

**Literatura plástica e Arte pela Arte nas
narrativas de Théophile Gautier**

descrição pictural e posicionamentos no campo
literário

Por
Sabrina Ribeiro Baltor

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Letras Neolatinas, área de concentração Estudos Literários Neolatinos, opção Literaturas de Língua Francesa.

Orientadora: Professora Doutora Celina Maria Moreira de Mello

**Universidade Federal do Rio de Janeiro
Faculdade de Letras 2007**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

SABRINA RIBEIRO BALTOR

Literatura plástica e Arte pela Arte nas narrativas de
Théophile Gautier: descrição pictural e posicionamentos no
campo literário

1 volume

Tese de doutorado apresentada
ao Programa de Pós-Graduação em
Letras Neolatinas, Faculdade de
Letras, Universidade Federal do
Rio de Janeiro, como parte dos
requisitos necessários à
obtenção do título de Doutora
em Letras Neolatinas, área de
concentração Estudos
Literários Neolatinos, opção
Literaturas de Língua Francesa.

Orientadora: Professora Doutora Celina Maria Moreira de Mello

Rio de Janeiro
2007

FOLHA DE APROVAÇÃO

SABRINA RIBEIRO BALTOR

Literatura plástica e Arte pela Arte nas narrativas de
Théophile Gautier: descrição pictural e posicionamentos no
campo literário

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Letras Neolatinas, Faculdade de Letras, Universidade Federal
do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à
obtenção do título de Doutora em Letras Neolatinas, área de
concentração Estudos Literários Neolatinos, opção Literaturas
de Língua Francesa

Rio de Janeiro, 26 de junho de 2007

Celina Maria Moreira de Mello, Professora Doutora,
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova, Professora Doutora,
Universidade Federal de Minas Gerais

Armando Ferreira Gens Filho, Professor Doutor,
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Flora De Paoli Faria, Professora Doutora,
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina, Professor Doutor,
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Márcia Maria Valle Arbex, Professora Doutora,
Universidade Federal de Minas Gerais

Latuf Isaias Mucci, Professor Doutor,
Universidade Federal Fluminense

Ao meu irmão, pelo o que significou e significa para mim.
À minha tia-avó Maria, por ter me mostrado o valor poético e
narrativo das nuvens.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e à minha tia Lígia, por terem me educado, incentivado e amado sempre.

À minha orientadora, professora doutora Celina Maria Moreira de Mello, pela paciência, dedicação, cumplicidade e competência das quais sou testemunha e beneficiária há dez anos.

Ao meu co-orientador estrangeiro, professor Dominique Maingueneau, que amavelmente me acolheu em Paris XII, e me ofereceu um espaço privilegiado para discussão teórica, acompanhado de profícuas sugestões.

Ao André, por ter me apoiado em todas as minhas decisões, por ter suportado e me ajudado a suportar a distância, por, enfim, ser meu companheiro sempre.

Às minhas sobrinhas, Ingrid, Letícia e Júlia, fontes de alegrias, carinhos e brincadeiras, e à minha cunhada-irmã, Marcela, por me ouvir, me aconselhar e ser um modelo de mãe.

Aos meus fiéis amigos, Cinthia, Luciana, Fábria, Washington, Cinésia, Lisa, Rodnei, Luciana Vitiello, Adriano que faziam chegar a mim cartas e telefonemas revitalizadores.

Aos amigos que foram minha família por um ano: Mari, Eliana, Nicolini, Alexandre, Hélio, Priscila, por dividirem o almoço, o chá, as cervejas belgas, as viagens e por me ouvirem falar de Théophile Gautier e Arte pela Arte.

Aos professores Pedro Paulo e Marcelo Jacques por serem grandes incentivadores.

Aos participantes do grupo de pesquisa, Karla, Renata, Fernanda, Luiz Paulo, Vaneska, Samara, Ana Letícia, Alana, Mariana, Irineu, pela amizade e pela troca de material e paixões literárias nestes últimos anos.

Aos meus alunos, que sempre demonstram interesse a respeito do andamento da tese e me ouvem falar de Théophile Gautier.

À CAPES, pela bolsa sanduíche que me permitiu ter acesso a artigos, periódicos e livros inexistentes no Brasil.

«La jouissance me paraît le but de la vie et la seule chose utile au monde.»

(GAUTIER, Théophile. Préface de *Mademoiselle de Maupin*. In : *Romans, contes et nouvelles*. Paris : Gallimard Éditions, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, Tome 1, p. 231.)

RESUMO

BALTOR, Sabrina Ribeiro. **Literatura plástica e Arte pela Arte nas narrativas de Théophile Gautier**: descrição pictural e posicionamentos no campo literário. Rio de Janeiro, 2007. Tese. (Doutorado em Letras Neolatinas, área de concentração Estudos Literários Neolatinos, opção Literaturas de Língua Francesa) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Estudo da formação de uma literatura plástica por Théophile Gautier, a partir da análise de seus prefácios e de sua técnica descritiva no romance *Fortunio* e em contos que focam de forma explícita ou implícita o mito de Pigmalião e, por conseguinte, a relação entre a morte, a arte e a beleza: *La Cafetière*, *Omphale*, *La Morte Amoureuse*, *La Toison d'or*, *Le Pied de Momie*, *Le Roi Candaule*, *Arria Marcella* e *Jettatura*. A escolha por tal técnica literária constitui um indício dos posicionamentos de Théophile Gautier no campo literário contra a literatura burguesa e a arte social e a favor de uma teoria que nasce em oposição àquelas: a Arte pela Arte. Este estudo foi realizado à luz dos conceitos de posicionamento, espaço associado, cena de enunciação e *ethos* de Dominique Maingueneau, dos conceitos de campo literário e posição no campo de Pierre Bourdieu e da midiologia de Régis Debray.

RÉSUMÉ

BALTOR, Sabrina Ribeiro. **Literatura plástica e Arte pela Arte nas narrativas de Théophile Gautier**: descrição pictural e posicionamentos no campo literário. Rio de Janeiro, 2007. Tese. (Doutorado em Letras Neolatinas, área de concentração Estudos Literários Neolatinos, opção Literaturas de Língua Francesa) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Étude de la formation d'une littérature plastique par Théophile Gautier, à partir de l'analyse de ses préfaces et de sa technique descriptive dans le roman *Fortunio* et dans les contes qui présentent d'une façon explicite ou implicite le mythe de Pygmalion et, par conséquent, la relation entre la mort, l'art et la beauté : *La Cafetière*, *Omphale*, *La Morte Amoureuse*, *La Toison d'or*, *Le Pied de Momie*, *Le Roi Candaule*, *Arria Marcella* et *Jettatura*. Le choix de cette technique littéraire est un indice des positionnements de Théophile Gautier contraires à la littérature bourgeoise et à l'art social et, pour une théorie qui naît en opposition à celles-là : l'Art pour l'Art. Cette étude a été réalisée suivant les concepts de positionnement, d'espace associé, de scène d'énonciation et d'ethos de Dominique Maingueneau, des concepts de champ littéraire et de position dans le champ de Pierre Bourdieu et de la médiologie de Régis Debray.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

REPRODUÇÕES :

Reprodução 1. *Artigo de P. em Le Constitutionnel*. **Nota 119:** p.76

Reprodução 2. *Capa de Le Cabinet de Lecture*. **Nota 210 :** p.124.

Reprodução 3. *Primeira publicação de La Cafetière, conte fantastique*. **Nota 211:** p.125.

Reprodução 4. *Primeira publicação de Omphale*. **Nota 212:** p.127.

Reprodução 5. *Primeira publicação de Le Pied de Momie*. **Nota 228:** p.133.

Reprodução 6. *Duas ilustrações de Le Pied de Momie*. **Nota 229:** p.134.

Reprodução 7. *Capa da Chronique de Paris*. **Nota 236:** p.139.

Reprodução 8. *Primeira publicação de La Morte Amoureuse*. **Nota 237:** p.140.

Reprodução 9. *Primeira publicação de Le Roi Candaule*. **Nota 265:** p.154.

Reprodução 10. *Primeira publicação de L'Eldorado (Fortunio)*. **Nota 275:** p.160.

Reprodução 11. *Capa da Revue de Paris*. **Nota 303:** p.172.

Reprodução 12. *Primeira publicação de Arria Marcella, souvenir de Pompeï*. **Nota 304:** p.173.

Reprodução 13. *Primeira publicação de La Toison d'or*. **Nota 310:** p.178.

Reprodução 14. *Primeira publicação de Paul d'Aspremont, conte (Jettatura)*. **Nota 318:** p.183.

FOTOS:

Foto 1. *Busto de Théophile Gautier*. **Nota 1:** p.2.

Foto 2. *Casa onde Théophile Gautier nasceu, em Tarbes*. **Nota 2:** p.3.

Foto 3. *Villa Diomedi*. **Nota 320:** p.186.

Foto 4. *Descida da Cruz*. **Nota 325:** p.190.

Foto 5. *Detalhe da Descida da Cruz: Madeleine*. **Nota 330:** p.194.

Foto 6. *Túmulo de Théophile Gautier*. **Nota 384:** p.217.

SUMÁRIO

1 - INTRODUÇÃO: THÉOPHILE GAUTIER E A LITERATURA PLÁSTICA....	1
1.1 - GAUTIER E A CRIAÇÃO DE UMA LITERATURA PLÁSTICA.....	5
1.2 - A LEGITIMAÇÃO DA LITERATURA PLÁSTICA, O FANTÁSTICO E OS PERIÓDICOS.....	17
1.3 - O MITO DE PIGMALIÃO E A LITERATURA PLÁSTICA.....	27
1.4 - PESQUISA DE FONTES.....	31
2 - OBJETIVOS E MÉTODOS: O CAMPO LITERÁRIO DE BOURDIEU, ANÁLISE DO DISCURSO LITERÁRIO DE ESCOLA FRANCESA, A MIDIOLOGIA DE DEBRAY, A DESCRIÇÃO PICTURAL E A SUPERESTRUTURA DESCRITIVA, TEXTO E CONTEXTO.....	33
2.1 - O CAMPO LITERÁRIO DE BOURDIEU.....	33
2.2 - ANÁLISE DO DISCURSO LITERÁRIO DE ESCOLA FRANCESA...	36
2.3 - A MIDIOLOGIA DE DEBRAY.....	42
2.4 - A DESCRIÇÃO PICTURAL E A SUPERESTRUTURA DESCRITIVA.	45
2.5 - TEXTO E CONTEXTO.....	51
3 - THÉOPHILE GAUTIER E A LUTA PELA CONSTITUIÇÃO DO CAMPO LITERÁRIO FRANCÊS: A TEORIA DA ARTE PELA ARTE	53
3.1 - A ESTÉTICA ALEMÃ DIVULGADA POR MME DE STAËL, BENJAMIN CONSTANT, HENRI HEINE, VICTOR COUSIN, JOUFFROY, AS TRADUÇÕES DE OBRAS ALEMÃS POR NERVAL E POR LOÈVE-VEIMARS E AS CONVICÇÕES ESTÉTICAS DO PEQUENO CENÁCULO.....	53
3.2 - O CAMPO LITERÁRIO FRANCÊS NO INÍCIO DA DÉCADA DE 1830, A IMPORTÂNCIA DA IMPRENSA E DA POLÍTICA NO ÂMBITO LITERÁRIO.....	73
4- POSICIONAMENTOS NO CAMPO LITERÁRIO E ESPAÇO ASSOCIADO: O ESPAÇO OFERECIDO NOS PERIÓDICOS E OS PREFÁCIOS.....	90
4.1 - RESTRIÇÕES MIDIOLÓGICAS E COMPROMISSO COM O BELO...90	

4.2 - AUTONOMIA DA ARTE E POSICIONAMENTOS NO CAMPO LITERÁRIO: OS PREFÁCIOS.....	98
4.2.1 - Da inutilidade da arte	101
4.2.2 - « O prefácio é o germe; o índice, o fruto »..	108
4.2.3 - Prefácio e técnicas literárias	113
4.2.4 - Prefácio em três tempos	116
5 - A CONSTRUÇÃO DE UMA LITERATURA PLÁSTICA	122
5.1 - OS POSICIONAMENTOS DO INSCRITOR.....	122
5.1.1 - <i>La Cafetière, Omphale e Le Pied de momie</i>	123
5.1.2 - <i>La Morte amoureuse e Le Roi Candaule</i>	138
5.1.3 - <i>Fortunio e Arria Marcella</i>	159
5.2 - A FORMAÇÃO DE UMA LITERATURA PLÁSTICA.....	176
6 - A ARTE, A MORTE E A BELEZA: O MITO DE PIGMALIÃO INVERSO	196
7 - CONCLUSÃO: A ESTÉTICA DA ARTE PELA ARTE	220
8 - REFERÊNCIAS	226

1- INTRODUÇÃO: THÉOPHILE GAUTIER E A LITERATURA PLÁSTICA

Théophile Gautier¹, embora tenha nascido na cidade francesa de Tarbes em 1811² e falecido em Neuilly-sur-Seine em 1872, viveu a maior parte de sua vida em Paris, onde conquistou um enorme prestígio como crítico, sobretudo, de obras teatrais. Escreveu, desde os dezenove anos até sua morte, romances, contos fantásticos, poesias, críticas de arte, artigos sobre dramaturgia, ensaios sobre expoentes do gênero fantástico alemão como E.T.A. Hoffmann³ e Achim von Arnim⁴, ensaios sobre escultores, pintores, estudos sobre o papel da poesia e da literatura.

Assumiu, em 1839, a direção literária da seção folhetim no jornal *La Presse*. Foi diretor da revista *L'Artiste* de 1856 a 1859. Dirigiu o jornal *L'Entr'acte*, de 1863 a 1866. Em 1842, foi nomeado cavaleiro da ordem real da *Légion d'honneur*, em 30 de julho de 1858, oficial na ordem da *Légion d'honneur*. Em fevereiro de 1862 e em 1864, Gautier organiza a exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes. Ainda em 1864, foi eleito vice-presidente de honra da União dos poetas, presidente da comissão da exposição de Delacroix, vice-presidente do júri da seção pintura do Salão de 1864, e, por fim, membro da comissão do Conservatório Imperial de Música e de Declamação. Em dezembro de 1866, foi nomeado vice-presidente do júri da Exposição Universal de 1867.

¹ Foto 1. *Busto de Théophile Gautier*. Escultura realizada pela filha de Théophile Gautier, Judith Gautier, em homenagem a seu pai, exposta, no *Jardin Massey*, em Tarbes.

² Foto 2. *Casa onde Théophile Gautier nasceu, em Tarbes*. Esta residência se situa, atualmente, na rua Brauhauban, 23, contradizendo a biografia mais recente do autor que indica o número 34 da mesma rua, que é inexistente.

³ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), escritor alemão de contos fantásticos, obteve grande sucesso na França durante a primeira metade do século XIX. Apresentava talento também como músico, desenhista e pintor. Suas obras mais famosas são *O Homem de areia* (1817), *A Igreja dos Jesuítas* (1817), *Princesa Brambilla* (1820) e *O Gato Murr* (1819-1821).

⁴ Achim von Arnim (1781-1830) foi romancista e poeta romântico alemão. Seus *Contos Bizarros* (1856, data da edição francesa) foram traduzidos por Théophile Gautier fils, precedidos por uma análise crítica da obra de Arnim, escrita por Théophile Gautier.



Foto 1

Nota 1: *Busto de Théophile Gautier.*

GAUTIER, Judith(1845-1917)

Jardin Massey, em Tarbes.

Foto de Sabrina Ribeiro Baltor



Foto 2

Nota 2: *Casa onde Théophile Gautier nasceu, em Tarbes.*
Foto de Sabrina Ribeiro Baltor

Gautier freqüentou o salão boêmio de Apollonie Sabatier, amada de Baudelaire, o salão burguês de Delphine de Girardin⁵, esposa do dono do *La Presse* da qual era amigo íntimo, e o salão aristocrático da princesa Mathilde⁶. Era um dos membros do seletto "dîner Magny", que agrupava Flaubert, Tourgueniev, os Goncourt, Sainte-Beuve, Taine e Gavarni. Era mestre e amigo de Baudelaire, que lhe dedicou *Les Fleurs du mal*, e um dos amigos diletos de Flaubert e dos irmãos Goncourt.

Há um intenso debate durante todo o século XIX a respeito da função das artes na sociedade pós Revolução Francesa. Théophile Gautier foi o escritor que mais defendeu a denominada fraternidade das artes no século XIX, na França, proclamando o Belo como único objetivo da arte e desprezando qualquer propósito útil ou moralizador na literatura.

Nesta tese, pretendo analisar o papel das descrições picturais e das referências a obras de artes e a objetos artísticos no romance *Fortunio* e em alguns contos de Théophile Gautier, na constituição de uma literatura artística, plástica, resultante de uma estética, que é apontada, por sua recepção, como a base da teoria da Arte pela Arte⁷.

⁵ Délphine de Girardin (1804-1855) era esposa de um dos homens que revolucionou a imprensa no século XIX, Émile de Girardin. Educada em um meio letrado, freqüentou com sua mãe, Sophie Gay, o círculo literário romântico liderado por Charles Nodier. Ela escreveu ainda diversos contos, romances sob o pseudônimo de Visconde Charles de Delaunay e, durante toda a vida, esteve cercada por amigos escritores, como Balzac, Alfred de Musset, Victor Hugo e Théophile Gautier.

⁶ Mathilde-Létizia Wilhelmine Bonaparte (1820-1904) era prima de Napoleão III. Seu salão, essencialmente literário, teve grande importância durante o Segundo Império e a Terceira República. Em 1866, Théophile Gautier torna-se seu bibliotecário particular.

⁷ Seguirei, nesta tese, a grafia Arte pela Arte, utilizada por Matoré, em *Le Préface de Mademoiselle de Maupin*, e por Cassagne, no *avant-propos* de *La théorie de l'art pour l'art en France: chez les derniers romantiques et les premiers réalites*, livro de referência a respeito da teoria. No entanto, ver-se-á que Cassagne, em seu texto, ora opta por arte pela arte, com minúsculas, ora por Arte pela Arte com maiúsculas.

1.1 - GAUTIER E A CRIAÇÃO DE UMA LITERATURA PLÁSTICA

Você pôde ter se espantado ao ver que dou tanta importância às descrições. É por dois motivos que você compreenderá, porque é meu amigo, e porque não odeia o estilo descritivo. (...) É que, com meu procedimento, sendo dotado de bons olhos para ver e tendo um talento suficiente para descrever o que vejo, estou certo de nunca imprimir besteiras.⁸

Théophile Gautier era um grande conhecedor e amante das artes plásticas. Em sua obra, observam-se inúmeras referências à pintura e à escultura. Além de poeta e prosador ficcional, era igualmente crítico de arte. Escreveu diversas resenhas e críticas de salões, em periódicos, e foi o autor de vários estudos sobre o universo da pintura e da escultura.

Na juventude, hesitou entre seguir uma carreira de pintor ou de poeta, tomou aulas no ateliê de Louis Rioult (1790-1864), na Rua Saint-Antoine, mas a miopia, por um lado, e a paixão pela obra de Victor Hugo, por outro, fizeram-no optar pela literatura.

No entanto, o autor de *Le Roman de la momie*⁹ nunca abandonou o gosto pelas artes plásticas e se pôs a executar quadros por meio da pena. Émile de Bergerat, seu genro e biógrafo, escreve em *Théophile Gautier: Entretiens, souvenirs*

⁸ Théophile Gautier *Apud* FEYDEAU, Ernest. *Théophile Gautier : souvenirs intimes*. Paris : E. Plon et C^{ie} Imprimeurs - éditeurs, 1874, pp. 141-142.

Tu as pu t'étonner de voir que, moi, je donne tant de place aux descriptions. Cela tient à deux causes que tu comprendras, parce que tu es mon ami, et que tu ne hais pas le style descriptif. (...) C'est que, avec mon procédé, étant pourvu de bons yeux pour voir, et ayant un talent suffisant pour décrire ce que je vois, je suis certain de ne jamais imprimer de bêtises. [Tradução do autor, exceto quando explicitamente referido]

⁹ *Le Roman de la momie* foi publicado pela primeira vez, em folhetim, no *Moniteur Universel*, em 1857.

et correspondance (1998)¹⁰ que a metáfora familiar de Gautier para designar o ato de escrever e que apresenta uma forma bem plástica era: « Vou colocar o preto no branco. »¹¹.

Gautier, sem dúvida, é um dos escritores que mais utilizou a técnica da transposição de arte¹². René Jasinski, em *Les années romantiques de Théophile Gautier* (1929), identifica a transposição de arte como um dos processos artísticos utilizados pelo autor em seus escritos, inclusive em *Les Poésies*¹³, seu primeiro volume poético. Além disso, vê nesta prática literária uma forma de conciliar dois desejos opostos: o do pintor e o do descritor, daquele que se dedica a transpor a vida exterior para as páginas e o do poeta, que busca o ideal:

Poeta e pintor ao mesmo tempo, ele fia-se a uma e a outra musa de acordo com a fantasia ou a inspiração do momento. (...) E este duplo talento desenvolvia uma dupla natureza. Observador meticoloso e lúcido, ele tendia ao desenho; com uma imaginação sentimental e sonhadora, já madura para o romantismo, ele aspirava à poesia. Cada uma das duas formas de arte correspondia a necessidades diferentes, quase contrárias. Em seguida, a oposição atenuar-se-á: realismo e idealismo nele se conciliarão, criarão para se exprimir *transposições de arte* favoráveis.¹⁴

¹⁰ A primeira edição da biografia de Bergerat foi publicada em 1879 pela editora Charpentier.

¹¹ BERGERAT, Émile. *Théophile Gautier : Entretiens, souvenirs et correspondance*. Genève : Slatkine Reprints, 1998, p. 10.

« Je vais mettre le noir sur le blanc »

¹² Técnica que introduz alguns elementos das artes plásticas na literatura. Uma das grandes referências a esta expressão é o poema *Musée Secret* (Museu Secreto) de Théophile Gautier: *Pour rendre sa bonté complète, / Laisse-moi faire, ô grand vieillard, / Changeant mon luth pour ta palette, / Une transposition d'art*. (Para restituir sua magnanimidade completa, / Deixe-me fazer, ô grande ancião, / Trocando minha lira por tua paleta, / Uma transposição de arte.)

¹³ Publicado em 1830 pela editora Mary.

¹⁴ JASINSKI, René. *Les années romantiques de Théophile Gautier*. Paris : Librairie Vuibert, 1929, p. 29.

Poète et peintre à la fois, il se confiait à l'une et l'autre muse selon la fantaisie ou l'inspiration du moment. (...) Et ce double talent développait une double nature. Observateur méticuleux et lucide, il tendait au dessin ; imagination sentimentale et rêveuse, déjà mûre pour le romantisme, il aspirait à la poésie. Chacune des deux formes d'art correspondait à des besoins différents, presque contraires. Par la suite l'opposition

Segundo o testemunho de Émile Bergerat, Gautier se considerava « o pintor do grupo »¹⁵ na revolução literária romântica. Muitas vezes, escreveu que « pintar com as palavras nos parecia mais cômodo do que pintar com as cores »¹⁶.

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. A fusão da literatura e da pintura é evidente:

Coloquei na paleta do estilo todos os tons da aurora e todas as nuances do pôr-do-sol, eu vos devolvi o vermelho, desonrado pelos politíqueiros, fiz poemas em branco maior¹⁷.

Quando se escreve sobre a fraternidade das artes no século XIX, o nome de Gautier é sempre citado. Ele pega emprestados motivos de quadros para sua obra, cita vários mestres da pintura em seus textos, defende representantes da pintura romântica, como Delacroix e seus amigos pintores e escultores, tais como Camille Rogier, Théodore Chassériau, Camille Corot, Célestin Nanteuil, Jehan DuSeigneur.

Como observa o crítico George Matoré em *La Préface de Mademoiselle de Maupin* (1946), esse convívio entre escultores, pintores e escritores foi fundamental para a formação da escola romântica, sobretudo, para o desenvolvimento do estilo dos mais jovens do grupo, como Théophile Gautier e Pétrus Borel. Tal fato contribuirá para a gênese desta literatura plástica cujo chefe e maior expoente é Théophile Gautier:

s'atténuera : réalisme et idéalisme se concilieront en lui, créeront pour s'exprimer des *transpositions d'art* favorables.

¹⁵ BERGERAT, 1998, p. 117.

« le peintre de la bande »

¹⁶ GAUTIER, Théophile. *Souvenirs Romantiques*. Paris : Librairie Garnier Frères, 1929, p. 26.

« peindre avec des mots nous paraissait plus commode que de peindre avec des couleurs »

¹⁷ BERGERAT, 1998, p. 117.

J'ai mis sur la palette du style tous les tons de l'aurore et toutes les nuances du couchant ; je vous ai rendu le rouge, déshonoré par les politíqueurs, j'ai fait des poèmes en blanc majeur.

É provável que as idéias sobre a estética, que os pintores e os escultores (alguns eram artistas com talento já maduro e reconhecido) professavam, tenham sido adotadas, ao todo ou em parte, por seus companheiros poetas e escritores. De fato, são os escultores e, sobretudo, os pintores que parecem ter divulgado, na literatura de 1830, o amor pela cor local e o gosto pelos tipos caracterizados e é ao que tudo indica graças à influência dos artistas que foi acentuada uma tendência que já existia em literatura: aquela que consiste em fazer predominar o instinto, o sentimento e a imaginação acima da inteligência. Porém mais do que as idéias, mais do que a estética dos pintores, parece que é, sobretudo, sua técnica que vai representar um papel importante na elaboração da teoria da Arte pela Arte. É à sua antiga prática como pintor, é à convivência com obras picturais que Gautier deve sem dúvida alguma o gosto que ele sente pela matéria, pela forma, pela cor, gosto que o levará, em toda sua obra a celebrar, sobretudo, o belo sensorial.¹⁸

A partir de 1834, Gautier se muda para a Rua Doyenné, onde já moravam, a alguns metros dali, no Beco Doyenné, Gerard de Nerval, Camille Rogier e Arsène Houssaye. Lá, toda a nova geração de artistas, chamados em 1832 e 1833 de *Jeunes-France*, se reunia para discutir arte. Grande parte dos membros do

¹⁸ MATORÉ, Georges. *La Préface de Mademoiselle de Maupin*. Paris : Librairie Droz, 1946, pp. XXXIX-XL.

Il est probable que les idées sur l'esthétique, que les peintres et les sculpteurs (certains d'entre eux étaient des artistes au talent déjà mûri et reconnu) y professaient, ont été adoptées, en tout ou en partie par leurs camarades poètes et écrivains. En effet, ce sont les sculpteurs et surtout les peintres qui paraissent avoir répandu, dans la littérature de 1830, l'amour de la couleur locale et le goût des types caractérisés et c'est vraisemblablement grâce à l'influence des artistes que s'est trouvée accentuée une tendance qui existait déjà d'ailleurs dans la littérature : celle qui consiste à faire prédominer l'instinct, le sentiment et l'imagination sur l'intelligence. Mais plus que les idées, plus que l'esthétique des peintres, c'est, semble-t-il, surtout leur technique qui va jouer un rôle important dans l'élaboration de la théorie de l'Art pour l'Art. C'est à son ancien métier de peintre, c'est à la fréquentation des œuvres picturales que Gautier doit sans nul doute le goût qu'il éprouve pour la matière, la forme, la couleur, goût qui l'entraînera, dans toute son œuvre à célébrer surtout le beau sensoriel.

extinto Pequeno Cenáculo¹⁹, grupo do qual Gautier, Nerval e Borel fizeram parte, freqüentava a moradia de Rogier. 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 freqüentadores: 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. Gautier, por exemplo, descreve sua pintura como um *Déjeuner sur l'herbe* à Watteau. O Beco Doyenné pode ser apontado como o auge do que se costuma chamar de « a fraternidade das artes ».

Nenhum dos nomes que cooperaram nesta decoração improvisada permaneceu na sombra que os cobria, e nesses esboços rápidos podia-se já pressentir o talento e a marca futura de cada um.

Um jovem de olhos negros, de cabelo curto, de tez acobreada, pintou, em uma imposta, bêbados coroados com hera, à maneira de Velásquez, e um outro jovem de olhos azuis, com longos cabelos dourados, executou uma náiade romântica: o primeiro era Adolphe Leleux, o pintor dos bretões e dos aragoneses, o outro Célestin Nanteuil. Em dois painéis estreitos, Corot colocou no alto duas vistas da Itália com uma originalidade e um estilo admiráveis. Théodore Chassériau, na época bem jovem e um dos mais fervorosos alunos de Ingres, pagou sua contribuição pitoresca com uma Diana no banho, em que já se notava a selvageria índia misturada ao mais puro gosto grego da qual

¹⁹ O Pequeno Cenáculo era formado por jovens artistas que defendiam a escola romântica e o seu principal líder, Victor Hugo. O nome do grupo é, inclusive, uma homenagem ao Cenáculo, reunião literária freqüentada por Sainte-Beuve, Charles Nodier e o próprio Victor Hugo. No capítulo três, *Théophile Gautier e a luta pela constituição do campo literário francês: a teoria da Arte pela Arte*, explicarei mais detalhadamente a passagem de Gautier pelo Pequeno Cenáculo.

resulta a beleza bizarra das obras que ele fez mais tarde.

Outros painéis foram cobertos com fantasias orientais e à moda de Hoffmann por Camille Rogier... Alcide Lorentz fez também alguns turcos de carnaval e máscaras à Callot. Quanto a mim, pintei em cima de um espelho um *déjeuner sur l'herbe*, imitação de um Watteau ou de um Lancret qualquer. Gerard não fez nada, mas nos aconselhou a usar uma coroa de flores conforme o costume antigo.²⁰

Ernest Feydeau, a quem Gautier dedicou *Le Roman de la momie*, graças à cooperação no que concerne à história, à arquitetura, à geografia do Egito Antigo, considera que a principal contribuição de Gautier para a literatura do século XIX é seu estilo plástico:

Seu mérito mais real é o de ter sabido fazer desta língua acadêmica, que parece ter sido criada propositadamente para os advogados, os homens políticos e os cientistas, uma língua imagética, rica em cores, prestando-se a todas as necessidades da pintura. Ela sabia contar antes de Gautier; graças a ele, ela pinta; ela não mais se sente inferior nem em relação às línguas modernas, nem em relação às línguas mortas.²¹

²⁰ GAUTIER, Théophile. *L'Art Moderne*. Paris : Michel Lévy Frères, libraires-éditeurs, 1856, pp. 97-98.

Aucun des noms qui concoururent à cette décoration improvisée n'est resté dans l'ombre qui les couvrait, et dans ces ébauches rapides l'on pouvait déjà pressentir le talent et le caractère futur de chacun.

Un jeune homme aux yeux noirs, aux cheveux ras, au teint cuivré, peignit sur un imposte des ivrognes couronnés de lierre, dans le goût de Vélasquez, et un autre jeune homme à l'œil bleu, aux longs cheveux d'or, exécuta une naïade romantique : l'un était Adolphe Leleux, le peintre des Bretons et des Aragonais, l'autre Célestin Nanteuil. Sur deux panneaux étroits Corot logea en hauteur deux vues d'Italie d'une originalité et d'un style admirables. Théodore Chassériau, alors tout enfant, et l'un des plus fervents élèves d'Ingres, paya sa contribution pittoresque par une Diane au bain, où l'on remarquait déjà cette sauvagerie indienne mêlée au plus pur goût grec d'où résulte la beauté bizarre des œuvres qu'il a faites depuis.

D'autres panneaux furent remplis de fantaisies orientales et hoffmanniques par Camille Rogier... Alcide Lorentz fit aussi quelques Turcs de carnaval, et des masques à la manière de Callot. Pour moi, je peignis dans un dessus de glace un *déjeuner sur l'herbe*, imitation d'un Watteau ou d'un Lancret quelconque. Gérard ne fit rien, mais il nous donna le conseil de nous couronner de fleurs suivant l'usage antique.

²¹ FEYDEAU, 1874, pp. 255-256.

Spoelberch de Lovenjoul, visconde belga, grande conhecedor da literatura francesa, maior bibliógrafo de Théophile Gautier, publica, em 1887, *Autour de Honoré de Balzac*, sustentando que uma parte das descrições, em alguns livros do autor de *La Comédie Humaine*, é, na verdade, de autoria de Théophile Gautier. Um livro citado por Lovenjoul como escrito a duas mãos é *Le Chef-d'œuvre inconnu*²². Não há documentos que comprovem esta hipótese, mas é significativa, na hipótese de Lovenjoul, a certeza da habilidade e da excelência de Gautier enquanto descritor:

Além destes trechos, de origem incontestável, se é possível acreditar em uma tradição aceita por alguns letrados, outras páginas da *Comédia Humana*, entre as quais um conto filosófico, *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, pareciam, sobretudo, também poder lhe ser em grande parte atribuídas.²³

No século XIX, sobretudo instigados, no início da década de trinta, pelas grandes polêmicas lançadas pelos jornalistas a

Son plus réel mérite est d'avoir su faire de cette langue académique, qui semble avoir été faite exprès pour les avocats, les hommes politiques et les savants, une langue imagée, riche en couleurs, se prêtant à toutes les nécessités de la peinture. Elle savait raconter avant lui ; grâce à lui ; elle peint ; elle n'a plus rien à envier ni aux langues modernes ni aux langues mortes.

²² A primeira publicação de *Le Chef-d'oeuvre inconnu* foi em *L'Artiste* em 1831, que foi seguida pelo lançamento em volume, neste mesmo ano. Segundo Spoelberch de Louvenjoul, o conto é reimpresso várias vezes entre 1831 e 1837, no entanto, é, neste último ano, que a obra sofre várias modificações e, inclusive, é sensivelmente aumentada, sobretudo, nos trechos referentes à pintura. Segundo Lovenjoul, Gautier ganhou o respeito e a admiração de Balzac ao escrever *Mademoiselle de Maupin*. Em 1836, o autor já colaborava em *La Chronique de Paris*, revista dirigida por Balzac naquela época. Assim, é realmente possível que Gautier tenha colaborado nas modificações e trechos inéditos de *Le Chef-d'oeuvre inconnu* reeditado em 1837. Lovenjoul, inclusive, possui uma carta de Balzac endereçada a Gautier, pedindo para que este último venha jantar com ele, a fim de revisar um texto que seria publicado em seguida. Spoelberch de Lovenjoul aventa a hipótese de que a obra em questão seria *Le Chef d'oeuvre inconnu*, ainda que Balzac não mencione o título de tal texto.

²³ SPOELBERCH DE LOVENJOUL, Charles, Vicomte de. *Autour d'Honoré de Balzac*. Paris : G. Charpentier, 1887, pp. 4-5.

Outre ces morceaux, d'une origine incontestable, s'il faut en croire une tradition très accréditée chez certaines lettrés, d'autres pages à la *Comédie Humaine*, parmi lesquelles un conte philosophique *Le Chef-d'œuvre inconnu*, sembleraient surtout devoir aussi lui [Gautier] être en grande partie attribuées.

respeito da função da arte, os autores procuravam impor suas idéias estéticas. Lovenjoul reproduz um texto de Balzac na *Revue Parisienne*²⁴ em que este critica os adeptos da literatura de imagens, excetuando Gautier:

Depois de ter elencado, no número de 25 de setembro, os nomes dos mais eminentes adeptos da escola dita de imagens, Balzac acrescenta: « (...) todos estes poetas têm pouco a noção do cômico; ignoram os diálogos à exceção do Sr. Gautier, que tem deles uma forte noção... »²⁵

Émile Faguet²⁶ reconhece o mérito do autor de *La Toison d'Or*²⁷ como descritor, define-o como o inventor de uma literatura plástica e explica que ele deu à literatura francesa « algo totalmente novo, uma beleza desconhecida antes dele, que o coloca em um lugar elevado na estima dos letrados, e o situa entre os inventores »²⁸. Mesmo que Émile Faguet seja, na seqüência de sua análise, irônico, ele ressalta as características que amigos, admiradores e o próprio Gautier destacavam em seu estilo:

Não era um desafio; era uma vocação desviada. Ele nascera pintor; ele queria e deveria ser pintor. Aluno de retórica, faltava à aula de manhã ou de noite, dependendo das estações, para estudar pintura no ateliê de Rioult. Juntamente com Byron e Hugo, essa é sua verdadeira educação. Cores, volumes, linhas nítidas, « manchas » curiosas, detalhes « divertidos », uma mente na qual, como no ateliê de Albertus, empilham-se e se misturam

²⁴ Revista fundada por Balzac que sobrevive apenas por três números: 25 de julho, 25 de agosto e 25 de setembro de 1840.

²⁵ SPOELBERCH DE LOVENJOUL, 1887(1), p. 67.

Après avoir énuméré, dans le numéro du 25 septembre, les noms des plus éminents adeptes de l'école dite de la littérature à images, Balzac ajoute : « (...) tous ces poètes ont peu le sentiment du comique ; ils ignorent les dialogues à l'exception de M. Gautier, qui en a un vif sentiment... »

²⁶ Crítico literário que publicou *Dix-neuvième siècle : études littéraires* no mesmo ano em que Spoelberch de Lovenjoul divulgou a *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, ou seja, em 1887.

²⁷ Publicado primeiramente, em folhetim, no *La Presse*, em agosto de 1839.

²⁸ FAGUET, Émile. *Dix-neuvième siècle : études littéraires*. Paris : Boivin & C^{ie} éditeurs, /s.d/, p.303.

« quelque chose de tout nouveau, une beauté inconnue avant lui, qui le met très haut dans l'estime des lettrés, le classe parmi les inventeurs. »

« armas, móveis, desenhos, gessos, mármore, quadros » onde « tudo é claro-escuro e reflexo », é essa a imaginação, o pensamento e quase o inteiro coração de Gautier.²⁹

As críticas de Faguet se concentravam na afirmativa de que a obra de Théophile Gautier não apresentava « Nenhuma idéia. Idéias filosóficas, históricas ou morais (...) »³⁰. Igualmente, Eugène de Mirécourt³¹, em 1855, em sua biografia de Théophile Gautier, destaca a excelência do escritor francês enquanto descritor. Todavia, suas críticas não eram mais suaves do que as de Faguet: « Grego e pagão, Théophile vê apenas os contornos e as cores, não lhe peçam nada mais ». ³²

Edmond de Goncourt relata, no prefácio do livro de Émile de Bergerat, que, em um encontro com Théophile Gautier, felicitou-o no que diz respeito às suas descrições cheias de cores e às suas transposições de arte. Este, com um ar muito cansado, confessou que a maioria dos críticos o reprovava por se dedicar às descrições e por desprezar os grandes debates:

Sim, - dizia, com uma certa amargura melancólica e com o gesto que o fazia, à maneira de um Buda, levantar um pouco diante de si o indicador de sua mão exangue, - sim, nas

²⁹FAGUET, /s.d/, p. 301.

Ce n'était pas une gageure ; c'était une vocation détournée. Il était né peintre ; il voulait l'être ; il devait l'être. Élève de rhétorique, il supprimait sa classe du matin ou du soir, selon les saisons, pour étudier la peinture dans l'atelier de Rioult. Avec Byron et Hugo, sa véritable éducation est là. Des couleurs, des reliefs, des lignes nettes, des « taches » curieuses, des détails « amusants » une cervelle où comme dans l'atelier d'Albertus s'entassaient et se mêlent « armes, meubles, dessins, plâtres, marbres, tableaux » où « tout est clair-obscur et reflet », voilà son imagination à lui, et sa pensée, et presque tout son cœur.

³⁰ FAGUET, /s.d/, p. 295.

« Pas une idée. D'idées philosophiques, ou historiques, ou morales (...) »

³¹ Eugène de Mirécourt escreveu cerca de 140 biografias na segunda metade do século XIX, era um crítico respeitado, autor de aproximadamente oitenta romances. No entanto, é desconhecido na atualidade. Seu mais polêmico panfleto, *Fabrique de Romans, Maison Alexandre Dumas et Cie*, lançado em 1845, acusava Dumas de edificar seu sucesso explorando o trabalho de escritores desconhecidos, *nègres*, contratados para ajudá-lo a redigir seus romances. Dumas processa Eugène de Mirécourt, o que rendeu ao crítico quatro noites em uma prisão.

³² MIRÉCOURT, Eugène. *Théophile Gautier*. Paris : Gustave Havard, 1855, p. 79.

« Grec et païen, Théophile ne voit que les contours et les couleurs ; ne lui demandez rien de plus »

viagens é claro que não se colocam idéias... não se pode tratar, não é, do mérito das mulheres, do progresso, dos princípios de 89... de todas as *verdades tolas* que fazem a fortuna das pessoas sérias... As viagens são a estilização de coisas mortas, fragmentos de natureza, de muralhas... está bem comprovado que o homem que escreve este tipo de texto não tem idéias... Sim, sim, é uma tática, eu a conheço, com este elogio, eles fazem simplesmente de mim um *lacaio descritivo*.³³

Conhecendo as críticas ácidas que sua obra recebia, Gautier nunca mudou seu estilo, nunca deixou de considerar que o Belo é o objetivo da arte. Ele criticava, no fim de sua vida, Feydeau: « Você está errado, ele me disse um dia, em dar tanta importância aos sentimentos e às paixões em seus livros. A plástica é a arte superior. »³⁴

Tendo em vista essas considerações, ora positivas, ora negativas quanto ao estilo de Théophile Gautier, busquei aumentar os conhecimentos sobre a gênese e o desenvolvimento da estética defendida por Gautier e da relevância do autor, e desta estética na edificação da teoria da Arte pela Arte. Por isso tomei dois caminhos principais. O primeiro, mostrando como Gautier, através de prefácios e textos publicados em jornais e revistas, defendia e explicava uma estética que ele ainda estava elaborando. Em seguida, mostrarei como uma convicção literária não é fruto da individualidade de um autor que se retira do mundo, mas é construída através de um longo

³³ GONCOURT, Edmond. Préface. In : BERGERAT, Émile. *Théophile Gautier : Entretiens, souvenirs et correspondance*. Genève : Slatkine Reprints, 1998, pp. XXV-XXVI.

Oui, - disait-il, avec une certaine amertume mélancolique et avec ce geste qui lui faisait, à la manière d'un Boudha, soulever un peu devant lui l'indicateur de sa main exsangue, - oui, dans les voyages il est bien entendu qu'on y met pas d'idées... il ne peut être question, n'est-ce pas, du mérite des femmes, du progrès, des principes de 89... de toutes les *Lapalissades* qui font la fortune des gens sérieux... Les voyages, c'est la mise en style des choses mortes, des morceaux de nature, des murailles... il est bien avéré encore que l'homme qui écrit ces machines n'a pas d'idées... Oui, oui, c'est une tactique, je la connais; avec cet éloge, ils font tout simplement de moi un *larbin descriptif*.

³⁴ FEYDEAU, 1874, p. 139.

«- Tu as tort, me dit-il un jour, de donner tant de place au sentiment et à la passion dans tes livres. La plastique est l'art supérieur. »

processo que inclui filiações e distanciamentos. Assim, demonstrarei a participação de Gautier, em diferentes momentos de sua vida, em grupos, como o Pequeno Cenáculo, do qual se afastou, o Beco Doyenné e a própria escola romântica. Indicarei igualmente que a sua crítica tanto aos princípios da arte social, quanto aos da arte burguesa, irá posicioná-lo a favor de uma arte antiutilitária, amoral, cujo único objetivo será o Belo, a teoria da Arte pela Arte. O segundo caminho é indicar como as descrições picturais, as referências a obras de arte e a objetos artísticos, assim como a presença do mito de Pigmalião, com outros elementos da narrativa, edificam a literatura plástica de Théophile Gautier.

Aponta-se muito o papel fulcral do livro *La théorie de l'art pour l'art: en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes* (1997)³⁵ de Albert Cassagne na realização de uma radiografia do movimento da Arte pela Arte no século XIX. No entanto, sua pesquisa se limita à obra dos últimos românticos e primeiros realistas, como explicita o subtítulo da obra mencionada. E antes desse período? Qual é o papel da boemia do Beco Doyenné? E do Pequeno Cenáculo? Por que Théophile Gautier é citado como um dos fundadores desta doutrina? No capítulo três, *Théophile Gautier e a luta pela constituição do campo literário francês: a teoria da Arte pela Arte*, busco oferecer algumas respostas a estes questionamentos a partir da leitura de textos críticos escritos por Gautier e de artigos de autoria de seus amigos escritores. Será vista a relação conturbada entre os artistas românticos e a imprensa que representava e defendia os valores da classe burguesa, no início da década de 30 do século XIX.

Ao realizar o estudo da formação da literatura plástica e da contribuição de Gautier para a construção da teoria da Arte pela Arte, visio mostrar como estas nascem ou se fortalecem em

³⁵ O livro foi editado, pela primeira vez, em 1906, pela editora Hachette.

oposição à arte burguesa e à arte social, naquele contexto histórico.

No que se refere ao papel representado por Théophile Gautier na edificação da teoria da Arte pela Arte, não se trata apenas de reafirmar uma hipótese calcada, na maioria das vezes, no estudo do tão famoso prefácio de *Mademoiselle de Maupin*³⁶, como fizeram George Matoré e René Jasinski, mas investigar como uma teoria se estabelece a partir de um espaço canônico, conjunto de textos ficcionais, e de um espaço associado, que englobaria textos críticos, epistolares e, até mesmo, relatos de viagem. Esta categorização é proposta por Dominique Maingueneau³⁷, teórico da análise do discurso de escola francesa, em *Discurso Literário*³⁸ e retomada em *Contre Saint-Proust ou la fin de la littérature*³⁹.

Para o desenvolvimento desta tese, são essenciais os conceitos de trajetória, posição e campo literário de Pierre Bourdieu, na medida em que acompanho o processo de legitimação incutido por Gautier em sua obra e sua estética. Também são utilizados os conceitos de espaço associado e de cena de enunciação - cena englobante, cena genérica e cenografia - de Dominique Maingueneau. Tais conceitos e outros que ainda mencionarei serão apresentados no capítulo dois, *Objetivos e métodos: análise do discurso literário de escola francesa, o campo literário de Bourdieu, a midiologia de Debray, a*

³⁶ O prefácio de *Mademoiselle de Maupin* é datado de maio de 1834, mas, segundo estudiosos da obra do escritor, é provável que o texto seja posterior ao processo de junho e julho de 1834 provocado pela disputa entre *La France Littéraire* e *Le Constitutionnel* a respeito de seu artigo sobre Villon e a crítica que recebeu.

³⁷ Dominique Maingueneau é linguista e professor titular da Universidade Paris XII; recebi sua co-orientação precisa e profícua durante um estágio de doze meses (janeiro a dezembro de 2006) com bolsa sanduíche provida pela CAPES.

³⁸ MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. São Paulo : Contexto, 2006. Tradução de Adail Sobral. [MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin, 2004.]

³⁹ MAINGUENEAU, Dominique. *Contre Saint-Proust ou la fin de la littérature*. Paris : Éditions Belin, 2006.

descrição pictural e a superestrutura descritiva, texto e contexto.

1.2 - A LEGITIMAÇÃO DA LITERATURA PLÁSTICA, O FANTÁSTICO E OS PERIÓDICOS

Théophile Gautier fazia parte de um círculo de escritores franceses que utilizava a descrição pictural e que acreditava na comunhão das artes. Como atesta Arsène Houssaye, em seus escritos sobre a vida no Beco Doyenné:

Era uma boa escola a do Beco Doyenné, primeiramente porque os poetas eram todos um pouco pintores, e porque a gente tinha horror da vã solenidade. Théo era um mestre excelentíssimo; ele nos dizia: "Fuja sempre do epíteto musical para o epíteto que pinta e tome cuidado para não soterrar o seu estilo debaixo dos epítetos" (...) Cada um de nós se esforçava para ser simples, estudando a natureza, mas sem reprimir seu temperamento. Tínhamos todos uma maneira própria em relação à prosa e à poesia. Não éramos nem da nova escola nem da antiga, *com a única diferença de que nós nos esforçávamos por pintar ao escrever.*⁴⁰

A noção de tribo, também desenvolvida por Dominique Maingueneau⁴¹, se aplicam à perfeição quando estudamos a obra de Gautier. Entende-se que em cada época há uma medição de forças entre grupos distintos dentro do campo literário⁴².

⁴⁰ HOUSSAYE, Arsène. *Les Confessions : Souvenirs d'un demi siècle 1830-1890*. Tome V. Paris : E. Dentu, éditeur, 1891, pp. 86-87.

C'était une bonne école que celle de l'impasse du Doyenné, d'abord parce que les poètes y étaient tous un peu peintres, et parce qu'on y avait en horreur la vaine solennité. Théo était un maître excellentissime ; il nous disait : « Fuyez toujours l'épithète musicale pour l'épithète qui peint et prenez garde d'ensevelir votre style sous les épithètes » (...) Chacun de nous s'efforçait d'être simple, étudiant la nature, mais, sans contraindre son tempérament. Nous avions tous notre manière en prose et en vers. Nous n'étions pas plus de la nouvelle école que de l'ancienne, à cela près que nous nous efforcions de peindre en écrivain... »

⁴¹ Cf. MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo : Martins Fontes, 2001. Tradução de Marina Appenzeller.

⁴² Cf. BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte; gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Tradução de

Acredito que seja possível ver este grupo de artistas como uma tribo que se opunha a outros conjuntos de autores, àqueles que defendiam os valores burgueses e àqueles que acreditavam no poder de transformação social da literatura como instrumento educativo das classes mais baixas. Como observa Maingueneau:

A vida literária está estruturada por essas "tribos" que se distribuem pelo campo literário com base em reivindicações estéticas distintas: círculo, grupo, escola, cenáculo, bando, academia... Mas a tribo de escritores não se define de acordo com os critérios da divisão social canônica, que reconhece essencialmente duas espécies de grupos: os que se fundamentam na filiação e os de qualquer tipo (empresas, equipes, batalhões...), unidos por uma tarefa comum a cumprir.⁴³

Igualmente importante para o desenvolvimento da pesquisa é a noção de tribo de eleição, uma vez que Gautier legitima sua literatura plástica, evocando, sobretudo, as obras de dois autores do fantástico alemão: Ernest Theodor Amadeus Hoffmann e Achim von Arnim:

Ademais, qualquer escritor se situa numa tribo escolhida, a dos escritores passados ou contemporâneos, conhecidos pessoalmente ou não, que coloca em seu panteão pessoal e cujo modo de vida e obras lhe permitem legitimar sua própria enunciação. Essa comunidade espiritual que usa o espaço e o tempo associa nomes numa configuração cuja singularidade se confunde com a reivindicação estética do autor.⁴⁴

Tais relações serão estudadas no capítulo três desta tese, *Théophile Gautier e a luta pela constituição do campo literário francês: a teoria da Arte pela Arte*. A escolha daqueles escritores alemães como antecessores literários, mestres da literatura plástica que Gautier tanto defendia e

Maria Lucia Machado. [BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1992.]

⁴³ MAINGUENEAU, 2001, p. 30.

⁴⁴ MAINGUENEAU, 2001, p. 31.

praticava, não é aleatória. Em sua apreciação dos textos de Hoffmann e Arnim, Gautier observa que o fantástico permite descrições pictóricas que formam o ambiente em que o sobrenatural se insinua, de forma que este gênero é um espaço ideal para Gautier desenvolver a literatura plástica. O mesmo ocorre com a poesia, porém o fantástico apresenta igualmente a qualidade de atrair um grande número de leitores, atendendo igualmente a uma demanda dos donos de periódicos.

Gautier dependia de seus escritos para sobreviver. Escrevia críticas de artes sobre os salões, crítica de teatro, resenhas literárias, narrativas de viagens e ficções para os periódicos da época. Uma boa parte de seu rendimento financeiro dependia da publicação de seus textos em jornais e revistas.

O espaço midiático era igualmente importante para expor as convicções estéticas do autor. No entanto, estas deveriam obrigatoriamente estar de acordo com a linha editorial da revista ou do jornal em que eram publicadas. Por esta razão, Gautier escreverá muitos artigos para a revista *L'Artiste*, que defendia, embora moderadamente, a literatura romântica, mas não publicará tanto na *Revue des deux mondes*, que pleiteava uma literatura com fins morais e sociais.

Ao longo do século XIX, o lugar da literatura na sociedade francesa foi um tema muito discutido pelos escritores, críticos e jornalistas. Três grandes grupos adversários se querelavam por intermédio de artigos, publicados em periódicos, de prefácios e de romances. A « Batalha de Hernani » (1830), que opôs os jovens românticos aos amantes do teatro neoclássico francês, foi também um capítulo da grande guerra travada entre aqueles que defendiam uma literatura moral e burguesa, os que praticavam ou sustentavam a arte como instrumento para alcançar o progresso social e aqueles que pregavam a autonomia da arte:

Ora muitas destas publicações, e particularmente as sansimonistas, longe de deixar às revistas especializadas, como a nova

Revue des deux mondes (fundada em 1829, reorientada em 1831 por François Buloz, 1803-1877) e a *Revue de Paris* (fundada também em 1829), o privilégio das questões literárias, afirmam que na reconstrução da cidade nova o artista tem um papel importante, o de preceptor da humanidade; tais publicações elaboram a doutrina de uma arte social e criticam o romantismo por não ter uma clara consciência desta missão. Estas críticas exasperam Théophile Gautier.⁴⁵

Desde o prefácio do livro de poemas *Albertus* (1832), Gautier, com apenas vinte e um anos, ataca os utilitaristas, economistas, sansimonistas que consideravam a literatura um instrumento para o desenvolvimento moral da sociedade. O autor já afirma, naquele curto texto, que tudo o que é útil é feio, mesmo princípio que tornará famoso um outro prefácio, o de *Mademoiselle de Maupin*.

Nos prefácios escritos por Théophile Gautier, seja em *Fortunio* (1838) ou *Mademoiselle de Maupin*, esta recusa ao utilitário na literatura é evidente. Sua paixão pelo Belo pode igualmente ser ressaltada. Gautier condena a defesa da busca da moralidade no fazer literário, ironizando o Prêmio Monthyon entregue aos textos que educavam o povo, que comportavam sempre um ensinamento por meio de modelos de boa e honesta conduta:

Em vez de produzir um prêmio Monthyon para a recompensa da virtude, eu gostaria mais de dar, como Sardanapale, este grande filósofo que foi

⁴⁵ HISTOIRE GÉNÉRALE DES LITTÉRATURES. Tome II. Le Romantisme jusqu'en 1848. Paris :A.Quillet, 1961. p. 658.

Or nombre de ces publications, et particulièrement les saint-simoniennes, loin de laisser aux revues spécialisées comme la nouvelle Revue des Deux Mondes (fondée en 1829, réorientée en 1831 par François Buloz, 1803-1877) et la Revue de Paris (fondée aussi en 1829), le privilège des questions littéraires, affirment que dans la reconstruction de la cité nouvelle l'artiste a un rôle direct à jouer, celui de précepteur de l'humanité, elles élaborent la doctrine d'un art social, et critiquent le Romantisme de n'avoir pas pris une conscience assez nette de cette mission. Ces critiques exaspèrent Théophile Gautier.

tão mal compreendido, uma grande recompensa àquele que inventasse um novo prazer;⁴⁶

Os prefácios de Théophile Gautier serão objetos de análise, no capítulo quatro, *Posicionamentos no campo literário e espaço associado: o espaço oferecido nos periódicos e os prefácios*. Adoto como quadro teórico para este estudo a midiologia de Debray⁴⁷ e o conceito de campo literário do sociólogo Pierre Bourdieu.

Para compreender a estética elaborada por Gautier, é preciso conhecer a estrutura do campo literário durante uma parte do século XIX, o modo como este se organiza, com suas disputas internas, ou seja, com lutas simbólicas nas quais os textos críticos, os prefácios e as narrativas são armas de defesa e de ataque. Como afirma Mainueneau (2006), não se trata de estudar a obra ou defini-la de acordo com os dados oferecidos pela análise do contexto, mas de descobrir as relações através das quais a obra constitui o contexto e o contexto modifica a obra, em uma transferência sem fim. Tanto as críticas literárias e de arte de Théophile Gautier quanto aquelas redigidas por seus aliados e inimigos são importantes não só para determinar sua posição no campo, mas, sobretudo, para uma compreensão não equivocada de sua produção literária.

Estudar a relação de Gautier com a mídia de sua época é fundamental. É nas revistas e nos jornais que o autor defende sua estética e ataca uma ideologia literária que visa à evolução moral da sociedade. No entanto, é igualmente importante esclarecer quais eram as exigências dos suportes midiáticos e como Gautier negociava com estes periódicos, a fim de expor e divulgar sua literatura e sua estética.

⁴⁶ GAUTIER, Théophile. *Romans, contes et nouvelles*. Tome I. Paris : Gallimard, 2002, p. 231.

Au lieu de faire un prix Monthyon pour la récompense de la vertu, j'aimerais mieux donner, comme Sardanapale, ce grand philosophe que l'on a si mal compris, une forte prime à celui qui inventerait un nouveau plaisir ;

⁴⁷ Cf. DEBRAY, Régis. *Curso de midiologia geral*. Petrópolis: Vozes, 1993. Tradução de Guilherme João Freitas Teixeira. [DEBRAY, Régis. *Cours de médiologie générale*. Paris : Éditions Gallimard, 1991].

Explorei a hipótese de que o fantástico é recorrente, na obra de Gautier, por lhe permitir explorar um espaço propício para o tema da animação de obras de arte, como no mito de Pigmalião, imagem tão cara ao autor, e conciliar exigências midiológicas, como a de conquistar um grande número de leitores.

Robert Baudry⁴⁸, no artigo *Fantastique ou Merveilleux Gautier*, se recusa a considerar o número volumoso de contos fantásticos na obra do autor francês como resultado de um modismo do século XIX ou de necessidades alimentares. É claro que não se trata apenas disso. No entanto, ao lado de uma opção estética, de uma paixão pelos textos fantásticos que se observa na admiração patente de Gautier pelas obras de Hoffmann, desde os dezenove anos, como atesta um artigo de 1830, publicado após sua morte por Lovenjoul, o sucesso deste gênero e a atração exercida no público por este tipo de texto obviamente contribuem para a escolha de Gautier em escrever inúmeras narrativas fantásticas.

Gautier nunca se curvou totalmente aos gostos do público e da crítica, nunca escreveu romances considerados educativos, morais ou sentimentais, nunca fez, como Hugo, uma arte voltada para o progresso, nunca defendeu os temas em voga: sufrágio universal, educação para todos, igualdade entre as classes, emancipação feminina. Gautier conciliou uma paixão antiga pelo fantástico e o sucesso que este obtinha junto aos leitores dos jornais, ao invés de somente escrever versos. Segundo Cassagne, Théophile Gautier torna-se um exemplo para Flaubert, os Goncourt, Baudelaire, jovens escritores que nunca o viram capitular perante a arte social ou burguesa, embora necessitasse dos trabalhos como jornalista para sobreviver:

Ao contrário, Théophile Gautier era o homem necessário. Ele foi verdadeiramente o elo entre duas gerações. Foi ele quem proclamou a arte

⁴⁸ BAUDRY, R. « Fantastique ou Merveilleux Gautier... », In : *Bulletin de la Sociéte Théophile Gautier*, 4, 1982, pp. 231-256.

pela arte, em *Mademoiselle de Maupin*, com a insolência deslumbrante que conhecemos; por sua tripla qualidade de poeta, romancista e crítico, ele ocupava no movimento literário um lugar considerável e tinha uma influência sempre com um alcance cada vez maior. Apesar das concessões feitas ao industrialismo literário, pelo menos ele não tinha optado nem pela arte burguesa, nem pela arte social. Flaubert teve por ele muita admiração e simpatia, e quase, ao menos em seu início, sentimentos de discípulo. (...) o tema de *Salammô* teria sido aconselhado a Flaubert por Gautier.⁴⁹

Nesta, aponto o caminho percorrido por Gautier na construção de uma literatura plástica de maneira a demonstrar igualmente, através da análise de alguns textos, o papel fulcral deste autor no desenvolvimento da Teoria da Arte pela Arte. Na tentativa de seguir sua trajetória, será visto como o campo literário, ainda em formação, se estruturava, ou seja, quais eram os grupos existentes, quais eram as discussões que mobilizavam o meio literário e os periódicos em que os escritores se expressavam, a que autores Gautier se aliou e contra que doutrinas direcionou suas críticas.

A literatura plástica de Gautier se constrói ao mesmo tempo que a teoria da Arte pela Arte. Ambas não visavam nenhum ensinamento e objetivavam única e exclusivamente o Belo. Gautier perseguia o pitoresco, a frase que pinta, se considerava um descritor, o pintor do grupo literário

⁴⁹ CASSAGNE, Albert. *La théorie de l'art pour l'art: en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Seyssel : Champ Vallon, 1997, pp. 141-142.

Au contraire Théophile Gautier était l'homme qu'il fallait. Il fut vraiment le lien entre deux générations. C'était lui qui avait proclamé l'art pour l'art, dans *Mademoiselle de Maupin*, on sait avec quelle insolence éclatante ; par sa triple qualité de poète, de romancier et de critique, il tenait dans le mouvement littéraire une place considérable et il exerçait une influence toujours plus étendue. Lui du moins, malgré les concessions faites à l'industrialisme littéraire, n'avait versé ni dans l'art bourgeois, ni dans l'art social. Flaubert eut pour lui beaucoup d'admiration et de sympathie, presque, du moins à ses débuts, des sentiments de disciple.(...) Le sujet de *Salammô* aurait été conseillé à Flaubert par Gautier.

romântico e o filólogo que desenterrava palavras. O Belo, para este autor, se instaura na união entre a literatura e as artes plásticas. Pode-se acompanhar esta fusão nas inúmeras descrições picturais e *ekphrasis* espalhadas em sua obra.

A presença constante do mito de Pigmalião em seus textos é mais um indício desse fascínio de Gautier pelas artes plásticas e de sua intenção de inserir sua beleza no universo literário. O mito é lembrado e citado como um tema recorrente, sobretudo, nos contos fantásticos, quando tapeçarias, quadros ou estátuas ganham vida ou quando, através da morte, as personagens femininas adquirem as características das estátuas, tornando-se ainda mais atraente aos olhos dos protagonistas. Como ressalta Annie Ubersfeld⁵⁰, os personagens tendem a amar mais a perfeição de mármore do que o ser de carne. Como um Pigmalião inverso, os heróis das narrativas de Gautier não buscam transformar obra de arte em vida, mas sim vida em obra de arte, a fim de que a beleza não se deteriore com o tempo. Avento ainda a hipótese de que o escritor, através da intrusão das técnicas pictóricas, tenta, assim como seus pigmalhões inversos, transformar a narrativa em quadro, em obra plástica, obra de arte, cujo principal objetivo é ser admirada por sua beleza imperecível. É por esta razão que o *corpus* da tese será formado por contos de Théophile Gautier e o curto romance intitulado *Fortunio* que se referem direta ou indiretamente ao mito de Pigmalião, publicados primeiramente em periódicos. Segue abaixo uma tabela com os títulos dos textos, nome dos jornais ou revistas em que foram publicados e as datas.

⁵⁰ UBERSFELD, Annie. « Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion ». In : *Romantisme*. Paris : n^o 66, 1989, pp.51-59.

<i>Título</i>	<i>Periódico</i>	<i>Data</i>
<i>La Cafetière, conte fantastique</i>	<i>Le Cabinet de lecture</i>	4 de maio de 1831
<i>Omphale ou la tapisserie amoureuse. Histoire Roccoco</i>	<i>Le Journal des gens du monde</i>	Fevereiro de 1834
<i>La Morte amoureuse</i>	<i>Chronique de Paris</i>	Junho de 1836
<i>L'Eldorado (Fortunio)</i>	<i>Figaro</i>	Maio e Junho de 1837
<i>La Toison d'or</i>	<i>La Presse</i>	Agosto de 1839
<i>Le Pied de momie</i>	<i>Le Musée des familles</i>	Setembro de 1840
<i>Le Roi Candaule</i>	<i>La Presse</i>	Outubro de 1844
<i>Arria Marcella, souvenir de Pompeï</i>	<i>Revue de Paris</i>	Primeiro de março de 1852
<i>Paul d'Aspremont, conte (Jettatura)</i>	<i>Le Moniteur Universel</i>	Junho e Julho de 1856

Estes textos colocam em primeiro plano a relação entre a literatura e as artes plásticas. São espaços propícios para o desenvolvimento da literatura plástica e, não muito raro, para a elaboração das tramas do fantástico. As obras serão

estudadas sob duas perspectivas: a primeira é midiológica⁵¹ e investiga a relação do escritor com os periódicos, tanto o uso que ele faz deste espaço, como as exigências feitas pelos dirigentes de jornais e revistas que modificam sua obra; esclarece igualmente as estratégias utilizadas por Gautier para conciliar as cobranças midiológicas com seus objetivos estéticos.

A obra do escritor Théophile Gautier completará duzentos anos nas próximas décadas do século XXI. A importância deste escritor na literatura francesa está sendo reavaliada por estudiosos como Pierre Laubriet e Claudine Lacoste que presidem a *Société Théophile Gautier*, responsável pela publicação periódica do *Bulletin de la Société Théophile Gautier*.

Há um projeto, em curso, da *Société Théophile Gautier*, referente à publicação, pela editora Honoré Champion, das obras completas do autor que compreenderia mais de cinquenta volumes. (<http://www.theophilegautier.net/cadre.htm>).

Através do site da *Société Théophile Gautier* (<http://www.llsh.univ-savoie.fr/gautier/index.html>), acompanhei não só as últimas publicações sobre o autor, mas também as teses em andamento. Tive acesso igualmente a uma bibliografia completa no que concerne à sua obra desde 1929, elaborada pelo professor Paolo Tortonese. Embora alguns textos se refiram ao estilo plástico de Gautier, nenhum autor aborda a intenção de desenvolver a literatura plástica e a ligação desta com a teoria da Arte pela Arte, nem a relação do gênero fantástico, tão praticado por Gautier, com os periódicos do século XIX. Há pouquíssimos estudos midiológicos sobre a obra de Gautier, com a exceção de um ensaio de Claudine Lacoste, intitulado *Théophile Gautier et la presse de son temps*, publicado no primeiro volume do *Bulletin de la Société*

⁵¹ Cf. DEBRAY, 1993.

