



Nascimentos da “arte literária” (1807-1861)¹

Births of the “literary art” (1807-1861)

Nacimientos del “arte literario” (1807-1861)

Naissances de l’« art littéraire » (1807-1861)

José-Luis Diaz
Université Paris 7

Resumo

Entre a *Corinne* de Mme de Staël (1807) e os artigos de Baudelaire sobre Gautier, Hugo e Banville (1859-1861), o presente estudo tem como finalidade seguir as etapas de uma grande revolução estética: aquela que vê a literatura, a poesia em particular, ser considerada como uma arte: “a arte literária”. Esta história se processa por diversas mutações. Primeiro, aquela que imprime a segunda Mme de Staël; que põe a poesia, “como todas as belas-artes”, do lado das sensações e acolhe a noção alemã de “estética”. Depois, aquela que marca o segundo Cenáculo hugoano, antes de 1830. Uma nova época se abre com o lançamento da revista *L’Artiste*, favorável à “fraternidade das artes”. Um outra, enfim, se desenvolve, desde o lançamento do slogan “a arte pela arte” (1834), conduzindo-se às teorias estéticas de Baudelaire

Palavras-chave: Romantismo, poesia, “a arte pela arte”, revolução estética.

Abstract

Between Madame de Stael’s *Corinne* (1807) and Baudelaire’s articles about Gautier, Hugo and Banville, this study proposes to follow the stages of a major aesthetic revolution: that which sees literature, especially poetry, be regarded as an art: “Literary art”. This story is repeated through various mutations: first, the one that imprints the second Mme de Stael; that places poetry, “like all the fine arts”, alongside sensations and admits the German notion of “aesthetics”; the one, then, that marks the second Cenacle of Hugo, before 1830. A new era opened with the launch of the magazine *L’Artiste*, which favoured the “fraternity of the arts”. Yet another from the launch of the slogan of “art for art” (1834), which leads to the aesthetic theories of Baudelaire.

Keywords: Romanticism, poetry, “art for art”, aesthetic revolution.

1 Tradução de Gilda de Albuquerque Vilela Brandão.

Este texto, publicado aqui pela primeira vez em língua portuguesa, encontra-se nos Anais do Colóquio Autour de Baudelaire et des Arts (Em torno de Baudelaire e das Artes). Agradecemos ao autor o consentimento de sua tradução e publicação, incluindo-o neste dossiê, dada a sua relevância para a temática.



Resumen

Entre *Corinne* de Mme de Staël (1807) y los artículos de Baudelaire sobre Gautier, Hugo y Banville, este estudio propone seguir las etapas de una revolución estética superior: la que ve la literatura, la poesía en particular, estar considerada como un arte: "el arte literario". Esta historia es escandida por mutaciones diversas: el que imprime a la segunda Mme de Staël, primero; el que pone la poesía, "como todas las bellas artes", del lado de las sensaciones y acoge la noción alemana de "estética"; el que marca luego el segundo Cenáculo de Hugo, antes de 1830. Una nueva época se abre con el lanzamiento de la revista *L'Artiste*, favorable a la "fraternidad de las artes"; otro por fin, se perfila desde el lanzamiento del eslogan del "arte para el arte" (1834), y lleva a las teorías estéticas de Baudelaire.

Palabras clave: Romanticismo, poesía, "arte para el arte", revolución estética.

Résumé

Entre la *Corinne* de Mme de Staël (1807) et les articles de Baudelaire sur Gautier, Hugo et Banville (1859-1861), cette étude se propose de suivre les étapes d'une révolution esthétique majeure : celle qui voit la littérature, la poésie en particulier, être considérée comme un art : « l'art littéraire ». Cette histoire est scandée par diverses mutations : celle qu'imprime la seconde Mme de Staël, d'abord ; qui met la poésie, « comme tous les beaux-arts, » du côté des sensations et accueille la notion allemande d'« esthétique » ; celle que marque ensuite le second Cénacle hugolien, avant 1830. Une nouvelle époque s'ouvre avec le lancement de la revue *L'Artiste*, favorable à la « fraternité des arts » ; une autre enfin, se profile dès le lancement du slogan de « l'art pour l'art » (1834), et mène aux théories esthétiques de Baudelaire.

Mots-clé : Romantisme, poésie, « l'art pour l'art », révolution esthétique.

Como, sob a influência das artes, a literatura transformou-se no decurso da primeira metade do século XIX? Como, no centro mesmo deste processo, ela – sobretudo a poesia – pôde chegar a ser considerada como uma "arte", o que antes não era possível? Tais são as questões que eu gostaria de tratar.

Neste processo, do qual pretendo marcar as grandes etapas, entre a *Corinne* de Mme de Staël (1807) e os artigos de Baudelaire sobre Gautier (1859), Hugo e Banville (1861), Baudelaire será apenas um ponto de chegada. Qual Baudelaire? O do artigo sobre Banville, em 1861:

A poesia moderna prende-se, simultaneamente, à pintura, à música, à estatuária, à arte arabesca, [...] e, por mais habilmente agenciada, apresenta-se com signos visíveis, tomados sutilmente de empréstimo de diversas artes. (BAUDELAIRE, 1976, p. 167) ²

Aquele Baudelaire que, a propósito de Hugo, escreve, no mesmo ano:

A música dos versos de Victor Hugo adapta-se às profundas harmonias da natureza; escultor, ele recorta, em suas estrofes, a

2 Théodore de Banville, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976, p. 167.



forma inesquecível das coisas; pintor, ilumina-as com sua cor própria. (BAUDELAIRE, 1976, p. 132)³

Ou aquele que, nos seus “Projetos de Prefácio” (OC, t.1, p. 183) às *Flores do mal* (*Fleurs du mal*), lembra, no ano seguinte, que “a poesia está próxima da música”, mas também que ela “se acha ligada às artes da pintura, da cozinha e do cosmético”⁴. Ou ainda o Baudelaire que, evocando Gautier, em 1859, insiste na dimensão “pitoresca” de sua obra poética⁵, assim como insiste na importância de sua crítica de arte, na qual Gautier manifestou, segundo ele, um sentido cosmopolita do belo⁶. Porém, supomos, quando Baudelaire faz tal elogio deste Gautier, poeta-artista, mas também iniciador de sua geração literária na pintura⁷, ele também está traçando sua própria estatura: como um poeta que, tão resolutamente quanto Gautier, escolheu mudar de cena. Preparar o cenário, primeiramente fora da literatura, a fim de fazer tábula rasa; estabelecer-se na pintura em vez de na poesia, visto que os *Salões* (*Salons*), de 1845 e 1846, surgiram, como clarões ou quase como mísseis, antes de *As flores do mal*.

Descrever as diferentes fases deste processo, que culmina em Baudelaire, é o que pretendo fazer aqui. Para maior clareza de minha exposição, distinguirei quatro fases:

Primeiramente, vou lembrar as resistências das Luzes e de seus herdeiros do princípio do século XIX contra a anexação da literatura às belas-artes e mostrar como essa situação começa a mudar quando a segunda Madame de Staël – a de *Corinne* (1807), depois a de *De l'Allemagne* (1810-1814) – insiste na dimensão “artista” (« artiste ») da poesia.

Mostrarei em seguida como tal “artealização” (« artialisation ») da poesia constitui já um *slogan* para o segundo Cenáculo hugoano, nos anos 1827-1830, com Sainte-Beuve, Hugo e Émile Deschamps (1828) como porta-bandeiras.

Tal “artealização” (« artialisation ») afirma-se depois de 1830, por ocasião do surgimento da revista *O Artista* (*L'Artiste*) e com a emergência da noção da “arte

3 Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains. 1. Victor Hugo, *Revue fantastique*, 15 de junho de 1861.

4 “Projets de préface”, OC [Obras Completas] t.I, p. 183.

5 [...] ele introduziu, na poesia, um elemento novo, que eu denominarei a consolação pelas artes, por todos os objetos pitorescos que deleitam os olhos e divertem o espírito. Nesse sentido, ele verdadeiramente inovou. Fez com que o verso francês dissesse mais do que havia dito até agora; soube burilá-lo com mil detalhes, realçando-o sem prejudicar o conjunto ou a silhueta geral. « Théophile Gautier », *L'Artiste*, 13 mars 1859, OC, t. II, p. 126.

6 Em particular durante o “concílio estético” (« concile esthétique »), de 1855 (A Exposição universal do mesmo ano): “Como crítico, Théophile Gautier conheceu, amou, explicou, em seus *Salões*, e em suas admiráveis narrativas de viagem, o belo asiático, o belo grego, o belo romano, o belo espanhol, o belo flamengo, o belo holandês e o belo inglês. Quando as obras de todos os artistas da Europa se juntaram, solenemente, na Avenue Montaigne, como uma espécie de concílio estético, [foi ele] quem falou em primeiro lugar e quem melhor falou dessa escola inglesa”. OC, t. II, p. 123.

7 “Estou convencido de que foi graças aos inúmeros folhetins, e a suas excelentes narrativas de viagem, que todos os jovens (os que possuem o gosto inato do belo) adquiriram a educação complementar que lhes faltava. Théophile Gautier deu-lhes o amor pela pintura, como Victor Hugo lhes havia aconselhado o gosto pela arqueologia”. OC, t. II, p. 123-124.



pela arte". Porém, isso poderá supor, logo mais, a cisão entre dois romantismos: o romantismo humanitário, místico e antiplástico segundo a "Arte social", e o romantismo "artealizado" (« artialisé ») da primeira geração da arte pela arte, a de Gautier: um romantismo "artisticado" (« artistiqué »), melhor dizendo, para falarmos como fez Balzac em uma carta de 1837 à Maurice Schelesinger,⁸ na qual ele se desculpa pelo atraso em lhe enviar uma de suas novelas musicais, *Massimila Doni*, cujo cerne é um comentário do *Mosé*, de Rossini.

Isso nos faz entrar no quarto período, que conduz, finalmente, a Baudelaire: período em que esse processo vai receber um impulso maior ainda, em os *Faróis* (« Phares »), em que os grandes pintores aparecem mais do que os grandes poetas. Período que se poderia caracterizar por meio de uma evocação sibilina de Asselineau em seu livro sobre Baudelaire: "Durante esses tempos (1840), ocorreu uma evolução no espírito do público. As lutas literárias tinham se encerrado [...]. O interesse, que sempre deserta das causas ganhas, voltou-se para outro lado: a Pintura destronou a Poesia." (ASSELINEAU, 1869, p. 15).

1. *Ut pictura poesis?* As resistências

Apesar do adágio de Horácio, *Ut pictura poesis*, então bastante citado, não se pense que a Idade clássica e, em seguida, as Luzes, avançaram no processo de juntar as diversas artes, ou, se preferirmos, no que se chamará, após 1830, a "fraternidade das artes"⁹, a "Aliança das Artes"¹⁰, ou ainda a "centralização da literatura e das artes". De acordo com a descrição que nos dá Sainte-Beuve, em 1829, não havia em vista nenhuma fraternidade à época de Boileau:

Então as artes, em vez de viverem e coabitarem no seio da mesma esfera e serem trazidas continuamente para o centro comum de seus limites, mantinham-se isoladas, cada uma em sua extremidade, agindo apenas na superfície. Perrault, Mansart, Lulli, Le Brun, Boileau, Vauban, embora guardassem alguns traços de semelhança, não se entendiam de forma alguma e não se simpatizavam, prisioneiros que estavam da técnica e do *métier*. Na época verdadeiramente palingenésica, é exatamente o contrário: Homero, que inspira Phidias, suplantaria Sófocles com seu cinzel; Orcagna comenta Petrarca ou Dante com sua pena; Chateaubriand compreende Bonaparte¹¹.

