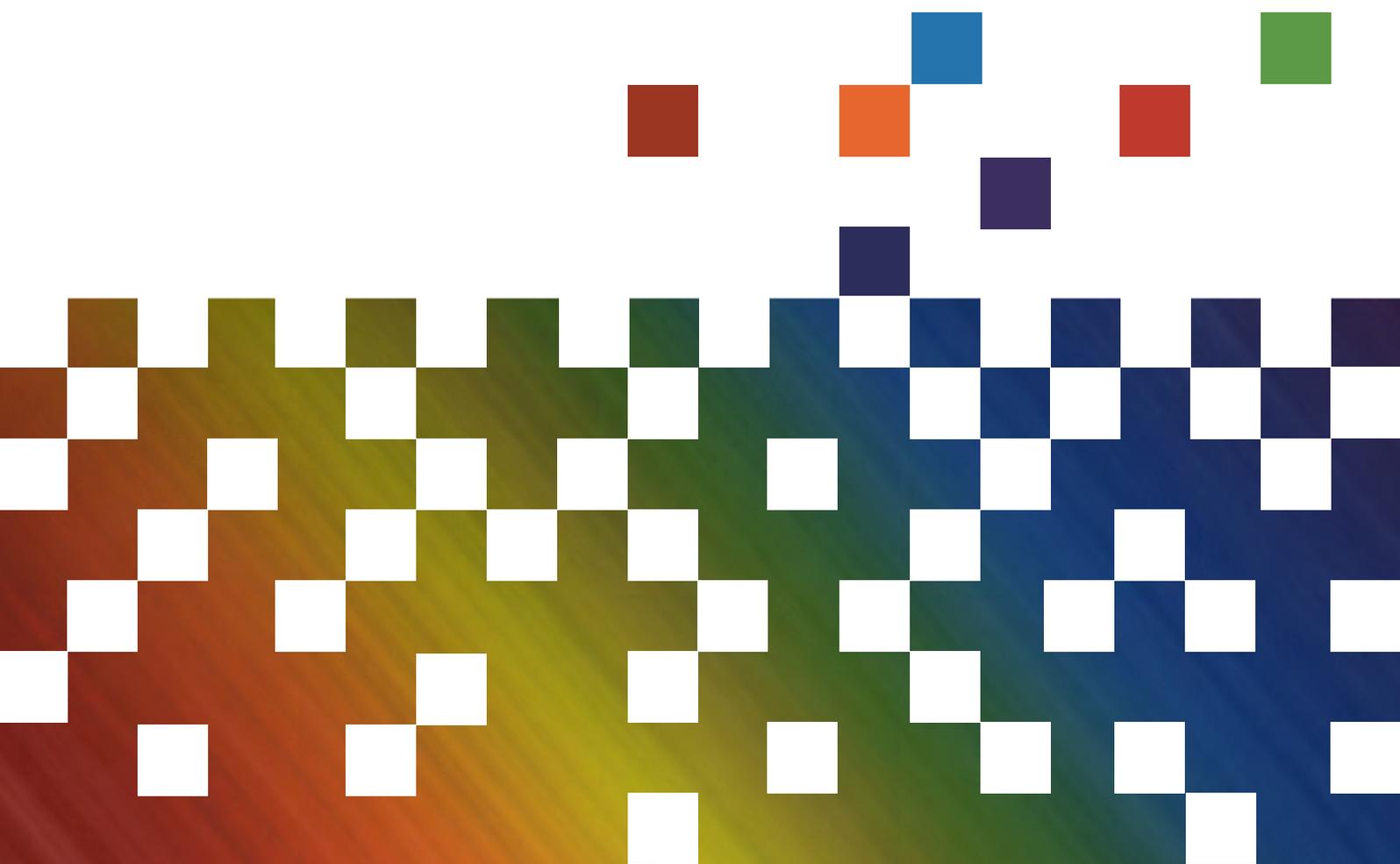


polifonia



34

Estudos Literários

programa de pós-graduação
em estudos de linguagem
Universidade Federal de Mato Grosso

Dossiê
Literatura e Romantismo:
Voluptas Volubilitas

polifonia

NÚMERO 34 – 2016
eISSN 22376844

Estudos Literários

Dossiê

Literatura e Romantismo: *Voluptas Volubilitas*
Circulação entre Alemanha, Inglaterra, França, Portugal e Brasil



UFMT

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO

Reitora

Myrian Thereza de Moura Serra

Vice-Reitor

Evandro Aparecido Soares da Silva

Pró-Reitor Administrativo

Bruno César Souza Moraes

Pró-Reitora de Ensino de Pós-Graduação

Ozerina Victor de Oliveira

Pró-Reitor de Pesquisa

Germano Guarim Neto

Pró-Reitora de Ensino de Graduação

Lisiane Pereira de Jesus

Pró-Reitora de Assistência Estudantil

Erivã Garcia Velasco

Pró-Reitor de Cultura, Extensão e Vivência

Fernando Tadeu de Miranda Borges

Diretor do Instituto de Linguagens

Roberto Boaventura da Silva Sá

**Coordenador do Programa de Pós-graduação
em Estudos de Linguagem – PPGEL**

Dánie Marcelo de Jesus

Coordenador da Editora Universitária

Renilson Rosa Ribeiro

Editora

Célia Maria Domingues da Rocha Reis

Conselho Editorial

Divanize Carbonieri – UFMT

Célia Maria Domingues da Rocha Reis – UFMT

Vinícius Carvalho Pereira – UFMT

Henrique de Oliveira Lee – UFMT

Conselho Consultivo

Antônio Manuel de Andrade Moniz – Univ. Nova de Lisboa

Arnaldo Franco Júnior – UNESP

Cláudia Maria Ceneviva Nigro – UNESP

Luis Fernando Barnetche Barth – UFMT

Maria Zilda Cury – UFMG

Marinei Almeida – UNEMAT

Mauricio Vasconcelos – USP

Olivier Bara – Université Lumière Lyon 2

Oswaldo Cupertino Duarte – UNIR

Sylvia Helena Cyntrão – UnB

Terezinha de Camargo Viana – UnB

Projeto Gráfico e Editoração Eletrônica

Téo de Miranda – Editora Sustentável

Suporte técnico

Iouchabel S. de Fátima Falcão

Maria Elisa Rodrigues Moreira

Revisão de Língua Inglesa

Vinícius Carvalho Pereira

Revisão de Língua Espanhola

Marcia Romero Marçal

Tradutores de Língua Francesa

Clara Fernandes

Bárbara Cardoso

Gilda de Albuquerque Vilela Brandão

Daniel Rameh

Tradutor/intérprete de LIBRAS

Anderson Simão Duarte

Organizadores

Junia Barreto (UnB)

Fausto Calaça (UFMT)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO

Av. Fernando Corrêa da Costa, 2367

Bairro Boa Esperança – Campus Universitário Gabriel Novis Neves

CEP: 78.060-900 – Cuiabá-MT – Brasil

POLIFONIA

Periódico articulado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem – Mestrado e Doutorado
Instituto de Linguagens – Piso 2, sala 42

Universidade Federal de Mato Grosso/ Cuiabá-MT – Brasil

Fones: 0XX- 65 - 3615.8408 – Fax 0XX - 65-3615.8418

Endereço eletrônico: www.periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/index

E-mail: polifonia@ufmt.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

P767 Polifonia / Estudos literários [recurso eletrônico]. – v. 23,
nº 34 (jul.-dez. 2016). – Cuiabá: UFMT, Programa de Pós-
Graduação em Estudos de Linguagem, 2016, 225p.
Semestral.
Modo de acesso: internet
<<http://www.periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/index>>
ISSN 22376844

1. Estudos literários – Periódicos. I. Universidade
Federal de Mato Grosso. Programa de Pós-graduação
em Estudos de Linguagem.

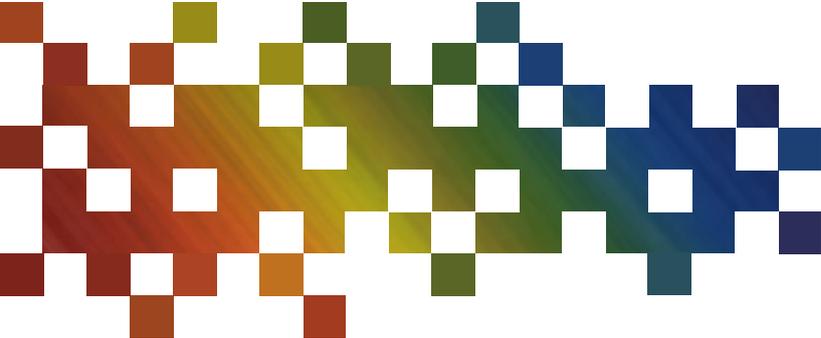
CDU – 81'1



GOVERNO DE
MATO GROSSO
ESTADO DE TRANSFORMAÇÃO



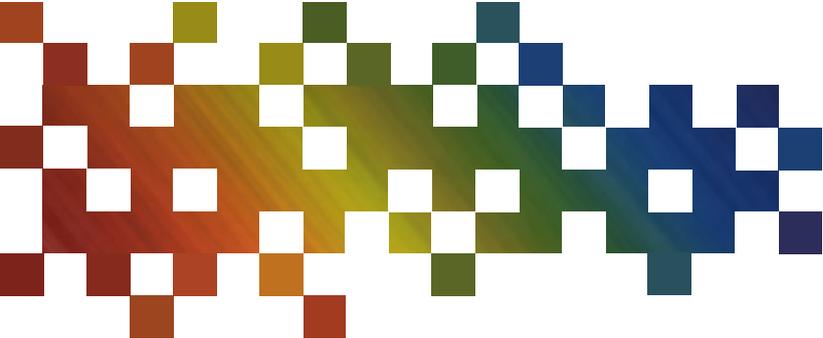
Os autores são expressamente responsáveis pelo conteúdo e
imagens dos respectivos trabalhos publicados neste periódico.



Sumário

Apresentação	7
Dossiê: Literatura e Romantismo: <i>Voluptas Volubilitas</i>	
Circulação entre Alemanha, Inglaterra, França, Portugal e Brasil	11
O pensamento romântico alemão: uma revolução de ideias	12
Gérard Wormser	
Tradução: Clara Fernandes e Bárbara Cardoso	
O conceito de Romantismo em Northrop Frye	35
Marcos Flamínio Peres	
Nascimentos da “arte literária” (1807-1861)	44
José-Luis Diaz	
Tradução: Gilda de Albuquerque Vilela Brandão	
Romantismo e imaginário hugoano.	
Volubilidade do <i>Homem que ri</i> nas artes visuais	71
Junia Barreto	
Quando o sujeito se põe a navegar: <i>Sur l’Eau</i> de Guy de Maupassant	98
Leila de Aguiar Costa	
A força do sentimento: retórica da paixão romântica em <i>Amor de Perdição</i>	116
Maria Helena Santana	
Presença da ironia na poesia romântica no Brasil	128
Danglei de Castro Pereira	
Leitores e leituras de Honoré de Balzac no Brasil do século XIX	151
Lúcia Granja	
Lilian Tigre Lima	
A missão de José de Alencar cronista:	
a formação de leitores e o papel da oralidade	165
Marta Passos Pinheiro	

Outros lugares	179
<i>A Pele de Onagro</i> e o último chiste de Freud	180
Luís Fernando Barnetche Barth	
O afeto e o pensamento no cinema: o realismo reflexivo em <i>Caché</i> , de Michael Haneke.....	197
Marília Xavier de Lima Nilson Assunção Alvarenga	
Entrevista.....	217
O que é o Romantismo? Entrevista com Alain Vaillant	218
Por Fausto Calaça Tradução: Daniel Rameh	



Apresentação

Literatura e Romantismo: *voluptas volubilitas*

Circulação entre Alemanha, Inglaterra, França, Portugal e Brasil

Refletindo sobre a origem da palavra 'romantismo', descobrimos que ela nos remete ao substantivo *roman*, palavra que, diante do desgaste da língua latina na Europa, expressava, no francês antigo, o conjunto das diferentes línguas populares 'faladas', consideradas vulgares, em oposição à língua culta e escrita, o latim. O vocábulo *roman* declinou em *romant*, designando então as narrativas escritas nesses falares e, posteriormente, os romances de cavalaria no século XIV.

Sendo empregado também pela língua inglesa, o termo se derivou em *romantic*, no século XVII. Mas, é somente na Alemanha, com Schlegel, na passagem do século XVIII ao XIX, que o termo *romantisch* se oporá à literatura clássica, outorgando-se a expressão da modernidade. Enquanto manifestação da estética literária, o romantismo não se manifestou ao mesmo tempo e nem da mesma forma ou com as mesmas significações nas letras germânicas, inglesas, francesas ou nas letras das Américas. Mas, em suas tonalidades distintas, nas especificidades dos diferentes gêneros literários, seja o gênero lírico, o dramático ou o romanesco, chama-nos a atenção, nos textos ditos românticos, a expressão do volume, o prazer da palavra estética, da palavra ampla.

Nossa intenção com este dossiê do periódico *Polifonia* foi interrogar o romantismo, em suas mais diversas expressões, sobre sua palavra ampla, pujante em volúpia e volubidade. Nossa insistência sobre o lugar do prazer estético e literário no movimento romântico pretendeu liberar a visão das esquematizações retrospectivas, para restituir – como na origem do vocábulo *roman* – a grande variedade de suas orientações: se o movimento romântico começou por uma reflexão sobre a transformação histórica, rapidamente ele desposou múltiplas formas da modernidade.

Sob tal perspectiva, os nove artigos que compõem a primeira seção deste número do periódico *Polifonia*, o dossiê "Literatura e Romantismo: *voluptas volubilitas*", apresentam diferentes formas de circulação do movimento romântico no eixo Alemanha, Inglaterra, França, Portugal e Brasil.

Sob uma perspectiva histórica e conceitual, G. Wormser, J. L. Diaz e M. F. Peres estabelecem reflexões sobre a constituição do movimento romântico, bem como de sua expansão e dispersão. O foco do artigo “O pensamento romântico alemão: uma revolução de ideias”, de G. Wormser, está calcado no surgimento do romantismo: das suas primeiras formulações filosóficas alemãs (arte e subjetividade), no fim do século XVIII, à sua expansão na Europa, no início do século XIX. Em “Nascimentos da ‘arte literária’ (1807-1861)”, de J. L. Diaz, o processo de expansão do movimento romântico é descrito a partir da sua cisão em dois romantismos, após 1830: o romantismo humanitário e o romantismo artístico, no qual se configura a “arte social”, de um lado, e a “arte pela arte”, de outro. O artigo “O conceito de romantismo em Northrop Frye”, de M. F. Peres, apresenta a perspectiva romântica de Frye apoiada no romantismo europeu e na antropologia literária, com a discussão em torno da Revolução Francesa e da obra de William Blake.

Duas obras francesas, *L’Homme qui rit* (Victor Hugo, 1869) e *Sur l’eau* (Guy de Maupassant, 1888), são aqui analisadas. J. Barreto concentra seu artigo “Romantismo e imaginário hugoano. Volubilidade do *Homem que ri* nas artes visuais” sobre a energia criativa de Hugo, evidenciando a expressão romântica de um romance, por si descontextualizado, do período conhecidamente romântico. Ao utilizar-se da palavra pujante em volúpia e volubilidade no discurso do herói monstruoso, bem como de suas recriações contemporâneas em discursos gráfico e fílmico, interroga a tendência reducionista de adjetivar toda a estética romanesca de Hugo no interior da escola romântica francesa. Por sua vez, em “Quando o sujeito se põe a navegar: *Sur l’eau* de Guy de Maupassant”, L. de Aguiar Costa estuda um jornal íntimo de Maupassant, colocando em destaque a palavra (ou o discurso) do escritor, como marca relevante de uma subjetividade que se constrói precisamente pelo discurso.

Os artigos de M. H. Santana e D. de Castro Pereira têm como objetos de estudo obras literárias do movimento romântico produzidas em Portugal e no Brasil. Em “A força do sentimento: retórica da paixão romântica em *Amor de Perdição*”, a autora observa que a mais difundida novela do português Camilo Castelo Branco (1862) segue o modelo do melodrama sentimental, criado, bem ao gosto da época, para uso dos namorados e edificação das famílias. No artigo “Presença da ironia na poesia romântica no Brasil”, o autor afirma que, apesar de a linguagem inusitada dos poetas Sousândrade e Bernardo Guimarães se configurar como extravagante para os padrões românticos tradicionais, é o olhar irônico (formas e usos da noção de “ironia romântica”) que deve ser reconhecido como ponto de distinção dentro das manifestações do fazer romântico brasileiro.