Théophile Gautier (1979), mas que somente lista as publicações de Gautier em determinados jornais.

A segunda perspectiva de leitura dos contos e do romance *Fortunio* que compõem o *corpus* é narratológica e estuda a criação de uma estética através das descrições picturais, que associavam as duas artes que o autor francês amava e praticava: a literatura e a pintura.

1.3 - O MITO DE PIGMALIÃO E A LITERATURA PLÁSTICA

Segundo Gautier, a busca pelo Belo passa necessariamente pelas descrições através das quais ele poderá « pintar » em seus contos, romances, novelas e poesias, elevando seus textos à categoria de obra de arte. Ernest Feydeau repete as reflexões de Gautier sobre a literatura e a excelência do estilo plástico:

Uma frase é um todo no qual se devem encontrar, como no corpo humano, ossos, músculos, veias e nervos. Se a frase não estiver construída segundo as leis da plástica, se ela não pintar, se, estando isolada daquelas que a precedem e que a seguem, ela não tiver caráter, cor, beleza própria, ela será defeituosa: é preciso mudá-la.⁵²

Assim é fundamental que se faça um estudo mais detalhado do papel exercido pela presença das artes, sobretudo da pintura e da escultura, na constituição de uma literatura denominada plástica nos textos de *Théophile Gautier*. Em que níveis as artes plásticas atravessam sua obra? Os desdobramentos destas

⁵² *Apud* FEYDEAU, 1874, pp. 112-113.

Une phrase est un tout dans lequel on doit pouvoir retrouver, comme dans le corps humain, des os, des muscles, des veines et des nerfs. Si la phrase n'est pas construite selon les lois de la plastique, si elle ne peint pas ; si, étant isolée de celles qui la précèdent et qui la suivent, elle n'a pas son caractère, sa couleur, sa beauté propre, elle est défectueuse : il faut la changer.

indagações encontram-se no capítulo cinco: *A construção de uma literatura plástica*.

A hipótese desenvolvida é a de que a fusão da literatura e das artes plásticas é encontrada em três esferas constituintes não só de sua produção ficcional, mas também de sua estética.

A primeira concerne à estrutura narrativa, na qual se multiplicam referências diretas a pintores, quadros, escultores, estátuas, museus, ou seja, elementos pertencentes ao universo artístico. Em alguns contos como *La Toison d'or*, a obra de arte se torna componente central da trama, uma vez que o protagonista, Tiburce, se apaixona pela Madeleine pintada por Rubens em *Descida da Cruz* (1612-1614).

A segunda esfera concerne à estrutura descritiva, na qual formas, volumes, cores, fontes de luz, materiais são definidos como em um quadro ou em uma escultura. É particularmente na esfera descritiva que se desenvolve o chamado estilo plástico tão utilizado para qualificar a escrita de Gautier. É evidente que nem toda passagem descritiva apresenta esta transferência das técnicas, dos elementos da pintura ou da escultura para o fazer literário. A delimitação e análise de trechos considerados exemplares deste tipo de descrição estão fundamentadas na categorização proposta por Liliane Louvel em *A descrição « pictural »: por uma poética do iconotexto*⁵³ e em *Texte Image: images à lire, textes à voir*.⁵⁴

Para a interpretação do conjunto formado pelas descrições picturais⁵⁵ de uma mesma narrativa e, quando possível, do

⁵³ LOUVEL, Liliane. *A descrição « pictural »: por uma poética do iconotexto*. In: *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006, Tradução de Luiz Cláudio Vieira de Oliveira, revisão da tradução de Márcia Arbex, pp.191-120. [LOUVEL, Liliane. *La description « picturale » : Pour une poétique de l'iconotexte*. In: *Poétique*. 1997, n°112, pp. 475-490.]

⁵⁴ LOUVEL, Liliane. *Texte Image: images à lire, textes à voir*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002.

⁵⁵ Conforme definição de Liliane Louvel em *A descrição « pictural »: por uma poética do iconotexto* (2006): passagens em que o autor constrói um « quadro textual », a partir do detalhamento das cores, da iluminação e das formas do objeto, cena ou paisagem retratados.

conjunto de descrições picturais das narrativas de Théophile Gautier escolhidas para análise, utilizarei o conceito de superestrutura descritiva idealizado por Adam e Petit Jean em *Le texte descriptif: poétique et linguistique textuelle*⁵⁶.

A terceira esfera concerne à construção de uma estética que seria resultado deste estilo plástico, desta literatura imagética desenvolvida por Gautier através das descrições picturais e das narrativas que possuem como tema o amor do protagonista por um objeto artístico (*Arria Marcella*) ou por uma personagem de quadro (*La Toison d'Or*) ou de tapeçaria (*Omphale*).

O próprio Théophile Gautier, seus admiradores e seus detratores estavam de acordo para definir o estilo plástico de seus textos como sua maior especialidade. Em uma flagrante estratégia de legitimação, as qualidades picturais que ele destaca na obra dos autores fantásticos alemães e na de Victor Hugo são aquelas que irão aparecer em suas narrativas. Ainda, a título de exemplo, é possível citar o elogio que Gautier faz ao autor de *Notre-Dame de Paris* (1831), lamentando a incapacidade da crítica em perceber e louvar o estilo ímpar e plástico a ponto de lembrar Goya, Callot, Michelangelo:

Nem os grandes traços à Michelangelo, nem as curiosidades dignas de Callot, nem os efeitos de sombra e claridade à maneira de Goya, nada pôde ser aceito por eles.⁵⁷

Vários personagens descritos pelos narradores criados por Théophile Gautier são comparados a figuras de quadros ou estátuas. Em certos textos fantásticos, encontram-se personagens que têm sua origem em um objeto artístico. O herói de *Omphale* observa uma mulher que sai de uma bela e antiga

⁵⁶ ADAM, J. -M. & PETIT JEAN, A. *Le texte descriptif : poétique et linguistique textuelle*. Paris : Nathan, 1989.

⁵⁷ GAUTIER, Théophile, 2002, p. 224.

Ni les grands traits à la Michel-Ange, ni les curiosités dignes de Callot, ni les effets d'ombre et de clair à la façon de Goya, rien n'a pu trouver grâce devant eux ;

tapeçaria e que lhe faz companhia durante toda a noite. Além disso, há jovens mulheres mortas, frias, brancas e rígidas, como o mármore das esculturas, que se reanimam: Angéla em *La Cafetière*, Clarimonde em *La Morte amoureuse* e Arria Marcella no conto que recebe seu nome como título. Os protagonistas masculinos de suas narrativas ainda desenvolvem um amor bizarro por objetos artísticos que representam belas mulheres.

Esta insistência no tema da animação de obras artísticas ou na reanimação, graças ao amor, de mulheres mortas produziu três estudos que estabelecem relação entre o mito de Pigmalião e os textos de Théophile Gautier: *Gautier et le complexe de Pygmalion* de Ross Chambers⁵⁸, *Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion* de Annie Ubersfeld e o livro de Anne Geisler-Szmulewicz: *Le Mythe de Pygmalion au XIX^e siècle*⁵⁹.

Estas três análises tentam explicar a significação explícita ou implícita da lenda do escultor de Chipre em alguns textos de Gautier, mas as interpretações concernem somente aos elementos da narrativa. Entretanto, meu objetivo não é somente identificar o mito de Pigmalião como um tema que se repete em seus contos, novelas e romances. Este será estudado como um componente importante da estética deste autor, um elemento chave na construção da literatura plástica.

O estudo da presença do mito de Pigmalião, na obra de Gautier, visando compreender as relações entre a literatura e as artes plásticas, será desenvolvido no capítulo seis, *A arte, a morte e a beleza: o mito de Pigmalião inverso*.

⁵⁸ CHAMBERS, Roger. « Gautier et le Complexe de Pygmalion ». In : *Revue d'Histoire Littéraire de la France*. Juillet-Août 1972, 72^e Année - N°4, pp.641-658.

⁵⁹ GEISLER-SZMULEWICZ, Anne. *Le Mythe de Pygmalion au XIX^e siècle : pour une approche de la coalescence des mythes*. Paris : Honoré Champion, 1999.

1.4 - PESQUISA DE FONTES

Ao longo do ano de 2006, completei a pesquisa da tese com o auxílio de uma bolsa sanduíche oferecida pela CAPES. Pude, assim, consultar, na Biblioteca Nacional da França e na Biblioteca Saint-Geneviève, ambas situadas em Paris, as edições originais, publicadas em periódicos, dos contos de Théophile Gautier que integram o *corpus*. Foram lidos também suas críticas literárias e artísticas, textos de outros críticos e escritores, que nunca foram recolhidos em volume, e que não poderia encontrar no Brasil. A leitura de obras esgotadas e inexistentes nas bibliotecas brasileiras, como as de Jasinski (1929) e Matoré (1946) foram fundamentais para o desenvolvimento da tese, na medida em que estudam os primeiros anos da vida literária de Gautier e fornecem informações importantes a respeito da vida literária na década de trinta do século XIX. Ambas trazem uma análise do prefácio de *Mademoiselle de Maupin* na formação da teoria da Arte pela Arte, contudo, sem aprofundar o estudo de outros prefácios e textos.

A possibilidade de consultar e ler os *Bulletins de la société Théophile Gautier* me eximiu de percorrer caminhos já explorados e me permitiu, algumas vezes, fundamentar melhor algumas de minhas hipóteses a respeito da função das artes plásticas nos escritos de Gautier e da relação entre a arte, a morte e a beleza em seus textos.

Embora tenha lido os contos que constituem o *corpus* nos periódicos em que foram primeiramente lançados, adotarei, para a análise, a edição de referência, *Romans, Contes et Nouvelles* (2002), publicada pela Gallimard, na coleção *Bibliothèque de la Pléiade*. Nela, pesquisadores da obra de Gautier optaram por publicar a última versão de cada texto que foi revista pelo autor. No entanto, em notas, mostram cada uma das modificações

feitas ao longo dos anos, inclusive os trechos das versões originais modificadas posteriormente pelo escritor.

A fim de evitar repetições desnecessárias para referir esta edição, utilizarei doravante a sigla RCN1 no lugar de *Romans, Contes et Nouvelles*, volume 1, e a sigla RCN2 no lugar de *Romans, Contes et Nouvelles*, volume 2, seguidas do número da página.

A tradução das citações dos contos *La Cafetière*, *Omphale*, *La Morte amoureuse* e *Le Pied de momie*, feita para o livro *Contos Fantásticos* das editoras Imaginário e Primeira Linha (1999), será referida como CF, seguida do número da página. A tradução de *Arria Marcella*, lançada pelas editoras Primeira Linha, Contra Capa e Scrinium (1999), virá referida como AM, seguida do número da página. Qualquer discordância significativa em relação a estas traduções, realizadas por Geraldo Gerson de Souza, será registrada em nota.

2 - OBJETIVOS E MÉTODOS: O CAMPO LITERÁRIO DE BOURDIEU, ANÁLISE DO DISCURSO LITERÁRIO DE ESCOLA FRANCESA, A MIDIOLOGIA DE DEBRAY, A DESCRIÇÃO PICTURAL E A SUPERESTRUTURA DESCRITIVA, TEXTO E CONTEXTO

2.1 - O CAMPO LITERÁRIO DE BOURDIEU

O objetivo desta tese é estudar as condições do aparecimento de uma nova estética elaborada por Théophile Gautier ao longo dos anos (1830-1872), chamada, por ele e por muitos outros críticos, de literatura plástica e a sua importância para a edificação da teoria da Arte pela Arte.

Gautier é citado diversas vezes como um dos fundadores da Arte pela Arte. No entanto, pouquíssimos estudos, a partir de seus textos literários e críticos, foi desenvolvido a fim de sustentar, explicitar, enriquecer e comprovar tal afirmação.

É provável que um autor tenha algumas convicções antes de produzir seus primeiros textos e que estes, na maioria das vezes, acabem tornando-se veículos de divulgação. No entanto, uma parte das idéias no que concerne, sobretudo, à arte pode mudar ou simplesmente se consolidar e se fortalecer. É a seqüência destes textos que produz posteriormente o que se pode chamar uma « estética ». A estética não está pronta, as obras não são ilustrativas. Assim, as convicções estimulam o surgimento das obras, as obras dão corpo, confirmam, consolidam as convicções: « a doutrina estética do autor constitui-se ao mesmo tempo que a obra que se julga ser seu produto ».⁶⁰

Investigo de que modo os textos ficcionais e não ficcionais (críticas, prefácios) emergem e somente poderiam surgir em um contexto específico, no qual estão em jogo confrontos estéticos e a luta pela autonomia da arte.

⁶⁰ MAINGUENEAU, 2006, p. 157.

Com a intenção de estudar este contexto, adotei como conceito a teoria dos campos de Pierre Bourdieu. O campo é um lugar social, com regras próprias, em que agentes sociais interagem em busca de uma melhor posição, com o objetivo de conservar certas estruturas, se estão em posição privilegiada, ou modificá-las, se estão em posição marginal. Travam lutas simbólicas, munidos de capital econômico: dinheiro, bens, obras de arte; cultural: diplomas, conhecimentos artísticos e enciclopédicos; social: boas relações profissionais e políticas; e simbólico: reconhecimento e prestígio. Desta maneira, os agentes transformam, neste jogo, neste campo de forças, valores e sentidos.⁶¹

Cada campo tem suas próprias leis, no entanto, os campos podem interferir uns nos outros. No capítulo quatro, *Posicionamentos no campo literário e espaço associado: o espaço oferecido nos periódicos e os prefácios*, apontarei, sobretudo, as ligações entre os campos político e literário.

Com que obras os escritos de Gautier dialogam, que doutrinas atacam, a que escola se filiam, a que autores defendem, ou seja, como, através deles, o autor constrói sua trajetória dentro do campo literário?

É no campo literário que escritores se posicionam ao filiar-se a determinados grupos e distanciar-se de outros. Nele, lutas simbólicas ocorrem na busca de reconhecimento estético e outros benefícios econômicos e sociais.

O conceito de posição⁶² de Pierre Bourdieu diz respeito ao lugar ocupado por um escritor em um determinado momento no campo literário. Segundo Bourdieu, a posição de um escritor norteará as « tomadas de posição », ou seja, suas escolhas estéticas, sua participação em um grupo literário, a opção por um gênero, por um editor.

⁶¹ Cf. CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. *Quadros literários fin-de-siècle: um estudo de Às avessas, de Joris Karl Huysmans*. Rio de Janeiro: 7 Letras, Faculdade de Letras/UFRJ, 2005, p. 57.

⁶² Cf. BOURDIEU, Pierre. *Raisons pratiques, sur la théorie de l'action*. Paris : Seuil, 1994.

A trajetória⁶³, por sua vez, é a seqüência de posições que um escritor ocupa no campo literário. Ela é construída por meio de filiações a determinados grupos, críticas a outros e rupturas.

As « tomadas de posição » de um escritor dependerão de sua posição no campo. Se ele deseja manter uma posição privilegiada, buscará, através de suas escolhas, perpetuar as regras do campo. Por outro lado, tentará modificar valores, sentidos, se se situa em uma posição marginal:

As estratégias dos agentes e das instituições que estão engajadas nas lutas literárias, ou seja, suas *tomadas de posição* (específicas, isso quer dizer estilísticas, por exemplo, ou não específicas, políticas, éticas, etc.), dependem da posição que eles ocupam na estrutura do campo, ou seja, na distribuição do capital simbólico específico, institucionalizado ou não (reconhecimento interno ou notoriedade externa), e que, pela mediação das disposições constitutivas de seu *habitus* (e relativamente autônomo em relação à posição), os inclina ou a conservar ou a transformar a estrutura desta distribuição, e, portanto, a perpetuar as regras do jogo em vigor ou subvertê-las.⁶⁴

Vale não confundir os conceitos de posição de Bourdieu e posicionamento de Dominique Maingueneau. A noção de posicionamento se aproximaria mais do que Bourdieu chama de « tomada de posição ». Para Maingueneau, as escolhas de um escritor - estética, tribo, editor - marcarão sua identidade enunciativa. No entanto, não se trata apenas disso. Posicionar-se é mais do que assumir opções literárias, engloba

⁶³ BOURDIEU, 1996.

⁶⁴ BOURDIEU, 1994, p. 71.

Les stratégies des agents et des institutions qui sont engagés dans les luttes littéraires, c'est-à-dire leurs *prises de positions* (spécifiques, c'est-à-dire stylistiques par exemple, ou non spécifiques, politiques, éthiques, etc.), dépendent de la *position* qu'ils occupent dans la structure du champ, c'est-à-dire dans la distribution du capital symbolique spécifique, institutionnalisé ou non (reconnaissance interne ou notoriété externe), et qui, par la médiation des dispositions constitutives de leur *habitus* (et relativement autonome par rapport à la position), les incline soit à conserver soit à transformer la structure de cette distribution, donc à perpétuer les règles du jeu en vigueur ou à les subvertir.

desde lugares e pessoas que os autores freqüentam até o modo de agir socialmente:

Refletir sobre a emergência das obras é considerar o espaço que lhes dá sentido, o campo em que se constroem os posicionamentos: doutrinas, escolas, movimentos... Trata-se da construção de uma identidade enunciativa que é tanto « tomada de posição » como recorte de um território cujas fronteiras devem ser incessantemente redefinidas. Esses posicionamentos não são apenas doutrinas estéticas mais ou menos elaboradas; são indissociáveis das modalidades de sua existência social, do estatuto de seus atores, dos lugares e práticas que eles investem e que os investem.⁶⁵

Enfim, discuto e descrevo, aqui, a configuração do campo literário, no momento em que Théophile Gautier escreve seus prefácios, ou seja, as escolas literárias e doutrinas em posição de destaque, as idéias e grupos considerados marginais. Descrevo, igualmente, de que maneira o escritor, por meio dos prefácios de 1832, 1833, 1834, 1838 e 1844, posiciona-se perante os diversos grupos artísticos, tece as mais variadas idéias sobre o valor e a função da literatura na sociedade, para compreender de que forma, neste processo, ele contribui para reconfigurar o campo.

Deste modo, viso não só apontar as inúmeras relações que um texto estabelece com o contexto social e literário onde ele emerge, mas também indicar como uma obra transforma este mesmo contexto a partir de sua aparição.

2.2 - ANÁLISE DO DISCURSO LITERÁRIO DE ESCOLA FRANCESA

Nesta tese, não se verá a produção ficcional como um reflexo da vida do autor ou da sociedade em que ele vive,

⁶⁵ MAINGUENEAU, 2006, p. 151.

porém, igualmente, não a abordarei como uma realidade isolada sem nenhum contato com o mundo onde ela surge.

Existe um meio social, político e artístico com o qual uma obra dialoga. Maingueneau define essas esferas atuantes como o contexto de produção. Dados do universo literário, por exemplo, são relevantes para uma compreensão não-equivocada das condições de enunciação de uma obra: as amizades e afinidades estéticas entre os autores, a relação autor e editor, a dependência financeira de alguns artistas em relação aos periódicos.

Da mesma forma, certos textos também nos revelam ou reforçam, por meio de alguns indícios, por exemplo, a posição estética de um autor. Maingueneau define indícios como elementos textuais que podem revelar ou confirmar o posicionamento do escritor através de sua própria enunciação. É através deles que as condições do dizer revelam-se no que é dito. O lingüista francês em *Le discours littéraire* resume bem os objetivos deste tipo de análise e os fatores que a constituem:

É restituir as obras aos espaços que as tornam possíveis, onde elas são produzidas, avaliadas, administradas. As condições do *dizer* permeiam aí o *dito* e o *dito* remete a suas próprias condições de enunciação (o estatuto do escritor associado ao seu modo de posicionamento no campo literário, os papéis vinculados com os gêneros, a relação com o destinatário construída através da obra, os suportes materiais e os modos de circulação dos enunciados...). A partir do momento em que não se podem separar a instituição literária e a enunciação que configura um mundo, o discurso não se encerra na interioridade de uma intenção, sendo em vez disso força de consolidação, vetor de um posicionamento, construção progressiva, através do intertexto, de certa identidade enunciativa e de um movimento de legitimação do espaço próprio espaço de sua própria enunciação.⁶⁶

⁶⁶MAINGUENEAU, 2006, p. 43.

Na literatura plástica, estética desenvolvida por Gautier, o objetivo é criar uma obra em que seja impossível separar as artes plásticas do fazer literário. Em que cada frase pinte, em que a obra literária seja também uma obra plástica, uma obra de arte. Nesse sentido, a imagem do Pigmalião inverso, que irei explorar, no capítulo seis, é um duplo do autor, aquele que quer transformar vida em obra de arte e não obra de arte em vida. Este é o mesmo caminho percorrido por suas personagens femininas. Elas são transformadas em objetos artísticos para não perecer. Nessa figura do Pigmalião inverso, encontra-se um indício que revela o posicionamento do autor no campo literário que busca legitimar sua obra e sua estética.

É preciso atentar também para a formação de tribos que, conforme Maingueneau, são grupos formados por escritores, unidos geralmente por semelhanças estéticas, que se opõem a outros grupos dentro do campo literário. A aliança entre autores permite uma estratégia de defesa e de legitimação da estética em comum e da obra de cada um dos membros destas tribos.

No estudo da cena de enunciação, formada pela cena englobante, cena genérica e cenografia⁶⁷, a obra é vista, buscando-se a maneira como ela se constrói a partir de sua própria enunciação, como expõe a idéia que deseja passar, através da escolha de um espaço, de um tempo, de um modo de enunciação. Os contos e o romance *Fortunio* de Gautier que se referem ao mito de Pigmalião pertencem à mesma cena englobante, ou seja, ao discurso literário. Também compartilham a mesma cena genérica, são textos ficcionais exóticos ou fantásticos, publicados primeiramente em periódicos, e que devido a seu meio e modo de divulgação são considerados romances de folhetim. O periódico, visto como veículo de difusão, apresenta algumas normas e objetivos

⁶⁷ Cf. MAINGUENEAU, 2006, p. 251-255.

conhecidos, que interferem no processo de construção destas narrativas. Por outro lado, a cenografia, como afirma Maingueneau, não é uma escolha aleatória, não é possível passar uma « mensagem », uma « idéia », em qualquer cenografia. É através da constituição da cenografia que se articulam o enunciador, o co-enunciador, o espaço (topografia) e o tempo (cronografia) em que a trama é desenvolvida. No caso das obras de Gautier que compõem o *corpus* da tese, apresentarei as análises da cenografia nos capítulos cinco, *A construção de uma literatura plástica*, e seis, *A arte, a morte e a beleza: o mito de Pigmalião inverso*.

Annie Ubersfeld, em seu texto *Théophile Gautier e o Mito de Pigmalião* (1989), observou que a relação dos personagens masculinos de Gautier com a obra plástica é uma eterna repetição da relação que a pessoa e o escritor Théophile Gautier têm com a pintura e a escultura. Aprendiz esforçado de Rioul, mas sem futuro devido a uma grave miopia, Gautier foi condenado a ser um eterno admirador e analista das obras plásticas. No entanto, de alguma forma, o « inscritor » resolve esse problema em sua enunciação, transformando sua obra em literatura plástica. Para fins de análise da cenografia das obras em pauta, adoto a distinção que Dominique Maingueneau faz entre pessoa, escritor e inscritor. A pessoa é o indivíduo que se move na sociedade, aquele que possui uma identidade, um endereço. O escritor é aquele que se move dentro do campo literário e que nele produz uma trajetória e o inscritor é o enunciador dos textos. É preciso lembrar, como o faz Dominique Maingueneau, que os três estão « amarrados » e formam a imagem do artista criador:

Pensa-se aqui numa estrutura de nó borromeu; os três anéis se entrelaçam de modo que, se se rompe um dos três, os dois outros se separam. É-se sempre tentado a reduzir o nó a um de seus anéis: a *pessoa*, para a história literária, seja ela sociologizante ou psicologizante; o *escritor*, para as pesquisas sobre as instituições literárias; o *inscritor*, para os

adeptos da obra ou do texto em detrimento de tudo mais. Mas não se pode isolar ou reduzir nenhuma dessas instâncias às outras; sua separação é a condição do desencadeamento do processo de criação. Através do inscritor, é também a pessoa e o escritor que enunciam; através da pessoa, é também o inscritor e o escritor que vivem; através do escritor, é também a pessoa e o inscritor que traçam uma trajetória no espaço literário. Se desfizemos sua junção, cada anel revela ser aquilo por meio de que os outros se sustentam: como viver se não se vive da maneira que convém para ser um dado escritor que vai ser o inscritor de uma dada obra? Como desenvolver estratégias no espaço literário se não se vive de modo a ser o inscritor de uma obra? Como ser o inscritor de uma obra se não se enuncia através de um certo posicionamento no campo literário e um certo modo de presença/ausência na sociedade?⁶⁸

Neste sentido, ver-se-á a construção de uma imagem pelo enunciador ao longo de sua enunciação, ou seja, de um *ethos* do escritor Théophile Gautier por meio de textos acolhidos pelo espaço associado, como seus prefácios-manifestos, no capítulo quatro, *Posicionamentos no campo literário e espaço associado: o espaço oferecido nos periódicos e os prefácios*. O espaço associado acolhe todos os textos não considerados como integrantes da obra literária canônica (textos ficcionais e poemas), ele inclui prefácios, dedicatórias, entrevistas, textos críticos e autobiográficos.

O *ethos* romântico produzido por seus textos também se estende ao inscritor e à pessoa, uma vez que, como observa Maingueneau, as três instâncias estão unidas, são inseparáveis, o que se identifica em uma delas automaticamente abrange as outras duas. Além disso, o *ethos* do inscritor construído em sua enunciação contribui para a elaboração do *ethos* da pessoa e do escritor. Se não fosse assim, Flaubert e Baudelaire não teriam sido processados, julgados por suas obras, no século XIX.

⁶⁸ MAINGUENEAU, 2006, p. 137.

Maingueneau ressalta a importância de uma corporalidade social e de um modo de viver como mais um dos elementos construtores do *ethos*. Vê-se uma aproximação do conceito de *ethos* com o de *habitus*, desenvolvido pelo sociólogo Pierre Bourdieu. O conceito de *habitus* se reporta a gestos, pensamentos, maneiras de ser, de falar e de se portar socialmente que nem sempre são conscientes. A noção de *habitus* é importante, pois lembra que os agentes são o resultado de uma história individual, de uma educação associada a um meio, e, ao mesmo tempo, de uma história coletiva e que os pensamentos, a percepção e os sistemas de valores são igualmente o resultado da incorporação de estruturas sociais:

Isso significa que optamos por uma concepção primordialmente « encarnada » do *ethos*, que, dessa perspectiva, abrange não apenas a dimensão verbal, mas igualmente o conjunto de determinações físicas e psíquicas vinculadas ao "fiador" pelas representações coletivas. Este vê atribuídos a si um *caráter* e uma *corporalidade* cujo grau de precisão varia de acordo com o texto. O "caráter" corresponde a um conjunto de características psicológicas. A "corporalidade", por sua vez, associa-se a uma compleição física e a uma maneira de se vestir. Além disso, o *ethos* implica uma maneira de se movimentar no espaço social, uma disciplina tácita do corpo apreendida mediante um comportamento global. O destinatário o identifica com base num conjunto difuso de representações sociais avaliadas de modo positivo ou negativo, de esteriótipos que a enunciação contribui para confirmar ou modificar. ⁶⁹

Desta forma, Maingueneau, em *Le discours littéraire*, associa o *ethos* não apenas a um modo de se expressar do enunciador e a uma imagem resultante dessa maneira de enunciar, mas a uma maneira de se movimentar na sociedade, a uma corporalidade que formam uma imagem da pessoa-escritor-inscritor que será intensificada ou não pela enunciação.

⁶⁹ MAINGUENEAU, 2006, pp. 271-272.

2.3 - A MIDIOLOGIA DE DEBRAY

Para realizar o estudo do contexto em que uma obra é produzida, é preciso igualmente analisar as « mediações » através das quais « *uma idéia se torna força material* ». Tais « mediações » são elementos constitutivos da obra.⁷⁰

Este é o objeto da midiologia, disciplina proposta por Régis Debray, que a introduz em *Curso de midiologia geral* (1993)⁷¹. A midiologia ocupa-se da importância do veículo de transmissão das obras. O meio de publicação não serve apenas como meio de difusão, nem como um mero suporte material que concretiza um projeto literário, mas integra o próprio processo de escritura do texto.

A midiologia gostaria de ser para o mundo ideológico o que a ecologia é para o mundo econômico. Não porque tenha de dar, sistematicamente, sinais de alarme. Ela sugere simplesmente que « a inteligência » não é uma propriedade natural, indefinidamente reproduzível, abundante e gratuita como o ar e a água. Que este ou aquele estoque de idéias não pode sobreviver e se reproduzir seja em que meio for, por qualquer médium. Talvez se passe (*sic*) com as construções ideais, como (*sic*) acontece com as espécies animais: só quando desaparecem é que nos apercebemos de sua dependência com relação à respectiva mediasfera.⁷²

Dominique Maingueneau disserta sobre a disciplina midiológica, sublinhando a pertinência da análise das mediações para a interpretação de um texto literário.

⁷⁰ Cf. DEBRAY, 1993.

⁷¹ A edição original é de 1991.

⁷² DEBRAY, 1993, p. 31.

Não é garantido que essa midiologia possa se tornar uma disciplina autônoma, mas não é possível negar a importância da *dimensão midiológica* das obras. As mediações materiais não vêm acrescentar-se ao texto como « circunstância » contingente, mas intervêm na própria constituição de sua « mensagem ». ⁷³

Maingueneau, ao dissertar sobre as distinções entre a literatura oral e a literatura escrita, nota que, na recepção da literatura oral, era impossível separar o contexto da obra, uma vez que o « autor » se dirigia aos seus ouvintes e seu texto, conseqüentemente, mudava segundo as exigências de seu público.

Não se passou imediatamente de uma literatura puramente oral para uma literatura escrita hegemônica. Na Idade Média, a literatura oral coexistia com a escrita. Na Europa clássica, embora a literatura escrita fosse predominante, não se pode ignorar a importância do papel desempenhado pela literatura oral. Maingueneau cita, como exemplo, os panegíricos de Bossuet publicados em papel, mas concebidos para o ambiente da corte, ou seja, para uma exposição pública por meio da oralidade.

No tempo dos manuscritos, embora a fonte textual fosse única, as cópias apresentavam erros devido à distração, ao cansaço ou até aos traços do falar regional dos copistas.

No entanto, mais tarde, com o advento da tipografia e a paulatina multiplicação dos textos, todos iguais, todos contendo caracteres impressos no papel branco, a importância do público receptor na elaboração da obra é relegada a segundo plano, e chega-se à concepção de uma literatura « pura » que não seria « contaminada » pelo contexto:

O acontecimento sonoro que um desempenho oral constitui torna improvável a idéia de uma dissociação entre texto e contexto, uma apreensão « geométrica » da obra. A própria idéia de um desígnio puramente estético da

⁷³ MAINGUENEAU, 2001, p. 85.

literatura se ajusta mal à oralidade, que cria um contato, educa e fortalece a identidade do grupo, reatualizando um patrimônio de lendas e saberes. Dispondo de signos que não variam no espaço branco de uma página idêntica às outras, a tipografia parece abstrair o texto de qualquer processo de comunicação imediata e permite a reivindicação de uma literatura "pura".⁷⁴

A falta de uma situação comunicativa presencial não acarreta necessariamente a redução do papel do contexto ou do leitor na constituição da obra literária, de maneira que o estudo de uma obra, em uma perspectiva midiológica, configura-se essencial para a sua compreensão. Responder às perguntas que Debray formula, no livro *Curso de midiologia geral*, pode ser um começo:

De que maneira isso se transmite, difunde, circula, propaga, multiplica, etc.? Sobre que tipo de suporte? Que (*sic*) é que isso modifica e recompõe no corpo dos transmissores e receptores? Através de que vetores? Que tipo de percursos, redes, alianças, confluências, saídas, etc.?⁷⁵

Debray mostra que pequenas mudanças de suporte podem produzir grandes mudanças sociais, políticas ou artísticas:

Nossas pequenas passarelas irão, o mais freqüentemente possível, de um *micro* trivial a um *macro* prestigioso, estabelecendo a ligação entre micro-energias e megaforças, entre um clique insignificante e um deslizamento de terreno desembocando em um cenário completamente diferente. Por exemplo, a vitória do *codex* sobre o rolo no século IV e a do cristianismo sobre o paganismo na mesma época. A gravura em cobre e os primeiros desenvolvimentos das ciências naturais de observação (botânica, geologia, medicina, mineralogia, etc.).⁷⁶

⁷⁴ MAINGUENEAU, 2001, p. 96.

⁷⁵ DEBRAY, 1993, p. 36.

⁷⁶ DEBRAY, 1993, pp. 36-37.

Debray continua multiplicando seus exemplos e acaba por mencionar transformações engendradas por mudança de suporte nas artes plásticas e na literatura:

O achado tipográfico do travessão (permitindo o estilo direto sem hierarquização dos interlocutores) e o aparecimento do gênero "romance". A invenção do telégrafo elétrico e a do caso do dia. O nascimento da fotografia e a rejeição do acessório [à narrativa] que caracterizou a pintura moderna. (...) A telegrafia sem fios (1922) e o nascimento da grande reportagem enquanto gênero literário, e depois seu desaparecimento com a transmissão televisionada, etc.⁷⁷

Neste sentido, levanto a hipótese de que o surgimento do folhetim e, em seguida, do romance de folhetim, publicado em partes de maneira periódica em jornais e revistas, é uma das causas do grande número de textos publicados que pertencem ao gênero fantástico durante o século XIX. Este tipo de suporte exigia um texto que comportasse um mistério contínuo para atrair o leitor e levá-lo a seguir os capítulos a partir da compra do periódico em que a história era divulgada. O fantástico compreende a aparição de um fato inexplicável que se revelará ou não como um fenômeno sobrenatural ao fim do enredo ou simplesmente deixará o leitor em dúvida sobre a existência do evento narrado. Assim, este gênero cumpre todas as exigências de suspense do romance de folhetim e a publicação recorrente destas narrativas, no século XIX, parece-me uma consequência lógica.

2.4 - A DESCRIÇÃO PICTURAL E A SUPERESTRUTURA DESCRITIVA

Como referido na introdução, procurei mostrar o papel essencial que as artes plásticas desempenham na obra de Théophile Gautier, explorando a hipótese de que o projeto

⁷⁷ DEBRAY, 1993, pp. 36-37.

estético do autor inclui a edificação de uma literatura plástica.

Para estudar a presença de elementos pictóricos no texto de Théophile Gautier, sirvo-me dos instrumentos de análise textual desenvolvidos por Liliane Louvel.

Em *A descrição « pictural »: por uma poética do iconotexto* (2006), Louvel define as descrições literárias picturais como aquelas que, por meio dos detalhes das cores, da luz, das formas, das linhas e das referências a mestres da pintura e da escultura e a nomes de obras de arte, constroem « quadros textuais ».

No entanto, há várias gradações de descrições picturais, como Louvel afirma, em *Texte/Image : images à lire, textes à voir* (2002). O grau plástico de uma passagem descritiva é medido pela quantidade de marcadores de picturalidade, dos quais ela apresenta uma lista quase exaustiva.

O léxico técnico (cores, nuances, perspectiva, « glacis », verniz, formas, camadas, linha, etc.), a referência aos gêneros picturais (natureza morta, retrato, marinha), o recurso aos efeitos de enquadramento, a colocação dos operadores de início e fim da descrição pictural (dêiticos, enquadramentos textuais como os encadeadores de narrativa, a pontuação, o branco tipográfico, a repetição do tema « tratava-se ») a utilização dos operadores de visão, a concentração dos dispositivos técnicos na história permitindo ver, o recurso às comparações explícitas "como em um quadro" (...) a imobilidade e a ausência de movimento.⁷⁸

⁷⁸ LOUVEL, 2002, p. 33.

Le lexique technique (couleurs, nuances, perspective, glacis, vernis, formes, couches, ligne, etc.), la référence aux genres picturaux (nature morte, portrait, marine), le recours aux effets de cadrages, la mise en place des opérateurs d'ouverture et de fermeture de la description picturale (dêictiques, encadrements textuels comme les enchâssements de récit, la ponctuation, le blanc typographique, la répétition du motif « c'était ») la mise en place des opérateurs de vision, la concentration des dispositifs techniques dans l'histoire permettant de voir, le recours aux comparaisons explicites « comme dans un tableau » (...) l'immobilité et l'absence de mouvement.

Segundo Liliane Louvel, o grau de saturação da presença destes marcadores permite classificar os tipos de fragmentos descritivos em efeito-quadro, vista pitoresca, hipotipose, quadros-vivos, arrumação estética ou artística, descrição pictural e, enfim, *ekphrasis*.

Ekphrasis é uma palavra de origem grega significando primeiramente « fazer compreender » (*phrasis*) « até o fim » (*ek-*). Adam & Petit Jean, em *Le texte descriptif : poétique et linguistique textuelle* (1989), apontam como origem da descrição o exercício retórico do *declamatio* na assembleia, no tribunal e nas solenidades comemorativas. Tais discursos se tornam ostentatórios, em fragmentos. O mais importante destes trechos foi chamado de *descriptio* ou *ekphrasis*, em que se descreviam pessoa e lugares a partir de regras rígidas. Por volta do século II d.C , a *ekphrasis* abandona a retórica e se integra à poética, juntando-se à narração. O mais célebre exemplo de *ekphrasis* da literatura é feita por Homero no canto XVIII da *Ilíada*, quando descreve o escudo de Aquiles.

A *ekphrasis* é freqüentemente denominada como a descrição de uma obra de arte. No entanto, ela não procura apenas representar uma cena como um quadro ou somente descrever um quadro que aparece ao longo da narração, ela busca « pintar a pintura ». A *ekphrasis* acaba por mimetizar o próprio processo de criação pictural.

A definição de *ekphrasis* elaborada por Roland Barthes, em *L'effet de réel*, publicado primeiramente em 1968 e reeditado em 1982, traz uma faceta interessante desta figura retórica. Barthes a caracteriza como um trecho destacado dos demais que tem por objetivo a si próprio:

Pedaço brilhante, destacável (tendo então seu fim em si mesmo, independente de toda função de conjunto), que tinha por objeto descrever lugares, tempo, pessoas ou obras de arte.⁷⁹

⁷⁹ BARTHES, Roland. « L'effet de réel ». In: *Littérature et réalité*. G. Genette. T. Todorov ed. Paris: Seuil, 1982, p. 84.

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 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.

Ainda no que concerne à análise das descrições picturais e da significação do conjunto de tais trechos em uma narrativa, sirvo-me dos conceitos de superlativo descritivo e de superestrutura descritiva criados por Adam e Petit Jean.

Os narradores dos contos de Gautier recorrem freqüentemente ao superlativo descritivo, que consiste em um uso excessivo de adjetivos laudatórios referentes a um mesmo objeto, personagem, paisagem ou ambiente. Adam & Petit Jean se referem a este recurso como um elemento característico das descrições ornamentais, cujas principais particularidades são a preocupação estética e a mimesis pictural.

Do ponto de vista da invenção, estas descrições [ornamentais] caracterizam-se pela presença de uma isotopia constante (a preocupação de idealização estética) e uma isotopia variável (o auxílio de uma mimesis pictural), como testemunha a célebre descrição do escudo de Aquiles(...) ⁸⁰

Morceau brillant, détachable (ayant donc sa fin en soi, indépendante de toute fonction d'ensemble), qui avait pour objet de décrire des lieux, des temps, des personnes ou des oeuvres d'art.

⁸⁰ ADAM & PETIT JEAN, 1989, p. 9.

Du point de vue de l'invention, ces descriptions [ornementales] se caractérisent par la présence d'une isotopie constante (le souci d'idéalisation esthétique) et d'une isotopie variable (le recours à une mimésis picturale), comme en témoigne la célèbre description du bouclier d'Achille.

O estudo da descrição ornamental vem complementar o das descrições picturais, uma vez que nem todas as descrições de Théophile Gautier podem ser classificadas como descrições picturais ou *ekphrasis*, mas todas contém o que Adam & Petit Jean denominam de « a preocupação de idealização estética ».

Uma característica marcante da descrição ornamental é a de tornar a descrição um dos principais objetivos da narração, de transformar o próprio texto num objeto literário e ao mesmo tempo artístico, ressaltando o valor plástico e imagético das descrições. Esta função é a mesma destacada por Barthes na *ekphrasis*. E, ainda mais uma vez, insisto na questão: inserir tais descrições, em suas narrativas, não seria a maneira que Théophile Gautier encontrou de construir a literatura plástica?

A semelhança entre a descrição ornamental e a descrição pictural é evidente. A única diferença é o destaque dado ao recurso do superlativo na descrição ornamental e o fato desta não produzir um quadro textual. Os recursos retóricos da descrição ornamental são muito utilizados nos retratos femininos descritos pelos narradores dos romances, das novelas e dos contos de Théophile Gautier.

Para Adam e Petit Jean, a descrição não se constitui apenas como um detalhamento ou um enfeite. No prefácio do livro *Le texte descriptif*, eles afirmam : « Em uma narração as descrições informam tanto a narrativa quanto são informadas por ela. »⁸¹ .

Nos textos de Gautier, a afirmativa de Adam & Petit Jean se justifica inteiramente, pois a descrição é, por vezes, tão predominante em seus contos que informa mais o leitor do que os próprios elementos narrativos. A sucessão de descrições integra a construção da trama narrativa.

⁸¹ ADAM & PETIT JEAN, 1989, P.5.

« Dans un récit les descriptions informent autant la narration qu'elles sont informées par elle »

Em *Jettatura* de Théophile Gautier⁸², no que se refere às seqüências descritivas que retratavam os protagonistas Paul d'Aspremont e Alicia, tanto em uma série quanto em outra, observei uma superestrutura descritiva. Para Adam e Petit Jean, esta evidencia o igual valor das informações narrativas e descritivas para a estrutura lógica da obra. A superestrutura descritiva é formada por uma seqüência de descrições cujo conjunto possui uma significação relevante para a compreensão da obra.

A seqüência descritiva dos retratos de Paul permite ao leitor perceber que há algo estranho em relação ao seu olhar, antes mesmo de isso ser exposto claramente por dados narrativos.

No entanto, a série descritiva mais importante do conto *Jettatura* refere-se exatamente aos retratos de Alicia. O seu crescente adoecimento perto do noivo Paul d'Aspremont vai sendo exposto nas descrições da jovem inglesa, apresentadas ao longo do texto. No início, ela possui uma beleza forte e saudável que vai desaparecendo para dar lugar a uma beleza frágil e quase incorpórea. Essa seqüência descritiva depõe a favor da existência do mau-olhado de Paul d'Aspremont que estaria matando sua amada involuntariamente.

Além de serem importantes para a construção de uma literatura plástica em que o Belo deve resplandecer, as descrições picturais, sobretudo a série que estas descrições formam, podem ter igualmente uma função relevante na produção de sentidos do texto, como ocorre em *Jettatura*. Nos próximos capítulos, os contos e o romance *Fortunio* que compõem o *corpus* serão também analisados sob esta mesma perspectiva.

⁸² Cf. BALTOR, Sabrina Ribeiro. *As descrições picturais em Jettatura de Théophile Gautier*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras / Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002. Dissertação de Mestrado.

2.5 - TEXTO E CONTEXTO

Ao estudar a edificação da literatura plástica e a importância de Théophile Gautier, de sua obra e de sua estética para a formação da teoria da Arte pela Arte, em uma perspectiva sociodiscursiva, não se poderia eliminar o estudo do contexto, do momento em que o autor viveu e produziu.

No entanto, não poderia tampouco considerar texto e contexto como realidades isoladas e inertes. A obra não é o reflexo da sociedade. O contexto social, o contexto político, o contexto econômico não interferem diretamente na constituição da obra literária. As relações são mais dinâmicas, mais heterogêneas e mais mutáveis.

A teoria dos campos de Pierre Bourdieu contribuiu para que se pense a relação texto e contexto de uma outra forma. As principais ligações e regras se estabelecem dentro do campo literário. As principais forças que interferem nas condições do dizer de uma obra estão lá: a ligação do autor com os periódicos, as amizades literárias, o vínculo entre editor e escritor e a tribo que se forma em oposição a outros grupos com idéias diversas a respeito da função da arte.

É evidente que o campo político, o campo econômico e o campo social interagem com o campo literário. Por exemplo, são as políticas de censura em relação aos jornais que modificarão as obras publicadas nestes veículos. No entanto, o primeiro elo se estabelece entre a obra e o jornal e não entre a obra e as novas censuras políticas.

Desse modo, não se considera a obra apenas como a criação solitária de uma mente privilegiada. Muitos fatores interferem, modificam, provocam a elaboração de textos críticos e literários. O estudo midiológico, por exemplo, coloca em evidência as condições estabelecidas pelos veículos de transmissão que um autor deve respeitar para a publicação

em periódico ou em volume. Desta forma, o autor deve conciliar objetivos estéticos com exigências editoriais.

Todavia, ainda seria um pouco limitador e ainda seria separar texto e contexto, investigar apenas a constituição dos grupos, a posição do escritor no campo literário, as condições de publicação, a luta que se estabelece entre diversos círculos de escritores através do que Maingueneau chama de produções que constituem o espaço associado (prefácios, críticas literárias e artísticas).

Os textos literários também constroem e revelam posicionamentos no campo literário. Como Maingueneau afirma, as condições do dizer atravessam o dito. É através da análise dos indícios que se mostra como um texto ficcional também é vetor de posicionamento. Nada está dado: obra, estética, posicionamento, *ethos* são o resultado de um processo simultaneamente construído.

Por uma especificidade da obra de Gautier, para alcançar os objetivos da tese, revelou-se relevante uma análise mais detalhada da descrição, quase sempre pictural, nas narrativas que compõem o *corpus*. Por esta razão, recorri aos instrumentos de análise de descrições elaborados por Liliane Louvel e Adam & Petit Jean.

No entanto, não irei separar este tipo de análise do que propus aqui anteriormente. A insistência de Gautier na descrição pictural também é um indício que revela seu posicionamento como defensor de uma arte que deve visar principalmente o Belo.

Assim, serão coordenadas teorias e conceitos dos quais procuro mostrar a complementaridade, visando revelar os caminhos da trajetória de Gautier e suas estratégias, na construção de sua obra ficcional, de sua estética e na defesa do que se convencionou chamar posteriormente a teoria da Arte pela Arte.

3- THÉOPHILE GAUTIER E A LUTA PELA CONSTITUIÇÃO DO CAMPO LITERÁRIO FRANCÊS: A TEORIA DA ARTE PELA ARTE

3.1 - A ESTÉTICA ALEMÃ DIVULGADA POR MME DE STAËL, BENJAMIN CONSTANT, HENRI HEINE, VICTOR COUSIN, JOUFFROY, AS TRADUÇÕES DE OBRAS ALEMÃS POR NERVAL E POR LOÈVE-VEIMARS E AS CONVICÇÕES ESTÉTICAS DO PEQUENO CENÁCULO

A palavra estética, *aisthésis*, é de origem grega e significa sensação. Designa igualmente uma recepção da matéria pelos sentidos. Em 1750, o alemão Alexander Baumgarten escreve o livro *Estética : a lógica da arte e do poema*. Ele é considerado o primeiro esteta, pois começa a pregar um dogma de beleza e separa esta ciência do Belo de outros ramos da filosofia. Seu objetivo era meditar sobre a aptidão de determinados objetos para falar mais aos sentidos e à alma do que outros. Baumgarten é o primeiro a supor a existência de leis estéticas.

Conforme este autor, os objetos belos causam um prazer desinteressado, o gozo estético. A atividade humana capaz de proporcioná-lo é a arte. Tal definição da função da arte foi imediatamente aceita, na Alemanha, por alguns pensadores do final do século XVIII.

Na França, Madame de Staël (1766-1817) foi educada em um meio de escritores e homens de ciência tais como George Louis Leclerc, dito conde de Buffon, Jean-François Marmontel, Frédéric-Melchior Grimm, que freqüentavam o salão de sua mãe, Suzanne Curchod. Por razões políticas, em 1803, foi expulsa de Paris por Napoleão Bonaparte, vivendo a partir de então ora na Suíça, ora na Alemanha, ora na Inglaterra. Escreveu diversas obras sobre literatura, dentre elas, destaca-se *De l'Allemagne* (1968)⁸³, livro em que lamenta o fato de a literatura e

⁸³ A edição original é de 1810 pela editora H. Nicolle.

filosofia alemãs serem tão pouco conhecidas pelo público francês.

Embora o título do livro se refira a um país estrangeiro, a escritora analisa a política, a filosofia e as artes de sua terra natal, comparando-as com as germânicas. A estética discutida por Friedrich von Schlegel, Friedrich von Schiller, Friedrich von Schelling, Johann Wolfgang von Goethe, Immanuel Kant alcança, assim, um maior número de leitores franceses.

É notória a importância deste livro para o surgimento do romantismo, na França, no século XIX. Portanto, não se pode deixar de percorrer a série de autores e filósofos alemães sob a visão de Mme de Staël, a fim de compreender a defesa constante do Belo na arte, nos textos de Gautier, a sua escolha em escrever contos fantásticos e a existência das descrições picturais em seus textos.

Gérard de Nerval (1808-1855), o autor do romance *Aurélia* (1853), amigo de escola de Gautier, traduziu o *Fausto* de Goethe (1828)⁸⁴ e uma famosa coletânea de textos alemães intitulada *Poésies allemandes: Klopstock, Goethe, Schiller, Burger* (1830)⁸⁵, que contém a balada de terror intitulada *Lénore*, de Bürger. Para se ter a exata noção de como estes textos circulavam entre os jovens autores da década de trinta do século XIX, basta lembrar que Pétrus Borel (1809-1859), o autor de *Champavert* (1833) faz alusão à balada de Bürger na abertura de *Rhapsodies* (1831) e no romance *Madame Putiphar* (1839), assim como Gautier, em 1867, igualmente a cita em seu texto sobre Nerval. Vale lembrar que *De L'Allemagne* é relançado em folhetim, em 1834, pela *Revue des Deux Mondes*, em meio a batalhas literárias que opunham a nova escola ao teatro neoclássico francês. Embora Mme de Staël defenda, em seu livro, alguns ideais da doutrina sansimonista, traz também um

⁸⁴ A data se refere à tradução de Nerval, publicada por Dondey-Dupré.

⁸⁵ A data se refere à tradução de Nerval, publicada por Bureau de la bibliothèque choisie.

certo amor incondicional pelo ideal do Belo helênico pregado por Goethe, como observa Matoré:

Em 1834, de fato, a *Revue des Deux Mondes* começa a publicação de *De l'Allemagne* onde, ao lado de concepções sansimonistas, afirma-se um estetismo helenizante herdado de Goethe.⁸⁶

A leitura de alguns autores alemães do final do século XVIII e início do XIX, transpostos para o francês não só por Nerval, mas por François-Adolphe Loève-Weimars, principal tradutor e divulgador das obras de Hoffmann, contribuiu para a formação das convicções artísticas da primeira tribo literária da qual participava Gautier, ou seja, do Pequeno Cenáculo. Jasinski, em *Les années romantiques de Théophile Gautier*, aponta esta associação literária como sendo o primeiro grupo a elaborar, criar e defender a doutrina da Arte pela Arte:

Que fique claro, o Pequeno Cenáculo foi um dos primeiros grupos da arte pela arte, não contemplativo e desencantado como será aquele de 1850, mas jovem, ardente, impaciente pela batalha justa.⁸⁷

O Pequeno Cenáculo era formado por um grupo de jovens artistas, que acreditavam na fraternidade das artes. Uns eram poetas e pintores, como Théophile Gautier, aluno do ateliê de Rioult, e que não sabia qual carreira artística seguiria, se a de escritor ou a de pintor. Outros eram gravadores e poetas como Joseph Bouchardy. Completavam o grupo Gérard de Nerval, Pétrus Borel, Alphonse Brot, Jules Vabre, Auguste Maquet, Philothée O'Neddy, Célestin Nanteuil, Napoléon Tom e Jehan Duseigneur, na casa de quem todos se encontravam para apresentar suas obras, ler seus poemas e discutir sobre arte.

⁸⁶ MATORÉ, 1946, p.LXX.

En 1834, en effet, la *Revue des Deux Mondes* commence la publication *De l'Allemagne* où, à côté de conceptions saint-simoniennes s'affirme un esthétisme hellénisant hérité de Goethe.

⁸⁷ JASINSKI, 1929, p. 71.

Qu'on le sache bien, le Petit Cénacle fut un des premiers groupes de *l'art pour l'art*, non point contemplatif et désenchanté comme sera celui de 1850, mais jeune, ardent, impatient du bon combat.

Bourdieu comenta em *As regras da arte* que a expressão Arte pela Arte aparece para classificar uma escultura exposta no Salão de 1831, *Roland furieux*, do jovem anfitrião do Pequeno Cenáculo, Jehan Duseigneur.

É significativo que a noção de arte pela arte tenha aparecido a propósito do *Roland furieux* do escultor Jean Duseigneur (ou Jehan du Seigneur), exposto no Salão de 1831: com efeito, é na casa desse artista, na rua de Vaugirard, que se reúnem, por volta de 1830, aqueles que Nerval chama de «o pequeno cenáculo», Borel, Nerval, Gautier, e que, fugindo das extravagâncias «Jeune France», reencontrar-se-ão, com posições mais sóbrias, na rua do Doyenné.⁸⁸

A afirmação de Bourdieu não é exata, pois o termo Arte pela Arte já aparecera nos diários de Benjamin Constant. No entanto, essa primeira repercussão do conceito na imprensa é realmente importante.

Os jovens que fundaram e participaram do Pequeno Cenáculo nasceram por volta de 1810; eram irreverentes e extravagantes com seus longos cabelos, trajas num estilo medieval e adeptos da vida boêmia. Foram denominados pejorativamente pelo jornal *Figaro* como os *Jeunes-France*. O grupo adotou o nome e Gautier, em 1833, utiliza-o para intitular ironicamente seu primeiro volume de contos⁸⁹.

O Pequeno Cenáculo, unido em torno da figura de Victor Hugo, forma-se, segundo Jasinski, em 1830, ano da Batalha de Hernani e da Revolução de Julho⁹⁰. Inclusive, é por seus companheiros, Pétrus Borel e Gerard de Nerval, que Théophile

⁸⁸ BOURDIEU, 1996, p. 156.

⁸⁹ *Les Jeunes-France* foi publicado pela primeira vez pela editora de Eugène Renduel, em 1833, com o título de *Jeunes France, romans goguenards*.

⁹⁰ A Revolução de Julho ocorrida nos dias 27, 28, 29 de julho de 1830 é uma prova do poder dos periódicos. Após a proclamação dos quatro decretos de Saint-Cloud, no dia 26, em que o rei Charles IX restringia a liberdade de imprensa, quarenta e quatro jornalistas, liderados por Adolphe Thiers, redigiram um protesto e o publicaram nos jornais *Le National*, *Le Globe* et *Le Temps*, no dia 27. A repressão foi grande, tais jornais foram invadidos pela polícia, mas o objetivo dos periódicos já havia sido alcançado, os parisienses foram às ruas depôr Charles IX para colocar em seu lugar Louis-Philippe d'Orléans, iniciando a Monarquia de julho.

Gautier é apresentado ao jovem chefe da escola romântica francesa.

Todavia, o grupo de jovens artistas não se conserva unido por muito tempo. Em um primeiro momento, o artigo publicado por Hugo no *Europe Littéraire*, em 1833, condenando os exageros da escola romântica e a repetição exaustiva de determinados temas, parece alertar os membros menos radicais do grupo, Gautier e Nerval, por exemplo, para as excentricidades literárias de Borel e O'Neddy.

É possível notar a falta de unidade do grupo, quando o líder Petrus Borel lança o jornal *La Liberté, journal des arts* e apenas alguns membros do Pequeno Cenáculo, como Jehan Duseigneur e Descamps, participam escrevendo artigos.

Os fracassos acumulam-se. *Champavert, contes immoraux* (1833) de Borel e *Feu et Flammes* (1833) de O'Neddy são rejeitados pela crítica e pelo público. Théophile Gautier marca, por sua vez, o rompimento estético com o grupo ao lançar *Les Jeunes-France* (1833). No prefácio que abre o livro e na maioria dos contos que o compõem mostra um distanciamento crítico em relação aos companheiros, inclusive, fazendo coro às palavras de Victor Hugo, ao ironizar os exageros medievalistas e mórbidos exibidos nos textos literários e no comportamento de seus antigos companheiros. A amizade entre os participantes do grupo não é afetada, como testemunha Philothée O'Neddy, em sua biografia. Todos eles freqüentaram, alguns anos mais tarde, a casa de Camille Rogier no beco Doyenné.

O contato com a estética alemã, através do olhar de Madame de Staël, em um primeiro momento, depois através das obras de Jouffroy (1796-1842)⁹¹, de Victor Cousin (1792-1867)⁹² e de

⁹¹ Théodore Jouffroy, professor de estética, levou a filosofia escocesa para a França, traduzindo, inclusive, alguns textos de Dugald Stewart e de Reid. Escreveu, por sua vez, duas obras sobre o Belo na arte: *Du beau et du sublime; de la causalité* (1816) e *Cours d'esthétique* (1843).

⁹² Victor Cousin, professor de filosofia, fez um curso de estética na Alemanha, em 1818, sendo aluno de Hegel, Schelling e Schiller. Seu livro

Henri Heine⁹³ (1797-1856), foi um dos componentes instigadores da luta romântica pela autonomia da Arte. Segundo Albert Cassagne, em *La Théorie de l'art pour l'art en France: chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, os românticos não tinham um conhecimento direto dos alemães:

Théophile Gautier não lia nem Schelling, nem Hegel, nem Cousin. Do mesmo modo, na segunda geração, mais instruída, Flaubert, que lê Spencer, Auguste Comte e até Lévêque, ignora os Alemães.⁹⁴

No entanto, não se deve menosprezar a contribuição das discussões literárias e filosóficas alemãs para a busca da autonomia da arte e da construção de uma nova concepção de Belo pelo romantismo francês. Matoré observa igualmente este aspecto, destacando a difusão pelo *Le Globe* das idéias de Victor Cousin e a relação que, desde o início do século, homens, como Benjamin Constant⁹⁵, amigo de Mme de Staël, estabelecem entre a Alemanha e a França. De acordo com Philippe Regnier, junto com Stendhal, Benjamin Constant foi um dos primeiros a criticar a doutrina sansimonista e ironizou aqueles que exaltavam os poetas a cantar os benefícios da máquina e da indústria.⁹⁶ Inclusive, conforme Georges Matoré, a primeira ocorrência da expressão Arte pela Arte é registrada em seu diário:

mais conhecido, *Du Vrai, Du Beau et Du Bien* (1858) é resultado deste aprendizado.

⁹³ Poeta e escritor alemão que se estabelece em Paris em 1831. Em 1855, publica pela editora Michel Lévy Frères, o seu *De l'Allemagne*. Henri Heine foi um dos mais importantes elos entre a França e a Alemanha durante os pouco mais de vinte anos em que viveu na capital francesa.

⁹⁴ CASSAGNE, 1997, p. 73.

Théophile Gautier ne lisait ni Schelling, ni Hegel, ni Cousin. Et de même, dans la seconde génération, plus instruite, Flaubert, qui lit Spencer, Auguste Comte et même Lévêque, ignore les Allemands.

⁹⁵ Escritor franco-suíço, amigo íntimo de Mme de Staël, escreveu diversas obras sobre política, tais como *Principes de politique applicables à tous les gouvernements représentatifs* (1815), *Cours de politique constitutionnelle* (1818-1820) e *Mélanges de littérature et de politique* (1829). Faleceu em 1830, logo após a Revolução de Julho, à qual deu seu apoio.

⁹⁶ RÉGNIER, Philippe. « Les Saint-Simoniens, le Prêtre et l'Artiste ». In : *Romantisme*, 67, 1990-I, p. 31.

É certo que nem Gautier nem seus amigos *jeunes-France* do Pequeno Cenáculo liam os filósofos alemães e eles deveriam ter mesmo sobre as teorias de Cousin idéias extremamente vagas. Seria, no entanto, errado inferir disso, como o faz Cassagne, que as concepções dos estetas não representaram nenhum papel na elaboração da « teoria ». As idéias de Cousin não foram difundidas somente pelos seus ensinamentos, *le Globe* divulgou-as, e entre Cousin e Hugo, homens como Sainte-Beuve puderam servir de intermediários. No que se refere à influência das obras teóricas dos estetas alemães, pelo fato da língua e pensamentos alemães serem, nesta época, mal conhecidos na França, deve-se evitar concluir que os movimentos de idéias da outra margem do Reno não suscitam nenhum eco em nosso país. Bem no início do século, um homem como Benjamin Constant representou o útil papel de intermediário - Não é sob a pena deste escritor que se encontra pela primeira vez em francês, em 1804, uma expressão que se tornaria conhecida, a da *Arte pela Arte*?⁹⁷

Philippe Régnier lembra ainda que um dos objetivos de Émile Barrault ao escrever *Aux Artistes, du passé et de l'avenir des Beaux-arts, doctrine de Saint-Simon*, maior manifesto sansimonista, publicado em março de 1830, era tentar responder a Mme de Staël, a Constant e, por trás deles, a Kant que separavam o Belo do bom, do verdadeiro e do útil e o contrapunham ao catolicismo, a Voltaire e à República. Assim, torna-se cada vez mais claro que uma parte dos artistas

⁹⁷ MATORÉ, 1946, p.XLI-XLII.

Il est bien certain que ni Gautier ni ses amis les Jeunes-France du Petit-Cénacle ne lisaient les philosophes allemands et ils ne devaient avoir sur les théories de Cousin lui-même que des idées extrêmement vagues. Il serait toutefois erroné d'inférer de là, comme le fait Cassagne, que les conceptions des esthéticiens n'ont joué absolument aucun rôle dans l'élaboration de la « théorie ». Les idées de Cousin n'ont pas été répandues seulement par son enseignement, *le Globe* les a diffusées, et entre Cousin et Hugo, des hommes comme Sainte-Beuve ont pu servir d'intermédiaires. En ce qui concerne l'influence exercée par les œuvres théoriques des esthéticiens allemands, il faut se garder, du fait que la langue et la pensée allemandes étaient alors mal connues en France, d'inférer que les mouvements d'idées d'Outre-Rhin ne suscitaient aucun écho dans notre pays. Tout au début du siècle, un homme comme Benjamin Constant a joué un rôle utile d'intermédiaire. N'est-ce pas sous la plume de cet écrivain que se trouve pour la première fois en français, en 1804, une expression qui devait faire fortune, celle de *l'Art pour l'Art* ?

românticos, sobretudo o Pequeno Cenáculo, herda uma luta cujo início se delineia na segunda década do século XIX.

Émile Barrault, naquele manifesto, verdadeiro discurso de uma religião social, convoca os artistas a desempenharem o papel de líderes da humanidade, divulgando o ideário de Saint-Simon e conduzindo a humanidade a um futuro glorioso. Émile Barrault condena o romantismo, já que este movimento prega a solidão, a melancolia e o suicídio, ao invés de apontar soluções para que a humanidade deixe a época crítica em que se encontra. Embora discorde em alguns pontos de Mme de Staël, elogia a pregação do amor feita pela escritora. No entanto, torna-se evidente que o texto de 1830 escrito por Émile Barrault é a base para as teorias da arte social. A arte somente ganharia esplendor quando fosse útil:

Nós já vimos que as artes só podem florescer se houver uma época orgânica, e a inspiração só é poderosa e salutar quando ela é social e religiosa.⁹⁸

O mais interessante nesta brochura é a sua crítica a uma arte que busca somente o Belo, ou seja, à Arte pela Arte, que começava a germinar. É bem provável que tal crítica seja dirigida às idéias defendidas por Stendhal e Benjamin Constant, como sugere Philippe Régnier:

O belo nas artes foi considerado independentemente do efeito produzido ; chegou-se até a afirmar que as artes só alcançam a perfeição quando produzem prazeres desinteressados de todo resultado; é um licor inebriante ao qual não se pede que mate a sede, uma ambrosia que deve encantar o paladar e não nutrir, a inutilidade das artes constitui seu valor. Ah! Sem dúvida, a humanidade precisa de emoções maiores, mais belas, mais fecundas do que as de uma época crítica ! No entanto, com as novas emoções virá um outro ensinamento ;

⁹⁸ BARRAULT, Émile. *Aux Artistes, Du passé et de l'avenir des beaux-arts : doctrine de Saint-Simon*. Paris : Alexandre Mesnier, 1830, p. 73.

Nous avons déjà vu; les arts ne peuvent fleurir qu'à la condition d'une époque organique, et l'inspiration n'est puissante et salutaire que lorsqu'elle est sociale et religieuse.

mas elas próprias serão lições, porque, puras e salutares, elevarão a alma e a tornarão mais forte; mas a didática será vivificada pela unção. Diremos aos artistas: ousem então ser os preceptores da humanidade e aprendam com Saint-Simon o que é preciso hoje ensinar. Não deixem de nos ler.⁹⁹

Todavia, conforme Georges Matoré, Théophile Gautier não dialogava com Émile Barrault; em seus prefácios ele sempre vilipendia a doutrina sansimonista. Acaba por se aproximar, ao contrário, de Henri Heine, divulgador dos conceitos alemães sobre arte em Paris, de quem se torna amigo. Em 1872, no ano de sua morte, ao escrever *Souvenirs du Romantisme*, mais especificamente o capítulo *Victor Hugo: première rencontre*, Gautier relata os comentários tanto de Mme de Staël quanto do próprio Henri Heine sobre Goethe. Aproxima, inclusive, sua mudez diante de Hugo à de Heine diante de Goethe e compara alegremente a timidez de ambos perante dois pilares do romantismo.