8 Carta Aberta de 29 de maio de 1837, publicada na *Revue et Gazette musicale de Paris, Correspondance de Balzac*, éd. Roger Pierrot, Paris, Garnier, t. III, 1964, p. 29.

9 Ver mais adiante as referências.

10 Ver o *Bulletin de l'Alliance des Arts*, sob a direção de Paul Lacroix e Théophile Thoiré, publicado entre 1842 e 1846.

11 « Boileau », *Revue de Paris*, avril 1829, repris dans *Portraits littéraires, Œuvres*, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1960, t. I, p. 662.

Mesma situação no princípio do século seguinte. L'abbé du Bos (1737, p. 81), um dos mais modernos e dos mais relativistas estudiosos da estética, insiste na especificidade de cada uma das artes. Uma seção de suas *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura* propõe demonstrar “que há assuntos próprios especialmente para a poesia, e outros especialmente próprios para a pintura”¹².

É ainda a posição de um esteticista neoclássico, como Quatremère de Quincy, no princípio do século seguinte. Em 1805, em seu *Ensaio sobre a natureza, o objetivo e os meios da imitação nas belas-artes*, Quincy prossegue afirmando:

Cada uma das belas artes apresenta-se, para nós, na sua região particular e distinta, mais ou menos como um desses estados parciais, que forma com outros, a totalidade de um mesmo império, mas que, por estarem submetidos às leis gerais de um governo central, guarda seus costumes, seus privilégios, suas leis de exceção e seu caráter especial impresso pela natureza. (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1823, p. 7).

Durante toda a época das Luzes, o que trava a fusão das artes, o que impede em particular a anexação da literatura pelo continente “Belas Artes” não é tanto uma escolha estética, e sim uma resistência política. Para Louis-Sébastien Mercier, como também para a primeira Mme de Staël, as artes estão do lado da representação sensível – e sensual – do mundo; são, portanto, perigosas. Perigosas por conta deste espírito crítico e de liberdade intelectual, que é o espírito filosófico, que supõe desligamento do sensível e necessidade de abstração.

Unânimes em condenar o luxo e a sensualidade que constituem a filosofia implícita das belas-artes, ambos são unânimes também em condenar o “artista” pela sua dependência econômica aos poderosos, os únicos passíveis de comprar suas obras. A situação de vassalagem do artista torna-o objetivamente o suporte dos grandes senhores¹³. Assim, para esses dois herdeiros das Luzes, nada de cogitar a união arte/literatura, nem mesmo empregar a palavra “artista” (desvalorizada naquele momento e claramente sinônima de “artesão”) para designar um escritor: “Um livro que não é escrito com filosofia classifica seu autor entre os artistas, mas não entre os pensadores”, dispara Mme de Staël em *Da*

12 Na seção 13 da Primeira Parte: “Há assuntos mais vantajosos para os pintores do que para os poetas, como há que são mais vantajosos para os poetas do que para os pintores. É o que eu vou procurar expor, após ter solicitados que me perdoem um pouco pela extensão dessa discussão”, DUBOS, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, P.-J. Mariette, 1733, t. I, p. 81.

13 “Talvez Rousseau tenha se aborrecido fortemente contra o que chamamos de *belas artes* apenas porque ele as considerou como a força absoluta da nobreza e da finança”, escreve Louis-Sébastien Mercier. (*De Jean-Jacques Rousseau considéré comme l'un des premiers auteurs de la Révolution*, Paris, Buisson, 1791, t. I, p. 8). Madame de Staël ecoa suas palavras: “As Belas-Artes em geral, podem, no entanto, pelos seus deleites, contribuir para formar sujeitos tais como os tiranos desejam [...]. Elas entregam os homens às sensações e inspiram, à alma, uma filosofia voluptuosa, uma negligência racional [*raisonnée*], um amor do presente, um esquecimento do futuro, muito favorável à tirania”. (*De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* [1800], Œuvres complètes, Paris, Firmin Didot, 1836, t. I, p. 205).



littérature em suas relações com as instituições sociais (De la littérature dans ses rapports avec les institutions sociales), em 1800 (STAËL, 1836, p. 322). Quanto a Mercier, desde 1778, já expressava fortes temores face à autonomização da arte literária. Nem pensar, para os escritores, em se tornarem simples artistas e renunciarem à filosofia: pois, “deixando de ser esclarecidos por esta classe de homens que remontam sempre ao primeiro princípio” (os filósofos, claro), os escritores se tornariam “espécies de autômatos moldados em uma única e mesma rotina”. E predizem: “Sem a Filosofia, os romancistas, os poetas degener[erão] em passadores [*compasseurs*] de frases, em arranjadores de palavras” o que faria com que se perdesse “o pensamento macho e altivo” (MERCIER, 1778, p. 31).

Fiel a essas previsões, Mercier, na época revolucionária e imperial, forjará, para ele próprio, o retrato de um carrasco da pintura. Ele a denunciará como sendo uma “irmã idiota da poesia”; uma “arte local”, uma “arte limitada”, a mercê de um raio de sol. “A pintura é a morte das ideias intelectuais e o primeiro passo em direção a toda espécie de idolatria”, escreve então (MERCIER, 25 Vendémiaire, ano V, p. 2-3-). Por isso, felicita-se, em 1776, pelo fato de a moda, que já havia se apropriado da palavra “artista”¹⁴, tenha, por sorte, estacionado nas fronteiras do bastião literário. Ao lado do artista-dançarino, do artista-ator, do artista-ventríloquo, do artista-violonista, dos quais ele zomba, porque nascidos da confusão linguística revolucionária, o artista-homem-de-letras, ainda bem, não se deixou impor! “Estivemos a ponto de dizer o Artista Montesquieu, o Artista Buffon”¹⁵. É porque, aos olhos de Mercier e de Mme de Staël, somente “o escritor filósofo” apresenta todas as garantias de independência. Ao contrário, se existissem “artistas literários”, eles mesmos teriam derrubado, sem dúvida, a “alta literatura”, esse paládio das liberdades¹⁶, sob a dependência dos poderosos. Reduzida a ser apenas uma “arte”, a literatura seria tão somente ficções e efeitos de retórica enganosos. Foi o que, segundo Mme de Staël (1836, p. 287) fez Buffon, que, na sua opinião, “aplicou-se, demasiadamente, na arte de escrever”.

14 “ Ora, ultimamente, para revolucionar melhor as coisas, vocês sabem disso, revolucionamos a linguagem. Nessa confusão, que reconstruiu, entre nós, a torre de Babel, abusou-se, entre outras extravagâncias, de maneira singular, da palavra *artista*.[...] A mais frívola das mediocridades encontrou seu apreço nesta denominação banal, e as mais parasitas das profissões triunfaram, ao verem, sucessivamente apagadas, as nuances que distinguiam os estados.” (*Rapport et projet de résolution* [...]. obra citada, p. 2). A lamúria sobre a proliferação dos artistas desde a Revolução pode ser encontrada na pena de Mercier, em sua *Neologia ou vocabulário das palavras novas (Néologie ou vocabulaire des mots nouveaux)*, em 1801. Por esta época, este estribilho pode ser encontrado com frequência. Ver também D’Hautel, *Dictionnaire du bas-langage*, Paris, 1808; J-B. Pujoux, *Paris à la fin du XVIIIème siècle*, Paris, D. Mathé, 1801, p. 91, etc.

15 Anota a *Neologia ou Vocabulário de palavras novas, a serem renovadas ou tomadas em acepções novas (Néologie ou Vocabulaire de mots nouveaux, à renouveler, ou pris dans des acceptions nouvelles)* (Paris, Moussar e Marandan, ano IX, 1801, p. 50). Este texto retoma, neste ponto, o *Relatório e projeto de resolução...* (*Rapport et projet de résolution...*), de 1776, que dizia: “Pouco faltou para que Corneille, Montesquieu e Buffon fossem artistas”.

16 É a linguagem e o pensamento de Mme de Staël (1836, p. 204): “Entre os diversos desenvolvimentos do espírito humano, é a literatura filosófica, é a eloquência e o *raisonnement* que eu considero como a verdadeira garantia da liberdade” (*De la littérature*, ed. citada, p. 204).



Raros são aqueles que se afastam dessa *linha* de militância filosófica, secundada pela estética clássica, com sua insistência na especificidade de cada uma das atividades intelectuais. Mais raros ainda foram aqueles que, tal como esse louco Chassignon, em sua estranha obra de 1778, *Cataratas da imaginação* (*Cataractes de l'imagination*) querem que “o Poeta se ofereça para se associar com o Artista”¹⁷ (CHASSAIGNON, 1779, t.1., p. 171), ou então zombam de “um autômato imbecil que não conhece a analogia e a consanguinidade das artes” (t. II, p. 252). (Entenda-se bem: a “consanguinidade” é mais forte ainda do que a “fraternidade”). Até mesmo um Diderot, apesar de sua fibra artística tão aguda, e a importância decisiva de sua crítica de arte (mas que só terá influência depois de 1830, data de publicação de seus *Salões...*) não é daqueles que aceitam confundir pintura e poesia: A poesia e a pintura são talvez os dois talentos que mais se aproximam”, observa. Mas logo acrescenta: “[...] entretanto citar-se-ia apenas um único homem que tenha sabido fazer ao mesmo tempo um belo poema e um belo quadro” (DIDEROT, 1962, p. 588). Por isso, segundo Sainte-Beuve, Diderot “o mais metafísico e o mais artista dos gênios desta época” (SAINTE-BEUVE, 1960, p. 357) parou no caminho. Pois, ele se prende demasiadamente “à arte teórica, à arte estética e da razão” [« l'art théorique, l'art esthétique et raisonneur »] (ibid., p. 361). E é literato demais:

Em toda sua estética, ele desconheceu os limites, os recursos próprios e a circunscrição das belas-artes; ele, como moralista, concebia demasiadamente o drama; a estatuária e a pintura na literatura; o estilo essencial, a execução misteriosa, o toque sagrado [...] este *sine qua non* da confecção em cada obra de arte para que ela consiga atingir a posteridade, sem dúvida, este recanto precioso muitas vezes se lhe escapou.¹⁸ (SAINTE-BEUVE, 1960, p. 885).