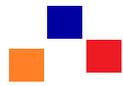
O artigo oriundo da parceria entre L. Granja e L. T. Lima, assim como o de M. P. Pinheiro tecem algumas considerações a respeito do público leitor brasileiro do

romantismo no século XIX. Em “Leitores e leituras de Honoré de Balzac no Brasil do século XIX”, as autoras ressaltam que não se pode falar em público leitor brasileiro do Oitocentos (com destaque para as possíveis contribuições de um público específico, leitores de língua francesa) e nem em formação da literatura brasileira, sem considerar a forte presença da prosa ficcional estrangeira no Brasil àquela época. Em “A missão de José de Alencar cronista: a formação de leitores e o papel da oralidade”, a linguagem do romantismo brasileiro é investigada em sua manifestação folheteira, que ficou conhecida como crônica. Conforme a autora, as crônicas de Alencar constituem-se em uma grande estratégia para definir hábitos e costumes sociais e a formação de um público leitor.

Na seção “Entrevista”, o professor de literatura francesa da *Université Paris-Ouest*, A. Vaillant, propõe uma reflexão essencialmente histórica sobre os estudos românticos e oitocentistas. Pretende ali configurar o romantismo, identificando-o a partir de quatro domínios – a religião, a arte, a política e a esfera sentimental – e, conforme as diversidades específicas, contextualiza-lo enquanto movimento fundador da globalização cultural da história moderna, ao menos em escala ocidental.

Se considerarmos que toda a sensibilidade ocidental permanece impregnada de um romantismo difuso, conforme reza Vaillant em sua entrevista, na seção “Outros Lugares” encontram-se dois artigos que propõem abordagens paralelas à temática do dossiê: um deles trata da psicanálise, o outro gira em torno do cinema Michael Haneke. No seu artigo “*A Pele de Onagro* e o último chiste de Freud”, L. F. B. Barth observa que Balzac antecipa algumas concepções freudianas sobre o narcisismo e o desejo. Com base nos relatos biográficos que indicam *La Peau de chagrin* como a derradeira leitura literária de Freud, o autor realiza uma comparação entre os destinos do herói romântico e o do inventor da psicanálise, confrontando-os com temas cruciais para ambos: a mulher, o amor e a morte. Em “O afeto e o pensamento no cinema: o realismo reflexivo em *Caché*, de Michael Haneke”, os autores M. X. de Lima e N. A. Alvarenga propõem um estudo sobre a experiência *espectatorial* envolvida no realismo cinematográfico contemporâneo, no qual articulam as noções de afeto e pensamento para a análise fílmica. Tal maneira de entender o realismo é por eles analisada a partir da noção de imagem-tempo, segundo Gilles Deleuze.

Insistimos sobre o fato de que o romantismo inventou numerosos códigos narrativos que estruturaram a modernidade, sobretudo em seu gosto pelos contrastes e oposições, que são tanto meios para criar efeitos surpreendentes, quanto para simbolizar as tensões existenciais, através de todas as formas artísticas. Nisso, o romantismo antecipa, fundamentalmente, as técnicas de diferentes montagens artísticas, tão importantes para todas as formas culturais que se seguiram a essa



impulsão. Sua herança consistiria em ter aberto o gênero de grandes formas, que supunham, para emocionar o seu público, ser animados internamente por uma grande variedade de movimentos. Da literatura às artes visuais, essa profusão de elementos cria a condição ideal para as inquietações formais que estão no centro das criações modernas.

Junia Barreto
Fausto Calaça



CASPAR, David Friedrich. *Das Große Gehege*. 1832. Óleo sobre tela, 73,5 x 102,5 cm.

Dossiê

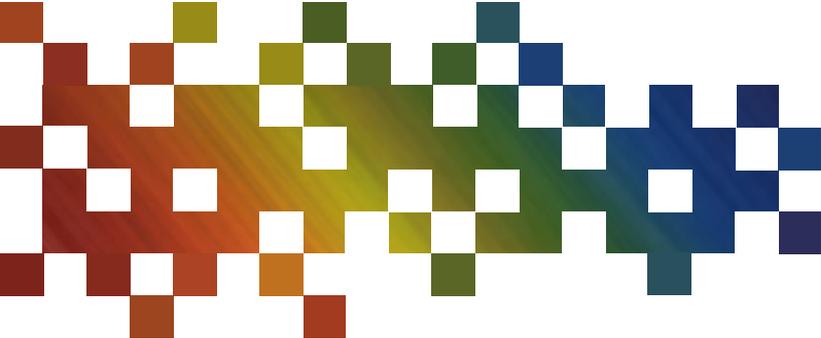
Literatura e Romantismo: *Voluptas Volubilitas*

Circulação entre Alemanha, Inglaterra,
França, Portugal e Brasil



ROSSEAU, Henri. *La Bohémienne endormie*. 1897. Óleo sobre tela, 129.5 x 200.7 cm.





O pensamento romântico alemão: uma revolução de ideias¹

The romantic thought: a revolution of ideas

El pensamiento romántico alemán:
una revolución de ideas

Gérard Wormser
Revista Sens Public

Resumo

Entre 1770 e 1800, é difundido na Alemanha um conjunto de reflexões relacionadas à arte e à subjetividade. É a filosofia do romantismo. O desenvolvimento intelectual alemão começa por um diálogo com os Iluministas franceses antes de se voltar para uma reflexão sobre a originalidade das expressões culturais, em Lessing ou Herder e seus sucessores, antes de se radicalizar, com Kant, Schelling ou Goethe, em um pensamento da subjetividade em que a estética está próxima da moral e da metafísica, e a literatura da filosofia e da religião. Esse ciclo se completa desde a primeira década do século XIX, como o ciclo revolucionário francês: a fecundidade filosófica do romantismo se esgota. Hegel critica essas expressões quase-religiosas e dá o sinal de retorno à ordem no pensamento. Verdadeiro fenômeno social, a expansão do romantismo na Europa se efetuará então sem retornar sobre os limites conceituais. O período romântico acompanha, no século XIX, uma época reacionária. Dissociada de um pensamento histórico como da metafísica, a subjetividade, dotada do psiquismo e do entusiasmo romântico, propagará antes uma antropologia, que uma filosofia.

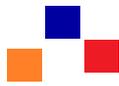
Palavras-Chave: Romantismo, Alemanha, revolução, filosofia, literatura.

Abstract

Between 1770 and 1800, a collection of reflections on art and subjectivity was diffused in Germany. This is the philosophy of romanticism. It begins the revolutionary transformation of Europe. The German intellectual development began with a dialogue with the French Enlightenment by Lessing, Herder and their successors before turning into a reflection on the originality of cultural expressions. Radicalized by Kant, Schelling or Goethe, this thought of subjectivity in which the aesthetics is closely associated with morality and metaphysics encompasses literature, philosophy and religion. By its aspirations as by its consequences, it has shaped modernity and opened the way to the forms of communicative action of specialized enclaves whose digital interactions have rediscovered the thread.

Keywords: Romanticism, Germany, revolution, philosophy, literature.

1 Tradução de Clara Fernandes e Bárbara Cardoso.



Resumen

Entre 1770 y 1800 se difundió en Alemania un conjunto de reflexiones sobre el arte y la subjetividad. Esta es la filosofía del romanticismo. Da inicio a la revolucionaria transformación de Europa. El desarrollo intelectual alemán empieza con un diálogo entablado por Lessing, Herder y sus sucesores con los franceses de la Ilustración antes de convertirse en una reflexión sobre la originalidad de las expresiones culturales. Radicalizada por Kant, Schelling o Goethe, esta idea de subjetividad por la cual la estética está estrechamente asociada a la moralidad, incluye literatura, filosofía y religión. Ese ciclo se completa desde la primera década del siglo XIX como el ciclo revolucionario francés: la fecundidad filosófica del romanticismo se agota. Hegel critica esas expresiones cuasi-religiosas y da la señal de retorno al orden en el pensamiento. Verdadero fenómeno social, la expansión del romanticismo en Europa se efectuará entonces sin volver sobre los límites conceptuales. El período romántico acompaña en el siglo XIX a una época reaccionaria. Disociada de un pensamiento histórico como la metafísica, la subjetividad, dotada de psiquismo y de entusiasmo romántico, propagará antes una antropología que una filosofía.

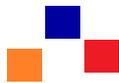
Palabras Clave: Romanticismo, Alemania, revolución, filosofía, literatura.

Se o universo romântico é polimorfo, o contexto de sua formulação filosófica original é claramente atestado. Ela aconteceu na Alemanha durante os anos que precedem a Revolução Francesa. É também na Alemanha que as primeiras críticas do juízo interno foram pensadas, particularmente por Hegel. A partir de 1810, o romantismo havia concluído sua trajetória metafísica, o que não impedirá, de forma alguma, sua difusão europeia no século XIX. Negligenciando diversas formulações alternativas e a promoção de pressupostos culturais populares arcaicos (na veia de Ossian), nós nos concentramos na metafísica romântica, que define uma época do pensamento e torna-se uma visão de mundo.

I. O olhar retrospectivo de Benjamin Constant em 1829

Revisando, vinte anos mais tarde, seu *Prefácio* de 1809 em *Wallstein*, segundo Schiller, Benjamin Constant indica que se o pensamento alemão contemporâneo à Revolução Francesa, oriundo de Herder, dos irmãos Schlegel, de Schiller, Lessing, Kant, Goethe e alguns outros poetas e filósofos, não estava em voga na Paris Imperial, mas estava à frente das expectativas frustradas de uma geração que havia exposto ao mundo a discordância entre as formas galantes e a corrupção dos modos aristocratas.

Os alemães têm o sentimento como base da moral, enquanto que para nós essa base é a razão. Um sentimento sincero, completo, sem limites parece-lhes não apenas desculpar aquilo que ele inspira, mas enobrecer, e, se ousou empregar essa expressão, santificá-la. Este ponto de vista ganha destaque em suas instituições e em seus modos, como em suas produções literárias. [...] Eu havia, então, aproximado Thécia das proporções francesas, esforçando-me de nela conservar alguma coisa do colorido alemão. Encarreguei-me de transportar sua personalidade, sua doçura, sua sensibilidade, seu amor, sua melancolia; mas, todo o resto pareceu-me tão claramente oposto a



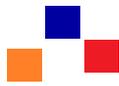
nossos hábitos, tão marcado do que os literatos franceses que dominam a língua alemã chamam de misticismo alemão. Através desta alteração, sem retirar de Thécla a tonalidade estrangeira, muito vaga e muito sonhadora para agradar aos nossos clássicos franceses, eu ainda não havia conferido a cor regular necessária para nossos heróis turcos, gregos e romanos, mas sempre convenientemente nacionalizados. O resultado provou que eu estava enganado. Mais diligente, ou mais audacioso, eu teria evitado a maioria dos erros que acabei de mostrar na minha própria obra. Deveria ter pressentido que uma revolução política ocasionaria uma revolução literária e que uma nação, que havia renunciado apenas provisoriamente à liberdade apenas para lançar-se em todos os acasos da conquista, não se contentaria mais com emoções frágeis e incompletas que poderiam bastar a espectadores irritados pelos deleites de uma vida pacífica e de uma civilização refinada (CONSTANT, 1829, p. 155).

Tematizando notavelmente a dificuldade das transferências culturais, o texto atesta a profundidade do movimento que fez do Iluminismo a premissa de uma completa transformação do pensamento europeu, mergulhando no âmago das maneiras de sentir². Falando da França, Constant remete-se à Revolução Francesa para situar o momento que a legitima. No entanto, será que Constant se recusaria a romper com o Rousseau de *Os Devaneios do Caminhante Solitário*, a exemplo de *A Nova Heloísa*, cujo sucesso literário foi exemplo? Detalhemos um pouco mais este texto que diz muito, apesar de não parecer. Primeiro, Constant menciona um meio condutor, as literaturas bilíngues, sabendo-se que o número de alemães a estudar o francês era muito mais significativo que o inverso. Esta comunidade dispõe de uma expertise, Constant se volta para ela a fim de solicitar um parecer: concorda que seria delicado transmitir o misticismo alemão para uma cena francesa. No entanto, este consenso não basta: é preciso compreender que os novos tempos varrem esses contrastes que se tornaram proverbiais. Após a Revolução, é tempo de enviar os estereótipos culturais de volta à sua futilidade. Fora do círculo dos irmãos Schlegel ou dos irmãos Humboldt, a agitação dos clubes revolucionários não deixa a desejar, se comparada aos cenários alemães acerca da expressão de emoções. O entusiasmo revolucionário de 1789 continua em voga para os Liberais: era preciso então, e ainda hoje, clamar pela liberdade. Censurada em 1809, a corrente essencial do espírito europeu dinamiza a literatura alemã, assim como anunciava o ímpeto revolucionário parisiense. Constant reivindica-a ao adaptar *Wallstein*.

Em seguida, a passagem de um corpus literário de uma língua à outra exhibe uma lacuna em que se encontram todas as teorias da tradução. Constant pontua que essa passagem não estava pronta para a transferência cultural de 1809. Por um lado, havia julgado impossível de transpor para o francês.

Em uma jovem, essa exaltação, essa independência, tão estrangeira a nossas ideias que a elas não se misturam nenhuma confusão, nenhum

2 Ver *l'Histoire des émotions*, sob a direção de Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello, 2 vol, Le Seuil, 2016.



delírio [...] enfim, em uma ausência tão completa de submissão. Mas, o que me enganou, foi a espécie de imobilidade com que o regime imperial havia abatido todas as almas, e com que havia marcado todos os rostos. A literatura partilhava essa imobilidade. Bonaparte amava a disciplina em tudo, na administração, no exército, nos escritores, e a submissão destes não era nem menos rápida, nem menos apressada (CONSTANT, 1829, p. 155).

A questão da transferência cultural integra plenamente as condições da recepção daquilo que circula: a submissão dos escritores sob o Império censurava de antemão a personagem de Thécia. A independência da jovem vira a servidão dos escritores e a cortina de ferro que encobria, temporariamente, a cena intelectual francesa. De fato, a Europa inteira, que havia vibrado com as exaltações revolucionárias, perguntava-se como retomar a chama da liberdade das mãos francesas que a deixavam escapar. Era o sentido do *Discurso à Nação Alemã* de Fichte, em 1807. Constant se orgulha, em retrospecto, de ter sido pioneiro em implantar, na França, as novas ideias alemãs de então. Mesmo que as circunstâncias impedissem sua explicitação, esse novo subjetivismo era indissociável de um liberalismo ideológico, até então rejeitado em Paris, mas praticado pelos mais francófilos dos intelectuais europeus. Teria ele tido razão muito cedo, em 1809. Às vésperas dos Decretos na imprensa que levaram à queda de Charles X, em 1830, a revisão de seu *Prefácio* mostra que o combate liberal permanecia atual no fim da vida do companheiro de Madame de Staël. Esse testamento literário indica sua fé em uma transformação recíproca dos costumes e das ideias através da confrontação ativa das formas culturais mais significativas de cada cultura. Significava, ao mesmo tempo, justificar o *Kulturkampf* das elites alemãs e preconizar a confrontação permanente das sensibilidades entre elas, abrindo uma via para “concluir a revolução”, segundo o motivo de Edgar Quinet³, autor em 1832 de *A Alemanha e a Revolução*.

Enfim, o texto de Constant afirma discretamente uma de suas teses fundamentais: as liberdades públicas virão da evolução das sensibilidades e não de barricadas, que dão a luz a poderes autoritários. É um manifesto por uma outra política, associando muito estreitamente as formas culturais às formas jurídicas. Poderá existir uma verdadeira liberdade lá onde os escritores são submissos? O desafio de toda transferência cultural é, portanto, esclarecer: mudar a vida! O que seria mais importante que favorecer a porosidade de ideias e de representações entre as diversas culturas? Tal foi, desde antes da Revolução, o desafio do pensamento romântico alemão. Inicialmente inspirado em modelos humanistas, 1789 daria todo seu impulso a uma efervescente apoteose intelectual.