Outros prosseguiram nesse trabalho de naturalização, de vulgarização, de adaptação das idéias alemãs sobre a estética; como, por exemplo, Henri Heine que, fixando-se em Paris em 1831, pôde, como observou L. Reynaud, iniciar Gautier, com quem ele se ligou prontamente, às concepções dos filósofos e escritores alemães. Aliás, é interessante sublinhar que, no início da Monarquia de Julho, a idéia da Arte pela Arte estava no ar; Gautier fará somente conferir, graças ao seu talento,

⁹⁹ BARRAULT, 1830, pp. 75-76.

Le beau dans les arts fut considéré indépendamment de l'effet produit ; on alla jusqu'à prétendre qu'ils n'atteignent leur perfection que lorsqu'ils procurent des jouissances désintéressées de tout résultat ; c'est une liqueur enivrante à laquelle on ne demande point de désaltérer, une ambroisie qui doit charmer le palais et non pas nourrir, leur inutilité fait leur prix. Ah ! sans doute, l'humanité a besoin d'émotions plus grandes, plus belles, plus fécondes que celle d'une époque critique ! Cependant, avec ces émotions nouvelles viendra un autre enseignement ; mais elles seront-elles-mêmes des leçons, parce que, pures et salutaires, elles élèveront et fortifieront l'âme ; mais la didactique sera vivifiée par l'onction. Osez donc être les précepteurs de l'humanité, dirons-nous aux artistes, et apprenez de Saint-Simon ce qu'il faut aujourd'hui lui enseigner. Ne dédaignez pas de nous lire.

um caráter literário a concepções que já eram divulgadas em certos meios.¹⁰⁰

Já Flaubert afirma que a autonomia da arte, o Belo como o único objetivo da poesia, ou seja, a teoria da Arte pela Arte, defendidos por Gautier, têm sua origem nos escritos de Victor Cousin.

Da mesma maneira, Théodore Simon Jouffroy, no curso que ministra em 1826, em Paris, e do qual resulta o livro *Cours d'esthétique* (1826), repetirá o que Victor Cousin e Mme de Staël divulgaram dos conceitos alemães sobre a arte. Dentre seus alunos, o nome mais significativo é o de Sainte-Beuve. Segundo Jouffroy, o Belo é o contrário do útil e seu caráter essencial é não corresponder a nenhuma necessidade determinada.

Logo, é possível concluir que a estética alemã, importada para a França por Mme de Staël, Benjamin Constant, Jouffroy, Victor Cousin, Henri Heine, entre outros, chega ao campo literário francês e é acolhida por escritores, como os que participavam do Pequeno Cenáculo.

As obras alemãs vistas por Madame de Staël serviram até mesmo para a elaboração de um fantástico francês que se basearia na literatura popular alemã e nos escritos propriamente fantásticos dos autores da outra margem do Reno.

O Pequeno Cenáculo se aventura também pela literatura alemã através dos textos fantásticos de Ernest Theodor Amadeus Hoffmann e Achim von Arnim ou por meio de escritos que

¹⁰⁰ MATORÉ, 1946, p. XLII.

D'autres ont poursuivi ce travail de naturalisation, de vulgarisation, d'adaptation des idées allemandes sur l'esthétique ; tel par exemple Henri Heine qui, venu se fixer à Paris en 1831, a pu, comme le fait remarquer L. Reynaud, initier Gautier, avec qui il se lia promptement, aux conceptions des philosophes et des écrivains allemands. Il n'est d'ailleurs pas sans intérêt de souligner qu'au début de la Monarchie de Juillet l'idée de l'Art pour l'Art était dans l'air ; Gautier ne fera que conférer, grâce à son talent, un caractère littéraire à des conceptions qui étaient déjà répandues dans certains milieux.

igualmente traziam um toque de sobrenatural, como os de Gottfried August Bürger.

Para Mme de Staël, assim como para Charles Nodier (1780-1844)¹⁰¹, as palavras fundadoras de uma nova literatura são a criação e a imaginação artísticas, opostas à imitação e à correção, valorizadas pela literatura clássica. Em *De l'Allemagne*, a escritora destaca o lugar privilegiado do mistério, do sobrenatural, do obscuro na imaginação literária alemã:

Sua imaginação [dos alemães] se compraz nas velhas torres, nas ameias, meio aos guerreiros, aos feiticeiros e aos fantasmas; e os mistérios de uma natureza sonhadora e solitária formam o principal encanto de suas poesias.¹⁰²

Madame de Staël adverte que a literatura francesa, por imitar unicamente os clássicos, encontrava-se, no início do século XIX, à beira da esterilidade. E que era preciso abrir as fronteiras literárias e conhecer o que a Alemanha e a Inglaterra produziam em termos artísticos, a fim de se nutrir do novo e adaptá-lo ao gênio francês.

A esterilidade pela qual nossa literatura está ameaçada faria crer que o espírito francês tem necessidade agora de ser renovado por uma seiva vigorosa.¹⁰³

À clareza da literatura clássica, Madame de Staël vai opor as trevas da literatura alemã, que fascinavam tanto os jovens

¹⁰¹ Charles Nodier, escritor francês que teve grande importância no nascimento do movimento romântico, defendeu o gênero fantástico no texto *Du fantastique en littérature*, que serviu como prefácio aos seus *Contes fantastiques* (1882), apontando, inclusive, semelhanças entre o movimento romântico e o gênero fantástico: a valorização da imaginação e, sobretudo, do poder criador do artista.

¹⁰² STAËL, Madame de. *De l'Allemagne*. Paris: Garnier-Flammarion, 1968, p. 46.

Leur imagination [des Allemands] se plait dans les vieilles tours, dans les créneaux, au milieu des guerriers, des sorcières et des revenants, et les mystères d'une nature rêveuse et solitaire forment le principal charme de leurs poésies.

¹⁰³ STAËL, 1968, p. 48.

La stérilité dont notre littérature est menacée ferait croire que l'esprit français lui-même a besoin maintenant d'être renouvelé par une sève vigoureuse.

escritores de contos fantásticos franceses, como Gautier: « Os alemães, por um defeito oposto, se sentem bem nas trevas ». ¹⁰⁴

Em *De l'Allemagne*, Mme de Staël opõe a filosofia utilitária inglesa à procura do Belo pelos alemães:

Os ingleses querem em tudo resultados imediatamente aplicáveis; daí nasce sua prevenção contra uma filosofia [alemã] que tem por objeto o belo e não o útil. ¹⁰⁵

O valor dado pelos alemães à criatividade, à imaginação e à originalidade, seu repúdio em relação ao útil, a busca pelo Belo, a liberdade da qual gozavam, segundo Mme de Staël, no que concerne à realização de suas obras, se assemelham às reivindicações artísticas do Pequeno Cenáculo.

Interessante e significativa é a maneira como a escritora francesa define a crítica de artes de Johann Joachim Winckelmann, valorizando o lado plástico de sua escrita, destacando a capacidade do crítico em tornar presente os objetos através de sua descrição. Da mesma forma que Gautier, mais tarde, destacará o estilo plástico de Hoffmann e Arnim: « [Winckelmann] dá à arte de escrever a imponente dignidade dos monumentos e sua descrição produz a mesma sensação que a estátua. » ¹⁰⁶

Matoré destaca, igualmente, a importância da escola de Winckelmann e da obra de estetas alemães, como Schiller, na valorização das técnicas da pintura na literatura francesa do século XIX:

Assim o néo-helenismo que vai se desenvolver no segundo terço do século XIX não está ainda, no momento em que Gautier escreve seu *prefácio* [o de *Mademoiselle de Maupin*], somente no seu período inicial. Ainda que o estudo esteja um

¹⁰⁴ STAËL, 1968, p. 161.

« Les Allemands, par un défaut opposé, se plaisent dans les ténèbres »

¹⁰⁵ STAËL, 1968, p. 166.

Les Anglais veulent à tout des résultats immédiatement applicables, et de là naissent leurs préventions contre une philosophie [allemande] qui a pour objet le beau plutôt que l'utile.

¹⁰⁶ STAËL, 1968, p. 185.

« Il [Winckelmann] donne à l'art d'écrire l'imposante dignité des monuments et sa description produit la même sensation que la statue. »

pouco fora de nosso assunto, talvez não seja inútil esclarecer o caráter original dessa nova concepção. Quando o helenismo era, na época clássica, de caráter sobretudo literário, ao fim do século XVIII e no início do XIX, sob a influência combinada da escola de Winckelmann e de estetas como Schiller, vai ser ressaltado o lado plástico da arte grega que aparecia então completamente liberta de preocupações utilitárias. A influência da *plástica* antiga, no domínio literário, revela-se importante; graças a ela acentuou-se uma tendência da literatura romântica: aquela que atribuía a supremacia da forma acima do conteúdo, do estilo acima das idéias.¹⁰⁷

Madame de Staël não só afirma que na Alemanha os pormenores da descrição são valorizados e admirados, mas também compara o estilo descritivo alemão com quadros flamengos:

Admira-se muito na Alemanha as descrições que se encontram em Louise de Voss, sobre a maneira de fazer o café, de acender o cachimbo; estes detalhes são apresentados com muito talento e verdade; é um quadro flamengo muito bem feito.¹⁰⁸

Tanto a insistência na descrição que lembra a pintura de gênero flamenga, quanto a presença do terror, das trevas, do sobrenatural, do mistério na literatura alemã, apontadas por Mme de Staël, são características que Gautier igualmente

¹⁰⁷ MATORÉ, 1946, p. LXXI.

Ainsi le néo-hellénisme qui va se développer dans le second tiers du XIX^e siècle n'en est encore, au moment où Gautier écrit sa *Préface*, qu'à sa période initiale. Bien que cette étude soit quelque peu en dehors de notre sujet, il n'est peut-être pas inutile de dégager le caractère original de cette nouvelle conception. Alors que l'hellénisme était, à l'époque classique de caractère surtout littéraire, il va à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle sous l'influence combinée de l'école de Winckelmann et des esthéticiens comme Schiller, mettre l'accent sur le côté plastique de cet art grec qui apparaissait alors tout à fait dégagé des préoccupations utilitaires. L'influence de la *plastique* antique se révèle, dans le domaine littéraire, importante; grâce à elle s'est trouvé accentuée une tendance de la littérature romantique: celle qui accordait la suprématie à la forme sur le contenu, au style sur les idées.

¹⁰⁸ STAËL, 1968, p. 226.

L'on admire beaucoup en Allemagne les descriptions qui se trouvent dans la Louise de Voss, sur la manière de faire le café, d'allumer la pipe; ces détails sont présentés avec beaucoup de talent et de vérité; c'est un tableau flamand très bien fait.

ressalta no fantástico alemão e que os críticos sublinham em sua obra:

Falta-nos falar da fonte inesgotável dos efeitos poéticos na Alemanha, o terror: os fantasmas e os feiticeiros agradam tanto ao povo quanto aos homens esclarecidos: é um vestígio da mitologia do Norte; é uma disposição inspirada muito naturalmente pelas longas noites dos climas setentrionais: e ademais, ainda que o cristianismo combata todos os terrores sem fundamento, as superstições populares têm sempre uma analogia qualquer com a religião dominante. Quase todas as opiniões verdadeiras têm como conseqüência um erro; que ocupa a imaginação como a sombra ao lado da realidade: é um luxo de crença que se prende normalmente à religião e à história; não sei por que se desdenharia fazer uso disso. Shakespeare tirou efeitos prodigiosos, dos espectros e da magia, e a poesia não pode ser popular quando ela despreza o que exerce um império impensado sobre a imaginação. O gênio e o gosto podem presidir ao emprego destes contos. É preciso que haja mais talento na maneira de tratá-los, quando o fundo é vulgar. Mas talvez seja somente nesta reunião que reside o grande poder de um poema. É provável que os eventos contados na *Iliada* e na *Odisséia* fossem cantados pelas babás, antes que Homero os tenha transformado na obra-prima da arte. ¹⁰⁹

¹⁰⁹ STAËL, 1968, p. 238.

Il nous reste à parler de la source inépuisable des effets poétiques en Allemagne, la terre: les revenants et les sorciers plaisent au peuple comme aux hommes éclairés: c'est un reste de la mythologie du Nord; c'est une disposition qu'inspirent assez naturellement les longues nuits des climats septentrionaux: et d'ailleurs, quoique le christiannisme combatte toutes les craintes non fondées, les superstitions populaires ont toujours une analogie quelconque avec la religion dominante. Presque toutes les opinions vraies ont à leur suite une erreur; elle se place dans l'imagination comme l'ombre à côté de la réalité: c'est un luxe de croyance qui s'attache d'ordinaire à la religion comme à l'histoire; je ne sais pourquoi l'on dédaignerait d'en faire usage. Shakespeare a tiré des effets prodigieux, des spectres et de la magie, et la poésie ne saurait être populaire quand elle méprise ce qui exerce un empire irréflecti sur l'imagination. Le génie et le goût peuvent présider à l'emploi de ces contes; il faut qu'il y ait d'autant plus du talent dans la manière de les traiter que le fond en est vulgaire; mais peut-être que c'est dans cette reunion seule que consiste la grande puissance d'un poème. Il est probable que les événements racontés dans *L'Iliade* et dans *L'Odyssée* étaient chantés par les nourrices avant qu'Homère en fît le chef d'oeuvre de l'art.

Além da ênfase nos elementos que geralmente acompanham o fantástico, destaco a origem popular destes contos e seu imenso êxito, conquistando admiradores de todas as classes sociais.

Analisando o sucesso de Gottfried August Bürger, autor tão estimado pelos jovens do Pequeno Cenáculo, Mme de Staël definirá seus poemas do mesmo modo que George Castex caracteriza, no século XX, o fantástico presente em Théophile Gautier, em Guy de Maupassant e em Prosper Mérimée. Ambos destacam, nas obras estudadas, a intrusão do sobrenatural em um ambiente perfeitamente realista, cotidiano e normal. Diz Mme de Staël:

Observa-se também, em Bürger, uma certa familiaridade de expressão que não prejudica a dignidade da poesia, e que aumenta a singularidade de efeito. Quando chega a aproximar de nós o terror ou a admiração, sem enfraquecer nem um nem outro, estes sentimentos se tornam necessariamente muito mais fortes: é misturar, na arte de pintar, o que nós vemos todos os dias ao que não vemos nunca, e o que nos é conhecido nos faz crer no que nos espanta.¹¹⁰

No entanto, não é somente por Mme de Staël que o fantástico alemão é analisado. Os jovens autores não vão apenas citar os escritores alemães e suas obras em seus textos, mas também analisarão as facetas do estilo de seus mais conhecidos representantes.

Na *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, o visconde Spoelberch de Lovenjoul apresenta uma crítica literária inédita do autor de *Les Jeunes-France*: um texto intitulado *Hoffmann*, datado de 1830. Gautier põe em destaque a

¹¹⁰ STAËL, 1968, p. 241.

On remarque aussi, dans Bürger, une certaine familiarité d'expression qui ne nuit point à la dignité de la poésie, et qui en augmente singulièrement l'effet. Quand ne parvient à rapprocher de nous la terreur ou l'admiration, sans affaiblir ni l'une ni l'autre, ces sentiments deviennent nécessairement beaucoup plus forts: c'est mêler, dans l'art de peindre, ce que nous voyons tous les jours à ce que nous ne voyons jamais, et ce qui nous est connu nous fait croire à ce qui nous étonne."

singularidade dos textos do autor alemão que conseguiu reunir monstros e encantadoras jovens. Ele o caracteriza como « pintor, músico, bêbado e hipocondríaco »¹¹¹, qualidades que o jovem de dezenove anos considerava fundamentais para a construção dos efeitos de fantástico, juntamente com seu rico estilo que descreve « todas as sensações musicais tão finas e tão sutis que fazem o encanto de *Vida de artista*, dos *Mestres cantores* e de *Don Juan* »¹¹². Embora o músico Hoffmann represente um papel importante na construção do ambiente fantástico, é seu lado pintor que, segundo o aluno do ateliê de Rioult, encanta os leitores. As descrições dos personagens de Hoffmann são muitas vezes comparadas a figuras criadas por artistas como Jacques Callot e Thomas Lawrence:

Quem mais além de um pintor, para conceber e realizar com tão rara perfeição *Salvator Rosa* e *L'Église des Jésuites*, quem mais além de um embriagado e de um hipocondríaco, [para conceber e realizar] estes monstros informes, estas caricaturas grotescas, estas máscaras à moda de Callot ou dos *Songes drôlatiques* de Rabelais, que ele mostra sobre fundos negros ou brancos (...)

Tantas silhuetas bufas, tantos retratos de mulheres leves como esboços de Lawrence, tantas pinturas frescas ou calorosas, das *selves selvaggie* de Salvator, dos interiores de Téniers, e depois, em *Marino Faliero*, pontos de vista de Veneza que parecem sair do pincel de Caneletti.¹¹³

¹¹¹ GAUTIER, Théophile. « Hoffmann ». In: SPOELBERCH DE LOVENJOUL, Charles, Vicomte de. *Histoire des oeuvres de Théophile Gautier*. Paris : G. Charpentier, 1887, p. 12.

« peintre, musicien, ivrogne et hypocondre »

¹¹² GAUTIER, 1887, p. 12.

« toutes ces sensations musicales si déliées et si subtiles qui font le charme de la *Vie d'artiste*, des *Maîtres chanteurs* et de *Don Juan* ; »

¹¹³ GAUTIER, 1887, pp. 13-14.

Quel autre qu'un peintre, concevoir et accomplir avec une aussi rare perfection *Salvator Rosa* et *L'Église des Jesuites* ; quel autre qu'un ivrogne et qu'un hypocondre, ces monstres informes, ces caricatures grotesques, ces masques à la manière de Callot ou des *Songes drôlatiques* de Rabelais, qu'il fait voir sur des fonds noirs ou blancs.(...)

Tant de silhouettes bouffonnes, tant de portraits de femmes aériennes comme des esquisses de Lawrence, tant de peintures fraîches ou chaleureuses, des *selves selvaggie* de Salvator, des intérieurs de Téniers ; et puis, dans *Marino Faliero*, des points de vue de Venise que l'on croirait échappés au pinceau de Caneletti.

Em 1836, na *Chronique de Paris*, Gautier escreve seu segundo artigo sobre Hoffmann. O mesmo texto é ainda publicado no *Musée des Familles*, em 1841. O escritor francês não é mais um *Jeune-France*. Para ganhar a vida, ele produz textos sobre a dramaturgia de sua época, salões, narrativas de viagem e contos fantásticos para serem publicados na seção folhetim de jornais e revistas. O objetivo de seu ensaio é provar que as qualidades literárias de Hoffmann, que as imagens aterrorizadoras elaboradas em suas obras não são o resultado de um cérebro estimulado pelo álcool ou pelas drogas, mas a consequência de um colossal trabalho de estilo:

Nem o vinho, nem o tabaco conferem brilhantismo; um grande homem bêbado anda torto como outro qualquer e cair na sarjeta não é motivo para alçar-se às nuvens. Não acredito que se tenha algum dia escrito bem quando se perdem os sentidos e a razão, e penso que as tiradas mais vigorosas e mais descabeladas foram compostas na frente de uma jarra de água. A causa da rapidez do sucesso de Hoffmann está certamente lá onde ninguém a teria procurado. Está no sentimento vivo e verdadeiro da natureza que brilha em um nível tão alto em suas composições menos explicáveis.¹¹⁴

Tanto no texto escrito em 1830, quanto no de 1836, há uma valorização, por parte de Gautier, do estilo de Hoffmann que alia literatura e artes plásticas. A escrita de Hoffmann, segundo o jovem francês, lembra e reproduz quadros. A diferença entre os dois textos situa-se na relação que Gautier estabelecia com o fantástico em 1830 e em 1836.

¹¹⁴ GAUTIER, Théophile. « Hoffmann ». In : *Musée des familles*, 1841, p. 120. Ni le vin ni le tabac donnent de génie ; un grand homme ivre va de travers tout comme un autre, et ce n'est pas une raison pour s'élever dans les nues que de tomber dans le ruisseau. Je ne crois pas qu'on ait jamais bien écrit quand on a perdu le sens et la raison, et je pense que les tirades les plus véhémentes et les plus échevelées ont été composées en face d'une carafe d'eau. La cause de la rapidité du succès d'Hoffmann est assurément là où personne ne l'aurait été cherchée. Elle est dans le sentiment vif et vrai de la nature qui éclate à un si haut degré dans ses compositions les moins explicables.

No primeiro texto, nota-se um vestígio da reputação de escritor melancólico, drogado, doente e exótico, imagem de Hoffmann que Loève-Veimars produziu, a fim de despertar a curiosidade dos franceses em relação ao literato alemão e seus textos. O jovem Gautier, que lutava na « Batalha de Hernani » defendendo as inovações trazidas pelo drama romântico, buscava a liberdade plena dos escritos de Hoffmann, admirava essa imagem marginalizada e sombria do escritor que se opunha ao que ele e seus amigos chamavam de *philistin*, de *garde national*, o burguês.

Em 1836, Théophile Gautier já havia publicado *La Cafetière*, *Omphale* e acabara de lançar *La Morte amoureuse*, ou seja, três narrativas fantásticas. O seu propósito era evidenciar o trabalho artístico para se construir uma ambientação em que o sobrenatural surge; empenhava-se em valorizar o estilo plástico de Hoffmann e, por conseguinte, sua própria escrita. A imagem do escritor bêbado, drogado, não interessa mais a Gautier, pois aniquilaria o trabalho estético que os autores de textos fantásticos devem desenvolver. Para atacar esta imagem excêntrica que se tinha de Hoffmann e mostrar que ela era falsa, Gautier ironiza Loève-Veimars, o principal responsável pela divulgação não só da obra de Hoffmann no início do século XIX, mas também da lenda de um escritor doente, melancólico, que transpunha para a literatura o desespero despertado por bebidas e drogas. O autor denuncia a transformação do caráter de Hoffmann, feita por Loève-Veimars, com a intenção de agradar aos franceses.

Hoffmann não se apresentou na França, é preciso dizê-lo, com sua sobrecasaca alemã toda enfeitada de brandemburgos e totalmente agaloada, como um selvagem da outra margem do Reno; antes de colocar o pé em um salão, ele se dirigiu a um alfaiate de bom gosto, ao senhor Loève-Veimars, que lhe confeccionou um fraque na última moda com o qual ele se apresentou à sociedade e foi bem aceito pelas belas damas. Talvez, com suas vestimentas alemãs, ele teria

sido barrado à porta, mas agora que já é conhecido e que todo mundo sabe que se trata de um homem amável e somente um pouco original, ele pode voltar a usar o traje nacional. - Começamos a compreender que vale mais deixar ao Charrua e ao Osage a pele tatuada de vermelho e azul que esfolá-los para vesti-los à francesa.¹¹⁵

Acredito que as técnicas de descrição utilizadas nos contos de Hoffmann foram retomadas por Gautier ou, ao menos, vistas por ele como estratégias para inserir uma beleza plástica em seus textos literários.

Do mesmo modo, quando escreve o prefácio de uma coletânea de textos fantásticos de Archim d'Arnim, traduzidos por Théophile Gautier filho, em 1856, Gautier também ressalta o caráter plástico de seus textos e o modo como o autor cria uma atmosfera fantástica diferente da de Hoffmann, mas nem por isso menos pictórica:

Escritor fantástico, ele não tem a clareza de Hoffmann à moda de Callot que desenha com uma ponta viva as silhuetas extravagantes e bizarras, mas com um contorno preciso como os Tartáglas, os Sconronconcolo, os Briguelas, os Scaramouches, os Pantaleões, os Troffaldins e outros personagens grotescos, ele procede de preferência à moda de Goya, o autor dos *Caprichos*; cobre uma prancha de preto e, por alguns toques de luz habilmente distribuídos, esboça no meio desta aglomeração de trevas grupos mal indicados, figuras cujo lado iluminado se destaca sozinho, e o outro se perde confusamente na sombra, fisionomias

¹¹⁵ GAUTIER, 1841, p. 121.

Hoffmann ne s'est pas, il faut le dire, présenté en France avec sa redingote allemande toute chamarrée de brandebourgs et galonnée sur toutes les coutures, comme un sauvage d'outre-Rhin; avant de mettre le pied dans un salon, il s'est adressé à un tailleur plein de goût, à M. Loëve-Veimars, qui lui a confectionné un frac à la dernière mode avec lequel il s'est présenté dans le monde et s'est fait bien venir des belles dames. Peut-être qu'avec ses habits allemands il eût été consigné à la porte, mais maintenant que la connaissance est faite et que tout le monde sait que c'est un homme aimable et seulement un peu original, il peut reprendre sans changer son costume national. - Nous commençons à comprendre qu'il vaut mieux laisser au Charrua et à l'Osage leur peau tatouée de rouge et de bleu que les écorcher pour les mettre à la française.

estranhas conservando uma seriedade intensa, cabeças com um encanto mórbido e com uma graça morta, máscaras escarnecedoras com uma alegria inquietante, olham os senhores, sorriem e ridicularizam o leitor do fundo desta noite misturada com vagos clarões. Assim que os senhores colocarem os pés na soleira deste mundo misterioso, serão capturados por um singular mal-estar, por um arrepio de terror involuntário, porque os senhores ignoram se lidam com monstros ou com espectros. ¹¹⁶

É esse caráter plástico que forma para Gautier uma dada estética, na qual ele inscreve a sua obra. Tal estilo, que apresenta sempre as artes, seja por meio das descrições picturais ou por meio da referência a obras ou a objetos artísticos, é apontado por Gautier como uma herança dos escritores fantásticos alemães, sobretudo de Hoffmann e de Arnim. Essa comparação pode ser considerada uma estratégia de Gautier com a intenção de valorizar e legitimar seus textos, filiando-os a escritores cujas obras eram sucessos de público e de crítica. Além disso, Gautier considera as descrições picturais e as referências artísticas como elementos imprescindíveis ao processo de criação literária e as torna a principal marca de sua obra, inclusive, teorizando sobre essa ligação da literatura com as outras artes.

¹¹⁶ GAUTIER, Théophile. « Préface ». In : D'ARNIM, Archim. *Contes Bizarres*. Paris : Michel Lévy Frères, 1856, pp. I-II.

Écrivain fantastique, il n'a pas cette netteté à la Callot d'Hoffmann qui dessine d'une pointe vive des silhouettes extravagantes et bizarres, mais d'un contour précis comme les Tartaglia, les Sconronconcolo, les Brighella, les Scaramouches, les Pantalons, les Troffaldins et autres personnages grotesques; il procède plutôt à la manière de Goya, l'auteur des *Caprichos*; il couvre une planche de noir, et, par quelques touches de lumière habilement distribuées, il ébauche au milieu de cet amas de ténèbres des groupes à peine indiqués, des figures dont le côté éclairé se détache seul, et dont l'autre se perd confusément dans l'ombre; des physionomies étranges gardant un sérieux intense, des têtes d'un charme morbide et d'une grâce morte, des masques ricaneurs à la gaieté inquiétante, vous regardent, vous sourient et vous raillent du fond de cette nuit mêlée de vagues lueurs. Dès que vous avez mis le pied sur le seuil de ce monde mystérieux, vous êtes saisi d'un singulier malaise, d'un frisson de terreur involontaire, car vous ne savez pas si vous avez affaire à des hommes ou à des spectres.

Em *De l'Allemagne*, de Madame de Staël, foi possível observar o destaque que ela oferece a esse aspecto misterioso, sombrio e sobrenatural existente na literatura alemã e que os jovens românticos, como Gautier, irão identificar e admirar em Hoffmann e Arnim. Mme de Staël destacará igualmente a escrita pictórica dos escritores alemães e a busca incessante pelo Belo em contraposição aos ingleses que visam, mesmo na arte, o que é útil. Como foi visto, Théophile Gautier aponta igualmente a escrita plástica de Hoffmann e de Arnim como a principal qualidade de suas obras literárias.

Deste modo, nesta seção, analisei alguns textos críticos de Gautier em que ele começa a definir seus ideais estéticos, defende uma nova concepção de Belo e apóia a escola romântica e seus princípios. Na próxima seção, estudarei igualmente textos de seus aliados no campo literário e investigarei como Gautier e alguns de seus contemporâneos se auxiliavam frente ao ataque de críticos moralistas e sansimonistas.

3.2 - O CAMPO LITERÁRIO FRANCÊS NO INÍCIO DA DÉCADA DE 1830, A IMPORTÂNCIA DA IMPRENSA E DA POLÍTICA NO ÂMBITO LITERÁRIO

Gautier, desde o prefácio de *Albertus ou l'Âme et le Péché, légende théologique* (1832), defende o Belo na literatura e condena críticos e escritores que vêem na arte um instrumento para a educação do povo, para o progresso moral e social.

O Belo, como objetivo da arte, opunha-se a uma literatura moral burguesa, exposta no teatro, sobretudo, por Scribe e Angier e a uma literatura útil pregada pela arte social, defendida por Louis Blanc, Proudhon, Pierre Leroux, George

Sand, Maxime du Camp, Lamennais, Émile Barrault e por poetas populares, como Pierre Dupont e Gustave Mathieu.

Uma grande parte da crítica apoiava ou a literatura burguesa ou a arte social, condenando as obras que tinham como princípio estético o que seria conhecido posteriormente como a Arte pela Arte. Segundo Matoré, alguns críticos pediam uma nova literatura, que se preocupasse com a sociedade, que fosse participante das transformações ocorridas naquele momento, que tomasse parte e igualmente promovesse um progresso moral, econômico e social, que lutasse contra as injustiças e pela igualdade. Colossos do movimento romântico, como Victor Hugo, Alphonse de Lamartine e, até mesmo, Alexandre Dumas, por ambições e convicções políticas, aderem a esta arte útil:

Enquanto, pouco depois, em 1833-1834, na *Revue Républicaine*, Thoré, Etienne Arago e Louis Blanc se fazem os defensores entusiastas da arte social, Pierre Leroux, na *Revue Encyclopédique*, se esforça para converter Hugo às idéias utilitárias. Estes apelos direcionados aos escritores não foram vãos. Face ao romantismo lírico e individualista, um romantismo social, utilitário, preocupado, antes de tudo, com o bem-estar da coletividade, entusiasta para lutar contra a injustiça social, desprende-se e não demora a se desenvolver. Os escritores, como já constatamos, são atraídos pela política, mas é sobretudo para o problema social que vão se voltar os poetas que, como Hugo ou Lamartine, se converteram às novas concepções.¹¹⁷

¹¹⁷ MATORÉ, 1946, pp. XXXIII-XXXIV.

Tandis que, peu après, en 1833-1834, dans la *Revue Républicaine*, Thoré, Etienne Arago et Louis Blanc se font les défenseurs enthousiastes de l'art social, Pierre Leroux, dans la *Revue Encyclopédique*, s'efforce de convertir Hugo aux idées utilitaires. Ces appels adressés aux écrivains ne restèrent pas vains. En face du romantisme lyrique et individualiste, un romantisme social, utilitaire, soucieux, avant tout, du bien-être de la collectivité, enthousiaste à lutter contre l'injustice sociale, se dégage et ne tarde pas à se développer. Les écrivains, nous l'avons déjà constaté, sont attirés par la politique, mais c'est davantage sur le problème social que vont se pencher les poètes qui, comme Hugo ou Lamartine, se sont convertis aux nouvelles conceptions.

Por outro lado, Alfred de Musset, poeta, modelo de *dandy*, vai criticar a inserção da política na literatura. Seguindo seu exemplo, os jovens do Pequeno Cenáculo não serão somente contra a arte social, mas pregarão que a arte é antiutilitária.

É verdade que nem todos os escritores estão arregimentados na tropa dos políticos e *utilitários*, e alguns, como Musset, vão protestar contra a « politicomania ». Mas é, sobretudo, em um grupo em que jovens artistas e escritores se relacionam fraternalmente, o Pequeno Cenáculo, que uma reação vai se desenhar, dando origem à concepção antiutilitária cujo manifesto é o *prefácio de Mademoiselle de Maupin*.¹¹⁸

Victor Hugo não se torna adversário de seus antigos companheiros de « batalha literária », mas Gautier, sobretudo, está longe de compartilhar suas convicções, embora continue admirando o poeta e louvando seu estilo. É sua própria concepção estética da literatura e da arte que será divergente. Os jovens do Pequeno Cenáculo irão desenvolver o que o grande representante do romantismo francês expõe no Prefácio de *Cromwell* (1827). O ponto de partida é o mesmo, os caminhos são diferentes. Para Gautier, subordinar a forma a um conteúdo, a arte a um objetivo social é tolhê-la, controlá-la. É ameaçar sua liberdade, sua autonomia.

No dia 31 de maio de 1834, um articulista identificado somente com a inicial P., na seção *Revue des Revues*, do jornal *Le Constitutionnel*¹¹⁹ tachara o estudo de Gautier sobre o poeta Villon, publicado no *La France Littéraire*, de imoral. Devido a

¹¹⁸ MATORÉ, 1946, p.XXI.

Tous les écrivains, il est vrai, ne sont pas embrigadés dans la cohorte des politiciens et des *utilitaires*, et certains, comme Musset, vont protester contre la « politicomanie ». Mais c'est surtout dans un groupement où jeunes artistes, et écrivains se coudoient fraternellement, le *Petit-Cénacle*, qu'une réaction va se dessiner, donnant naissance à la conception anti-utilitaire dont la *Préface de Mademoiselle de Maupin* constitue le manifeste.

¹¹⁹ Reprodução 1: Artigo de P. em *Le Constitutionnel*. Primeira página de *Le Constitutionnel* no dia em que P. publicou seu artigo contra o estudo de Gautier sobre Villon.

esta acusação, os dois periódicos e o poeta se envolvem em um processo judicial, do qual o vilipendiado sairá perdendo. No entanto, Gautier, ainda que tenha perdido uma batalha, não desiste de lutar e o seu texto de vingança ficou sendo conhecido como o prefácio de *Mademoiselle de Maupin*.

No que concerne à gênese do prefácio de *Mademoiselle de Maupin*, Matoré não aceita transformá-lo em um texto estritamente circunstancial, pois, a seu ver, o prefácio também lançaria as bases do movimento da Arte pela Arte:

Mas qualquer que tenha podido ser a influência das disputas de Gautier com os jornalistas na gênese do prefácio, seria errôneo ver neste somente uma obra de circunstância. O texto que estudamos aqui é também um manifesto, exprimindo idéias freqüentemente interessantes, e que lança os fundamentos de uma estética destinada a um grande futuro: a da *Arte pela Arte*.¹²⁰

Entretanto, os próprios preceitos da Arte pela Arte foram formulados em resposta a estes ataques. É graças à tentativa de alguns críticos de dar uma finalidade para a arte, que se defende a sua autonomia, uma arte sem objetivos a não ser ela-mesma. É contra a insistência em dar uma utilidade ao fazer literário que escritores, como Gautier, fustigarão tudo o que é útil, declarando o Belo como único alvo da obra artística. Mesmo Matoré parece vislumbrar essa conclusão, ao afirmar: « Mais preocupados com o Belo do que com o Útil, muitos escritores e poetas da Escola iam se opor às novas teorias. »¹²¹ É verdade que alguns princípios da estética da Arte pela Arte já estavam no ar, como sugere Matoré, porém

¹²⁰ MATORÉ, 1946, p. XXXII.

Mais quelle qu'ait pu être l'influence des démêlés de Gautier avec les journalistes dans la genèse de la Préface, il serait erroné de ne voir en celle-ci qu'une œuvre de circonstance. Le texte que nous étudions ici est aussi un manifeste exprimant des idées souvent intéressantes et qui jette les fondements d'une esthétique appelée à un grand avenir : celle de l'Art pour l'Art.

¹²¹ MATORÉ, 1946, p. XXXIV.

« Plus soucieux du Beau que d'Utile, de nombreux écrivains et poètes de l'École allaient se dresser contre les nouvelles théories. »

eles são louvados, assumidos, reelaborados numa nova estética, quando os novos artistas se chocam contra valores, regras que outros grupos dentro do campo literário buscavam impor. Bourdieu chega à mesma conclusão em *As regras da arte*:

Diante dessa « arte burguesa », perpetua-se, com dificuldade, uma corrente « realista » que prolonga, transformando-a, a tradição da « arte social » - para retomar, mais uma vez, os rótulos da época. Contra uma e outra define-se, em uma dupla recusa, uma terceira posição, a da « arte pela arte ». ¹²²

O sociólogo ainda define as lutas entre grupos pertencentes ao mesmo campo como força produtora de idéias, de estéticas, de obras:

O campo literário (etc.) é um campo de forças a agir sobre todos aqueles que entram nele, e de maneira diferencial segundo a posição que aí ocupam (seja, para tomar pontos muito afastados, a do autor de peças de sucesso ou a do poeta de vanguarda), ao mesmo tempo que um campo de lutas de concorrência que tendem a conservar ou a transformar esse campo de forças. E as tomadas de posição (obras, manifestos ou manifestações políticas, etc.), que se pode e deve tratar como um « sistema » de oposições pelas necessidades da análise, não são resultado de uma forma qualquer de acordo objetivo, mas o produto e a aposta de um conflito permanente. Em outras palavras, o princípio gerador e unificador desse « sistema » é a própria luta. ¹²³

Com a Revolução de Julho, teorias sociais ganham força. Existia a esperança de se construir uma nova sociedade. De superar, em todos os sentidos, o passado. A classe burguesa se fortalece e apóia tais doutrinas, uma vez que estas glorificam seus valores: trabalho, utilidade, progresso. A consolidação do poder de Filipe de Orléans, em 1832, corresponde à ascensão política da burguesia, para a qual o seu governo oferece condições propícias:

¹²² BOURDIEU, 1996, p. 89.

¹²³ BOURDIEU, 1996, pp. 262-263.

É em 1832 que o burguês domina: é em 1832 que se trama contra ele o ódio da juventude romântica. Porque a burguesia não era somente uma classe social, mas uma mentalidade que, consagrada pela política, pretendia colocar na linha literatura e arte.¹²⁴

Por outro lado, é necessário não ver a classe burguesa como homogênea. Ela é formada por pequenos grupos, cada um possui um grau maior ou menor de escolaridade. Embora incorporem preceitos quase idênticos, têm disposições diferentes em relação à arte:

Esta burguesia é, do ponto de vista que nos ocupa aqui, constituída por elementos muito diferentes. Distingue-se inicialmente um grupo conservador educado no culto do classicismo e seguindo em uma certa medida a tradição dos salões literários da aristocracia. Um elemento mais « dinâmico » é constituído pela burguesia de negócios, progressista, que teria desejado que nascesse uma literatura que a cultue, celebrando as virtude da nova ordem e magnificando as primeiras realizações do período *utilitário* que se abria. O prefácio de *Mademoiselle de Maupin* marcará, diante destas pretensões, as reações dos estetas da *jeune-France*. Por último, nesta classe burguesa, uma categoria importante é composta por novos-ricos, na maioria bem pouco letrados, que, não dispondo, para julgar as coisas literárias, de nenhum critério, vai se apaixonar por obras exageradas, que serão chamadas pouco depois de « romance de folhetim ».¹²⁵

¹²⁴ JASINSKI, 1929, p. 88.

C'est en 1832 que le bourgeois domine : c'est en 1832 que se noue contre lui la haine de la jeunesse romantique. Car la bourgeoisie n'était pas seulement une classe sociale, mais un esprit qui, consacré par la politique, prétendait mettre au pas la littérature et l'art.

¹²⁵ MATORÉ, 1946, p. XX.

Cette bourgeoisie est, du point de vue qui nous occupe ici, constituée d'éléments très différents. On y distingue d'abord un groupe conservateur élevé dans le culte du classicisme et poursuivant dans une certaine mesure la tradition des salons littéraires de l'aristocratie. Un élément plus « dynamique » est constitué par la bourgeoisie d'affaires, progressiste, qui aurait désiré que naquit une littérature à sa dévotion, célébrant les vertus de l'ordre nouveau et magnifiant les premières réalisations de la période *utilitaire* qui s'ouvrirait. La Préface de *Mademoiselle de Maupin* marquera, devant ces prétentions, les réactions des esthètes de la *Jeune-France*. Enfin, dans cette classe bourgeoise, une catégorie importante est composée de pavernus, la plupart du temps fort peu lettrés qui, ne disposant pour juger les choses littéraires d'aucun critérium, va

A Revolução de Julho fortalece não somente a classe burguesa, como favorece o aparecimento de doutrinas voltadas para a reformulação da sociedade, visando sempre o progresso. O velho sistema e o antigo governo foram soterrados, uma nova ordem se estabelecia e a sociedade, como um todo, necessitava acompanhar tais mudanças.

Por todos os lados, entrechocavam-se os princípios, os sistemas. O ano de 1831 vê o apogeu do sansimonismo: ele vê também crescer o fourierismo, despontam a religião do progresso de Buchez, e a religião da Humanidade de Pierre Leroux. Lamennais, Lacordaire, Montalembert querem emancipar a Igreja, enquanto surgem outras crenças, desde as mediócras fantasias de Drouineau até os ensinamentos nebulosos ministrados pelo Mapah Ganeau em meio à fumaça dos cachimbos num ateliê da île Saint-Louis. Uma esperança desvairada anima as gerações de Julho; trata-se de renovar tudo, de reconstruir tudo, a idade do ouro parece próxima, já que foi derrotado o passado, na utopia mesmo estoura esta poderosa esperança, cujas ansiedades e decepções contribuíram muito para o *mal-do-século*. Nem todas as teorias eram novas, mas o indefinido do possível lhes dava plena significação; no combate geral que abalava a ordem antiga, eram poucas consciências que não se « defrontaram com o verdadeiro ».¹²⁶

s'éprendre des œuvres tapageuses de ce qu'on appellera bientôt le « feuilleton-roman ».

¹²⁶ JASINSKI, 1929, pp. 73-74

De toutes parts se heurtaient les principes, les systèmes. Cette année 1831 voit l'apogée du saint-simonisme : elle voit aussi grandir le fouriérisme, s'annoncer la religion du Progrès de Buchez, et la religion de l'Humanité de Pierre Leroux. Lamennais, Lacordaire, Montalembert veulent émanciper l'Église, tandis que surgissent d'autres croyances, depuis les médiocres rêveries de Drouineau jusqu'aux enseignements nébuleux que donne au milieu de la fumée des chibouques dans un atelier de l'île Saint-Louis le mapah Ganeau. Un espoir éperdu soulève les générations de Juillet ; il s'agit de tout renouveler, de tout reconstruire ; l'âge d'or semble proche, puisqu'on a vaincu le passé ; dans l'utopie même éclate ce puissant espoir dont les impatiences et les déceptions entrèrent pour beaucoup dans le *mal du siècle*. Toutes les théories n'étaient pas neuves, mais l'indéfini du possible leur donnait à toutes pleine signification ; dans l'assaut général qui ébranlait l'ordre ancien, il n'était guère de conscience qui ne fût « aux prises avec le vrai ».

O sansimonismo teve um alcance tão grande entre os franceses, que tanto Leroux, quanto Buchez eram seus seguidores. O Neocristianismo foi apenas um de seus legados. Até mesmo Gautier, segundo Maxime du Camp, pensou em aderir ao movimento. Isso não o impediu de criticá-lo com derrisão desde 1832, no prefácio de *Albertus*. A partir de 1835, por causa de disputas entre seus seguidores, houve um cisma na doutrina sansimonista, ela se desestrutura e o fourierismo a substitui entre as correntes sociais do século XIX. Fourier, embora influenciado pela obra de Saint-Simon, desenvolve uma doutrina de caráter menos religioso que o sansimonismo de Enfantin e mais social, de tal forma que suas idéias são apontadas por muitos como inspiradoras do pensamento de Marx. O fourierismo, cujas origens remontam ao ano de 1808, começa a atrair a atenção do público depois da Revolução de Julho, em um movimento que recrutava adeptos entre os letrados e os operários. Para divulgar suas idéias, os fourieristas escreviam nos periódicos *Réforme industrielle* e *Phalanstère*.

O incômodo ressentido pelos autores em relação às teorias sociais advém do controle que estas planejam estabelecer não somente sobre a economia e a política, mas sobre as artes. O progresso, segundo tais correntes, deve alcançar todas as atividades humanas e a arte, além de evoluir, deve auxiliar na constituição de valores nobres, educando o povo, ajudando a construir a nova sociedade:

No entanto, sob a pressão dos acontecimentos, as teorias políticas e sociais começam a intervir com mais força nas discussões de arte; as imaginações atrevem-se: evoluiu-se rapidamente em direção à esquerda. « Sim, sou republicano », clama então Pétrus no prefácio de *Rhapsodies* (novembro 1831).¹²⁷

¹²⁷ JASINSKI, 1929, p. 75.

Cependant, sous la pression des événements, les théories politiques et sociales commencèrent à intervenir davantage dans les discussions d'art ; les imaginations s'enhardirent : on évolua décidément vers la gauche. « Oui, je suis républicain », clame alors Pétrus dans la préface des *Rhapsodies* (novembre 1831).

Em 1834, ano em que Gautier é acusado de imoralidade pelo *Le Constitutionnel*, graças ao seu artigo sobre Villon, Jay, neste mesmo periódico, pede ao ministro do interior, Adolphe Thiers, que impeça a representação da peça *Antony* de Alexandre Dumas, no Théâtre-Français. O crítico logra êxito em sua empreitada contra o melodrama francês e a peça não entra em cartaz. Em seguida, em maio do mesmo ano, a Câmara aprova o valor de locação do Théâtre-Français de duzentos mil francos, desde que: « O Théâtre-Français continuasse o depositário das « sãs » tradições literárias »¹²⁸, ou seja, continuasse sendo a casa do teatro neoclássico francês, no lugar de receber o « revolucionário » e « perigoso » drama romântico.

O governo interfere nas discussões artísticas, adotando uma posição hostil em relação ao movimento romântico. A reação de mais de trinta autores deste grupo é imediata. Eles escrevem o *Vaudeville monstre*, em que atacam desde o governo e críticos moralistas até diretamente o jornal *Le Constitutionnel*. No entanto, Adolphe Thiers responde novamente com vigor, colocando um termo às apresentações da peça. Depois desta proibição, foi criada uma lei segundo a qual toda obra teatral deveria passar por um comitê de autores dramáticos, dirigidos pelo maior representante da literatura burguesa: Eugène Scribe. Assim, Adolphe Thiers, representante do governo, e *Le Constitutionnel*, jornal defensor do neoclassicismo francês, saem ganhando a disputa contra os artistas românticos. A censura era tão rígida no ano de 1835 que o *Charivari*, jornal defensor da estética romântica, comenta que ela se estendeu a todos os assuntos:

Desde setembro [1835] uma comissão foi inclusive nomeada « para vigiar a execução dos regulamentos relativos aos teatros reais e ao Conservatório »; e o *Charivari* assinalava em outubro que o controle se exercia não somente sobre os teatros e os atores, mas também sobre

¹²⁸ MATORÉ, 1946, p. XXVIII.

« le Théâtre Français resterait le dépositaire des « saines » traditions littéraires ».

os desenhos, os lenços, os pratos, as vinhetas e os potes de pomada.¹²⁹

Pierre Bourdieu, em *As Regras da Arte*, ressalta igualmente a força econômica da burguesia a partir da qual esta adquire poder político e social. O domínio do pensamento burguês na grande imprensa é também registrado. Bourdieu, enfim, vê o surgimento da autonomia do campo literário como uma tentativa dos escritores de fugir da brutal autoridade burguesa que já se estendia aos assuntos artísticos:

Assim, está claro que o campo literário e artístico constitui-se como tal na e pela oposição a um mundo « burguês » que jamais afirmara de maneira tão brutal seus valores e pretensão de controlar os instrumentos de legitimação, tanto no domínio da arte como no domínio da literatura, e que, por intermédio da imprensa e de seus plumitivos, visa impor uma definição degradada e degradante da produção cultural.¹³⁰

Depois de toda a censura governamental que atingia, sobretudo, os dramaturgos românticos, várias questões estéticas pululavam nos jornais defensores e detratores da nova escola. Jasinski aponta as discussões e conclui que o prefácio de *Mademoiselle de Maupin* é a resposta de Gautier e, de certa forma, do grupo do qual fazia parte, a todos estes questionamentos formulados a propósito da arte:

Que se considere de fato o desenvolvimento da polêmica: muito rapidamente grandes questões de princípio se colocaram.

A primeira é a da moralidade da arte, senão da moralidade simplesmente. O teatro romântico era mais perigoso para os costumes do que o teatro clássico? Admitindo que ele fosse, devia-se puni-lo? E quem se considerava irrepreensível o suficiente para ousar tal repressão? Tantos

¹²⁹ JASINSKI, 1929, p. 273.

Dès septembre [1835] une commission était même nommée « pour surveiller l'exécution des règlements relatifs aux théâtres royaux et au Conservatoire » ; et le *Charivari* signalait en octobre que le contrôle s'exerçait non seulement sur les théâtres et les acteurs, mais sur les dessins, les foulards, les assiettes, les vignettes et les pots de pommade.

¹³⁰ BOURDIEU, 1996, p. 75.

temas sobre os quais se ia argumentando ao infinito, e que se prestavam também a alusões cruéis. Mas a defesa social está muito próxima do utilitarismo declarado. Diante da indústria em desenvolvimento, quando se abria uma era de civilização e progresso, seria necessário encorajar as imaginações contemplativas? O belo valia por si só? Crítica moral, crítica utilitária estavam em pauta desde o início da batalha: são elas que Théophile ataca em primeiro lugar no prefácio de *Mademoiselle de Maupin*.¹³¹

Uma das maneiras encontradas pelos autores para defender suas convicções artísticas era proteger os livros de seus aliados no campo literário, através de textos publicados em revistas como *L'Artiste*, mais aberta a inovações na arte, ou em prefácios, como aquele de *Un grand homme de Province à Paris* (1839), em que Balzac escreve contra os males do jornalismo e a favor de *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier.

Como, em um tempo em que cada um procura assuntos novos, nenhuma pena ousa exercitar-se falando a respeito dos costumes horripelantemente cômicos da Imprensa, os únicos que são originais em nosso século? O autor cometeria, no entanto, uma injustiça, se ele esquecesse de mencionar o magnífico prefácio de um livro magnífico, *Mademoiselle de Maupin*, onde o senhor Théophile Gautier entrou, chicote na mão, com esporas, de botas como Luís XIV em seu famoso trono, em pleno coração do jornalismo. Esta obra, de verve cômica, ou melhor, este ato

¹³¹ JASINSKI, 1929, p.186.

Que l'on considère en effet le développement de la polémique : très vite de grandes questions de principe s'étaient posées.

Celle d'abord de la moralité dans l'art, sinon de la moralité tout court. Le théâtre romantique était-il plus dangereux aux mœurs que le théâtre classique ? En admettant qu'il le fût, devait-on sévir ? Et qui s'estimait assez irréprochable pour oser une telle répression ? Autant de thèmes sur lesquels on allait argumentant à perte de vue, et qui prêtaient aussi à des allusions cruelles. Mais il n'est pas loin de la défense sociale à l'utilitarisme déclaré. Devant l'industrie grandissante, quand s'ouvrirait une ère de civilisation et de progrès, fallait-il encourager les imaginations contemplatives ? Le beau valait-il par lui seul ? Critique morale, critique utilitaire étaient dès le début de la bataille à l'ordre du jour : c'est elles que Théophile pourfend en premier dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*.

de coragem comprova o perigo da empreitada. O livro, uma das mais artísticas, das mais verdejantes, das mais elegantes, das mais vigorosas composições de nossa época, com um ar tão vivo, com uma aparência tão contrária à maioria de nossos livros, obteve um sucesso merecido? Falou-se o suficiente a respeito? Um dos raros artigos que o fustigou foi mais dirigido à parcimônia do livreiro que recusava exemplares ao jornal do que contra o jovem e audacioso autor.¹³²

Balzac, neste prefácio, inveja ainda a liberdade dada aos pintores e negada aos escritores. Mostra que *Mademoiselle de Maupin* é classificado pelos críticos como um romance imoral e perigoso, embora exponha a beleza na mesma medida que Girodet e Gérard, em seus quadros. Assim, denuncia a hipocrisia dos críticos que condenam em literatura o que louvam na pintura:

Você acredita que almas nobres, que muitas almas indignadas tenham aplaudido o prefácio do senhor Théophile Gautier? O mundo honrou, celebrou a cômica poesia com a qual este poeta pintou a profunda corrupção da imoralidade do poder? Que coisa espantosa a fraqueza das pessoas de bem; elas cuidam de suas feridas e tratam os médicos como inimigos! A sociedade vê este delicioso arabesco como perigoso, quando não teme exhibir aos olhares uma Léda de Gérard, alguma Bacante de Girodet, que é, no entanto, na pintura o que é o livro na poesia.¹³³

¹³² BALZAC, Honoré de. « Préface ». In: *Un grand homme de Province à Paris*. Paris: Auguste Ozanne éditeur, 1839, p. 3.

Comment, par un temps où chacun va cherchant des sujets neufs, aucune plume n'ose-t-elle s'exercer sur les moeurs horriblement comiques de La Presse, les seules originales de notre siècle. L'auteur manquerait cependant à la justice, s'il oubliait de mentionner la magnifique préface d'un livre magnifique, *Mademoiselle de Maupin*, où monsieur Théophile Gautier est entré, fouet en main, épéronné, botté comme Louis XIV à son fameux lit de justice, au plein coeur du journalisme. Cette oeuvre, de verve comique, disons mieux, cet acte de courage prouve le danger de l'entreprise. Le livre, une des plus artistes, des plus verdoyantes, des plus pimpantes, des plus vigoureuses compositions de notre époque, d'une allure si vive, d'une tournure si contraire au commun de nos livres, a-t-il eu tout son succès? En a-t-on suffisamment parlé? L'un des rares articles qui le fustigèrent fut plutôt dirigé contre la parcimonie du libraire qui refusait des exemplaires au journal, que contre le jeune et audacieux auteur.

¹³³ BALZAC, 1839, p. 4.

Croyez-vous que de nobles esprits, que beaucoup d'âmes indignées aient applaudi à la préface du monsieur Théophile Gautier? Le monde a-t-il

Victor Hugo, num artigo publicado anonimamente no jornal *Vert-Vert*, no dia 15 de dezembro de 1835, sobre *Mademoiselle de Maupin* e seu prefácio, além de ressaltar as qualidades do escritor e da obra, aproveita para também atacar o jornalismo:

O prefácio de *Mademoiselle de Maupin* contribuirá muito para o sucesso do livro. É uma reclamação enérgica, divertida e espirituosa, às vezes alegremente louca e exagerada na forma, sempre sensata no fundo, em que Sr. Gautier vinga nobremente a literatura contemporânea destas tolas fúrias do folhetim que agora somente prejudicam os jornais.¹³⁴

No início do mesmo artigo, Hugo, ao ressaltar as qualidades de Gautier como poeta e prosador, valoriza as obras de Vigny, Lamartine e Dumas, afirmando que todos estes autores românticos se destacavam no exercício das duas formas literárias. Jasinski nota que tais textos em defesa de *Mademoiselle de Maupin* eram uma maneira de apoiar a nova estética, de fortalecer e legitimar o grupo, a *tribo*, e aumentar sua força de ataque no campo literário:

Tais aprovações podiam encorajar. Mas elas se circunscreviam em um pequeno círculo bem definido. O elogio, por mais sincero que fosse, devia-se em parte à camaradagem, pelo menos à comunidade de interesses: então os românticos se estabeleceram na imprensa e se defendiam contra o inimigo comum. Ora, do lado oposto, quanta indignação! Quantos insultos!¹³⁵

honoré, célébré la comique poésie avec laquelle ce poète a dépeint la profonde corruption de l'immoralité du pouvoir? Quelle épouvantable chose que la tiédeur des honnêtes gens, ils s'occupent de leurs blessures et traitent en ennemis les médecins! Le monde regarde cette délicieuse arabesque comme dangeureuse, quand il ne craint pas d'exposer aux regards quelque Léda de Gérard, quelque Bacchante de Girodet, qui est cependant en peinture ce qu'est le livre en poésie.

¹³⁴ HUGO, Victor. *Mademoiselle de Maupin*. In : *Vert-Vert*. 15 décembre 1835, p. 1.

La préface de *Mademoiselle de Maupin* contribuera beaucoup au succès du livre. C'est une réclamation énergique, amusante et spirituelle, parfois joyeusement folle et exagérée dans la forme, toujours sensée au fond, où M. Gautier venge noblement la littérature contemporaine de ces niaiseries fureurs de feuilleton qui maintenant ne font plus de mal qu'aux journaux.

¹³⁵ JASINSKI, 1929, p. 322.

Este procedimento de proteção e de valorização da obra entre autores pertencentes a um mesmo grupo ou possuidores de convicções estéticas comuns é recorrente dentro do campo literário. Porém tais defesas recíprocas não acontecem somente entre autores, mas também entre grupos e periódicos, entre escritores e pintores, no século XIX notadamente, em nome da liberdade do artista. A ascensão do grupo de escritores românticos recai também sobre *Le Charivari*, jornal que sempre o apoiou. Essa transferência de poder simbólico é um dos fenômenos de mais fácil observação quando se estuda o processo de produção de uma obra ou de uma estética.

O apoio dado a Gautier por Victor Hugo, o estudo elogioso que Théophile Gautier faz dos textos fantásticos de Hoffmann e Arnim, onde destaca técnicas literárias utilizadas por ele mesmo na escrita de seus contos, lhe conferiram um determinado capital simbólico que ele utiliza mais tarde ao defender um escritor como Baudelaire, por exemplo. O apoio consiste igualmente em uma aposta que pode aumentar ou diminuir o capital simbólico conquistado, como observa Bourdieu em *As regras da arte*:

A crença coletiva no jogo (*illusio*) e no valor sagrado de suas apostas é a um só tempo a condição e o produto do funcionamento mesmo do jogo ; é ela que está no princípio do poder de consagração que permite aos artistas consagrados constituir certos produtos, pelo milagre da assinatura (ou da *griffe*), em objetos *sagrados*. Para dar uma idéia do trabalho coletivo de que ela é o produto, seria preciso reconstituir a circulação dos incontáveis autos de crédito que se trocam entre todos os agentes envolvidos no campo

De telles approbations pouvaient encourager. Mais elles se circonscrivaient dans un petit cercle bien défini. L'éloge, si sincère fût-il, devait quelque chose à la camaraderie, tout au moins à la communauté d'intérêts : alors les romantiques prenaient pied dans la presse et se soutenaient contre l'ennemi commun. Or, du côté adverse, que d'indignations ! Que d'invectives !

artístico, entre os artistas, evidentemente, com as exposições de grupo ou os prefácios pelos quais os autores consagrados consagram os mais jovens que os consagram em troca como mestres ou chefes de escola, entre os artistas e os mecenas ou os colecionadores, os artistas e os críticos, e, em particular, os críticos de vanguarda que se consagram obtendo a consagração dos artistas que defendem ou operando redescobertas ou reavaliações de artistas menores nos quais empenham e põem à prova seu poder de consagração, e assim por diante.¹³⁶

Neste capítulo, procurei mostrar primeiramente de que modo Madame de Staël destaca na literatura alemã qualidades que estarão presentes no fantástico francês executado por Théophile Gautier e de que maneira algumas idéias de filósofos e literatos alemães são inseridas no romantismo francês, sobretudo, através da republicação, em folhetim, de *De l'Allemagne*, em 1834, dos cursos, livros e artigos de Jouffroy, de Cousin e de Henri Heine.

Indiquei de que forma tais ideais estéticos encontram terreno propício na França em um momento em que jovens autores, como Théophile Gautier, começam a pregar a autonomia da arte, tentando libertar a literatura do jugo do jornalismo, da política e, sobretudo, dos valores da classe social dominante no governo de Filipe de Orléans, a burguesia.

É neste contexto que a teoria da Arte pela Arte começa a ser elaborada em termos literários, em oposição à arte social e à literatura burguesa, na França.

Acompanhei igualmente a trajetória de Théophile Gautier, nos anos 1830. Desde a sua adesão ao Pequeno Cenáculo e seu posterior afastamento do grupo, até às divergências em relação à arte social desenvolvida posteriormente por Victor Hugo. Gautier vai, aos poucos, distanciando-se da imagem de jovem

¹³⁶ BOURDIEU, 1996, p. 260.

excêntrico (*Jeune-France*), sem aderir, no entanto, aos valores burgueses ou conciliar objetivos políticos e estéticos (arte social). Por esta razão, este autor é considerado um dos fundadores da Arte pela Arte.

Apontei também a união de autores que ocupam, cada vez mais, espaços nos jornais para defender seus companheiros artistas em prol, não somente da escola romântica, mas de sua própria obra. Defender e exaltar o outro é uma forma de se autolegitimar. Filiar-se e distinguir-se são dois movimentos que não se excluem na criação de uma posição no campo literário.

Tentei, assim, acompanhar duas estratégias discursivas de Gautier: uma em que associa seus textos ao fantástico alemão, destacando, nestes, características que são essenciais em sua obra, tais como a descrição pictórica; a outra, em que ao defender, através de textos críticos, a obra de escritores com uma estética semelhante à sua, aproveita para reafirmá-la.

No capítulo seguinte, acompanharei a relação da obra de Théophile Gautier com a imprensa de sua época, assim como demonstrarei a importância dos prefácios de Gautier como um espaço propício para a construção e a defesa de suas convicções estéticas.

4- POSICIONAMENTOS NO CAMPO LITERÁRIO E ESPAÇO ASSOCIADO: O ESPAÇO OFERECIDO NOS PERIÓDICOS E OS PREFÁCIOS

4.1 - RESTRIÇÕES MIDLÓGICAS E COMPROMISSO COM O BELO

Com a Revolução de Julho, a imprensa afirma seu poder político e social. As revistas de variedades e de artes surgem para um público ávido por informação, por leitura¹³⁷. A *Revue des Deux Mondes* é fundada em 1829; A *Revue de Paris*, em 1829; *L'Artiste*, em 1831; *Le Musée des Familles*, em 1833; *La Chronique de Paris*, em 1836.

Jasinski destaca este crescimento da imprensa após a Revolução de Julho, sublinha o seu poder junto ao público e ao governo e sua intrusão nas discussões especificamente literárias.

Por outro lado, conhecemos o desenvolvimento da imprensa nos anos que se seguiram a 1830: folhas políticas, revistas literárias, mundanas, satíricas pululam, todas pretendiam julgar as produções novas. Era preciso contar, cada vez mais, com uma crítica terrivelmente numerosa, turbulenta, consciente de sua força: entre o autor e o público se interpunha desde então o jornalismo. Perigosa intrusão, porque, sobretudo em tempo de instabilidade, cada jornal agia no domínio literário seguindo suas idéias sociais e políticas, recorrendo, caso fosse necessário, a apoios externos. O folhetinista decidia em nome de um partido: sectário ou tolerante ele tinha quase sempre contatos com a Câmara, o Ministério, a Academia.¹³⁸

¹³⁷ Havia os *Gabinetes de leitura*, muito freqüentados, no século XIX, em que, mediante pequena quantia de contribuição, era possível ter acesso a jornais e livros.

¹³⁸ JASINSKI, 1929, p. 170.

D'autre part l'on sait le développement de la presse dans les années qui suivirent 1830 : feuilles politiques, revues littéraires, mondaines, satiriques fourmillaient, qui toutes entendaient juger les productions nouvelles. De plus en plus il fallait compter avec une critique terriblement accrue, turbulente, consciente de sa force : entre l'auteur et le public s'interposait désormais le journalisme. Dangereuse intrusion, car, en temps d'instabilité surtout, chaque journal agissait dans le domaine littéraire suivant ses idées sociales et politiques, en recourant

No entanto, os autores que, ao mesmo tempo, atacavam os periódicos e denunciavam o mal produzido pelo jornalismo nos novos tempos, precisavam do espaço oferecido pelos jornais e revistas para defender seus ideais estéticos e para publicar suas novas obras. Necessitavam também das quantias que recebiam ao publicar crítica de salões, resenhas de peças, relatos de viagem e tantos outros tipos de artigos. Para todas as revistas acima citadas, Gautier escreveu pelo menos um texto. Publicou sete contos em *Le Musée des Familles*, periódico que pertencia a Émile de Girardin. Este era dono, igualmente, do jornal *La Presse*, fundado em 1836, de cuja seção de folhetim Théophile Gautier foi diretor, em 1839.

Tendo vivido de sua pena, primeiramente para ajudar a família e depois por ser o principal responsável pelo sustento dos seus parentes mais próximos, em 1831, com apenas vinte anos de idade, Gautier publica anonimamente, pela primeira vez em um periódico, o conto *Un repas au désert de l'Égypte* em *Le Gastronom*, no dia 24 de março. Depois, no mesmo ano, ainda publica *La Cafetière*, em *Le Cabinet de Lecture*, no dia 4 de maio, e, no dia 8 de outubro, em *Le Mercure de France au XIX^e siècle*, escreve o seu primeiro artigo de crítica de arte: *Buste de Victor Hugo*. A partir de 1836, escreve quase diariamente para o *La Presse*, onde atua até 1855, tendo sido autor de aproximadamente mil e duzentos artigos, somente neste jornal. Em 1855, Gautier troca o *La Presse* pelo *Moniteur Universel*, jornal oficial do império, que, em 1869, se torna o Diário oficial, onde o escritor francês escreverá até a morte, em 1872.