É a ocasião para Sainte-Beuve estabelecer uma antítese entre Diderot e o par André Chénier-Bernardin de Saint-Pierre, os quais, em seu século, permanecem “sozinhos, totalmente separados : verdadeiros e castos poetas, artistas finos e delicados, amando o belo em si mesmo, adorando-o sem outro objetivo senão o de adorá-lo”.¹⁹ (SAINTE-BEUVE, 1830, p. 371) Ao escrever, a seu modo, a história do nascimento da “arte literária”, ele encontra uma ocasião de salientar a importância de Chateaubriand: “Artista bem diferente de Mme de Staël”, ele “queria se fechar na arte pura” (ibid., p. 373). Afirmação de 1839 que opõe dois romantismos diferentes e rivais: a escola dita “crítica”, a de Mme de Staël, dos prosaístas (*prosaïstes*) (ibid., p. 373)²⁰ “genebrinos de o *Globe*; e a “escola de

17 É este o título do capítulo VI. Segue-se o título de “artista poeta” que o autor se atribui: “Só se falará do artista poeta” (ibid., t. II, p. 179).

18 “Diderot”, *Revue de Paris*, 26 de junho de 1831.

19 « Espoir et vœu du mouvement littéraire et poétique après la révolution de 1830 », *Le Globe*, 11 de outubro de 1830.

20 A expressão “prosaísta” é aplicada por Victor Hugo aos colaboradores de *Le Globe*, jornal doutrinário, em uma carta para Victor Pavie, data de 5 de janeiro de 1828 (OC, CFL, t. III, p. 1220).



André Chénier.” É desse modo que Sainte-Beuve designa de maneira um pouco estranha o Segundo Cenáculo hugoano, dito Cenáculo de Joseph Delorme²¹, do qual ele próprio não tardará a se reconhecer como membro.

2. “A Poesia, como todas Belas-Artes”

Apesar desta avaliação, falseada pelo espírito corporativista, difícil não reconhecer que, na França é, no entanto, do lado da segunda Mme de Staël que ocorreu uma evolução decisiva sobre essa questão. Os primeiros passos na direção da “estética”, assim, pouco a pouco, se começa a dizer na França²², aparecem, com efeito, em *De l’Allemagne*, em 1810-1814. Neste livro, Mme de Staël felicita-se pelo fato de “a poética de todas as artes foi [tenha sido] reunida sob um mesmo ponto de vista nos escritos de Winckelmann²³ (Mme de Staël, 1968, p. 187); e ela concorda com as teses estéticas da terceira *Crítica* de Kant. Quanto aos primeiros sinais de reconhecimento da arte literária, esses eram já conhecidos em *Corinne*, desde 1807: “A poesia, como todas as belas artes, cativa tanto as sensações quanto a inteligência” (1985, p. 116).²⁴

Fórmula inovadora, confirmada, vinte anos mais tarde, em 1828, por outra formulação, mais esclarecedora ainda, de Émile Deschamps, na qual aprecio principalmente a reviravolta decisiva na invenção da “arte literária”. Essa formulação enfatiza, mais uma vez, a natureza sensorial, não da literatura – considerada, naquele momento, como coisa abstrata, intelectual, “não-artista” – mas unicamente a natureza sensorial da poesia; opõe “poesia” e “literatura”, propondo-se extrair, da “ganguê” (« *ganguê* ») literatura, a poesia, única digna de ser considerada uma arte, em razão de sua natureza simultaneamente plástica e musical. A poesia, escreve com efeito Émile Deschamps:

[...] não é apenas um gênero de literatura, ela é também, pela sua harmonia, suas cores e suas imagens, uma arte e, como tal, sobre os sentidos e a imaginação que ela deve primeiramente agir, e é por essa via dupla que ela deve chegar ao coração e ao entendimento. (DESCHAMPS, 1923, p. 18).

21 Ver Léon Séché, *Le Cénacle de Joseph Delorme*, 2 vol. Paris, Mercure de France, 2. éd.

22 Sobre a história da introdução desta noção, ver minha comunicação no III Congresso da Sociedade de Estudos Românticos e Oitocentistas /SERD (*III^e Congrès de la Société des Études Romantiques et Dix-neuviémistes*), em 26-28 mai 2005: “A estética em ato” (« L’esthétique en acte »): “A invenção da Arte ou da poética à estética/1800-1850” (« L’invention de “l’Art”, ou De la poétique à l’esthétique/1800-1850 »), Université Paris X-Nanterre, em lançamento na editora Presses de Paris X.

23 Pois, acrescenta Mme de Staël (1968, t. I, p. 187) “todos ganharam com isso”, uma vez que, “pela escultura se compreendeu melhor a poesia, e, pela poesia, a escultura”.

24 Neste romance, Mme de Staël opõe a Corina poeta, e ao mesmo tempo, artista sensível e múltipla, a seu amante, Oswald, o inglês em serviço, utilitarista como não pode deixar de ser, o qual “procurava em tudo um sentimento moral” e, para quem, “toda a magia das artes não podia jamais [...] bastar” (ibid., p. 110.).



O que Deschamps realiza, assim, é uma espécie de estocada [*coup de force*]: uma verdadeira ruptura epistêmica, que teve, como consequência, um remanejamento profundo no campo das disciplinas. Pois Deschamps retira a poesia do conjunto da *literatura + filosofia*, para conduzi-la ao cume da “Arte”, astro novo.

A consequência dessa nova aliança da poesia com a arte (no singular, de valor genérico) é que apenas os artistas estão aptos a compreender a poesia: “[...] os grandes músicos e, sobretudo, os grandes pintores, finalmente todos os artistas são bem mais sensíveis à poesia, e conseqüentemente, são melhores juízes do que os homens de letras propriamente ditos” (ibid.). E eis que também Deschamps enuncia esta ideia, que será retomada, repetitivamente, até Baudelaire²⁵ (1976, p. 124) – que essa tomada de consideração da arte poética não será fácil na França, país de tradição intelectual e analítica. Pois “[...] o caráter, a educação, os hábitos dos franceses não têm nada de artista [...]. Em Paris, as artes e poesia são um assunto de discussão, em vez de ser um amor [...]” (DESCHAMPS, op. cit., p. 20). Deschamps enuncia também esta outra ideia segundo a qual sempre acontecem revoluções conjuntas em todas as artes simultaneamente²⁶, revolução que uma revista, que ele sonha fundar juntamente com Hugo, neste mesmo ano de 1828, deveria apressar, mas que nem sequer será lançada: “A reforma literária e das artes” (*La Réforme littéraire et des arts*)²⁷.

Porém Deschamps tropeça neste dilema: a poesia, a arte mais alta é, no entanto, uma arte entravada por sua substância: a língua, que não lhe é própria, pois ela serve também para veicular “as palavras da tribo” (« les mots de la tribu ») como dirá Mallarmé. Pois, se a poesia é “a menos palpável das artes, aquela cujos segredos são mais numerosos e mais íntimos, “ela é também, como escreve com humor, aquela cuja grande desvantagem sobre as outras artes é a de não ter uma língua sua, à parte, e ser obrigada a se expressar com os mesmos signos de um artefato de um hussardo ou com os de um romance virtuoso que faz as vendedoras de modas chorar” (DESCHAMPS, op. cit, p. 19). Isso leva Deschamps a convidar o poeta novo ao “estudo aprofundado do ritmo, da harmonia, da fabricação do verso ou da estrofe, enfim, de todo o material poético”; e a insistir no que ele chama de “a parte artista da poesia”, em oposição à sua “ parte intelectual e literária” (p. 26). Portanto, isso o leva a considerar que a língua poética é, ainda assim, uma língua especial, dotada

25 “Lembremo-nos de que a França, o público francês, quero dizer (se nós excetuarmos alguns artistas e alguns escritores) não é artista, naturalmente artista; este público é filósofo, moralista, engenheiro [*ingénieur*], amante de narrativas e de historietas, tudo o que quiserem, porém jamais espontaneamente artista. Ele sente, ou antes, ele julga sucessivamente, analiticamente. Outros povos, mais favorecidos, sentem imediatamente tudo de uma vez só, sinteticamente.” (« Théophile Gautier », *L'Artiste*, 13 mars 1859).

26 “Em todos os povos, as artes, em certas épocas, mudam de formas e de meios, embora seu objetivo e seus efeitos sejam sempre os mesmos. De tempos em tempos, tornam-se necessárias novas combinações prazerosas, novas condições de sucesso. Estamos nesta situação hoje nas artes. A revolução musical operada por M. Rossini, a que agora se efetiva na pintura, são provas irrecusáveis desta verdade.” (ibid., p. 34-35).

27 Deschamps propõe a Hugo fundar a revista em 17 de abril de 1828. Cf. Carta a Victor Hugo, in : *Œuvres complètes* de Victor Hugo, éd. Jean Massin, Club français du livre, 1968, t. III, p. 1227.

de uma musicalidade e de uma plasticidade superiores. Uma língua cuja marca estilística *sui generis* aparece, doravante, assentada no recurso à “metáfora”, no sentido largo. Porém, desta vez, é Pierre Leroux que vai mostrar isso no ano seguinte (abril de 1829), em um artigo do *Globe* sobre o “estilo simbólico”.

É preciso que nos conceda que toda poesia vive de metáforas, e que o poeta é um artista que apreende as relações de cada gênero por todas as forças de sua alma, e que as substitui por relações idênticas sob forma de imagens, assim como, ao contrário, o geômetro substitui termos puramente abstratos., letras que não representam nada de determinado por números, por linhas, por superfícies [...]. Compreendendo a metáfora propriamente dita, a comparação, o emblema, o símbolo, a alegoria sem o nome geral de metáfora, poder-se-ia dizer que a poesia não tem outro elemento senão a metáfora, que poesia e metáfora são a mesma coisa [...].²⁸

Se é Émile Deschamps que dá a fórmula mais esclarecedora sobre a revolução estética em curso, é no diálogo contemporâneo de Hugo, chefe do Segundo Cenáculo,²⁹ e de Sainte-Beuve, romântico neófito vindo do *Globe*, que assistimos às primeiras comoções que caracterizam este novo mundo mental em gestação. Assim Hugo felicita Sainte-Beuve, em 24 de setembro de 1827: “O Sr. compreende a arte como poeta, faz a crítica como artista”: Sainte-Beuve responde em 26 de agosto de 1828, da Inglaterra, onde ele se encontra em “viagem de artista”, “correndo de sensações em sensações”³⁰ (HUGO, 1968, p. 1234): “Eu vos devo compreender e sentir a arte, pois antes eu era um bárbaro. Uma catedral era para mim um enigma, cuja palavra eu não compreendia, e o mais belo quadro parecia-me tão somente uma ideia que eu avaliava à maneira de letrados [*gens de lettres*]. (ibid. P. 1231).

Portanto, um entendimento perfeito entre o crítico “artista”, que Sainte-Beuve queria ser doravante, e o professor de arte que ele encontrou em Hugo, o qual, pela sua cultura artística mais avançada, em particular arquitetural, livrou-o do pior dos contrassensos – aquele de Diderot, aquele dos franceses: julgar a arte à maneira de Philistin, isto é, como literato ...