Sem referir-se explicitamente a Herder, Constant sintetiza, no entanto, as ideias presentes em *Uma Outra Filosofia da História* (1774). Herder indica a fecundidade do comparatismo e a necessidade de desenvolver a originalidade e a criatividade que cada língua carrega

3 Retomado por François Furet, esse motivo se tornou quase um clichê do pensamento francês a partir de 1980.

intrinsecamente em si. Que a pluralidade das línguas defina fundamentalmente a Europa, é sabido de todos. Mas, ao romper com o paradigma de uma preeminência dada à suposta clareza do latim e das línguas derivadas, Herder considera que cada língua finaliza o movimento que Dante imprimiu ao italiano⁴, fusionando os falares regionais, sem receio de futuras transformações que manteriam a vitalidade dessa nova língua. No século XVIII, aliás, as línguas eslavas dotam-se de dicionários e de instrumentos linguísticos para dar à realidade nacional a dignidade lexical e gramatical que falta às culturas populares orais. Paralelamente, começava a coleta e a redação de epopeias, em que era pesquisada a expressão de antigas tradições locais autênticas importantes. Isso vale para a música e as danças, mas foi vetor de múltiplas criações também em literatura.

Dar lugar ao gênio de cada língua representa para os povos uma revolução comparável àquela, filosófica, empreendida pelo kantismo, que faz do sujeito o pilar do conhecimento. A consciência europeia é assim marcada por um turbilhão reflexivo que se apoia, simultaneamente, nas bases linguísticas e culturais comuns a cada povo e no status da subjetividade diante de toda autoridade, mesmo racional. Define-se assim a época do criticismo, na alvorada do romantismo. Opor o “mundo” dos objetos de conhecimento ao da consciência singular, suscetível de uma introspecção permanente, elevava a subjetividade ao ranque, até então ocupado pela objetividade, do mundo cognoscível cujos arcanos a razão humana se esforçava em penetrar segundo o modelo galileano – “O mundo, dizia o célebre florentino, é como um livro cujas características são as figuras da geometria”. Um dos maiores apreciadores dessa história, Jean Grondin, evidencia:

Mesmo tendo exaltado a performance do entendimento puro na composição da natureza, é finalmente uma humilhação da razão teórica aquilo que Kant havia remarcado na *Crítica da razão pura*, de 1781. Segundo as premissas do racionalismo, o espírito humano, a despeito de sua finitude, ainda é capaz de penetrar a ordem lógica e racional do mundo. Por isso, trata-se apenas de seguir o princípio da razão, cuja base está em nosso espírito. É a partir dele que nosso entendimento pode deduzir, a priori, todas as ‘verdades da razão’, segundo a expressão de Leibniz. Notando que o princípio de razão, ou de causalidade, afinal de contas não conta com nosso entendimento – lição tirada de Hume –, Kant chega à conclusão de que a ordem racional que cremos encontrar na natureza vale apenas para o mundo dos fenômenos, ou seja, as coisas tal como elas nos aparecem, depois de serem trabalhadas por nossos esquemas de pensamentos. O mundo das coisas em si encontra-se, doravante, relegado à ordem do desconhecido. Essa distinção tão banal quanto repetitiva entre fenômenos e coisas em si não representa menos uma das raízes secretas do romantismo e do desenvolvimento da hermenêutica (GRONDIN, 1993, p. 81)

4 Ver, por exemplo: Carrière, Jean-Claude e Eco, Umberto, *N'espérez pas vous débarrasser des livres*, Paris, Grasset, 2009. Edição Brasileira: Carrière, Jean-Claude e Eco, Umberto. *Não contem com o fim do livro*. Trad. Andre Telles. Rio de Janeiro: Record, 2010.

A predominância progressiva da subjetividade se estabelece, portanto, nas expressões culturais europeias do século XVIII. Considere os irmãos Fragonard. Um realiza ceras anatômicas e alia uma precisão inigualável na representação da tridimensionalidade do corpo humano a uma expressividade paradoxalmente sugestiva da vida dos corpos assim apresentados. De fato, tanto a cera é um material de grande fragilidade, quanto permite apresentar todos os sinais visíveis de uma expressão do rosto ou de uma parte qualquer do corpo. O outro, pintor retratista, associa aos rostos uma expressividade nova que tende a traduzir uma verdade “interior” do sujeito, que não se deixa fixar completamente. Para tanto, ele se empenha em conservar nesses modelos uma expressão aberta sobre pensamentos ainda inacabados: na falta da precisão anatômica, é o fluxo que recebe a missão de figurar o infigurável do pensamento. A glória de Chardin é, de forma similar, conferir uma quase-experiência aos objetos inanimados que ele retrata – um utensílio de cobre, uma ave preparada para o cozimento... Suas primeiras pinturas integram sabiamente as emoções potenciais dos espectadores e os provocam. Digamos, portanto, que a revolução filosófica do fim do século se inscreve em um grande movimento de criadores europeus para a livre expressão de pensamentos íntimos, levados ao conhecimento do público através dos Salões e de impressos, traduzidos e debatidos, que se tornaram motivo de grande entusiasmo. O século das revoluções começa por uma mutação das sensibilidades ao entrar em contato com as obras.

O estilo barroco cultivou, por muito tempo, a ilusão de ótica (em arquitetura, por exemplo) para convidar um espectador situado em um ponto definido pelo criador do desenho à superação da forma e pode-se dizer que, ao fazê-lo, ele continuava no âmbito do princípio da razão. Mas, assim que o jogo das proporções se encontra desgastado em favor de contrastes entre elementos irreconciliáveis, tem-se como resultado uma perda de referenciais acordadas que restitui ao visitante uma forma de autonomia. Daí a promoção da paisagem ao título de elemento cultural maior, no fim do século XVIII, e a transformação do olhar sobre a natureza, adestrado ou selvagem. Toda paisagem permanece, com efeito, metonímica, não se restringe, de forma alguma, apenas a sua aparência, mas indica ou evoca seus opostos como suas analogias. A paisagem se inscreve no contexto de uma sensibilidade mais largamente transformada nesse período. Enquanto reinar a ideia de uma única verdade religiosa cujas autoridades garantem o monopólio, enquanto a autoridade do monarca continuar acima de qualquer outra, enfim, enquanto o debate público não se tornar formalmente essa nova ágora com que sonhavam os pensadores, toda obra permanecerá cingida em um mundo de finitude. Tudo muda se o público se torna o único juiz, se o gosto pelo tema se torna o assunto principal de debates livres, se as polêmicas formarem a opinião. Inaugura-se assim uma época de profusão, um tempo em que a multiplicidade das ideias e das obras passa tudo aquilo que pode ser conhecido de cada um. Cada criação se abre para o infinito do pensável!

Da mesma forma, a exemplaridade de um obra deixa de ser uma regra a imitar, como foi o caso dos clássicos. Ela se torna uma singularidade, tem destaque por seu caráter inimitável; é dotada de uma individualidade. O que interessa em uma criação é a personalidade – seja ela disforme ou exagerada, segundo os códigos em vigor. Desses tempos, datam criações

outrora impossíveis. Dois romances exemplares da época – sintomaticamente conservados inéditos durante a vida de seus autores –, de Diderot, *Jacques, O Fatalista* (editado em 1796) e de Potocki, o *Manuscrito encontrado em Saragoça* (reeditado em 1804 e 1810⁵), traduzem o inesgotável do mundo e as peripécias da existência humana, através da criação de uma trama intencionalmente aberta, em que se insinuam o imprevisito e o inimaginável. A abertura intelectual àquilo que não é concreto, beirando o desconcertante, seria assim uma das marcas invisíveis desse período. A *Viagem em torno do meu quarto*, redigida por Xavier de Maistre, durante o mês de cativo ao qual foi condenado em consequência de um duelo, apresenta o novo clichê que é o espetáculo da natureza.

Capítulo XL:

O espetáculo da natureza e a sua contemplação no conjunto e nos pormenores abrem diante da razão uma carreira imensa de prazeres. Em breve, a imaginação, pairando sobre este oceano de alegrias, aumenta-lhe o número e a intensidade; as sensações diversas unem-se e combinam-se para formarem outras novas; os sonhos da glória entrelaçam-se com as palpitações do amor; a beneficência caminha ao lado do amor-próprio que lhe estende a mão; a melancolia vem de tempos em tempos lançar sobre nós o seu crepe solene, e transformar nossas lágrimas em prazer. Enfim, as percepções do espírito, as sensações do coração... [...] que ninguém se admire de que o barulho feito por Joannetti a bater com a cafeteria [...] tenham causado em mim uma impressão tão viva e agradável. (De MAISTRE, 1989, p. 66)

Xavier de Maistre indica, desta forma, de que maneira a estética romântica resulta de uma evolução cultural bem documentada, da qual já se pode gozar antes de 1800 (Ver CORBIN-VIGARELLO, 2016).

II. Lessing e o humanismo europeu na idade barroca

A guinada iniciada pelo movimento *Sturm und Drang* é reveladora de uma promoção do individualismo que recobriu, em algumas décadas, todas as tradições racionalistas ou comunitárias que sustentavam, até então, o quadro dominante do pensamento europeu. As referências alemãs desse novo movimento, que promove a sensibilidade e a emoção a título de um sinal tangível da moralidade, abrem caminho para uma grande quantidade de pensamentos, inclusive dos mais atuais. Essas atestações sinceras da relação entre uma subjetividade e o mundo a seu redor ecoam ainda em Jacques Derrida. Ao evocar, em *Psyché* (Derrida, 1998, p.57), a questão da originalidade em Schelling, que marca o quanto a imaginação livre é um suplemento central do pensamento, Derrida indica o ponto nevrálgico do debate. Se o real é produto da invenção divina, participar

5 cf : <http://www.rulit.me/books/manuscrit-trouv-read-270283-4.html> ou <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01084666/document>

da criação é apenas exercer um poder de invenção para “desenvolver aquilo que falta à totalidade da revelação de Deus” (zur Totalität der Offenbarung Gottes fehlt⁶). A originalidade criativa humana vem preencher o plano da criação que inclui o fato de deixar a liberdade humana se expressar. Exercer livremente as faculdades da invenção é participar da criação, segundo as teses elaboradas por Malebranche. Nesse sentido, o gênio encarna um plano divino. Derrida pontua imediatamente o fato de a invenção propriamente original, verdadeiramente inventiva, exceder todo o desenvolvimento virtual do plano divino. Somente a invenção do impossível ou do incalculável é uma verdadeira invenção. Assim, seria uma emancipação absoluta – e nós não podemos “produzi-la”: é ela que “nos inventa”.

Não fazemos o outro vir, deixamos que venha ao nos prepararmos para sua vinda [...] Nós não podemos dizer que procuramos: aquilo que se promete aqui não é, não é mais ou não é ainda o “nós” identificável de uma comunidade de sujeitos humanos, com os traços de tudo aquilo que conhecemos sob o nome de sociedade, de contrato, de instituição, etc. [...] um nós que não inventa a si mesmo: ele só pode ser inventado por outro, a partir da vinda do outro que diz “venha”, cuja resposta de um outro “venha” parece a única invenção desejável e digna de interesse. O outro é assim aquele que não se inventa, e é, portanto, a única invenção no mundo, a nossa, mas a que nos inventa (DERRIDA, 1998, p. 60).

Derrida pontua muito bem aquilo que está em jogo para os pensadores “românticos” alemães. Preocupados em desenvolver um pensamento da originalidade criativa de acordo com certas metafísicas religiosas, esses poetas e filósofos oscilam entre uma veneração da natureza, no que ela tem de espontâneo ou de emergente, e uma promoção do intelecto humano ao status de ator da revelação divina, através de suas imaginações criativas (Bergson). Jean Grondin habilmente notou que o contraponto desse pensamento é o novo status da subjetividade segundo Kant, que submete nossas capacidades de conhecer aos limites de nosso entendimento subjetivo:

Se todo acesso ao mundo, e em nosso caso, ao texto, conclui-se através de uma percepção ou de uma interpretação subjetivas, a reflexão filosófica que se pretende deverá partir fundamentalmente do sujeito conhecendo a si mesmo. [No princípio dos pensamentos modernos da subjetividade, há, então, uma] ruptura com a ideia de um acesso não-problemático e estritamente racional ao mundo objetivo das coisas em si. Reduzido a seus próprios recursos, a sua própria criatividade, o sujeito humano se descobre cada vez mais no mundo, sem ponto de orientação fixo em nenhum mundo objetivo. É nessa situação de incerteza crônica da subjetividade que a serenidade do mundo grego começou a exercer uma fascinação quase mágica sobre toda uma geração de alemães,

6 In: *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums* (1803) (em fr. *Philosophies de l'Université*, Payot, 1979, p. 49-50).



movimento que começa com Goethe, Schiller e Winckelmann, antes de se radicalizar no romantismo. [...] A hermenêutica idealista tem como missão ressuscitar o espírito do mundo grego, no qual uma modernidade sem certeza esperou se renovar (GRONDIN, 1993, p. 81).

Se as reflexões de Schlegel a este respeito não conheceram nenhuma publicação durante sua vida, seu amigo Schleiermacher tirou proveito das mesmas para desenvolver um pensamento capaz de avaliar a originalidade genial de um pensamento em relação ao fato de que estamos posicionados diante dele de tal maneira que uma forma de incompreensão está sempre presente: “a incompreensão não quer nunca dissipar-se completamente”, escreveria em 1829 (SCHLEIERMACHER, *Hermeneutik und Kritik*, 1929, p. 328, citado em GRONDIN, 1993, p. 92). Mede-se o caminho percorrido desde o tempo em que Leibniz, o principal pensador alemão da época, imaginava que o cálculo infinitesimal permitia, de alguma maneira, circunscrever de forma sistemática as lacunas de nosso conhecimento do plano divino e de agir de acordo com o mesmo. A subjetividade cognitiva kantiana coloca um termo a essa ilusão e propõe um princípio de incompletude que abre espaço para os metafísicos existenciais cujo idealismo alemão do fim do século XVIII é o momento original. Kant funda as duas orientações principais do “postkantismo”: uma filosofia do sujeito e uma filosofia da história.

A virtude está nas lágrimas e de forma alguma no cálculo frio de atitudes benéficas. Se o critério formal de moralidade é para Kant a possível universalização da máxima de uma ação, seu análogo sensível é o respeito, sentimento moral por excelência. Meu receio de uma transgressão sacrílega aumenta a emoção subjetiva e atesta minha vocação.

Aqui, as datas importam. Lessing é perfeitamente representativo do Iluminismo alemão... dotado de um conhecimento impecável da vida intelectual parisiense. Tradutor de Diderot⁷, ele investiu uma energia excepcional: escritor incansável e homem de teatro, multiplica resenhas e artigos críticos e é possível ver nele um precursor dos blogues atuais, se considerarmos as cem crônicas que consagrou à cena teatral de Hamburgo durante um ano (1767-68), logo depois de ter publicado o imponente texto sobre a escultura representativa da Grécia helenística, *Grupo de Laocoonte*. Este texto atravessa a cultura clássica inteira para incitar a reflexão sobre um problema de semiologia artística, dir-se-ia atualmente. Como comparar os meios da escultura e da poesia para conceber uma mesma cena mitológica? A grande escultura antiga manifesta uma excepcional expressividade para demonstrar o pavor e os vãos esforços de Laocoonte e seus filhos para escapar das garras da gigantesca serpente. Ali onde os poetas nos fazem escutar os gritos e lamentações de Laocoonte, o mutismo da escultura e a necessidade de gravar no mármore um único instante desse combate desesperado impulsiona o artista a mostrar a personagem principal serrando os dentes no momento de uma tensão muscular extrema. Lessing demonstra uma surpreendente erudição clássica e indica, de passagem, várias questões a partir das quais a

7 Se seu nome não figura na edição de 1760, ele ficará orgulhoso de vê-lo impresso em 1781.



história da arte desenvolverá diferentes elementos. Se esse texto é inteiramente consagrado à expressividade – compreendendo nele a abordagem da questão da expressividade do feio e outras questões de mesma ordem, ele testemunha um contexto enciclopédico que, em primeira análise, tematiza pouco a dimensão da criação artística: tanto as paixões quanto os mitos fazem parte de uma cultura clássica que dispõe de regras e de um corpus definidos.