Gautier gozava, no início da década de cinqüenta do século XIX, de uma enorme influência no meio artístico, uma palavra em seu folhetim crítico de segunda-feira no *La Presse* poderia

au besoin à des appuis extérieurs. Le feuilletoniste tranchait au nom d'un parti : sectaire ou tolérant il avait presque toujours des intelligences avec la Chambre, le Ministère, l'Académie.

lançar ou destruir carreiras. Napoleão III, nos primeiros anos do Segundo Império, além de restringir a liberdade de imprensa, proibindo a manifestação de opiniões políticas, resolveu transformar o *Moniteur Universel*, jornal do governo, no maior e mais lido periódico francês. A fim de que este projeto se tornasse realidade, os cofres do governo não pouparam dinheiro para atrair os maiores jornalistas da época. Gautier, desde 1852, foi assediado pelos redatores-chefes do *Moniteur*, Turgan e Dalloz, para ser arrolado entre os colaboradores fixos do jornal. Sem deixar de escrever no *La Presse*, Gautier começa a publicar artigos esporádicos no jornal do governo. O *Moniteur* pagava duzentos francos por cada texto publicado, por outro lado, o *La Presse* oferecia somente cento e trinta e oito francos. Por fim, Girardin, ao saber que Gautier cobriria a Exposição Internacional de Pintura e Escultura para o *Moniteur*, resolve, através de uma carta endereçada a Gautier e datada do dia 2 de abril de 1855, desligá-lo de seu jornal. Assim, Gautier passa a ser um dos mais importantes colaboradores do *Le Moniteur Universel*. Tal atitude não refletia propriamente uma posição política, embora acarretasse conseqüências funestas à imprensa independente. Maxime Du Camp não deixou de lembrar isso a Gautier, desaprovando sua decisão em atrelar seu nome, influência e reputação ao jornal do governo, que já exercia uma concorrência desleal por não pagar nenhuma das taxas com as quais qualquer outro periódico deveria arcar. Gautier se defendia ao apresentar um argumento definitivo: sua renda, ao contrário da de Du Camp, provinha diretamente do que publicava.

Gautier foi um daqueles que mais refletiu sobre o poder da mídia sobre a literatura, sobre sua condição de escritor que vive de sua pena e sobre o jugo de uma sociedade industrial nas belas-artes:

Um poeta, que não tem fortuna e que não é de nenhum partido político, é obrigado, para

viver, a escrever nos jornais. Ora, não se pode sempre escolher as coisas que se preferiria fazer. O folhetim de teatro é um trabalho semanal que dá magros benefícios, mas benefícios fixos, e este é um ponto importante em uma família pequena. Os romances, as narrativas de viagens duram apenas um tempo. Os comentários de dramaturgia subsistem sempre. Além disso, é triste dizer, mas há uma multidão que se interessa por isto e sou muito mais conhecido desde que conto os feitos e gestos cênicos dos senhores Duvert e Lausanne, do que eu era quando publicava obras reais em verso ou em prosa.¹³⁹

Segundo Gustave Flaubert, Théophile Gautier foi aquele que mais sofreu nas garras da mídia jornalística.

Ele teve dois ódios. O ódio pelos burgueses em sua juventude, que lhe deu talento. O ódio pelo crápula na idade madura, que o matou. Morreu por guardar o ódio, e de raiva por não poder dizer o que pensava. Foi oprimido por Girardin, por Turgan, por Fould, por Dalloz.¹⁴⁰

Gautier e também outros escritores seus contemporâneos necessitavam de seus empregos nos veículos de imprensa para prover o próprio sustento e o de sua família. O colaborador era pago pelo número de artigos, contos, relatos de viagem que escrevia e os donos de jornais cobravam um ritmo de escrita

¹³⁹ Apud FEYDEAU, 1874, p. 68-69.

Un poète qui n'a pas de fortune et qui n'est d'aucun parti politique, est obligé, pour vivre, d'écrire dans les journaux. Or, on n'a pas toujours le choix des choses qu'on aimerait le plus à faire. Le feuilleton de théâtre est une besogne hebdomadaire qui vous donne de maigres émoluments, mais des émoluments fixes, et c'est là le point important dans un petit ménage. Les romans, les récits de voyages ne durent qu'un temps. Les comptes rendus dramatiques subsistent toujours. Et puis, c'est triste à dire, mais il y a une foule de gens qui s'y intéressent, et je suis beaucoup plus connu depuis que je raconte les faits et gestes scéniques de M. M. Duvert et Lausanne, que je ne l'étais lorsque je publiais des oeuvres réelles en vers ou en prose.

¹⁴⁰ FLAUBERT, Gustave & SAND, George. *Correspondance*. Paris: Flammarion, 1981, p. 401.

Il a eu deux haines. La haine des épiciers dans sa jeunesse. Celle-là lui a donné du talent. La haine du voyou dans son âge mûr. Cette dernière l'a tué. Il est mort de colère rentrée, et par la rage de ne pouvoir dire ce qu'il pensait. Il a été opprimé par Girardin, par Turgan, par Fould, par Dalloz.

desumano, uma vez que era a seção folhetim a que mais agradava ao público leitor de periódicos, no século XIX, na França.

Em 1836, o *La Presse* de Émile de Girardin publica *Le Rhin* de Victor Hugo, primeiro romance lançado inteiramente em um jornal, criando com este procedimento o romance de folhetim.¹⁴¹ Como a venda do *La Presse* cresceu assustadoramente após essa publicação, outros jornais como *Le Siècle*, *Le Constitutionnel* e *Le Moniteur Universel* seguiram o seu exemplo.

Rendem-se à moda do folhetim o austero *Journal des débats* - com *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue, um outro campeão do gênero, em 1842 - mas também o governamental *Constitutionnel* - com o *Juif errant*, do mesmo Eugène Sue que faz aumentar para 20000 exemplares a tiragem.¹⁴²

Segundo Paolo Tortonese¹⁴³, um dos principais motivos das freqüentes discussões entre Théophile Gautier e Émile de Girardin era que o escritor publicava mais críticas de arte do que textos literários inéditos, na seção folhetim. Girardin conhecia a paixão dos leitores pelos contos que saíam nos periódicos da época e, assim, instava regularmente com um dos seus mais importantes colaboradores para que criasse novas obras literárias que seriam publicadas em primeira mão, em *La Presse*.

A seção em que eram lançados textos literários era considerada de tal forma essencial para o sucesso do jornal que, no *Moniteur Universel*, por exemplo, a palavra *folhetim* se encontrava em caixa alta, no sumário que figurava em sua primeira página. José Alcides Ribeiro conta que o dono do

¹⁴¹ Cf. WOLGENSINGER, Jacques. *L'Histoire à la Une: « La grande aventure de la Presse »*. Paris: Découvertes Gallimard Histoire, 1989.

¹⁴² WOLGENSINGER, 1989, p. 82.

L'austère *Journal des débats* - avec, en 1842, *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue, un autre champion du genre - mais aussi le gouvernemental *Constitutionnel* - avec le *Juif errant* du même Eugène Sue qui fait remonter de 20000 exemplaires le tirage - cèdent à la mode du feuilleton.

¹⁴³ TORTONESE, Paolo. « Préface ». In : GAUTIER, Théophile. *Oeuvres*. Paris: Robert Laffond, 1995.

jornal *Patrie*, o Senhor Delamare¹⁴⁴, encomendou, meses antes, um romance ao folhetinista Ponson du Terrail, por causa da renovação das assinaturas de seu jornal, que ocorreria em outubro. Delamare pede uma história que divirta o assinante e seus familiares, de modo a retê-lo.¹⁴⁵ Esta preocupação em obter novas assinaturas e conservar as antigas modifica indubitavelmente a obra ficcional do escritor de periódicos. Como nota Cassagne, o êxito de um jornal dependia, sem dúvida, dos romancistas que nele colaboravam: « O sucesso dos jornais não depende mais, como na Restauração, dos redatores políticos, mas dos romancistas do folhetim. »¹⁴⁶

Não se deve confundir folhetim com o romance de folhetim: o primeiro designa a seção em que não só textos literários inéditos eram publicados serialmente, mas também críticas literárias, críticas de teatro, relatos de viagem e resumo de eventos sociais. O segundo refere-se a narrativas literárias inéditas ou reeditadas publicadas diariamente ou semanalmente, em episódios. Em seu livro, José Alcides Ribeiro apresenta uma definição para romance de folhetim e para a seção do jornal que o acolhe:

O romance-folhetim francês era uma narrativa longa, publicada em parcelas consecutivas nos jornais diários, semanais ou quinzenais, e nas revistas editadas periodicamente. Nos jornais aparecia na seção denominada *Folhetim*, que agregava também uma série de artigos sobre teatro, as artes plásticas, a literatura nacional e estrangeira, as revistas estrangeiras, a indústria, as viagens, os pequenos eventos sociais e as reuniões artísticas, literárias e mundanas.¹⁴⁷

¹⁴⁴ José Alcides Ribeiro não define o ano em que tal episódio ocorreu. As referências citadas sobre este fato foram consultadas, mas não foi encontrada nenhuma data precisa. A única informação obtida refere-se ao período em que Ponson du Terrail publicou em *La Patrie*: de 1857 a 1862.

¹⁴⁵ RIBEIRO, José Alcides. *Imprensa e ficção no século XIX : Edgar Allan Poe e a narrativa de Arthur Gordon Pym*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996, p. 27.

¹⁴⁶ CASSAGNE, 1997, p. 55.

Le succès des journaux ne dépendit plus, comme sous la Restauration, des rédacteurs politiques, mais des romanciers du feuilleton.

¹⁴⁷ RIBEIRO, 1996, p.25.

O auge da produção do gênero fantástico, na França do século XIX, junto com o surgimento e a consolidação do romance de folhetim francês e da seção em que este aparecia no jornal, não seriam fruto de uma simples coincidência. Graças, em parte, à estrutura narrativa do gênero fantástico que pede sempre a existência de um mistério, de um suspense, que encanta o leitor e o prende, ocorreu a grande demanda de textos de temática sobrenatural, por parte dos donos de periódicos, que buscavam sempre conservar seus assinantes e conquistar outros. Um texto com bom êxito entre os leitores motivava o dono do periódico a pedir cada vez mais ao seu colaborador obras com a mesma estrutura ou com o mesmo tema.¹⁴⁸

Vale atentar para o fato de que nem todo texto literário divulgado na seção folhetim é posteriormente lançado em volume, somente aqueles que logram algum sucesso, como afirma Jacques Goimard:

O romance de folhetim é impresso somente no formato de livro se ele tiver um grande sucesso e somente após sua publicação em jornal, o que pressupõe que ele seja escrito para o jornal.¹⁴⁹

Os periódicos tinham uma política editorial e alguns defendiam uma certa visão da arte, dependendo às vezes das opiniões de seu diretor. Feydeau comenta quais eram as orientações de Gautier enquanto esteve à frente de *L'Artiste*: « Pois bem! Aqui [*L'Artiste*], pode-se dizer tudo, exatamente tudo, exceto atacar a doutrina da Arte pela Arte. »¹⁵⁰

¹⁴⁸ Em minha dissertação de mestrado, *As Descrições Picturais em Jettatura de Théophile Gautier* (UFRJ, 2002) registro a hipótese de que é provável que o sucesso de *Avatar* tenha possibilitado o aparecimento de *Paul d'Aspremont* (título original de *Jettatura*), pois são dois textos consideravelmente extensos, publicados no mesmo ano no *Moniteur Universel* e tanto um quanto o outro tratam de homens apaixonados que se deparam com um fenômeno sobrenatural.

¹⁴⁹ GOIMARD, Jacques. « Quelques Structures du Roman Populaire ». In : *Revue Europe*. Paris : n^o 542, junho de 1974, p. 20

Le roman-feuilleton n'est imprimé sous forme de livre que s'il a eu un grand succès et seulement après sa sortie dans le journal, ce qui suppose qu'il est écrit pour le journal.

¹⁵⁰ *Apud* FEYDEAU, 1874, p. 103.

Em meio às discussões literárias, as revistas desempenhavam um importante papel, na medida em que defendiam, por intermédio de artigos de seus colaboradores, uma determinada concepção de arte. As posições estéticas eram tão contrárias que Théophile Gautier aponta como principal objetivo de sua direção de *L'Artiste* combater as idéias divulgadas pela *Revue des Deux Mondes*, que eram basicamente as mesmas reivindicadas pelos partidários da arte social, ou seja, moralização dos costumes, educação do povo e progresso da sociedade com o auxílio da arte : « o objetivo confesso da direção [de *L'Artiste*] era reagir contra as doutrinas e as influências de nossa velha inimiga, a *Revue des Deux Mondes*. » ¹⁵¹

Jasinski afirma que Gautier, desde seus primeiros textos, procura definir sua estética e se posicionar perante as polêmicas questões literárias contemporâneas.

Em torno dele [Gautier], unir-se-ão os « fantasistas », freqüentadores de *L'Artiste* e da nova *Revue de Paris*, e na transição do romantismo ao parnasianismo os *Émaux et Camées* reunirão a escola da arte pela arte. Mas desde 1830 ele manobra e se situa, quase dia a dia ele segue ou reage; *Albertus*, *Les Jeunes-France*, *Mademoiselle de Maupin* assinalam sua evolução : obras de atualidade, capitais para a história literária, elas reavivam também as querelas contemporâneas e a atmosfera da época. ¹⁵²

Assim, na seção 4.2, analisarei a importância dos prefácios de Théophile Gautier para o desenvolvimento da teoria da Arte

« Eh bien ! Ici, on peut tout dire, exactement tout, excepté attaquer la doctrine de l'Art pour l'Art. »

¹⁵¹Apud FEYDEAU, 1874, p. 101.

« Le but avoué de la direction était de réagir contre les doctrines et l'influence de notre vieille ennemi, la *Revue des Deux Mondes*. »

¹⁵²JASINSKI, 1929, p. 328.

Autour de lui [Gautier] s'uniront les « fantaisistes », familiers de *L'Artiste* et de la nouvelle *Revue de Paris*, et dans la transition du Romantisme au Parnasse les *Émaux et Camées* rallieront l'école de *l'art pour l'art*. Mais dès 1830 il manœuvre et se situe ; presque jour par jour il suit ou réagit ; *Albertus*, *Les Jeunes-France*, *Mademoiselle de Maupin* jalonnent son évolution : œuvres d'actualité, capitales pour l'histoire littéraire, elles ravivent aussi les querelles contemporaines et l'atmosphère de l'époque.

pela Arte, para a defesa da autonomia da arte e, enfim, para a construção de uma posição no campo literário. Em muitos trechos dos prefácios, Gautier responde às diatribes dos críticos, articulistas de periódicos moralistas, a respeito do romantismo ou de sua própria obra, permitindo ao leitor reconhecer os grupos e ideais artísticos contra os quais Théophile Gautier travava uma luta simbólica no campo literário.

Com o estudo dos prefácios de Gautier será possível notar igualmente seu desprezo, desde 1832, por uma literatura útil, por uma arte social, pregada primeiramente, na França, por Saint-Simon, Proudhon e Fourier.

4.2 - AUTONOMIA DA ARTE E POSICIONAMENTOS NO CAMPO LITERÁRIO: OS PREFÁCIOS

Pierrot : Eu digo sempre a mesma coisa, porque é sempre a mesma coisa; e se não fosse sempre a mesma coisa, eu não diria sempre a mesma coisa.

*O Banquete de Pierre*¹⁵³

Théophile Gautier aventa, em *L'Histoire du Romantisme* (1927)¹⁵⁴, que sua fama junto à posteridade se deverá ao famoso colete vermelho (*gilet rouge*), vestido por ele, na estréia da peça *Hernani* (1830), de Victor Hugo¹⁵⁵, detalhe ofuscante do traje que marcava de forma patente sua audácia *jeune-France* em oposição à austeridade dos partidários do teatro clássico.

¹⁵³ Epígrafe do prefácio de *Les Jeunes-France* de Théophile Gautier, citando Molière em *Don Juan ou le Festin de Pierre* (II, I)

Pierrot: Je te dis toujours la même chose, parce que c'est toujours la même chose; et si ce n'était pas toujours la même chose, je ne te dirais pas toujours la même chose. *Le Festin de Pierre* (RCN1, p.13)

¹⁵⁴ A primeira publicação deste volume é de 1872, editado por Bureaux de l'administration du Bien Public.

¹⁵⁵ Cf. GAUTIER, Théophile. *Histoire du Romantisme*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1927, p. 90.

Não foi exatamente assim que aconteceu. Passados mais de cem anos de sua morte, a obra de Théophile Gautier ainda é lida com interesse e estudada por muitos críticos. Todavia, o autor não deixou de prever acertadamente que sua ousadia, não só nas vestimentas, mas também nos textos críticos e literários, lhe asseguraria uma considerável parcela de sua atualidade literária.

Ainda que Théophile Gautier possua uma vastíssima obra, escreveu apenas cinco prefácios, publicados de 1832 a 1844. Dentre eles, o mais famoso e estudado é o de *Mademoiselle de Maupin* (1834), considerado como um verdadeiro manifesto literário e estético, contra o qual muitas vozes se levantaram e a favor do qual, e da obra que o sucede, Victor Hugo escreve um artigo no periódico *Vert-Vert*, na edição do dia 15 de dezembro de 1835. Balzac também se pronuncia favoravelmente no prefácio de *Un grand homme de province à Paris* (1839). (Cf. 3.2)

Estudarei a importância dos prefácios de Théophile Gautier como instrumentos legitimadores de sua estética, como construtores de uma posição do autor no campo literário. Bourdieu, em *As regras da arte*, estuda a gênese e a estrutura do campo literário francês, no século XIX, e igualmente confere um significativo papel ao polêmico prefácio de 1834, na constituição das regras deste campo e na formulação da teoria da Arte pela Arte:

É a teoria da economia inteiramente singular deste mundo à parte que elaboram os escritores quando, como Théophile Gautier no prefácio de *Mademoiselle de Maupin*, ou Baudelaire no *Salon de 1846*, produzem, a propósito da pintura, as primeiras formulações sistemáticas da teoria da arte pela arte, essa maneira particular de viver a arte que se enraíza em uma arte de viver em ruptura com o estilo de vida burguês, especialmente porque ela repousa na recusa de toda justificação social da arte e do artista.

156

¹⁵⁶ BOURDIEU, 1996, p. 156.

Embora o prefácio de *Mademoiselle de Maupin* seja sempre citado como um manifesto representativo, não só da obra de Théophile Gautier, mas igualmente do movimento literário romântico, os prefácios que o precedem já esboçavam os princípios que o tornaram tão polêmico e que os prefácios seguintes reafirmariam.

Realizar uma análise detalhada deste verdadeiro manifesto romântico não é minha intenção, uma vez que tal tarefa já foi exaustivamente cumprida tanto por René Jasinski em *Les Années Romantiques de Théophile Gautier*, quanto por Georges Matoré no livro *La Préface de Mademoiselle de Maupin*. Os prefácios menos conhecidos serão comparados com o de *Mademoiselle de Maupin*: o prefácio de *Albertus ou l'Âme et le Péché, légende théologique*, de 1832; o prefácio de *Les Jeunes-France*, de 1833; o de *Fortunio*, de 1838; e finalmente o da coletânea de textos críticos sobre poetas barrocos, *Les Grotiques*, de 1844. As novidades e as convicções estéticas que fizeram de Gautier o grande representante da Arte pela Arte, tão celebradas no texto de 1834, já apareciam nos prefácios de 1832 e 1833 e reaparecem nos de 1838 e 1844.

O estudo dos prefácios é fulcral para compreender de que maneira Théophile Gautier se mostra defensor de uma arte cujo fim exclusivo é a construção do Belo, declarando-se abertamente contra a doutrina sansimonista, que prega o uso da arte com fins educativos e morais. Tais prefácios serão elementos significativos para a edificação de um *ethos* romântico ao qual o escritor e seus textos estarão sempre vinculados.

Tenciono apontar as convicções estéticas e literárias comuns aos prefácios, que são responsáveis, em parte, pela construção deste *ethos*, e reconstituir o contexto de produção de tais textos, sem o qual não é possível avaliar o seu real impacto. Ou seja, contra qual grupo Gautier se pronuncia, a

quais autores ele se alia ao assinar tais prefácios-manifestos? Como ressalta Bourdieu, o campo social, e, nele, o campo literário, define-se como « um espaço social de relações objetivas »¹⁵⁷, em que agentes atuam, estabelecem alianças, travam lutas simbólicas, buscam o reconhecimento do público leitor e de seus iguais, e dentro do qual visam obter uma posição privilegiada.

4.2.1 - Da inutilidade da arte

O primeiro texto prefacial escrito por Théophile Gautier data de outubro de 1832, apresentando *Albertus ou l'Âme et le Péché, légende théologique*, seu segundo volume poético, depois do despercebido *Poésies*, lançado no dia 28 de julho de 1830, em plena Revolução de Julho, que se desenrolou nos dias 27, 28 e 29 daquele mês. Se o prefácio é considerado como um espaço enunciativo em que o autor, através de indícios implícitos e explícitos, tenta marcar os seus posicionamentos no campo literário e, conseqüentemente, conquistar uma posição, o primeiro texto, com esse caráter, assume um valor considerável. Gautier apresenta, pela primeira vez, aos jornalistas, aos outros autores, aos grupos já firmados, aos leitores, enfim, a todos os agentes do campo e começa a esboçar um *ethos* de homem de letras.

Théophile Gautier expõe, em 1832, convicções literárias e estéticas que o acompanharão até o fim de sua vida. O autor já era conhecido por uma parte da sociedade parisiense como o jovem temerário que usara um colete cereja e exibira uma vasta cabeleira na estréia de *Hernani*, em um tempo no qual a cor preta do traje e o cabelo cortado rente eram as únicas escolhas possíveis para os homens da burguesia, pertencentes

¹⁵⁷ BOURDIEU, Pierre. « A gênese dos conceitos de *habitus* e campo » [1985]. In: _____. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989, p. 64.

aos grupos sociais dominantes. O Pequeno Cenáculo já estava formado e conhecido, seus membros foram apelidados de *Jeunes-France* e *Bousingots* pelo jornal *Figaro*, que montou uma verdadeira série de artigos a respeito do grupo de jovens literatos, pintores, escultores, cujas convicções estéticas eram as mesmas do movimento romântico e cujas vestimentas eram extravagantes.¹⁵⁸ Ou seja, o *habitus* do grupo a que pertence Théophile Gautier já era conhecido pelos leitores franceses de periódicos do início do século XIX. Este grupo de jovens artistas, mesmo antes de expor seus trabalhos ou publicar seus textos, já estava vinculado a uma determinada imagem social que se opunha ao tipo que eles denominavam filisteu (*philistin*) ou, simplesmente, burguês. Eles chocavam e tinham a intenção de chocar.

Ao invés de repudiar as críticas feitas nos jornais, esse grupo as acolhia como elogios e chegou a planejar um livro de contos de autoria coletiva que se chamaria *Contes du bousingot*. No jornal *Le Cabinet de Lecture*, foram publicados dois contos que pertenceriam a esta futura coletânea, como consta, em nota, o periódico. O primeiro conto publicado foi o de Gérard de Nerval, *La Main de Gloire*, em 24 de setembro de 1832, e o segundo, de Théophile Gautier, *L'Homme vexé, Onuphrius Wphly*, em 4 de outubro de 1832. Esta narrativa de Théophile Gautier havia sido publicada, anteriormente, em agosto do mesmo ano, no *La France Littéraire*. No entanto, somente os dois autores cumpriram com o compromisso e o projeto não chegou a se concretizar.¹⁵⁹

No prefácio de 1832, destaca-se a harmonia entre a imagem já popular do escritor *jeune-France* e o nascente *ethos* crítico que o autor começa a construir nesta enunciação. Gautier inicia o texto prefacial de 1832 descrevendo-se na terceira

¹⁵⁸ Cf. WHYTE, Peter. « Les Jeunes-France: notice ». In: GAUTIER, Théophile. *Romans, contes et nouvelles*. Tome I. Paris : Gallimard, 2002, p. 1243.

¹⁵⁹ Cf. WHYTE, 2002, pp. 1242-1243.

pessoa como « um rapaz friorento e doentio »¹⁶⁰, sem convicções políticas:

Ele não segue nenhuma bandeira política; não é vermelho, nem branco, nem mesmo tricolor; não é nada e só se dá conta das revoluções quando as balas rompem as vidraças.¹⁶¹

Por ter sua vida alterada, de maneira negativa, pelas revoluções, Gautier declarar-se-á até o fim de seus dias avesso a qualquer questão política, e este é o primeiro registro deste posicionamento¹⁶².

Na continuação do prefácio, o autor afirma sua imagem *jeune-France* ao se descrever como um indolente que prefere « estar sentado a estar em pé, deitado a estar sentado »¹⁶³, opondo-se claramente aos valores mais louvados pelos burgueses: o trabalho e o progresso. A arte, segundo o jovem poeta, identifica-se com o ócio: « Ele faz versos como pretexto para não fazer nada, e não faz nada com o pretexto de que faz versos. »¹⁶⁴ Conformado, admite que « o vento não sopra para a poesia »¹⁶⁵, assim como dez anos mais tarde abre o texto intitulado *Utilité de la Poésie*, publicado no *Musée des*

¹⁶⁰ GAUTIER, Théophile. Préface d'Albertus. In: GAUTIER, Théophile. *Œuvres Poétiques Complètes*. Paris : Bartillat, 2004, p. 809.

« un jeune homme frileux et maladif »

¹⁶¹ GAUTIER, 2004, p. 809.

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.

¹⁶² Segundo palavras do próprio escritor, transcritas por Émile de Bergerat em *Théophile Gautier : Entretiens, souvenirs et correspondance* 3. ed Genève: Slatkine Reprints, 1998, durante a Revolução de Julho, sua família perdeu muito dinheiro, pois seu pai era legitimista. Gautier foi obrigado, por esta circunstância, a escrever para jornais a fim de ajudar seus familiares. Depois de alguns anos, conseguiu se estabelecer, mas outra revolução veio destruir sua estabilidade: a de 1848 que deu origem à Segunda República e depois ao Segundo Império. Gautier reconstrói sua vida, torna-se amigo íntimo da prima de Napoléon III, é bem visto por este e quando está próximo de conseguir um lugar no Senado ou na Academia, a Terceira República se instaura em Paris e atrapalha mais uma vez seus planos de uma vida tranqüila, sem preocupações financeiras. (p. XIII-XV)

¹⁶³ GAUTIER, 2004, p. 809.

« être assis que debout, couché qu'assis »

¹⁶⁴ GAUTIER, 2004, p.809.

« Il fait des vers pour avoir un prétexte de ne rien faire, et ne fait rien sous prétexte qu'il fait des vers »

¹⁶⁵ GAUTIER, 2004, p. 809.

« le vent ne souffle pas à la poésie »

Familles, em janeiro de 1842, com as seguintes palavras: « Todos concordam que o século não é poético, que os versos não se vendem e que é preciso ser doido ou provinciano para fazê-los »¹⁶⁶. É a consciência de que no século da indústria, do dinheiro, do progresso, em que todo valor de um objeto está ligado à sua utilidade, os gêneros de prestígio são o romance e, sobretudo, o teatro, bem mais acessíveis culturalmente ao novo público leitor e consumidor.

Motivado por estas reflexões, Gautier aborda um dos principais pontos de discussão da literatura no século XIX: a utilidade da arte. Na época em que escreve este prefácio, ele se pronuncia contra a arte social, contra a doutrina sansimonista e afirma que o único fim da arte é o Belo. Suas palavras são direcionadas e nomeiam os alvos do ataque:

Quanto aos utilitaristas, utópicos, sansimonistas e outros que lhe perguntarão com que isso rima¹⁶⁷, - ele responderá: o primeiro verso rima com o segundo, quando a rima não é ruim, e assim por diante.¹⁶⁸

Matoré observa que o utilitarismo, palavra de origem recente¹⁶⁹, é mais do que uma lei econômica, é uma forma de organização da sociedade e do pensamento em prol do progresso. Assim, ignora completamente valores estéticos :

O utilitarismo, é preciso, aliás, notá-lo, não é somente uma teoria de caráter econômico e social. É também uma atitude moral e intelectual, é uma concepção que, na mente de seus adeptos (poder-se-ia compará-la neste

¹⁶⁶ GAUTIER, Théophile. « Utilité de la Poésie ». In : GAUTIER, Théophile. *Fusains set eaux-fortes*. Paris : l'Harmattan, 2000, p. 209.

« 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. »

¹⁶⁷ A frase em francês à *quoi cela rime* significa « o que isso quer dizer? », no entanto, resolvemos manter o verbo rimar, na tradução, para conservar o jogo de palavras significativo elaborado pelo autor.

¹⁶⁸ GAUTIER, 2004, p. 810.

Quant aux utilitaires, utopistes, économistes, saint-simonistes et autres qui lui demanderont à quoi cela rime, - il répondra : Le premier vers rime avec le second quand la rime n'est pas mauvaise, et ainsi de suite.

¹⁶⁹ Cf. MATORÉ, 1946, p. XXXII.

Segundo o estudioso, a primeira ocorrência dessa palavra, em francês, foi em uma tradução de uma obra de Bentham, ainda no início do século XIX.

sentido com o Marxismo), é suscetível de se refletir em cada um dos domínios da vida. (...) Os utilitaristas reprovam a nova Escola por se perder nos problemas de forma e de técnica e eles a acusam de falhar em seu papel de educador das massas: « A arte romântica, escreve Fortoul, foi, depois da nossa renovação política, incapaz de seguir o movimento da sociedade, defendê-la, glorificá-la... »¹⁷⁰

O autor prevê claramente um ataque à sua obra. Ele reconhece a força da arte social. Portanto, antecipa a pergunta crítica a um volume poético que não prega nenhuma moral ou elogia o progresso da sociedade: « Para que isto serve? »¹⁷¹ e a resposta que se repetirá, em vários textos posteriores, com pequenas mudanças de formulação, é a que ele dá em 1832:

- Serve para ser belo. - Não é o bastante? Como as flores, como os perfumes, como os pássaros, como tudo o que o homem não pode desvirtuar e depravar para seu uso.¹⁷²

Em 1834, um crítico do *Constitutionnel*, que se identifica como P. julga como imoral o estudo de Gautier sobre o poeta Villon publicado em *La France Littéraire*. O autor e o periódico que o acolheu vão aos tribunais, mas sofrem uma derrota. Desta forma, sendo mal sucedido na justiça, o autor planeja sua vingança, através da pena, e a executa no prefácio

¹⁷⁰ MATORÉ, 1946, pp. XXXII-XXXIII.

L'utilitarisme, il faut d'ailleurs le noter, n'est pas seulement une théorie de caractère économique et social. C'est aussi une attitude morale et intellectuelle, c'est une conception qui, dans l'esprit de ses adeptes (on pourrait la comparer à cet égard avec le Marxisme), est susceptible de se refléter dans chacun des domaines de la vie. (...) Les utilitaires reprochent à la nouvelle École de se perdre dans les problèmes de forme et de technique et ils l'accusent de faillir à son rôle d'éducatrice des masses : « L'art romantique, écrit Fortoul, a été, après notre rénovation politique, inhabile à suivre le mouvement de la société, à la défendre, à la glorifier... »

¹⁷¹ GAUTIER, 2004, p. 810.

« À quoi cela sert-il? »

¹⁷² GAUTIER, 2004, p. 810.

- Cela sert à être beau. - N'est-ce pas assez ? Comme les fleurs, comme les parfums, comme les oiseaux, comme tout ce que l'homme n'a pu détourner et depraver à son usage.

de *Mademoiselle de Maupin*. Os jornalistas, os críticos que condenaram o seu texto, acusando-o de ser abjeto, são os mesmos que defendem a arte como instrumento de educação, de progresso moral, ou seja, como um meio útil para manter a ordem social. Gautier sustenta não só a gratuidade da arte, mas igualmente evidencia o aspecto mais negativo da utilidade:

Só é verdadeiramente belo aquilo que não serve para nada; tudo o que é útil é feio, pois é a expressão de alguma necessidade, e as dos homens são ignóbeis e repugnantes, como sua pobre e enferma natureza. - O lugar mais útil de uma casa são as latrinas.¹⁷³

No entanto, dois anos antes de entrar no tribunal e sair derrotado, antes do debate que ocupou os jornais envolvidos durante dias, antes de descontar toda a sua fúria em relação aos críticos, aos jornalistas, aos defensores da arte social, no prefácio acima citado, Gautier, praticamente nos mesmos termos, condenara o útil na arte no texto que abre *Albertus*:

De modo geral, assim que uma coisa se torna útil, deixa de ser bela. - Ela retorna à vida positiva; de poesia torna-se prosa; de livre torna-se escrava. - Nisso está toda a arte. - A arte é a liberdade, o luxo, a florescência, é o desabrochar da alma na ociosidade. - a pintura, a escultura, a música não servem para nada.¹⁷⁴

Tanto no prefácio de 1832 quanto no de 1834, Gautier faz um prognóstico aterrador de uma sociedade totalmente voltada para o progresso e para o utilitário. Mostra que o indispensável coteja o vil e que o Belo e, portanto, a arte constroem-se somente no supérfluo. Frases como: « - A felicidade não

¹⁷³ 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 latrine. (RCN1, p. 230)

¹⁷⁴ GAUTIER, 2004, p. 810.

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.

consiste em ter o que é indispensável; não sofrer não é gozar, e os objetos dos quais se tem menos necessidade são aqueles que encantam mais »¹⁷⁵ poderiam constar do polêmico prefácio de 1834, em que se lê uma sentença semelhante: « Gosto mais das coisas e das pessoas na razão inversa dos serviços que elas me prestam ».¹⁷⁶

Embora Matoré não reconheça, no prefácio de *Albertus*, alguns dos princípios que edificaram a teoria da Arte pela Arte, ele admite que uma parte do prefácio de *Mademoiselle de Maupin* retoma quase na íntegra idéias e frases de seu primeiro texto prefacial:

As idéias que são expressas nesta passagem se encontram no prefácio de *Albertus* (Poesias completas, t. I, p. 83), que é de dois anos anterior ao nosso texto.¹⁷⁷

Jasinski, por sua vez, ainda que não desenvolva um estudo detalhado dos prefácios de *Albertus* e de *Les Jeunes-France*, admite que contribuem para a edificação da teoria da Arte pela Arte.

Reconhece-se, consolidados e desenvolvidos, os princípios já formulados no início de *Albertus* e de *Les Jeunes-France* : o prefácio de *Mademoiselle de Maupin* estabelece definitivamente, sobre um fundo de pessimismo, a doutrina da arte pela arte.¹⁷⁸

¹⁷⁵ GAUTIER, 2004, p. 810.

« - Le bonheur ne consiste pas à avoir ce qui est indispensable; ne pas souffrir n'est pas jouir, et les objets dont on a le moins besoin sont ceux qui charment le plus. »

¹⁷⁶ « J'aime mieux les choses et les gens en raison inverse des services qu'ils me rendent. » (RCN1, p.230)

¹⁷⁷ MATORÉ, 1946, p. 71.

Les idées qui sont exprimées dans ce passage se retrouvent dans la préface d'*Albertus* (*Poésies complètes*, t. I, p. 83), qui est de deux ans antérieure à notre texte.

¹⁷⁸ JASINSKI, 1929, p. 210.

On reconnaît, affermis et développés, les principes déjà formulés en tête d'*Albertus* et des *Jeunes-France* : la préface de *Mademoiselle de Maupin* établit définitivement, sur un fond de pessimisme, la doctrine de l'art pour l'art.

4.2.2 - « O prefácio é o germe; o índice, o fruto »

O espaço enunciativo do prefácio permite ao autor expor de modo direto e indireto sua teoria estética, além de atacar seus adversários. Théophile Gautier parece apoiar esta idéia no texto que abre *Jeunes France, romans goguenards*¹⁷⁹, publicado por Eugène Renduel. Imbuído da excentricidade *jeune-France*, chega a propor um livro sem romance, sem contos, em que o prefácio seria o único conteúdo:

Teria preferido que ele [o prefácio] o preenchesse inteiro, mas meu editor me disse que ainda se tem o costume de colocar alguma coisa depois, para ter um pretexto de fazer um índice. É um péssimo hábito, nós o perderemos. Por que não colocar o prefácio e o índice lado a lado, sem o preenchimento obrigatório de romance ou de contos?¹⁸⁰

Ele justifica sua opinião com as seguintes afirmações: « tudo está lá, as palavras e as idéias. O prefácio é o germe; o índice, o fruto. »;¹⁸¹ e « O prefácio do autor é o *post-scriptum* de uma carta de mulher, seu pensamento mais caro: você pode não ler o resto »¹⁸².

No texto de abertura de *Les Jeunes-France*, Gautier pede ao público que não pense em encontrar idéias, doutrinas, teorias estéticas. Segundo ele, nem o prefácio, nem o livro querem passar qualquer mensagem, ou seja, não visam qualquer utilidade:

No entanto, não vá inferir do que acabo de dizer que exista uma idéia neste aqui; eu ficaria desesperado se os induzisse a um erro.

¹⁷⁹ Esse é o título de *Les Jeunes-France*, em 1833, em sua primeira edição.

¹⁸⁰ J'aurais bien voulu qu'elle [la préface] le remplit tout entier, mais mon éditeur m'a dit qu'on était encore dans l'habitude de mettre quelque chose après, pour avoir le prétexte de faire une table. C'est une mauvaise habitude ; on en reviendra. Qu'est-ce qui empêche de mettre la préface et la table côte à côte, sans le remplissage obligé de roman et de contes ? (RCN1, p. 13)

¹⁸¹ « tout est là, les mots et les idées. La préface, c'est le germe ; la table, c'est le fruit. » (RCN1, pp.13-14)

¹⁸² « La préface de l'auteur, c'est le post-scriptum d'une lettre de femme, sa pensée la plus chère : vous pouvez ne pas lire le reste. » (RCN1, p.15)

Juro pelo que há de mais sagrado. Há ainda alguma coisa sagrada? Juro por minha própria alma, na qual não acredito; por minha mãe, em quem acredito um pouco mais, que não há mais idéias em meu prefácio do que em um livro qualquer do Sr. Ballanche; que não há nem mito, nem alegoria, que não fundo aqui nenhuma nova religião como o Sr. G. Drouineau, que não é uma poética nem o que quer que seja que tenda a coisa alguma: nem faço apologia de minha obra. Como podem ver, meu prefácio não se parece em nada com seus irmãos, os outros prefácios. Apenas aproveito aqui a oportunidade para conversar com vocês.¹⁸³

Os senhores Ballanche e Drouineau, mencionados acima, são representantes de uma corrente literária chamada neocristã que possuía uma tendência anti-revolucionária e monarquista. Gautier se opõe a esta doutrina igualmente moralizante.¹⁸⁴ Embora finja se aproximar de Ballanche, o autor utiliza-se desta estratégia para afirmar que nos livros do escritor teocrático não há idéia alguma.

Outro ponto que merece destaque, no trecho acima, é a distinção que o escritor faz entre seu prefácio e o de outros autores. O objetivo deste espaço enunciativo, ao menos explicitamente, não é outro senão conversar com os leitores. A insistência em manter um diálogo com o público continua nos contos editados neste volume. O narrador antecipa críticas à sua obra, justificando suas escolhas a possíveis leitores, discutindo detalhes da história e dos personagens:

¹⁸³Pourtant, n'allez pas inférer de ce que je viens de dire qu'il y ait une idée dans celle-ci ; je serais désespéré de vous induire en erreur. Je vous jure sur ce qu'il y a de plus sacré. Y a-t-il encore quelque chose de sacré ? Je vous jure sur mon âme, à laquelle je ne crois guère ; sur ma mère, à laquelle je crois un peu plus, qu'il n'y a réellement pas plus d'idée dans ma préface que dans un livre quelconque de M. Ballache ; qu'il n'y a ni mithe, ni allégorie, que n'y fonde pas de religion nouvelle comme M. G. Drouineau, que ce n'est pas une poétique ni quoi que ce soit qui tende à quelque chose : je n'y fais même pas l'apologie de mon ouvrage. Vous voyez bien que ma préface ne ressemble en rien à ses sœurs les autres préfaces. (RCN1, p.15)

Seulement je profite de l'occasion pour causer avec vous.

¹⁸⁴ Tais informações foram colhidas das notas do prefácio de *Les Jeunes-France de Romans, contes et nouvelles* (2002) e do site da Bibliothèque Nationale de France: <http://gallica.bnf.fr/themes/PolXVIII6.htm>

Leitor, eu vos vejo aqui dar um passo para trás e gritar contra a inverossimilhança. Vós direis que é insensato de empoleirar, no proscênio do teatro dos *Français*,¹⁸⁵ um belo da nova escola, e isso no dia da representação clássica. Vós direis que é a necessidade de fazer com que meu herói Daniel Jovard veja esse belo que me fez empregar este meio forçado. Vós direis muitas coisas e muito mais.¹⁸⁶

Em *Seuils* (1987), no seu estudo sobre os paratextos, Gérard Genette enumera diversas funções do prefácio: apontar a justificativa, a importância ou a originalidade do texto que o segue; oferecer uma unidade caso seja o prefácio de uma coletânea; tentar atestar a veracidade do que será contado; mostrar a dificuldade de realizar a tarefa de escrever determinado texto; esclarecer as origens da obra; evidenciar a escolha de um público-leitor; revelar o caráter exclusivamente ficcional do livro em questão; advertir a respeito da ordem estabelecida no texto; explicar que o texto que segue está inserido em um conjunto formado também por outras obras publicadas pelo mesmo autor; realizar um tipo de pré-interpretção do livro, declarando as intenções do escritor; ou, enfim, apontar o caráter inovador em termos de gênero da obra que o sucede.

Tanto os prefácios de 1832 e de 1833 quanto o de 1834 fogem a este tipo de classificação dada por Genette, pois discutem menos a obra, concentrando-se, sobretudo, no contexto de produção¹⁸⁷. Genette observa esta exceção, categorizando esse tipo de prefácio como uma variação daquele que discute a originalidade em termos de gênero da obra que o segue, e o

¹⁸⁵ O teatro dos Français ou Comédie Française. N.A.

¹⁸⁶ Lecteur, je vous vois d'ici faire une moue d'un pied en avant, et crier à l'in vraisemblance. Vous direz qu'il est déraisonnable de jucher dans une avant-scène des Français un beau de la nouvelle école, et cela un jour de représentation classique. Vous direz que c'est le besoin de le faire voir à mon héros Daniel Jovard qui m'a fait employer ce ressort forcé. Vous direz plusieurs choses et beaucoup d'autres. (RCN1, p. 72)

¹⁸⁷ Cf. capítulo dois.

chama de prefácio-manifesto. Cita, inclusive, como exemplo paradigmático, o texto de abertura de *Mademoiselle de Maupin*.

Ainda no prefácio de *Les Jeunes-France*, Gautier insiste sobre uma triste constatação que já fizera no prefácio de 1832: em uma sociedade em que a única mercadoria literária vendável é a prosa, não há lugar para o verso:

É indecente, hoje em dia, não ter escrito um livro, um livro de contos pelo menos: preferiria me apresentar em um salão sem calções a me apresentar sem um livro. É verdade que eu já tinha feito um volume de versos, mas isso não conta: é um volume de prosa a menos, só isso.¹⁸⁸

A insistência de Gautier em afirmar que a obra em verso era desprestigiada em seu tempo não é injustificada. Pierre Bourdieu, quando escreve sobre a gênese e a estrutura do campo literário no século XIX, no livro *As regras da arte*, aponta também para uma política governamental que incentivava a prosa e visava desvalorizar a poesia considerada, em certos termos, perigosa, pois ainda era vista como revolucionária e vanguardista:

Os gostos dos novos-ricos instalados no poder voltam-se para o romance, em suas formas mais fáceis - como os folhetins, disputados na corte e nos ministérios, e que dão lugar a empresas de edição lucrativas; ao contrário, a poesia, ainda associada às grandes batalhas românticas, à boêmia e ao engajamento em favor dos desfavorecidos, constitui objeto de uma política deliberadamente hostil, em especial da parte do ministério de Estado - como testemunham, por exemplo, os processos intentados aos poetas ou as perseguições contra os editores tais como Poulet-Malassis, que publicara toda a vanguarda poética, particularmente Baudelaire, Banville, Gautier,

¹⁸⁸ Ils est indécent aujourd'hui de ne pas avoir fait un livre, un livre de contes tout au 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. (RCN1, p. 16)

Leconte de Lisle, e que foi compelido à falência e à prisão por dívidas.¹⁸⁹

Mais uma vez, a insistência de diversos grupos literários, filosóficos, religiosos e econômicos em transformar a arte em algo útil induz o jovem autor a atacar esta visão, desta vez por via da ironia. Théophile Gautier repete o discurso dos adeptos da arte social como se fosse o dele, de modo a reproduzir, na instância prefacial, o tom mordaz de todos os contos:

Afianço publicamente aqui, a fim de que vocês o saibam: odeio de todo coração o que se assemelha, de perto ou de longe, a um livro: não consigo imaginar para que serve.¹⁹⁰

Continua a provocação, enumerando as possíveis utilidades dos livros: desamassar gravuras e levantar crianças que não têm altura para comer à mesa¹⁹¹. Em 1834, no prefácio de *Mademoiselle de Maupin*, torna a empregar o tom irônico para também elencar as vantagens sociais da existência dos livros: lucros para o autor, para o livreiro, para o comerciante de papel, para aqueles que imprimem e para os estabelecimentos que alugam livros. Ainda, segundo o autor, servem para dormir em vez de ler jornais¹⁹².

Gautier insiste, no prefácio de 1833, na confirmação de uma imagem pública que o acompanha desde a estréia de *Hernani*, de Victor Hugo. No entanto, desta vez, é possível notar um certo distanciamento reforçado pelo tom irônico:

Tenho um pseudônimo muito longo e um bigode muito curto; reparto os cabelos, à moda de Rafael. Meu costureiro me fez um colete...delirante. Falo sobre arte durante

¹⁸⁹ BOURDIEU, 1996, p. 66.

¹⁹⁰ Je vous le proteste ici, afin que vous le sachiez, je hais de tout mon cœur ce qui ressemble, de près ou de loin, à un livre : je ne conçois pas à quoi cela sert. (RCN1, p. 16)

¹⁹¹ Cf. GAUTIER, 2002, p. 16.

¹⁹² Cf. GAUTIER, 2002, p. 228.

muito tempo sem parar e chamo de burguês todos aqueles que usam colarinho.¹⁹³

Como no prefácio de outubro de 1832, Gautier aproxima a arte do ócio e afirma que, por ser um desocupado, escrevia versos. Em 1833, no texto de abertura de *Les Jeunes-France*, ele praticamente repete a mesma frase no que diz respeito à feitura de versos e completa, mais uma vez desprezando os valores burgueses do trabalho e do progresso:

Assim, não servindo para nada, nem mesmo para ser deus, escrevo prefácios e contos fantásticos; isso não é tão bom quanto nada, mas é quase tão bom quanto, e é quase um sinônimo.¹⁹⁴

4.2.3 - Prefácios e convicções estéticas

Em 1863, em uma carta dirigida a Sainte-Beuve, Gautier confessa que seu romance *Fortunio*¹⁹⁵ foi a última obra em que esboçou e explanou voluntariamente uma convicção estética.

Fortunio é a última obra em que expressei livre e verdadeiramente o meu pensamento. A partir daí, a invasão da moralidade severa¹⁹⁶ e a necessidade de me submeter às conveniências dos jornais me lançaram na pura descrição física. Não enunciei mais doutrina.¹⁹⁷

¹⁹³ J'ai un pseudonyme très long et une moustache fort courte ; j'ai une raie dans les cheveux, à la Raphael. Mon tailleur m'a fait un gilet... délirant. Je parle art pendant beaucoup de temps sans ravalier ma salive, et j'appelle bourgeois tous ceux qui ont un col de chemise. (RCN1, p.22)

¹⁹⁴ 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. (RCN1, p. 20)

¹⁹⁵ Publicado primeiramente no *Figaro*, em 1837, como *L'Eldorado* e lançado em volume, em 1838, já com o título de *Fortunio*. N.A.

¹⁹⁶ A palavra "cant", traduzida aqui por "moralidade severa", é um anglicismo que significa "afetada severidade" no tocante à religião ou à moralidade. N.A.

¹⁹⁷ *Fortunio* est le dernier ouvrage où j'ai librement exprimé ma pensée véritable. À partir de là, l'invasion du cant et la nécessité de me soumettre aux convenances de journaux m'a jeté dans la description purement physique. Je n'ai plus énoncé de doctrine. (RCN1, p.1368)

Talvez, por esta razão, *Fortunio* seja a última obra em que romance e instância prefacial foram pensados em conjunto, uma vez que o prefácio de *Les Grottesques*, escrito em 1844, refere-se a estudos realizados entre 1834 e 1835, exceto no que diz respeito ao capítulo sobre Scarron, que é do ano da publicação da coletânea.

O prefácio de *Fortunio* deve, pois, ser analisado com atenção. Ele se inicia da mesma maneira que o de *Les Jeunes-France*, destacando sua importância e apontando, como sua principal função, uma aproximação entre o autor e o leitor¹⁹⁸.

Como em 1832, Gautier prevê a pergunta dos utilitaristas: « O que isso prova? »¹⁹⁹, sua resposta não é exatamente a mesma, mas é tão provocadora e irreverente quanto a primeira:

Pobre de mim! *Fortunio* não prova nada - senão que é melhor ser rico do que ser pobre, o que quer que possam dizer contra isso o senhor Casimir Bonjour e todos os poetas que fazem antíteses sobre os encantos da mediocridade.²⁰⁰

Gautier não só responde à pergunta imaginária e fatal que conjectura ser feita a respeito de *Fortunio* pelos jornalistas, críticos e literatos partidários da arte social, como também os ataca na figura do dramaturgo Casimir Bonjour, autor do livro *Les Malheurs du riche et le Bonheur du pauvre*²⁰¹, de 1836, com evidentes objetivos moralizantes. *Fortunio* seria o oposto do livro de Bonjour, provaria o contrário, seria símbolo da corrente estética rival.

Mais uma vez, Gautier apresenta sua obra, seja em prosa ou em verso, com uma única regra: a construção e a celebração do

¹⁹⁸ Cf. GAUTIER, 2002, p. 605.

¹⁹⁹ « Qu'est-ce que cela prouve? » (RCN1, p. 606)

²⁰⁰ « Hélas! *Fortunio* ne prouve rien - si ce n'est qu'il vaut mieux être riche que pauvre, quoi qu'en puissent dire M. Casimir Bonjour et tous les poètes qui font des antithèses sur les charmes de la médiocrité. » (RCN1, p. 606)

²⁰¹ BONJOUR, Casimir. Le malheur du riche et le bonheur du pauvre. In: _____. *Oeuvres: mélanges*. Paris: Alphonse Lemerre éditeur, 1991, pp. 133-258.

Belo. Persiste na recusa de uma literatura que ensina aos pobres, que educa os sentimentos, que apregoa a moral:

Fortunio é um hino à beleza, à riqueza, à felicidade, as três únicas divindades que reconhecemos - Celebram-se o ouro, o mármore e a púrpura. Aliás, prevenimos as criadas sensíveis, aqui se encontram poucas lamentações a respeito das almas sem par, a perda das ilusões, as melancolias do coração e outras banalidades pretensiosas que, reproduzidas à saciedade, enervam e amolecem a juventude de hoje.²⁰²

Neste prefácio de 1838, há um elemento novo e significativo: Gautier comenta a sua técnica descritiva, de modo a revelar sua preocupação com a reconstituição literária das paisagens e objetos. O destaque dado à excelência do elemento plástico no livro e à utilização de expressões do universo da pintura sublinham a relação entre literatura e artes plásticas que se estabelece neste romance e em muitos outros textos do escritor francês:

Segundo nosso costume, copiamos ao vivo os apartamentos, os móveis, os trajes, as mulheres e os cavalos, com curiosidade, escrúpulo e consciência; enfeitamos muito pouco e somente quando as necessidades da narração o exigiam imperiosamente. Tudo isso não quer dizer que *Fortunio* seja um bom livro, nem mesmo um livro divertido; mas pelo menos todas as formas exteriores aí são estudadas de perto e nada é pintado por convenção.²⁰³

²⁰² *Fortunio* est un hymne à la beauté, à la richesse, au bonheur, les trois seules divinités que nous reconnaissons. - On y célèbre l'or, le marbre et la pourpre. Du reste, nous en prévenons les femmes de chambre sensibles, l'on y trouve peu de doléances sur les âmes dépareillées, la perte des illusions, les mélancolies du coeur et autres platitudes prétentieuses qui, reproduites à satiété, énervent et amolissent la jeunesse d'aujourd'hui. (RCN1, p.606)

²⁰³ Selon notre habitude, nous avons copié sur nature les appartements, les meubles, les costumes, les femmes et les chevaux, avec curiosité, scrupule et conscience, nous avons très peu arrangé et seulement quand les nécessités de la narration l'exigeaient impérieusement. Tout cela ne veut pas dire que *Fortunio* soit un bon livre, ni même un livre amusant ; mais au moins toutes les formes extérieures y sont étudiées de près, et rien n'y est peint de convention. (RCN1, p. 606)

De todos os prefácios analisados até aqui, o de *Fortunio*, embora discuta a relevância do prefácio e critique a arte com fins educativos e moralizantes, é o mais voltado para a significação do texto que o segue, para as suas pretensões estéticas, para a técnica literária utilizada. Considerando a classificação proposta por Genette, para os diferentes tipos de prefácios, de acordo com a função que desempenham, o de *Fortunio* estaria mais próximo das *declarações de intenções*, em que o autor previamente interpreta sua obra e também destaca sua principal característica: o estilo descritivo.

4.2.4 - Prefácio em três tempos

O último prefácio escrito por Gautier data de 1844. Ele abre o volume *Les Grottesques*, coletânea de ensaios sobre poetas barrocos elaborados, com exceção do texto sobre Scarron, entre 1834 e 1835. A sua principal função, ainda conforme a classificação proposta por Genette, seria conferir uma determinada unidade à coletânea, o que acontece, em um primeiro momento, quando o autor tenta justificar a escolha dos poetas. Todavia, acaba por revelar que seu método foi aleatório: « Escolhemos várias vezes, aqui e acolá, e um pouco ao sabor da leitura, alguns tipos que nos pareciam divertidos ou singulares. »²⁰⁴

No entanto, algumas linhas adiante, Gautier identifica, além do caráter divertido e singular das obras, uma característica comum a todos os poetas denominados « grotescos »: se não fossem uns poucos comentários críticos escritos pelo « carrasco » Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), o anonimato os atingiria completamente. O texto

²⁰⁴ GAUTIER, Théophile. Préface. In: GAUTIER, Théophile. *Les Grottesques*. Paris : Michel Lévy Frères, 1853, p. VI.

« Nous avons choisi ça et là, à différentes reprises, et un peu au hasard de la lecture, quelques types qui nous ont paru amusants ou singuliers »

prefacial aponta para um paradoxo: tais artistas, quase desconhecidos no século XIX, gozaram de reconhecimento literário em vida.

Assim, depois de justificar a existência de tal volume e de encontrar, ao menos, três semelhanças entre os poetas estudados, Gautier aproveita o ensejo para comentar os contrastes da época em que viveram estes escritores, denunciando problemas idênticos aos de seu tempo. Desta maneira, afasta-se do tom do prefácio, que deveria forjar uma unidade para a obra, transformando-o em um manifesto, menos contundente do que os precedentes, é verdade, mas que confirma, mais de dez anos depois do primeiro prefácio, determinadas convicções. Seu primeiro ataque é direcionado ao público leitor incapaz de reconhecer certas belezas literárias. A palavra beleza, neste contexto, é importante, pois remete à idéia fixa do autor em construir, acima de tudo, uma arte em que o Belo resplandece:

Um público jamais erra totalmente ao ter prazer, embora possa freqüentemente ficar insensível às verdadeiras belezas literárias, como o provam exemplos infelizmente freqüentes demais.²⁰⁵

Um outro pensamento recorrente, neste prefácio, é a certeza de que os anos vindouros desenterram gênios desprezados por seus contemporâneos e enterram definitivamente as obras de autores que foram célebres em vida. Seria perigoso afirmá-lo, mas não se pode deixar de suspeitar que Théophile Gautier, através da constatação do anonimato de poetas barrocos louvados durante um curto período, talvez estivesse considerando fugaz o sucesso de alguns de seus contemporâneos.

Acontecem, aliás, estranhas reviravoltas nas reputações e as auréolas mudam freqüentemente de cabeça. Depois da morte, fronte iluminadas

²⁰⁵ GAUTIER, 1853, p. VII.

Un public n'a jamais complètement tort d'avoir du plaisir, bien qu'il puisse lui arriver souvent de rester insensible à de véritables beautés, comme le prouvent des exemples par malheur trop fréquents.

se apagam e fronte obscuras se illuminam. Para uns, a posteridade é a noite; para outros, é a aurora !²⁰⁶

Talvez, a única concessão feita pelo escritor, no prefácio de 1844, diga respeito a uma autocrítica concernente ao seu entusiasmo *jeune-France* que, ao defender seus objetos de estudo, atacou, ferozmente, Boileau. No entanto, é possível perceber, no final do trecho citado abaixo, que o entusiasmo é apenas substituído pela ironia. Ou seja, a luta não cessa, somente mudam-se as armas:

Nossa piedade pelas vítimas nos fez algumas vezes falar com irreverência dos opressores poderosos ; não respeitamos suficientemente os bustos sob suas majestosas perucas de mármore e nos aconteceu falar de Nicolas Boileau Despréaux como um jovem romântico enérgico do ano da graça mil oitocentos e trinta. Pedimos perdão por estas incongruências e leremos sete vezes por penitência a *Ode sur la prise de Namur*.²⁰⁷

Nota-se, neste trecho, uma referência a três épocas distintas: o século XVII, em que Boileau critica alguns poetas preciosos contemporâneos, de modo a tentar destruir suas reputações; o início da década de trinta do século XIX, em que o jovem Gautier faz exumações literárias e escreve a maioria das críticas que formam o volume *Les Grotesques*; e, por fim, o ano de 1844, em que Gautier elabora o prefácio e reconhece os exageros críticos de sua época *jeune-France*. Ele mostra-se falsamente arrependido através de uma verve irônica, afirmando

²⁰⁶ GAUTIER, 1853, p. VIII.

Il se fait d'ailleurs d'étranges revirements dans les réputations, et les auréoles changent souvent de tête. Après la mort, des fronts illuminés s'éteignent, des fronts obscurs s'allument. Pour les uns, la postérité, c'est la nuit qui vient ; pour d'autres, c'est l'aurore!

²⁰⁷ GAUTIER, 1853, pp. XIII-XIV.

Notre pitié pour les victimes nous a quelquefois fait parler avec irrévérence des oppresseurs puissants ; nous n'avons pas suffisamment respecté les bustes sous leurs majestueuses perruques de marbre, et il nous est arrivé de parler du Nicolas Boileau Despréaux comme un jeune romantique à tous crins de l'an de grâce mil huit cent trente. Nous demandons pardon de ces incongruités, et nous lirons sept fois par pénitence l'*Ode sur la prise de Namur*.

que irá ler sete vezes a *Ode sur la prise de Namur*, poesia heróica escrita por Boileau, em 1693, cujo prefácio traz o desenvolvimento da sua teoria da imitação, assim como a tese da superioridade dos autores antigos.

Todos reconhecem a figura do autor de *L'Art poétique* (1674), no início do século XIX. Boileau é apontado como o grande patrono do neoclassicismo, ou seja, é o grande alvo de ataque do nascente movimento romântico. Combatê-lo corresponde a lutar não só contra rígidas regras literárias e contra a imposta imitação dos clássicos, mas igualmente contra uma sociedade ultraconservadora.

Tal contexto impulsiona o jovem Gautier a fazer justiça a autores massacrados pela pena de Boileau que, de tão pesada, ainda se fazia sentir, no século XIX, através do discurso dos defensores do teatro clássico, que eram, ao mesmo tempo, os detratores do drama romântico. O artigo sobre Villon, de 1834, incluído no volume *Les Grottesques*, foi aquele considerado imoral pelo jornal *Le Constitutionnel*, provocando uma briga que se estendeu aos tribunais e mais tarde motivou a escrita do prefácio-manifesto de *Mademoiselle de Maupin*.

Defender os poetas preciosos fustigados, no século XVII, por Boileau equivale a posicionar-se como escritor romântico do século XIX, protetor da imaginação e do gênio criador. A mudança que se faz notar, no prefácio de 1844, é a de um escritor preocupado em afastar de si uma imagem excêntrica de *jeune-France*. Todavia, Gautier continua a defender o movimento romântico e a condenar, ironicamente, os ideais clássicos representados por Boileau.

Embora os dois últimos prefácios se afastem um pouco, mas não totalmente, do tom de manifesto, Théophile Gautier transforma esse espaço de fala em um instrumento para tentar construir sua posição no campo literário, proclamando a gratuidade e a amoralidade da arte, declarando que seu único objetivo é a construção do Belo.

Assim, ajuda a elaborar uma doutrina que mais tarde foi chamada de Arte pela Arte, ao se opor aos utilitaristas que seguiram Saint-Simon e pregavam uma arte social. Edifica, sobretudo com os primeiros prefácios, um *ethos* de escritor romântico e confirma e sublinha uma imagem de *jeune-France*, da qual ele tenta se distanciar ironicamente, em 1833 e em 1844.

Gérard Genette, ao analisar a função dos prefácios em *Seuils*, aponta o de *Mademoiselle de Maupin* como uma exceção, pois este não se refere à obra que deveria apresentar, nem a um gênero, mas ao que Maingueneau chama de contexto de produção, ou seja, no caso deste romance, às discussões literárias contemporâneas:

O prefácio-manifesto pode enfim militar por uma causa mais ampla do que aquela de um gênero literário. O de *Mademoiselle de Maupin* é uma soma contra a hipocrisia moral, contra o utilitarismo progressista, contra a imprensa, e uma profissão de fé em favor da « arte pela arte ».²⁰⁸

Esse breve comentário de Genette sobre o prefácio-manifesto pode ser aplicado em maior ou menor grau a todos os prefácios de Gautier.

É possível notar, até mesmo, uma repetição exaustiva das convicções estéticas do autor neste espaço discursivo. Gautier empreende uma luta contra a arte social e todos os seus adeptos moralistas, em 1832, em seu primeiro prefácio, e contra à arte utilitária opõe a literatura que visa exclusivamente o Belo, o que transparece também nos prefácios publicados em 1833, em 1834, em 1838 e de maneira mais discreta em 1844.

Por esta razão, é significativa a epígrafe que abre o prefácio de *Les Jeunes-France* e o início deste capítulo. Ela

²⁰⁸ GENETTE, Gerard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987, p. 212.

La préface-manifeste peut enfin militer pour une cause plus large que celle d'un genre littéraire. Celle de *Mademoiselle de Maupin* est une charge contre l'hypocrisie morale, contre l'utilitarisme progressiste, contre la presse, et une profession de foi en faveur de l' « art pour l'art ».

pode ser considerada como o fio condutor de uma leitura que busca destacar as semelhanças entre os prefácios e apontar os ideais literários que neles se repetem, pois Gautier deixava entender que dizia « sempre a mesma coisa, porque era sempre a mesma coisa ».

A seguir, no capítulo cinco, *A construção de uma literatura plástica*, vou analisar o *corpus*, buscando indícios de posicionamentos do escritor em seus textos literários, bem como descrever as técnicas utilizadas por Gautier, para a construção de uma literatura plástica, através da qual o autor tenta alcançar o Belo que tanto defendeu em seus prefácios.

5- A CONSTRUÇÃO DE UMA LITERATURA PLÁSTICA

5.1 - OS POSICIONAMENTOS DO INSCRITOR

- Pela minha aversão das outras mulheres - respondeu Octavien - pelo devaneio invencível que me arrastava para seus tipos radiosos no fundo dos séculos como estrelas provocadoras, eu compreendia que somente amaria fora do tempo e do espaço. Era a ti que eu esperava, e aquele frágil vestígio conservado pela curiosidade dos homens colocou-me, por seu secreto magnetismo, em contato com tua alma. Não sei se tu és um sonho ou uma realidade, um fantasma ou uma mulher, se como Íxion eu aperto uma nuvem em meu peito iludido, se sou vítima de um vil prestígio de feitiçaria, mas o que sei realmente é que tu serás o meu primeiro e o meu último amor. (AM, p.65)²⁰⁹

A beleza fatal e exuberante é o principal tema das narrativas de Théophile Gautier. É um tesouro encontrado apenas em outros tempos e lugares, o que revela o posicionamento do escritor contra os valores da sociedade burguesa, na França, durante o século XIX, responsáveis, segundo ele, pela degradação da arte.

Em *Omphale*, o amor só é possível no tempo da Regência, em *Le Pied de momie*, no Egito antigo, em *Arria Marcella*, no início da era cristã em Pompéia, e, por fim, em *Fortunio*, o protagonista prefere Soudja-Sari à francesa Musidora e volta para o Oriente. Em *Le Roi Candaule* e *La Morte amoureuse*, destaca-se, ainda, a relação trágica entre a beleza e o olhar. E, por fim, em *Fortunio*, há um autor consciente de sua técnica

²⁰⁹ À mon dégoût des autres femmes, répondit Octavien, à la rêverie invincible qui m'entraînait vers ses types radieux au fond des siècles comme des étoiles provocatrices, je comprenais que je n'aimerais jamais que hors du temps et de l'espace. C'était toi que j'attendais, et ce frêle vestige conservé par la curiosité des hommes m'a par son secret magnétisme mis en rapport avec ton âme. Je ne sais si tu es un rêve ou une réalité, un fantôme ou une femme, si comme Ixion je serre un nuage sur ma poitrine abusée, si je suis le jouet d'un vil prestige de sorcellerie, mais ce que je sais bien, c'est que tu seras mon premier et mon dernier amour. (RCN1, p.310)

descritiva e das críticas recebidas, justamente por utilizar-se deste procedimento literário.

Ver-se-á, assim, como os posicionamentos, que o autor expõe em seus prefácios, também aparecem, em suas narrativas, através de indícios enunciativos.

5.1.1 - *La Cafetière, Omphale e Le Pied de momie*

Quando Gautier publica, no dia 4 de maio de 1831, no jornal *Le Cabinet de Lecture*²¹⁰, *La Cafetière, conte fantastique*²¹¹, ele tem apenas 19 anos. Embora seja seu primeiro conto fantástico, *La Cafetière* já apresenta inúmeros elementos que se repetirão em narrativas posteriores, sobretudo, naquelas que privilegio nesse estudo: o narrador-protagonista é amante das belas-artes, inclusive é um aluno de pintura assim como o próprio escritor em 1831; há figuras de quadros e tapeçarias que se animam; uma jovem belíssima e frágil, identificada a uma cafeteira, conquista o narrador-protagonista que, por duas vezes, compara sua brancura e frieza ao marfim.