Estamos na época em que o Cenáculo começa a acolher pintores e desenhistas: Louis Boulanger, os irmãos Devéria, Eugène e Achille, às vezes Delacroix, esperando que o Pequeno Cenáculo realize suas sessões na rua Vaugirard, no atelier do escultor Jehan Dusseigneur; estamos na época em que Hugo escreve essa coletânea “artista”, que são

28 Pierre Leroux, « Du style symbolique », Le Globe, 8 de abril de 1829.

29 Designa-se assim o novo grupo de poetas e de artistas que se reúne em torno de Hugo, no seu salão na rua Notre-Dame des Champs, a partir do princípio de 1827. O Prefácio a *Cromwell* (outubro de 1827) será a expressão crítica mais completa deste Cenáculo, que rompe com os « açucarados » aristocráticos do Cenáculo precedente, o da *Musa francesa* (1823-1824).

30 Hugo a Sainte-Beuve, em 17 de setembro de 1828: “Enquanto você corre assim de sensações em sensações, nós passamos aqui dias que se parecem.”



Les Orientales (1829); época em que ele prega “a liberdade da arte” (p. 453)³¹; época em que, no mesmo Prefácio de *Les Orientales* (1829), ele sonha com uma obra tão inventiva em sua desordem quanto uma velha cidade da Espanha, “labirintos de construções erguidas lado a lado, confusamente, palácios, hospícios, conventos, casernas” (p. 496-497); época em que no prefácio de *Hernani*, no ano seguinte, ele fica maravilhado com a “fantasia, que deu nele, de colocar, como o arquiteto de Bourges, uma parte quase mourisca em sua catedral gótica” (p. 924). É também a época em que enaltece Émile Deschamps de ser “não apenas um poeta, o que é pouca coisa, mas, ainda, um gramático e um cultor da prosódia” [*un prosodiste*], apreciando nele “a abundância de imagens, a invenção pitoresca dos detalhes, a ordenação hábil das composições, a riqueza das cores...” (DESCHAMPS, 1828, p. 1081). Jogos de “companheirismo literário”, como dirá Latouche (1829)³², e que, contudo, têm o mérito de reunir o Cenáculo em torno de um *cenário autoral* comum.

Quanto a Sainte-Beuve, ele se torna o crítico-defensor deste Hugo. Vê nele um inventor de “ritmos”, um “arquiteto de construções líricas”³³. Compara “sempre suas baladinhas ritmadas” com certas “pinturas pontuadas por mosaicos”, que são os vitrais³⁴. E felicita Hugo pelos seus talentos de “harmonista” e de arquiteto:

Ele foi e ele é harmonista e arquiteto em poesia. Graças a ele, parece, de algum modo, que a orquestra de Mozart e de Rossini substitui a de Grétry na ode; ou ainda, a ode, assim construída, com suas abóbodas e pilastras, seus festões e seus inúmeros recortes, ressuscita, a nossos olhos, o estilo das catedrais góticas ou do Alhambra. (TABLEAU [1827], s/d, p. 283)

Sainte-Beuve inventa então a noção de “poeta-artista” (que ele aplica a Chénier, em oposição a La Fontaine, “poeta de instinto”³⁵). Então, quando o primeiro romantismo afetava uma incompetência casta no que diz respeito às coisas da escritura, o Cenáculo

31 Ver, por exemplo, a palavra de ordem de tom provocador que se exprime na última frase do prefácio à segunda edição das *Odes e Baladas*, em 1828: “Esperemos que um dia o século dezenove, político e literário, poderá ser resumido em uma palavra: a liberdade na ordem, a liberdade na arte”. Mesmo slogan na “Carta-Prefácio às *Poesias de fogo Charles Dovalle*”, da qual um trecho é citado no Prefácio a *Hernani*, O.C., t. III, p. 922.

32 Ver H. De Latouche, « De la camaderie littéraire », *Revue de Paris*, 11 de outubro de 1829.

33 “Disseram, com razão, que, desde Ronsard, nenhum poeta francês havia inventado tantos ritmos quanto nosso contemporâneo. É um sábio arquiteto em construções líricas”. « Prospectus pour les *Œuvres* de Victor Hugo », dezembro de 1828, Sainte-Beuve, *Œuvres*, éd. Maxime Leroy, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1949, p. 300.

34 Carta de Victor Hugo, escrita de Londres, em 12 de setembro de 1828. In: *Œuvres complètes* de Victor Hugo, *op. cit.*, t. III, p. 1233.

35 « La Fontaine », *Revue de Paris*, 20 de setembro de 1829, retomado nos *Retratos literários (Portraits littéraires)*, *Œuvres*, ed. Maxime Leroy, Gallimard, *Bibliothèque de la Pléiade*, t. 1, 1949, p. 718.

hugoano interessa-se pelos segredos da “fatura”³⁶ que caracterizam este artista, que, doravante, deve ser poeta. Pois, é este o primeiro sentido que a palavra “artista” toma: ao escritor, ao qual a palavra é aplicada, é possível “alvejar” (« cibler ») o técnico e o esteta.

Decerto, ainda não está na ordem do dia a prevalência dos escrúpulos formais do artista sobre a inspiração imaterial do poeta³⁷; nem também que as arestas do estilo burilem o infinito inspirado pela imaginação. Tais reviravoltas ocorrerão mais tarde: caberá à geração do Parnasse essa missão. Porém, a indolência de um Lamartine no que tange ao estilo, à versificação e até à ortografia são falhas incriminadas com acidez³⁸. Pois a poesia não deve mais ser coisa etérea, e, sim, diamante cintilante. O “poeta-artista”³⁹, esse mágico sutil, deve ser um “homem de estilo”, rico de imagens e de contornos (« tours »), atento à forma, mas também aberto à diversidade estética do mundo, ao brilho universal das aparências.

Ele deve demonstrar o que Sainte-Beuve denomina, em um de seus *Pensamentos de Joseph Delorme (Pensées de Joseph Delorme)*, “o sentimento da arte”. Sentimento que, segundo ele, “implica um sentimento vivo e íntimo das coisas.”⁴⁰ Arauto desse novo credo, Sainte-Beuve, um dos poemas dessa coletânea, exalta, com emoção mística, a “Fraternidade das artes”, acompanhando, assim, uma tendência já marcada por Vigny em 1825⁴¹ ou por Jacob Del Ryès, de Balzac, desde 1820⁴². E marcando suas distâncias com a escola crítica de Mme de Staël et com o *Globe* (no qual ele permanece, no entanto,

36 No Prefácio a *Cromwell*, Hugo almeja “um verso simultaneamente artista e inspirado [...], inapreensível em seus segredos de elegância e de fatura.” (*Œuvres complètes, op. cit.*, t. III, p. 75). Émile Deschamps evoca “os grandes segredos da harmonia e da fatura.” (Prefácio aos *Études françaises et étrangères*, ed. citada, p. 63).

37 Em uma carta data de 15 de janeiro de 1827, Victor Hugo propõe a Louis Pavie algumas correções formais para os poemas de seu « jeune aiglon », Victor Pavie. E ele conclui pedindo desculpas: “Eu dou alguns conselhos ao artista, porém os submeto ao poeta”. (*Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 1526).

38 Em 23 de dezembro de 1824, Lamartine responde a Victor Hugo, que, em uma carta (hoje perdida) mostra-lhe alguns erros de ortografia e de gramática, em uma ode submetida à sua apreciação: “Que homem, em duas estrofes, comete dois erros de ortografia! Meu princípio é, entretanto, que é preciso fazer isso em versos, pois, se assim não for, a gramática esmaga a poesia. A gramática não foi feita para nós, não devemos, em princípio, saber a língua, nós devemos falar como a fala nos chega aos nossos lábios.” (*Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 1458). Pode-se imaginar a ironia que tal resposta iria, logo adiante, merecer do clã Hugo.

39 Essa nova figura é, em parte, segundo Gérard Antoine, uma criação do *Joseph Delorme*, de Sainte-Beuve: “Ele ocupa aí o lugar ao lado dos poetas-artistas — é o que ele diz e repete —, isto é, o lugar da mais moderna geração poética. [...] De seus *Pensées* sairá uma geração de poetas-artistas, atentos a dobrar as forças da inspiração sob os sortilégios calculados da forma, pintura, harmonia e ritmo, simultaneamente.” *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, 1829, ed. Gérard Antoine, Nouvelles éditions latines, 1956, p. LXXXVII.

40 *Vie poésies et pensées de Joseph Delorme*, edição citada, p. 150.

41 « Descends donc, triple lyre, instrument inconnu [...] / Sans toi, point de beauté, sans toi point d’harmonie ; / Musique, poésie, art pur de Raphaël / Vous deviendrez un Dieu, ... mais sur un seul autel ! », (VIGNY, 1986, p. 205).

42 Del Ryès é, simultaneamente, filósofo e pintor, autor de um “belo quadro”, elogiado na última exposição e de um “belo livro marcado pelo carimbo da imortalidade”. *Sténie ou les erreurs philosophiques*, Balzac, *Œuvres diverses*, ed. Roland Chollet e René Guise, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1990, p. 782.



como um dos críticos renomados), incensa o cenáculo com poetas agrupados em torno de Hugo, para quem ele já se inclina :

Deixando para outros as teorias e a polêmica, eles abordaram a arte enquanto artistas, e puseram-se, amorosamente, a criar [...], poetas antes de tudo: deixavam que outros, sem serem artistas e praticantes, dissessem tudo o que se pode dizer de excelente e de geral sobre a arte; contentaram-se em chamar a atenção para um pequeno número de artigos cheios de uma fina e delicada crítica, para os quais apenas os poetas têm consciência.⁴³.(SAINTE-BEUVE, 1956, p. 133)

Ao contrário de Mme de Staël e do grupo do *Globe*,

[...] sentindo fortemente e até regenerando a arte com novas crenças, eles não fizeram obra: *l'exegi monumentum* não foi a divisa deles: conversando, improvisaram.[...], não terminaram o quadro, não esculpiram em mármore.⁴⁴

Eis, pois, que nos anos 1828-1829, instala-se um novo mundo estético, tendo como acompanhamento a lenta naturalização, na França, da própria noção de “estética” – o que ocorre em detrimento da noção de “poética”, vista como nefasta e como um jogo caquético. Porém isso acarreta resistências: pois essa maneira de fazer com que a poesia passe para o continente “arte” – e para a arte mais material, a pintura – encontra imediatamente opositores, herdeiros de Louis-Sébastien Mercier. Os liberais e os críticos do *Globe* denunciam nos *Les Orientales* uma “poesia para os olhos”; protesta-se contra a invasão do “materialismo nas artes”. Até os críticos mais simpáticos a Hugo observam que ele “se deleita com a cor e se compraz em fazê-la escorrer de seus pinceis”⁴⁵. Críticas rejeitadas pelo autor de *Joseph Delorme*:

Desde que nossos poetas perceberam que seria bom olhar a natureza para pintá-la melhor, e [desde que] que empregaram, em seus quadros, cores sensíveis aos olhos [...], espalhou-se o alarme, entre os discípulos de Mme de Staël e na escola genebrina; protesta-se, então, contra a invasão de um novo materialismo.⁴⁶

43 *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, op. cit., p. 133. Notação tanto mais importante porque Sainte-Beuve é também um crítico, mas um crítico daqueles que pensam, é verdade, que se pode fazer da crítica uma crítica-artista, assim como Hugo demonstra a Victor Pavie, para agradecer-lhe seus bons e leais serviços: “Vocês compreendem a arte como se fossem poetas, vocês fazem crítica como artista”. (Carta de 24 de setembro, de 1827, OC, CFL, t. III, p. 1214).