Todavia, é impossível questionar a expressividade das obras mais notáveis sem dar ênfase ao engajamento do espectador ou do leitor na co-criação das mesmas, aqui expostas enquanto manifestações de uma alta cultura, tanto quanto expressão de um gênio individual ou de uma comunicação interpessoal através da qual se realizaria. O sentido total deste texto reside, portanto, no projeto de uma espécie de co-criação e apropriação da obra de arte e do espectador em contato um com o outro. Lessing formula assim aquilo que viria a ser o sentido dominante da recepção das obras artísticas desde seu tempo. Em breve, Schiller dará vida a um pensamento da educação estética que ligará a liberdade subjetiva à frequência das obras. Dramaturgo e crítico, Lessing testemunha aquilo que é a Europa cultivada: multilíngue, informada de diversas publicações, aberta sobre as novidades que interessam, preocupada em compreender como o criador conhece o suficiente as regras para poder ultrapassá-las, movido por um impulso incontrolável, sinal de genialidade⁸. Comentador das ideias francesas, é entretanto muito sensível à necessidade de fazer do alemão uma língua tão legítima quanto o francês. Com Weiland, nota que a característica autoritária do governo penaliza a expressão dos melhores autores franceses – este é de antemão o tema de Constant... Observa-se imediatamente sua insistência sobre a questão das línguas: Lessing ridiculariza os huguenotes, que continuam a não falar alemão em sua peça *Minna v. Barnheim*⁹, e rebela-se contra a prática do uso de línguas antigas na prática religiosa, destinada principalmente a não dar aos profanos nenhuma possibilidade de crítica¹⁰. Mas nesse caso, replica o cronista, se o latim continua sendo a única língua da salvação, seria possível dizer que é impossível procurar a verdade para quem não possui os arcanos¹¹? Numerosos argumentos a favor do livre pensamento são desdobrados por Lessing em um estilo de alerta, que participa da desconstrução do edifício racionalista e de seus membros em matéria religiosa e moral. De espírito maçônico, ele é particularmente sensível à coexistência de culturas e se preocupa em coletar o que cada uma das tradições do Livro pode trazer ao concerto da humanidade. Seu universalismo permanece na esfera do enciclopedismo e Lessing publica, em 1778, uma coletânea de textos de espírito voltairiano sobre a religião e depois, em 1779, seu grande poema dramático *Nathan, o Sábio*, aberto ao pluralismo religioso

8 Lessings Werke, vol. 3, p. 46 sqq. Aufbau Verlag, Weimar, 1982 (Préface à l'édition par Lessing (1776) des *Essais philosophiques*, de Karl Wilhelm Jerusalem.

9 Ibid., vol 1, p. 186-187, *Minna v. Barnheim* (1763), acte IV, sc. 2, .

10 Ibid., vol 2, *Anti-Goeze*, 4, II, 190

11 Ibid., vol 2, *Anti-Goeze*, 6.

em um espírito de tolerância e de síntese espiritualista e maçônica. A vertente romântica é assim preparada, antes de 1780, por esta ponta avançada do pensamento marcada pelo comparatismo e o começo de uma hermenêutica geral.

Esse quadro é alterado em 1781, quando Kant publica sua *Crítica da razão pura*. Essa nova filosofia explora a reflexividade do sujeito e as maneiras com que nosso espírito recebe as manifestações sensíveis, modelando-as de tal forma que seu conhecimento vem a ser possível. A Enciclopédia se vê subordinada ao choque de um possível conhecimento do Sujeito, uma reflexividade anunciando as condições de possibilidade do saber, que Kant nomeia de filosofia transcendental. O antigo regime de ideias se torna repentinamente fadado ao fracasso, pois o criticismo substitui o enunciado das condições de exercícios da liberdade às razões tradicionais da tolerância. A Europa poderia em breve declarar os Direitos dos Homens, depois de ter, por muito tempo, implorado pela Providência.

III. Hölderlin: Hiperion ou o eremita da Grécia

O poeta Hölderlin está no coração desse movimento. Movido por um profundo desejo de fusão trans-histórica dos espíritos, ele absorve do idealismo platônico uma doutrina da alma que dá uma dimensão material ao subjetivismo kantiano, cujo formalismo é o centro. Ele atualiza o postulado central do romantismo: mergulhar no coração da subjetividade para extrair o sentido de uma identidade pessoal no tempo.

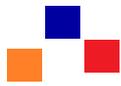
“Ser mortal é uma ilusão, é como as cores que dançam diante dos olhos quando se olha o sol por muito tempo”, escreve Hölderlin (1968, p. 91), antes de acrescentar:

A primeira criança da humana, da divina beleza é a arte. Nela, o homem se rejuvenesce e se recria. Ele quer ter o sentimento do que ele é, é por isso que coloca sua beleza diante de si. É assim que o homem se deu seus deuses. Pois, no princípio, o homem e seus deuses eram apenas um, uma vez que reinava, desconhecida para si mesma, a eterna beleza. Esses são os mistérios que anuncio, porém reais. A segunda filha da beleza é a religião. A religião é o amor pela beleza. É ela mesma o infinito, o universal que ama o sábio; o povo ama suas crianças, os deuses, que aparecem de múltiplas formas. E sem esse amor pela beleza, sem esta religião, o Estado nunca é apenas um esqueleto descarnado, sem vida e sem espírito, o povo e a ação uma árvore sem cimo, uma coluna ou capitel abatido (Ibid., p. 97).

E continua:

Se o sol do belo, como o dia de maio que entra no ateliê do artista, esclarece o bom senso de seu trabalho, não deixará sem dúvidas de suprir a necessidade de sair e divagar lá fora, mas ele pensará com prazer no dia da festa em que irá passear à luz da primavera que tudo rejuvenesce (Ibid., p. 102).

O romantismo alemão atribui a si mesmo uma aparência grega para situar o horizonte perene de sua meditação, associando as virtudes pessoais, a contemplação de uma natureza esplêndida e o heroísmo transformador do presente. É assim que os metafísicos alemães acolhem a transformação revolucionária!



Aquele a quem o destino fala tão claramente, pode também, dizia a mim mesmo, falar mais claramente ao destino; mais insondável é seu sofrimento, e ainda mais sua potência. É de ti, de ti apenas que esperava toda regeneração. Eu te via agir. O Metamorfose [...] Tu havias aberto os olhos de teus caros gregos para lhes ensinar a ver toda vida e tu havias abraçado neles [...] o entusiasmo capaz de lhes fazer sentir o segredo, o constante entusiasmo da natureza e de suas crianças puras. Ah, os homens doravante não acolhiam mais a beleza do mundo como os profanos, o poema do artista, do qual eles emprestam a expressão e esperaram o benefício. Os Gregos aquiescem: O Natureza viva! A magia de teu exemplo e, inflamada pela felicidade dos deuses com a juventude eterna, a humanidade não fazia mais nada que não fosse, como outrora, uma festa (Ibid., p. 160-161). [...] Faz uma vez, uma só, ato de submissão ao gênio e ele não tomará mais nenhum obstáculo mortal em conta, ele cortará todas as ligações com a vida (Ibid., p.173) [...] Aquele que está vivo não saberia reduzir-se ao nada, continua livre no mais profundo da servidão (Ibid., p.175-176).

A intriga simbólica e a intriga política formam, assim, apenas um mesmo destino, o do pensamento. Existem meios de citar alguns outros textos indicando a fusão, em Hölderlin, do ideal metafísico com a profecia política¹².

IV. Schelling ou a escolha do absoluto

De maneira menos literária, Schelling desenvolve uma filosofia que pode justificar esta exaltação poética. Para ele, a estética é sintetizada na mitologia. Seu pensamento conclui e transforma o movimento *Sturm und Drang* para o qual o romantismo é a peça fundamental. Nação sem Estado, a Alemanha pensa o mundo, ao passo que redescobre a Antiguidade em um estilo neoclássico. No entanto, se os revolucionários franceses se veem como romanos, os intelectuais alemães perscrutam a Grécia das cidades. Daí uma diferença radical do imaginário político. O êxodo helênico da sociedade barroca e de um catolicismo menos mítico que estético (Baumgarten intitula pela primeira vez um livro *Estética*, em 1750, e dá a esse termo o sentido atual). Essa veneração à Antiguidade associa-se, em jovens pensadores, à filosofia kantiana – daí sua sede pelo absoluto, no pensamento como na vida, seu moralismo transcendental-histórico do qual a filosofia de Schelling é o estandarte flamejante. Seu pensamento sobre a mitologia se dá, bem antes da hermenêutica de Scheleiermacher, como uma visão partilhada de um relato coletivo suscitando o entusiasmo ou a adesão ativa, uma pedagogia da formação do Homem.

Os ensinamentos da história antiga participam ativamente na educação alemã e é através da comparação do paganismo heroico e da tragédia grega que ele pensa o

12 Por exemplo, a Ode "Rousseau"



cristianismo e seus símbolos. Se o mito comporta uma dimensão narrativa-subjetiva elevada ao patamar de quadro mental de referência, o símbolo é um gesto de presentificação ritual desses mitos, através de cerimônias. Dessa forma, Schelling opõe a prece, que leva ao mito, e o ritual que encarna um símbolo. Assim, ele pode ter a pretensão de passar da época grega, trágica, à emoção empática dos símbolos cristãos. As representações do Cristo criança abolem simbolicamente o abismo entre o divino e o humano, já que a ignorância de seu próprio destino figura simbolicamente a grandeza do sacrifício futuro e eterno dessa criança, a de um Deus encarnado que, por conhecer a miséria humana, amplia o sentido do divino (SCHELLING, 1978, p. 55). Schelling pretende superar os aspectos pagãos presentes no cristianismo que causam problemas quanto ao pensamento da unidade divina do monoteísmo. Estamos o mais próximo possível do que poderiam ser os debates entre esses pensadores dotados, principalmente, de uma cultura pietista.

A emoção que se procura à vista de símbolos religiosos encontra seu equivalente no sentimento da natureza, sendo este último reforçado pela contemplação da pintura. É indispensável associar essa nova cultura alemã à prevalência do imaginário plástico na arte barroca, que criou um novo equilíbrio entre o pensamento filosófico e as formas da criação plástica ou do olhar contemplativo. A emoção frente à criação é, assim, símbolo do humano tanto quanto o acesso à linguagem. Mas o que compreendemos de fato através da emoção? Seria ela uma conhecida? Um acesso sensível a uma ordem de fenômenos irreduzíveis ao saber? Daí um debate metafísico apaixonante sobre a intuição intelectual. Kant finalmente proscree o termo, mesmo que seus escritos póstumos ainda apresentem vários traços do mesmo. *A Crítica da razão pura* formula uma teoria do esquema que pretende resolver a questão. Sínteses de conceitos são possíveis como uma espécie de misto entre o exemplo, sem alcance geral, e que deve ser estudada com o intuito de separar, dentro do conceito, aquilo que é relevante do que é puramente contingente, e a dedução matemática, que requer uma linguagem formalizada, é portanto incapaz de tocar os espíritos não formados. É por esta razão que os esquemas sintetizam um pensamento, como um símbolo nos sensibiliza sobre aquilo que deve ser pensado filosoficamente no sentido de alcançar uma formulação exata¹³.

13 ECO (1988, p. 209-210): "A estética romântica empregou o termo símbolo para designar essa unidade indissociável de expressão e de conteúdo que é a obra de arte. Toda a estética romântica é subentendida pela ideia de coerência interna do organismo artístico: a obra significa a si mesma, é sua própria harmonia orgânica e interna; nesse sentido, é intraduzível, 'indizível', ou 'intransitiva' (TODOROV, 77). [...] É precisamente por esta razão que fomos levados a não rejeitar a expressão para atuar os significados, mas a penetrar a obra de maneira sempre mais profunda (Kant), sendo a obra de arte uma ilusão a infinito (Wackenroder). Em Schelling, a obra de arte é expressamente chamada de 'símbolo', no sentido de hipotipose, de apresentação, de analogia, é simbólica uma imagem cujo objeto não significa apenas a ideia, mas a ideia em si, de maneira que o símbolo é a própria essência da arte, uma raio que atinge diretamente nosso olho do fundo obscuro do ser e do pensar e que atravessa toda a nossa natureza. [...] É a partir desta base que Goethe fará a distinção entre símbolo e alegoria. [...] a alegoria faz referência à intelecção, o símbolo à percepção, a alegoria é arbitrária e convencional, o símbolo é imediato e motivado. Pensava-se que a coisa existia por si mesma e descobriu-se que a mesma possui um sentido secundário. O símbolo é uma imagem natural, compreensível

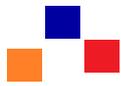
O esquematismo ainda é um poder misterioso aos olhos de Kant, uma antecipação sensível de conhecimentos ainda apenas esboçados. No centro do dispositivo kantiano é introduzido, desse modo, um espaço para o imaginário e uma modelização precursora. Kant ampliará esta compreensão na *Crítica do Julgamento*, onde trata do “julgamento reflexivo” que imagina as categorias sob as quais um conjunto de representações podem se organizar, e não se contenta, como em um julgamento determinante, em aplicar tipologias pré-existentes ao sensível. Schiller, em suas *Cartas sobre a educação estética do homem*, insiste na relação entre a estética e a liberdade e introduz a categoria do jogo para compreender o tipo de atividade do julgamento exercida diante de impressões estéticas e Schlegel elabora a teoria do gênio:

Ao mesmo tempo um indivíduo e o todo, unifica o eu e o absoluto: ele é realmente o padre da humanidade cuja missão sobre a Terra é de elevar o ser finito à eternidade, de transformar o eu empírico no eu absoluto, de experimentar a divindade na individualidade. [...] À ação que preconiza a moral, e que se une ao absoluto apenas de modo assintótico, o gênio opõe a abnegação nomeada ironia que consiste, para o eu empírico, criar-se enquanto eu absoluto através da recusa perpétua do limite, sucessão de autocriações e de autodestruições (RIVELAYGUE, 1992, p.395).

A liberdade é uma capacidade poética (criativa), no sentido que transcende a consciência em sua genialidade. Em contraponto, a produção efetiva exige a consciência, de forma que a fusão assintótica da criação com a produção é o horizonte conceitual da obra de arte. É preciso o não-intencional para criar, o que Schelling expressa enfaticamente (p. 613): “impossível criar com consciência”. Vê-se claramente, então, a filiação da psicanálise com a filosofia.

Quando, de fato, um objeto é nomeado sublime, a atividade inconsciente não pode se abrir; o eu entra, assim, em um conflito consigo mesma que pode apenas resultar em uma intuição estética que harmoniza, de forma inesperada, as duas atividades, sendo que a intuição que se encontra aqui, não no artista, mas no sujeito contemplativo de si mesmo, é inteiramente involuntária; o objeto sublime põe em marcha (de uma maneira completamente diferente do objeto romanesco, que de alguma maneira representa para a imaginação uma contradição

a todos; enquanto a alegoria emprega o particular como exemplo do geral, no símbolo é possível apreender o geral no particular [...]. Goethe transforma a arte e o simbólico em sinônimos e escreve: ‘a ideia permanece sempre infinitamente ativa e inacessível na imagem e, mesmo sendo dita em todas as línguas, permanece indizível.’ Eco comenta: “A estética romântica não revela o artifício – como diriam os formalistas russos –, ela conta a experiência daquele que sucumbe ao artifício. Nesse sentido, ela não explica o ‘mistério’ da arte, ela conta a experiência daquele que pensa se submeter ao mistério da arte [...], ela confunde interpretação semântica e interpretação estética”. Eco pode então comentar severamente o simbolismo romântico como se jogasse permanentemente com esse equívoco entre o imediatismo da evidência perceptiva do símbolo e sua irreduzibilidade também absoluta das significações, apoiando-se nas objeções hegelianas desta abordagem e sua substituição de um pensamento dialético pelo absoluto de Schelling.



que não vale a pena resolver) todas as forças do coração, no sentido de resolver a contradição que ameaça toda a existência intelectual (SCHELLING, 1978, p.621).