Ainda que as artes plásticas povoem o texto, com as referências às quatro estações de Boucher e os retratos dos ascendentes do anfitrião, na decoração da casa em que se desenrola a trama, não se encontram descrições picturais ou *ekphrasis*, ou seja, descrições que lembrem quadros ou que reproduzam obras de arte. A técnica descritiva, que Gautier desenvolverá mais tarde, começa a ser esboçada nesta primeira narrativa, no entanto, não se desdobra em toda sua potencialidade. Um outro aspecto de *La Cafetière*, que será comentado com pormenores mais adiante (cf. capítulo 6), é a

²¹⁰ Reprodução 2. Capa de *Le Cabinet de Lecture*. Primeira folha do periódico no dia da publicação de *La Cafetière*.

²¹¹ Reprodução 3. Primeira publicação de *La Cafetière, conte fantastique*. Primeira página da publicação de *La Cafetière* em *Le Cabinet de Lecture*. *La Cafetière* perde seu subtítulo, na coletânea de contos *La Peau de Tigre*, revista pelo autor e publicada por Lévy.

Le Cabinet de Lecture.

LITTÉRATURE,
HISTOIRE, BIOGRAPHIE,
SCIENCES ET ARTS,
OUVRAGES NOUVEAUX; MÉMOIRES;
VOYAGES.

ON S'ABONNE À PARIS,
AU BUREAU DU JOURNAL,
RUE SAINT-GERMAIN-DÉPARTEMENT,
N° 9.

POUR LES DÉPARTEMENTS.

On peut adresser au Directeur de ce journal une reconnaissance sur la poste ou un mandat sur Paris. On s'abonne aussi chez les libraires et directeurs des postes des départements. (Affranchir.)



NOUVELLES,
ESQUISSES DE MŒURS, ANECDOTES,
TALENTS,
LIVRES DE JOURNAUX, THÉÂTRES
MODÈS, ETC.

PREX D'ABONNEMENT.

UN AN 43 fr.
SIX MOIS 25 »
TROIS MOIS 15 »
UN MOIS 5 »

Nota. On doit adresser franco au Directeur du Cabinet de Lecture, rue Saint-Germain-Des-Prés, n° 9, les lettres et réclamations. On peut aussi les déposer dans une boîte placée à la porte du journal.

LES ARTICLES SANS INDICATION DE SOURCE, ET TOUTES LES TRADUCTIONS, APPARTIENNENT AU CABINET DE LECTURE.

IN-4° — N° XIX.

SOMMAIRE.

Histoire d'un crapaud mort à la fleur de l'âge. (*Literary Gazette.*) — La cafetière, conte fantastique; par M. J. TROUBERT GAUTIER. — *La Nuit de mai*; extrait des *Intimes*, par MICHEZ RYMOND, auteur du *Mogon*. — Aspect de Madrid. — Études du moyen âge: La roche d'Enfer. — Une prison à New-York. — Lettre de PAZANZI. — Physiologie du charivari. — Résultat des études mythologiques dans l'éducation des demoiselles. — Le temps de Wallace; conte traduit de l'anglais. — Théâtre de la Galté: *Le Fendouvier*; *Ugolin*. — Mélanges: Statue de Napoléon; petit souvenir de juillet; recette pour gagner des électeurs; pendus et à pendre; avis aux voyageurs en Amérique; sang froid. — Tablettes des cinq jours.

HISTOIRE D'UN CRAPAUD MORT À LA FLEUR DE L'ÂGE.

Tout est bien, tout est bien, tout est grand à sa place; Aux regards de celui qui fit l'immonde, L'histoire d'un mouche il est sans doute écrit.

LE CRAPAUD.
Pour trouver beaux les enfants qui nous laissent, Il n'est rien tel que de les avoir faits.

ANDRÉ L. — II
Voyez voir, messieurs! Ce petit animal est doux et respectueux; il n'est point vilain, car il est indubitablement et aussi bien digne l'un que l'autre de l'air; il se mouve facilement, en quel ad mané que des dix-sept ans et aimable, telles que mouches de tout espèce, guêpes et abeilles, coustons, demoiselles, vers de paille et de terre, fourmis, sautelles et sautelles, et lui est indubitablement, parce qu'il est, vers-luisant, poux de bois, faucheux, excellent, sans queue, mouches à cheval, diques, diques et autres bêtes terrestres, aquatiques et volantes... Mais il ne mangé point les hommes et respect les dames... Vous se voyez, messieurs et dames se dresser sur ses quatre pattes, à l'air, et lancer avec ses deux yeux des éclairs tout de même que la merveilleuse que n'a pas d'être. Le crapaud, il se voit ainsi l'aimable merveille, Le champ de foire.

Le soleil s'est couché derrière une longue chaîne de nuages épais aux nuances ternes et sombres. Point de crépuscule; la nuit s'est étendue tout à coup sur la terre ainsi qu'un crêpe sur l'autel des morts. Pourtant il n'est que sept heures, vous ne

vous souchez pas encore. — Et que faire à la campagne pendant ces longs soirs d'août, que faire? car il n'y a plus de vieille au château, et le Cabinet de Lecture n'arrivera que demain... que faire? — Une partie de billard? — Mais vous êtes en sueur., et puis vous avez chassé toute la journée... Vous vous jetez sur un canapé, vous écoutez les nouvelles de Pologne, votre imagination travaille, vos nerfs se tendent, la sueur vous ruisselle sur le visage... Vous ôtez votre veste blanche, vous sortez brusquement, tout seul... et vous voilà étendu sous un vieux chêne derrière l'antique donjon en ruines; car c'est la solitude qu'il vous faut, c'est une débande d'imagination, une vision, une apparition épouvantable entre les deux groupes de buissons qui ouvrent l'allée la plus sombre du parc, là, devant vous, sous ce gros nuage noir pareil au manteau d'un spectre!

Mais ce qu'il vous faut avant tout, ce que vous venez chercher, c'est la fraîcheur du soir; et tous vos pores sont ouverts aux parfums de la brise de nuit...

Et une atmosphère tiède et lourde appesantit, torpéte votre cerveau; les feuilles sont immobiles; pas une ondulation dans l'air, pas une goutte vaporeuse de rosée sur le gazon, pas un murmure, pas un froissement au fond de ces touffes d'arbres; rien n'éveille la pensée, excepté quelques lueurs phosphorescentes qui semblent embraser l'atmosphère et puis s'éteindre dans les nuages.

Cependant, les coudes sur le gazon, le front dans les deux mains, vous prêtez l'oreille; vous n'osez respirer, faire un mouvement.

L'heure de la vision, l'heure du sabbat est venue; des sons étranges ont traversé l'air endormi: vous diriez les notes tristes et veloutées que rendraient des doigts de femme en touchant une cloche de verre; le froissement d'une aile d'oiseau sur les cordes d'une lyre, le râle faible et redoublé de la bien aimée qui se meurt... Ce sont des crapauds!

Et ne vous effrayez pas de ce nom; qu'il ne vous inspire pas de dégoût: entendu à distance, dans la nuit, pendant une soirée d'orage, le crapaud a son côté poétique; il vous a fait rêver ce soir avec ses chants moitié célestes, moitié infernaux; car

tout est poésie dans la création, parce qu'il y a dans tout quelque chose de mystérieux qui sympathise avec le mystère de notre âme...

D'ailleurs, examinez le crapaud de plus près: ne ressemble-t-il pas à une motte de terre? Voyez-le, l'hiver, endormi dans sa torpeur glacée? n'est-ce pas un corps purement matériel? ne vous paraît-il pas moins animé cent fois, qu'une plante, qu'un arbre, qu'un rocher même? Ne serait-ce pas parce que l'homme éprouve sans cesse une tendance à se dégager de l'existence matérielle, qu'il voit avec horreur, et rejette comme venimeux cet être que Dieu semble avoir oublié entre l'existence animale et l'inertie de la matière?

Je ne sais, mais moi aussi j'ai horreur du crapaud, et ce n'est pas sans une sorte de dégoût involontaire que j'ai traduit l'histoire suivante:

« Dans toutes nos histoires naturelles, on a commis des erreurs grossières sur le crapaud, et étrangement méconnu la nature et le caractère de ce pauvre animal, si cruellement persécuté par les hommes. Il y a même des naturalistes qui ont répété à ce sujet les contes et accrédité les idées des vieilles femmes; ce qui ne laisse pas que de faire tâche dans notre siècle de lumières.

« Ce fut, d'une part, pour satisfaire le désir que j'avais de me familiariser avec un animal si généralement en horreur; de l'autre, pour puiser dans mes observations personnelles des notions dont les livres ne donnent aucune, que je conçus l'idée d'écrire un crapaud que j'avais pris dans mon jardin, le 23 juin 1837. C'était un mâle, et j'estime qu'il pourrait avoir un an et demi quand je le pris. Il avait alors un pouce trois quarts de longueur, mais il grandit beaucoup; et, au mois d'octobre suivant, il avait deux pouces un quart. Enfin, lorsqu'il est mort, il avait deux pouces et demi, et je crois qu'il ne grandissait plus, car j'ai observé beaucoup de crapauds mâles, et n'en ai jamais vu de plus grand. Ces lourds crapauds rugeux que nous voyons quelquefois traîner péniblement leur masse gonflée, sont des femelles.

« Ayant élevé plusieurs fois la *laubfrosch* allemande, ou la belle grenouille verte feuille, j'adoptai à peu près la même régime pour mon crapaud.

« Je le logtai dans un grand bol de terre, au fond

LE CABINET DE LECTURE.

duquel je mettais de la mousse, et quelquefois assez d'eau pour saturer cette mousse; ou plus souvent, une simple motte de gazon que j'avais soin de changer aussitôt qu'elle commençait à se dessécher. De temps à autre, je lui mettais de l'eau par dessus, mais je ne l'ai jamais vu prendre plaisir à y entrer; seulement, quand la frayeur le prenait, il plongeait sa tête dans l'eau sous le gazon.

« Me connaît-il jamais? C'est ce dont je doute beaucoup; mais il est bien certain que je l'avais parfaitement apprivoisé, qu'il se laissait volontiers caresser par moi, et se promenait très-volontiers sur ma table et sur mon tapis. Je le laissais chaque jour quelque temps sur la table. Alors, il sautait en bas sur le tapis, y prenait ses ébats, et puis s'en allait grimper et s'asseoir tranquillement sur la plante du lambris, dans un des coins sombres de l'appartement.

« Il mangeait fort bien, même le premier jour de sa captivité; mais je n'ai jamais réussi à lui faire manger quelque chose ayant qu'il ne l'eût vu bouger. Tant qu'il a vécu, je l'ai nourri avec les animalcules suivants: des mouches de toutes sortes, des guêpes et des abeilles, pourvu que je les eusse dépouillés de leur dard; des cousins, qu'il atrapait quelquefois lui-même à la fenêtre avec une avidité insatiable et fort divertissante, quand je l'approchais des vitres en le tenant dans ma main; des demoiselles, des fourmis, des vers de paille, des poux de bois, des perce-oreilles, des vers luisans, des mouches à cheval, des tiques, des tiques, des sangsues, des vers de terre, et tous les insectes que je pouvais prendre; et il mangeait indifféremment la nuit et le jour.

« Il m'arrivait de temps en temps de lui donner une régale de fourmis, en lui apportant la motte d'une soupière, et je mettais dessus au milieu de l'appartement. Il fallait le voir alors s'exhausser sur ses quatre pattes; lancer, avec ses yeux gonflés, comme des éclairs d'extase, et bapper les fourmis en dardant rapidement sa langue à droite et à gauche avec la plus amusante glougonnerie que vous puissiez imaginer.

« Mais, ce qui m'amusaient beaucoup plus encore, c'était de le voir aux prises avec un grand ver de terre. Il le saisissait par une extrémité, puis l'aspirait et l'avait au: si fort qu'il pouvait, tandis que le ver se tortillait pour parvenir à s'échapper du gouffre avant d'y entrer tout entier; de sorte que j'ai vu mon crapaud s'acharner sur sa proie pendant plus d'une demi-heure avant d'en venir à bout et de la loger dans son estomac.

« Il se jetait volontiers sur un limaçon lorsqu'il le voyait se mouvoir, sorti de sa coquille; mais il se blessait toujours avec cette coquille et rejetait aussitôt sa proie. Cependant, il ne renonçait pas facilement aux plus gros.

« Dans la bonne saison, c'était vers le soir qu'il montrait le plus de vivacité; alors ses yeux brillent plus étincelans, et il saisissait sa proie avec bien plus de précision que durant le jour.

« Le nourrir et observer ses étranges mouvemens était donc pour moi une chose fort amusante. Il se mouvant souvent de frayeur, mais presque toujours d'un oeil sensible. Toutefois je me suis une ou deux fois vu irrité, j'ai même, autant que

je puis croire, poussé sa froide colère au plus haut degré, et je demeure parfaitement convaincu que le crapaud est un animal paisible et tout à fait inoffensif, et que sa prétendue faculté de lancer ou cracher du venin est un fait contrové.

« Pendant les mois d'hiver, mon crapaud rejetait toute espèce de nourriture. Cependant le froid ne le torpéfait pas complètement, mais seulement le faisait maigrir sensiblement, et paralysait en grande partie ses mouvemens. Il cessait de manger vers la fin de novembre et ne reprenait qu'en mars. Le froid ne semblait nuire qu'à son appétit et ne lui occasionait aucun grolotement apparent.

« Le 20 mars 1829, je le trouvais mort dans la position qu'il avait affectée depuis plusieurs jours. Il avait les yeux fermés. Sa mort fut occasionnée, j'imagine, par la prolongation extraordinaire du froid, qui l'épuisa avant que l'appétit lui revint: toujours est-il certain qu'il ne pouvait être mort de faim, car il avait refusé la veille une mouche vivante que je lui avais servie.

« Ce crapaud était habituellement couleur jaune sale, tirant sur le brun-solitaire; mais, vu de très-près, il semblait vêtu d'une robe de drap d'or. Il changeait aussi de couleur de temps à autre, et apparaissait tantôt verdâtre, tantôt presque noir. Toutefois, et quoiqu'il en soit pour les grenouilles, je ne puis croire que la couleur des crapauds varie avec le temps et en raison du temps; car j'ai observé plusieurs centaines de crapauds à la fois (1), tous au même endroit, par une belle journée de printemps, et ils présentaient tous une nuance différente.

« C'est un fait assez connu que les veufs du crapaud diffèrent beaucoup de ceux de la grenouille: ce sont de longues traînées de substance gélatineuse, marquées d'une suite de taches noires et qui ressemblent assez à une bande de gaze plquée avec du fil noir. J'en ramassai une année un certain nombre au mois de mars, et je les mis dans un large bassin rempli d'eau. Le 12 mars, il en sortit des lézards, qui se nourrissent tant qu'elle dura de cette substance gélatineuse dont ils étaient environnés. Alors, je leur donnai de la mousse aquatique sauroaise, et ils la mangèrent avec voracité. Vers la mi-juin leurs deux pattes de derrière, et au commencement de juillet les deux autres sortirent de leur enveloppe, après quoi la queue diminua et disparut. Le 5 juillet, je les mis dans un bol de verre, rempli d'eau pure, mais il s'en voya plusieurs, n'ayant pas la force de venir au-dessus de l'eau: c'est pourquoi je leur donnai une motte de gazon, et ils vécurent jusqu'au 12; mais alors ils refusèrent tous les alimens que je leur présentai, jusqu'au plus petit insecte, et ils moururent, à mon grand

(1) Une centaine l'était donc un soir de sabbat! Cent crapauds réunis me paraissent un phénomène vraiment curieux, à moi qui ai peut-être passé le tiers de ma vie à la campagne, et qui n'ai jamais rencontré, même au pied d'une muraille en ruine, au fond d'une carrière humide, par une soirée d'orage, et après une longue sécheresse, que cinq ou six de ces animaux. Il est vrai que j'ai jamais recherché la société des crapauds.

regret, car j'aurais désiré d'élever le fruit d'un œuf que j'avais fait éclore.

C. HUSEBETH.
(Literary Gazette.)

LA CAFETIÈRE,

CONTE FANTASTIQUE.

J'ai vu sous de sombres voiles
Où se baillaient,
La lune avait le soleil,
Me faisant la révérence
En silence
Tout le long de mon sommeil.
(L'Édition de l'étranger.)

L'année dernière je fus invité, ainsi que deux de mes camarades d'atelier, Arigo Cohie et Pedrino Borgnoli, à passer quelques jours dans une terre au fond de la Normandie.

Le temps, qui à notre départ promettait d'être superbe; s'avisa de changer tout à coup, et il tomba tant de pluie que le chemin creux où nous marchions était comme le lit d'un torrent; nous enfoncions dans la bourbe jusqu'aux genoux; une couche épaisse de terre grasse s'était attachée aux semelles de nos bottes, et, par sa pesanteur, ralentissait tellement nos pas que nous n'arrivâmes au lieu de notre destination qu'une heure après le coucher du soleil.

Nous étions harassés; aussi notre hôte, voyant les efforts que nous faisions pour comprimer nos bâillemens et tenir les yeux ouverts, aussitôt que nous eûmes soupé, nous fit conduire chacun dans notre chambre.

La mienné était vaste; je sentis, en y entrant, comme un frisson de fièvre; car il me sembla que j'entraiss dans un monde nouveau. En effet, l'on aurait pu se croire au temps de la régence, à voir les dessus de porte de Boucher représentant les Quatre Saisons; les meubles surchargés d'ornemens de cuir du plus mauvais goût, et les trumeaux des glaces sculptés lourdement. Rien n'était dérangé. La table couverte de boîtes à peignes, de houppes à poudrer, paraissait avoir servi hier; deux ou trois robes de couleurs changeantes, un éventail semé de paillettes d'argent, jonchaient le parquet bien ciré; et, à mon grand étonnement, une tabatière d'écaille, ouverte sur la cheminée, était pleine de tabac encore frais. Je ne remarquai ces choses qu'après que le domestique, déposant son hougeoir sur la table de nuit, m'eut souhaité un bon somme; et, je l'aroué, je commençai à trembler comme la feuille. Je me déshabillai promptement, je me couchai, et, pour en finir avec ces sottises frayeurs, je fermai bien les yeux, en me tournant du côté de la muraille. Mais il me fut impossible de rester dans cette position; le lit s'agitait sous moi comme une vâgde, mes paupières se retiraient violemment en arrière; force me fut de me retourner et de voir.

Le feu qui flambait jetait des reflets rougeâtres dans l'appartement; de sorte qu'on pouvait sans peine distinguer les personnages de la tapisserie et les figures des portraits enfumés pendus à la muraille, c'étaient les aïeux de notre hôte, des chevaliers bardés de fer, des conseillers en perruque, et de belles dames au visage fardé, aux che-

Reprodução 3

Nota 211: Primeira publicação de La Cafetière, conte fantástico.

separação promovida pela morte entre o herói da narrativa e sua amada.

Em 4 de fevereiro de 1834, no *Journal des gens du monde*, Gautier publica *Omphale ou La tapisserie amoureuse. Histoire roccoco*²¹². Mais tarde, o subtítulo *La tapisserie amoureuse* foi suprimido por Gautier em uma coletânea de contos intitulada *Une larme du diable*, publicada, em 1839, por Desessart. O inscritor (cf. capítulo 2), mais uma vez, escolhe como narrador um jovem que conta um episódio de sua adolescência na casa de seu tio. Ele se declara autor de contos fantásticos, assim como o escritor que, ao mesmo tempo, constrói um conto fantástico, através da aventura inverossímil vivida e relatada pelo narrador. O subtítulo da história já nos informa a respeito da estética em que o conto é ambientado: o rococó.

Desde a arquitetura da casa de seu tio, do pavilhão que o jovem narrador ocupa, até a decoração de seu interior, com camafeus retratando as quatro estações, tudo pertence ao estilo predominante na França, da Regência ao reinado de Luís XV. Ainda que repitam de maneira significativa alguns elementos já presentes em *La Cafetière*: narrador-protagonista jovem e artista, a abundância de referências à arquitetura e à pintura, a animação de uma tapeçaria, a separação, ao fim da narrativa, do herói e de sua amada, nota-se a inserção de duas características que acompanharão sempre a escrita de Gautier: a união entre ironia e humor, que promove sempre um distanciamento entre aquele que enuncia e o que está sendo enunciado, e o desenvolvimento do estilo marcadamente descritivo que já se anunciava timidamente em *La Cafetière*.

No início de *Omphale*, o leitor vê-se diante de um enorme quadro construído em *mise-en-abyme*: em um primeiro plano, a casa do tio do protagonista e seu jardim detalhadamente descritos, nos dois primeiros parágrafos; no jardim, encontra-

²¹² Reprodução 4. Primeira publicação de *Omphale ou la tapisserie Amoureuse. Histoire roccoco*. Primeira página do conto *Omphale* no *Journal des gens du monde*.

mes craintes, mes tortures. Zacharie, je vais cépancher mon âme. Tu as dix-sept ans, Zacharie, je suis vieille. Zacharie, tu ne trouveras plus jolie, dans quelques jours, une femme de vingt-cinq ans. O mon Zacharie, toi qui es encore mien, n'est-ce pas que les jeunes filles, fraîches comme des roses, te regarderont d'un air plus timide que celui que j'ai? Les jeunes filles te feront désirer d'autres triomphes plus flatteurs, et je serai malheureuse! Oh! je suis jalouse, jalouse déjà de l'avenir de demain!

— Je baise la tête à de pareils soupçons, et je demeure pensif, ô mon Adèle. Je ne sais pas encore le monde ni les pièges qu'on y rencontre; mais si cela est vrai, ce que tu as eu le courage de m'apprendre, je préfère mourir. Écoute-moi donc. Je jure, par la mémoire vénérée de mon père! que je t'aimerai toujours, c'est-à-dire, jusqu'à la mort... Eh bien! je vais te fuir dans ce moment et me recueillir sincèrement en moi-même, pendant cette absence. Je sonderai l'abîme de mon cœur; je le mettrai à l'épreuve. Je lirai dans l'avenir, et je reviendrai ensuite t'apporter la réponse de toute ma vie.

— Embrasse-moi donc encore.

— Adieu, Adèle. Le doute que tu as eu est une blessure dont nous guérirons bientôt.

§ IV.

Madame de Joignies devint inquiète, au bout de quelques heures, de ne pas revoir son jeune ami. Après bien des hésitations, elle se décida à entrer dans sa chambre. Elle trembla sur la porte, avant de l'ouvrir. Elle regarda par la serrure si Zacharias s'y trouvait; elle l'aperçut. Mais il lui tournait le dos. Il était assis dans un fauteuil. Elle supposa qu'il réfléchissait à ses dernières paroles.

Elle s'approcha donc, d'un pied léger, et haletante, afin de lui baiser le front étourdi, pour le réveiller de son demi-sommeil.

Tout-à-coup, elle tomba à la renverse, sur le parquet de la chambre de Zacharias. Celui-ci ne vivait plus... Il s'était ouvert les veines. Une lettre était auprès de lui.

Elle lut bientôt la lettre.

« Je ne devais cesser de vous aimer qu'en cessant de vivre : l'amour n'est pas de la terre. L'éternité n'existe que dans le ciel. Adieu, adieu. Adèle. »

Elle ne pleura pas d'abord.

— Il s'est tué seul déjà! fit-elle.

Alors elle s'empara de l'arme fatale et la pressa sur son sein, en poussant des sanglots et en répandant des larmes abondantes.

Depuis ce jour, elle paraît presque folle. Heureusement elle habite une campagne fort retirée.....

A Paris, quelques personnes de la haute société se demandent par fois : qu'est donc devenue cette petite madame de Joignies qui était froide comme un marbre et qui chantait assez agréablement la romance, avec un petit niais du pays de Werther?

Charles de Troné.



OMPHALE

ou

LA TAPISSERIE AMOUREUSE.

HISTOIRE ROCCOCO.

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-de-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 de jeunes filles poitrinaires, attendant qu'un rayon de soleil vint 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 rateau ne s'y était promené. — Un ou deux maigres poissons rouges flottaient, plutôt qu'ils ne nageaient, dans un bassin couvert de lentilles d'eau et de plantes de marais.

Mon oncle appelait cela son jardin.

Reprodução 4

Nota 212: Primeira publicação de *Omphale ou la tapisserie amoureuse. Histoire roccoco*

se o pavilhão em que se passará boa parte da intriga, sua descrição colocando em destaque os componentes decadentes de um estilo, que reinou em uma época já morta, compreende os três parágrafos seguintes; do exterior do pavilhão, passa-se à descrição de seu interior, que ocupa mais um parágrafo, nesta seqüência; em seguida, o narrador se concentra em um detalhe do cômodo que dará origem à aventura sobrenatural: a tapeçaria. Em um primeiro momento, descreve-a globalmente em um parágrafo e, no subsequente, descreve detalhadamente a heroína Omphale, aquela que deixará sua prisão de linhas para iniciar o jovem narrador, na época, com apenas 17 anos, nas delícias do amor.

O inscritor trabalha com três cronologias: o tempo em que o protagonista-narrador conta suas aventuras de adolescente, o próprio tempo em que essa aventura se passou e um outro tempo que se encontra deslocado, o da Regência, marcado pela arquitetura e pintura rococós. Esse deslocamento fica evidente com as marcas de degradação características do pavilhão em que o narrador-adolescente viveu:

Esta pobre ruína de ontem, tão deteriorada como se tivesse mil anos, ruína de gesso e não de pedra, toda engelhada, toda rachada, coberta de lepra, roída de musgo e de salitre, tinha a aparência de um desses anciãos precoces, consumidos por sujos deboches (*sic*)²¹³. (CF, p. 50)²¹⁴

Na verdade, pode-se observar uma intromissão de um tempo em outro, uma vez que o evento fantástico, embora ocorra na adolescência do narrador, no início do século XIX, se passa no cômodo cujo exterior e interior são marcados pelo rococó: « Nada impedia que não se acreditasse estar no tempo da

²¹³ A tradução mais apropriada para « *débauches* », neste contexto, seria *libertinagens*.

²¹⁴ Cette pauvre ruine d'hier, aussi délabrée que si elle eût eu mille ans, ruine de plâtre et non de pierre, toute ridée, toute gercée, couverte de lèpre, rongée de mousse et de salpêtre, avait l'air d'un de ces vieillards précoces, usés par de sales *débauches*. (RCN1, p. 200)

Regência »(CF, p. 50)²¹⁵. O objeto causador do elemento fantástico, a tapeçaria, é descrito como pertencente ao: « estilo mais Pompadour que seja possível imaginar ».(CF, p. 50)²¹⁶

Esse início do conto, que conta com oito parágrafos de descrição, justifica o título da narrativa, apresentando a personagem *Omphale* e introduzindo o leitor neste universo rococó.

A superestrutura descritiva torna-se evidente: descrição do ambiente que envolve o pavilhão, descrição externa do pavilhão, seguida de uma descrição interna para, finalmente, dar-se o destaque à tapeçaria e à bela mulher nela representada. Assim, a superestrutura descritiva insere o leitor em outro tempo e revela, por meio de uma seqüência descritiva produtora de um clímax, a importância daquele espaço rococó, da tapeçaria e da protagonista, todos não somente ligados ao evento fantástico, mas constituindo a sua origem.

Nesta topografia à moda *Pompadour*, nesta cronologia em que se entremeiam dois tempos registrados por um personagem pertencente já a um terceiro tempo, se desenrola o evento fantástico. É preciso notar que não é apenas o espaço e o tempo que são invadidos pelo século XVIII, mas a ação também. A aventura, vivida pelo adolescente, não é somente sobrenatural, mas uma iniciação amorosa. O jovem é aliciado pela Marquesa de T***. O título nobiliárquico aparece como mais um indício da presença do *Ancien Régime*. O amor é livre, a moralidade dominante não é a da burguesia do século XIX, mas a da nobreza francesa do século XVIII:

- E o senhor marquês, o que ele dirá lá em sua parede ?(...)

²¹⁵ « Rien n'empêchait que l'on ne se crût au temps de la Régence. » (RCN1, p. 200)

²¹⁶ « Style le plus *Pompadour* qu'il soit possible d'imaginer. » (RCN1, p. 200)

- Ele não dirá nada - retrucou a marquesa rindo de todo o coração. - E ele vê alguma coisa ? Aliás, mesmo que visse, é o marido mais filósofo e mais inofensivo do mundo ; está acostumado a isso. Tu gostas de mim, criança? (CF, p. 56)²¹⁷

A nostalgia de um tempo que se admira, mas no qual não se viveu, atravessa a obra de Gautier. Em *Omphale*, tal sentimento é intensamente trabalhado. Esse estilo rococó cuja graça e licenciosidade permeiam arquitetura, pintura e sociedade, sobrevive, ainda que em ruínas no século XIX, na adolescência do protagonista e esbanja todo o seu charme na mulher-tapeçaria Omphale:

Tagarelava, tagarelava de maneira zombeteira e dengosa, num estilo ao mesmo tempo elegante e familiar, e totalmente senhora nobre²¹⁸, que nunca mais voltei a encontrar em ninguém. (CF, p. 56)²¹⁹

Não é apenas o comportamento da nobre amante que ele, lamentavelmente, não mais consegue encontrar, é toda uma época mais alegre, mais colorida, cujos hábitos sociais eram mais refinados. O inscritor, desta maneira, critica a sociedade que torna a época da enunciação tão inferior ao século XVIII em prazer, em encanto e em costumes:

Depois da ceia (ceava-se na casa de meu tio), encantador costume que se perdeu juntamente com tantos outros não menos encantadores de que sinto saudades de todo o meu coração (...). (CF, p. 52)²²⁰

²¹⁷ « Et M. le marquis, que va-t-il dire là-bas sur son mur ? » (...) « Il ne dira rien, reprit la marquise en riant de tout son cœur. Est-ce qu'il voit quelque chose ? D'ailleurs, quand il verrait, c'est le mari le plus philosophe et le plus inoffensif du monde ; il est habitué à cela. M'aimes-tu, enfant ? » (RCN1, p. 206)

²¹⁸ O tratamento « grande dame » seria melhor traduzido por grande dama.

²¹⁹ Elle babillait, elle babillait d'une manière moqueuse et mignarde, dans un style à la fois élégant et familier, et tout à fait grande dame, que je n'ai jamais retrouvé depuis dans personne. (RCN1, p. 205)

²²⁰ Après le souper (car on soupait chez mon oncle), charmante coutume qui s'est perdue avec tant d'autres non moins charmantes que je regrette de tout ce que j'ai de cœur(...). (RCN1, p. 202)

Ao fim da narrativa, a aventura vivida pelo narrador, ainda adolescente, é descoberta por seu tio que desprega a tapeçaria e envia o sobrinho de volta para a casa dos pais. Desta forma, o narrador é privado do espaço, do tempo e da tapeçaria rococó que possibilitavam o evento fantástico. No entanto, a perda definitiva de vínculo ocorre anos depois, numa época bem próxima àquela em que o narrador relata sua história e provavelmente em que o inscritor enuncia tal texto, ou seja, no início da década de 30 do século XIX:

Meu tio morreu; venderam sua casa e os móveis; a tapeçaria foi provavelmente vendida com o restante.

De qualquer modo, há algum tempo, fuçando os antiquários²²¹, para descobrir algumas momices²²², bati com o pé num grande rolo todo empoeirado e coberto de teias de aranha. (CF, p. 57)²²³

É novamente num espaço em que vários tempos se entrelaçam que ocorre o encontro do narrador com Omphale. E embora o brechó seja um lugar apreciado pelos artistas, não deixa de ser um comércio, atividade ligada automaticamente à classe burguesa. Não basta o narrador interessar Omphale, como na sua adolescência, para que reatem o envolvimento amoroso. O narrador precisa de dinheiro para possuir a tapeçaria e, conseqüentemente, sua amante. Enquanto sai para buscar quatrocentos francos, o valor da tapeçaria: « Um Inglês comprara-a na minha ausência; oferecera seiscentos francos e a levava »(CF, p. 58)²²⁴. 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

²²¹ Brechós seria a tradução mais adequada para bric-à-brac.

²²² Objetos de valor artístico seria, talvez, a melhor tradução para momeries.

²²³ Mon oncle mourut; on vendit sa maison et les meubles; la tapisserie fut probablement vendue avec le reste.

Toujours est-il qu'il y a quelque temps, en furetant chez un marchand de bric-à-brac pour trouver des momeries, je heurtai du pied un gros rouleau tout poudreux et couvert de toiles d'araignée. (RCN1, pp. 206-207)

²²⁴ « Un Anglais l'avait marchandée pendant mon absence, en avait donné six cents francs et l'avait emportée. » (RCN1, p. 207)

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. Também em *La Toison d'or* um comentário debochado sobre o pouco conhecimento artístico de alguns ingleses, que, ao admirar as obras da catedral de Antuérpia, « procuravam em seu guia de viagem os nomes dos mestres, com medo de admirar uma coisa por outra »²²⁵.

No penúltimo parágrafo de *Omphale*, uma preocupação onipresente na obra de Gautier, a de que o tempo destrói a beleza e conseqüentemente o amor, faz sua aparição. Vale mais a pena perder a amada para a morte do que vê-la deteriorar-se. Este tema muitas vezes se torna o objeto das narrativas. Desta maneira, acompanhar estes elementos, na obra de Gautier, mostrará uma superestrutura descritiva não só em cada conto, mas em toda a obra²²⁶:

No fundo, talvez seja melhor que tenha acontecido dessa maneira e que eu tenha guardado intacta essa deliciosa lembrança. Não se deve voltar aos primeiros amores, dizem, nem ir ver a rosa que se admirou na véspera. (CF, p. 58)²²⁷

*Le Pied de momie*²²⁸ é publicado seis anos após *Omphale*, no periódico *Le Musée des familles* de Émile de Girardin, acompanhado de algumas ilustrações²²⁹, que eram uma marca da revista. Entre estes dois contos, foram lançadas três narrativas pertencentes ao nosso *corpus*: *La Morte amoureuse*,

²²⁵ « Cherchaient dans leur guide du voyageur les noms des maîtres, de peur d'admirer une chose pour l'autre. » (RCN1, p. 785)

²²⁶ Conferir igualmente o capítulo 6.

²²⁷ Au fond, peut-être vaut-il mieux que cela se soit passé ainsi et que j'aie gardé intact ce délicieux souvenir. On dit qu'il ne faut pas revenir sur ses premières amours ni aller voir la rose qu'on a admirée la veille. (RCN1, p. 207)

²²⁸ Reprodução 5: Primeira publicação de *Le Pied de momie*. Primeira página de *Le Pied de momie* no periódico *Le Musée des Familles*.

²²⁹ Reprodução 6: Duas ilustrações de *Le Pied de momie*. Terceira página do conto em *Le Musée des familles*, com o desenho do busto de Théophile Gautier e outro da princesa Hermonthis sem um de seus pés, usado como peso de papel pelo narrador.

abond au métier, et la première fois qu'il entendit des
 illes siffler à ses oreilles, il eut peur et courut se cacher.
 a colère et la honte me prirent; le fils de Jean Barth
 embler et fuir! Je l'attachai de mes mains au mât de
 mon vaisseau, je le laissai là un quart d'heure exposé aux
 illes; après quoi je le déliai, le pris par la main et l'en-
 ainai avec moi au milieu de l'abordage. Le petit gaillard
 vait profité de la leçon, car il se conduisit bravement, et
 pa durement sur ceux qu'il rencontrait. A mon retour à
 rre, il n'y en eut pas moins plusieurs de mes amis qui me
 lamèrent, entre autres monsieur le curé, et il fallut
 malgré mes idées contraires, mettre mon fils à l'école pour
 qu'il y apprît à lire et à écrire. Voilà deux ans qu'il
 ait ses études; mais il faut qu'il se dépêche, car une fois
 lors de cette damnée prison, je veux le remettre en mer
 et en jouir un peu.

En ce moment le chevalier de Forbin descendit de l'é-
 chafaudage de chaises et de table qu'il avait dressé pour
 s'élever jusqu'à la fenêtre.

— Tout va bien, dit-il en se penchant à l'oreille de
 Jean; le barreau est presque entièrement scié; la moindre
 secousse l'enlèvera.

— Mais qui diable a pu vous envoyer cette lime?

— Je n'en sais rien, mais les amis secrets qui nous
 viennent en aide ne nous abandonneront certainement point
 après avoir si bien commencé à nous servir. Bonsoir,
 Jean Barth.

— Bonsoir, monsieur le chevalier.

Et ils s'endormirent tous les deux profondément.

S. HENRY BERTHOUD.

(La suite au numéro prochain.)

CONTES ÉTRANGERS.

LE PIED DE MOMIE.

J'étais entré par désœuvrement chez un de ces marchands
 de curiosités dits marchands de bric-à-brac dans l'argot
 parisien, si parfaitement inintelligible pour le reste de la
 France.

Vous avez sans doute jeté l'œil, 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. C'est quelque chose qui tient à la
 fois de la boutique du ferrailleur, du magasin du tapissier,
 du laboratoire de l'alchimiste et de l'atelier du peintre; dans
 ces antres mystérieux où les volets filtrent un prudent demi-
 jour, ce qu'il y a de plus notoirement ancien, c'est la pous-
 sière; les toiles d'araignées y sont plus authentiques que
 les guipures, et le vieux poirier y est plus jeune que l'aca-
 jou arrivé d'Amérique.

Le magasin de mon marchand de bric-à-brac était un
 véritable capharnaüm; tous les siècles et tous les pays sem-
 blaient 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 du-
 chesse 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 sculptu-
 res entremêlées de feuillages et de chimères. Une armure
 damasquinée de Milan faisait miroiter dans un coin le ven-
 tre rubané de sa cuirasse; des amours et des nymphes de
 biscuit, des magots de la Chine, des cornets de Céladon et
 de Craquelé, des tasses de Saxe et de vieux Sèvres encom-
 braient les étagères et les encoignures. Sur les tablettes
 dentelées des dressoirs rayonnaient d'immenses plats du
 Japon, aux dessins rouges et bleus, relevés de hachures
 d'or côte à côte avec des émaux de Bernard de Palissy, re-
 présentant des couleuvres, des grenouilles et des lézards en
 relief. Des armoires éventrées s'échappaient des cascades
 de lampas glacé d'argent, des flots de brocatelle criblée de

grains lumineux par un oblique rayon de soleil; des por-
 traits de toutes les époques souffraient à travers leur vernis
 jaune dans des cadres plus ou moins fanés.

Le marchand me suivait avec précaution dans le tortueux
 passage pratiqué entre les piles de meubles, abattant de
 la main l'essor hasardeux des basques de mon habit, sur-
 veillant mes coudes avec l'attention inquiète de l'antiquaire
 et de l'usurier. C'était une singulière figure que celle du
 marchand: un crâne immense, poli comme un genou en-
 touré d'une maigre auréole de cheveux blancs que faisait
 ressortir plus vivement le ton saumon-clair de la peau, lui
 donnait un faux air de bonhomie patriarcale, corrigée du
 reste par le scintillement de deux petits yeux jaunes qui
 tremblotaient dans leur orbite comme deux louis d'or sur
 du vif argent. La courbure du nez avait une silhouette
 aquilienne qui rappelait le type oriental ou juif. Ses mains,
 maigres, fluettes, veinées, pleines de nerfs en saillie comme
 les cordes d'un manche à violon, onglées de griffes sem-
 blables à celles qui terminent les ailes membranées des
 chauves-souris, avaient un mouvement d'oscillation senile
 inquiétant à voir; mais ces mains agitées de tics fiévreux
 devenaient plus fermes que des tenailles d'acier ou des pin-
 ces de homard dès qu'elles soulevaient quelque objet pré-
 cieux, une coupe d'onyx, un verre de Venise ou un pla-
 teau de cristal de Bohême; ce vieux drôle avait un air si
 profondément rabbinique et cabalistique qu'on l'eût brûlé
 sur la mine, il y a trois siècles.

— Ne m'achetez-vous rien aujourd'hui, monsieur?
 Voilà un kriss malais dont la lame ondule comme une
 flamme; regardez ces rainures pour égoutter le sang, ces
 dentelures pratiquées en sens inverse pour arracher les en-
 trailles en retirant le poignard; c'est une arme féroce, d'un
 beau caractère et qui ferait très-bien dans votre trophée;
 cette épée à deux mains est très-belle, elle est de Josepe
 de la Hera; et cette cochenille à coquille fenestrée, quel
 superbe travail!

Reprodução 5

Nota 228: Primeira publicação de Le Pied de momie.

pyramides d'Égypte, lui répondis-je en riant du seuil de la boutique.

Je rentrai chez moi fort content de mon acquisition.

Pour la mettre tout de suite à profit, je posai le pied de la divine princesse Hermonthis sur une liasse de papiers, ébauche de vers, mosaïque indéchiffrable de ratures, articles commencés, lettres oubliées et mises à la poste dans le tiroir, erreur qui arrive souvent aux gens distraits; l'effet était charmant, bizarre et romantique. Très-satisfait de cet embellissement, je descendis dans la rue et fus me promener avec la gravité convenable et la fierté d'un homme



THÉOPHILE GAUTIER.
D'après le buste qu'en a fait Dantan jeune

qui a sur tous les passans qu'il coudoie l'avantage inflexible de posséder un morceau de la princesse Hermonthis, fille de Pharaon. Je trouvai souverainement ridicules tous ceux qui ne possédaient pas, comme moi, un serre-papier aussi notoirement égyptien; et la vraie occupation d'un homme sensé me paraissait d'avoir un pied de momie sur son bureau. Heureusement la rencontre de quelques amis vint me distraire de mon engouement de récent acquéreur; je m'en fus dîner avec eux, car il m'eût été difficile de dîner avec moi.

Quand je revins le soir, le cerveau marbré de quelques veines de gris de perle, une vague bouffée de parfum oriental me chatouilla délicatement l'appareil olfactif; la chaleur de la chambre avait attiédi le natrum, le bitume et la myrrhe dans lesquels les *paraschites* inciseurs de cadavres avaient baigné le corps de la princesse; c'était un parfum doux quoique pénétrant, un parfum que quatre mille ans n'avaient pu faire évaporer. Le rêve de l'Égypte était éternité; ses odeurs ont la solidité du granit, et durent autant.

Je bus bientôt à pleines gorgées dans la coupe noire du sommeil; pendant une heure ou deux tout resta opaque, l'oubli et le néant m'inondaient de leurs vagues sombres. Cependant mon obscurité intellectuelle s'éclaira, les songes commencèrent à m'effleurer de leur vol silencieux.

Les yeux de mon âme s'ouvrirent, et je vis ma chambre telle qu'elle était effectivement: j'aurais pu me croire éveillé, mais une vague perception me disait que je dormais et qu'il allait se passer quelque chose de bizarre. L'odeur de myrrhe avait augmenté d'intensité, et je sentais un léger mal de tête que j'attribuais fort raisonnablement à quelques verres de vin de Champagne que nous avions

bus aux dieux inconnus et à nos succès futurs; je regardais dans ma chambre avec un sentiment d'attente que rien ne justifiait; les meubles étaient parfaitement en place, la lampe brûlait sur la console, doucement estompée par la blancheur laiteuse de son globe de cristal dépoli; les aquarelles miroitaient sous leur verre de Bohême; les rideaux pendaient languissamment: tout avait l'air endormi et tranquille. Cependant, au bout de quelques instans, cet intérieur si calme parut se troubler, les boiseries craquaient partivement; la bûche enfouie sous la cendre lançait tout à coup un jet de gaz bleu, et les disques des patères semblaient des yeux de métal attentifs comme moi aux choses qui allaient se passer.

Ma vue se porta par hasard vers la table sur laquelle j'avais posé le pied de la princesse Hermonthis. Au lieu d'être immobile comme il convient à un pied embaumé depuis quatre mille ans, il s'agitait, se contractait et sautillait sur les papiers comme une grenouille effarée: on l'aurait cru en contact avec une pile voltaïque; j'entendais fort distinctement le bruit sec que produisait son petit talon, dur comme un sabot de gazelle.

J'étais assez mécontent de mon acquisition, aimant les serre-papiers sédentaires et trouvant peu naturel de voir les pieds se promener sans jambes, et je commençais à éprouver quelque chose qui ressemblait fort à de la frayeur.

Tout à coup je vis remuer le pli d'un de mes rideaux et j'entendis un piétinement comme d'une personne qui sauterait à cloche pied. Je dois avouer que j'eus chaud et froid alternativement, que je sentis un vent inconnu me souffler dans le dos, et que mes cheveux firent sauter, en se redressant, ma coiffure de nuit à deux ou trois pas.

Les rideaux s'entr'ouvrirent, et je vis s'avancer la figure la plus étrange qu'on puisse imaginer:



La princesse Hermonthis.

C'était une jeune fille café au lait très-foncée, comme la

Fortunio e La Toison d'or. Segue aqui a análise da elaboração de uma literatura plástica em *Le Pied de momie* em função da presença, neste conto, de traços comuns a *La Cafetière* e, sobretudo, *Omphale*.

Se a narrativa de *Omphale* termina em um brechó, *Le Pied de momie* inicia-se neste misterioso lugar. A narração, como nos dois primeiros contos analisados, é em primeira pessoa. Os leitores encontram-se, igualmente, diante de um jovem amante das artes, talvez um poeta, ou artista amador:

Pousei o pé da divina princesa Hermonthis sobre um maço de papéis, esboços de versos, mosaico indecifrável de rasuras: artigos começados (...).(CF, p.107)²³⁰

O personagem procura, no brechó, um objeto exótico que lhe sirva de peso de papel. No início do conto, o inscritor aproveita-se da narrativa do personagem para criticar a moda dos brechós que nem sempre vendem o que dizem vender, pois nem todo objeto possui o valor, a raridade e a antigüidade que lhe são atribuídos.

A fama e a quantidade de brechós, além de corresponder a modismos na decoração das casas burguesas, voltados para uma ambientação medieval, renascentista ou oriental, pode também significar uma insatisfação em se viver no século XIX, como ocorre em *Omphale*, uma vontade de se cercar de uma outra época, como registra ironicamente o narrador: « o menor agente de câmbio crê-se obrigado a ter seu quarto *Idade Média* ». (CF, p.103)²³¹

Os objetos vendidos na loja não são tão antigos, mas o seu dono, fantasticamente, pode remontar à época dos faraós. A primeira prova estaria na intimidade e no conhecimento de causa com que fala do pé da princesa Hermonthis, o pé de múmia

²³⁰ Je posai le pied de la divine princesse Hermonthis sur une liasse de papier, ébauche de vers, mosaïque indechiffable de rature : articles commencés (...). (RCN1, p. 859)

²³¹ « Le moindre agent de change se croit obligé d'avoir sa *chambre Moyen Âge*. » (RCN1, p.855)

comprado pelo narrador. Durante o « sonho », o jovem descobre que o dono da loja foi um pretendente preterido pela princesa egípcia. No entanto, é uma característica física do vendedor que revela primeiramente seu caráter fantástico, suas pupilas « fosfóricas » (CF, p.107)²³². Ora, as pupilas fosfóricas, na obra de Gautier, são um sinal que distingue seres sobrenaturais e em partes demoníacos, tal como este lojista e, como ver-se-á posteriormente, Clarimonde.

Em um primeiro momento, o pé de múmia parece ao narrador um pé de estátua, somente quando o segura percebe a leveza e a textura de um pé humano, um pé mumificado.

Como em *La Cafetière*, o evento fantástico inicia-se no quarto, no momento em que o narrador prepara-se para dormir. Este fica inquieto, pois sente uma atmosfera estranha no cômodo e, quando se volta para a mesa, vê o pé da múmia se agitar e Hermonthis aparecer, pessoalmente, para recuperá-lo. A beleza da nobre é perfeita e lembra « o tipo egípcio mais puro » (CF, p.109)²³³. Seria possível, como observa o narrador, tomá-la por « uma estátua de bronze de Corinto » (CF, p.109)²³⁴. Com a intenção de premiá-lo por lhe devolver o pé, ela o leva para uma viagem pelo Egito.

Embora seja tratado de uma forma bem humorística em *Le Pied de la momie*, tal como já ocorrera em *Omphale*, o tema da eternidade e da degradação da beleza também se faz presente.

Na obra de Gautier, nota-se um certo fascínio pelo povo egípcio, não é à toa que dois contos e um romance têm como cenário a terra dos faraós: *Une nuit de Cléopâtre* (1838), *Le Pied de momie* (1840) e *Le Roman de la momie* (1857). A origem da admiração está relacionada à civilização que sabe conservar a beleza mesmo depois da morte, ao povo que não permite a deterioração dos corpos.

²³² « Phosphoriques » (RCN1, p.858)

²³³ « Le type égyptien le plus pur » (RCN1, p.860)

²³⁴ « Une statue de bronze de Corinthe » (RCN1, p.860)

A conservação do pé de Hermonthis era acompanhada por todo o seu belo corpo, instigando o narrador a pedir ao pai da múmia permissão para desposá-la; este recusa o pedido de uma forma bem humorada:

- Se tivesses apenas dois mil anos - retomou o velho rei - eu te concederia de boa vontade a princesa, mas a desproporção é muito grande, e depois queremos para nossas filhas maridos que durem, vós não sabeis mais vos conservar: os últimos que foram trazidos há apenas quinze séculos, não são mais que uma pitada de cinzas; olha, minha carne é dura como o basalto, meus ossos são barras de aço.

- Assistirei ao último dia do mundo com o corpo e a figura que tinha quando era vivo; minha filha Hermonthis durará mais do que uma estátua de bronze. (CF, p.115)²³⁵

Romuald vê, em *La Morte amoureuse*, Clarimonde converte-se em um punhado de cinzas e ossos semicalcinados. Octavien acompanha a transformação do belo corpo de Arria Marcella igualmente em um punhado de cinzas. Théodore encontra no lugar do corpo de Angéla a cafeteira em mil pedaços. As mulheres mais belas sempre são comparadas com belas estátuas, obras de artes que duram e sobrevivem mesmo quando impérios já desapareceram. Embora, em *Le Pied de momie*, não exista a melancolia observada em outros contos, ainda que o protagonista não sofra com a recusa de seu pedido de casamento, o amor não pode se realizar porque logo o protagonista será um punhado de pó, enquanto Hermonthis durará mais que uma estátua de bronze. Obsessão do escritor? Conclusão de que o amor é irrealizável pela degradação dos

²³⁵ « Si tu n'avais seulement deux mille ans, reprit le vieux roi, je t'accorderais bien volontiers la princesse ; mais la disproportion est trop forte, et puis il faut à nos filles des maris qui durent, vous ne savez plus vous conserver : les derniers qu'on a apportés, il y a quinze siècles à peine, ne sont plus qu'une pincée de cendre ; regarde, ma chair est dure comme du basalte, mes os sont des barres d'acier. »
« J'assisterai au dernier jour du monde avec le corps et la figure que j'avais de mon vivant ; ma fille Hermothi durera plus qu'une statue de bronze. » (RCN1, p.865)

corpos, da beleza? Consciência de que só a arte pode conservá-la? Explorarei tais questionamentos no capítulo 6.

5.1.2 - *La Morte amoureuse e Le Roi Candaule*

Em junho de 1836, na revista *Chronique de Paris*²³⁶, Gautier publica *La Morte amoureuse*²³⁷, conto fantástico em que o narrador também relata um tempo passado no qual viveu uma singular e significativa aventura amorosa.

Um dos aspectos que diferencia este conto de *La Cafetière*, de *Omphale* e de *Le Pied de momie* é a figura social do narrador. Não se trata de um jovem pintor, nem um escritor de contos fantásticos que conta uma aventura ocorrida há pouco tempo, mas de um padre de sessenta anos que narra os acontecimentos extraordinários e enigmáticos vividos em sua juventude. Segundo o narrador, três anos foi o período de duração de sua aventura.

Um detalhe curioso e inexistente nas outras narrativas de Gautier é a presença de um personagem que representa o papel do co-enunciador: um outro padre para o qual confessa seus momentos juvenis de fraqueza.

Em *La Morte amoureuse*, mais um tema, que se repetirá em outras narrativas fantásticas de Gautier, aparece pela primeira vez: o duplo. O padre Romuald, após a primeira morte de Clarimonde, vê sua vida ser dividida em duas: de dia era um padre comum do interior e à noite, um jovem senhor veneziano, com uma vida mundana invejável. Ora ele se sentia um padre que sonhava ser um libertino, e ora um libertino que sonhava ser padre. A confusão entre sonho e evento fantástico, a impossibilidade de saber se a realidade se assemelha a um sonho verossímil ou se é o sonho verossímil o simulador de uma

²³⁶ Reprodução 7. Capa da *Chronique de Paris*. Capa da revista no dia da publicação da primeira parte de *La Morte amoureuse*.

²³⁷ Reprodução 8. Primeira publicação de *La Morte amoureuse*. Primeira página da publicação de *La Morte amoureuse* na *Chronique de Paris*.

CHRONIQUE DE PARIS,

JOURNAL POLITIQUE ET LITTÉRAIRE.

N° XXIV. (11^e ANNÉE.)

JEUDI, 25 JUIN 1836.

(NOUVELLE SÉRIE.) TOME II.

LA CHRONIQUE DE PARIS paraît le jeudi et le dimanche. — Le prix de l'abonnement est pour LA FRANCE de 32 fr. pour six mois et 60 fr. pour l'année. À L'ÉTRANGER, 38 fr. et 68 fr. — On ne s'abonne pas pour moins de six mois; les abonnements datent du premier de chaque mois. — On s'abonne à Paris, au bureau du Journal, RUE DE VAUGIRARD, 36; et chez WERDET, libraire de LA CHRONIQUE DE PARIS, rue de Seine, 49. — Dans les départements, chez tous les libraires et directeurs des postes. — Les lettres non affranchies sont refusées.

CRITIQUE POLITIQUE.

Mercredi, 22 juin 1836.

La grande curée des places doit s'ouvrir cette semaine; le ban et l'arrière-ban des députés ministériels sont convoqués pour recevoir leur digne récompense; M. Thiers va couronner les travaux de la session. C'est là le gouvernement représentatif bien entendu; nous aurons dans quelques jours l'explication des votes parlementaires.

Depuis deux mois le pouvoir s'est trouvé dans une singulière position; on a dû remarquer qu'il n'avait pas été pourvu à une seule place vacante; il y en avait pourtant dans toute la hiérarchie: un secrétaire-général, deux directeurs dans les ministères, plusieurs vacances à la cour de cassation ou dans les premières présidences de cours royales, des recettes générales. Toutes ces positions, le ministre pouvait en disposer; pourquoi n'étaient-elles pas données? Voici le motif: le ministre s'était placé de telle manière qu'il ne pouvait faire un choix sans se dessiner; or, c'est ce qu'il voulait éviter à tout prix. Dans la session qui vient de s'écouler, on a fait des promesses à tout le monde, on a pris des engagements avec chacun; M. Thiers n'a pas plus d'exactitude en ce qui touche les personnes qu'en ce qui regarde les principes; il disait aux membres de l'ancienne majorité: « Vous aurez les places. » Il les promettait également aux mendiants du tiers-parti. Il résultait de cette position une conséquence naturelle, à savoir: que le gouvernement ne pouvait nommer à aucune fonction publique. La session finie, on est un peu plus libre; d'ici à quelques jours, le *Moniteur* contiendra une série de promotions.

Le plan du ministère est de donner un peu à chacun afin de contenter tout le monde. Ainsi, à côté de M. Baude remplacé au conseil-d'état, de M. Félix Réal nommé secrétaire-général, vous aurez des promotions très-significatives dans le sens de l'ancienne majorité. Que résultera-t-il de là? Que le ministère pourra bien blesser tout le monde; rien de plus exclusif que les partis qui existent aujourd'hui, parce qu'ils sont très-haineux les uns envers les autres. Ainsi, la nomination de M. Baude soulèvera toute l'opposition des doctrinaires; on dira: « Vous revenez donc au ministère Laffitte et au désordre dont M. C. Périer et le 15 octobre nous ont délivrés. » Si le ministère nomme un doctrinaire, alors tous les cris du tiers-parti vont s'élever: « Quoi donc vous ménagez la coterie, vous donnez satisfaction aux nouveaux jésuites. » Il n'y a rien de plus colére que les hommes que l'on prive des places qu'ils croyaient avoir; c'est une rupture à mort, une haine profonde, et voilà pourquoi le ministère hésite tant à prendre un parti. Il faut le prendre pourtant, si l'on ne veut laisser les services en souffrance.

La pairie, habituellement si calme, est vraiment irritée du peu de cas qu'on fait d'elle; les hommes les plus modérés réclament contre cette sujétion humiliante qui force la chambre des pairs, bon gré mal gré, à voter les lois sans amendements. On ne peut agir plus lestement envers un corps politique; peut-on croire par exemple que la pairie a trente lois à voter encore, et qu'elle n'a pas le pouvoir d'y changer une syllabe? De là résulte qu'il se manifeste une indifférence profonde dans la pairie même; le nombre des membres présents diminue bien, et il pourrait arriver que le budget des recettes ou des dépenses ne fût pas voté par plus de 80 membres. Cela est inouï, mais à qui la faute? Pourquoi la pairie ne donne-t-elle pas une leçon au ministère? pourquoi, une fois pour toutes, ne prend-elle pas sur elle-même d'amender ou de rejeter un projet de loi? Il arrive de tout cela que le pouvoir escompte cette faiblesse; il ne prête pas la moindre attention à la chambre des pairs. Si on se déterminait à résister, on n'agirait plus aussi cavalièrement envers un des grands pouvoirs de l'état. Que le centre droit de la chambre des pairs s'organise donc, que la droite se fonde avec lui pour former un système d'opposition régulière qui compterait les nuances Roy, de Caux, Mounier, Chabrol, jusques et y compris MM. de Dreux-Brézé et Montalembert; c'est alors seulement que la chambre des pairs prendra une attitude respectable, les ministres seront bien obligés de faire cesser le grand scandale qui s'offre aujourd'hui dans l'action du pouvoir.

Il n'y a pas de sujet sur lequel il soit plus facile de bavarder que sur les affaires étrangères; on fait impunément des conjectures à perte de vue, on a même rapporté que M. Thiers s'était plaint au comte Pahlen des traitements que la Turquie aurait fait éprouver au négociant anglais Churchill, afin de prouver la sympathie du cabinet français pour l'Angleterre. Comme de telles démarches sont probables! comme l'Angleterre emploierait la voix de M. Thiers pour se plaindre, et comme M. Thiers serait bien accueilli dans une plainte qui ne le regarde en aucune manière! La faute est de toujours prendre M. Thiers au sérieux; loin de se plaindre à la Russie, il cherche toutes les manières de lui plaire; le comte Pahlen garde son quant à lui, il n'a de rapports qu'officiellement avec le ministère des affaires étrangères; loin de se raidir, M. Thiers exécute même jusqu'aux dernières volontés de la Russie, témoin le dernier exil imposé aux Polonais. Le rôle du vieux libéralisme est ici ignoble; il s'est fait comme l'agent provocateur de la révolution polonaise, et puis quand la victoire a décidé en faveur de la Russie, il n'y a plus même une plainte qui s'élève en faveur des malheureuses victimes des illusions dont le libéralisme les a bercées. Voici comment les choses se passent; de temps à autre l'ambassade russe envoie une liste au ministère des affaires étrangères; cette liste contient les noms des réfugiés que le cabinet de St-Petersbourg veut disperser, parce qu'il les craint réunis sur un seul point; les affaires étrangères transmettent cette note au préfet de police qui envoie arbitrairement un ordre d'exil aux étrangers des po-



Reprodução 7

Nota 236: Capa da Chronique de Paris.

le ferait d'un jeu de cartes blanches. Le résultat de cette conduite diplomatique est que madame Chevalier gronde son neveu du matin au soir et le prend en grippe à chaque complaisance nouvelle, tandis que toutes ses prédilections sont pour son autre neveu, David, un étourdi, un fou qui court les cafés, fait des dettes et se bat en duel, ce que la vieille tante trouve charmant. Jules, voyant le peu de succès de son système de cajoleries, se jette sur les batteries de son cousin afin de les lui enlever; à son tour il fait des dettes, il fume, il boit, il se grise; mais c'est la fable de l'âne chargé d'éponges et de l'âne chargé de sel: l'un se noie où l'autre a passé. Malgré tous ses efforts, Jules se voit enlever l'héritage de sa tante par David qui n'y songe pas; sans parler d'une jolie petite cousine toute rose, qui épouse le nouveau Philibert. Ce vaudeville, plein de gaieté et d'observation, a obtenu un succès mérité. Armand a joué avec beaucoup d'aisance et de naturel le rôle très-comique de Jules Miélard.

CIRQUE-OLYMPIQUE. — *Le Maudit des mers*, drame fantastique en dix tableaux, par MM. Alboize et Chabot de Boin. — Cet homme en pourpoint rouge, haut-de-chausse jaune et bottes à entonnoir, que vous apercevez buvant et blasphémant dans l'entrepôt de son navire, c'est le Juif-Errant mariné, mille sabords! il y a bien quatre cents ans de cela. Arcoweld s'amuse à renier Dieu au beau milieu d'une tempête, tandis que l'équipage prie à genoux, tout corsaire qu'il est. Par l'écouille tombe un grand diable d'ange porteur d'une épée flamboyante et de deux ailes descendant de l'occiput aux talons; il crie au mécréant d'une voix fort enrouée par l'air de la mer: Arcoweld... Je vous fais grâce du reste. Sachez seulement qu'il s'agit pour le corsaire de commencer un quart éternel sur un navire gouverné par une légion de diabolins cornus, qui, perchés à la pointe des mâts et des vergues, entonnent d'atroces hurlements, tandis que le vaisseau, balancé par un tangage immodéré, ressemble à une escopette infernale. Chaque siècle. Arcoweld pourra descendre à terre pendant vingt-quatre heures, afin de trouver une chance de commettre quelque bonne action qui lui concilie la miséricorde divine. Vous allez voir maintenant les bonnes actions d'Arcoweld. A son premier débarquement, il arrive au Pérou dont Pizarre tente la conquête. Voilà mon Arcoweld qui pousse rendre agréable au Très-Haut, enlève une Vierge du temple du Soleil, une belle vierge ma foi, haute de cinq pieds sept pouces au moins et de force à battre une demi-douzaine d'enlèveurs. Le Maudit l'emporte cependant, tant la contrition redouble sa vigueur; mais au moment où il se réjouit avec une naïveté un peu extraordinaire pour un maudit, paraît l'ange aux grandes ailes, qui lui crie d'une voix plus enrouée que la première fois: A la mer! ton action n'a pas été agréable à Dieu le moins du monde. Sur ce, le Maudit s'arrache une poignée de cheveux et le voilà rembarqué. Bon voyage. Cent ans après, il se trouve dans je ne sais quelle ville des Bays-Bas que Guillaume de Nassau défend contre les Espagnols commandés par Farnèse. Il y a là un grotesque inquisiteur en habit blanc, que j'ai pris d'abord pour Debureau embelli d'une paire de moustaches, et qui a fort envie de livrer la place aux Espagnols. Cet excellent prêtre reçoit la confession du Maudit et lui impose pour pénitence une bagatelle, l'assassinat du prince Guillaume. Arcoweld, toujours dans la vue d'être agréable à Dieu, tue le prince d'un grand coup de poignard entre les épaules. — A la mer! crie l'ange en brandissant son glaive de fen d'un air de fort mauvaise humeur, et je suis tout-à-fait de l'avis de l'ange. Cet Arcoweld a une manière d'expié ses fautes qui fait dresser les cheveux sur la tête. A la mer! vieux coquin! Que tous les vents du cap des tempêtes soufflent sur ton navire, et que ton équipage de diabolins te fustige du matin au soir! Un siècle plus tard, Arcoweld débarque sur la côte d'Ouessant; cette fois, il se contente de noyer un pêcheur et d'embrasser une jeune fille; il y a progrès et amendement notable, comme vous voyez; aussi, l'ange exterminateur rengaine son épée flamboyante, les diabolins cornus se changent en autant de chérubins, les cor-

dages se couvrent de guirlandes de fleurs, et voilà le brick le Beelzébuth, devenu le brick le Gabriel ou le Raphaël, qui fait voile pour le ciel en y conduisant triomphalement le *Dé-maudit*. Si nous récapitulons les bonnes actions de cet Arcoweld il se trouve donc que la plus méritoire de toutes est une jeune fille auprès de laquelle il se montre un peu plus pressant que moralement cela n'est permis d'ordinaire. Je vous souhaite et je me souhaite le paradis à aussi peu de frais.

B.-D.

LITTÉRATURE.

LA MORTE AMOUREUSE.

I.

Vous me demandez, frère, si j'ai aimé. — Oui. — C'est une histoire singulière et terrible, et quoique j'aie soixante-six ans, j'ose à peine remuer la cendre de ce souvenir. — Je ne veux rien vous refuser, mais je ne ferais pas à une âme moins éprouvée un pareil récit. — Ce sont des événements si étranges que je ne puis croire qu'ils me soient arrivés. J'ai été pendant plus de trois ans le jouet d'une illusion singulière et diabolique. — Moi, pauvre prêtre de campagne, j'ai mené en rêve toutes les nuits (Dieu veuille que ce soit un rêve) une vie de damné, une vie de mondain et de Sardanapale. — Un seul regard trop plein de complaisance jeté sur une femme pensa causer la perte de mon âme; mais enfin, avec l'aide de Dieu et de mon saint patron, je suis parvenu à chasser l'esprit malin qui s'est emparé de moi. — Mon existence s'était compliquée d'une existence nocturne entièrement différente: le jour j'étais un prêtre du Seigneur, chaste, occupé de la prière et des choses saintes; — la nuit, dès que j'avais fermé les yeux, je devenais un jeune seigneur, fin connaisseur en femmes, en chiens et en chevaux, jouant aux dés, buvant et blasphémant; et, lorsqu'au lever de l'aube, je me réveillais, il me semblait au contraire que je m'endormais et que je rêvais que j'étais prêtre. De cette vie somnambulique, il m'est resté des souvenirs d'objets et de mots dont je ne puis pas me défendre, et, quoique je ne sois jamais sorti des murs de ce presbytère, on dirait plutôt à m'entendre un homme ayant usé de tout et revenu du monde, qui est entré en religion et qui veut finir dans le sein de Dieu des jours trop agités, que d'un humble séminariste qui a vieilli dans une cure ignorée, au fond des bois et sans aucun rapport avec les choses du siècle.