44 *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, op. cit., p. 132.

45 Ver artigo anônimo do *Mercure de France* sobre *Les Orientales*, de 31 de janeiro de 1830, t. XXIV, p. 201.

46 *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, op. cit., p. 147.



Antes mesmo de se ver acusado ele próprio em *O Globo*, por um de seus críticos, que também é adepto da poesia para os olhos:

Antes dela [da *escola nova*], era sobretudo à alma que a poesia se dirigia; a poesia fala agora para os olhos, sem dúvida e sempre, para alcançar a alma, mas para alcançá-la por um contorno. Daí tantas descrições minuciosas, tantos inventários detalhados.⁴⁷

Em seguida, o mesmo crítico recusa o paralelo entre poesia/pintura:

Todas as cores tão finas, tão delicadas que Bonington encontra em sua palheta, como M. Hugo as encontrará na sua pena? Para trazer quarenta nuanças, a língua lhe fornecerá quarenta palavras?

[...] É que as artes, unidas pelo sentimento, unidas pelo pensamento, diferem essencialmente, com seus recursos, de apresentar este pensamento, de expressar este sentimento; cada uma possui seus instrumentos, seu domínio. Elas [as artes] não saberiam ultrapassar seus limites sem se perderem, sem se transformarem, sem morrerem. Vejam em que se tornou a música quando ela quis se identificar com a poesia.

Daí resulta que as artes devem ser absolutamente egoístas, e que lhes é proibido de fazer empréstimos mútuos? Não, sem dúvida; porém é preciso que esses empréstimos não se erijam em sistema absoluto.

Assim, que Victor Hugo diga, de vez em quando, um céu negro, contanto que ele não expulse da poesia, um céu triste; que fale dos dedos longos e brancos, mas que não expulse os dedos delicados.⁴⁸

Porém essas resistências não perturbam aqueles que, no outro campo, saúdam, em contrapartida, desde antes de 1830, as metamorfoses da "arte". Tal é, por exemplo, a linguagem de um crítico anônimo do *Mercur de France au dix-neuvième siècle*, em 1829:

Em todos os lugares e sob todas as formas, a arte se metamorfoseia e rejuvenesce. A música, a pintura, a estatuária e a poesia tomaram novas vestes; Rossini, Boulanger, David e Victor Hugo podem, merecidamente, reclamar a parte deles nesta revolução universal que se prepara.

Pela primeira vez, talvez, a arte adivinhou que todas as épocas e todos os ambientes têm uma beleza própria.⁴⁹

47 "Littérature. Au rédacteur du Globe", *Le Globe*, 15 de abril de 1829, p. 238. (Artigo sobre as teorias de Sainte-Beuve em *Joseph Delorme*).

48 *Ibid.*, p. 238-239.

49 « *Les Fantômes*, litografias por Louis Boulanger », *In: Le Mercur de France au XIX^e siècle*, março de 1829, t. XXIV, p. 614.

3. A fraternidade das artes

No período seguinte, após 1830, a “fraternidade das artes” se impõe. No lugar de permanecer um místico cenacular, ela se inscreve no real, artístico, jornalístico, editorial; e dá lugar a mitos de grande difusão. Em fevereiro de 1831, encontra, simultaneamente, um símbolo e uma rampa de lançamento com a criação da revista *L'Artiste*, cuja célebre imagem no frontispício e os sucessivos preâmbulos celebram a união das artes.

Esta reunião tanto pregada [...] dos escritores e dos poetas, dos músicos e de pintores, essa grande família de artistas formou-se finalmente e se reuniu para sempre em torno do simples e fácil jornal que as convidavam. Graças seja rendidas a esta fraternidade poderosa! [...]. Nosso jornal resolveu um difícil problema nas artes, uma única família com mil pensamentos diversos.⁵⁰

A revista reúne, no mesmo número, notícias das artes e das letras, crítica literária e crítica artística, reproduções litográficas de obras de arte e retratos de escritores e artistas. Eis a “fraternidade das artes” numa revista de luxo, semanal, o que não impede que essa palavra de ordem guarde laivos místicos primitivos. Assim, na opinião de Bordes de Parfondry, em 1836:

É preciso ser músico e pintor na poesia, pintor e poeta na música... trindade misteriosa que não se deve romper, triângulo cujo cume não pode se separar dos dois *aboutissants*... tripé sagrado sobre o qual arde o fogo eterno do amor.⁵¹

A isso acrescenta-se toda uma série de manifestações do que se pode chamar de “romantismo artista”, marca específica desses anos. As trocas entre *poesia/artes plásticas* multiplicam-se, e nos dois sentidos; os pintores e os desenhistas procuram seus assuntos nos autores da moda: Dante, Byron, o Goethe de *Faust*, logo mais o Hugo de *Les Orientales*. Os poetas procuram os seus assuntos nos pintores.

Já tinha causado admiração, em 1829, que o *Mazeppa* de Louis Boulanger tivesse inspirado dois poetas simultaneamente: um totalmente lírico, Victor Hugo, o outro totalmente pitoresco, Jules de Resseguier, em uma coletânea de título emblemático: *Quadros poéticos (Tableaux poétiques)*⁵². Depois de 1830, os poemas inspirados na pintura e nas outras artes aumentam. E os poetas prestam homenagem aos pintores e aos

50 *L'Artiste, Prospectus*, 2º ano, fevereiro de 1832, t. III, p. 2.

51 Texto citado por Pierre Moreau, “O Romantismo literário e as artes plásticas”, Anais do Quinto Congresso Internacional das línguas e literaturas modernas. *Les langues et littératures modernes dans leurs relations avec les Beaux-Arts*, Florença, Valmartina, 1955, p. 348.

52 « *Tableaux poétiques*, par le comte Jules de Resseguier » 3ª ed. *Le Mercure de France* au XIX^e siècle, 28 de fevereiro de 1829, t. XXIV, p. 417.

escultores. Assim procede Hugo em uma estrofe que permaneceu entre seus rascunhos, ou na dedicatória de quatro peças de suas *Folhas de outono* (*Feuilles d'automne*), (1831) à Louis Boulanger, em outra estrofe de “À M. David Statuaire”, e, mais tarde, em *As vozes interiores* (*Les Voix intérieures*, 1837), e de um poema « À Albert Dürer ».

Os poetas gostam de repetir a palavra de Corrège : *Anch'io son' pittore*. Eles e seus “quadros” (« tableaux »), seus esboços (« esquisses ») ou suas « *bambochades* ». ⁵³ Porém agora tem-se a contribuição dos poemas em prosa, como os d'Aloysius Bertrand (« Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot »), ou de uma miríade de “contos de artistas” na linhagem dos *Contes* d'Hoffmann, ou de novelas que, na linha de Balzac, põem em cena artistas fictícios (os pintores Théodore de Sommervieux ou Frenhofer, o escultor Sarrasine na novela do mesmo nome), ou artistas reais (o escultor Bouchardon, em *Sarrasine*, os pintores Poussin et Porbus em *Le Chef d'œuvre inconnu*). Porém, na narrativa balzaquiana, o pintor terá também uma função transversal: ser o olhar convocado pelo narrador para dar qualidade estética aos espetáculos que sua prosa imprime no leitor, a fim de encandear-lo com as riquezas de sua palheta, enquanto ela imita também “o estrondo de uma orquestra rossiniana”, conforme diz Philarète Chasles, em 1831, a propósito da *La Peau de chagrin*. ⁵⁴

Os escritores (Théophile Gautier, Gustave Planche, Auguste Jal, Théophile Thoré) fazem-se críticos de arte; os pintores (Eugène Delacroix, Louis Boulanger, Alfred Johannot) escrevem em revistas literárias, tais como *L'Artiste*, a *Revue de Paris*, ou *La Liberté, journal des arts*. O atelier do artista torna-se um centro de reunião ao mesmo tempo real e mitológico : artistas, poetas, Jeune-France, um pouco mais tarde “boêmios” reúnem-se aí, tendo como fundo um « Pandaemonium » de coisas artísticas, como, por exemplo, aquele que, em 1883, é evocado na peça liminar *Feu et Flamme* de Philothée O'Neddy, um dos membros discretos do Pequeno Cenáculo.

Por sinal, esses múltiplos signos materiais de uma fraternidade estética ativa desdobram-se em imaginários mitológicos. À noção arcaica de “Belas Artes” sucede esta nova palavra-*mana*, “A Arte”. É o que observa, em 1834, um colaborador do *Nouveau Tableau de Paris au XIX^e siècle*, Charles Deglénny (1834, p. 308) em um artigo intitulado “A linguagem da moda” (« Le langage à la mode ») :

Em vez das belas-artes que todos nós conhecemos por seus nomes de família ou por seus nomes de batismo, nós temos a *Arte*, [rainha] recente que o século colocou em seus broques, e que governa como uma déspota desconfiada. ⁵⁵

53 “Por que os pintores teriam, apenas eles, o privilégio de esboçar seus croquis, se permitirem suas *pochades*, charges, caricaturas? *En fait de bambochades, io anche son pittore*”. *Os dois amigos* [1830]. *CH*, t. XII, p. 695.

54 « Introduction aux *Romans et contes philosophiques* », septembre 1831, *La Comédie humaine*, éd. P.-G. Castex, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » [de agora em diante *CH*], t. X, 1979, p. 1191.

55 Charles Deglénny, « Le langage à la mode », *Nouveau Tableau de Paris au XIX^e siècle*, t. IV, 1834, p. 308.



Como uma figura autoral legendária, ao “poeta”, paralelamente, sucede o “artista”. Palavra que, aproximadamente em 1830, dirá mais tarde Gautier, (1877, p. 219) « excusait tout »⁵⁶. O novo escritor se diz “artista”, “poeta-artista”, “artista literato”⁵⁷, “artista literário”⁵⁸, “pintor literário”⁵⁹, “homem de arte”⁶⁰. Paralelamente, em Balzac, a literatura torna-se “arte literária”⁶¹.

Esse novo escritor pretende-se “colorista”⁶²; enfrenta o pintor com o “pitoresco” e com a “cor local”. Porém, nessa mudança, nem sempre consegue convencer os artistas no sentido próprio – pintores ou músicos. O que provoca a cólera de Balzac: em 1837, em uma carta a Maurice Schlesinger, queixa-se dessa denominação desprezível de “homem de letras”, com a qual os artistas continuavam ridicularizando todos os escritores indistintamente. “Divi[indo] o mundo em artistas, em *conhecedores*, em merceeiros”, eles insistem em recusar o título de artistas aos escritores, apesar da recente tendência a « *s’artistiquer*⁶³ »... Contudo, a “moda artista” atinge seu apogeu, de tal maneira que se degrada em “mania”, quase em patologia, segundo os satíricos de plantão. Fala-se frequentemente, aproximadamente em 1833, de *artistomania* (« *artistomanie* »)⁶⁴ e em

56 *Histoire du Romantisme*, Charpentier, 1877, p. 219.