Esta oposição entre o sublime e o romanesco é absolutamente central. Compreendemos que a filosofia romântica não visa, de forma alguma, resolver questões ligadas às vivências concretas dos sujeitos, mas a pensar a contradição central de suas existências históricas, exigindo que operemos, mesmo que sejamos os últimos a chegar ao mundo, a síntese de todos os esforços anteriores, com o intuito de pensar nossa situação humana e os fenômenos do mundo em si, enquanto criação. Schelling é mais claro:

É através dessa independência em relação aos fins externos, que a arte mantém seu caráter sagrado e sua pureza: a ponto de rejeitar qualquer parentesco, não apenas com aquilo que não é divertimento nem sensualidade – esta exigência é o caráter próprio da barbárie – ou com o útil – uma época que devota esforços supremos a invenções econômicas é a única que pode fazer tal exigência –, mas a ponto de rejeitar todo parentesco com o que demonstra moralidade, deixando para trás a ciência mesmo que esta se aproxime muito da arte, em consideração a seu desinteresse, pela única razão de tender sempre na direção de um fim exterior a si e de, finalmente, dever servir apenas como meio, visando o fim supremo da arte. (SCHELLING, 1978, p.622).

Schelling expressa aqui toda a radicalidade de um pensamento que rejeita, por princípio, a heteronomia de uma fruição que seria um começo de prazer e não de contemplação estética, colocando em jogo a liberdade em si, enquanto autonomia – nesse sentido, perfeitamente oposto a todo ordenamento do cotidiano da existência humana, esse estilo “Biedermaier” que associará, na Alemanha, as formas convencionais com as funções em uso, para incrementar a vida e incarnar a felicidade. Schelling vê como uma profanação esta orientação mundana que se propagará e virá a ser, mais tarde, o “design”. Não há aí nenhuma transcendência, o objeto se torna sua própria alegoria e afirma de maneira performática o gênero de perfeição material de que é expressão. Assim, a moda do romantismo europeu é oposta à sua filosofia original, substituindo a cultura do Eu egoísta (Stendhal) por aquela do Sujeito absoluto. O eã estético schelliniano voltado para o Absoluto refere-se a um tipo de visão diferente da de Kant, para quem, mesmo fora da questão do sublime, uma estética do belo continua viável. Ela é pensada a partir da gratuidade e do jogo das formas e das matérias sensíveis, que colocam em marcha nossas faculdades de conhecer sem, todavia, fornecer um conceito que lhes serviria de matéria útil. O prazer estético consiste, então, em colocar em movimento nossas faculdades, fora de todo o uso cognitivo propriamente dito. Entretanto, nada em Kant segue na direção de uma promoção qualquer do Eu autocentrado: o sentimento do sublime vê nosso Ego extinguir-se frente à grandeza do universo e a estética do belo coloca em jogo nossas faculdades cognitivas para acolher o reluzir das formas. O livre jogo das faculdades permanece, entretanto, metafisicamente sem objeto em



Schelling, que aprofunda a relação da estética com o simbolismo. Considerando que as sínteses mitológicas pagãs repousavam sobre um acordo dos povos em relação a esse panteão de deuses mitológicos, Schelling esboça a maneira com que um acordo desse tipo poderia se realizar nos dias de hoje. Ele associa estreitamente a predicação cristã à promoção de indivíduos remarcáveis – essas “frases”, segundo Baudelaire. Nada nos permite antecipar o que pode vir a ser a sociedade, não existe nenhum acordo pré-estabelecido que ilustre a visão da humanidade que deve prevalecer. O “perfeccionismo” do gênero humano, segundo Rousseau, traduz-se aqui pela espera de invenções transformadoras, trata-se de conversão e não de progresso. O exemplo da Reforma e de suas consequências, corroborando na eclosão de todo o consenso religioso, pode servir antes mesmo do evento revolucionário:

O centro do cristianismo é, de fato, a mística, que é apenas uma luz interior, uma intuição interior. É somente no sujeito que se produz aqui uma unidade do infinito e do fim. Mas desse misticismo interior, uma pessoa moral pode ser novamente, ela mesma, o símbolo; assim, ele pode ser levado à intuição poética, mas não se o deixarmos anunciar-se somente de uma maneira subjetiva. O misticismo é análogo à moralidade mais pura e mais bela, assim como pode haver, inversamente, um misticismo até no pecado (SCHELLING, 1978, p.463).

O essencial da reflexão de Schelling sobre as mitologias está centrado na constituição da individualidade moderna, oposta por ele ao caráter genérico das obras antigas:

Pode-se nomear o mundo moderno em geral como o mundo dos indivíduos, e o mundo antigo enquanto o mundo dos gêneros. Nesse último, o universal é o particular, e o gênero é o indivíduo; por isso, mesmo que aqui o particular domine, trata-se do mundo dos gêneros. Nesse outro, o particular significa apenas o universal, e, porque o universal domina, o mundo moderno é o dos indivíduos, o mundo da divisão. [...] no mundo moderno, a transformação e a mudança são a lei dominante. Tudo o que é finito aqui pereceu, pois não existe em si mesmo, mas somente para significar o infinito (SCHELLING, 1978, p. 464).

Essas frases indicam que os heróis e os deuses antigos, assim como as obras que os ilustram, referem-se a formas limitadas e exteriores, a uma cenografia mitológica sem organização perfeita que se limita a representar as forças em ação no mundo. Em revanche, a modernidade criou um tipo de indivíduo cuja singularidade encarna uma relação com o universal, com princípios ou instituições frente as quais se extinguem. A morte é justificada não mais em razão da impotência dos humanos frente aos Deuses e a suas limitações naturais, mas porque a vida em si mesma tem o sentido de ser uma viagem face a uma transcendência que ultrapassa os indivíduos, ao mesmo tempo que os fundamenta e que justifica seus atos. Schelling deduz uma teoria de épocas sucessivas do mundo, que serão simbolizadas pelos poetas Dante, Shakespeare ou Goethe, a despeito do fato de

“a lei fundamental da poesia moderna é a originalidade. Todo indivíduo verdadeiramente criador deve criar para si mesmo sua própria mitologia” (SCHELLING , p. 466), que deve se emancipar das visões naturalistas, dentre outras, por incorporar as mitologias que dizem respeito à ação do espírito, da história, da magia. Toda mitologia requer uma encarnação, mas a do tempo presente refere-se à encarnação das ações humanas em sua relação com o ideal, e não mais à ordem da natureza, da maneira que, finalmente, se impõe ao homem. É isso que faz de Fausto um personagem emblemático da mitologia moderna.

Vemos, então, que no início do século XIX se constituiu na Alemanha uma ligação muito substancial entre a filosofia do idealismo alemão e as considerações históricas. Esse pensamento insiste na destinação do Homem (Fichte) em função da dimensão supra-sensível do intelecto, orientado, seja em direção ao conhecimento racional, seja para o saber místico do Absoluto que orienta o pensamento da história humana em função de uma tomada de conhecimento progressiva da imanência de seu próprio movimento. Desta maneira, essa abordagem credita o espírito – tomado de um movimento que liberta progressivamente de toda a ordem estabelecida as representações trágicas ou heroicas, cuja significação seria a incapacidade da humanidade de se transformar. Pelo contrário, a sucessão das provações atravessadas pelas sociedades humanas e os relatos que elas elaboram sucessivamente para dar conta das mesmas deixam entrever uma orientação voltada para a aceitação sempre mais sólida de um destino centrado na autopoisição do sujeito e de sua vocação infinita que vem somente contrariar a infinitude existencial-material de nossa encarnação (figurada simbolicamente pelo cristianismo e por suas relações artísticas). Assim, podemos apenas sintetizar em nosso espírito a relação entre a natureza e a história.

O jovem poeta virtuoso Novalis, morto antes dos trinta anos, escreve em 1799:

Os deuses desapareceram com seus cortejos – a natureza permaneceu solitária e prostrada, acorrentada por uma medida estrita e pelo número seco. A luxuosidade da vida se decompôs em fórmulas obscuras, importadas como poeira ao vento. A fé que conjura e sua celeste companheira, a fantasia que tudo transforma e tudo reúne, fugiram. Um beijo mau soprou sobre o campo intumescido e a pátria maravilhosa se dissipou em gelo no éter. O firmamento se encheu de esferas radiantes. A alma do mundo e todos esses poderes encontraram santuário no espaço secreto do coração humano – a fim de lá agir até a aurora da glória universal. Doravante, a Luz não era nem a estadia nem o símbolo celeste dos deuses, que estenderam sobre si o véu da Noite. E a Noite tornou-se uma potente matriz de revelações, onde os deuses entram e cochilam, para ressurgir transformados, cheios de glória, num mundo renovado (NOVALIS, 1990, p.40-41).

Os anos 1797-1800 são cruciais na trajetória de Schelling e suas conferências sobre a relação do espírito com a natureza se sucedem, em um estilo filosófico romântico “que seria uma tentativa de anular a diferença no seio de uma subjetividade infinita” (RIVELAYGUE, 1990, p.401) e cujo ponto culminante será o *Bruno*, de Schelling, em 1801:

não apenas pelo problema tratado, mas pelo tom patético do diálogo e pela dialética *dounheimlich-heimlich* que o move: a interrogação inicial está centrada nos mistérios e seus temíveis segredos revelam aquilo que existe de mais próximo de nós, a unidade absoluta que integra a intuição intelectual e que também se expressa de forma esotérica na poesia, exotérica na filosofia (RIVELAYGUE, p. 400).

Contudo, o caráter puramente abstrato da tese da identidade do sujeito e do absoluto conduz, tanto Schelling quanto Hegel, a um pensamento da transformação histórica que modifica todos os termos presentes:

A perda da subjetividade do sujeito em *Aufhebung* abre espaço para uma antropologia, mas ela encerra o romantismo na sua busca nostálgica da essência da subjetividade. [...] O sistema toma a forma de uma história, a filosofia a de uma narrativa, ciência, filosofia e religião se unem, desse modo, em uma nova mitologia que deve formar o ponto culminante do pensamento romântico: a solução de Schelling permite a passagem do Logos ao mito, já que o mundo torna-se “um romance colossal” (Novalis) [...]. “um novo saber que cresce de dentro sem que a eterna liberdade caia como objeto em um sujeito reflexivo”. (RIVELAYGUE, 1990, p. 405-406).

E Jacques Rivelaygue conclui:

Apesar de seu aparente fracasso, a filosofia romântica da identidade é, em realidade, uma revolução, pois em sua estruturação como sua desconstrução, ela introduz ao espaço da modernidade, ou seja, ao ponto em que a metafísica se manifesta apenas através de uma dupla impossibilidade de ultrapassar a subjetividade como de pensar a diferença. (1990, p.408).

V. Hegel ou o fim do sistema do idealismo alemão

Hegel começou sua obra por uma teoria da moral (*System der Sittlichkeit*) que transforma *A Antropologia de um ponto de vista pragmático* de Kant, através da busca de coerências internas à evolução que pudessem dar sentido a uma organização, relacionando as diversas orientações das sociedades humanas entre si. Essa orientação aponta disciplinas ainda em formação, a sociologia e os estudos interculturais, que logo serão chamadas de *Volkerkunde*, *folklore*, *ethnographie*, *anthropology* etc. Serão necessárias algumas décadas para que sejam colocadas em prática. No entanto, esse esforço logo produziu frutos em outra direção. Ao invés de restringir-se a uma reflexão sobre o Absoluto divino ou o inefável dos sentimentos, Hegel se convenceu, desde muito cedo, da importância de dar continuidade à tentativa kantiana de destruição da metafísica em favor de uma abordagem metódica dos modos de produção de conhecimentos efetivos. O pensamento pós-kantiano de Hegel não aceita qualquer projeto que se apoie em uma pesquisa centrada no suprassensível ou nas dimensões reveladas por Kant em matéria

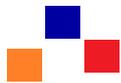
de moral. Para Hegel, o dever ser está longe de significar uma norma que permite pensar o universal e a moral, representando apenas o enunciado da impossibilidade de atingir qualquer moralidade. O mesmo se aplica, insiste, ao vazio em relação às intuições sublimes em matéria de estética. É importante perceber a maneira soberana com que descreve esta vacuidade : trata-se do “mal infinito”. A *Fenomenologia do Espírito*, de 1806, culminava em uma síntese representando o Espírito absoluto que unificaria o percurso de uma consciência, cujo desfecho histórico seria o de reduzir sua negatividade constitutiva em termos de etapas, que poderiam ser superadas apenas através do desenrolar de uma longa Odisseia de “volta para casa”.

Sua compreensão da transformação revolucionária e do Império napoleônico proporciona-lhe uma imagem das guerras revolucionárias de que mesmo aqueles que as realizaram não tiveram consciência clara: “nada de grandioso no mundo foi realizado sem paixão”, coloca em *Lições sobre Filosofia na História*. Mas, tanto para César quanto para Napoleão, a glória vem precisamente do fato de ambos se sacrificarem inteiramente a ações cujas limitações contribuem para o desenrolar de seus grandiosos fracassos. A História tem mais significado que aqueles que a fazem. A Revolução devora seus filhos como o Saturno da mitologia. Como descrita por Hegel, a consequência pode ser a rosa que, à beira do caminho, será pisoteada à medida que os eventos modificam o curso da história. Apesar de todos os esforços para controlar seu tempo, grandes homens desbravam caminhos que, após assimilá-los, têm consequências imprevistas. 1815 coloca um ponto final na hegemonia francesa na Europa e dá espaço ao Império britânico. No entanto, Hegel identifica aí o início de uma fase em que o direito à propriedade, no âmago da herança revolucionária e napoleônica do código civil, funda uma sociedade burguesa cujas guerras revolucionárias precipitaram o desenvolvimento e unificaram as formas (*Filosofia do Direito*). Deste modo, é possível explicar sua crítica radical a Schelling e ao pensamento romântico, acusados de se comprazerem em uma vacuidade abstrata que pode gerar apenas uma indeterminação geral. No entanto, o universal se dá através de uma sequência de contradições que a humanidade precisa resolver para tornar-se consciente de seu destino. Este pensamento pode ser colocado nos seguintes termos:

O infinito é o ser-outro do ser-outro, a negação da negação, a relação consigo através do suprassumir da determinidade. O infinito, nesse conceito simples, pode ser tido como a segunda definição do absoluto; este conceito é mais profundo que o devir; no entanto, ainda é afetado aqui por uma determinidade; a coisa-capital é distinguir o verdadeiro conceito da infinitude da má infinitude, o infinito da razão do infinito do entendimento (HEGEL, 1972, p.80; 1996, p.115).

Hegel comenta: romper uma barreira não significa deixar o finito, mas chegar a sua determinação absoluta, relação absoluta consigo mesmo.

Observe. O infinito – de acordo com o sentido habitual da má infinitude - e o progresso até o infinito, assim como o dever ser, são a expressão



de uma contradição tomada, por si mesma, como solução deste último. Esse infinito é apenas uma primeira elevação do representar possível acima do finito, dentro do pensamento que aceita o nada como único conteúdo (1972, p.80; 1996, p.115).