Oui, j'ai aimé comme personne au monde n'a aimé, d'un amour insensé et furieux, si violent que je suis étonné qu'il n'ait pas fait éclater mon cœur. — Ah quelles nuits! quelles nuits!

Dès ma plus tendre enfance je m'étais senti de la vocation pour l'état de prêtre; aussi toutes mes études furent-elles dirigées dans ce sens-là, et ma vie jusqu'à vingt-quatre ans ne fut-elle qu'un long noviciat. — Ma théologie achevée, je passai successivement par tous les petits ordres, et mes supérieurs me jugèrent digne, malgré ma grande jeunesse, de franchir le dernier et redoutable degré. — Le jour de mon ordination fut fixé à la semaine de Pâques.

Je n'avais jamais été dans le monde. — Le monde c'était pour moi l'enclos du collège et du séminaire. — Je savais vaguement qu'il y avait quelque chose que l'on appelait femme, mais je n'y arrêtais pas ma pensée, j'étais d'une innocence parfaite. Je ne voyais ma mère vieille et infirme que deux fois l'an. C'étaient là toutes mes relations avec le dehors.

Je ne regrettais rien, je n'éprouvais pas la moindre hésitation devant cet engagement irrévocable; j'étais plein de joie et d'impatience. Jamais jeune fiancée n'a compté les heures avec une

pretensa realidade, já presente no conto *La Cafetière*, compõe *La Morte amoureuse* e possibilita a inserção do tema do duplo:

Eu, um pobre padre do campo, levei em sonho todas as noites (queira Deus que tenha sido um sonho!) uma vida de condenado, uma vida de mundano e de Sardanapalo.(...)Minha existência complicara-se de uma existência noturna totalmente diferente. De dia, eu era um sacerdote do Senhor, casto, ocupado em orações e nas coisas santas; à noite, tão logo cerrava os olhos, tornava-me um jovem senhor, fino conhecedor de mulheres, de cães e de cavalos, jogando dados, bebendo e blasfemando; e quando, ao nascer da aurora, eu despertava, parecia-me ao contrário que dormia e que sonhava que era padre.(CF, p. 59)²³⁸

O fantástico parece ser confirmado pelo conhecimento demonstrado por Romuald de usos, normas sociais de um mundo refinado, herético e licencioso com o qual nunca teve contato, pois foi desde muito jovem seminarista e, depois de ordenado, viveu como padre de uma pequena comunidade:

Desta vida sonambúlica restaram-me lembranças de objetos e de palavras que não posso justificar, e, conquanto não tenha jamais saído das paredes do meu presbitério, diria antes, alguém que me ouvisse, que eu era um homem que, tendo usado de tudo e desiludido do mundo, abraçou a religião e quer terminar no seio de Deus dias agitados demais, e não um humilde seminarista que envelheceu num curato ignorado, no fundo de um bosque e sem qualquer contato com as coisas do século.(CF, p.59)²³⁹

²³⁸ Moi, pauvre prêtre de campagne, j'ai mené en rêve toutes les nuits (Dieu veuille que ce soit un rêve !) une vie de damné, une vie de mondain et de Sardanapale. (...) Mon existence s'était compliquée d'une existence nocturne entièrement différente. Le jour, j'étais un prêtre du Seigneur, chaste, occupé de la prière et des choses saintes ; la nuit, dès que j'avais fermé les yeux, je devenais un jeune seigneur, fin connaisseur en femmes, en chiens et en chevaux ; jouant aux dè, buvant et blasphémant ; et lorsqu'au lever de l'aube je me réveillais, il me semblait au contraire que je m'endormais et que je rêvais que j'étais prêtre. (RNC1, p. 525)

²³⁹ De cette vie somnambulique il m'est resté des souvenirs d'objets et de mots dont je ne puis pas me défendre, et, quoique je ne sois jamais sorti des murs de mon presbytère, on dirait plutôt, à m'entendre, un homme ayant usé de tout et revenu du monde, qui est entré en religion et qui veut finir dans le sein de Dieu des jours trop agités, qu'un humble séminariste qui a vieilli dans une cure ignorée, au fond d'un bois et sans aucun rapport avec les choses du siècle. (RCN1, p.526)

Quando Romuald descreve o estado em que se encontrava próximo à sua ordenação, explica ao outro padre o quanto sua vocação era forte, afirmando: « ser padre, eu não via nada de mais belo no mundo: teria recusado ser rei ou poeta ». Desta forma, o inscritor ressalta, através das palavras escolhidas pelo narrador, a nobreza do poeta que apenas encontra equivalente no papel do soberano.

A aparição de Clarimonde, a amada diabólica de Romuald, dá-se exatamente no dia em que se torna definitivamente um homem religioso. Até então, o seminarista via o céu através da abóbada da Igreja, enxergava uma luz que envolvia o bispo, que o transformava, aos seus olhos, no próprio Deus-pai encarnado durante a cerimônia. A chegada de Clarimonde vem mudar tudo, sua descrição deixa evidente o seu poder em transformar toda a luz em escuridão e em torna-se a exclusiva fonte de toda beleza:

Levantei por acaso a cabeça, que até então mantivera inclinada, e percebi à minha frente, tão perto que poderia tocá-la, embora na realidade ela estivesse a uma distância bastante grande e do outro lado da balaustrada, uma jovem mulher de beleza rara e vestida com uma magnificência real. Foi como se escamas me caíssem dos olhos (*sic*). Experimentei a sensação de um cego que subitamente recobrasse a vista. O bispo, tão radiante há pouco, apagou-se de repente, os círios empalideceram em seus candelabros de ouro como as estrelas na manhã, e fez-se em toda a igreja uma completa escuridão. A encantadora criatura destacava-se desse fundo de sombra como uma revelação angélica; parecia iluminada por si mesma e dar antes a luz que recebê-la. (CF, p.61)²⁴⁰

²⁴⁰ Je levai par hasard ma tête, que j'avais jusque-là tenue inclinée, et j'aperçus devant moi, si près que j'aurais pu la toucher, quoique en rélité elle fût à une assez grande distance et de l'autre côté de la balustrade, une jeune femme d'une beauté rare et vêtue avec une magnificence royale. Ce fut comme si des écailles me tombaient des prunelles. J'éprouvai la sensation d'un aveugle qui recouvrerait subitement la vue. L'éveque, si rayonnant tout à l'heure, s'éteignit tout à coup, les cierges pâlirent sur leurs chandeliers d'or comme les étoiles au matin, et il se fit par toute l'église une complète obscurité. La charmante créature se détachait sur ce

A metáfora do cego que recobra a visão é bastante significativa. Clarimonde abre todo um mundo novo para o narrador, um mundo do qual se manteve distante. Ela não apenas apresenta-lhe uma nova beleza como também ofusca o universo religioso no qual foi criado.

A superestrutura descritiva revela-se em mais um conto fantástico de Gautier. Na primeira aparição de Clarimonde, aparecem indícios do que acontecerá durante toda a narrativa. Embora a vida dupla de Romuald aconteça somente após a primeira morte da protagonista, fica claro que no dia de sua ordenação Romuald assume um duplo compromisso, divide-se entre dois universos: o da Igreja e o mundano. Este simbolizado por Clarimonde, portadora de todo um conjunto de belezas e experiências supostamente deliciosas e desconhecidas.

Em *Omphale*, a seqüência descritiva do início do conto parece ocorrer apenas para dar destaque à última descrição que é a da protagonista. Os outros trechos descritivos constroem os valores do século XVIII transportados por ela quando salta da tapeçaria. Assim, os acontecimentos fantásticos, as descrições e as próprias narrativas parecem centrados nas figuras femininas amadas pelos narradores. Angéla, em *La Cafetière*, igualmente parece ser o centro do evento fantástico, uma vez que o baile é uma reprodução da festa em que contraiu a doença responsável por sua morte. Em *Jettatura*, a superestrutura descritiva, constituída pela seqüência de descrições de Alicia, fundamenta o tema do mau-olhado de Paul.²⁴¹

É na protagonista ou na protagonista morta que se unem a arte, a morte e a beleza, é a partir da descrição delas que os quadros textuais são formados. A estética de Gautier e sua técnica se fundem em busca do Belo. Assim, se confirma,

fond d'ombre comme une révélation angélique ; elle semblait éclairée d'elle-même et donner le jour plutôt que le recevoir. (RCN1, p. 527)

²⁴¹ Cf. BALTOR, 2002.

através das análises da superestrutura descritiva, a importância dos personagens femininos e da junção da arte, da morte e da beleza não apenas como centro das narrativas de Gautier, como também de sua estética.

Na seqüência da aventura, o inscritor, por meio da narrativa de Romuald, oferece destaque a dois temas recorrentes e complementares na obra de Gautier: a dificuldade em reproduzir a beleza e a importância central do olhar.

O superlativo descritivo característico das descrições ornamentais com evidentes preocupações estéticas é usado por Gautier com o objetivo de definir a dificuldade para o pintor em transportar para a tela tamanha beleza ou para o poeta em traduzi-la em versos. Mais uma vez o religioso e o mundano são confrontados: nem as representações de Nossa Senhora podem superar a exuberância de Clarimonde:

Oh! Como era bela! Os maiores pintores, quando, procurando no céu a beleza ideal, trouxeram para a terra o divino retrato da Madona, nem mesmo se avizinham dessa fabulosa realidade. Nem os versos do poeta nem a paleta do pintor podem dar-lhe uma idéia.(CF, p.61)²⁴²

O quadro não pode ser pintado pelo artista na tela, no entanto, o inscritor, por meio da narrativa apaixonada do padre, se esforça por elaborar o « quadro » textual através de uma longa descrição de seus traços, de seu corpo, de sua vestimenta. Reproduzirei a longa descrição com o intuito de sublinhar o destaque dado no trecho aos olhos da personagem:

Ela era bastante alta, com um talhe e porte de deusa; os cabelos, de um louro suave, separavam-se no alto da cabeça e corriam sobre as têmporas como dois rios de ouro; dir-se-ia uma rainha com seu diadema; sua fronte, de uma brancura azulada e transparente, estendia-se larga e serena sobre os arcos de duas

²⁴² Oh ! comme elle était belle ! Les plus grands peintres, lorsque, poursuivant dans le ciel la beauté idéale, ils ont rapporté sur la terre le divin portrait de la Madone, n'approchent même pas de cette fabuleuse réalité. Ni les vers du poète ni la palette du peintre n'en peuvent donner une idée. (RCN1, p. 527)

sobrancelhas quase castanhas, singularidade que acrescentava ainda ao efeito dois olhos verde-mar de uma vivacidade e de um brilho insuportáveis. Que olhos! Com um olhar, eles decidiam o destino de um homem; tinham uma vida, uma limpidez, um ardor, uma umidade brilhante que eu jamais vira num olho humano; deles se escapavam raios semelhantes a flechas e que eu via distintamente atingir-me o coração. Não sei se a chama que os iluminava provinha do céu ou do inferno, mas com certeza provinha de um e²⁴³ de outro. (CF, p.61-62)²⁴⁴

Deste começo de descrição física, a metade do trecho é dedicado somente à beleza dos olhos e ao poderoso e inexorável efeito que podem causar. É em *La Morte amoureuse* que o tema do olhar começa a ser desenvolvido com intensidade por Gautier para atingir o clímax com a narrativa de 1856, *Jettatura*, conto todo voltado para a questão do olhar. Entre um e outro, é publicado em 1844, *Le Roi Candaule*, narrativa na qual o papel do olhar também é central na trama. Gautier, nestes contos, analisará o fascínio e a desgraça despertados pelo olhar. A visão é a receptora de toda beleza, é através dela que se apreende o mundo, mas igualmente pode ser destruidora como em *Jettatura* ou fonte de perdição como em *La Morte amoureuse*. Aqui, é possível encontrar um outro indício interessante de que o olhar não é apenas fonte de beleza e de destruição somente nas narrativas de Gautier, mas na própria recepção da obra do escritor. Como se viu nos capítulos um, três e quatro, a descrição é apontada como a principal

²⁴³ No texto, Gautier utiliza a conjunção "ou", que significa ou.

²⁴⁴ Elle était assez grande, avec une taille et un port de déesse ; ses cheveux, d'un blond doux, se séparaient sur le haut de sa tête et coulaient sur ses tempes comme deux fleuves d'or ; on aurait dit une reine avec son diadème ; son front, d'une blancheur bleuâtre et transparente, s'étendait large et serein sur les arcs de deux cils presque bruns, singularité qui ajoutait encore à l'effet de prunelles vert de mer d'une vivacité e d'un éclat insoutenables. Quels yeux ! avec un éclair ils décidaient de la destinée d'un homme ; ils avaient une vie, une limpidité, une ardeur, une humidité brillante que je n'ai jamais vues à un oeil humain ; il s'en échappait des rayons pareils à des flèches et que je voyais distinctement aboutir à mon cœur. Je ne sais si la flamme qui les illuminait venait du ciel ou de l'enfer, mais à coup sûr elle venait de l'un ou de l'autre. (RCN1, p. 527)

característica de sua obra, Gautier é considerado por todos como aquele que imprime uma beleza plástica à literatura. No entanto, a fonte de elogio também é motivo para diatribes, quando Faguet e Mirécourt, por exemplo, afirmam que o autor se limita apenas ao exterior dos objetos, apenas às imagens, sem explorar o interior humano, os sentimentos. Segundo o próprio autor, os críticos, através de seus comentários, queriam transformá-lo apenas em um « lacaio descritor ».

Ainda a respeito do trecho citado acima, destaco a tez da personagem, descrita como de uma « brancura azulada e transparente ». Na segunda descrição completa da personagem, este detalhe será ainda mais explorado e sua beleza será aproximada daquela expressa pelas esculturas.

A descrição de Clarimonde continua, o narrador ressalta a brancura dos dentes, a boca de cetim rosa, o nariz fino e nobre, o vestido de veludo nácar.

Como Paul d'Aspremont, em *Jettatura*, antes do duelo mortal com o conde d'Altavilla, em que o protagonista percebia todos os detalhes das ruínas da cidade de Pompéia, como ainda Paul antes de se cegar, tenta guardar na memória cada traço do rosto de sua amada, Romuald conserva a imagem da primeira aparição de Clarimonde marcada em sua memória depois de tantos anos passados:

Todos esses detalhes ainda se acham tão presentes em mim como se datassem de ontem, e, conquanto eu me encontrasse em perturbação extrema, nada me escapava: o mais leve matiz, o pequeno ponto preto no canto do queixo, a imperceptível penugem nas comissuras dos lábios, o aveludado da fronte, a sombra trememente dos cílios nas faces, eu percebia tudo com uma lucidez espantosa. (CF, p.62)²⁴⁵

²⁴⁵ Tous ces détails me sont encore aussi présents que s'ils dataient d'hier, et, quoique je fusse dans un trouble extrême, rien ne m'échappait : la plus légère nuance, le petit point noir au coin du menton, l'imperceptible duvet aux comissures des lèvres, le velouté du front, l'ombre tremblant des cils sur les joues, je saisissais tout avec une lucidité étonnante. (RCN1, p. 528)

É preciso distinguir dois olhares em *La Morte amoureuse*. O primeiro é o do protagonista que, quando percebe Clarimonde, enxerga não apenas sua beleza, mas um mundo desconhecido no qual a partir daquele momento deseja penetrar:

À medida que a olhava, sentia abrirem-se em mim portas que até então tinham estado fechadas; respiradouros obstruídos desobstruíam-se em todos os sentidos e deixavam entrever perspectivas desconhecidas; a vida aparecia-me sob um aspecto diferente; eu acabava de nascer para uma nova ordem de idéias. (CF, p.62)²⁴⁶

O segundo olhar é o de Clarimonde, olhar ativo, promissor e eloqüente. Romuald está sob o jugo destes dois olhares, o seu que se desviou do mundo religioso e o de Clarimonde que o convida, o chama para esta nova atmosfera deliciosa revelada graças à sua contemplação:

O olhar da bela desconhecida mudava de expressão de acordo com o avanço da cerimônia. De terno e amoroso que era no princípio tomou um ar de desdém e de descontentamento como se não tivesse sido compreendido. (...) Ela pareceu sensível ao martírio que eu experimentava, e, como que para me encorajar, lançou-me um olhar cheio de divinas promessas. Seus olhos eram um poema do qual cada olhar constituía um canto. (...) Parecia-me ouvir essas palavras num ritmo de uma doçura infinita, porque o seu olhar tinha quase sonoridade, e as frases que seus olhos me enviavam repercutiam no fundo do meu coração como se uma boca invisível as tivesse soprado em minha alma. (CF, p.63-64)²⁴⁷

²⁴⁶ À mesure que je la regardais, je sentais s'ouvrir dans moi des portes qui jusqu'alors avaient été fermées ; des soupiraux obstrués se débouchaient dans tous les sens et laissaient entrevoir des perspectives inconnues ; la vie m'apparaissait sous un aspect tout autre, je venais de naître à un nouvel ordre d'idées. (RCN1, p. 528)

²⁴⁷ Le regard de la belle inconnue changeait d'expression selon le progrès de la cérémonie. De tendre et caressant qu'il était d'abord il prit un air de dédain et de mécontentement comme de ne pas avoir été compris. (...) Elle parut sensible au martyre que j'éprouvais, et, comme pour m'encourager, elle me lança une œillade pleine de divines promesses. Ses yeux étaient un poème dont chaque regard formait un chant. (...) Il me semblait entendre ces paroles sur un rythme d'une douceur infinie, car son regard avait presque de la sonorité, et les phrases que ses yeux m'envoyaient retentissaient au fond de mon cœur comme si une bouche invisible les eût soufflées dans mon âme. (RCN1, p.529)

Romuald continua a narrativa relatando sua angústia em aceitar a condição de padre e a decepção de Clarimonde quando ele é definitivamente ordenado. O narrador nota que, no momento em que profere os votos, ela torna-se « de uma brancura de mármore » (CF, p.64)²⁴⁸. Em *La Cafetière*, Angéla, quando se cansa de dançar e repousa nos joelhos do narrador, estava igualmente « fria como mármore » (CF, p.13)²⁴⁹. Essa comparação com o material duro, frio e branco das estátuas e a beleza das protagonistas é constante, e será mais detalhadamente analisada no próximo capítulo.

Depois da ordenação de Romuald, Clarimonde desaparece, mas antes lhe deixa um bilhete, por meio de seu pajem, com seu nome e o nome do castelo onde mora.

A vida do jovem padre é revolvida, seus valores invertidos, sua personalidade modificada. Mais uma vez, tudo é justificado pelo poder do olhar: « um único olhar fora suficiente para mudar-me » (CF, p.65)²⁵⁰. Agora sua vida religiosa é comparada com a morte, com a cegueira, com a escuridão. Antes ser padre era um sonho que parecia nunca se realizar, agora, depois da cerimônia, tornava-se a pior das provações:

Ser padre! Isto é, casto, não amar, não distinguir nem o sexo nem a idade, afastar-se de toda beleza, furar-se os olhos, arrastar-se sob a sombra glacial de um claustro ou de uma igreja, ver apenas mortos²⁵¹, velar cadáveres desconhecidos e trazer sobre si mesmo o seu luto em sua sotaina preta, de tal modo que de vosso hábito se pode fazer um tecido para vosso ataúde. (CF, p.66)²⁵²

²⁴⁸ « d'une blancheur de marbre » (RCN1, p.530)

²⁴⁹ « froide comme un marbre » (RCN1, p.8)

²⁵⁰ « un seul regard avait suffi pour me changer » (RCN1, p.531)

²⁵¹ « mourants » seria melhor traduzido por « moribundos ».

²⁵² Être prêtre ! C'est-à-dire chaste, ne pas aimer, ne distinguer ni le sexe, ni l'âge, se détourner de toute beauté, se crever les yeux, ramper sous l'ombre glaciale d'un cloître ou d'une église, ne voir que des mourants, veiller auprès de cadavres inconnus et porter soi-même son deuil sur sa soutane noire, de sorte que l'on peut faire de votre habit un drap pour votre cercueil ! (RCN1, p. 531)

Romuald, em seu quarto do seminário, imaginava como poderia ser a convivência com Clarimonde. Não seria apenas a oportunidade da concretização do amor, mas ele se via diferente, com outras roupas, com uma aparência mais viva, mais bela.

O tema do olhar faz sua aparição mais uma vez na narrativa. Romuald, ao perceber que o abade Sérapion o observava, se sente envergonhado e, no lugar de cobrir o rosto com as mãos, cobre os olhos pecadores: « Tive vergonha de mim mesmo e, deixando cair a cabeça sobre o peito, velei os olhos com as mãos ». (CF, p.67)²⁵³

Após os conselhos de Sérapion, Romuald tenta se convencer firmemente que Clarimonde é apenas um dos disfarces do diabo. Chega a classificar o brilho de seus olhos como « fosfórico »²⁵⁴. E após relatar ao seu ouvinte como viveu obcecado, durante um ano, pela imagem de Clarimonde, dá-lhe um aviso:

Ó irmão, meditei bem sobre isso! Por ter erguido uma única vez o olhar para uma mulher, por uma falta aparentemente tão leve, experimentei durante vários anos as mais miseráveis agitações; minha vida foi perturbada para sempre. (CF, p. 71)²⁵⁵

Romuald, em meio às suas perturbações, vê no jardim uns grandes olhos verdes a espreitarem-no.

Depois de realizar sua missão religiosa durante um ano em uma pequena comunidade do interior, o padre é chamado durante a noite para atender uma mulher nobre à beira da morte. Quando chega ao castelo em que a moribunda reside, Romuald reconhece o pajem de Clarimonde e compreende que o desespero do criado apenas poderia ter um significado: sua amada era a senhora

²⁵³ « J'eus honte de moi-même, et, laissant tomber ma tête sur ma poitrine, je volai mes yeux avec mes mains. » (RCN1, p. 532)

²⁵⁴ « Phosphorique » (RCN1, p. 533)

²⁵⁵ Ô frère, méditez bien ceci! Pour avoir levé une seule fois le regard sur une femme, pour une faute en apparence si légère, j'ai éprouvé pendant plusieurs années les plus misérables agitations ; ma vie a été troublée à tout jamais. (RCN1, p. 536)

nobre e havia morrido. Romuald é conduzido até o quarto fúnebre. Nos primeiros instantes, reza e agradece a Deus por ter colocado um obstáculo intransponível entre ele e Clarimonde, no entanto, aos poucos, outros pensamentos ocupam sua mente.

A dualidade é a marca de *La Morte amoureuse*. Romuald não consegue perceber a atmosfera lúgubre, a que estava acostumado, no quarto de Clarimonde. Pelo contrário, a peça lhe parece um quarto de núpcias. Ele se imagina o noivo estando a sós, enfim, com sua recém-esposa. A morte liga-se ao amor e, quando o padre olha para o leito em que o corpo de Clarimonde estava deitado, coberto por um fino véu branco, compara-a a uma estátua para encerrar o túmulo de uma rainha. Assim, encontra-se novamente a união da arte, da morte e da beleza. (cf. capítulo 6)

A morte em Clarimonde a deixa ainda mais bela, mais perfeita, mais eterna, assim como as estátuas, produtos da escultura, a arte mais durável, que sobrevive a impérios, terremotos e, enfim, ao maior destruidor: o tempo.

Depois do beijo que traz Clarimonde à vida por alguns segundos e marca a união de almas entre Romuald e sua amada, o padre desmaia e passa três dias desacordado. O abade Sérapión é chamado para ver o convalescente. Este se sente mal junto a Sérapión pois seus olhos parecem espreitar sua alma, com suas grandes « amarelas pupilas de leão ». (CF, p.77)²⁵⁶

Por levantar seus olhos na direção de Clarimonde, Romuald perde sua tranqüilidade. Os olhos verdes de Clarimonde chamam Romuald, prometem-lhe prazeres licenciosos. Esses olhos cujas pupilas se tornam oblongas, como os da víbora, quando, mais tarde, ela suga o sangue do padre a fim de recuperar-se de uma doença. Os de Sérapión vasculham a alma de Romuald, trazem-no a si, envergonham-no por lembrá-lo de seus pecados.

²⁵⁶ « Jaune prunelle de lion » (RCN1, p. 541)

No início da vida dupla de Romuald, em seu primeiro « sonho » com Clarimonde, mais uma vez a mulher é comparada à estátua. Morta ou viva, estátua ou mulher, para o protagonista o que importa é a beleza:

Reconheci imediatamente Clarimonde. Tinha na mão um pequeno candeeiro da forma daqueles que se colocam nos túmulos, cujo clarão dava a seus dedos afilados uma transparência rosada que se prolongava por uma gradação insensível até a brancura opaca e leitosa de seu braço nu. Toda a roupa que usava era um sudário de linho que a recobria em seu leito mortuário, cujas dobras ela retinha sobre o peito, como que vergonhosa de estar tão pouco vestida, mas a sua mão pequena não era suficiente para fazê-lo; estava tão branca que a cor da mortalha se confundia com a das carnes sob o pálido raio de luz. Envolta nesse fino tecido que traía todos os contornos de seu corpo, parecia-se mais a uma estátua²⁵⁷ (*sic*) de banhista antiga que a mulher cheia (*sic*)²⁵⁸ de vida. Morta ou viva, estátua ou mulher, sombra ou corpo, sua beleza era sempre a mesma; (CF, p.79)²⁵⁹

Clarimonde é consciente do poder de seu olhar sobre os homens, ela confessa a Romuald que tentou dissuadi-lo de se tornar um religioso com essa arma:

Lancei-te um olhar onde coloquei todo o amor que eu tivera, que eu tinha e devia ter por ti; um olhar de condenar um cardeal, de fazer ajoelhar um rei aos meus pés diante de toda a

²⁵⁷ No original está "statue de marbre": estátua de mármore.

²⁵⁸ A palavra *douée* é melhor traduzida por *dotada*. No contexto, ressalta que Clarimonde parecia mais uma estátua do que uma mulher dotada de vida.

²⁵⁹ Je reconnus sur-le-champ Clarimonde. Elle portait à la main une petite lampe de la forme de celle qu'on met dans les tombeaux, dont la lueur donnait à ses doigts effilés une transparence rose qui se prolongeait par une dégradation insensible jusque dans la blancheur opaque et laiteuse de son bras nu. Elle avait pour tout vêtement le suaire de lin qui la recouvrait sur son lit de parade, dont elle retenait les plis sur sa poitrine, comme honteuse d'être si peu vêtue, mais sa petite main n'y suffisait pas ; elle était si blanche, que la couleur de la draperie se confondait avec celle des chairs sous le pâle rayon de la lampe. Enveloppée de ce fin tissu qui trahissait tous les contours de son corps, elle ressemblait à une statue de marbre de baigneuse antique plutôt qu'à une femme douée de vie. Morte ou vivante, statue ou femme, ombre ou corps, sa beauté était toujours la même ; (RCN1, pp. 542-543)

sua corte. Continuaste impassível e a mim preferiste o teu Deus. (CF, p. 81)²⁶⁰

Romuald blasfema ao pensar na equivalência entre seu amor por Deus e por Clarimonde. Sua amada, curiosamente, lê seus pensamentos e: « suas pupilas reavivaram-se e brilharam como crisoprásios ». (CF, p.81)²⁶¹

Em *Jettatura*²⁶², Paul d'Aspremont vê pela primeira vez sua natureza de *Jettatore* através do espelho, seu duplo monstro o olhava do fundo deste objeto. Em *La Morte amoureuse*, o duplo libertino de Romuald também se revela pelo espelho veneziano oferecido por Clarimonde.

Eu não era mais o mesmo, e não fui capaz de reconhecer-me. Não parecia comigo mais do que uma estátua não parece com um bloco de pedra. Meu antigo rosto afigurava-se apenas o esboço grosseiro daquele que o espelho refletia. Era belo, e minha vaidade foi sensivelmente lisonjeada com esta metamorfose. Aquelas roupas elegantes, aquela rica jaqueta bordada, faziam de mim um personagem totalmente diferente, e admirei o poder de alguns metros de fazenda talhados de uma certa maneira. O espírito de minhas roupas penetrava-me a pele, e ao cabo de dez minutos eu estava bastante presunçoso. (CF, p.83)²⁶³

Significativa é a comparação de Romuald: ser padre é ser como um grosseiro bloco de pedra, sem formas; ser amante de Clarimonde, um nobre veneziano, é modelar esta pedra informe numa bela obra de arte.

²⁶⁰ Je te jetai un regard où je mis tout l'amour que j'avais eu, que j'avais et que je devais avoir pour toi ; un regard à damner un cardinal, à faire agenouiller un roi à mes pieds devant toute sa Cour. Tu restas impassible et tu me préférâs ton Dieu. (RCN1, p.544)

²⁶¹ « Ses prunelles se ravivèrent et brillèrent comme des chrysoprases. » (RCN1, p.544)

²⁶² Cf. BALTOR, 2002.

²⁶³ Je n'étais plus le même, et je ne me reconnus pas. Je ne me ressemblais pas plus qu'une statue achevée ne ressemble à un bloc de pierre. Mon ancienne figure avait l'air de n'être que l'ébauche grossière de celle que réfléchissait le miroir. J'étais beau, et ma vanité fut sensiblement chatouillée de cette métamorphose. Ces élégants habits, cette riche veste brodée, faisaient de moi un tout autre personnage, et j'admire la puissance de quelques aunes d'étoffes taillées d'une certaine manière. L'esprit de mon costume me pénétrait la peau, et au bout de dix minutes j'étais passablement fat. (RCN1, p. 546)

Com a intenção de pôr fim a vida dupla de Romuald, Sérapion desenterra Clarimonde e borrija sobre seu corpo gotas de água benta, este imediatamente se transforma em um conjunto de cinza e ossos. Agora, Clarimonde não é morta nem viva, nem mulher, nem estátua, sua beleza foi para sempre perdida. Assim, o jovem veneziano desaparece, Romuald recobra sua paz, ainda que lamente a perda de Clarimonde. O conto se encerra de forma a ressaltar mais uma vez o poder do olhar, perceptor de beleza e, por conseguinte, fonte de destruição. Afinal a beleza exterior não é exaltada e criticada ao mesmo tempo na obra de Gautier?

Eis, irmão, a história de minha juventude. Não olheis jamais para uma mulher, e caminhai sempre com os olhos fixos no chão, porque, por casto e calmo que sejais, basta um minuto para vos fazer perder a eternidade. (CF, p.90)²⁶⁴

No início de outubro de 1844, Gautier publica, no *La Presse*, *Le Roi Candaule*²⁶⁵, história de três personagens, Nyssia, Gyges e Candaule, contada por um narrador em terceira pessoa. A questão do olhar, neste conto, ainda é mais importante, complexa e diversificada do que em *La Morte amoureuse*. Há um desejo imenso de contemplar e de compartilhar a contemplação, no caso de Gyges e Candaule, e uma interdição total da profanação de seu corpo, por meio dos olhos, por parte de Nyssia. Desta maneira, torna-se fácil deduzir a tragédia, em parte tramada pelo destino, em parte pelo rei Candaule, um personagem mais artista do que soberano e amante. Candaule é o líder de Sardes e escolhe como esposa Nyssia. Segundo a lenda, a mais bela mulher produzida pela natureza, embora apenas suas criadas tenham visto sua face e corpo. Nyssia não foi criada, como o rei, dentro da cultura grega,

²⁶⁴ Voilà, frère, l'histoire de ma jeunesse. Ne regardez jamais une femme, et marchez toujours les yeux fixés en terre, car, si chaste et si calme que vous soyez, il suffit d'une minute pour vous faire perdre l'éternité. (RCN1, p. 552)

²⁶⁵ Reprodução 9. Primeira publicação de *Le Roi Candaule*. Primeira página da publicação de *Le Roi Candaule* no *La Presse*.



Edição de Paris... Bureau: rue Saint-Georges, 16, à Paris... Todas as comunicações relativas à administração do jornal...

Paris, 20 septembre. La question de publicité que nous avons soulevée relativement au traité de commerce n'a été l'objet d'aucune communication de la part du ministère...

que le nôtre, effectué dans le charge d'élève... Nous venons de prononcer le nom de zollverein italien; voici ce qu'en dit le Journal de Mannheim...

triumphé sur le palladium de l'Europe... Mais correspondance de la Semaine de la Marine précisée, nous pourrions dire que nous ne sommes pas en mesure de répondre directement à...

Quelle est l'une des principales causes à laquelle l'Angleterre et les Etats-Unis d'Amérique doivent l'immense développement de leur puissance navale? — En ce qui a été de leurs côtes? — Mais la France aussi a des côtes étendues...

Partout les questions maritimes sont à l'ordre du jour; ainsi la Gasette de Cologne annonce que le zollverein est dans ce moment en négociations avec presque tous les Etats de l'Italie...

Les troupes de l'armée de terre ont été envoyées à l'Algérie... Le ministre des Affaires étrangères...

FEUILLETON DE LA PRESSE. — 1^{er} OCTOBRE. LE ROI GANDAULE (1).

C'est cette nuit après la messe de nuit, et sept cent quinze ans avant notre ère, c'est-à-dire à l'époque de la civilisation égyptienne... Le peuple égyptien était un peuple d'insouciance joyeuse et d'émotion sans...

L'argent et l'or, avaient représenté divers arbres de l'histoire des deux et des trois... Parmi les rassemblements égyptiens depuis l'entrée de la saison royale jusqu'à la porte de la ville par où devait arriver le jeune roi...

on de lui, lui avoir rapporté à Naxos... Le roi de Naxos avait été obligé de renoncer à l'idée d'un combat qui ne présentait aucun intérêt...

(1) La reproduction de ce feuilleton est formellement interdite.

ela pertence a um povo bárbaro, acostumado a negar qualquer prazer aos olhos, em que a honestidade da mulher depende da negação dos sentidos: ela não deve ser tocada, nem vista:

Os bárbaros não compartilham das idéias dos gregos sobre o pudor: - enquanto os jovens da Arcádia não têm nenhum escrúpulo de fazer luzir ao sol do estádio seus troncos lustrados de óleo, e que as jovens espartanas dançam sem véus diante do altar de Diana, aqueles de Persépolis, de Ecbátana e de Bactria, atribuindo mais valor à pureza do corpo do que à da alma, consideram como impuras e repreensíveis estas liberdades que os costumes gregos dão ao prazer dos olhos, e pensam que uma mulher não é honesta se deixa entrever aos homens mais do que a extremidade de seu pé, rechaçando muito mal ao andar as dobras discretas de uma longa túnica.²⁶⁶

Quando Candaule finalmente contempla sua esposa, verifica que os comentários, ao contrário de exagerarem, são até injustos, tamanha é a beleza de Nyssia. Na qualidade de esteta, Candaule sofre por não conseguir convencer sua mulher a se desvendar para seu povo. O soberano, mais colecionador do que amante, quer exibir a todos sua mais perfeita obra de arte, porém como tal desejo é impossível de ser realizado, recorre a um stratagem que lhe custará a vida.

Gyges, criado dileto de Candaule, foi o único homem a contemplar Nyssia antes do casamento, o destino levou-o para perto da jovem quando um vento pérfido arrancou-lhe o véu da face. Tal visão cobra seu preço, Gyges é paralisado por esta « Medusa de beleza »²⁶⁷, este « monstro de beleza »²⁶⁸. A imagem

²⁶⁶ Les Barbares ne partagent pas les idées des Grecs sur la pudeur : - tandis que les jeunes gens de l'Achaïe ne se font aucun scrupule de faire luire au soleil du stade leurs torsos frottés d'huile, et que les jeunes Spartiates, dansent sans voiles devant l'autel de Diane, ceux de Persépolis, d'Ecbatane et de Bactres, attachant plus de prix à la pudicité du corps, qu'à celles de l'âme, regardent comme impure et répréhensibles ces libértés que les mœurs grecques donnent au plaisir des yeux, et pensent qu'une femme n'est honnête qui laisse entrevoir aux hommes plus que le bout de son pied, repoussant à peine en marchant les plis discrets d'une longue tunique. (RCN1, pp.944-945)

²⁶⁷ « Méduse de beauté » (RCN1, p.946)

²⁶⁸ « Monstre de beauté » (RCN1, p.946)

da jovem por dias persegue-o, ele mal consegue dormir e, assim, perde a tranqüilidade inata de seu espírito.

Quando Candaule lhe propõe ver toda a beleza de Nyssia, escondido em sua alcova, Gyges tenta recusar o pedido de seu rei, alegando sua miserabilidade, lembrando que Nyssia consideraria tal ato como um adultério visual, uma profanação das sagradas leis do casamento, argumentando não poder suportar tal beleza sem ser terrivelmente atingido:

Como do fundo de minha poeira, do abismo do meu nada, eu ousaria levantar os olhos na direção deste sol de perfeições, com o risco de ficar cego para o resto de minha vida(...)?²⁶⁹

O olhar, em *Le Roi Candaule*, é fatal. Como é proibida, a contemplação é um motivo de prazer ainda mais intenso, porém é fonte certa de castigo. Tal beleza pode tornar seu espectador cego ou insano e Gyges pressente o destino funesto, pois conhece bem os personagens envolvidos: a loucura esteta de Candaule, o pudor insano de Nyssia e sua própria paixão:

Sentia também que não veria Nyssia impunemente. - Isto devia ser uma época decisiva em sua vida; por entrevê-la um instante ele tinha perdido o repouso de seu coração; o que aconteceria então depois do que se passaria? A existência lhe seria possível quando a esta face divina, que incendiava seus sonhos, se juntasse um corpo encantador feito para os beijos dos imortais? Daria à corte de Lídia o espetáculo ridículo de um amor insensato, e tentaria atrair para si, pelas extravagâncias, a piedade desdenhosa da rainha? Tal resultado era bastante provável, já que a razão de Candaule, possuidor legítimo de Nyssia, não resistira à vertigem causada pela beleza sobre-humana, ele, o jovem rei despreocupado que, até então havia zombado do amor e preferido a todas as coisas os quadros e as estátuas.²⁷⁰

²⁶⁹ Comment du fond de ma poussière, de l'âbime de mon néant, oserais-je lever les yeux vers ce soleil de perfections, au risque de rester aveugle le reste de ma vie (...) ? (RCN1, p.965)

²⁷⁰ Il sentait aussi que ce n'était pas impunément qu'il verrait Nyssia. - Ce devait être une époque décisive dans sa vie ; pour l'avoir entrevue un instant il avait perdu le repos de son cœur ; que serait-ce donc après ce qui allait se passer ? L'existence lui serait-elle possible lorsqu'à cette

Infringir a proibição de Nyssia, ou seja, olhá-la, é estar de alguma forma condenado. Candaule torna-se insano, Gyges chega a ficar cego por alguns instantes e não sabe se será capaz de controlar-se. Aquela que proíbe o olhar, por outro lado, tudo vê. Dos sete parágrafos utilizados pelo narrador para descrever Nyssia, quatro, ou seja, mais da metade, são dedicados aos seus olhos e ao imenso poder que possuem. Mais uma vez a superestrutura descritiva faz-se presente, a trama, como sempre, gira em torno da figura feminina e sua descrição dá destaque aos olhos, origem de toda a tragédia. É Nyssia a fonte de uma beleza destruidora, que se vela a todos os olhos, que enlouquece Candaule e desperta uma paixão insana em Gyges. No entanto, não é apenas objeto contemplado, seu olhar move a narrativa, é capaz de ver mesmo no escuro. Assim, descobre a traição de Candaule.

Ela virou-se antes de tomar lugar no leito ao lado de seu real esposo, e viu, através do interstício da porta, flamejar um olho faiscante como o carbúnculo das lendas orientais; porque, se era falso que ela tivesse pupila dupla e que possuísse a pedra que se acha na cabeça dos dragões, era verdade que seu olhar verde penetrava a sombra como o olhar verde claro do gato e do tigre.²⁷¹

tête divine, qui incendiait ses rêves, s'ajouterait un corps charmant fait pour les baisers des immortels ? Que deviendrait-il si désormais il ne pouvait contenir sa passion dans l'ombre et le silence, comme il l'avait fait jusqu'alors ? Donnerait-il à la Cour de Lydie l'espectacle ridicule d'un amour insensé, et tâcherait-il d'attirer sur lui, par des extravagances, la pitié dédaigneuse de la reine ? Un pareil résultat était fort probable, puisque la raison de Candaule, possesseur légitime de Nyssia, n'avait pu résister au vertige causé par cette beauté surhumaine, lui, le jeune roi insouciant qui, jusque-là, avait ri de l'amour et préféré à toutes choses les tableaux et les statues. (RCN1, p.970)

²⁷¹ Elle se retourna avant de prendre place sur la couche à côté de son royal époux, et vit, à travers l'interstice de la porte, flamboyer un œil étincelant comme l'escarboucle de légendes orientales ; car, il s'était faux qu'elle eût la prunelle double et qu'elle possédât la pierre qui se trouve dans la tête des dragons, il était vrai que son regard vert pénétrait l'ombre comme le regard glauque du chat et du tigre. (RCN1, p.974)

A clarividência não é a única qualidade dos olhos de Nyssia, como os de Clarimonde, eles incitavam as mais cruéis e impossíveis façanhas, por causa deles qualquer homem:

Teria mergulhado as mãos no sangue de seu anfitrião, dispersado aos quatro ventos as cinzas de seu pai, derrubado as santas imagens dos deuses e roubado o fogo dos céus como Prometeu.²⁷²

Ao descobrir a traição de Candaule, Nyssia condena, no dia seguinte, Gyges à morte ou ao assassinato, uma vez que « duas das quatro pupilas onde minha nudez se refletiu devem se apagar antes desta noite. »²⁷³

Gyges decide matar o soberano e se tornar o novo marido de Nyssia. No entanto, no momento decisivo, ainda hesita, mas o olhar da rainha de Sardes é imperioso, sedutor, comovente e o impulsiona a mergulhar « o punhal bactriano no coração do descendente de Hércules. O pudor de Nyssia estava vingado e o sonho de Gyges realizado. »²⁷⁴

Romuald perdeu para sempre a tranqüilidade, Gyges torna-se um assassino, Candaule morre, todos por terem contemplado uma beleza tão exuberante que leva à perdição. Por outro lado, Nyssia e Clarimonde controlam, convencem, agem com o olhar. Poder destruidor e criador, indício da marca da obra de Gautier, tão dominada pela visão, tão analisada por este viés, tão criticada e elogiada pelo mesmo motivo.

²⁷² On eût trempé ses mains dans le sang de son hôte, dispersé aux quatre vents les cendres de son père, renversé les saintes images des dieux et volé le feu du ciel comme Prométhée. (RCN1, p.956)

²⁷³ « Deux des quatre prunelles où ma nudité s'est réfléchi doivent s'éteindre avant ce soir. » (RCN1, p.983)

²⁷⁴ « Le poignard bactrien dans le cœur du descendant d'Hercule. La pudeur de Nyssia était vengée, et le rêve de Gyges accompli. » (RCN1, p.989)

5.1.3 - *Fortunio e Arria Marcella*

Ao ler *Fortunio*²⁷⁵, observa-se a veracidade das palavras de Gautier dirigidas a Sainte-Beuve em uma carta de 1863. Nela, o autor diz que a narrativa de 1837, publicada primeiramente em um anexo no jornal *Figaro* como *L'Eldorado*, foi a última na qual expressou livremente pensamentos e idéias, onde proferiu uma doutrina.

Todos os elementos comuns à obra de Gautier estão presentes. As belas mulheres cuja tez é marmórea, tal como as convidadas para a ceia de George no início do texto:

Quatro criaturas espetaculares, quatro puro-sangues, anjos e também demônios, corações de aço em peitos de mármore, Cleópatras e Impérias em miniaturas, os mais encantadores monstros que se possa imaginar.²⁷⁶

A presença das artes visuais é constante. George ama mais as cortesãs retratadas por Ticiano em suas molduras penduradas na parede do que suas amantes de carne e osso, daria preferência a se desfazer « do retrato de seu pai, do anel de sua mãe »²⁷⁷ em vez de vender seus preciosos quadros. Por duas vezes, Musidora tem sua imagem comparada a um objeto artístico. O narrador compara uma de suas poses ao se deitar à de Madeleine de Corrège e a sua beleza a uma vinheta de Thomas Moore: « Jamais a imaginação sonhou um ideal mais suave e mais casto; toma-la-ia por uma vinheta animada dos *Amores dos anjos* por Thomas Moore, tanto ela é límpida e diáfana. »²⁷⁸

A ode ao luxo e à beleza. Personagens belos, jovens e ricos. Não há nenhuma pregação de moralidade burguesa, pelo

²⁷⁵ Reprodução 10. *Primeira publicação de L'Eldorado (Fortunio)*. Capa de *Figaro*, no dia em que foi anexado o primeiro capítulo de *Fortunio*, ainda sob o título de *L'Eldorado*.

²⁷⁶ Quatre superbes créatures, quatre pur-sang, des anges doublés de démons, des cœurs d'acier dans des poitrines de marbre, des Cléopâtre et des Imperia au petit pied, les monstres les plus charmants qu'on puisse imaginer. (RCN1, p.608)

²⁷⁷ « Le portrait de son père, la bague de sa mère » (RCN1, p.611)

²⁷⁸ « Jamais l'imagination n'a rêvé un idéal plus suave et plus chaste ; on la prendrait pour une vignette animée des *Amours des anges* par Thomas Moore, tant elle est limpide et diaphane. » (RCN1, p.612)

ANNÉE 1837.

DIMANCHE 26 MAI.

RIX DES ANNONCES
 par la ligne

Les abonnements d'ont des 12
 mois de chaque mois.
 L'insertion toutes demandes à l'admini-
 strateur; rue Coq-Héron,
 n° 15, à Paris.

FIGARO.

BUREAUX ;
 RUE COQ-HÉRON, 15

—
 PRIX : 40 fr. par an.
 — 50 fr. pour six mois.
 — 16 fr. pour trois mois.
 Pour Paris et les Départ.

JOURNAL-LIVRE--REVUE QUOTIDIENNE.

NOUVEAUX ROMANS ET OUVRAGES INÉDITS PAR AN; PUBLIÉS CHAQUE JOUR PAR LIVRAISONS

A ce numéro est jointe la 1^{re} livraison de L'ELDORADO, roman, par M. THÉOPHILE GAUTIER.

CHRONIQUE.

La ville de Paris.—Municipalité de cette bonne ville à l'égard de la princesse Hélène.—M. de Lamartine, épicière.—Heureuse idée d'un avocat-général.

Il y a des messieurs dont la réunion s'appelle la ville de Paris; — ces messieurs s'assemblent quelquefois, et leurs résolutions s'appellent décisions de la ville de Paris. — Cela est bon à dire et bon à entendre, car, faute de cette révélation, quand on voit dans les feuilles périodiques : *La ville de Paris a décidé que... la ville de Paris a voté des fonds pour...* il semble voir une grande femme avec des paniers, une robe à ramage, de hauts talons, du rouge, des mouches, et sur des cheveux poudrés, une couronne de *tours crénelés*, comme Cybèle.

La ville de Paris (les messieurs en question), a cru devoir faire un cadeau de nocces à la princesse Hélène, cette pauvre princesse, qui apporte en dot à son mari un peu moins que la fille de certains marchands de la rue Saint-Denis.

La ville de Paris (toujours les susdits messieurs) a pensé que c'était le moment de montrer son bon goût, sa magnificence et son érudition mythologique : on a voulu ainsi joindre l'utile à l'agréable, ne pas donner à la princesse une babiole qui ne pût lui servir à rien, — on s'est arrêté à une *Psyché*.

Les journaux ministériels prétendent que la *Psyché* est d'une seule pierre précieuse. — Quelques journaux d'une opposition avancée soutiennent, au contraire qu'elle a été achetée de hasard à la vente après décès d'une actrice des Funambules morte à l'hôpital, de son vivant fort protégé par M. Janin.

Mais une circonstance sur laquelle tout le monde est d'accord, et à laquelle personne ne fait, il nous semble, assez d'attention, c'est que, soit en émeraude, soit en noyer, le cadre de la *Psyché* — « est enrichi d'amours tenant des guirlandes. »

Il y a cent à parler contre un, à voir ce choix ingénieux, que la ville de Paris (toujours les messieurs dont nous avons déjà parlé) a fait partie du *Caveau*, cette réunion d'aimables chansonniers sur lesquels un hasard nous a fait apprendre quelques particularités assez piquantes dont nous ferons part quelque jour à nos lecteurs.

On dit que, par une charmante allégorie, — chacun des amours de la *Psyché* — est l'emblème d'un soin de toilette; — l'un se peigne, l'autre se lave les mains; un troisième se coupe les ongles; il y en a un qui se brosse les dents, etc., etc., etc., et cætera.

On assure encore que la ville de Paris (les mêmes messieurs) joindra à cette magnificence — six paires de bas de coton et une douzaine de *foulards*.

Quand il s'agit de divagations générales, de phrases apprises par cœur au collège, de plagiats des journaux, MM. les députés se pressent à la tribune; — les hommes de l'opposition parlent de *tyrannie*, — d'*arbitraire*; — les hommes du pouvoir répondent — par hydre de l'*anarchie* et *férocity des factions*. — Cela va le mieux du monde; — on fait de grands, de longs, d'admirables discours — destinés comme nous l'avons remarqué à être donnés en thème aux élèves de cinquième, aux de Wailly fatnés. — Il y a quelque temps que nous n'avons parlé de cette intéressante tribu. — Mais s'il s'agit d'intérêts positifs et matériels, — c'est une toute autre affaire. — La question des sucres vient de montrer nos agréables représentants dans tout leur jour. — Certes, il ne manque pas d'épiciers à la chambre; mais ces messieurs ne veulent pas se restreindre à leur spécialité. Croyez-vous donc parce qu'on est épicière qu'on ne puisse parler que d'épicerie. — Vous êtes encore de plaisants messieurs. — Eh bien, pour vous apprendre, nous n'en dirons pas le moindre mot; nous parlerons sur la guerre, sur la marine, sur n'importe quoi, — mais nous nous tairons sur les sucres; — nous ferons tourner nos pouces. — Les ministres eux-mêmes n'ont pas cru devoir s'entourer de documens, ni avoir recours à des hommes spéciaux; ils ont proposé un projet, puis un peu après ils ont dit: Ma foi, — notre projet n'est peut-être pas très-bon, — si vous aviez mieux, — vous n'avez qu'à le dire.

M. Lamartine seul; — le poète; — a pris la parole sur les sucres. — M. Fulchiron a bien parlé sur la littérature, ainsi que M. Ganneron, M. Vigier et M. Humbert-Couté. — M. Lamartine a remarqué avec justesse qu'on n'avait rien décidé sur la question, puis il a bu le verre d'eau sucrée de la tribune; — les amateurs de mythe ont trouvé ce symbole très-éloquent; ils prétendent que cela veut dire: — canne ou betterave, cela sucre également, donc laissez l'industrie libre.

Une industrie bizarrement féroce est celle d'un avocat général dont l'état est de tacher de faire guillotiner des gens quelquefois déclarés ensuite parfaitement innocens.

Quand l'homme est innocent, l'avocat-général échoué, il s'en va la tête basse; il est de mauvaise humeur; — mais s'il a réussi à faire guillotiner son homme, le barreau l'entoure et l'accable de félicitations sur son beau discours.

Reprodução 10

Nota 275: Primeira publicação de L'Eldorado (Fortunio).

contrário, nenhum protagonista trabalha, a não ser os personagens de criados. O objetivo de cada um deles é buscar prazeres através do amor, da beleza e da arte.

Por outro lado, o narrador de *Fortunio* é mais crítico e mais ácido do que os outros narradores de Théophile Gautier, faz constantemente referências irônicas e bem-humoradas a fatos políticos e literários contemporâneos do autor. É possível ler nas palavras do narrador as críticas do inscritor à época em que vive e, especialmente, à monarquia constitucional de Filipe de Orléans:

Porque Musidora pertencia à mais alta aristocracia da beleza; e, certamente, para ser rainha, só lhe faltava um cetro: ela o teria talvez obtido em um século de poesia, naquele tempo fabuloso em que reis desposavam pastoras. Não é certo, aliás, que Musidora aceitasse um rei constitucional.²⁷⁹

No final do romance, Fortunio escreve a um de seus amigos orientais, uma carta anunciando sua volta, pois já estava farto da França, « um pobre país »²⁸⁰, de Paris, « uma cidade suja »²⁸¹. Encontra-se ainda, nesta missiva, mais uma crítica à monarquia constitucional. O inscritor utiliza o olhar estrangeiro e imparcial de Fortunio, a fim de revelar as próprias convicções do escritor, da pessoa frente à época em que vive, sempre tão inferior a outras épocas, a outros países, como já se observou na análise de *Omphale* e ver-se-á em *Arria Marcella*. Embora o escritor Théophile Gautier não tenha criticado abertamente, em seus artigos, o regime político em vigor na França, outros juízos de valor assumidos por Fortunio, tais como a mediocridade dos jornais, a prioridade ridícula e o valor exacerbado conferido às

²⁷⁹ Car Musidora appartenait au plus haut rang de l'aristocratie de beauté ; et, assurément, pour être reine, il ne lui manquait qu'un sceptre : elle l'aurait peut-être obtenu dans un siècle de poésie, dans ce temps fabuleux où les rois épousaient des bergères. Il n'est pas sûr d'ailleurs que Musidora eût accepté un roi constitutionnel. (RCN1, p.609)

²⁸⁰ « Un pauvre pays » (RCN1, p. 725)

²⁸¹ « Une sale ville » (RCN1, p. 725)

ferrovias, são os mesmos que se podem acompanhar em textos escritos por Gautier como *Utilité de la poésie*:

Você ficaria bem espantado, meu bom Radin-Mantri, ao ver de perto a civilização: a civilização consiste em ter jornais e ferrovias. Os jornais são grandes pedaços de papel quadrados que se espalha pela manhã pela cidade; estes papéis, que parecem ter sido impressos com graxa, contêm a narrativa dos eventos da cidade: os cachorros que se afogaram, os maridos que apanharam de suas esposas, e considerações sobre os gabinetes da Europa, escritos por pessoas que nunca souberam ler e que a gente não teria nem por criado de quarto. As ferrovias são ranhuras onde se faz galopar panelas; espetáculo recreativo! Além dos jornais e das ferrovias, eles têm uma espécie de mecânica cons-ti-tu-cio-nal com um rei que reina e não governa; você consegue entender?²⁸²

Em 1837, Gautier ainda escreve para o *La Presse* de Émile de Girardin, a imprensa e o escritor ainda têm mais liberdade para escrever o que pensam do que durante o Segundo Império, quando o autor passa a publicar artigos no *Moniteur Universel*, jornal oficial do governo. No capítulo quatro, expus uma complexa rede de alianças entre movimentos artísticos, jornais e políticos. Gautier, como um dos representantes fiéis do romantismo, critica abertamente os jornais oficiais. Em *Fortunio*, continua seu ataque, através da censura de seu personagem George ao protagonista: « Vós mentis como um

²⁸² Tu serais bien étonné, mon bon Radin-Mantri, de voir de près la civilisation: la civilisation consiste à avoir des journaux et des chemins de fer. Les journaux sont de grands morceaux de papier carrés qu'on répand le matin par la ville ; ces papiers, qui ont l'air d'avoir été imprimés avec du cirage, contiennent le récit des événements de la ville : les chiens qui se sont noyés, les maris qui ont été battus par leurs femmes, e des considérations sur l'état des cabinets de l'Europe, écrites par des gens qui n'ont jamais su lire et dont on ne voudrait pas pour valets de chambre. Les chemins de fer sont des rainures où l'on fait galoper des marmites ; spectacle récréatif !
 Outre les journaux et les chemins de fer, ils ont une espèce de mécanique con-sti-tu-ti-on-nelle avec un roi qui règne et ne gouverne pas ; comprends-tu ? (RCN1, p.727)

epitáfio ou como um jornal oficial, meu amigo ». ²⁸³ O escritor faz menção igualmente aos seus gostos em matéria de pintura e elogia, através do retrato de Cinthie, o talento de Ingres: « tinha suas duas mãos pousadas uma sobre a outra, como as mãos da Romana no magnífico retrato do Sr. Ingres(...) » ²⁸⁴. Em *Arria Marcella*, ao contrário, aproveita o horror de Octavien por qualquer falha física, de caráter ou de gosto de suas amantes, para criticar os pintores favoritos do público burguês, Vernet e Delaroche:

Uma gravura a água-tinta, copiada de Horace Vernet ou Delaroche, pendurada no quarto de uma mulher, bastava para refrear nele uma paixão nascente. (AM, p.28) ²⁸⁵

No prefácio de *Fortunio*, viu-se o desejo do escritor de conversar com seus leitores. Neste, Gautier também detalha sua técnica descritiva. No entanto, não é apenas no espaço prefacial que o autor satisfaz esses desejos, revela seus truques e habilidades como literato. Durante a narrativa, encontram-se pausas em que narrador, inscritor e escritor confundem-se, conversando com os leitores, revelando suas dificuldades para prosseguir a narrativa e comentando seu gosto por criar imagens, por produzir esboços assim como um pintor:

Já que este Fortunio tão desejado ainda não chegou e que sem ele não podemos continuar nossa história, pediremos ao leitor a permissão para esboçar os retratos das companheiras de Musidora, da mesma forma que se entrega um livro de imagens ou um álbum cheio de croquis a quem se é obrigado a fazer esperar. ²⁸⁶

²⁸³ « Vous mentez comme une épitaphe ou comme un journal officiel, mon jeune ami. » (RCN1, p.620)

²⁸⁴ « Elle avait ses deux mains posées l'une sur l'autre, comme les mains de la Romaine dans le magnifique portrait de M. Ingres(...). » (RCN1, pp.627-628)

²⁸⁵ Une gravure à l'aquatinte, d'après Horace Vernet ou Delaroche, accrochée dans la chambre d'une femme, suffisait pour arrêter chez lui une passion naissante. (RCN2, p.297)

²⁸⁶ Puisque ce Fortunio tant désiré n'est pas encore arrivé et que sans lui nous ne pouvons commencer notre histoire, nous demanderons au lecteur la permission de lui esquisser les portraits des compagnes de Musidora, à peu

Fortunio sintetiza várias opiniões de Gautier, seja a respeito da sociedade parisiense e da classe dominante, a burguesa, seja concernente à arte de seu tempo. Além do narrador, o protagonista repete quase palavra por palavra trechos contidos no próprio prefácio que abre a obra: « Ateu! - Eu tenho três deuses: o ouro, a beleza e a felicidade ».²⁸⁷

Basta relembrar o estudo dos prefácios, no capítulo quatro, para reconhecer a semelhança entre as frases, mas os trechos análogos não se limitam a esse primeiro exemplo. As palavras irreverentes do jovem Gautier no prefácio de *Albertus* reaparecem em uma obra oriental citada e admirada por Fortunio graças à sua infinita sabedoria: « Mais vale estar sentado que de pé, deitado que sentado ».²⁸⁸ Em uma pequena descrição de sua personalidade, Fortunio revela preferir « os versos à prosa »²⁸⁹. Predileção dividida e exposta inúmeras vezes por Gautier, que se considerava mais poeta do que romancista.

Assim, os indícios dos posicionamentos do escritor, identificados no capítulo quatro, tornam-se patentes em seus textos literários. O dito remete à época de enunciação e às próprias condições do dizer, como afirma Maingueneau. Estes posicionamentos, explícita ou implicitamente expostos na obra, são, sobretudo, vetores de mudança.

A insatisfação de Gautier, em relação à crítica de sua época, tão hipocritamente moralista em relação às descrições literárias, aparece em *Fortunio*, assimilada ao santo Pudor:

Não nos é mais permitido ficar no pequeno salão. O santo Pudor, velando os belos olhos com sua branca mão de dedos abertos, se retira olhando por vezes para trás, aparentemente para ver se sua sombra o segue.

Nós teríamos gostado de ficar: - nada nos parece mais casto e mais sagrado do que as

près comme on remet un livre d'images ou un album plein de croquis à quelqu'un qu'on est obligé de faire attendre. (RCN1, p.613)

²⁸⁷ « Athée ! - j'ai trois dieux : l'or, la beauté et le bonheur ! » (RCN1, p.704.)

²⁸⁸ « Mieux vaut être assis que debout, couché qu'assis » (RCN1, p.684)

²⁸⁹ « Les vers que la prose » (RCN1, p.680)

carícias de dois seres jovens e belos; - mas poucas pessoas são de nossa opinião. Assim, então, com grande pesar, nós deixamos nossos dois amantes emparadizados nos braços um do outro, e vamos nos preocupar em refutar algumas objeções que nos farão provavelmente.²⁹⁰

Em *Le Roi Candaule*, ainda sobre o excessivo recato da crítica, o inscritor, através das palavras do narrador, mais comedido, menos reverente do que o de *Fortunio*, faz coro ao argumento de Balzac usado na defesa de *Mademoiselle de Maupin*, quando torna evidente o triste paradoxo dos jornalistas que condenam na literatura o que elogiam nas artes plásticas.

- Se fôssemos um grego do tempo de Péricles, poderíamos elogiar à vontade estas belas linhas serpentinadas, estas curvaturas elegantes, estes flancos polidos, estes seios que poderiam servir de molde para a taça de Hebe; mas a decência moderna não nos permite tais descrições, porque não se perdoa à pena o que se permite ao cinzel, e, aliás, há coisas que só se pode escrever com mármore.²⁹¹

O elogio ardente a Ingres, mencionado ainda nesta seção, não impede Gautier de expor a decadência das artes. Em um século dominado por medíocres valores burgueses, a pintura e a escultura são financiadas pelo Estado. Desta maneira, as obras não se preocupam somente com o Belo, mas em agradar e homenagear o governo. O artista busca conquistar as famílias burguesas tão generosas no pagamento de seus retratos:

²⁹⁰ Il ne nous est plus permis de rester dans le petit salon.

La sainte Pudeur, voilant ses beaux yeux de sa blanche main aux doigts écartés, se retire en regardant quelquefois par-dessus l'épaule, apparemment pour voir si son ombre la suit.

Nous serions volontiers resté : - rien ne nous paraît plus chaste et plus sacré que les caresses des deux êtres jeunes et beaux ; - mais peu de personnes sont de notre avis. Ainsi donc, à notre grand regret, nous laissons nos deux amants emparadisés dans les bras l'un de l'autre, et nous allons nous occuper à refuter quelques objections qu'on nous fera sans doute. (RCN1, p.690)

²⁹¹ - Si nous étions un Grec du temps de Péricles, nous pourrions vanter tout à notre aise ces belles lignes serpentine, ces courbures élégantes, ces flancs polis, ces seins à servir de moule à la coupe d'Hébé ; mais la pruderie moderne ne nous permet pas de pareilles descriptions, car on ne pardonnerait pas à la plume ce qu'on permet au ciseau, et d'ailleurs il est des choses qui ne peuvent s'écrire qu'en marbre. (RCN1, p.973)

"E então! Minha branca náiade", disse Fortunio envolto em seu drapeado, "não parecemos duas estátuas antigas? - Eu represento um Tritão passável, e a água doce não tem mais nada agora a invejar à onda amarga: de suas águas saiu uma Vênus que está à altura da outra. - Por que não há um Fídias nas margens? O mundo moderno teria sua Vênus Anadiomene. - Mas nossos escultores só servem para talhar pó de pedra e pavimentar as ruas ou homens ilustres de casaca à francesa; com esta maldita civilização, que apenas tem o objetivo de colocar em um pedestal a aristocracia dos sapateiros e dos fabricantes de vela, o sentimento da forma se perde, e o bom Deus será obrigado um dia desses a deixar sua poltrona à Voltaire para vir remodelar a bola do mundo, achatada por estas populações de pedantes invejosos de todo esplendor e de toda beleza de que são formadas as nações modernas. - Um povo por menos que fosse civilizado no verdadeiro sentido da palavra ergueria em tua homenagem um templo e estátuas, minha pequena rainha; fariam de ti uma deusa: a deusa Musidora, não soaria mal.²⁹²

Durante muitos anos, Gautier foi crítico de dramaturgia, trabalho que detestava, mas que lhe trazia uma renda fixa, notoriedade e até mesmo um certo poder, já que seus artigos poderiam lançar ou destruir carreiras. O autor não cansou de indicar a falta de criatividade e a pouca variedade encontrada nos teatros parisienses. Muitas vezes, enviou suas filhas em seu lugar aos teatros ou à Ópera e depois fazia o resumo das apresentações baseado no que elas lhe contavam. Na carta de

²⁹² « Eh bien ! ma blanche naïade », dit Fortunio drapé dans son étoffe, « n'avons-nous pas l'air de deux statues antiques ? - Je fais un Triton passable, et l'eau douce n'a plus rien à envier maintenant à l'onde amère : il en est sorti une Vénus qui vaut bien l'autre. - Pourquoi n'y a-t-il pas un Phidias sur le rivage ? le monde moderne aurait sa Vénus Anadyomène. - Mais nos sculpteurs ne sont bons qu'à tailler des grès pour paver les rues ou des hommes illustres en habit à la française ; avec cette maudite civilisation, qui n'a d'autre but que de jucher sur un piédestal l'aristocratie des savetiers et des fabricants de chandelle, le sentiment de la forme se perd, et le bon Dieu sera obligé un de ces matins de quitter son fauteuil à la Voltaire pour venir repétrir la boule du monde, aplatie par ces population de cuistres envieux de tout splendeur et de toute beauté qui forment les nations modernes. - Un peuple tant soit peu civilisé dans le vrai sens du mot t'élèverait un temple et des statues, ma petite reine ; on te ferait déesse : la déesse Musidora, cela ne sonnerait pas mal. (RCN1, p.702)

Fortunio a seu amigo Radin-Matri, encontra-se uma apreciação bem semelhante a respeito da Ópera:

Depois do jantar, os senhores elegantes vão a um lugar chamado de Ópera (...). Durante muito tempo, eu me perguntei qual o prazer que se pode encontrar nesse lugar.(...) No resto do tempo, faz-se um barulho enorme sob pretexto de música. A peça que se representa é sempre a mesma, e os versos são escritos pelos piores poetas.²⁹³

O romance torna-se a expressão de uma verdadeira profissão de fé, assim como os prefácios de Gautier. Sem deixar de apontar a crise nas artes, o autor defende aqueles que admira, como fez com Ingres, e, no final do texto, com Victor Hugo:

Quanto ao estado das artes, está longe de ser magnífico: todos os belos quadros das galerias são de antigos mestres. - Há, no entanto, em Paris, um poeta, cujo nome acaba em go, que me pareceu fazer coisas convenientemente tramadas.²⁹⁴

Fortunio revela um conjunto de convicções de Gautier a respeito da arte, do Belo. O romance recolhe todas as suas críticas a respeito da sociedade francesa, do conjunto de obras literárias e plásticas medíocres que vê nascer. Condena a utilidade como no prefácio de *Mademoiselle de Maupin*, ou melhor, mostra que a beleza é mais útil do que a filantropia, a religiosidade e as sopas para os pobres:

A beleza, como o sol, deve luzir para todo o mundo; há tão poucas belas mulheres, que o governo deveria forçar toda pessoa tocada e convicta de beleza notória a se mostrar, pelo menos três vezes por semana, em sua varanda

²⁹³ Après le dîner, messieurs les fashionables vont à un endroit que l'on nomme l'Opéra (...). Je me suis demandé très longtemps quel plaisir on pouvait trouver là-dedans. (...).