57 Hostil à arte pela arte, Saint-Chéron, em « Conclusion Générale du Salon de 1833 » evoca “este desdém da forma, esse exagero bizarro de expressão, que caracterizam nossos artista literatos.” In: *L’Artiste*, 19 de maio de 1833. t.V., p. 195.

58 « Bal costumé de M. Alexandre Dumas ». In: *L’Artiste*, de 7 de abril de 1833, t.V, p. 119. A expressão designa o próprio Alexandre Dumas.

59 Balzac emprega a expressão no Prefácio a *Eugénie Grandet*, em 1833 (CH, t. III, p. 1025) assim como no Prefácio de *La Femme supérieure*, em 1838 (CH, t. VII, p. 880).

60 Ver, entre outros, o prefácio de *Marion de Lorme*, OC, t. III, p. 729. A expressão acha-se também no *Journal* d’Antoine Fontaney a propósito de Auguste Barbier: “Barbier não é poeta, é um homem de arte, que sabe tudo, compreende tudo, mas que não sabe para onde vai”. *Œuvres complètes* de Victor Hugo, op. cit., t. V, p. 1438.

61 Assim no prefácio de *La Peau de chagrin*, em que a arte literária, “a mais completa de todas as artes” é colocada acima das outras, mais limitadas, mais “restritas” (CH, t. X, p. 51). Ver também: “A arte literária na França não poderá jamais se divorciar da razão. Não se despreza o jugo da língua, ela domina a própria textura dos livros.” *Revue parisienne*, 25 juillet 1840, *Œuvres complètes*, Club de l’honnête homme, Paris, 1968, t. XXVIII, p. 84. — Ver como, mais tarde, em 1889, Maupassant apresentará o jovem Flaubert como “um jovem dotado de temperamento lírico, nutrido dos clássicos, apaixonado pela arte literária, pelo estilo, pelo ritmo das frases e sem ter outro amor em seu coração”. « L’évolution du roman au XIX^e siècle », *Revue de l’exposition universelle*, 1889.

62 Victor Hugo, carta a Louis Boulanger, data de 11 de outubro de 1838: “Você é um grande colorista, sua pena assemelha-se a um pincel ». (*Œuvres complètes*, op. cit., t. III, p. 1238). — O autor de *La Peau de chagrin* é também um « colorista de mão cheia », segundo Jules Janin. (« *La Peau de chagrin*, par M. de Balzac », *L’Artiste*, 14 août 1831, t. II, p. 18).

63 Carta aberta, de 29 de maio de 1837, publicada na *Revue et Gazette musicale de Paris, Correspondance* de Balzac, éd. Roger Pierrot, t. III, p. 29.

64 A palavra figura em um romance de Charles de Bernard, que evoca um desses bravos rapazes destinados a serem bons oficiais, negociantes perfeitos, competentes magistrados, mas que, por infelicidade, foram pegos pelo pescoço pela *artistomanie* (*Gerfaut*, Paris, 1838, p. 133).



« *artissime*⁶⁵ », do mesmo modo que George Sand caçoa da “aristocracia”⁶⁶. Até Gautier, em seus *Jeunes-Frances, romans goguenards* (1833) envolve-se nas disputas estilísticas da nova moda. Usar o estilo artista tornou-se rapidamente tão fácil quanto usar o estilo sonhador ou o estilo íntimo:

O sonhador, com uma barquinha, um lago, um salgueiro, uma harpa, uma mulher atacada de consumpção e alguns versículos da Bíblia ; o íntimo com uma chinela, um vaso, uma parede, um azulejo quebrado [...] ; o artista, abrindo, ao acaso, o primeiro catálogo recente, tomando nota dos nomes de pintores em i ou em o, e acima de tudo, convocando Titien, Tiziano, e Veronèse, Paolo Cagliari⁶⁷. (GAUTIER, 1833, p. 89)

No entanto, é esse mesmo Gautier que, no decorrer dos anos 1833-1845, será um dos principais vetores da passagem à época seguinte, a de Baudelaire. Época da qual cabe-me ainda esboçar os contornos...

4. “Mudar o dicionário em palheta”

É a época em que, após 1833, o romantismo cinde-se em dois: a arte social de um lado, e, de outro, “a arte pela arte”. De um lado, portanto, o romantismo dito “social”, com todos aqueles que, depois de Hugo e dos outros “Magos” românticos, mas sobretudo críticos “humanitários” (Saint-simonianos, republicanos, fourrieiristas, neocatólicos etc.) clamam que “o poeta *a charge d’âmes*⁶⁸” e se voltam contra os artistas puramente plásticos, como o Hugo de *Les Orientales* ou de *Notre-Dame de Paris*. Por outro lado, “a arte pela arte”, fórmula atestada a partir de 1834, mas que não se encontra ainda no Prefácio de *Mademoiselle de*

65 “O que deveria ser a exceção de algumas naturezas privilegiadas tornou-se uma regra geral; que digo eu? uma moda; que digo eu? um delírio, um furor, uma doença epidêmica, contagiosa, endêmica, uma flagelo pior que a cólera, uma verdadeira peste de Oriente, o *artistismo*.” Félix Pyat, « *Les Artistes* », *Nouveau Tableau de Paris au XIX^e siècle*, t. IV, 1834, p. 18. A palavra encontra-se também nos *Contos de Samuel Bach (Les Contes de Samuel Bach)*, de Théophile de Ferrières. Após ter lido os contos de Hoffmann, Idéolo “comprou um piano para seu quarto, fez *punch*, fumou charutos e só parou de fumar, de beber e de tocar piano para pronunciar, com uma gravidade alemã, as palavras ‘artistismo’ e intuição.” (Paris, rue des Grands Augustins, 1836, p. 73). Sobre outra personagem desses mesmos contos, chamado Galyot, diz-se que “sua imaginação desabrochava à nobre palavra ‘artistismo.’ ” (*ibid.*, p. 302).

66 A palavra é utilizada por George Sand, em uma carta a Emile Regnault, na qual ela marca suas distâncias em relação à moda artista: “Quando nós tivermos o ar artista (o que será, acreditem-me, o último dos ridículos, visto que, presentemente, é de bom gosto), o que é que isso importa para nós? Eu sou artista e muito artista [...], mas se a aristocracia consiste, hoje, e disso não duvido, em acessos de riso, em falsas lágrimas, em sonoros “que pena” e em uma gíria renovada dos belos dias da Calprenède, veja só, é muito engraçado, vamos nos divertir, nada disso tem importância. (carta datada de 7 de fevereiro de 1832, *Correspondance*, ed. G. Lubin, Garnier, t. II, p. 31).

67 Théophile Gautier, *Les Jeunes-France romans goguenards*, 833, Charpentier, p. 83.

68 Fórmula de Hugo, no Prefácio de *Lucrece Borgia* (1833).



Maupin, no ano seguinte. No entanto, a fórmula pouco a pouco se impõe, e, com ela, a ideia de uma “autonomia da arte”. É essa a linguagem que Gautier sustenta, desde 1847, em seu artigo sobre Toppfer, na *Revue des Deux Mondes*⁶⁹, e, em seguida, em dezembro de 1856, no novo folheto da revista *L'Artiste*, da qual ele ocupou a direção. É uma espécie de manifesto que Gautier, diretor recente da revista, publica, então, em *O artista*, em 1856: “Nós acreditamos na autonomia da Arte, a Arte, para nós, não é um meio, mas um objetivo; – todo artista que se propõe outra coisa que não o belo não é, a nossos olhos, um artista.”⁷⁰ É essa a fórmula que ele mesmo repete, em 1868, a propósito de Baudelaire, fazendo dele um dos principais adeptos dessa palavra de ordem.

Com suas ideias, pensa-se que Baudelaire era pela autonomia absoluta da arte e que não admitia que a poesia tivesse outro objetivo que ela mesma e outra missão a cumprir senão excitar na alma do leitor a sensação do belo, no sentido absoluto do termo.⁷¹

Do lado do romantismo *artiste*, assiste-se a uma radicalização, em contraste com o idealismo da escola adversa, que supostamente preferia os símbolos incorpóreos, como Lamartine ou Laprade: « L'immixtion de l'art dans la poésie », como dirá Gautier, caracteriza este período: “Uma multidão de objetos, de imagens, de comparações, que se acreditava irredutíveis ao verbo, entraram na linguagem e aí permaneceram. A esfera da literatura expandiu-se e encerra agora a esfera da arte em seu imenso espaço”.⁷²

Eis que chegamos numa época em que, como dirá Gautier, “a pintura e a poesia fraternizam-se”.⁷³ Porém essa fraternização, que tinha sido inicialmente feita com uma nítida vantagem para a “arte literária” – assim, por exemplo nas formulações de Balzac em seu prefácio de *La peau de chagrin*⁷⁴, em 1831 – se faz, de agora em diante, com ênfase colocada na pintura, enquanto experiência necessária, por escritores suspeitos de abstração, de uma arte mais material. Experiência impossível para os poetas que são apenas poetas. Como se a literatura devesse, agora, sair dela mesma para renascer verdadeiramente enquanto “arte literária”... O que leva Gautier, diretor do *L'Artiste*, a proclamar, em um tipo de manifesto, em dezembro de 1856 :

69 Théophile Gautier, « Du beau dans l'art. (*Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*, ouvrage posthume de M. Topffer) », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} septembre 1847.

70 *L'Artiste*, 14 de dezembro de 1856, p. 4.

71 *Les fleurs du mal*, por Charles Baudelaire, precedidas de uma notícia de Théophile Gautier, Paris, Michel Lévy frères, 1868, p. 21.

72 Gautier, *Histoire du romantisme*, Paris, Charpentier, s.d., p. 18.

73 *Ibid.*, p. 204.

74 “A arte literária”, que, segundo o Balzac do prefácio de *La Peau de chagrin*, é “a mais complicada de todas as artes” sobrepuja as outras artes, porque “as ideias compreendem tudo”. *CH*, t. X, p. 51.