Ou seja, o enunciado de condições formais que nos resta preencher para a realização do absoluto, ou para cumprir nosso dever, nos remete ao infinito, sem que possamos jamais pensar na possibilidade de encarnar a síntese do ser e do dever ser. Um pouco mais adiante, no momento da síntese do ser- para - si como idealidade, Hegel assimila o infinito enquanto expressão refletida e determinada, mas observa, logo em seguida:

Um outro idealismo como, por exemplo, o idealismo kantiano ou fitcheano, não ultrapassa o dever ser ou o progresso infinito, logo, não alcança o idealismo e o ser-para-si. Nesses sistemas, a coisa-em-si ou o impulso infinito, certamente acessa imediatamente o Eu e é somente alguma coisa para ele; mas este impulso parte de um ser-outro livre. Por consequência, o Eu como ideal é bem determinado, do ângulo do ser-em-si enquanto relação infinita, mas o ser-por-uma-coisa não é atingido, logo, o primeiro também não o será. (1972, p. 97; 1996, p.131)

A crítica ao kantismo é radical: trata-se apenas de um sonho que reconduz a *Schwärmerei* de que se pretendia libertar. Suas proposições revelam apenas o imaginário e, por consequência, encerram o sujeito no finito em que existe, sem indicar nenhum caminho para acessar uma determinação superior de suas ações ou de seu ser. Hegel, ao examinar a quantidade, desenvolve aquilo que denomina

A má infinitude, sobretudo na forma do progresso do quantitativo até o infinito, é o ato contínuo de ir além do limite que é a impotência da suprassunção e da permanente recaída na mesma - por hábito de ser sustentada por algo de sublime e por uma espécie de serviço divino [...] mas a indigência desta elevação, ao permanecer subjetiva, elevando-se à escala do quantitativo, deixa-se conhecer no sentido de que esse trabalho vão não se aproxima do propósito infinito, em que se deve investir de maneira totalmente diferente se queremos atingi-lo. (1972, p. 97; 1996, p.131)

Hegel cita a *Crítica da Razão Pura*:

O sujeito se eleva pelo pensamento acima do lugar que ocupa no mundo dos sentidos e amplia a ligação ao infinitamente grande, uma ligação com as estrelas para além das estrelas, o mundo para além dos mundos, os sistemas para além dos sistemas ou ainda, tempos sem limite de movimentos periódicos, de seus começos e duração. Representá-lo significa projetar-se em direção ao incomensurável - longínquo, lá onde o mundo é mais longínquo e onde há sempre outro ainda mais longe, lá onde o passado está tão longe que há sempre outro posterior a ele; o pensamento sucumbe a esta apresentação do incomensurável; como um sonho em que seguimos por um longo caminho sempre mais longe

e mais longe, a perder de vista, sem vislumbrar um fim finito em queda e em vertigem. (1972, p. 97; 1996, p.131)

Hegel comenta o ímpeto lírico kantiano para acrescentar, de maneira pérfida, que este “merece sobretudo louvor pela veracidade com que indica aquilo que resultará deste ímpeto: o pensamento sucumbe, o fim é queda e vertigem”(Ibid., 1972, p.188; 1996, p. 220). Essa queda é também a queda da dinâmica revolucionária e, mais tarde, Buchner viverá, aos vinte anos, o drama descrito por Hegel: “A Morte de Danton” e “Wouzeck” introduzem o retumbar do sublime no drama da história. Portanto, desde 1810, Hegel pensava, de maneira mais contundente que Constant, a semelhança de fundo entre as instituições românticas alemães e o pensamento revolucionário francês. Se este último foi permanentemente atropelado pelas circunstâncias, as primeiras não tinham desdobramentos na ação e permaneceram metafísicas. Mas ambos continuavam incapazes de pensar os próprios impasses no momento de encarnar a verdade de seu tempo.

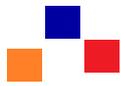
Conclusões. Arte e Barbárie

Adorno apontará as consequências desta época em *A Teoria da Estética*:

O facto de a experiência do belo natural, pelo menos segundo a sua consciência subjectiva, se manter aquém da dominação da natureza como se ela fosse originalmente dada, parafraseia a sua força e a sua fraqueza. A sua força, porque ela relembra o estado de não-dominação, que provavelmente nunca existiu; a sua fraqueza, porque ela se dissolve precisamente assim no amorfo de onde se elevou o gênio que só podia caber em sorte àquela ideia de liberdade realizada num estado de não-dominação. A anamnese da liberdade no belo natural induz em erro porque espera a liberdade da servidão antiga. O belo natural é o mito transposto para a imaginação e, talvez por isso, liquidado. O canto das aves a todos parece belo; [...] No entanto, no canto das aves, espreita o terrífico, porque não é um canto, mas obedece ao sortilégio que o subjuga. O terror aparece ainda na ameaça das migrações de aves, nas quais se deve ver o antigo augúrio, sempre de desgraça. A plurivocidade do belo natural tem essencialmente a sua gênese na dos mitos. Por isso, o gênio, uma vez desperto para si mesmo, já não pode satisfazer-se com o belo natural (ADORNO, 1984, p.82-83).

Adorno se propõe a mostrar em seguida que a arte, em oposição à natureza, atravessa toda sorte de contradições, começando pela representação enquanto forma artística:

ao objectivar o fenómeno, o faz simultaneamente desaparecer. A reacção, de nenhum modo esotérica, que considera a rosa como urze e mesmo o cervino pintado como kitsth, vai muito além dos temas expostos: percebe-se aí pura e simplesmente o carácter inimitável do belo natural. O mal-estar a este respeito actualiza-se em extremos de tal modo que a zona de bom gosto da imitação da natureza permanece tanto mais intacta. A



floresta verde dos impressionistas alemães não tem mais dignidade do que o Königssee dos decoradores de hotéis. Os franceses perceberam exactamente porque é que tão poucas vezes escolheram como tema a natureza pura, porque é que, embora não se voltando para algo de tão artificial como dançarinas e jockeys ou a natureza adormecida do Inverno de Sisley, disseminavam as suas paisagens com emblemas de civilização, que contribuíam para a esqueletização da forma, por exemplo, em Pissarro. (Ibid., p. 83) [...] A dignidade da natureza é a de um ainda-não-ente, que recusa através da sua expressão a humanização intencional. Ela transmitiu-se ao carácter hermético da arte, à sua recusa, preconizada por Hölderlin, de todo o uso, fosse ele mesmo sublimado pela intervenção da sensibilidade humana. Pois, a comunicação é a adaptação do espírito ao útil, mediante a qual ele se integra nas mercadorias, e o que hoje se chama sentido participa desta monstruosidade. A completude, a textura e a consonância das obras de arte é a cópia do silêncio, unicamente a partir do qual fala a natureza. (Ibid, p. 90-91)

Adorno rejeitará, portanto, a dicotomia subjetivo-objetivo praticada por Hegel. Há uma separação e não uma dialetização das dimensões. Opondo-se a Schelling, Hegel situa o belo natural em uma dimensão de dependência em relação ao espírito. Adorno responde que uma autonomia da arte é irreduzível da síntese em sentido absoluto, onde desaparece a autonomia do material e da forma artística. Nesse sentido, Hegel demonstra um pensamento reacionário e não consegue se distanciar da instrumentalização da arte. É precisamente a irreduzibilidade das formas artísticas em significações pré-concebidas que dá à arte sua maior força e faz com que acompanhe sempre as meditações humanas. Longe de permitir a fusão percebida pelos românticos, para Adorno, a arte representa apenas o termo irreduzível que nos faz tomar consciência dessa barbárie (colocada por Schelling, como vimos) que profanou tanto a natureza quanto a subjetividade, sobrecarregadas para nós pelas manipulações impostas a elas. Essa ideia está aliada a certas expressões forjadas por Heidegger, realmente inspirado pelos pensadores do romantismo.

Associada ao pensamento britânico sobre a sensibilidade moral e o esforço francês para estruturar o mundo sócio-político, a promoção romântica do sentimento criou assim as condições para uma imensa controvérsia. O novo mundo urbano e industrial é acompanhado do emprego de um pensamento utilitarista que associa a felicidade à matemática avaliação dos prazeres e dos pesares. O utilitarismo pretende eliminar toda a metafísica e diz ser o único capaz de produzir o bem-estar humano, de uma maneira que os princípios morais subjetivos são incapazes de fazer, visto que pressupõem uma boa vontade aleatoriamente distribuída entre as pessoas. Contudo, se as emoções vividas em primeira pessoa demonstram intensão moral, também são um motivo para rejeitar o curso do mundo em sua transformação industrial – rejeitando qualquer utilitarismo, acusado de revelar, ao se resignar e levar a seu termo, a verdade desse mundo profanado que os românticos apreenderam antes de Adorno, que podia apenas subverter toda a possibilidade de síntese humana com o mundo. Se o pensamento romântico alemão rompe com o racionalismo francês, permanecendo incompatível com o utilitarismo, seu esforço imenso para conciliar entre si duas dimensões



da sociabilidade humana - cálculo lógico e sentimento estético - constitui um exemplo único de um pensamento em ação que terá transformado profundamente as representações da cultura e criado expressões do que, mais tarde, chamaremos de contracultura.

Referências

- ADORNO, T.W. *Théorie esthétique*. Trad. M. Jimenez. Paris: Klincksieck, 1974. Disponível em: <http://marxismo21.org/wp-content/uploads/2015/02/ADORNO-Theodor-TeoriaEst%C3%A9tica.pdf>
- BUCHNER, G. *Œuvres complètes*. Trad. B. Lortholary. Paris: Le Seuil, 1988.
- COURTINE, J.-J.; CORBIN, A.; VIGARELLO, G. (dirs). *Histoire des émotions*. Vol 2. Paris: Le Seuil, 2016.
- DERRIDA, J. *Psyché, Invention de l'autre*. Paris: Galilée, 1998.
- ECO, U. *Sémiotique et philosophie du langage*. Trad. M. Bouzaher. Paris: PUF, 1988.
- GRONDIN, J. *L'universalité de l'herméneutique*. Paris: PUF, 1993.
- HEGEL, G.W.F. *Science de la Logique, l'Être*. Trad. P.J. Labarrière e G. Jarczyk. Paris: Aubier, 1972.
- HEGEL, G.W.F. *Wissenschaft der Logik*. Vandenhoeck & Ruprecht, 1996.
- HOLDERLIN. *Hypérion*. Trad. R. Rovini., Paris: UGE, 1968.
- LESSING, G.E. *Werke in fünf Bände*. Weimar: Aufbau Verlag, 1982.
- MAISTRE, X de. *Viagem a roda do meu quarto*. Trad. M. Rebelo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- CONSTANT, B. Préface à Wallstein. In: MILLET, C. *L'esthétique romantique, une anthologie*. Paris: Pocket, 1994. p.155-156. (Reformulação feita por Constant em 1829, do Prefácio de 1809.)
- NOVALIS. *Hymnes à la Nuit. Cantiques spirituels*. Trad. R. Voyat. Paris: La Différence, 1990.
- RIVELAYGUE, J. *Leçons de métaphysique allemande*. Vol 1. Paris: Grasset, 1990.
- SCHELLING, F.W.J. *Textes esthétiques*. Trad. A. Pernet ; X. Tilliette. Paris: Klincksieck, 1978.

Recebido em 18/09/2016.

Aceito em 05/10/2016.

Gérard Wormser

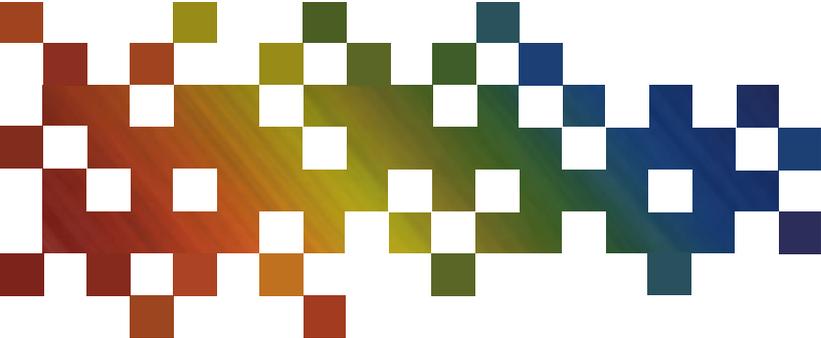
É doutor em Filosofia pela Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, especialista na obra de Jean-Paul Sartre e na filosofia alemã. É fundador e diretor da revista internacional aberta *Sens Public* (www.sens-public.org). E-mail: gwormser@sens-public.org

Tradução

Clara Fernandes. Mestre em Tradução Literária e Edição Crítica pela universidade Lyon 2.

Bárbara Cardoso. Jornalista e crítica cultural.





O conceito de Romantismo em Northrop Frye

The concept of Romanticism according to Northrop Frye

El concepto de Romanticismo en Northrop Frye

Marcos Flamínio Peres
Universidade de São Paulo

Resumo

Em *Romanticism reconsidered* (1963), publicado seis anos após seu clássico *Anatomia da crítica*, o scholar canadense Northrop Frye reuniu os mais importantes estudiosos do Romantismo nos EUA à época, apresentando um rico e diversificado mosaico de interpretações; à teorização das ideias que propõe M. H. Abrams, contrapõe-se a ênfase no texto que René Wellek e os New Critics defendem, enquanto o próprio Frye busca posicionar-se entre esses dois polos ao propor uma teoria sobre o Romantismo que preserve os determinantes particulares da poética de um dado autor, como William Blake, mas que, ao mesmo tempo, remeta aos arquétipos da literatura.

Palavras-Chave: Arquétipo, imaginário, romantismo.

Abstract

In *Romanticism reconsidered* (1963), published six years after his classic *Anatomy of Criticism*, the Canadian scholar Northrop Frye brought together the most important scholars of Romanticism in the United States at the time, presenting a rich and diverse mosaic of interpretations; from the theorization of the ideas proposed by M.H. Abrams to the emphasis on the text that René Wellek and the New Critics defend, Frye seeks to position himself between these two stances by proposing a theory about Romanticism that preserves the particular determinants of a given author's poetics, such as William Blake's, but which at the same time refers to the archetypes of literature.

Keywords: Archetype, imaginary, romanticism.

Resumen

En *Romanticism reconsidered* (1963), publicado seis años después del clásico *Anatomía de la crítica*, el scholar canadiense Northrop Frye reunió a los estudiosos más importantes del Romanticismo en los EE.UU. en el momento, con un mosaico rico y diverso de interpretaciones; la teorización de las ideas propuestas por M.H. Abrams contrasta con el énfasis en el texto que René Wellek y los nuevos críticos defienden, mientras el propio Frye busca posicionarse entre estos dos polos al proponer una teoría del Romanticismo que conserve los determinantes particulares de la poética de un autor en particular, como William Blake, pero que, al mismo tiempo, se refiera a los arquetipos de la literatura.

Palabras Clave: Arquetipo, imaginario, romanticismo.

Em 1963, já célebre nos meios acadêmicos por *Anatomia da crítica* (1957), o crítico canadense Northrop Frye¹ organizou um opúsculo precioso por reunir três dos mais importantes estudiosos do Romantismo, além de si próprio. *Romanticism reconsidered* traz M. H. Abrams² (“English Romanticism: the spirit of the age”), Lionel Trilling (“The fate of pleasure; Wordsworth to Dostoevsky”) e René Wellek³ (“Romanticism re-examined”), além do artigo de Frye (“The drunken boat: the revolutionary element in Romanticism”). Mais do que a relevância dos textos tomados individualmente, o que chama a atenção é a polêmica subjacente no livro sobre as diferentes variáveis em torno do conceito de Romantismo. Trata-se de um instantâneo de um debate intelectual fértil e arrojado e, ao mesmo tempo, decisivo para entender as mutações de um conceito-chave da civilização ocidental.

Frye procura sistematizar quatro matrizes que permitam particularizar o Romantismo em relação a outros movimentos. Em primeiro lugar, seu centro de gravidade histórico ocorre entre os anos de 1750 e 1830; em seguida, “aparenta ter um outro centro de gravidade no que diz respeito às artes criativas”; em terceiro lugar, Romantismo é um “termo seletivo”, mais seletivo, por exemplo, do que Barroco; e, por fim, embora seletivo, “não é uma categoria voluntária”, no sentido de que não se pode ver Byron como sucessor de Pope ou Wordsworth como sucessor de Milton – ao contrário, Romantismo é uma categoria que associa Byron a Wordsworth, mesmo que “para o desgosto de ambos” (1963, p. 1-2).

Grosso modo, tais traços apontados por Frye também podem ser identificados em M. H. Abrams, talvez, à época, o mais unânime estudioso do Romantismo. Seu *O espelho e a lâmpada*, lançado em 1953, rapidamente se tornaria objeto de celebração por parte de seus leitores, tendo sido responsável por resgatar o prestígio do Romantismo nas fileiras acadêmicas.

-
- 1 Northrop Frye (1912-1991) foi um dos mais importantes críticos literários do século XX. Nascido em Sherbrooke (Canadá), formou-se em filosofia e inglês no Victoria College, da Universidade de Toronto, em 1933, em cujo Departamento de Inglês lecionaria por toda a vida, após obter seu título de mestre pela Universidade de Oxford (1940). Dono de vasta obra, que transita por poesia, prosa e drama, abordou uma gama variada de autores, embora William Shakespeare e William Blake tenham sido objetos recorrentes de atenção. O ápice de sua obra encontra-se em *Anatomia da crítica*, onde propõe uma síntese do imaginário da literatura através de uma teoria dos arquétipos.
 - 2 O norte-americano Meyer Howard Abrams (1912-2015) foi um dos mais importantes estudiosos do Romantismo em língua inglesa. Consagrado por *O espelho e a lâmpada* (1953), foi autor também de obras menos populares embora igualmente importantes, como *Supernatural naturalism* (1971) e *The correspondent breeze* (1984). Graduado em inglês pela Universidade Harvard, chegou a estudar em Cambridge com I. A. Richards, figura basilar do New Criticism. De volta a Harvard, fez aí seu mestrado e doutorado. Em 1945, se tornou professor na Universidade Cornell, onde lecionaria até se aposentar.
 - 3 René Wellek (1903-1995) foi um dos mais eminentes comparatistas do século passado. Nascido e criado em Viena, estudou literatura na Universidade de Praga, onde frequentou o chamado Círculo Linguístico de Praga. Com a irrupção da Segunda Guerra Mundial, emigrou para os Estados Unidos. Após lecionar na Universidade de Iowa, transferiu-se para a Universidade Yale, onde fundou o Departamento de Literatura Comparada. Aproximou-se dos New Critics, de que resultaria *Theory of literature* (escrita em parceria com Austin Warren), obra que se tornaria referência na área.