Le reste du temps, on fait un tapage énorme, sous je ne sais quel prétexte de musique. La pièce qu'on joue est toujours la même, et les vers sont écrits par les plus mauvais poète qu'on puisse trouver. (RCN1, p.726)

²⁹⁴ Quant à l'état des arts, il est loin d'être éblouissant : tous les beaux tableaux des galeries sont d'anciens maîtres. - Il y a cependant à Paris un poète, dont le nom finit en go, qui m'a paru faire des choses assez congrûment troussées ; (RCN1, p.728)

para que o povo não perca totalmente o sentimento da forma e da elegância; seria bem mais importante do que espalhar bíblias estereotipadas nas *cabanas* e abrir escolas segundo o método lancasteriano;²⁹⁵

Segundo o narrador, Fortunio, com toda a sua riqueza, sem ser obrigatoriamente filantrópico e, embora fosse até tirânico com seus empregados, fazia mais o bem do que: « trinta mil homens virtuosos e distribuidores de sopas econômicas. Ele era benfeitor à maneira do sol, que sem dar um tostão a ninguém, faz a vida e a riqueza do mundo ». ²⁹⁶

O narrador ridiculariza os lugares-comuns dos romances modernos e revela que nunca faria a heroína cair do cavalo para ser cuidada pelo amado, pois com esse recurso correria o risco de estragar a beleza composta por ele com tanto esforço:

Tínhamos pensado em fazer Musidora retornar à alameda de Madrid, onde ela teria visto Fortunio galopando à rédea solta; ela teria se lançado em sua perseguição, e, como um ramo teria assustado sua égua, Musidora teria sido lançada violentamente ao chão - Fortunio a teria levantado, desmaiada, e levado até sua casa, e não poderia ter evitado voltar para pedir notícias da doente. - Confissão de Musidora, enternecimento do selvagem Fortunio, e tudo o que se segue. - Mas este recurso já está perfeitamente gasto; nos romances vemos sempre mulheres perseguidas por touros furiosos, carruagens freadas à beira do precipício, cavalos empinados cujas rédeas são agarradas por um desconhecido, e outras belas invenções desta espécie.

Além disso, quando se cai do cavalo, é bastante natural deslocar o ombro, fazer um buraco na cabeça, quebrar os dentes ou esmagar o nariz e confessamos que tivemos muito trabalho para

²⁹⁵ La beauté, comme le soleil, doit luire pour tout le monde ; il y a si peu de belles femmes, que le gouvernement devrait forcer toute personne atteinte et convaincue de beauté notoire à se montrer au moins trois fois par semaine sur son balcon pour que le peuple ne perd pas tout à fait le sentiment de la forme et de l'élégance ; voilà qui vaudrait beaucoup mieux que de répandre des bibles stéréotypées dans les *chaumières* et de fonder des écoles selon la méthode lancastrienne ; (RCN1, p.658)

²⁹⁶ « Trente mille hommes vertueux et distributeurs de soupes économiques. Il était bienfaisant à la manière du soleil, qui, sans donner un sou à personne, fait la vie et la richesse du monde. » (RCN1, p.693)

fazer de Musidora uma linda criaturinha para comprometer assim seu ombro fino e polido, seu nariz com formas tão delicadamente assinaladas, seus dentes puros, bem arrançados, tão brancos como aqueles do cachorro de Terra-Nova, em favor dos quais esgotamos tudo o que conhecíamos no que se refere a comparações límpidas.²⁹⁷

O narrador continua a especular a respeito de possíveis continuações para sua história, culpa o protagonista por ser um personagem arredo. Afirma que Fortunio era o responsável por trazer emoções e peripécias para a narrativa. As ações são da responsabilidade dos personagens. O papel do narrador é descrever bem, transformá-los em seres belos.

Através desses comentários irônicos e irreverentes, Gautier revela seu gosto pela descrição e espalha indícios de que sabe o quanto é criticado por isso. Atribui a falta de acontecimentos ao desaparecimento de Fortunio e o responsabiliza por seu possível fracasso como escritor, por limitar-se a descrever. Acaba por ameaçar o protagonista com os piores males: a feiúra e a pobreza:

Vós nos fizestes alongar nossas descrições e nos forçastes a violar o preceito de Horácio: "*Semper ad eventum festina.*"²⁹⁸ Se nosso romance é ruim, a culpa é vossa; - que ela vos seja leve! - Colocamos a ortografia da melhor forma possível e procuramos no dicionário as palavras

²⁹⁷ Nous avons pensé à faire retourner Musidora à l'allée de Madrid, où elle aurait aperçu le Fortunio galopant à toute bride ; elle se serait lancée à sa poursuite, et, une branche ayant effrayé sa jument, elle aurait été jetée violemment à terre. - Fortunio l'aurait relevée évanouie et conduite chez elle, - et n'aurait pu déceimment s'empêcher de venir demander des nouvelles de la malade. - Aveu de Musidora, attendrissement du sauvage Fortunio, et tout ce qui s'ensuit - Mais ce moyen est parfaitement usé ; on ne voit dans les romans que femmes poursuivies par des taureaux furieux, berlines arrêtées au bord du précipice, chevaux se cabrant dont un inconnu saisit la bride, et autres belles inventions de cette espèce. En outre, lorsque l'on tombe de cheval, il est assez naturel de se démettre l'épaule, de se faire un trou à la tête, de se casser les dents ou de s'écraser le nez, et nous avouons que nous nous sommes donné trop de mal à faire de Musidora une jolie petite créature pour compromettre ainsi son épaule fine et polie, son nez aux méplats si délicatement accusés, ses dents pures, bien rangées, aussi blanches que celles d'un chien de Terre-Neuve, en faveur desquelles nous avons épuisé tout ce que nous savions en fait de comparaisons limpides. (RCN1, pp.666-667)

²⁹⁸ Ele se dirige sempre na direção do desfecho.

das quais não estávamos certo. - Vós que éreis nosso herói devíeis nos fornecer eventos incríveis, grandes paixões platônicas e de outros tipos, duelos, raptos, golpes de punhal; com esta condição, nós vos atribuimos de todas as qualidades possíveis. Se vós continuais neste pé, caro Fortunio, declararemos que vós sois feio, idiota, comum e, além disto, que vós não tendes um tostão.²⁹⁹

Mas se Gautier reconhece, ainda que de forma irônica, seus excessos como descritor, também denigre os romancistas atuais que só privilegiam os eventos emocionantes, repetindo-os, com pequenas variações, e encadeando-os de modo previsível.

Gautier dá mais um exemplo da imutabilidade dos romances modernos, no momento em que o narrador confessa ao leitor que não sabe como continuar o romance sem Fortunio. Sua única saída é matar a heroína, embora seja uma idéia esdrúxula e inaceitável, para a maioria dos autores franceses do século XIX, tirar a vida da mocinha antes da página 310.

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.³⁰⁰

²⁹⁹ Vous nous avez fait allonger nos descriptions et forcer à violer le précepte d'Horace : « *Semper ad eventum festina.* » Si notre roman est mauvais, la faute en est à vous ; - qu'elle vous soit légère ! - Nous avons mis l'orthographe de notre mieux et cherché dans le dictionnaire les mots dont nous n'étions pas sûr. - Vous qui étiez notre héros, vous deviez nous fournir des événements incroyables, de grandes passions platoniques et autres, des duels, des enlèvements, des coups de poignard ; à cette condition, nous vous avons investi de toutes les qualités possibles. Si vous continuez sur ce pied-là, notre cher Fortunio, nous déclarerons que vous êtes laid, bête, commun, et, de plus, que vous n'avez pas le sou. (RCN1, p.668)

³⁰⁰ - Ô Calliope ! Muse au clairon d'airain, soutiens notre haleine. - Que diable dirons-nous dans le chapitre suivant ? Il ne nous reste plus qu'à faire mourir Musidora. - Voyez, Fortunio, à quelles extrémités vous nous réduisez ! Nous avons créé tout exprès une jolie femme pour être votre maîtresse, et nous sommes forcé de la tuer à la page 85, contrairement aux

O narrador, ainda imaginando os mais variados métodos de suicídio para a protagonista, aproveita o ensejo para escarnecer da figura social do burguês que, ao contrário de Musidora, personagem com perfil aristocrático, comparada a uma « duquesa dos bons tempos »³⁰¹, não sabe viver, nem muito menos morrer.

Nós podemos assegurar a nossos leitores que o pensamento inelegante e burguês de se asfixiar com um fogareiro de carvão aceso não passou nem por um minuto pela mente de nossa heroína; ela sabia muito bem viver para morrer tão mal.³⁰²

Como Montesquieu, em *Lettres Persanes*, Gautier utiliza o olhar estrangeiro de Fortunio a fim de expor os ridículos da sociedade parisiense. Estratégia que se repete no conto, publicado em primeiro de março de 1852 na *Revue de Paris*³⁰³, intitulado *Arria Marcella, souvenir de Pompeï*³⁰⁴. Pela força de sua paixão, Octavien volta ao passado e causa estranhamento nos habitantes da cidade de Pompéia quando se deparam com os trajes e modos do parisiense que volta no tempo.

Seguindo a calçada que orla cada rua de Pompéia, e tira assim aos ingleses a confortabilidade desta invenção, Octavien encontrou-se face a face com um belo homem, de sua idade mais ou menos, vestido com uma túnica

usages reçus, qui ne permettent de donner le coup d'épingle dans cette bulle gonflé par un soupir d'amour, que l'on appelle héroïne de roman, que vers la page 310 ou 320 environ. (RCN1, p.668)

³⁰¹ « Duchesse du meilleur temps » (RCN1, p.640)

³⁰² Nous pouvons assurer nos lecteurs que la pensée inélegante et bourgeoise de s'asphyxier avec un réchaud de charbon allumé ne se présente pas une minute à notre héroïne ; elle savait trop bien vivre pour mourir aussi mal. (RCN1, p.670)

³⁰³ Reprodução 11. Capa da *Revue de Paris*. Capa da nova *Revue de Paris*, relançada por Théophile Gautier, Arsène Houssaye, Maxime du Camp e Louis de Comernin, em que foi publicada *Arria Marcella, souvenir de Pompeï*.

³⁰⁴ Reprodução 12: *Primeira publicação de Arria Marcella, souvenir de Pompeï*. Primeira página do conto na *Revue de Paris*.

VICTOR LECOQ, ÉDITEUR DE LA REVUE DE PARIS
10, RUE DU BOULOG.

REVUE DE PARIS

— NOUVELLE PÉRIODE —

ROMANS. — CONTES. — VOYAGES.
MOUVEMENT DE L'ESPRIT HUMAIN EN FRANCE ET À L'ÉTRANGER. — GÉNÉRAL
HISTOIRE. — BEAUX ARTS. — POÉSIE. — CRITIQUE
LES COLLISSSES DU MONDE ET DU THÉÂTRE.

Tous les journaux se sont préoccupés de la réapparition de la REVUE DE PARIS, les *Débats*, le *Siècle*, la *Presse*, le *Pays*, le *Constitutionnel*. Voici en quels termes ce dernier journal rendait compte des six premiers volumes de ce beau recueil, qui n'a point de rival en France et qui s'élèvera au-dessus des revues anglaises :

« Le succès de la REVUE DE PARIS est aujourd'hui universel.

« C'est en effet une publication qui réunit les savants, les artistes et les gens du monde en France et à l'étranger. L'histoire, les sciences, l'art, la poésie, le roman, les voyages, la philosophie, le mouvement de l'esprit humain, tout y trouve sa place dans le meilleur style.

« La REVUE DE PARIS a été fondée au mois d'octobre dernier, par MM. THÉOPHILE GAUTIER, ARSENE HOUSSAYE, MAXIME DU CAMP et LOUIS DE CORMENIN, dans la pensée de reconstituer une littérature en France, car depuis les orages politiques il n'y avait plus de littérature ni dans les journaux, ni dans la librairie.

Reprodução 11

Nota 303: *Capa da Revue de Paris.*

ARRIA MARCELLA

SOUVENIR DE POMPEÏ

Trois jeunes gens, trois amis qui avaient fait ensemble le voyage d'Italie, visitaient l'année dernière le musée des Studij, à Naples, où l'on a réuni les différents objets antiques exhumés des fouilles de Pompeï et d'Herculanum.

Ils s'étaient répandus à travers les salles et regardaient les mosaïques, les bronzes, les fresques détachés des murs de la ville morte, selon que leur caprice les éparpillait, et quand l'un d'eux avait fait une rencontre curieuse, il appelait ses compagnons avec des cris de joie, au grand scandale des Anglais taciturnes et des bourgeois posés occupés à feuilleter leur livret.

Mais le plus jeune des trois, arrêté devant une vitrine, paraissait ne pas entendre les exclamations de ses camarades, absorbé qu'il était dans une contemplation profonde. — Ce qu'il examinait avec tant d'attention, c'était un morceau de cendre noire coagulée portant une empreinte creuse; on eût dit un fragment de moule de statue, brisé après la fonte; l'œil exercé d'un artiste y eût aisément reconnu la coupe d'un sein admirable et d'un flanc aussi pur de style que celui d'une statue grecque. L'on sait, et le moindre guide du voyageur vous l'indique, que cette lave, refroidie autour du corps d'une femme, en a gardé le contour charmant. Grâce au caprice de l'éruption, qui a détruit quatre villes, cette noble forme, tombée en poussière depuis deux mille ans bientôt, est parvenue jusqu'à nous; la rondeur d'une rge a traversé les siècles lorsque tant d'empires disparus n'ont pas laissé de trace. — Ce cachet de beauté,

Reprodução 12

Nota 304: *Primeira publicação de Arria Marcella, souvenir de Pompeï.*

cor de açafrão, e envolto num manto de fina lã branca, macia como caxemira. A visão d'Octavien, coberto com o horrível chapéu moderno, apertado num acanhado redingote preto, as pernas presas em calças, os pés apertados por botas luzidias, pareceu surpreender o jovem pompeano, como nos espantaria, no *boulevard* de Gand, um *ioway* ou um botocudo com suas penas, seus colares de garras de urso e suas tatuagens barrocas. No entanto, como era um jovem bem-educado, não explodiu de rir ao nariz de Octavien, e com dó daquele pobre bárbaro (...)(AM, pp.48-49)³⁰⁵

O estranhamento do jovem pompeano é comparado ao de um parisiense que tivesse visto um índio *ioway* com suas tatuagens e colares em pleno *boulevard* de Gand. Octavien é considerado bárbaro e, portanto, inferior em relação aos habitantes da velha cidade romana. Pelos detalhes na descrição da indumentária dos dois rapazes, vê-se que o homem ocidental apenas regrediu. As roupas do francês apertam, restringem, prendem e não são nada estéticas, em compensação, as vestes do pompeano são explicitamente elogiadas pelo narrador, ele está coberto por um manto de « fina lã branca, macia como a caxemira ».

Não são somente os artigos de Gautier que condenam a idéia de progresso e consideram os povos antigos superiores em arte e em costumes, não são apenas suas criações estrangeiras, como Fortunio e Rufus Holconius, que ridicularizam os hábitos franceses, Octavien se espanta com o ar saudável do teatro da

³⁰⁵ En suivant le trottoir qui borde chaque rue de Pompeï, et enlève ainsi aux Anglais la confortabilité de cette invention, Octavien se trouva face à face avec un beau jeune homme, de son âge à peu près, vêtu d'une tunique couleur de safran, et drapé d'un manteau de fine laine blanche, souple comme du cachemire. La vue d'Octavien, coiffé de l'affreux chapeau moderne, sanglé dans une mesquine redingote noire, les jambes emprisonnées dans un patalon, les pieds pincés par des bottes luisantes, parut surprendre le jeune Pompeïen, comme nous étonnerait, sur le boulevard de Gand, un Ioway ou un Botocudo avec ses plumes, ses colliers de griffes d'ours et ses tatouages baroques. Cependant, comme c'était un jeune homme bien élevé, il n'éclata pas de rire au nez d'Octavien, et prenant en pitié ce pauvre barbare (...) (RCN2, p.302)

cidade de Pompéia, tão diferente dos insalubres teatros parisienses.

Uma fina chuva de água aromatizada com açafrão caía dos frisos em gotículas imperceptíveis, e perfumava o ar que ela refrescava. Octavien pensou nas emanações fétidas que viciam a atmosfera de nossos teatros, tão incômodos que se pode considerá-los locais de tortura, e achou que a civilização não tinha caminhado muito. (AM, p.53)³⁰⁶

Para concluir esta seção, nada mais apropriado do que mencionar um trecho de *Arria Marcella* em que o narrador assume uma crença de Octavien: a de que o desejo pode reconstruir, tirar do nada uma beleza do passado. Encontra-se mais uma vez essa união entre personagem, narrador, inscritor, escritor, tão clara em *Fortunio*, e que se deixa entrever em quase toda obra ficcional de Théophile Gautier. A insatisfação com o presente leva o autor a situar algumas de suas narrativas no passado e em outros países. Seus personagens, mesmo que sejam modernos parisienses, como Octavien, desejam a beleza de outrora. Viu-se, em *Omphale*, a construção do tempo da Regência em pleno século XIX, em *Le Pied de momie*, o narrador é levado ao antigo Egito e, em *Arria Marcella*, à Pompéia reconstruída.

A idéia da evocação amorosa que a jovem exprimia quadrava-se às crenças filosóficas de Octavien, crenças que não estamos longe de compartilhar.

Com efeito, nada morre, tudo existe sempre; nenhuma força pode aniquilar o que foi uma vez. Toda ação, toda palavra, toda forma, todo pensamento caído no oceano universal das coisas aí produz círculos que se vão enlarguendo³⁰⁷ até os confins da eternidade. A figuração material desaparece somente para os olhares vulgares, e os espectros que dela se destacam povoam o infinito. Páris continua a raptar

³⁰⁶ Une fine pluie d'eau, aromatisée de safran, tombait des frises en gouttelettes imperceptibles, et parfumait l'air qu'elle rafraîchissait. Octavien pensa aux émanations fétides qui vicent l'atmosphère de nos théâtres, si incommodes qu'on peut les considérer comme des lieux de torture, et il trouva que la civilisation n'avait pas beaucoup marché. (RCN2, p.304)

³⁰⁷ « Alargando » seria a tradução mais apropriada para « élargissant ».

Helena numa região desconhecida do espaço. A galera de Cleópatra infla suas velas de seda sobre o azul de um Cidno ideal. Alguns espíritos apaixonados e poderosos têm logrado trazer até si séculos aparentemente decorridos, e fazer reviver personagens mortos para todos. Fausto teve por amante a filha de Tíndaro, e conduziu-a a seu castelo gótico, do fundo dos abismos misteriosos do Hades. Octavien acabava de viver um dia sob o reino de Tito e de fazer-se amar por Arria Marcella, filha de Arrius Diomedes, deitada nesse momento perto dele num leito antigo numa cidade destruída para todo o mundo. (AM, pp. 63-64)³⁰⁸

5.2 - A FORMAÇÃO DE UMA LITERATURA PLÁSTICA

« Ah » - ele disse em voz baixa - servindo-se do verso de um de nossos jovens poetas, « como eu te amaria amanhã se tu vivesses ! » - « Por que és apenas sombra impalpável, atada para sempre às malhas desta tela e cativa atrás desta fina camada de verniz ? - Por que tens o fantasma da vida sem poder viver ? - Que te serve ser bela, nobre e grande, ter nos olhos a chama do amor terrestre e do amor divino, e sobre a testa a esplêndida auréola do arrependimento - sendo apenas um pouco de óleo e de cor espalhados de uma certa maneira ? - Oh bela adorada, vira um pouco na minha direção este olhar tão aveludado e tão brilhante ; - pecadora, tenhas piedade de uma louca paixão,

³⁰⁸ L'idée d'évocation amoureuse qu'exprimait la jeune femme, rentrait dans les croyances philosophiques d'Octavien, croyances que nous ne sommes pas loin de partager.

En effet, rien ne meurt, tout existe toujours ; nulle force ne peut anéantir ce qui fut une fois. Toute action, toute parole, toute forme, toute pensée tombée dans l'océan universel des choses y produit des cercles qui vont s'élargissant jusqu'aux confins de l'éternité. La figuration matérielle ne disparaît que pour les regards vulgaires, et les spectres qui s'en détachent peuplent l'infini. Pâris continue d'enlever Hélène dans une région inconnue de l'espace. La galère de Cléopâtre gonfle ses voiles de soie sur l'azur d'un Cydnus idéal. Quelques esprits passionnés et puissants ont pu amener à eux des siècles écoulés en apparence, et faire revivre des personnages morts pour tous. Faust a eu pour maîtresse la fille de Tyndare, et l'a conduite à son château gothique, du fond des abîmes mysthérieux de l'Hadès. Octavien venait de vivre un jour sous le règne de Titus et de se faire aimer d'Arria Marcella, fille d'Arrius Diomèdes, couchée en ce moment près de lui sur un lit antique dans une ville détruite pour tout le monde. (RCN2, p.310)

tu, a quem o amor abriu as portas do céu, desce de tua moldura, levanta-te em tua longa saia de cetim verde ; porque há muito tempo estás ajoelhada diante do sublime patíbulo ; - as santas mulheres guardarão bem o corpo sem ti na vigília fúnebre. »³⁰⁹

A maior parte dos heróis de Théophile Gautier, do Théodore de *La Cafétière* (1831) ao Octavien de *Arria Marcella* (1852), é amante das Belas-Artes. Freqüentadores de museus, os nomes dos pintores holandeses, italianos, espanhóis e de escultores gregos visitam de modo regular seus pensamentos e discursos.

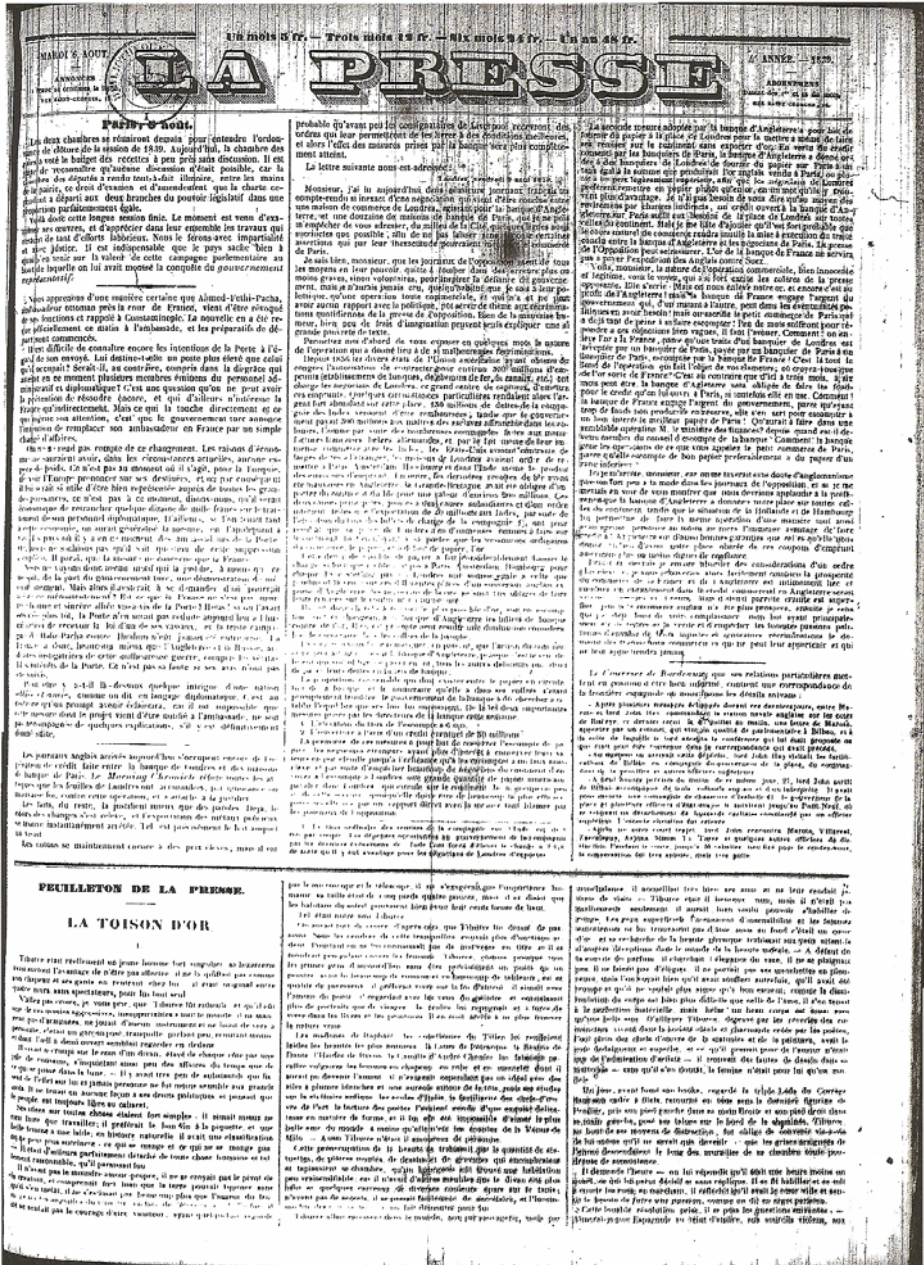
Amar um sonho de beleza, construído a partir das mais belas e perfeitas formas que os mestres das artes plásticas imaginaram e depois petrificaram em uma estátua ou pintaram em um quadro, é o destino natural de uma parte considerável dos personagens masculinos na obra de Gautier.

As paixões impossíveis por objetos artísticos são explicadas, parcialmente, pelo narrador do conto publicado no *La Presse* em agosto de 1839: *La Toison d'or*³¹⁰. Ele descreve as exigências estéticas para o amor de Tiburce, jovem francês que foi à Bélgica, a fim de procurar uma mulher flamenga loira digna de ser um modelo para os quadros de Rubens:

As madonas de Rafael, as cortesãs de Ticiano tornaram feias para seus olhos as belezas mais notórias: a Laura de Petrarca, a Beatriz de Dante, a Haide de Byron, a Camille de André Chénier fizeram parecer vulgares as mulheres de

³⁰⁹ « Ah ! » se dit-il à voix basse - en se servant du vers d'un de nos jeunes poètes, « comme je t'aimerais demain si tu vivais ! » - « Pourquoi n'es-tu qu'une ombre impalpable, attachée à jamais aux réseaux de cette toile et captive derrière cette mince couche de vernis ? - Pourquoi as-tu le fantôme de la vie sans pouvoir vivre ? - Que te sert d'être belle, noble et grande, d'avoir dans les yeux la flamme de l'amour terrestre et de l'amour divin, et sur la tête la splendide auréole du repentir - n'étant qu'un peu d'huile et de couleur étalées d'une certaine manière ? - Ô belle adorée, tourne un peu vers moi ce regard si velouté et si éclatant à la fois ; - pécheresse, aie pitié d'une folle passion, toi, à qui l'amour a ouvert les portes du ciel ; descends de ton cadre, redresse-toi dans ta longue jupe de satin vert ; car il y a longtemps que tu es agenouillée devant le sublime gibet ; - les saintes femmes garderont bien le corps sans toi et suffiront à la veillée funèbre. » (RCN1, pp. 808-809)

³¹⁰ Reprodução 13. *Primeira publicação de La Toison d'or*. Primeira página do conto no *La Presse*.



Reprodução 13

Nota 310: Primeira publicação de La Toison d'Or.

chapéu, de vestido, de mantelete, das quais ele teria podido se tornar amante: ele não exigia, no entanto, um ideal com asas de plumas brancas e uma auréola em torno da cabeça ; mas seus estudos sobre a estatuária antiga, as escolas da Itália, a familiaridade com as obras-primas da arte, a leitura dos poetas lhe haviam dado uma fina delicadeza em matéria de forma e lhe teria sido impossível amar a mais bela alma do mundo, a menos que ela tivesse os ombros da Vênus de Milo. - Assim Tiburce não era apaixonado por ninguém.³¹¹

A conseqüência desta exigência artística não reside somente no desprezo de qualquer mulher que não seja perfeita fisicamente. Os heróis dos romances, contos e poemas de Gautier são capazes de amar, de uma maneira exclusiva, a representação de uma bela mulher em uma obra de arte, uma vez que a perfeição pode existir apenas em um objeto artístico.

O plano de Tiburce de ir « à caça da loira »³¹² na Bélgica não se conclui como ele havia imaginado inicialmente. É verdade que ele se apaixona, mas não por uma moça capaz de servir de modelo para os mais belos quadros da pintura flamenga. Pelo contrário, é a representação de Madeleine em *Descida da Cruz* (1611-1614) de Rubens que desperta o coração do herói para o sentimento amoroso:

A vivacidade da sensação que ele experimentava o surpreendia agradavelmente - ele, que tinha apenas vivido pelo cérebro, sentia o coração ; era novo : assim deixava-se levar por inteiro pelos charmes desta fresca impressão ; uma mulher verdadeira não o teria tocado a este ponto. Um homem artificial pode ser enternecido

³¹¹ Les madones de Raphaël, les courtisanes du Titien lui rendaient laides les beautés plus notoires : la Laure de Pétrarque, la Béatrix de Dante, l'Haïde de Byron, la Camille d'André Chénier, lui faisaient paraître vulgaires les femmes en chapeau, en robe et en mantelet dont il aurait pu devenir l'amant : il n'exigeait cependant pas un idéal avec des ailes à plumes blanches et une auréole autour de la tête ; mais ses études sur la statuaire antique, les écoles d'Italie, la familiarité des chefs-d'œuvre de l'art, la lecture des poètes, l'avaient rendu d'une exquise délicatesse en matière de forme, et il lui eût été impossible d'aimer la plus belle âme du monde, à moins qu'elle n'eût les épaules de la Vénus de Milo. - Aussi Tiburce n'était-il amoureux de personne. (RCN1, p. 776)

³¹² « au pourchas du blond » (RCN1, p. 778)

somente por uma coisa artificial ; há harmonia : o verdadeiro seria discordante.³¹³

O mesmo obstáculo ao amor é vivido por D'Albert em *Mademoiselle de Maupin*. Ele procura uma amante, mas sem defeitos, nem físicos, nem morais. Na descrição de seu ideal ainda imaginário, antes de encontrá-lo materializado na personagem de Madelaine, a pintura serve sempre de inspiração para os sonhos do herói que deseja : « um tipo de beleza fino mas firme, elegante e vivaz, poético e real; um motivo de Giorgione executado por Rubens. »³¹⁴

D'Albert não é, como Tiburce, apaixonado por uma mulher encarcerada em uma obra de arte como Tiburce, mas sonha igualmente em ser beijado por uma virgem de Rafael saída de sua tela.

O romance *Fortunio* (1837) inicia-se em um jantar oferecido por George, um rico e excêntrico anfitrião que, a despeito de seus muitos casos amorosos, continua bizarramente fiel à bela jovem pintada por Ticiano, em um quadro de sua casa, pela qual ele desdenharia qualquer uma de suas amantes:

« Ah! Fez George, eis Musidora que colocou a cabeça sob sua asa. Olhe que adorável rostinho; ela dormiria no meio de um concerto de tambores; é uma moça muito bonita, mas eu prefiro meus Ticianos. Cá entre nós, veja bem, Fortunio, amei apenas esta bela moça que está lá no alto deitada em cima desta porta, em seu leito de veludo vermelho; veja esta mão, este braço, esta espádua: Que desenho admirável! Que potência de vida e de cor! - Ah! Se tu pudesses abrir estes belos braços e me abraçar sobre este colo que parece palpitar, eu lançaria com prazer todas minhas amantes pela janela. Por

³¹³ La vivacité de la sensation qu'il éprouvait le surprenait agréablement - lui qui n'avait jamais vécu que par le cerveau, il sentait son cœur ; c'était nouveau : aussi se laissa-t-il aller tout entier aux charmes de cette fraîche impression ; une femme véritable ne l'eût pas touché à ce point. Un homme factice ne peut être ému que par une chose factice ; il y a harmonie : le vrai serait discordant. (RCN1, p. 788)

³¹⁴ « Un caractère de beauté fin et ferme à la fois, élégant et vivace, poétique et réel ; un motif de Giorgione exécuté par Rubens ». (RCN1, p. 256)

Deus, sinto uma vontade dos diabos de despregar o quadro e levá-lo para minha cama.³¹⁵

Octavien, personagem de *Arria Marcella*, antes de ser cativado por um fragmento de lava solidificada representando as formas do colo de uma mulher morta em 79 d.C., na destruição de Pompéia e de seus habitantes pela erupção do Vesúvio, era tocado às vezes pelo desejo de Pigmalião, observando a *Vênus de Milo* : « Oh! Quem te devolverá os braços para me esmagares contra teu seio de mármore »³¹⁶

Candaule, grande colecionador de artes, rei de Sardes, pintor e escultor amador, casa-se com a princesa Nyssia cuja reputação de imensa beleza se espalhava por toda a Ásia, embora, por causa de seus costumes, somente suas escravas a conhecessem. O marido feliz contempla seu esplendoroso corpo sem os véus que o cobriam aos olhos de todos os homens, exceto, por um incidente, aos de Gyges, um dos subordinados próximos ao rei (Cf. 5.1). Uma vez mais, as obras de artes plásticas são utilizadas para oferecer um ideal de beleza. No entanto, em *Le Roi Candaule*, a criação da natureza, Nyssia, ultrapassa as elaborações mais refinadas do universo artístico:

« E então ! Gyges », continuou Candaule sem parecer notar o ar inquieto de seu favorito, « eu sou este mergulhador. Neste sombrio oceano humano em que se agitam confusamente tantos seres defeituosos e mal feitos, tantas formas incompletas ou degradadas, tantos tipos de uma feiúra bestial, esboços infelizes da natureza

³¹⁵ « Ah ! fit George, voilà Musidora qui a mis la tête sous son aile. Regarde quel adorable petit museau ; elle dormirait au milieu d'un concerto de tambours ; c'est une fort jolie fille, mais je préfère mes Titien. Entre nous, vois-tu, Fortunio, je n'ai jamais aimé que cette belle fille qui est là-haut couchée au-dessus de cette porte, dans son lit de velours rouge ; vois cette main, ce bras, cette épaule : quel admirable dessin ! quelle puissance de vie et de couleur ! - Ah ! si tu pouvais ouvrir une heure ces beaux bras et me presser sur cette poitrine qui semble palpiter, je jetterais avec plaisir toutes mes maîtresses par la fenêtre. Pardieu, je me sens une envie du diable de décrocher le tableau et de le faire porter dans mon lit. (RCN1, p. 628)

³¹⁶ « Oh ! Qui te rendra les bras pour m'écraser contre ton sein de marbre! »(RCN2, p. 297)

que se exercita, achei a beleza pura, radiosa, sem mancha, sem defeito, o ideal real, o sonho realizado, uma forma que jamais pintor nem escultor puderam traduzir sobre a tela ou no mármore : - Encontrei Nyssia !³¹⁷

A presença e a importância das artes plásticas na maioria das narrativas de Gautier são evidentes. Estes heróis estetas amam estátuas e mulheres representadas nos quadros e querem lhes dar vida, como pigmalhões modernos. A paixão dos protagonistas pelas obras de arte, por mulheres que são superiores à arte, como Nyssia, ou por jovens que se assemelham a estátuas introduz o tema das artes plásticas na esfera narrativa.

Na obra de Théophile Gautier, os momentos em que os personagens masculinos comentam seus respectivos sonhos ou ideais de beleza, declarando sua admiração e desejo por uma obra de arte que representa uma bela jovem, não criam *ekphrasis*, mas contribuem para produzir o que Louvel chama de efeito-quadro. Este tipo de passagem produz uma forte sugestão de que a pintura está presente no texto, do mesmo modo que os fragmentos dos textos de Gautier citados acima.

Em *Jettatura*³¹⁸, conto publicado pela primeira vez como *Paul d'Aspremont*, conte em *Le Moniteur Universel* em junho e julho de 1856, o narrador realiza um retrato de uma personagem, descrevendo a cor de sua tez, de seus cabelos e de seus lábios, comparando-a a figuras encontradas em guaches do pintor orientalista inglês Lewis (1805-1876):

³¹⁷ « Eh bien ! Gygès », continua Candaule sans paraître remarquer l'air inquiet de son favori, « je suis ce plongeur. Dans ce sombre océan humain où s'agitent confusément tant d'êtres manqués et mal venus, tant de formes incomplètes ou dégradées, tant de types d'une laideur bestiale, ébauches malheureuses de la nature qui s'essaie, j'ai trouvé la beauté pure, radieuse, sans tache, sans défaut, l'idéal réel, le rêve accompli, une forme que jamais peintre ni sculpteur n'ont pu traduire sur la toile ou dans le marbre : - J'ai trouvé Nyssia ! (RCN1, pp. 962-963)

³¹⁸ Reprodução 14. Primeira publicação de *Paul d'Aspremont*, conte (*Jettatura*). Conto publicado pela primeira vez em *Le Moniteur Universel*, com o título de *Paul d'Aspremont*.

Miss Alicia Ward pertencia a esta variedade de inglesas morenas que concretizam um ideal cujas condições parecem se contrariar : ou seja, uma pele de uma brancura resplandecente de forma a tornar amarelo o leite, a neve, o lírio, o alabastro, a cera virgem, e tudo o que serve aos poetas para realizar comparações brancas ; lábios de cereja, e cabelos tão negros como a noite nas asas do corvo. O efeito desta oposição é irresistível e produz uma beleza à parte da qual não se saberia encontrar o equivalente alhures. - Talvez algumas circassianas educadas desde a infância no serralho ofereçam esta tez miraculosa, mas é preciso acreditar nos exageros da poesia oriental e nas guaches de Lewis representando os haréns do Cairo. Alicia era seguramente o tipo mais perfeito deste gênero de beleza.³¹⁹

A tez de Alicia, heroína do conto fantástico *Jettatura*, é mais branca do que « o leite, a neve, o lírio, o alabastro, a cera virgem, e tudo que serve aos poetas para realizar comparações brancas ». Este exagero, que Adam e Petit Jean chamam de superlativo descritivo, ressalta a extrema beleza das cenas, das paisagens e, sobretudo, das mulheres retratadas.

Se a admiração dos personagens pelas artes plásticas e seu amor, tanto por mulheres semelhantes a estátuas quanto por virgens de Rafael ou por madonas dos pintores italianos ou pela Madeleine de Rubens contribuem para criar o efeito-quadro, os narradores, por sua vez, recorrem a este fascínio, a este amor dos personagens para construir « quadros

³¹⁹ Miss Alicia Ward appartenait à cette variété d'Anglaise brunes qui réalisent un idéal dont les conditions semblent se contrarier : c'est-à-dire une peau d'une blancheur éblouissante à rendre jaune le lait, la neige, le lis, l'albâtre, la cire vierge, et tout ce qui sert aux poètes à faire des comparaisons blanches ; des lèvres de cerise, et des cheveux aussi noirs que la nuit sur les ailes du corbeau. L'effet de cette opposition est irrésistible et produit une beauté à part dont on ne saurait trouver l'équivalent ailleurs. - Peut-être quelques Circassiennes élevées dès l'enfance au sérail offrent-elles ce teint miraculeux, mais il faut nous en fier là-dessus aux exagérations de la poésie orientale et aux gouaches de Léwis représentant les harems du Caire. Alicia était assurément le type le plus parfait de ce genre de beauté. (RCN2, p. 412)

textuais », por intermédio dos quadros-vivos, das descrições picturais e das *ekphrasis*.

Em *Arria Marcella*, apresenta-se um fragmento de lava resfriada que conservava a forma do colo de uma pompeana morta na erupção do Vesúvio, em 79 d.C. A forma perfeita que sobrevive aos séculos fascina Octavien e produz um amor capaz de erigir novamente Pompéia com todas as suas construções, objetos e habitantes (Cf. 5.1). Quando o jovem francês caminha, não é sobre as ruínas de uma cidade morta, mas pelas esplendorosas ruas da cidade romana; o narrador tem, assim, a oportunidade de descrever a cidade.

O momento do encontro entre Octavien e Arria Marcella, na Villa Diomedí³²⁰, residência da família de Arria, permite ler um outro tipo de descrição de heroína:

No fundo da sala, sobre um biclínio ou leito de dois lugares, estava apoiada ao cotovelo Arria Marcela numa pose voluptuosa e serena que lembrava a mulher deitada de Fídias no frontão do Partenon; seus sapatos, bordados de pérolas, jaziam embaixo do leito, e seu belo pé nu, mais puro e mais branco que o mármore, estendia-se na extremidade de um[a] leve manta de bisso lançada sobre ela.

Dois brincos feitos em forma de balança e portando pérolas sobre cada prato tremiam na luz ao longo de suas faces pálidas; um colar de bolas de ouro, sustentando bagas alongadas em forma de pêra, circulava sobre seu peito deixado meio descoberto pela dobra negligente de um peplo de cor palha bordado com uma grega preta; uma pequena faixa preta e ouro passava e brilhava ocasionalmente em seus cabelos de ébano, porque ela mudara de roupa ao voltar do teatro; e em torno de seu braço, como a áspide em volta do braço de Cleópatra, uma serpente de ouro, de olhos de pedrarias, enrolava-se várias vezes e procurava morder-se a cauda. (AM, pp.61-62)³²¹

³²⁰ Foto 3. *Villa Diomedí*. Ruínas da Villa Diomedí, em Pompéia. Espaço que Théophile Gautier denomina como residência de Arria Marcella.

³²¹ Au fond de la salle, sur un biclinium ou lit à deux places, était accoudée Arria Marcella dans une pose voluptueuse et sereine qui rappelait la femme couchée de Phidias sur le fronton du Parthénon; ses chaussures, brodées de perles, gisaient au bas du lit, et son beau pied nu, plus pur et



Foto 3

Nota 320: *Villa Diomedi.*

Pompéia

Foto de Sabrina Ribeiro Baltor

plus blanc que le marbre, s'allongeait au bout d'une légère couverture de byssus jetée sur elle.

Deux boucles d'oreilles faites en forme de balance et portant des perles sur chaque plateau tremblaient dans la lumière au long de ses joues pâles ; un collier de boules d'or, soutenant des grains allongés en poire, circulait sur sa poitrine laissée à demi découverte par le pli négligé d'un péplum de couleur paille bordé d'une grecque noire ; une bandelette noir et or passait et luisait par places dans ses cheveux d'ébène, car elle avait changé de costume en revenant du théâtre ; et autour de son bras, comme l'aspic autour du bras de Cléopâtre, un serpent d'or, aux yeux de pierreries, s'enroulait à plusieurs reprises et cherchait à se mordre la queue. (RCN2, pp. 308-309)

Arria Marcella está totalmente imóvel, de maneira a permitir uma descrição minuciosa de seu corpo, de seu rosto, de suas roupas e ornamentos, cujo brilho é realçado pela luz que clareava a cena. É importante acentuar a utilização do substantivo « pose », salientando o papel de modelo representado pela personagem para um quadro realizado pelo narrador. A posição de Arria é comparada à de uma estátua e, além disso, a referência ao nome do escultor Fídias constitui uma outra marca de picturalidade. O pé branco como o mármore reforça a metáfora da heroína enquanto verdadeiro objeto plástico. A cor dos cabelos, o detalhe do colo semi-exposto e ornado por um colar de ouro e os tipos de tecido apresentados no retrato completam o caráter de uma descrição pictural no sentido restrito.

Em *Le Roi Candaule*, a admiração do soberano de Sardes pela beleza da esposa ultrapassa seu amor e seu ciúme, ele deseja que um outro homem conheça seu magnífico corpo, pois se sente culpado por ser o ladrão deste tesouro da humanidade. Ele almeja ser um pintor ou um escultor de talento para eternizar as formas perfeitas, as linhas harmoniosas, o rosto fascinante de Nyssia, a fim de que o tempo e a morte não os destruíssem completamente. Como um Pigmalião inverso, Candaule, em seu desejo de transformar sua esposa em obra de arte, oferece a oportunidade ao narrador de formar um quadro-vivo, reunindo, como Louvel define este tipo de descrição, a pintura e o teatro no mesmo fazer literário:

Freqüentemente ele suplicava que ela deixasse correr pelos ombros as ondas de seus cabelos, rio de ouro mais opulento que o Pactolo, que colocasse sobre sua frente uma coroa de heras e de flor de tília, como uma bacante de Ménale, que se deitasse em uma coberta de uma nuvem de tecido mais fino do que vento tramado, ou que ficasse de pé em uma concha de madrepérola, fazendo chover de suas tranças um orvalho de pérolas no lugar de gotas de água do mar. Quando ele tinha encontrado o lugar mais favorável, ficava absorvido em uma

contemplação ; sua mão, traçando no ar vagos contornos, parecia esboçar algum projeto de quadro, e ele teria ficado horas inteiras, se Nyssia, logo cansada do seu papel de modelo, não lhe tivesse lembrado com um tom frio e desdenhoso que tais divertimentos eram indignos da majestade real e contrários às santas leis do casamento.³²²

Candaule compunha um quadro tomando Nyssia como modelo, mas é o narrador que o executa por meio da descrição das cenas agenciadas pelo jovem rei e representadas pela impaciente Nyssia, que se cansa rapidamente de seu papel de « modelo ». O herói é, ao mesmo tempo, contemplador e pintor imaginário, mas seu trabalho imaterial, as linhas que ele traça no ar são de certa maneira materializadas pelas palavras do narrador.

Em *La Toison d'or*, Tiburce traz um vestido renascentista de cetim verde, a fim de transformar Gretchen na Madeleine do quadro de Rubens. Seu objetivo de realizar um quadro-vivo é evidente:

Um dia, Tiburce entrou no quarto de Gretchen carregando um embrulho - tirou dele uma saia e um corselete à moda antiga, de cetim verde, um peitilho antiquado e um fio de grandes pérolas. Ele pediu a Gretchen que se vestisse com aquelas roupas (...) quando ela entrou no salão, Tiburce não pôde conter um grito de surpresa e admiração. Somente encontrou algo para mudar no penteado, soltando os cabelos presos nos dentes de um pente, desenrolou-os em largos cachos sobre os ombros de Gretchen como os da Madeleine da *Descida da cruz*. (...) ele contemplou sua obra.

³²² Souvent il la priait de laisser couler sur ses épaules les flots de ses cheveux, fleuve d'or plus opulent que le Pactole, de poser sur son front une couronne de lierre et de tilleul, comme une bacchante du Ménale, de se coucher sur une couverte d'un nuage de tissu plus fin que du vent tramé, ou de se tenir debout dans une conque de nacre, faisant pleuvoir de ses tresses une rosée de perles au lieu de gouttes d'eau de mer. Quand il avait trouvé la place la plus favorable, il s'absorbait dans une muette contemplation ; sa main, traçant en l'air de vagues contours, semblait esquisser quelque projet de tableau, et il serait resté ainsi des heures entières, si Nyssia, bientôt lasse de son rôle de modèle, ne lui eût rappelé d'un ton froid et dédaigneux que de pareils amusements étaient indignes de la majesté royale et contraires aux saintes lois du mariage. (RCN1, pp.959-960)

Vós vistes certamente, em alguma representação extraordinária, o que se chama de *quadros vivos*. Escolhem-se as mais belas atrizes, que são vestidas e distribuídas em uma pose, de maneira a reproduzir um quadro famoso: Tiburce acabava de fazer a obra-prima do gênero - parecia um pedaço cortado da tela de Rubens.³²³

A *ekphrasis* é o exercício de transcrever uma obra de arte plástica em um texto literário e representa « o mais alto grau de "picturalização" do texto »³²⁴. Em *La Toison d'or*, o amor de Tiburce pela Madeleine pintada na *Descida da cruz*³²⁵ de Rubens torna possível a realização, pelo narrador, da *ekphrasis* de um quadro real:

Quando os postigos da *Descida da Cruz* se entreabriram, Tiburce experimentou um deslumbramento vertiginoso, como se ele tivesse olhado em um abismo de luz; a cabeça sublime da Madeleine chamejava vitoriosamente em um oceano de ouro, e com os raios de seus olhos parecia iluminar a atmosfera cinza e desbotada peneirada pelas estreitas janelas góticas. Tudo se apagou em torno dele; fez-se um vazio completo, os ingleses quadrados, as inglesas quadradas, a inglesa vermelha, o maceiro violeta, ele não percebeu mais nada.³²⁶

³²³ Un jour, Tiburce entra dans la chambre de Gretchen portant un paquet - il en tira une jupe et un corsage à la mode antique, en satin vert, une chemisette de forme surannée et un fil de grosses perles. - Il pria Gretchen de se revêtir de ces habits (...) quand elle entra dans le salon, Tiburce ne put retenir un cri de surprise et d'admiration. Seulement il trouva quelque chose à redire à la coiffure, et, délivrant les cheveux pris dans les dents du peigne, il les étala par larges boucles sur les épaules de Gretchen comme ceux de la Madeleine de la *Descente de croix*. (...) il contempla son œuvre.

Vous avez sans doute, à quelque représentation extraordinaire, vu ce qu'on appelle des *tableaux vivants*. On choisit les plus belles actrices du théâtre, on les habille et on les pose de manière à reproduire une peinture connue : Tiburce venait de faire le chef-d'œuvre du genre - vous eussiez dit un morceau découpé de la toile de Rubens. (RCN1, p.812)

³²⁴ LOUVEL, 2002, p.42.

« le plus haut degré de picturalisation du texte »

³²⁵ Foto 4. *Descida da Cruz*. Quadro de Rubens feito para a Catedral de Antuérpia entre 1612 e 1614.

³²⁶ Lorsque les volets de la *Descente de croix* s'ouvrirent, Tiburce éprouva un éblouissement vertigineux, comme s'il eût regardé dans un gouffre de lumière ; la tête sublime de la Madeleine flamboyait victorieusement dans un océan d'or, et semblait illuminer des rayons de ses yeux l'atmosphère grise et blafarde tamisée par les étroites fenêtres gothiques. Tout s'effaça autour de lui ; il se fit un vide complet, les



Foto 4

Nota 325: *Descida da Cruz* - 1612-1614.

RUBENS, Pieter Paul (1577-1640).

Catedral de Antuérpia.

Foto de Sabrina Ribeiro Baltor

Neste « quadro textual », é preciso notar os marcadores do início da descrição (« os postigos da *Descida da Cruz* se entreabriram») e da focalização a partir do olhar fascinado de Tiburce, que vê apenas a representação de Madeleine por Rubens. Outro caráter pictural notável nesta descrição é o detalhe da luz espalhada por todo o quadro: em torno da encantadora cabeça da santa e igualmente lançada por seus olhos. O narrador chama a atenção para o olhar fascinado de Tiburce, o que lhe permite continuar a descrição: « Ele ficou lá, mudo, absorto, insensível, como um homem caído em catalepsia, sem mexer as pálpebras e mergulhando os olhos no olhar infinito da grande arrependida »³²⁷. Posteriormente a este primeiro destaque de Madeleine, o narrador começa a apresentar pictoricamente os outros componentes principais da obra de Rubens:

Um pé de Cristo, branco de uma brancura exangue, puro e sem brilho como uma hóstia, flutuava com toda a moleza inerte da morte sobre a loura espádua da santa, escabelo de marfim colocado no quadro pelo mestre sublime, para descer o divino cadáver da árvore da redenção.(...) a palidez azulada das carnes o inquietava um pouco. Ele ficou também profundamente ferido porque Madeleine não voltava em sua direção o olhar untuoso e lustroso, em que o dia colocava seus diamantes e a dor suas pérolas; (...) Ele já esquecera que estava diante de uma pintura, tanto a paixão está pronta a emprestar seu ardor até mesmo aos objetos incapazes de senti-lo. Pigmalião deve ter ficado surpreso como de algo espantoso que sua estátua não lhe retribuísse as carícias; Tiburce não ficou menos consternado com a frieza de sua amante pintada.³²⁸

³²⁷ « Il resta là, muet, absorbé, insensible, comme un homme tombé en catalepsie, sans remuer les paupières et plongeant les yeux dans le regard infini de la grande repentante. » (RCN1, p. 786)

³²⁸ Un pied du Christ, blanc d'une blancheur exangue, pur et mat comme une hostie, flottait avec toute la mollesse inerte de la mort sur la blonde épaule de la sainte, escabeau d'ivoire placé là par le maître sublime pour descendre le divin cadavre de l'arbre de rédemption.(...) La pâleur bleuâtre des chairs le rassurait à peine. Il fut aussi profondément blessé que la Madeleine ne détournât pas vers lui son œil onctueux et lustré, où le jour

Nesta continuação da *ekphrasis*, o Cristo também é descrito em relação à posição de Madeleine, com a especificação das cores da pele branca e exangue devido à morte. Os ombros da santa são comparados a um escabelo de marfim, realçando igualmente a brancura escultural de seu corpo. Os olhos da amada de Tiburce são mais uma vez descritos e o brilho deles é qualificado pela comparação com diamantes e pérolas. O jovem francês experimenta, junto ao quadro, a mesma frustração de Pigmalião diante de sua estátua. O aspecto de realidade alcançado pela obra de Rubens destaca a grande qualidade da descrição do narrador, que tenta transpor esta obra-prima para a literatura:

Ajoelhada em seu vestido de cetim verde com dobras amplas e grandiosas, ela continuava a contemplar o Cristo com uma expressão dolorosa, como uma amante que quer se fartar dos traços de um rosto adorado que ela não deve mais rever ; seus cabelos se soltavam sobre os ombros em franjas luminosas ; - um raio de sol disperso por acaso realçava a quente brancura da roupa branca e de seus braços de mármore dourado ; - sob a luz vacilante, o pescoço parecia inflar e palpitar com uma aparência de vida ; as lágrimas de seus olhos fundiam e jorravam como lágrimas humanas. Tiburce acreditou que ela ia se levantar e descer do quadro.

De repente fez-se noite : a visão se apagou.³²⁹

mettait des diamants et la douleur ses perles ; (...) il avait déjà oublié qu'il était devant une peinture, tant la passion est prompte à prêter son ardeur même aux objets incapables d'en ressentir. Pygmalion dut être étonné comme d'une chose fort surprenante que sa statue ne lui rendît pas caresse pour caresse ; Tiburce ne fut pas moins atterré de la froideur de son amante peinte. (RCN1, pp. 786-787)

³²⁹ Agenouillée dans sa robe de satin vert aux plis amples et puissants, elle continuait à contempler le Christ avec une expression de volupté douloureuse comme une maîtresse qui veut se rassasier des traits d'un visage adoré qu'elle ne doit plus revoir ; ses cheveux s'effilaient sur ses épaules en franges lumineuses ; - un rayon de soleil égaré par hasard rehaussait la chaude blancheur de son linge et de ses bras de marbre doré ; - sous la lueur vacillante, sa gorge semblait s'enfler et palpiter avec une apparence de vie ; les larmes de ses yeux fondaient et ruisselaient comme des larmes humaines.

Tiburce crut qu'elle allait se lever et descendre du tableau.

Tout à coup il se fit nuit : la vision s'éteignit. (RCN1, p. 787)

O fim da descrição é provocado pela ausência de luz. Seu extenso tamanho é explicado pela contemplação de Tiburce, que dura uma manhã inteira, graças à sua louca paixão. O último parágrafo é consagrado a Madeleine³³⁰, o narrador mostra a cor e a disposição de suas vestimentas, o belo arranjo dos cabelos e seu brilho, refletindo a luz. O valor plástico da descrição torna-se ainda mais forte, pois Madeleine, ao fim da passagem, parece reviver.

Com a leitura de algumas descrições, em *Jettatura*, *Arria Marcella*, *Roi Candaule* e *La Toison d'Or*, mostrei de que modo o narrador em Gautier produz « quadros textuais », a partir da transposição das técnicas da pintura, por meio da descrição pictural no sentido restrito, do quadro-vivo e da *ekphrasis*.

A questão proposta por Liliane Louvel, no fim do capítulo *Modalités du pictural* do livro *Texte / Image : Images à lire, textes à voir*, é aqui retomada em relação à obra literária de Théophile Gautier:

Uma última pergunta que se pode fazer, então, é a da especificidade do que se pode chamar de maneira genérica de « descrição pictural »: o que faz a diferença, no texto, entre uma descrição deste tipo e uma outra descrição que não tem como tema um objeto de arte, uma imagem ou que não sugere uma aproximação com uma obra artística? Quais são seus efeitos de sentido, efeitos estéticos que a diferenciam das outras? Trata-se de um suplemento ornamental? Seria muito pouco e apenas levaria novamente a descrição à classificação da retórica clássica. Tratar-se-ia de contribuir para uma riqueza da visão, para um aprofundamento da percepção, de levar um suplemento de sonho? Por que este constante apelo à pintura e às outras artes nos textos literários, de Homero a Proust, de James a Claude Simon?³³¹

³³⁰ Foto 5. *Detalhe da Descida da Cruz: Madeleine*. Quadro de Rubens elaborado para a Catedral de Antuérpia.

³³¹ LOUVEL, 2002, pp.43-44.

Une dernière question que l'on peut se poser alors est celle de la spécificité de ce que l'on peut appeler de manière générique la « description picturale » : qu'est-ce qui fait la différence dans le texte



FOTO 5

Nota 330: *Detalhe da Descida da Cruz: Madeleine.* - 1612-1614.

RUBENS, Pieter Paul (1577-1640).

Catedral de Antuérpia.

Foto de Sabrina Ribeiro Baltor

entre une description de ce type et une autre description ne prenant pas pour sujet un objet d'art, une image ou ne suggérant pas un rapprochement avec une œuvre artistique ? Quels en sont les effets de sens, les effets esthétiques qui la différencient des autres ? S'agit-il d'un supplément d'ornementation ? Ce serait peu de choses et cela replongerait simplement la description dans la classification rhétorique classique. S'agirait-il de contribuer à une richesse de vision, à un approfondissement de la perception, d'apporter un supplément de rêverie ? Pourquoi ce constant appel à la peinture et aux autres arts dans les textes littéraires que ce soit d'Homère à Proust, de James à Claude Simon ?

Acredito que, na obra de Gautier, as referências às artes plásticas tanto como elementos na narrativa, quanto através de descrições picturais são fundamentais para a construção do que ele chamava de literatura plástica e conseqüentemente para a elaboração de sua estética.

No próximo capítulo, busco responder a algumas das indagações feitas por Liliane Louvel. Investigar qual é o sentido da presença constante das artes plásticas, qual é a sua significação na obra de Gautier.

6- A ARTE A MORTE E A BELEZA: O MITO DE PIGMALIÃO INVERSO

Ne Touchez Pas Aux Marbres

Il se peut qu'au Musée on aime une statue,
 Un secret idéal par Phidias sculpté:
 Entre elle et vous il naît comme une intimité;
 Vous venez, la déesse à vous voir s'habitue.

Elle est là, devant vous, de sa blancheur vêtue
 Et parfois on oublie, admirant sa beauté,
 La neigeuse froideur de la divinité
 Qui, de son regard blanc, trouble, fascine et tue.

Elle a semblé sourire, et, plus audacieux,
 On se dit: « L'Immortelle est peut-être une femme! »
 Et vers la main de marbre on tend sa main de flamme.

Le marbre a tressailli, la foudre gronde aux cieux!
 Vénus est indulgente, elle comprend, en somme,
 Que le désir d'un Dieu s'allume au coeur d'un homme!

4 avril 1867³³²

A paixão pela arte, a educação do olhar pelas exposições e pelos museus, a formulação de um ideal de beleza, a busca por este sonho, o amor impossível por uma estátua ou por mulheres representadas em quadros ou em tapeçarias são temas frequentes na obra de Gautier. Não é uma coincidência se os textos deste autor são cotejados com o mito de Pigmalião, representado literariamente por Ovídio em *As Metamorfoses* (2 d.C. - 8 d.C.).

A lenda do escultor que se apaixona por sua estátua e, pela força de seu amor sincero, toca Vênus, que a transforma em mulher, é contada por diversos autores no século XVIII. Deste período, as obras mais conhecidas concernentes a este mito são a ópera de Rameau *Pigmalion*, representada pela primeira vez em Paris em 27 de agosto de 1748 e, sobretudo, a peça de Rousseau

³³² GAUTIER, Théophile, 2004, pp. 708-709.

Pygmalion cuja primeira representação ocorreu em Lyon em 1770, obtendo um grande sucesso. Anne Geisler-Szmulewicz, em *Le Mythe de Pygmalion au XIX^e siècle: pour une approche de la coalescence des mythes* (1999), sublinha a importância destas duas obras para a literatura do século XIX:

O estudo da recepção do conjunto da obra de Rousseau foi empreendido, em particular, por Raymond Trousson e Jacques Voisine, mas os resultados de sua pesquisa não permitem capturar o impacto do melodrama sobre os românticos: houve provavelmente « influências » em Beddoes e Chateaubriand, mas o que dizer de todos os outros, Gautier, Balzac, Latouche, Esquiros, Lefevre-Deumier?³³³

No século XIX, como demonstrou Anne Geisler-Szmulewicz, embora a referência ao personagem-escultor de Chipre não apareça nos títulos dos romances e das peças e pareça perder espaço para o mito de Prometeu, há várias narrativas em que os leitores são apresentados a pigmaliões modernos, tais como o já citado conto *La Toison d'or*, de 1839, em que Tiburce se apaixona por Madeleine representada na *Descida da Cruz* (1612-1614), de Rubens:

A imagem ofuscante da Madeleine girava diante de seus olhos em manchas luminosas, como se ele tivesse olhado o sol ; a menor dobra, o mais imperceptível detalhe se desenhava nitidamente em sua memória, o quadro estava sempre presente para ele. Ele procurava seriamente em sua cabeça os meios de animar esta beleza insensível e de fazê-la sair de sua moldura ; - Ele pensou em Prometeu, que roubou o fogo do céu para dar uma alma a sua obra inerte ; Em Pigmalião, que soube achar o meio de enternecer e de esquentar um mármore; ele teve a idéia de mergulhar no oceano sem fundo das ciências ocultas, a fim de descobrir um encantamento

³³³ GEISLER-SZMULEWICZ, 1999, p. 55.

L'étude de la réception de l'ensemble de l'oeuvre de Rousseau a été entreprise, en particulier par Raymond Trousson et Jacques Voisine, mais les résultats de leur enquête ne permettent pas de saisir l'impact du mélodrame sur les romantiques : des « influences » se sont vraisemblablement exercées chez Beddoes et Chateaubriand, mais qu'en est-il de tous les autres, Gautier, Balzac, Latouche, Esquiros, Lefevre-Deumier ?

bastante poderoso para dar uma vida e um corpo a esta vã aparência. Ele delirava, estava louco: vós vedes bem que ele estava apaixonado.³³⁴

A citação do nome do escultor cipriota não é, neste trecho, a melhor prova da força do mito na narrativa, mas dois elementos presentes em quase todas as novas versões da lenda: o amor por uma obra de arte seja ela uma estátua, um quadro ou uma tapeçaria, e o desejo de lhe conceder a vida. No entanto, Tiburce não é o criador de Madeleine, como Pigmalião o é de Galatéia, nome que Rousseau, no melodrama que retrata o mito, atribui à bela estátua. Anne Geisler-Szmulewicz explica este tipo de transformação do mito original como um efeito da aproximação da história de Pigmalião com outras narrativas mitológicas, como a de Prometeu. Eles são colocados no mesmo plano pelo narrador: os dois indivíduos que conseguiram animar um objeto inerte que lhes era caro.

Tiburce, todavia, é somente um herói entre os diversos personagens criados por Gautier que amam um objeto inanimado ao qual eles querem dar a vida. Quando as personagens não são estátuas ou representações em quadros ou em tapeçarias, elas são sempre comparadas a obras de arte. Em outros textos, tais como o romance *Fortunio*, alguns personagens desejam mulheres que materializem uma beleza artística, como as estátuas de Fídias ou as belas figuras femininas dos quadros de Ticiano. No conto *Arria Marcella*, Octavien se apaixona por uma mulher-estátua, cujo corpo foi parcialmente petrificado pela larva do

³³⁴ L'image éblouissante de la Madeleine voltigeait devant ses yeux en taches lumineuses, comme s'il eût regardé le soleil ; le moindre petit pli, le plus imperceptible détail se dessinait nettement dans sa mémoire, le tableau était toujours présent pour lui. Il cherchait sérieusement dans sa tête les moyens d'animer cette beauté insensible et de la faire sortir de son cadre ; - il songea à Prométhée, qui ravit le feu du ciel pour donner une âme à son œuvre inerte ; à Pygmalion, qui sut trouver le moyen d'attendrir et d'échauffer un marbre ; il eut l'idée de se plonger dans l'océan sans fond des sciences occultes, afin de découvrir un enchantement assez puissant pour donner une vie et un corps à cette vaine apparence. Il délirait, il était fou : vous voyez bien qu'il était amoureux. (RCN1, pp. 788-789)

Vesúvio. Nesta narrativa fantástica, o desejo de Octavien de concretizar esta paixão impossível reconstrói Pompéia antes da trágica destruição da cidade e torna possível o encontro com sua bem-amada. Desta maneira, a mulher que se torna um objeto artístico graças à erupção do Vesúvio, e que é capaz de inspirar amor no coração do protagonista, retoma a forma humana para satisfazer os sonhos do herói, o que sublinha a semelhança desta narrativa com o mito de Pigmalião.