Nós daremos à arte propriamente dita um lugar maior do que a literatura; [...] nós colocaremos a poesia em um museu [...]. Deixamos sempre o livro para os quadros, e as bibliotecas para os museus.⁷⁵

E isso o leva a se proclamar mais pintor do que poeta :

[...] propriamente falando, não somos homem de letras.[...]. Apaixonado, desde criança, de estatuária, de pintura e de [arte]plástica, impulsionamos até o delírio, o amor da arte [...], nosso maior prazer foi transportar, para nossa arte, monumentos, afrescos, quadros, estátuas, baixos-relevos, sob o risco, muitas vezes, de forçar a língua e de mudar o dicionário em palheta.⁷⁶

Contra o *carton-pâte* da “arte social” e logo a seguir, da “arte industrial”, “os poetas buscam um ideal de arte pura, já que a antiga arte tinha sido obscurecida pelo descrédito do lirismo sentimental”. Como escreve Albert Cassagne, (1997, p. 331) “os poetas iam aos pintores, porque eles viam neles [...] verdadeiros artistas apaixonados pela forma absoluta, desdenhosos da multidão, livres de demonstrar, de argumentar, de concluir, libertos da moral, do sentimento, das predicções sociais e das doutrinas filosóficas”. Dispensados da “arte filosófica”, como dirá Baudelaire⁷⁷ em 1859. E Cassagne conclui com justeza: “Penetrar na escola dos pintores era, pois, [...] regenerar, refazer o romantismo.”⁷⁸

Regeneração que foi perceptível até nos títulos das coletâneas poéticas daqueles anos. Conforme observa o próprio Cassagne :

Os Esmaltes, os Camafeus, as Cariatides, os Festões, as Astragales, as Ametistas, as coisas pintadas, gravadas, esculpidas, desenhadas, substituem nos títulos poéticos as Vozes, os Cânticos, as Meditações, as Harmonias, as Consolações, os Pensamentos e todos os efusões da alma.⁷⁹

Enquanto o romantismo Restauração procurava, de preferência, seus arcanos do lado da música, arte mais insubstancial, mais “sublime”, segundo Hoffmann⁸⁰, a arte literária

75 Gautier, “Prospectus” de *L'Artiste*, 14 de dezembro de 1856, p. 1.

76 Ibid., p. 2.

77 Ver « *L'Art philosophique* », artigo inacabado, achado nos papeis de Baudelaire, após sua morte, e publicado pelos editores de *L'Art romantique*, em 1868, OC, t. II, p. 598-605.

78 Albert Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Seyssel, Champ Vallon, 1997, p. 331.

79 Ibid., p. 329. Albert Cassagne alude a *Émaux et Camées* de Théophile Gautier (1852), a *Cariatides* (1842), a *Améthystes* (1862) et a *Camées parisiens* (1866-1873) de Théodore de Banville, a *Festons et astragales* de Louis Bouilhet (1859).

80 “É a mais romântica de todas as artes, poder-se-ia quase dizer, a única arte verdadeiramente romântica, pois o infinito é o seu único objeto”. Capítulo sobre “A música instrumental de Beethoven”, *Kreisleriana*, trad. Albert Béguin, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1949, p. 69.

nova pretende-se “plástica” e “pitoresca”. “A Plástica é a qualidade primeira da arte”, escreverá Flaubert no Prefácio *às Últimas canções (Dernières Chansons)*, de Louis Bouilhet (1872), denunciando o “espiritualismo” da arte burguesa.⁸¹ E, se antes valorizava-se “o sentimento da arte”, agora enfatiza-se o “sentido artista”. Assim, Gautier considera que os Goncourt serão mal julgados pelos Filisteus por conta dessa qualidade⁸².

Tal insistência sobre a acuidade sensorial e a materialidade formal, que as artes plásticas ‘emblemizam’ melhor que as outras, nos leva a retomar o ecumenismo igualitário da “fraternidade das artes”, de 1830, em que o poeta, para seu benefício, influenciava o pintor e não o inverso⁸³. Essa fraternidade conduz até a reafirmar a especificidade de cada arte, assim como acontece com Baudelaire, quando, paralelamente, retoma a ideia romântica da “mistura de gêneros”⁸⁴. E eis que já Gautier, em um artigo de 1836, publicado em *La Presse*, insiste no fosso que separa pintura e poesia:

Faz-se uma deplorável confusão e transposição de palavras. Uma ideia em pintura não tem a menor relação com a ideia em literatura. Uma mão posta de certa maneira, os dedos afastados ou juntos em um certo estilo, um conjunto de plissados, uma curvatura de cabeça, um contorno atenuado

81 Sendo a plástica a maior qualidade da Arte, ele dava às suas concepções o maior relevo possível, acompanhando Buffon que aconselha expressar cada ideia por uma imagem. Porém os burgueses, com seu espiritualismo, acham que a cor é uma coisa material demais para expressar o sentimento; – e além disso, o bom senso francês, bem equilibrado em seu tranquilo *bidet*, estremece de ser levado aos céus, e grita a cada minuto: ‘Metáforas demais’, como se houvesse metáforas sobrando’, Gustave Flaubert, *Préface aux Dernières Chansons* de Louis Bouilhet, Paris, 1872, p. 29.

82 Para explicar aos Goncourt o insucesso previsível de seu artigo sobre Veneza, Gautier lhes diz isto, nos « bureaux » do *L’Artiste*, em 1º de maio de 1857: “[...] é que o sentido *artista* faz falta a uma infinidade de pessoas, mesmo às pessoas de espírito (*gens d’esprit*). Muitas não percebem. [...] Agora, se, com este sentido *artiste*, você trabalha de uma maneira *artiste*, se à ideia da forma você acrescenta a forma da ideia, oh! Então você não é compreendido de jeito nenhum.” *Journal des Goncourt*, ed. Robert Kopp, Paris, Robert Laffont, col. « Bouquins », 1989, t. I, p. 254.

83 Em todo caso, podemos acompanhar o seguinte posicionamento de Albert Cassagne: “[...] a literatura não influenciava somente fornecendo assuntos, ela aconselhava uma matéria atormentada, ultrapassada, apaixonada, dramática de tratá-los. Foi por causa dela que muitos pintores desta época, para atrair a atenção do público, procuravam qualidades de ordem literária ou puramente imaginativa, como a composição atraente do assunto, a escolha de personagens ou acessórios fantásticos, a intervenção de circunstâncias extraordinárias, a arrumação de trajes ou de cenários, do que qualidades propriamente pictóricas, o colorido ou o desenho. Muitos usaram mais cor local do que cor [...]. Tal aconteceu com Ary Sheffer [...]. Também Louis Boulanger e Eugène Devéria dois letrados, dois pintores poetas, demasiadamente poetas e não suficientemente pintores, por falta de técnica. [...]” Op. Cit., p. 319.

84 Em seu artigo sobre « Leconte de Lisle » (*Revue fantaisiste*, 15 agosto 1861), no qual ele considera que este “verdadeiro poeta, sério e meditativo”, “tem horror da confusão de gêneros” (OC, t. II, p. 177), como também em seu artigo sobre « Théophile Gautier » (*L’Artiste*, 13 março 1859), no qual ele escreve o seguinte: “Para um espírito não treinado pela moda do erro, a confusão total de gêneros, e das faculdades, é, com certeza, um assunto um assunto de espantar. Como os diferentes ofícios (*métiers*) reclamam diferentes instrumentos, os diferentes objetos de pesquisa espiritual exigem suas faculdades correspondentes” (*ibid.*, p. 112).



ou exagerado, uma combinação de cores, um penteado de uma elegância extravagantes, um reflexo chamativo, uma luz inesperada, um contraste de natureza entre diferentes grupos formam o que se chama uma ideia em pintura. Eis porque o quadro *Mulheres de Alger (Femmes d'Alger)* é cheio de ideias, e porque também não há nenhuma ideia na *Jane Gray* (de Paul Delaroche)⁸⁵

Mesma tendência no velho Chateaubriand⁸⁶, de 1845, e também em George Sand, que, em 1854, em *História de minha vida (Histoire de ma vie)*, observa:

Eu não falo da cor de Delacroix [...]. Falar da cor em pintura é querer fazer sentir, adivinhar a música pela fala. Poderá ser descrito o *réquiem* de Mozart? Poderíamos escrever um belo poema, ouvindo-o; mas seria tão somente um poema e não uma tradução; as artes não se traduzem umas pelas outras. O liame entre elas está trancado nas profundezas da alma; porém, sem falarem a mesma língua, as artes só se explicam mutuamente por meio de misteriosas analogias. Elas se buscam, casam-se e fecundam encantos nos quais cada uma delas se expressa.⁸⁷

Mesma tendência também em Delacroix, desde os anos quarenta, a crer nas confidências que ele teria feito a Sand: "O que faz a beleza desta *industrie-là*, me dizia alegremente este grande pintor, consiste em coisas que a palavra não é capaz de expressar." Fórmula epistolar que Delacroix concluía felicitando Sand por sentir "os limites necessários a cada uma das artes, limites que os senhores, seus confrades, ultrapassam por vezes, com uma facilidade admirável".⁸⁸ E Delacroix queixava-se (em uma carta a Théophile Thoré) de que os pintores fossem julgados como homens de letras: "Somos sempre julgados com ideias de literatos e são essas ideias que tolamente nos pedem. Eu gostaria que fosse verdade o que vocês dizem, isto é, que tenho apenas ideias de pintor: não peço mais do que isso."⁸⁹

No mesmo espírito, Baudelaire condena Louis Boulanger, por ter imitado Hugo, "poeta que faz o pintor cair no fosso"⁹⁰

85 *La Presse*, 22 de novembro 1836. Mesma cabeça de turco em *Manette Salomon*. Os Goncourt usaram palavras duras contra "a desastrosa influência da literatura na pintura" que caracteriza sua obra. Paul Delaroche, escrevem, é "um pintor de prosa, [...] o hábil arranjador teatral, o perfeito diretor dos *cinquièmes actes de chronique*, o aluno de Walter Scott e de Casimir Delavigne, condensando o passado em um *trompe-l'œil* com uma cor local à qual faltavam vida, movimento, a ressurreição da emoção". Paris, Charpentier, 1868, p. 14.

86 "Cada arte deve se bastar" pronunciará o Chateaubriand de 1845, segundo o *Journal de Got*.

87 *Histoire de ma vie, Œuvres autobiographiques*, ed. G. Lubin, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1971, p. 254-255.

88 *Ibid.*, p. 255.

89 Carta à Thoré, citada por Albert Cassagne, op. cit. P. 322.

90 *Salão de 1845, OC*, t. II, p. 336.



Eis as últimas ruínas do antigo romantismo – eis o que é chegar em um tempo em que se crê que a inspiração basta e substitui o resto; – eis o abismo que a corrida desordenada de Mazeppa conduz. – é o Sr. Victor Hugo que perdeu M. Boulanger – após ter perdido tantos outros – é o poeta que fez desaparecer o pintor no fosso. E entretanto M. Boulanger pinta passavelmente (vejam seus retratos); mas onde diabo ele tirou seu *brevet* de pintor de história e de artista inspirado? Foi nos prefácios ou nas odes de seu ilustre amigo?⁹¹

Mesma sentença no ano seguinte, no *Salão de 1846*, contra Ary Scheffer, pelas mesmas razões: não tendo “nascido pintor”, ele foi pedir “ajuda e proteção à poesia”.