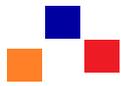
O título cunhou uma metáfora duradoura para explicar a transição entre as teorias miméticas e as teorias expressivas da literatura, genericamente enfeixadas sob os conceitos de Classicismo e Romantismo. A teoria mimética ancora-se essencialmente na imitação e tem uma finalidade moral, pois busca instruir. Seus fundamentos encontram-se tanto em Platão quanto em Aristóteles, embora, diz Abrams, o primeiro tenha concebido uma teoria imitativa empírica enquanto o segundo, uma teoria empírica transcendental. Por extensão, afina-se mais com a prosa e a pintura (o “ut pictura poesis” horaciano). A mente, sob esse ponto de vista, assemelha-se a uma folha de papel em branco ou “câmara obscura” (Locke) onde as sensações são gravadas. Daí referi-la ao mecânico.

A partir do século XVIII, como consequência de uma ênfase cada vez maior na psicologia individual, passou-se também a rastrear de perto o movimento das faculdades mentais [do poeta] no ato da composição” (2010, p. 40) e, por extensão, a ideia de “gênio”. Ao mesmo tempo, a revalorização do tratado do pseudo-Longino, o “Peri Hypsos” (Sobre a elevação), do século IV, colocou em evidência a ideia do sublime como efeito tanto de artifícios retóricos assim como fruto do “eco de uma alma superior”. A revalorização da figura do orador/poeta como meio incontornável para se obter a sublimidade resultaria na ideia de que a mente do poeta, antes de ser apenas um receptáculo ou uma folha em branco, tem participação ativa nesse processo. O indivíduo, até então subsumido na ideia de universalidade, ganha direito a existência (a noção de fragmento romântico de Schlegel irá dever muito a tal valorização promovida pelo pseudo-Longino, lembra o autor). Mais que espelho da realidade, a mente passa a lançar luz própria sobre ela, tal qual uma lâmpada, na bela imagem que aparece no título. Daí a teoria expressiva remeter ao orgânico.

Do ponto de vista histórico, Abrams aponta, em “English Romanticism: the spirit of the age”, que a Revolução Francesa representou o acontecimento determinante para a constituição do imaginário dos poetas românticos, ingleses em particular. Blake, Wordsworth, Coleridge e Shelley partilham de um elemento visionário e oracular, através do qual os acontecimentos de 1789 representam a culminação da História, reformulada enquanto imagem bíblica do Apocalipse, naquilo que o Apocalipse sugere de “tristeza” e “desespero”, de um lado, e “alegria” e “esperança”, de outro.

Os dois críticos também partilham outros pontos de vista, como a noção de que a natureza romântica é uma “formulação” (Abrams) ou uma “internalização” (Frye) por parte do homem, sendo resultado de um “processo criativo”. Comparem-se, por exemplo, esses dois trechos de um e outro crítico:

Em termos gerais, a tendência central da teoria expressiva pode ser resumida da seguinte maneira: uma obra de arte é essencialmente o interior transformado em exterior, o resultado de um processo criativo que opera sob o impulso do sentimento e incorpora o produto combinado das percepções, pensamentos e sentimentos do poeta. *A principal fonte e tema de um poema, portanto, são os atributos e ações da própria mente do poeta* (ABRAMS, 2010, p. 41-42, grifo nosso)



e

[...] Na poesia romântica, a ênfase não é naquilo que chamamos de sentido, mas no poder construtivo da mente, onde a realidade passa a existir através da experiência (FRYE, 1963, p. 11).

Ou ainda:

O que é peculiar na poesia de Wordsworth e de Coleridge não é a atribuição de uma vida e uma alma à natureza, mas a recorrente formulação dessa vida exterior como uma contribuição para a vida e a alma do homem, o observador, ou, de outra forma, como uma reciprocidade constante com ambas (ABRAMS, 2010, p. 97)

e

No Romantismo, o culto do primitivo é um subproduto da internalização do impulso criativo. Sempre se concebeu que o poeta imitava a natureza, mas, se o modelo de seu poder criativo está em sua própria mente, a natureza que ele está imitando está dentro dele, mesmo que também se encontre fora dele (FRYE, 1963, p. 13).

Entretanto, chamam mais a atenção as diferenças do que as similaridades entre esses dois grandes scholars, autores de obras capitais que nortearam e dominaram o debate sobre o Romantismo no mundo anglo-saxão desde a década de 1950 até, pelo menos, a emergência do estruturalismo e do pós-estruturalismo. Já no “Prefácio” a *Romanticism reconsidered*, Frye define de maneira muito precisa o que entende por poeta e por Romantismo: “Poetas trabalham com imagens mais do que com conceitos; em consequência, um termo literário como Romantismo pertence antes à história da imagética do que à história das ideias” (1963, p. VIII).

Assim, a despeito do balanço e da síntese notáveis que Abrams promoveu no campo das ideias, ele enfatiza antes “conceitos” que “imagens” – e são estas, a crermos em Frye, que constituem a literatura. Se Abrams defende que o Romantismo pode ser compreendido somente à luz da Revolução Francesa, Frye propõe que a revolução que importa é aquela que se dá na imagética da poesia:

O Romantismo é antes de tudo uma revolução na imagética poética; isso significa que ele não é apenas uma revolução, mas, sim, que é inerentemente revolucionário e habilita o poeta a articular uma era revolucionária (FRYE, 1963, p. VIII).

Frye vira do avesso a concepção proposta por Abrams, já que a poesia precede as mudanças da ordem das ideias e da história: é através da revolução nas imagens que o poeta instaura a revolução no mundo, algo que reafirmará em “The drunken boat”: “Na literatura, e mais particularmente na poesia, as ideias são subordinadas à imagética, a uma linguagem mais simples, sensual e apaixonada do que a linguagem da filosofia” (1963, p. 3). Nesse



sentido, a literatura não é um correlato objetivo do que se passa na ciência ou na história. Se aceitássemos uma tal hipótese, chegaríamos à conclusão equivocada de que “todos os produtos culturais que chamamos de românticos [são] alegorias daquela tese” (1963, p. 3).

A revolução imagética encetada pelos românticos significou uma modificação radical na “projeção espacial da realidade” (1963, p. 5). Frye explica que, na poesia medieval e renascentista, o lugar do ser humano estava claramente delimitado, dividido em quatro grandes espaços, do mais elevado ao mais baixo, respectivamente: o Paraíso, onde habita Deus ou os deuses; em seguida, vêm os dois níveis da ordem da natureza. O primeiro é o plano do ser humano, onde se passam as narrativas sobre o Jardim do Éden (Bíblia) a Idade de Ouro (Boécio). O homem foi desalojado desses lugares ideais, mas chegar a eles ou acercar-se deles é ainda o objetivo de todos as construções orais ou religiosas. O segundo nível da natureza é o plano físico, onde reinam animais e plantas e no qual o ser humano não se sente completamente ajustado. Por fim, o nível mais baixo é o inferno, plano do pecado e da morte.

Ora, esses planos espaciais tendem a se embaralhar na poesia romântica, pois a distância entre os polos diminui. Talvez o maior exemplo disso seja a figura do herói byroniano, que se transformou em uma “tremenda força cultural” (1991, p. 174) em todo o Ocidente ao aproximar o divino e o demoníaco, o elevado e o decaído, de que o *Childe Harold* é o maior exemplo.

Na verdade, tal maneira de enquadrar o Romantismo já havia sido posta em prática na primeira obra que publicou, *Fearful Symmetry (Temerosa simetria)*, de 1947), um estudo sobre o conjunto da produção poética de William Blake que acabaria por redefinir seu lugar na história da literatura inglesa. Até então, situava-se um pouco desajeitadamente entre o Pré-Romantismo e o Romantismo, visto como um poeta de exceção, “figura isolada e solitária, desconectada de sua própria época e sem influência sobre a época seguinte. Ele é uma interrupção na história cultural, um fenômeno separado” (1990, p. 3). Na falta de termo melhor para defini-lo, foi tachado de místico. A reviravolta na interpretação de sua poesia que Frye engendrou partiu do pressuposto de que toda sua produção deve ser lida como uma unidade, de onde deriva um coerente e poderoso sistema simbólico formado pela leitura em negativo das imagens bíblicas. A relevância de tal estudo, originalmente uma tese de doutorado, se faria sentir em todos os seus trabalhos posteriores, seja enquanto discussão teórica, seja enquanto análise.

Crítica da crítica

Frye foi depurando ao longo da vida o sentido do que entendia por literatura e de qual deveria ser a função do crítico, fazendo ecoar, em ataques muitas vezes contundentes, aquilo que havia aprendido com o estudo dos poetas românticos, especialmente Blake. O tratamento rigoroso dos diversos métodos de abordagem de um texto já fora esboçado na “Introdução polêmica” de *Anatomia da crítica*, onde resgata o papel do crítico como essencial à própria existência da arte: “a crítica não é simplesmente uma

parte dessa atividade mais ampla, mas uma parte essencial dela”, pois ela “pode falar”, enquanto “todas as artes são mudas” – a poesia é “um uso *desinteressado* de palavras: não se dirige ao leitor diretamente”. Posicionando-se contra a noção popularizada do crítico como “subalterno” ou “parasita” (2014, p. 112-115), defende que “a crítica é uma estrutura sistemática de conhecimento” (2014, p. 129) que tem vida própria, com certa parcela de independência da arte da qual se ocupa”, de maneira que seu axioma deve ser “não que o poeta não sabe do que está falando, mas o de que ele não pode falar sobre o que sabe” (2014, p. 114)⁴. No entanto, se reivindica a relativa autonomização da crítica em relação a seu objeto, ele não deixa de lhe impor limites, “pois os princípios críticos não podem ser tomados prontos da teologia, da filosofia, da política, da ciência ou de qualquer combinação dessas áreas” (2014, p. 116).

A constituição de seu próprio sistema em contraste com outras linhas analíticas também será objeto de investigação mais estendida em livro posterior, *O caminho crítico*. Já no capítulo inicial, Frye insiste na reprovação ao biografismo e às concepções documentárias da literatura – sejam elas freudianas, históricas, sociológicas, etc. –, pois o determinismo é “o impulso para encontrar o sentido supremo da literatura em alguma coisa que não a literatura”. Refinando questão já apresentada na “Introdução polêmica”, ele aponta três problemas cruciais que tais abordagens apresentam: “não levam em conta a forma literária daquilo que estão discutindo”, “não consideram a linguagem poética e metafórica da obra literária, mas supõem que esse sentido fundamental seja um sentido não poético”, e não consideram o fato de que “a verdadeira qualidade de um poeta está frequentemente numa relação negativa com o contexto escolhido” (1973, p. 17-18).

Na mesma obra, também tece considerações sobre a metodologia conhecida como New Criticism, que se tornou hegemônica na academia norte-americana desde a década de 1930 até pelo menos os anos 1950, aparelhando não apenas acadêmicos, mas também professores de literatura das *high school*. Embora o jovem Frye tenha se formado durante o apogeu dessa metodologia, é preciso ressaltar que o fato de ter passado toda a vida no Canadá (fez sua carreira na Universidade de Toronto) lhe propiciou certo distanciamento quanto à Nova Crítica, se comparado com os acadêmicos norte-americanos. Talvez por proximidade geográfica e/ou afinidade teórica, Frye acabaria por conviver, no início de sua carreira, com o grupo dos Neoraristotélicos, críticos reunidos em torno dos departamentos de literatura da Universidade de Chicago e que se contrapunham à hegemonia da Nova Crítica.

É importante entender tal contexto para nos darmos conta de como a presença de René Wellek em *Romanticism reconsidered* é bastante significativa não somente por certificar a importância dos Novos Críticos, mas também porque Frye estabelece no livro um debate subliminar com o grupo, assim como fizera com Abrams. Wellek, apesar de oriun-

4 Cabe aqui, como contraponto, evocar a resenha que Abrams fez de *Anatomia da crítica*, elogiando-o por se tratar de “uma combinação de coisas dessemelhantes”, as quais, porém, de seu ponto de vista, não constituem ciência, hipótese que Frye postula em sua “Introdução polêmica”. In *University of Toronto Quarterly*, n. 28, jan. 1959, p. 196, apud Robert D. Denham, 2014, p. 51, nota 59.

do do Círculo Linguístico de Praga, aproximou-se dos Novos Críticos assim que emigrou para o Estados Unidos, havendo escrito, com Austin Warren, aquela que é considerada até hoje a bíblia do movimento, *Theory of literature*, publicada na década de 1940.

Se na “Introdução polêmica” Frye é relativamente comedido em suas restrições aos Novos Críticos, dirigidas antes às leituras documentárias da arte, em *O caminho crítico* eles se tornam objeto de análise privilegiado, tanto em suas virtudes quanto em suas limitações. Assim, diz, o fato de haverem “aceito a linguagem e a forma poéticas como a base do sentido poético” lhes dá “grande mérito”, pois funcionam “como um contrapeso à abordagem biográfica, que considerava a poesia uma retórica pessoal”. Já suas limitações derivam justamente da ênfase demasiada na linguagem, o que acabou privando-os “da principal força da crítica documentária: a percepção do contexto”; para sair dessa armadilha, diz Frye, eles foram obrigados a recorrer, com o tempo, a “um dos contextos documentários estabelecidos, geralmente o contexto histórico” (1973, p. 18).

Buscando situar-se entre esses dois extremos, Frye postula, então, as premissas daquilo que considera a crítica literária ideal:

1. “não existe simbolismo particular: a expressão não faz sentido [...] pois a estrutura do poema continua sendo um esforço para a comunicação, não obstante possa deixar totalmente de comunicar”;
2. “cada poeta tem a sua própria estrutura imagística em que cada detalhe tem um análogo nas estruturas de todos os outros poetas”; e
3. “quando levamos ao fim esse modelo de estruturas análogas, verificamos que ele conduz não à semelhança, mas à identidade [...]; é a identidade que torna possível a individualidade: os poemas não são feitos com as *mesmas* imagens” (1973, p. 20).

Tal ênfase na identidade (tema e título de outro importante livro seu, *Fables of identity*, de 1963) aparta-o definitivamente dos Novos Críticos, na medida em que, para estes, cada poema constitui necessariamente uma unidade que somente com muitas reservas pode ser subsumida nos traços mais amplos de uma dada poética ou imagética, ainda que se trate de um mesmo poeta. Como afirmou Cleanth Brooks em um dos estudos mais canônicos da Nova Crítica, “a linguagem da poesia é a linguagem do paradoxo” (1947, p. 3) – e um paradoxo só pode se realizar efetivamente na materialidade da linguagem.

A essa altura, percebe-se por trás de *O caminho crítico*, trabalho já da fase madura, as mesmas premissas que construíram seu incontornável estudo sobre Blake, poeta que, apesar de conceber “uma estrutura imagística” “própria”, revela “um número cada vez maior de semelhanças com as estruturas de outros poetas” (1973, p. 20). Pode-se afirmar, então, que a hipótese e a prática que iriam nortear a longa empreitada crítica de Frye nos anos seguintes já se encontravam, *in nuce*, nesse livro tão pioneiro e incontornável que é *Fearful symmetry*. É a convenção ou arquétipo, termos tão caros a Frye, que atravessam diametralmente períodos, autores e estilos e que fornecem a estrutura imagística da literatura. A convenção não pode ser tomada da história ou de qualquer outra ciência, mas dos “grandes princípios estruturais” da própria literatura – é fundamental ressaltar que o

autor canadense não está dizendo que se deva ignorar a história, mas, sim, que a crítica deve desenvolver o sentido de história “dentro da [própria] literatura” (1973, p. 22).