No entanto, notar-se-á, em seguida, por meio da análise de alguns fragmentos da obra de Théophile Gautier, que a felicidade vivida pelo escultor cipriota em *As Metamorfoses* de Ovídio está ausente nos contos, novelas e romances do escritor francês. Os heróis de suas narrativas não conseguem tornar integralmente reais estes « espectros de beleza », ³³⁵ de um modo durável. Uma outra diferença entre o Pigmalião de Ovídio e os protagonistas de Gautier é o seu objetivo. Aquele busca o amor, estes procuram a beleza, ou de preferência um ideal de beleza incorporado por uma mulher, seja de carne, seja sua representação em mármore ou em cores e linhas em uma tela.

Os protagonistas das obras de Gautier são mais artistas do que amantes, mesmo Fortunio, que prefere a mulher ao quadro, não deixa de apresentar um olhar de esteta: « o olho exercitado de Fortunio analisava as belezas de sua amante com o duplo olhar do amante e do artista ». ³³⁶ Por outro lado, o ciúme de Candaule é suplantado pelo desejo do admirador. Ele pede a Gyges para observar escondido sua mulher Nyssia, pois se angustia por ser o único espectador da maior obra de arte da natureza: « O entusiasmo do artista tinha apagado o ciúme do amante; a admiração era mais forte que o amor. » ³³⁷ Por fim, em *La Toison d'Or*, Tiburce via o mundo e as mulheres como um

³³⁵ Esta fórmula é utilizada para descrever Madeleine em *La Toison d'Or*, Cléopâtre em *La nuit de Cléopâtre* e Nyssia em *Le Roi Candaule*.
"spectres de beauté"

³³⁶ « L'œil exercé de Fortunio analysait les beautés de sa maîtresse avec le double regard de l'amant et de l'artiste. » (RCN1, p.697)

³³⁷ « L'enthousiasme de l'artiste avait éteint la jalousie de l'amant; l'admiration était plus fort que l'amour. » (RCN1, p.959)

conjunto de cores, linhas e formas: « o que ele tomava por amor era apenas admiração de artista - ele achava defeitos de desenho em suas amantes; - sem que ele desconfiasse, a mulher era para ele apenas um modelo. »³³⁸

O desfecho dos amores dos pigmaliões modernos de Gautier é sempre trágico: o tempo representa inexoravelmente um papel destruidor. As belas formas femininas são reduzidas a cinzas (*Arria Marcella, La Morte amoureuse*) ou se quebram « em mil pedaços » (CF, p. 13)³³⁹ (*La Cafetière*). A personagem de Madelaine de Maupin reconhece o efeito devastador do tempo para o amor de D'Albert e decide se tornar uma bela lembrança eterna.

Somente a obra de arte pode imortalizar a beleza, é por este motivo que se encontra freqüentemente, nos textos de Gautier, um desejo de Pigmalião inverso: não é a figura do quadro ou da estátua que deve viver, mas a mulher que deve se tornar um objeto artístico, conservando, desta maneira, para sempre, sua beleza. Este duplo caminho é igualmente observado por Annie Ubersfeld em seu ensaio *Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion* (1989):

O amor das mulheres, e até mesmo o de Afrodite popular, passa, para ele, pela materialização física do objeto de amor em objeto de arte, e do objeto de arte em objeto de amor - de amor concreto, físico. Mineralização da carne, animação do objeto de arte, este duplo movimento nutre até o último dia a escrita de Gautier.³⁴⁰

Tal como Théophile Gautier, a maior parte de seus personagens desenvolve uma grande paixão pela arte, mas,

³³⁸ « Ce qu'il prenait pour de l'amour n'était que de l'admiration d'artiste. - Il trouvait des fautes de dessin dans sa maîtresse ; - sans qu'il s'en doutât, la femme n'était pour lui qu'un modèle. » (RCN1, p.777)

³³⁹ "en mille morceaux" (RCN1, p. 9)

³⁴⁰ UBERSFELD, 1989, p. 51.

L'amour des femmes, et même l'Aphrodite populaire, passe, pour lui, par la matérialisation physique de l'objet d'amour en objet d'art, et de l'objet d'art en objet d'amour - d'amour concret, physique. Minéralisation de la chair, animation de l'objet d'art, ce double mouvement nourrit jusqu'au dernier jour l'écriture de Gautier.

curiosamente, nenhum deles é pintor ou escultor, são sempre artistas amadores, nunca artistas criadores. Eles ocupam a posição de observador, seus olhares são plenos de desejo. Annie Ubersfeld compara o autor aos seus jovens protagonistas:

Em *Mademoiselle de Maupin*, D'Albert procura a criatura mais perfeita e a menor imperfeição a torna inaceitável para ele. A menor mancha sobre a pele, o menor movimento des-harmonioso, e o milagre do desejo cessa de operar. Daí o desgosto e propriamente a desilusão que invadem os heróis, no entanto, tão jovens e inocentes quanto o autor, e com ele se parecendo tanto pelo amor da arte quanto pela impotência para criar - criar objetos de arte: nós não paramos de encontrar esta tara original, a de ser amador.³⁴¹

Gretchen, na tentativa de curar Tiburce de sua paixão pela santa pecadora que, na verdade, nada mais é do que amor pelo « talento de Rubens e não por Madeleine », ³⁴² procura tirar o protagonista da posição de contemplador, de artista amador, e transformá-lo em pintor. Se como amante Gretchen o perdia para um quadro, sua estratégia é tornar-se modelo para conquistar o pintor:

- Vós desenhastes outrora, retomai vossos pincéis. Vós fixareis vossos sonhos na tela, e todas estas grandes agitações se acalmarão por si só. Se eu não posso ser vossa amante, serei ao menos vossa modelo.³⁴³

Ubersfeld acerta quando aponta no autor a mesma doença que se apodera de seus personagens. O narrador de *La Toison d'Or*,

³⁴¹ UBERSFELD, 1989, p. 51.

Dans *Mademoiselle de Maupin*, D'Albert cherche la créature la plus parfaite, et la moindre imperfection la lui rend inacceptable. La moindre tache sur la peau, le moindre mouvement dys-harmonieux, et le miracle du désir cesse d'opérer. De là le dégoût et proprement le désabusement qui envahissent des héros pourtant aussi jeunes et naïfs que leur auteur, et lui ressemblant autant par le goût de l'art que par l'impuissance à créer - à créer des objets d'art : nous n'avons pas fini de retrouver cette tare originelle, celle de l'*amateur*.

³⁴² « Talent de Rubens, et non de Madeleine » (RCN1, p.814)

³⁴³ - Vous avez dessiné autrefois, reprenez vos pinceaux. Vous fixerez vos rêves sur la toile, et toutes ces grandes agitations se calmeront d'elles-mêmes. Si je ne puis être votre maîtresse, je serai du moins votre modèle. (RCN1, p.814)

em uma atitude cúmplice, pergunta ao leitor se ele nunca sentiu vontade, um dia, de reanimar uma estátua ou uma figura feminina de um quadro, como se este fosse um desejo muito comum, como se compartilhasse dessa paixão e o escritor da obra também:

Sem chegar a este grau de exaltação, não fostes vós mesmo invadido por um sentimento de melancolia inexprimível em uma galeria de antigos mestres, sonhando com as belezas desaparecidas representadas por seus quadros? Não gostaríamos de dar vida a todas estas pálidas e silenciosas figuras que parecem sonhar tristemente sobre o verde-ultramarino ou o negro como um carvão que lhes serve de fundo? Estes olhos cuja faísca cintila mais vivamente sob o véu do tempo, foram pintados tendo como modelo uma jovem princesa ou uma bela cortesã da qual não resta mais nada, nem mesmo um só grão de cinza; estas bocas, entreabertas por sorrisos pintados, lembram sorrisos de verdade para sempre extintos. Que pena, de fato, que as mulheres de Rafael, Corrège e Ticiano sejam somente sombras impalpáveis! E por que seus modelos não receberam como suas pinturas o privilégio da imortalidade? - O harém do mais voluptuoso sultão seria pouca coisa ao lado daquele que se poderia compor com as odaliscas da pintura, e é verdadeiramente uma pena que tanta beleza esteja perdida.³⁴⁴

No trecho final, está a resposta para a conversão, na obra de Gautier, da mulher em obra de arte, através da morte, e da obra de arte em mulher amada pelo protagonista, seja

³⁴⁴ Sans arriver à ce degré d'exaltation, n'avez-vous pas vous-même été envahi par un sentiment de mélancolie inexprimable dans une galerie d'anciens maîtres, en songeant aux beautés disparues représentées par leurs tableaux ? Ne voudrait-on pas donner la vie à toutes ces figures pâles et silencieuses qui semblent rêver tristement sur l'outremer verdi ou le noir charbonné qui leur sert de fond ? Ces yeux dont l'étincelle scintille plus vivement sous le voile de la vétusté, ont été copiés sur ceux d'une jeune princesse ou d'une belle courtisane dont il ne reste plus rien, pas même un seul grain de cendre ; ces bouches, entrouvertes par des sourires peints, rappellent de véritables sourires à jamais envolés. Quel dommage, en effet, que les femmes de Raphaël, du Corrège et de Titien ne soient que des ombres impalpables ! et pourquoi leurs modèles n'ont-ils pas reçu comme leurs peintures le privilège de l'immortalité ? - Le sérail du plus voluptueux sultan serait peu de chose à côté de celui que l'on pourrait composer avec les odalisques de la peinture, et il est vraiment dommage que tant de beauté soit perdue. (RCN1, p.789)

platonicamente como em *La Toison d'or*, ou pela reconstrução momentânea de um passado como em *Arria Marcella*. Toda a angústia reside na impossibilidade de, por um lado, fazer viver o ideal sonhado e fixado na tela e, de outro, impedir a degradação do belo corpo elaborado pela natureza. Imobilizando a beleza, ela morre. Se o ideal caminha, anda, vive, é destruído pelo tempo. Não há saída. A única solução é exatamente esse vai-e-vem, é esse limiar no qual se constroem as narrativas de Gautier.

A criação de um estilo plástico por Gautier se faz através da transposição das técnicas da pintura em seus textos. A posição do observador apaixonado, ocupada por seus personagens, permite ao narrador construir « quadros textuais » e transformar o romance em uma obra-prima, como o autor francês sublinha em um comentário a Feydeau sobre *Le Capitaine Fracasse* (1863):

É uma obra puramente plástica, objetiva, como diriam os alemães. E eu replicaria: é precisamente por estas razões que é uma obra-prima.³⁴⁵

O narrador de *La Toison d'or*, detalhando a personalidade de Tiburce, esmiúça a própria estética de Gautier:

Ele [Tiburce] apreendia admiravelmente bem todos os tipos realizados nas obras dos mestres, mas não os teria percebido por ele mesmo se os tivesse encontrado na rua ou no mundo ; em uma palavra, se tivesse sido pintor, ele teria feito vinhetas sobre os versos dos poetas ; se tivesse sido poeta, ele teria feito versos sobre os quadros dos pintores.³⁴⁶

³⁴⁵ FEYDEAU, 1874, pp. 213-214.

C'est une oeuvre purement plastique, objective, comme diraient les Allemands. C'est précisément pour ces causes, dirai-je à mon tour, que c'est un chef-d'œuvre.

³⁴⁶ Il [Tiburce] saisissait admirablement bien tous les types réalisés dans les œuvres des maîtres, mais il ne les aurait pas aperçus de lui-même s'il les eût rencontrés dans la rue ou dans le monde ; en un mot, s'il eût été peintre, il aurait fait des vignettes sur les vers des poètes ; s'il eût été poète, il eût fait des vers sur les tableaux des peintres. (RCN1, p. 784)

Descrever quadros de pintores reais, descrever quadros imaginários, descrever uma cena como um quadro. O mito de Pigmalião não está presente somente na narrativa do jovem que ama uma obra de arte, mas na transformação da narrativa em um quadro. A título de exemplo do que é afirmado, deve-se citar a descrição de Alicia - protagonista do conto *Jettatura* (1856) - como um pendente de um quadro de Schiavone, pintor italiano do século XVI. No início, o narrador apresenta, em detalhes, o espaço em que a personagem permanece imóvel, como se estivesse posando para seu « quadro ». Vê-se, neste trecho, não somente a precisão com a qual os elementos do mobiliário e da sala, de um modo geral, são retratados, expondo os ornamentos e o material do qual eles são feitos, mas também a especificação do tipo de luz que clareia a peça da casa:

Alicia se estabelecera em uma sala da casa, cujos muros estavam ornados com estas paisagens em afresco que, na Itália, substituem os papéis de parede. Esteiras de palha da Manila cobriam o chão. Uma mesa sobre a qual estava jogado uma ponta de tapete turco e que cobriam as poesias de Coleridge, de Schelley, de Tennyson et de Longfellow, um espelho de moldura antiga e algumas cadeiras de cana compunham toda a mobília ; cortinas de junco da China historiadas de pagodes, de rochedos, de salgueiros, de groues e de dragões, ajustadas nas aberturas e elevadas até a metade, peneiravam uma luz doce ; um ramo de laranjeira, toda carregada de flores que os frutos, se enodando, faziam cair, penetrava familiarmente no quarto e se estendia como uma guirlanda acima da cabeça de Alicia, sacudindo sobre ela sua neve perfumada.³⁴⁷

³⁴⁷ Alicia s'était établie dans une salle de la maison, dont les murs étaient ornés de ces paysages à fresque qui, en Italie, remplacent les papiers. Des nattes de paille de Manille couvraient le plancher. Une table sur laquelle était jeté un bout de tapis turc et que jonchaient les poésies de Coleridge, de Shelley, de Tennyson et de Longfellow, un miroir à cadre antique et quelques chaises de canne composaient tout l'ameublement ; des stores de jonc de la Chine historiés de pagodes, de rochers, de saules, de grues et de dragons, ajustés aux ouvertures et relevés à demi, tamisaient une lumière douce ; une branche d'oranger, toute chargée de fleurs que les fruits, en se nouant, faisaient tomber, pénétrait familièrement dans la chambre et s'étendait comme une guirlande au-dessus de la tête d'Alicia, en secouant sur elle sa neige parfumée. (RCN2, p. 463)

Depois da construção do espaço, o narrador passa à descrição de Alicia. A imagem, formada aos poucos, no fim do terceiro parágrafo, se completa e o narrador lamenta que esta cena não seja pintada em uma tela para servir de pendente ao quadro de Schiavone cujo motivo é Vênus mascando rosas. Ora, a estratégia do narrador, comparando a cena descrita a uma obra de Schiavone, é semelhante àquela do autor-crítico que aproxima os personagens criados por Hoffmann e Arnim das figuras desenhadas por Goya e por Callot. (Cf. 3.1)

Além disso, o quadro de Schiavone corresponde à pintura de história, pois retrata uma cena mitológica. Gautier, ao comparar um quadro que retrata um tema da pintura de história, que era o mais valorizado academicamente, com uma cena que exporia uma pintura de gênero se mostra defensor de um grupo de pintores modernos que praticavam esta última. Além disso, condena, como Balzac em sua defesa de *Mademoiselle de Maupin*, a Academia por continuar a atribuir o sublime à pintura de história e não valorizar os outros gêneros da pintura, do mesmo modo que são criticadas as descrições literárias, mantendo padrões herdados do século XVII:

Pintores e letrados, irmanados por um fazer poético, encontram-se em uma atividade de caráter filosófico que interroga as relações entre identidade e aparência. Contudo, o « retrato », gênero pictórico, e o « caráter », gênero literário, continuavam a ser considerados menores à luz dos cânones poéticos humanistas que valorizam, acima de tudo, a pintura de história, a epopéia e a tragédia. Além disto, diante do valor narrativo de um quadro ou um texto literário, a descrição parece constituir uma presença acessória. Mas a voga « do retrato » e do « caráter » marcam ambas uma preferência do público comprador de quadros e do leitor de obras literárias, que vai perdendo suas referências eruditas e que contribuirá, a seguir, para a crescente

aceitação, nos meios acadêmicos, da pintura de gênero e do romance psicológico.³⁴⁸

O estilo plástico é colocado em evidência e a descrição forma um quadro. Aliás, Gautier, em tom irônico, afirmava às vezes que: « O Livro lhe roubara todos seus motivos de quadros ! »³⁴⁹ :

A jovem, sempre um pouco doente, estava deitada em um estreito canapé perto da janela ; duas ou três almofadas do Marrocos a suspendiam pela metade ; a coberta veneziana envolvia castamente seus pés ; arranjada assim, ela podia receber Paul sem infringir as leis do pudor inglês.

O livro começado tinha escorregado para o chão, da mão distraída de Alicia ; suas pupilas navegavam vagamente sob os longos cílios e pareciam olhar para o além ; ela experimentava este cansaço quase voluptuoso que se segue aos acessos de febre, e toda sua ocupação era de mascar flores de laranjeira que ela juntava sobre sua coberta e cujo perfume amargo lhe agradava. Não existe uma Vênus mascarando rosas de Schiavone ? Que gracioso pendente um artista moderno poderia fazer representando Alicia mordendo de leve flores de laranjeira.³⁵⁰

Em uma primeira análise, a identificação das narrativas de Gautier com a história do escultor Pigmalião é quase completa, no entanto, há divergências que, sem eliminar a comparação, designam uma inversão deste mito. O personagem de Ovídio

³⁴⁸ MELLO, Celina Maria Moreira de. *A Literatura Francesa e a pintura: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: 7letras; Faculdade de Letras/UFRJ, 2004, pp. 39-40.

³⁴⁹ *Apud* BERGERAT, 1998, p. 242.

« le Livre lui avait volé tous ses sujets de tableaux ! »

³⁵⁰ La jeune fille, toujours un peu souffrante, était couchée sur un étroit canapé près de la fenêtre ; deux ou trois coussins du Maroc la soulevaient à demi ; la couverture vénitienne enveloppait chastement ses pieds ; arrangée ainsi, elle pouvait recevoir Paul sans enfreindre les lois de la pudeur anglaise.

Le livre commencé avait glissé à terre de la main distraite d'Alicia ; ses prunelles nageaient vaguement sous leurs longs cils et semblaient regarder au delà du monde ; elle éprouvait cette lassitude presque voluptueuse qui suit les accès de fièvre, et toute son occupation était de mâcher les fleurs de l'oranger qu'elle ramassait sur sa couverture et dont le parfum amer lui plaisait. N'y a-t-il pas une Vénus mâchant des roses, du Schiavone ? Quel gracieux pendant un artiste moderne eût pu faire au tableau du vieux Vénitien en représentant Alicia mordillant des fleurs d'oranger ! (RCN2, pp. 463-464)

desejou transformar sua estátua em uma mulher. Nos textos do escritor francês, ao contrário, ou a mulher se torna, ao morrer, uma estátua, ou ela é exaustivamente confrontada à morte. O desejo dos protagonistas é mais dirigido para a perfeição de mármore do que ao ser de carne.

Em *La Toison d'or*, mesmo que o personagem feminino de Madeleine seja representado no quadro *Descida da Cruz*, sua beleza é marmórea: « um raio de sol disperso por acaso realçava a quente brancura de suas vestes e de seus braços de mármore dourado ». ³⁵¹

Como foi referido, Annie Ubersfeld indica em seu artigo « este duplo movimento » da pedra à carne e da carne à pedra. Anne Geizler-Szmulewicz explica esta modificação do mito do escultor, na obra de Gautier, relacionando o mito de Pigmalião ao de Medusa. Segundo ela, o fenômeno da *coalescência* ³⁵² dos mitos no século XIX vai renovar as lendas gregas, modificando-as. Pigmalião, na obra de Gautier, tomará as características de Medusa. Anne Geizler-Szmulewicz notou também na obra do autor francês um duplo caminho do ser amado: « Este contínuo vai-e-vem da pedra à vida e da vida à pedra mostra a impossível conciliação da forma ideal com o real ». ³⁵³ A impossibilidade nasce, na verdade, da incapacidade do real para conservar a beleza, a arte que pára/imobiliza o tempo é o único receptáculo do « sonho de beleza ». No entanto, não se pode amar uma obra de arte, é por esta razão que há este vai-e-vem e as personagens mais belas, as mais encantadoras são aquelas que se aproximam da morte, são brancas e frias como o mármore de Paros.

A mulher-estátua reúne em sua imagem a arte, a morte e a beleza. Clarimonde, no conto *La Morte amoureuse*, é o exemplo

³⁵¹ « un rayon de soleil égaré par hasard rehaussait la chaude blancheur de son linge et de ses bras de marbre doré » (RCN1, p. 787)

³⁵² Aproximação de dois mitos distintos, que gera uma mudança da história original de um deles, por assimilar alguns elementos da outra lenda.

³⁵³ GEISLER-SZMULEWICZ, 1999, p. 169.

« Ces va-et-vient de la pierre à la vie et de la vie à la pierre posent l'impossible conciliation de la forme idéale et du réel. »

mais expressivo desta união. Como foi comentado em 5.1.2, Romuald, jovem seminarista, conhece-a no dia de sua ordenação. Apesar da paixão imediata por esta misteriosa mulher, ele pronunciou seus votos. Clarimonde desaparece e para o cúmulo de sua infelicidade, o jovem é nomeado, alguns dias depois, para uma paróquia distante. Um ano transcorre e ele é chamado por uma senhora moribunda que pede a presença de um padre. Chegando ao castelo onde habitava a dama à beira da morte, Romuald reconhece o pajem de Clarimonde em desespero e compreende imediatamente que sua bem-amada está morta. Ele é levado ao quarto funéreo e lá é deixado só. A bela mulher estava no leito fixada pela imobilidade da morte, coberta « com um véu de linho de uma brancura resplandecente » (CF, p. 74)³⁵⁴ e o jovem padre a descreve como « uma estátua de alabastro, feita por algum escultor hábil, para colocar sobre o túmulo de uma rainha, ou ainda uma jovem adormecida que a neve surpreendera » (CF, p. 74)³⁵⁵. Romuald se aproximou do leito e envergonhado revela seus pensamentos:

Aquela perfeição de formas, embora purificada e santificada pela sombra da morte, perturbava-me mais voluptuosamente do que teria sido preciso³⁵⁶, e aquele repouso assemelhava-se tanto a um sono que se poderia enganar-se³⁵⁷. Esquecia que tinha vindo ali para um serviço fúnebre, e imaginava que eu era um jovem esposo entrando no quarto da noiva que esconde seu rosto por pudor e que não se quer deixar ver de modo nenhum. (CF, pp. 74-75)³⁵⁸

³⁵⁴ « d'un voile de lin d'une blancheur éblouissante » (RCN1, p. 538)

³⁵⁵ « une statue d'albâtre faite par quelque sculpteur habile pour mettre sur un tombeau de reine, ou encore une jeune fille endormie sur qui il aurait neigé. » (RCN1, p. 538)

³⁵⁶ A tradução que melhor corresponde ao trecho « teria sido preciso » seria : « exigia minha condição de padre ».

³⁵⁷ No lugar de « enganar-se », a tradução mais adequada seria: « ter a ilusão de que ela dormia ».

³⁵⁸ Cette perfection de formes, quoique purifiée et sanctifiée par l'ombre de la mort, me troublait plus voluptueusement qu'il n'aurait fallu, ce repos ressemblait tant à un sommeil que l'on s'y serait trompé. J'oubliais que j'étais venu là pour un office funèbre, et je m'imaginai que j'étais un jeune époux entrant dans la chambre de la fiancée qui cache sa figure par pudeur et qui ne veut point laisser voir. (RCN1, p. 539)

A mulher comparada a uma estátua, cujas formas são ainda perfeitas, era mais desejável do que na época em que se encontrava viva. Quando Romuald decidiu levantar o pano que a cobria, estava com o coração dilacerado « de dor, desvairado de alegria, tremendo de medo e de prazer » (CF, p. 75)³⁵⁹ e, segundo ele, « a morte nela parecia uma garridice a mais » (CF, p. 75)³⁶⁰. O padre a descreve longamente e as características próprias das estátuas e da morte são enumeradas sem cessar. Esta passagem sublinha a brancura e o caráter gélido da tez de Clarimonde, mas, longe de afastar Romuald do leito, todo este aspecto marmóreo o seduz:

A palidez de suas faces, o rosado menos vivo de seus lábios, os longos cílios abaixados e recortando sua franja castanha naquela brancura, davam-lhe uma expressão de castidade melancólica e de sofrimento meditativo de um poder de sedução inexprimível (...) as belas mãos, mais puras, mais diáfanas do que hóstias, estavam cruzadas numa atitude de piedoso repouso e de tácita oração, o que corrigia o que poderiam ter tido de excessiva sedução, mesmo na morte, a deliciosa redondez e o polido de marfim de seus braços nus, os quais ainda mostravam os braceletes de pérolas (...) ela continuava na mais perfeita imobilidade. Toquei-lhe levemente o braço; estava frio, no entanto não tão frio quanto sua mão no dia em que roçara a minha sob o portal da igreja. (CF, p. 75)³⁶¹

A brancura e o frescor de sua pele, sua imobilidade celebram a união entre a arte, a morte e a beleza. Annie

³⁵⁹ « navré de douleur, éperdu de joie, frissonnant de crainte et de plaisir » (RCN1, p. 539)

³⁶⁰ « la mort chez elle semblait une coquetterie de plus » (RCN1, p. 539)

³⁶¹ La pâleur de ses joues, le rose moins vif de ses lèvres, ses longs cils baissés et découpant leur frange brune sur cette blancheur, lui donnaient une expression de chasteté mélancolique et de souffrance pensive d'une puissance de séduction inexprimable (...) ses belles mains, plus pures, plus diaphanes que des hosties, étaient croisées dans une attitude de pieux repos et de tacite prière, qui corrigeait ce qu'auraient pu avoir de trop séduisant, même dans la mort, l'exquise rondeur et le poli d'ivoire de ses bras nus dont on n'avait pas ôté les bracelets de perles (...) elle était toujours de la plus parfaite immobilité. Je touchai légèrement son bras; il était froid, mais pas plus froid pourtant que sa main le jour qu'elle avait effleuré la mienne sous le portail de l'église. (RCN1, p. 539)

Ubersfeld sublinha também esta aliança, refletindo sobre a ligação entre a mulher e a estátua, em Gautier:

É o mesmo movimento, e é difícil dizer se a estátua é mediadora entre a morte e o vivente ou se é a morte que é mediadora entre a arte e a vida. Um nó extraordinariamente apertado une a mulher, a Morte, a estátua. Um estranho poema intitulado « Sedução póstuma » e inspirado por Marie Mattéi imagina a mulher amada, em seu leito de morte, imóvel e pintada : A arte, a morte, o desejo.³⁶²

A associação entre a morte e a arte, em Gautier, explica-se pelo seu poder de fixar a beleza. Quase todas as suas personagens femininas morrem jovens e belas adquirindo as características das estátuas. A protagonista de *Mademoiselle de Maupin* (1835-1836) não falece, mas é suficientemente inteligente para fugir antes que o tempo destrua sua beleza e o amante se canse dela. Tal é a explicação de Madeleine para sua partida inesperada, em uma carta deixada para D'Albert que fecha o livro:

Vós sentíeis desejo por mim, vós me amáveis, eu era vosso ideal - muito bem. Eu vos concedi na hora o que pedíeis ; a decisão foi apenas vossa de tê-lo mais cedo. Servi de corpo ao vosso sonho o mais complacentemente possível. (...) Acreditais talvez que eu não vos amo, porque eu vos deixo. Reconhecereis mais tarde a verdade disto. - Se me importasse menos convosco, eu teria ficado e eu vos teria vertido a insípida beberagem até o fim. Vosso amor teria logo morrido de tédio - ao fim de algum tempo, vós me teríeis perfeitamente esquecido, e, relendo meu nome na lista de vossas conquistas, vós vos teríeis indagado : Quem então é esta aqui ? - Eu tenho ao menos esta satisfação de pensar que vós vos lembrareis de mim mais do que de qualquer outra - vosso desejo insaciado abrirá

³⁶² UBERSFELD, 1989, p. 54.

C'est le même mouvement, et il est difficile de dire si la statue est médiatrice entre la mort et le vivant ou si c'est la mort qui est médiatrice entre l'art et la vie. Un nœud extraordinairement serré unit la femme, la Mort, la statue. Un étrange poème intitulé « Coquetterie posthume » et inspiré par Marie Mattéi, imagine la femme aimée, sur son lit de mort, immobile et fardée : l'art, la mort, le désir.

ainda suas asas para voar até a mim ; serei sempre para vós algo de desejável a que vossa fantasia amará voltar, eu espero que, na cama das amantes que podereis ter, sonhareis algumas vezes com esta noite única que passastes comigo.³⁶³

Todas as tentativas de animação fracassam na obra de Gautier. Todos os objetos que conservam uma parte da beleza de uma jovem morta ganham vida, mas pelo período de uma noite.

No conto fantástico, *La Cafetière* (CF. 5.1.1), Angéla que está bizarramente ligada a uma cafeteira encanta o protagonista Théodore, eles dançam a noite toda em um baile organizado por personagens que saem de quadros e de uma tapeçaria. Porém, próximo da aurora, Angéla se torna fraca, sua pele está fria e branca como mármore:

Sem a menor objeção, Ângela sentou-se, envolvendo-me com os braços como uma *écharpe* branca, escondendo a cabeça em meu peito para reaquecer-se um pouco, porque de repente se tornara fria como o mármore. (CF, p. 13)³⁶⁴

Esta mulher-estátua congelada nos joelhos do protagonista não pode ter uma vida real. Após o fim da noite, ela deve partir, levanta-se, dá alguns passos, lança um grito e cai. O

³⁶³ Vous aviez envie de moi, vous m'aimiez, j'étais votre idéal - fort bien. Je vous ai accordé sur-le-champ ce que vous demandiez ; il n'a tenu qu'à vous de l'avoir plus tôt. J'ai servi de corps à votre rêve le plus complaisamment du monde. (...)Vous croyez peut-être que je ne vous aime pas parce que je vous quitte. Vous reconnaîtrez plus tard la vérité de ceci. - Si j'avais moins fait de cas de vous, je serais restée, et je vous aurais versé le fade breuvage jusqu'à la lie. Votre amour eût été bientôt mort d'ennui ; - au bout de quelque temps, vous m'auriez parfaitement oubliée, et, en relisant mon nom sur la liste de vos conquêtes, vous vous seriez demandé : Qui diable est donc celle-ci ? - J'ai au moins cette satisfaction de penser que vous vous souviendrez de moi plutôt que d'une autre. - votre désir inassouvi ouvrira encore ses ailes pour voler à moi ; je serai toujours pour vous quelque chose de désirable où votre fantaisie aimera à revenir, et j'espère que, dans le lit des maîtresses que vous pourrez avoir, vous songerez quelquefois à cette nuit unique que vous avez passée avec moi. (RCN1, pp. 519-521)

³⁶⁴ Sans faire la moindre objection, Angéla s'assit, m'entourant de ses bras comme d'une écharpe blanche, cachant sa tête dans mon sein pour se réchauffer un peu, car elle était devenue froide comme un marbre. (RCN1, p. 8)

jovem corre para reanimá-la, no entanto: « não encontrei nada mais que a cafeteira partida em mil pedaços ». (CF, p. 13)³⁶⁵

Théodore é encontrado por seus amigos, desmaiado no chão, abraçando um pedaço de porcelana quebrada e, com algum esforço, conseguem acordá-lo. Depois do almoço, começa a desenhar em um álbum. Inconscientemente, reproduz a imagem da cafeteira. Seu hóspede e amigo reconheceu no desenho o perfil de sua irmã Angéla que: « morreu, faz dois anos, de uma congestão do peito, logo depois de um baile ». (CF, p. 15)³⁶⁶

A estranha ligação entre a cafeteira e Angéla é confirmada, o baile organizado à noite pelos personagens saídos dos quadros e da tapeçaria reproduzia o contexto da morte da jovem. A cafeteira, objeto por intermédio do qual Angéla retorna à vida, quebra-se em mil pedaços. A única lembrança da moça é agora o desenho que, em um primeiro momento, parecia, segundo o protagonista, semelhante à cafeteira, mas que, na verdade, copiava: « realmente o perfil doce e melancólico de Ângela ». (CF, p. 15)³⁶⁷

Em *Arria Marcella* (Cf. 5.1.3) e *La Morte amoureuse*, o desejo de Octavien e Romuald de animar suas estátuas queridas, de fazer viver « essa nobre forma » (AM, p. 8)³⁶⁸, « aquela perfeição de formas » (CF, p. 74)³⁶⁹ acaba por revelar o triste fim da beleza humana: as cinzas informes.

Visitando com seus amigos o museu Studj, em Nápoles, Octavien é fascinado por um pedaço de « estátua » formado pela lava solidificada do Vesúvio que conservou « a redondez de um colo » (AM, p. 8)³⁷⁰ de uma jovem pompeana, atravessando « os séculos quando tantos impérios desaparecidos não deixaram vestígio! Esse selo de beleza, pousado pelo acaso sobre a

³⁶⁵ « je ne trouvai rien que la cafetière brisée en mille morceaux » (RCN1, p. 9)

³⁶⁶ « morte il y a deux ans, d'une fluxion de poitrine à la suite d'un bal. » (RCN1, p. 10)

³⁶⁷ « réellement le profil doux et mélancolique d'Angéla. » (RCN1, p. 10)

³⁶⁸ « cette noble forme » (RCN2, p. 287)

³⁶⁹ « cette perfection de formes » (RCN1, p. 539)

³⁷⁰ « la rondeur d'une gorge » (RCN2, p. 287)

escória de um vulcão, não desapareceu ». (AM, p. 8)³⁷¹ A beleza de uma desconhecida cidadã de Pompéia sobreviveu graças a uma morte privilegiada que a transformou em um objeto artístico, em um molde de estátua exposta em um museu, tão belo que o olhar de um artista teria « reconhecido nele facilmente o corte de um seio admirável e de um flanco tão puro de estilo quanto o de uma estátua grega ». (AM, p. 8)³⁷². Esta forma perfeita desperta um amor tão intenso, tão forte em Octavien que ele consegue, graças à sua paixão, reconstruir toda a cidade de Pompéia, antes da erupção do Vesúvio, e, com a cidade, Arria Marcella, o modelo vivo do fragmento de estátua do museu italiano. Octavien passa a noite em companhia de sua amada. A mulher-estátua estava, neste momento, completa.

No entanto, o amor não pode se concretizar, Arria não pode permanecer nesta falsa vida. Seu pai Arrius Diomêdes lembra aos dois amantes a realidade da morte, os deuses não existem mais para animar estátuas como no mito de Pigmalião. O cristão Diomêdes critica o comportamento pagão de sua filha que, a despeito de sua morte real, continua a amar os valores gregos « a vida, a juventude, a beleza, o prazer » (AM, p. 67)³⁷³ :

O tempo de tua vida não bastou à tua dissolução, e é preciso que teus infames amores invadam os séculos que não te pertencem ? Não podes deixar os vivos na esfera deles, tua cinza ainda não esfriou desde o dia em que morreste sem arrepende-te sob a chuva de fogo do vulcão ? Dois mil anos de morte não te acalmaram, e teus braços vorazes atraem para o teu peito de mármore, vazio de coração, os pobres insensatos inebriados por teus filtros. (AM, p. 67)³⁷⁴

³⁷¹ « les siècles lorsque tant d'empires disparus n'ont pas laissé de trace ! Ce cachet de beauté, posé par le hasard sur la scorie d'un volcan, ne s'est pas effacé. » (RCN2, p. 287)

³⁷² « aisément reconnu la coupe d'un sein admirable et d'un flanc aussi pur de style que celui d'une statue grecque. » (RCN2, p. 287)

³⁷³ « la vie, la jeunesse, la beauté, le plaisir » (RCN2, p. 311)

³⁷⁴ Le temps de ta vie n'a-t-il pas suffi à tes déportements, et faut-il que tes infâmes amours empiètent sur les siècles qui ne t'appartiennent pas ? Ne peux-tu laisser les vivants dans leur sphère, ta cendre n'est donc pas refroidie depuis le jour où tu mourus sans repentir sous la pluie de feu du volcan ? Deux mille ans de mort ne t'ont donc pas calmée, et tes bras

Em *Mademoiselle de Maupin*, Madelaine partiu, a fim de deixar no coração de d'Albert uma magnífica lembrança eterna. Arria, reconhecendo sua impossibilidade de escapar da morte envolve Octavien:

Em seus belos braços de estátua, frios, duros e rígidos como o mármore. Sua beleza furiosa, exasperada pela luta, irradiava com um brilho sobrenatural naquele momento supremo, como que para deixar a seu jovem amante uma inelutável lembrança. (AM, p. 68)³⁷⁵

Mas toda sua beleza de obra de arte se apaga, a tentativa que faz Octavien de reanimá-la é frustrada, a morte e o tempo são mais fortes do que os dois amantes e o jovem francês desmaia, quando se confronta com a terrível destruição de sua mulher-estátua, transformada em uma « pitada de cinzas » (AM, p. 69)³⁷⁶. Todavia, no museu Studj, a forma eternizada d'Arria, considerada como uma obra-prima do Vesúvio, continua a seduzir.

Em *La Morte amoureuse*, Romuald beija Clarimonde morta em seu leito e, como por milagre, ela retorna à vida a tempo de lhe comunicar a existência de uma ligação eterna entre eles. Depois de algumas semanas, o padre tem sonhos estranhos em que aparece Clarimonde, e em que ele se torna um cavalheiro libertino, seu amante, habitando em um palácio. Os sonhos eram tão tangíveis que ele não sabia se era « um padre que sonhava a cada noite que era um fidalgo, ora um fidalgo que sonhava que era padre » (CF, p. 84)³⁷⁷. A vida dupla o fatigava muito e, em seus sonhos, sua bela amante bebia seu sangue para conservar-se viva. Determinado a saber qual era sua verdadeira

voraces attirant sur ta poitrine de marbre, vide de cœur, les pauvres insensés enivrés par tes philtres. (RCN2, p. 311)

³⁷⁵ « le corps d'Octavien de ses beaux bras de statues, froids, durs et rigides comme le marbre. Sa beauté furieuse, exaspérée par la lutte, rayonnait avec un éclat surnaturel à ce moment suprême, comme pour laisser à son jeune amant un inéluctable souvenir. » (RCN2, p. 312)

³⁷⁶ « pincée de cendres » (RCN2, p. 312)

³⁷⁷ « un prêtre qui rêvait chaque soir qu'il était gentilhomme, tantôt un gentilhomme qui rêvait qu'il était prêtre. » (RCN1, p. 546)

natureza, qual das duas experiências era real, Romuald decide seguir o abade Sérapión e desenterrar, com este último, o túmulo da mulher que o tentava. Ela estava lá « pálida como um mármore » (CF, p. 90)³⁷⁸, em sua boca « Uma pequena gota brilhava como uma rosa » (CF, p. 90)³⁷⁹. O velho sacerdote com a intenção de eliminar a « bebedora de sangue » (CF, p. 90)³⁸⁰, lança-lhe água benta, transformando o belo corpo em « uma mistura [horripelmente informe] de cinza e de ossos meio calcinados ». (CF, p. 90)³⁸¹

Diferentemente da primeira morte de Clarimonde, em que ela se conservava sempre bela, com mãos diáfanas e os braços de marfim como uma estátua, em que sua beleza estava congelada como em uma obra de arte, a segunda morte é definitiva pela perda das formas, pela perda da arte e, por conseguinte, pela perda da beleza. Expressivas são as palavras de Sérapión, mostrando o conjunto das cinzas: « Eis a vossa amante, senhor Romuald (...) sereis ainda tentado a ir passear no Lido e em Fusine com vossa beleza ? » (CF, p. 90)³⁸²

Em *La Comédie de la Mort*, volume poético publicado em 1838, o objeto da descrição é a própria morte, personificada em uma magnífica e apavorante mulher. Desta maneira, não são apenas as mulheres próximas da morte que são mais desejáveis, mas a sua corporificação é « mais bela que o dia »³⁸³.

A representação da morte é a metáfora desta angústia, é a simplificação deste terror: a exterminação da beleza. Toda a beleza feminina é uma metáfora da morte, porque é perecível. Neste jogo, é preciso exaltar a beleza para esconder a terrível realidade. A conservação da beleza pela morte

³⁷⁸ « pâle comme un marbre » (RCN1, p. 552)

³⁷⁹ « une petite goutte brillait comme une rose » (RCN1, p. 552)

³⁸⁰ « buveuse de sang » (RCN1, p. 552)

³⁸¹ « un mélange affreusement informe de cendres et d'os à demi calcinés. » (RCN1, p. 552)

³⁸² « Voilà votre maîtresse, seigneur Romuald (...) serez-vous encore tenté d'aller vous promener au Lido et à Fusine avec votre beauté ? » (RCN1, p. 552)

³⁸³ GAUTIER, 2004, p. 117.

"plus belle que le jour"

(Alicia, Angéla, Clarimonde), a beleza da personificação da morte, a conservação do ideal da beleza pela arte dissimulam o medo da destruição, da feiúra, do nada, do informe, da cinza fúnebre, como é possível verificar ao fim de *La Comédie de la Mort*, em uma última descrição da bela mulher aterrorizante, modelo do ideal de beleza feminina em Gautier³⁸⁴ e que traduz uma parte de sua teoria estética:

Virgem dos belos seios de alabastro poupa teu poeta,
Lembra-te que sou eu quem, primeiro, te fez
Mais bela do que o dia;
Fiz de tua tez verde uma palidez diáfana,
Com belos cabelos negros eu escondi teu velho crânio,
E te fiz a corte.³⁸⁵

Para concluir e definir mais claramente este desejo de Pigmalião inverso que reúne a arte, a morte e a beleza em Gautier, é preciso observar que, em *Roi Candaule* (Cf. 5.1.2), de 1844, o herói não está em busca de um amor impossível, sua bem-amada não está morta, está viva e é sua esposa. No entanto, ele não está satisfeito. Sua maior angústia é que a beleza de Nyssia, um dia, perecerá, sem que a humanidade a conheça:

³⁸⁴ Foto 6. Túmulo de Théophile Gautier. Cemitério de Montmartre, em Paris.

³⁸⁵ GAUTIER, 2004, p. 117.

Vierge aux beaux seins d'albâtre, épargne ton poète,
Souviens-toi que c'est moi qui, le premier, t'ai faite
Plus belle que le jour;
J'ai changé ton teint vert en pâleur diaphane,
Sous de beaux cheveux noirs j'ai caché ton vieux crâne,
Et je t'ai fait la cour.



Foto 6

Nota 384: *Túmulo de Théophile Gautier.*
Cemitério de Montmartre, em Paris.

Pensar que uma semelhante beleza não é imortal, ah! E que os anos alterarão estas linhas divinas, este admirável hino de formas, este poema cujas estrofes são contornos, e que ninguém no mundo leu e somente eu devo ler; ser único depositário de um tão esplêndido tesouro! - Pelo menos, se eu soubesse, com a ajuda das linhas e das cores, imitando o jogo da sombra e da luz, fixar sobre a madeira um reflexo deste rosto celeste; se o mármore não fosse rebelde ao meu cinzel, na veia mais pura do Paros ou do pentélico, eu talharia um simulacro deste corpo encantador que faria cair de seus altares as vãs efígies de suas deusas! E mais tarde, quando sob o barro dos dilúvios, sob a poeira das cidades destruídas, os homens das eras futuras reencontrassem algum pedaço desta sombra petrificada de Nyssia, eles se diriam: « Eis então como eram feitas as mulheres deste mundo desaparecido! » E eles elevariam um templo para colocar o divino fragmento. Mas tenho apenas uma admiração estúpida e um amor insensato! Adorador único de uma divindade desconhecida, não possuo nenhum meio de estender seu culto sobre a terra! »³⁸⁶

Candaule fala de Nyssia como de uma obra de arte, antes de ser um corpo de carne e osso, ela é feita de linhas, contornos, formas. Ele não quer a mulher, ele quer construir o objeto artístico a partir do mais belo modelo que a natureza já produziu. É a arte que impede a morte, é a arte que recolhe a beleza e evita seu extermínio. A imagem apresentada, em

³⁸⁶ « Penser qu'une semblable beauté n'est pas immortelle, hélas ! Et que les ans altéreront ces lignes divines, cet admirable hymne de formes, ce poème dont les strophes sont des contours, et que nul au monde n'a lu et ne doit lire que moi ; être seul dépositaire d'un si splendide trésor ! - Au moins, si je savais, à l'aide des lignes et des couleurs, imitant le jeu de l'ombre et de la lumière, fixer sur le bois un reflet de ce visage céleste ; si le marbre n'était pas rebelle à mon ciseau, dans la veine la plus pure du Paros ou du pentélique, je taillerais un simulacre de ce corps charmant qui ferait tomber de leurs autels les vaines effigies de leurs déesses ! Et plus tard, lorsque sous le limon des déluges, sous la poussière des villes dissoutes, les hommes des âges futurs rencontreraient quelque morceau de cette ombre pétrifiée de Nyssia, ils se diraient : « Voilà donc comme étaient faites les femmes de ce monde disparu ! » Et ils élèveraient un temple pour loger le divin fragment. Mais je n'ai rien qu'une admiration stupide et qu'un amour insensé ! Adorateur unique d'une divinité inconnue, je ne possède aucun moyen de répandre son culte sur la terre ! » (RCN1, pp. 958-959)

Arria Marcella e *Le Roi Candaule*, da beleza que sobrevive aos séculos por meio de um objeto artístico se encontra nas narrativas e poemas de Gautier: « tudo passa - a arte robusta / Só tem a eternidade / o busto / Sobrevive à cidade”³⁸⁷. Enfim, este desejo de Pigmalião inverso está tanto no cerne de várias narrativas de Gautier quanto é a chave de sua estética, uma vez que, além de justificar seu estilo descritivo, oferece o destaque, que o autor buscava, para uma técnica de escrita que visa a construção do Belo e a edificação de uma literatura plástica.

³⁸⁷ GAUTIER, 2004, p. 571.

« Tout passe. - L'art robuste/ Seul a l'éternité/ Le buste/ Survit à la cité »

7 - CONCLUSÃO: A ESTÉTICA DA ARTE PELA ARTE

Durante o mestrado, estudei o valor das descrições picturais no conto fantástico *Jettatura* de Théophile Gautier, o que me levou a conhecer outros romances e contos do mesmo autor e começar a perceber a imensa importância da descrição em suas obras, de modo geral, e, especialmente, em suas narrativas. As descrições picturais não revelavam somente um gosto do escritor pelas artes plásticas, mas tornaram-se, como muitos críticos já haviam percebido, a principal característica de toda a sua obra. Gautier foi, inclusive, apontado como o criador de uma nova literatura: uma literatura de imagens, uma literatura plástica. Devido a esse estilo tão particular, recebeu inúmeros elogios e críticas, aos quais respondeu em prefácios, textos críticos e em sua própria produção literária.

Assim, minha primeira motivação era descobrir de que modo Théophile Gautier elaborou essa literatura plástica, estudar algumas dessas descrições picturais, com o auxílio da tipologia criada por Liliane Louvel (2002;2006), e mostrar como elas construía o Belo que Gautier tanto perseguia; era revelar qual a função destas descrições para as narrativas, através do estudo da superestrutura descritiva dos textos (Adam & Petit Jean, 1989).

Ao buscar respostas a esta primeira indagação, descobri que as descrições picturais eram, sobretudo, ligadas às descrições das heroínas de Gautier. O narrador era ou o jovem artista amador que comparava sua amada a um quadro ou uma estátua, em uma longa descrição, ou um narrador heterodiegético que se aproveita do olhar apaixonado, para construir o quadro textual desejado por aqueles personagens estetas. Nascia daí a comparação dos jovens personagens de Théophile Gautier com Pigmalião, escultor mitológico que se apaixona por sua estátua e consegue reanimá-la graças ao amor.

No entanto, observei que os jovens artistas amadores de Gautier inclinavam-se mais, como um Pigmalião inverso, a desejar a mulher que vira estátua, através da morte, do que a figura de quadro ou a estátua que ganha vida. Observei que, nesta relação, estava a chave para se compreender a insistência descritiva de Gautier: a tendência em conservar toda a beleza através da arte. É isso, em última instância, o que Gautier chama de Belo na literatura. O autor, como seus personagens, nota que a beleza é perecível no tempo. Assim, a única beleza eterna é a da imagem construída pelo quadro, pela estátua ou pelo texto. Desta forma, seus personagens apaixonados têm suas amantes transformadas em estátuas e o autor tem suas narrativas transformadas em obra de arte, nitidamente, plástica.

Ao ler as críticas e os elogios feitos a Gautier por seus contemporâneos, deparei-me com a complexa importância deste autor para a edificação e a consolidação da teoria da Arte pela Arte. Por esta razão, dediquei-me não só à leitura da grande obra de referência sobre Arte pela Arte, escrita por Albert Cassagne(1997), como a incontáveis textos críticos que se referiam à ligação desta teoria com Gautier. Estes sempre apontavam o prefácio de *Mademoiselle de Maupin* como um dos primeiros manifestos da teoria da Arte pela Arte e Théophile Gautier como um dos pais da teoria, mas não demonstravam de que modo se formara tal paternidade.

Busquei, então, investigar, através da leitura dos textos críticos e literários de Théophile Gautier, como a teoria se edificou e se consolidou, por meio de uma estratégia dinâmica de defesa e ataque dentro do campo literário.

A teoria não está pronta para ser aplicada a uma obra, como afirma Dominique Maingueneau (2006). Obra e teoria se constituem juntas, uma legitima a outra.

Desta forma, cheguei à conclusão, através do estudo dos prefácios e de alguns indícios de posicionamentos enunciativos

em seus textos literários, de que a teoria da Arte pela Arte, ao menos para Gautier, nasce em oposição à arte social e à literatura burguesa que viam a literatura, respectivamente, como um instrumento revolucionário e didático. Théophile Gautier afirma, em seus prefácios e textos críticos, que a arte não deve ser útil, não deve educar as classes mais baixas, deve buscar o Belo.

Ao longo de sua trajetória para construir esse Belo na literatura, através das descrições picturais, Gautier descobre que não pode ser apenas poeta. Para prover o sustento de sua família, precisa escrever análise de peças teatrais para jornais e revistas, assim como escrever contos e romances que seriam publicados serialmente, em folhetins. A fim de atender às demandas midiológicas e não abrir mão de seus ideais estéticos, Gautier opta por uma velha paixão, despertada pela leitura de Hoffmann e Arnim: o conto fantástico. Narrativa que atrai o público leitor de jornal, pois apresenta sempre um suspense, a respeito dos estranhos acontecimentos relatados, e permite ao autor construir belas imagens, transformando heroínas em belas estátuas, e até mesmo estátuas do Vesúvio, no caso de Arria Marcella, em belas heroínas.

Todo o percurso de minha pesquisa, que expus até o momento, permite compreender a importância capital do estilo plástico para o autor de *Mademoiselle de Maupin* (1835-1836). Apresento, a seguir, resumidamente, os resultados de cada capítulo.

Após a apresentação da proposta desta tese, no capítulo um, e o detalhamento do quadro teórico, no capítulo dois, no capítulo três, *Théophile Gautier e a luta pela constituição do campo literário francês: a teoria da Arte pela Arte*, viu-se que Gautier vincula a literatura plástica aos textos fantásticos dos escritores alemães Hoffmann e Arnim, em uma evidente estratégia de legitimação no campo literário. Ademais, demonstro como, em *De l'Allemagne*, Madame de Staël

destaca, na literatura alemã, as mesmas características que Gautier ressaltava na obra dos dois escritores do fantástico alemão: a escrita pictural e a presença do sobrenatural em uma ambientação realista. Aspectos que seus amigos e os estudiosos de sua obra, igualmente, destacarão em suas narrativas. Observei de que modo o gênero fantástico, além de permitir as descrições picturais, uma exigência estética do autor, apresenta uma trama constituída de mistério e suspense que prende o leitor, conquistando-o, de forma a atender a uma demanda dos editores de periódicos, que queriam, acima de tudo, conservar os assinantes e vender.

No capítulo quatro, *Posicionamentos no campo literário e espaço associado: o espaço oferecido nos periódicos e os prefácios*, realizei um estudo da relação de Théophile Gautier com a imprensa de seu tempo. Dediquei-me a uma análise dos prefácios, que revelou a coerência estética de Gautier através dos anos. De 1832 a 1844, o autor francês usa o espaço prefacial para defender a Arte pela Arte, a autonomia, a gratuidade, a amoralidade da arte e a literatura plástica que praticava, assim como dele se utiliza para condenar a arte social e a literatura burguesa. Desta forma, Gautier coloca em evidência seus posicionamentos no campo literário que serão retomados através de indícios explícitos e implícitos em suas narrativas.

No capítulo cinco, *A construção de uma literatura plástica*, mostrei primeiramente como os posicionamentos que Théophile Gautier expunha em seus prefácios reaparecem, em falas de personagens e comentários de narradores, em alguns contos e no romance *Fortunio*.

Apontei, ao mesmo tempo, de que forma interessante e significativa o olhar aparece como receptor de toda beleza e, por esta razão, fonte inexorável de destruição, sobretudo, nos contos *La Morte amoureuse*, *Le Roi Candaule* e *Jettatura*. A obra narrativa de Théophile Gautier é elogiada pela construção de

imagens através de inúmeras e belas descrições e, ao mesmo tempo, criticada por dar mais valor à descrição do que à narração e à beleza do que aos sentimentos. Assim, a maior característica de sua ficção, tão ligada ao olhar, é também origem de beleza e de destruição.

Em 5.2, *A formação de uma literatura plástica*, indiquei que as artes plásticas são inseridas em muitas narrativas de Théophile Gautier, seja no plano narrativo ou no descritivo. Para isso, escolhi como estrutura organizadora do trabalho os instrumentos teóricos elaborados por Liliane Louvel e Adam e Petit Jean.

No capítulo seis, *A arte, a morte e a beleza: o mito de Pigmalião inverso*, estudei a presença do mito de Pigmalião nas narrativas de Théophile Gautier, a importância deste mito para a constituição de sua estética, bem como o significado da presença das artes plásticas em sua obra.

É possível observar em seu estilo, sobretudo, por meio da presença de *ekphrasis*, pela insistência descritiva, um Pigmalião inverso que deseja transformar suas protagonistas em estátuas, por meio da morte. Transformar suas heroínas em obras de arte é, ao mesmo tempo, uma forma de eternizar a beleza que, de outro modo, seria exterminada pelo tempo.

Todos estes indícios revelam, igualmente, nas narrativas de Théophile Gautier, a procura de uma estratégia para imortalizar sua obra, transformando por meio destas inúmeras descrições, da literatura plástica, enfim, sua obra literária em estátua, quadro. Obra literária, em que o Belo reina soberano, em que o admirador apaixonado pelas artes plásticas, pela beleza, mas incapaz de dominar o mármore com o cinzel, as linhas e cores na tela, como o artista amador míope do atelier de Rioul ou o herói de *Roi Candaule*, encontra, nas palavras, a possibilidade de produzir, materializar, consolidar seus projetos de quadros, seus ideais e sonhos de beleza.

Ao concluir esta tese, percebo muitos caminhos que eu ainda teria podido percorrer, vi temas apaixonantes acenando sedutoramente, mas tentei resistir, bravamente, a me perder por estes caminhos, a responder a estes chamados.

A participação no grupo de pesquisa Ars - Arte, Realidade e Sociedade - me levou a buscar vestígios da obra de Théophile Gautier, no Brasil, uma vez que o enfoque do grupo são as inúmeras relações literárias entre a Europa, sobretudo França e Alemanha, e o Brasil. Em um pequeno estudo prévio, na Academia Brasileira de Letras, pude avaliar que há muito o que se descobrir, nas bibliotecas particulares dos poetas parnasianos e na de Machado de Assis, conservadas nesta instituição.

O ano de pesquisas na Biblioteca Nacional da França, que se tornou possível graças ao apoio da Capes, permitiu-me o acesso a uma infinidade de artigos e críticas de autoria de Théophile Gautier e de seus contemporâneos, um material, um verdadeiro tesouro, a ser explorado e exposto. Acredito, ainda, que a crítica literária do século XIX, tem muito mais a nos dizer sobre aquela época e a arte, em geral. Os companheiros de Théophile Gautier e Charles Baudelaire estão presentes, com reflexões instigantes e reveladoras, esperando para serem descobertos e exumados de seus túmulos literários. Assim, é hora de encerrar esta tese e me perder por um destes caminhos, para, talvez, encontrar algo de novo.

7 - REFERÊNCIAS

- ADAM, J.-M. & PETIT JEAN, A. *Le texte descriptif : poétique et linguistique textuelle*. Paris : Nathan, 1989.
- ALVES, Rachel Vianna. *Cenografia e estética rococó em La Cafetière de Théophile Gautier : marcas de um posicionamento no campo literário*. Faculdade de Letras / Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003. Dissertação de Mestrado.
- BALTOR, Sabrina Ribeiro. *As descrições picturais em Jettatura de Théophile Gautier*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras / Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002. Dissertação de Mestrado.
- _____. « Théophile Gautier, prefaciador ». In : MELLO & Catharina. *Crítica e movimentos estéticos : configurações discursivas do campo literário*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- BALZAC, Honoré de. « Préface ». In : ____ *Un grand homme de Province à Paris*. Paris: Auguste Ozanne, 1839, p.1-5.
- BARRAULT, Émile. *Aux Artistes, Du passé et de l'avenir des beaux-arts : doctrine de Saint-Simon*. Paris : Alexandre Mesnier, 1830.
- BARTHES, Roland. « L'effet de réel ». In: Genette & Todorov. *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, 1982.
- BAUDRY, R. « Fantastique ou Merveilleux Gautier... », In : *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 4, 1982, p. 231-256.
- BAUMGARTEN, Alexander. *Estética : a lógica da arte e do poema*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BAYER, Raymond. *Histoire de l'esthétique*. Paris: Armand Colin, 1961.
- BÉNICHOU, Paul. *Le sacre de l'écrivain*. Paris : Libraire José Corti, 1985.

- BERGERAT, Émile. *Théophile Gautier : Entretiens, souvenirs et correspondance*. Genève : Slatkine Reprints, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. « A gênese dos conceitos de *habitus* e campo » [1985]. In: BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989, pp. 59-73.
- _____. *As Regras da Arte; gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Tradução de Maria Lucia Machado. [BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1992.]
- _____. *Raisons pratiques, sur la théorie de l'action*. Paris : Seuil, 1994.
- CASSAGNE, Albert. *La théorie de l'art pour l'art: en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Seyssel : Champ Vallon, 1997.
- CASTEX, Pierre Georges. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: librairie José Corti, 1951.
- CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. *Quadros literários fin-de-siècle: um estudo de Às avessas, de Joris Karl Huysmans*. Rio de Janeiro: 7 Letras, Faculdade de Letras/UFRJ, 2005.
- CHAMBERS, Roger. « Gautier et le Complèxe de Pygmalion ». In : *Revue d'Histoire Littéraire de la France*. Juillet-Août 1972, 72^e Année - N^o4, pp.641-658.
- CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Éditions du Seuil, 2002.
- DEBRAY, Régis. *Curso de midiologia geral*. Petrópolis: Vozes, 1993. Tradução de Guilherme João Freitas Teixeira. [DEBRAY, Régis. *Cours de médiologie générale*. Paris : Éditions Gallimard, 1991]

- FAGUET, Émile. *Dix-neuvième siècle : études littéraires*. Paris: Boivin & C^{ie} éditeurs, /s.d/.
- FEYDEAU, Ernest. *Théophile Gautier : souvenirs intimes*. Paris : E. Plon et C^{ie} Imprimeurs - éditeurs, 1874.
- FLAUBERT, Gustave & SAND, George. *Correspondance*. Paris: Flammarion, 1981.
- GAUTIER, Théophile. *Arria Marcella, lembrança de Pompéia*. São Paulo e Rio de Janeiro: Primeira Linha, Contra Capa, Scrinium, 1999.
- _____. *Contos Fantásticos*. São Paulo: Primeira Linha e Imaginário, 1999. Tradução de Geraldo Gerson de Souza.
- _____. *Histoire du Romantisme*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1927.
- _____. « Hoffmann ». In : *Musée des Familles*. Paris : Janvier 1841, pp.118-123.
- _____. « Hoffmann ». In: SPOELBERCH DE LOVENJOUL, Charles, Vicomte de. *Histoire des oeuvres de Théophile Gautier*. Paris : G. Charpentier, 1887, pp.11-14.
- _____. *L'Art Moderne*. Paris : Michel Lévy Frères, libraires-éditeurs, 1856.
- _____. *Œuvres Poétiques Complètes*. Paris : Bartillat, 2004.
- _____. « Préface ». In: D'ARNIM, Archim. *Contes Fantastiques*. Paris: Michel Lévy Frères, 1856, p. I-IV.
- _____. Préface. In: GAUTIER, Théophile. *Les Grotesques*. Paris : Michel Lévy Frères, 1853, p.V-XV.
- _____. *Romans, Contes et Nouvelles*. Paris : Gallimard Éditions, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, 2 tomes.
- _____. *Souvenirs romantiques*. Paris : Le Seuil, 1996.
- _____. « Utilité de la Poésie ». In : _____. *Fusains set eaux-fortes*. Paris : l'Harmattan, 2000.

- GEISLER-SZMULEWICZ, Anne. *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle : pour une approche de la coalescence des mythes*. Paris : Honoré Champion, 1999.
- GENETTE, Gerard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- GOIMARD, Jacques. « Quelques Structures du Roman Populaire ». In : *Revue Europe*. Paris: n^o 542, junho de 1974, pp.19-30.
- HISTOIRE GÉNÉRALE DES LITTÉRATURES. Tome II. Le Romantisme jusqu'en 1848. Paris :A.Quillet, 1961.
- HOUSSAYE, Arsène. *Les Confessions : Souvenirs d'un demi siècle 1830-1890*. Tome V. Paris : E. Dentu, éditeur, 1891.
- HUGO, Victor. *Mademoiselle de Maupin*. In : *Vert-Vert*. 15 décembre 1835, p. 1.
- JASINSKI, René. *Les années romantiques de Théophile Gautier*. Paris : Librairie Vuibert, 1929.
- LOUVEL, Liliane. « A descrição « pictural »: por uma poética do iconotexto ». In: *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem / organização: Márcia Arbex*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006, pp.191-120. [LOUVEL, Liliane. La description « picturale » : Pour une poétique de l'iconotexte. In: *Poétique*. 1997, n^o112, pp. 475-490.]
- _____. *Texte Image: images à lire, textes à voir*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Contre Saint-Proust ou la fin de la littérature*. Paris : Éditions Belin, 2006.
- _____. *Discurso Literário*. São Paulo : Contexto, 2006. Tradução de Adail Sobral. [MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin, 2004.]
- _____. *O contexto da obra literária*. São Paulo : Martins Fontes, 2001.

- MARTIN, Henri-Jean & CHARTIER, Roger. *Histoire de l'édition française: le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle époque*. Paris: Promodis, 1985.
- MATORÉ, Georges. *La Préface de Mademoiselle de Maupin*. Paris : Librairie Droz, 1946.
- MELLO, Celina Maria Moreira de. *A Literatura Francesa e a pintura: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: 7letras; Faculdade de Letras/UFRJ, 2004.
- MIRÉCOURT, Eugène. *Théophile Gautier*. Paris : Gustave Havard, 1855.
- NODIER, Charles. « Du fantastique en littérature ». In : _____ *Contes fantastiques*. Paris : G. Charpentier, éditeur, 1880. pp.1-30.
- OVIDE. *Les Métamorphoses*. Paris : Éditions Garnier Frères, 1953.
- RAMEAU, Jean-Philippe. *Pigmalion*. Versailles : Fnac Music Production, 1993. 1 CD.
- RÉGNIER, Philippe. « Les Saint-Simoniens, le Prête et l'Artiste ». In : *Romantisme*, 67, 1990-I. pp. 31-45.
- RIBEIRO, José Alcides. *Imprensa e ficção no século XIX : Edgar Allan Poe e a narrativa de Arthur Gordon Pym*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Oeuvres Complètes*. Paris : Pléiade-Gallimard, 1964. Tome II, pp. 1224-1231.
- SPOELBERCH DE LOVENJOUL, Charles, Vicomte de. *Autour d'Honoré de Balzac*. Paris : G. Charpentier, 1887. (1)
- _____. *Histoire des oeuvres de Théophile Gautier*. Paris : G. Charpentier, 1887.(2)
- STAËL, Madame de. *De l'Allemagne*. Paris: Garnier-Flammarion, 1968.
- TORTONESE, Paolo. *La Vie Extérieure : essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier*. Paris : Archives des Lettres Modernes, 1995.(1)

- _____. « Préface ». In : GAUTIER, Théophile. *Oeuvres*. Paris: Robert Laffond, 1995. (2)
- UBERSFELD, Annie. « Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion ». In : *Romantisme*. Paris : n^o 66, 1989, pp.51-59.
- WHYTE, Peter. « Les Jeunes-France: notice ». In: GAUTIER, Théophile. *Romans, contes et nouvelles*. Tome I. Paris : Gallimard, 2002.
- WOLGENSINGER, Jacques. *L'Histoire à la Une: la grande aventure de la Presse*. Paris: Découvertes Gallimard Histoire, 1989.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)