Após ter imitado Delacroix, após haver macaqueado os coloristas [...], M. Ary Scheffer percebeu – um pouco tarde, sem dúvida – que ele não tinha nascido pintor. Desde então, foi preciso recorrer a outros meios; ele pediu ajuda e proteção à poesia. Falha ridícula por duas razões: primeiramente, a poesia não é o objetivo imediato do pintor; quando ela se mistura com a pintura, a outra não se valoriza mais, mas não pode disfarçar suas fraquezas. Buscar a poesia na concepção de um quadro é o meio mais seguro de não achá-la. Ela deve vir sem a ciência do artista. Ela é o resultado da própria pintura; pois jaz na alma do espectador, e o gênio consiste em despertá-la. A pintura só é interessante pela cor e pela forma; só se assemelha à poesia quando a poesia desperta no leitor ideias de pintura.⁹²

Reflexos que encontramos, em 1868, em *Manette Salomon*. Os Goncourt, esses ‘aguafortistas’ para quem um pintor é “um escravo da química, um homem de letras sob as ordens de essências e sumos colorantes que ele possui, afim de tocar de betume, de branco prateado, de ultramar, e de vermelhão, os ouvidos da alma”⁹³. Os Goncourt denunciam as devastações que a literatura pôde fazer na época romântica na pintura, “empolgada com a intimidade com as letras, [...] com uma espécie de saturação literária”.⁹⁴

Conforme vimos, o (re)nascimento da arte literária pôde se transmutar em um sentimento de culpabilidade dos escritores e dos poetas em relação aos pintores. Culpabilidade que convém nuançar pelas considerações totalmente contrárias de Baudelaire, em « *Exposition de 1855* » (OC, t. II, p. 596) a respeito de Delacroix, por ele

91 *Salão de 1845*, OC, t. II, p. 366.

92 *Salão de 1846*, OC, t. II, p. 474.

93 Texto citado por Pierre Martino em *A literatura e as artes plásticas: Parnasso e simbolismo*. Anais do Quinto Congresso Internacional das línguas e literaturas modernas. As línguas e literaturas moderna em suas relações com as Belas Artes, Florença, Valmartina, 1955, p. 401.

94 Op. Cit. P. 13-14.



consagrado, em 1859, como um pintor “essencialmente literário”.⁹⁵ Mas Delacroix, ele próprio, aceita, quando corrige o entusiasmo neófito de seus amigos literatos, lembrando-lhes que a pintura não é uma arte puramente material:

Vocês pensam que a pintura é uma arte material porque vocês veem somente com os olhos do corpo, essas linhas, essas figuras, essas cores. [...] O mérito do quadro é indefinível, é o que a alma acrescentou às cores para chegar à alma.⁹⁶

Assim, a « Escola da arte », triunfal, prepara em surdina a era seguinte: aquela em que, por uma inversão de alianças – não mais da poesia com a pintura, mas com a música, mais incorpórea, mais alusiva – nascerá o simbolismo.

Uma era em que Zola, em compensação, permanece fiel às formas da precedente *aliança*, da literatura com a pintura, mas também com a escultura e a cosmética (Baudelaire). Assim é quando evoca o trabalho estilístico dos romancistas naturalistas, em 1879 : “Nós que revestimos a literatura com todas as artes, pintando, talhando as frases como o mármore, exigindo das palavras o perfume das coisas”.⁹⁷ Uma fidelidade que perdura ainda, em 1889, quando Maurice Spronck (1889) publica um livro intitulado *Les Artistes littéraires*,⁹⁸ ou quando André Bellesor (1937, p. 316-342) consagra, em 1937, a Paul de Saint-Victor, um artigo com título semelhante.⁹⁹ Porém, trata-se de uma expressão que é hoje datada, arcaica até, na medida em que remete a um período da história da arte e da literatura.

Um período que foi marcado pela influência de Baudelaire, ao trazer para esta invenção da arte literária sua marca *sui generis*. A marca de uma estética que não toma as artes como objetivo, mas como meio; Baudelaire para quem o *desvio pela pintura (détour par la peinture)*, pela pintura como mediação *artializada (artialisée)* do mundo não foi mais do que uma via para chegar ao essencial: tornar o “belo multiforme e *versicolore*, que se move nas espirais infinitas da vida”.¹⁰⁰

95 *Exposição de 1855*, OC, t. II, p. 596.

96 *Journal (1822-1863)*, choix et présentation par Yves Hucher, postface de René Huyghe, Paris, UGE, « 10/18 », p. 345.

97 Zola, « Les romanciers contemporains », *Le Messager de l'Europe*, septembre 1878, in *Écrits sur le roman*, anthologie établie par H. Mitterand, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Références », 2004, p. 214.

98 Maurice, *Les Artistes littéraires : études sur le XIXème siècle*, Paris, Calmann Lévy, 1889.

99 André Bellesor (1886-1942), “Um grande artista literário. Paul de Saint-Victor”, *Revue des Deux Mondes*, 15 de novembro de 1937, p. 316-342.

100 *Exposition Universelle – 1855 – Beaux Arts*, OC, t. II, p. 578.



Referências

- ASSELINÉAU, C. *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre*. Paris: Alphonse Lemerre, 1869.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Éd. Claude Pichois. Paris : Gallimard, 1976, t. II. (Bibliothèque de la Pléiade).
- BALZAC, Honoré de. Lettre ouverte du 29 mai 1837. In: *Revue et Gazette musicale de Paris, Correspondance de Balzac*. Éd. Roger Pierrot. Paris: Garnier, 1964, t. III.
- BELLESSERT, André. Un grand artiste littéraire. Paul de Saint-Victor. In: *Revue des Deux Mondes*, 15 novembre 1937.
- CASSAGNE, Albert. *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Seyssel/Champ Vallon.
- CHASSAIGNON, J-M. *Cataractes de l'imagination, déluge de la scribomanie, vomissement littéraire, hémorragie encyclopédique, monstre des monstres, par Épiménide l'inspiré*, Dans l'ancre de Trophonius, Au pays des visions, 1779, tomes I et II.
- DEL RYÈS, Jacob de Balzac. *Œuvres diverses*. Éd. Roland Chollet et René Guise. Paris: Gallimard, 1990, t. I. (Bibliothèque de la Pléiade).
- DEGLÉNY, Charles. Le langage à la mode. In: *Nouveau Tableau de Paris au XIX^e siècle*, t. IV, 1834.
- DESCHAMPS, Émile. *Études françaises et étrangères*, par M. Émile Deschamps. *L'Album*, [20 décembre 1828]. Éd. Henri Girard. Paris: Les Presses françaises, 1923, t. III. (Bibliothèque romantique).
- DESCHAMPS, Émile. Préface des *Études françaises et étrangères*. Éd. Henri Girard. Paris: Les Presses françaises, 1923. (Bibliothèque romantique).
- DIDEROT, Denis. *Œuvres esthétiques*. Éd. Paul Vernière. Paris: Garnier, 1962.
- DUBOS, J.-B. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Paris: P.-J. Mariette, 1733, t. I.
- GAUTIER, Théophile. *Les Jeunes-France romans goguenards*. Paris: Charpentier, 1833.
- GAUTIER, Théophile. Prospectus de *L'Artiste*, 14 décembre 1856.
- GAUTIER, Théophile. *L'Artiste*. In : *Œuvres complètes*, t. II.
- GAUTIER, Théophile. *Histoire du romantisme*. Paris: Charpentier, [1877].
- GAUTIER, Théophile. Notice. In: BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Michel Lévy frères, 1868.
- HUGO, Victor. Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains. In: *Revue fantaisiste*, 15 juin 1861. OC, t. II.
- HUGO, Victor. *Œuvres complètes de Victor Hugo*. Éd. Jean Massin. Club français du livre, 1968, t. III.



LATOUCHE, Henri de. De la camaraderie littéraire. In: *Revue de Paris*, 11 octobre 1829.

LEROUX, Pierre. Du style symbolique. In: *Le Globe*, 8 avril 1829.

MARTINO, Pierre. La littérature et les arts plastiques: Parnasse et Symbolisme. *Actes du cinquième congrès international des langues et littératures modernes. Les langues et littératures modernes dans leurs relations avec les Beaux-Arts*. Florence: Valmartina, 1955.

MERCIER, L-S. *De Jean-Jacques Rousseau considéré comme l'un des premiers auteurs de la Révolution*. Paris: Buisson, 1791. t. I.

MERCIER, L-S. *De la littérature et des littérateurs, suivi d'un Nouvel examen de la tragédie française*. Yverdon, 1778.

MERCIER, L-S. *Rapport et projet de résolution [...] sur la pétition des Peintres, Sculpteurs, Graveurs, Architectes, relativement au droit de patente*. Paris: Imprimerie Nationale, 25 vendémiaire an V.

MOREAU, Pierre. Le Romantisme littéraire et les arts plastiques. *Actes du cinquième congrès international des langues et littératures modernes. Les langues et littératures modernes dans leurs relations avec les Beaux-Arts*. Florence: Valmartina, 1955.

QUINCY, Quatremère de. *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*. Paris: impr. de J. Didot, 1823.

SAND, George. *Histoire de ma vie. Œuvres autobiographiques*. Éd. G. Lubin. Paris: Gallimard, 1971, t. II. (Bibliothèque de la Pléiade).

SAINTE-BEUVE. Boileau. In: *Revue de Paris*, avril 1829, repris dans *Portraits littéraires, Œuvres*. Paris : Gallimard, 1960, t. I. (Bibliothèque de la Pléiade)

SAINTE-BEUVE. Diderot. Mémoires, correspondance et ouvrages inédits. In: *Le Globe*, 20 septembre 1830, *Premiers Lundis, Œuvres*. Paris : Gallimard, 1960, t. I. (Bibliothèque de la Pléiade).

SAINTE-BEUVE. *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI^e siècle* [1827]. Bibliothèque-Charpentier.

SAINTE-BEUVE. Espoir et vœu du mouvement littéraire et poétique après la révolution de 1830. In: *Le Globe*, 11 octobre 1830, t. I.

SAINTE-BEUVE. *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*. [1829]. Ed. Gérard Antoine/ Nouvelles Editions Latines, 1956.

SAINTE-BEUVE. Lettre du 24 septembre 1827. In: OC, CFL, t. III.

STAËL, Madame de. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. Paris: Firmin Diderot, 1836.

STAËL, Madame de. *Corinne ou l'Italie*. Éd. Simone Balayé. Paris: Gallimard, 1985. (Folio)

STAËL, Madame de. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* [1800]. Œuvres complètes. Paris: Firmin Didot, 1836, t. I.



STAËL, Madame de. *De l'Allemagne*. Éd. Simone Balayé. Paris: Garnier-Flammarion, 1968, t. I.

SPRONCK, Maurice. *Les Artistes littéraires: études sur le XIX^e siècle*. Paris: Calmann Lévy, 1889.

TABLEAU HISTORIQUE ET CRITIQUE DE LA POÉSIE FRANÇAISE ET DU THÉÂTRE FRANÇAIS AU XVIÈME SIÈCLE. [1827], Bibliothèque-Charpentier, s.d., p. 283.

VIGNY, Alfred de. *La Beauté idéale (Aux mânes de Girodet) [1825]. Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1986, t. I.

ZOLA, Émile. *Les romanciers contemporains. Le Messager de l'Europe*, septembre 1878. In: *Écrits sur le roman*, anthologie établie par H. Mitterand. Paris: 2004. (Le Livre de Poche, "Références").

José-Luis Diaz

É professeur emérito de literatura francesa da *Université Paris-Diderot*. Presidente da *Société des études romantiques et dix-neuviémistes*. Diretor da revista *Magasin du XIXe siècle*. E-mail: joseluisdiaz64@gmail.com

Tradução

Gilda de Albuquerque Vilela Brandão. Professora de literaturas francesa e brasileira, no Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas. E-mail: gildabrandao@gmail.com