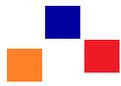
É essa, afinal, a ordenação que preside o gigantesco arcabouço conceitual que é *Anatomia da crítica*, que apresenta logo na página inicial uma célebre classificação da ficção ocidental segundo cinco modos de ação (que podem ser compreendidos como cinco grandes arquétipos): *mítico* (quando o herói é superior em espécie a outros homens e ao ambiente em que vivem os outros homens, o herói é um ser divino), *romanesco* (quando o herói é superior em grau a outros homens e ao ambiente em que vivem, mas é no entanto da mesma espécie), *mimético elevado* (quando o herói é superior em grau aos outros homens, mas não ao ambiente em que vivem), *mimético baixo* (quando o herói não é superior nem aos homens nem ao ambiente em que vivem – ele é apenas um de nós; é o modo característico da ficção realista) e *irônico* (quando ele é inferior a nós e ao ambiente, e temos a impressão de olhá-lo do alto para baixo).

Nos anos de 1970, Frye irá destacar um desses modos, o romanesco, para atribuir-lhe estatuto de prevalência em relação aos demais, dedicando-lhe uma obra inteira. Trata-se de *The secular scripture (A escrita secular, 1976)*, onde caracteriza a ficção profana como toda aquela que não se define por sua presunção de sacralidade, como a Bíblia, mas que, assim como esta, também se constitui em “uma visão única e integrada do mundo”, através de “um corpo interconectado de estórias”. O modo romanesco, diz Frye, corresponde ao “núcleo estrutural de toda ficção” (1976, p. 14), produzindo uma “épica paralela” cuja matriz é a tão mencionada “estrutura imaginativa”. Tal estrutura, não custa lembrar, foi em Blake que Frye a encontrou, nos primórdios de suas investigações.

Frye, de resto, afirma cabalmente a relação intrínseca entre romanesco e Romantismo: “Historicamente e de forma geral, [o Romantismo] tem as mesmas qualidades do romanesco, em seu esforço em manter um mundo idealizado autoconsistente sem as intrusões do realismo ou da ironia” (1963, p. 11).

Para concluirmos, uma crítica feita por Frye aos Novos Críticos pode nos ajudar a lançar luz sobre o conjunto de sua própria empreitada. Ao recriminar-lhes “a dificuldade em transferir a explicação do processo de interpretação para o estudo da estrutura”, Frye parece sugerir um parentesco flagrante com a melhor crítica estruturalista, que, à época da publicação de *Fearful symmetry* e *Anatomia da crítica*, ainda por estava por vir (refiro-me aos estudos dos mitos levado a cabo por Claude Lévi-Strauss e a análise de Tzvetan Todorov sobre o *Decamerão* de Boccaccio⁵). Em que pese o fato de os

5 Veja-se, por exemplo, este trecho em que o antropólogo francês analisa a obra pioneira do formalismo russo, *Morfologia do conto maravilhoso*, de Vladimir Propp: “Propp percebe nessa estrutura [de um corpus de cem contos folclóricos russos] uma espécie de arquétipo do qual todos os contos de fadas seriam derivados, pelo menos no que diz respeito à Rússia” (Claude Lévi-Strauss, “A estrutura e a forma: reflexões acerca de uma obra de Vladimir Propp”, in *Antropologia estrutural dois*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosacnaify, 2013 [1973], p. 144). Em que pese a conhecida polêmica que se seguiu a esse texto e as diferenças entre uns e outros, a antecedência dos formalistas russos em relação aos estruturalistas é justamente reconhecida por estes.



estruturalistas tomarem a própria linguagem como ponto de referência, quando não a própria linguística, e Frye sempre procurar deslindar a imagética por trás de uma obra literária, a noção de estrutura, apesar da terminologia hoje já gasta e ossificada, parece irrigar como uma seiva poderosa tanto uma quanto outra linha crítica.

Referências

ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada*. Tradução de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010 [1953].

BROOKS, C. *The well wrought urn: studies in the structure of poetry*. New York: Harocurt, Brace and World, 1947.

DENHAM, R. D. "Introdução à edição canadense". In: Northrop Frye, *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2014 [1957].

FRYE, N. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2014 [1957].

FRYE, N. *O caminho crítico: um ensaio sobre o contexto social da literatura*. Tradução de Antônio Arnoni Prado. São Paulo: Perspectiva, 1973 [1971].

FRYE, N. *Fables of identity: studies in poetic mythology*. San Diego/New York/London: Harcourt Brace & Company, 1991 [1963].

FRYE, N. *The fearful symmetry: a study of William Blake*. Princeton: Princeton University Press, 1990 [1947].

FRYE, N. (org.) *Romanticism reconsidered: selected papers from the English Institute*. New York/London: Columbia University Press, 1968 [1963].

WELLEK, R., WARREN, Austin. *Theory of literature*. Harcourt, Brace and Company, 1948.

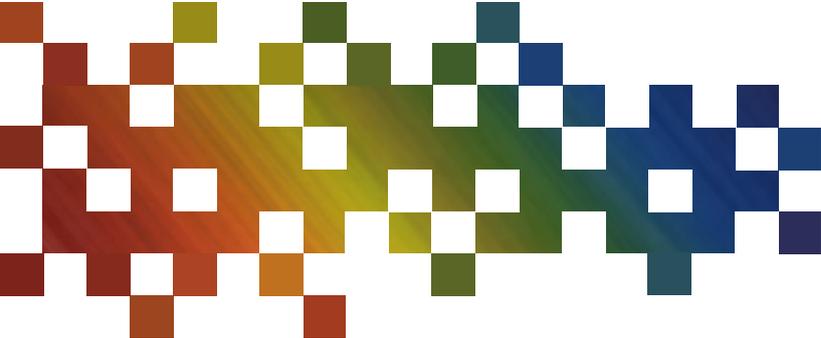
Recebido em 20/10/2016.

Aceito em 05/12/2016.

Marcos Flamínio Peres

É professor de Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas na Universidade de São Paulo. E-mail: flaminiomrp@gmail.com





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.

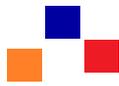
Neste processo, do qual pretendo marcar as grandes etapas, entre a *Corinne* de Mme de Staël (1807) e os artigos de Baudelaire sobre Gautier (1859), Hugo e Banville (1861), Baudelaire será apenas um ponto de chegada. Qual Baudelaire? O do artigo sobre Banville, em 1861:

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-arts 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.1, 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.

Unâimes em condenar o luxo e a sensualidade que constituem a filosofia implícita das belas-artes, ambos são unâimes 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 estatúria 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 Winckelmann”²³ (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*:

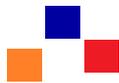
Desde que nossos poetas perceberam que seria bom olhar a natureza para pintá-la melhor, e [desde que] que empregaram, em seus quadros, cores sensíveis aos olhos [...], espalhou-se o alarme, entre os discípulos de Mme de Staël e na escola genebrina; protesta-se, então, contra a invasão de um novo materialismo.⁴⁶

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 *Mercur 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 *Mercure 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 Mercure 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.

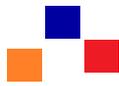
70 *L'Artiste*, 14 de dezembro de 1856, p. 4.

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.

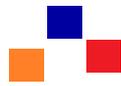
97 Zola, « Les romanciers contemporains », *Le Messager de l'Europe*, septembre 1878, in *Écrits sur le roman*, anthologie établie par H. Mitterand, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Références », 2004, p. 214.

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.

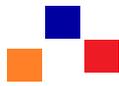
100 *Exposition Universelle – 1855 – Beaux Arts*, OC, t. II, p. 578.





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.

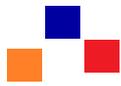
SAINTE-BEUVE. *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*. [1829]. Ed. Gérard Antoine/ Nouvelles Editions Latines, 1956.

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.

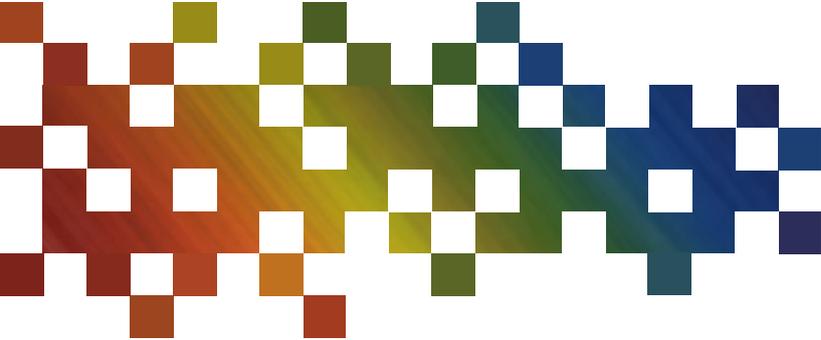
ZOLA, Émile. Les romanciers contemporains. *Le Messager de l'Europe*, septembre 1878. In: *Écrits sur le roman*, anthologie établie par H. Mitterand. Paris: 2004. (Le Livre de Poche, "Références").

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



Romantismo e imaginário hugoano. Volubilidade do “Homem que ri” nas artes visuais

Romanticism and the hugolian imaginary.
The volubility of *The man who laughs* in visual arts

El romantismo y el imaginario de Victor Hugo.
La volubilidad de *El hombre que ríe* en las artes visuales

Junia Barreto
Universidade de Brasília

Resumo

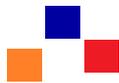
O imaginário hugoano é permeado pela figura onírica do caos, que se traduz em excesso, estranhamento, totalidade; elementos que compõem a estética romântica. Excesso e desordem expressos na desfiguração do *L’homme qui rit*, imagem do caos, figura do amontoamento da massa, mas *une force qui va*. Texto de tonalidade ímpar, carrega em suas releituras contemporâneas – no romance gráfico ou no cinema – a extemporaneidade ao período romântico e, na expressão do verbo, traço e imagens, o que as une ao romantismo francês, em sua mutabilidade e multiplicidade de sentidos. Da palavra ampla do monstro irrompe a volúpia que desorganiza os sentidos e os gêneros, aproximando e distanciando a estética hugoana do protótipo romântico.

Palavras-chave: imaginário hugoano, *L’homme qui rit*, artes visuais.

Abstract

The oneiric image of chaos permeates Hugo’s imaginary, translated into excess, strangeness and totality, elements that integrate the romantic aesthetics. Excess and disorder are expressed in the disfigurement of *The man who laughs*, an image of chaos and accumulation of masses, but “a force that moves”. That text has a unique tone, and its contemporary filmic and graphic novel re-readings are marked by extemporaneous romantic elements, so that they relate to French romanticism in its mutability and multiplicity of senses through words, traces and images. From the monster’s wide words irrupts the voluptuousness that disorganizes senses and genres, thus approximating and distancing Hugo’s aesthetics from the romantic prototype.

Keywords: Victor Hugo’s imaginary, *The man who laughs*, visual arts.



Resumen

El imaginario de Victor Hugo se impregna de la figura onírica del caos, que se traduce en exceso, extrañeza y totalidad; elementos que componen la estética romántica. El exceso y el desorden se expresan en la desfiguración de *L'homme qui rit*, imagen del caos, figura del amontonamiento de la masa, pero *une forcé qui va*. Texto de tonalidad única, que carga en sus relecturas contemporáneas elementos románticos extemporáneos – en las novelas gráficas y el cine, así como en su expresión verbal, trazos e imágenes – lo que las relacionan con el romanticismo francés en su mutabilidad y multiplicidad de sentidos. De la amplia palabra del monstruo irrumpe la voluptuosidad que desorganiza los sentidos y los géneros, aproximando y distanciando la estética de Hugo al prototipo romántico.

Palabras-clave: imaginario de Victor Hugo, *El hombre que ríe*, artes visuales.

Qui dit romantisme dit art moderne, - c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspirations vers l'infini, exprimé par tous les moyens que contiennent les arts. (...)
[Cette définition] en exclut naturellement M. Victor Hugo.
Baudelaire. *Salon de 1846*

La poésie, c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout.
Hugo. *Odes et Ballades*¹

A primeira complicação que se coloca aqui engloba o contexto espaço-temporal do romance *L'Homme qui rit*, publicado em 1869, durante o exílio de Victor Hugo, e, portanto, um tanto já distante do período dito romântico da literatura francesa, assim como o são longínquassuas releituras realizadas posteriormente pelo cinema e o romance gráfico, essas totalmente extemporâneas ao romantismo. Interessa-nos, aqui, evidenciar a expressão do volume romântico, da palavra ampla, plena de volúpia e volubilidade numa obra, por si descontextualizada do período conhecidamente romântico. Assim, reconhecemos que o romantismo não se configura como único – partiremos aqui do romantismo francês, nem está circunscrito a uma fração temporal precisa – seja a proposta de fração 1800-1830, 1802-1843 ou outra qualquer, e nem tampouco aceita uma única definição – que aqui, desde nossa epígrafe, confronta Hugo e Baudelaire. Partindo do romance hugoano, pretendemos refletir sobre como a palavra estética do herói monstruoso Gwynplaine se manifesta na obra romanesca, evolui e se recria nas releituras contemporâneas do romance, seja no discurso gráfico de Morvan e Delestret (2011), seja no discurso fílmico de Jean-Pierre Améris (2012).

O movimento estético e literário compreendido como romantismo, surgido na Europa no final do século XVIII, se manifesta nas letras francesas já na utilização

1 Prefácio de 1822. Claude Millet postula que “a escritura romântica procede desse intimismo do mundo”. MILLET, 1994, p. 18

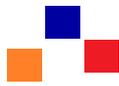


feita por Rousseau do adjetivo “romântico”, para qualificar situações romanescas, paisagens pitorescas e estados da alma (sensações íntimas de ordem melancólica) em relação à tonalidade do *romance sentimental*, estética que marcará a obra ficcional do filósofo, anunciando, no período das Luzes, os grandes temas da estética romântica de expressão francesa. Mas é Madame de Staël, no início do século XIX, que irá popularizar o termo, traduzindo-o a partir de ideias e experiências implicadas no substantivo alemão *die Romantik*.

Jarrety (2001) considera que se delinearíamos o romantismo francês pelo aprofundamento do sentimento da natureza, a renovação do imaginário literário pela história e o exotismo, a onda das paixões, e uma escrita que perturba aqui e ali os cânones clássicos; obras de Chateaubriand, como *Atala*, *Génie du christianisme* e *René* marcariam de fato o início do romantismo francês. Mas, se for necessário associa-lo à existência de um grupo, de uma espécie de programa e de um movimento ligado a uma etiqueta convencional, seria possível dizer que o romantismo francês se iniciaria ao longo dos anos vinte, concomitante ao término da aventura do romantismo alemão. Em 1820 o substantivo *romantisme* circula e integra o uso corrente da língua francesa. Designa então um movimento literário inovador, que cobre todos os gêneros, e cujas escolhas estilísticas e temáticas se distanciam de forma deliberada do classicismo francês, priorizando a liberdade das formas e a expressão do ‘eu’, dividido e pungente.

Sem preocupação de datar o início e o fim do romantismo na França, de considerá-lo a partir de determinadas obras ou segundo tal ou tal crítico, não se pode desprezar a forte politização de seu empreendimento literário e artístico. A revolução poética que se configurava nas letras e nas artes no início do século XIX carregava também uma revolução política e religiosa, numa época em que política e religião eram pensadas conjuntamente. O romantismo francês pode ser visto, sobretudo, enquanto fenômeno social, como propõe Millet (1994), implicado em sua história recente e na atualidade política da nação. O romantismo francês projeta a consciência de que as produções estéticas estão ligadas à sociedade por laços necessários, e de que se inscrevem em um tempo determinado da História. Tal consciência advém da cissura que foi a Revolução Francesa. Pode-se dizer que o romantismo francês nasce da Revolução como resposta à mudança do público, uma mudança confirmada, sancionada e atrasada pela própria Revolução (seguida pelo Império de Bonaparte), devido à sua política estatal de comando e controle. Millet afirma que

Si le romantisme est le “résultat de la Révolution, ce n’est pas seulement parce qu’il s’est pensé comme révolution, c’est aussi parce qu’il a opéré la Révolution dans l’art et la poésie : la Révolution avait fait, dans les principes sinon dans les faits, des sujets du roi sujets de leur propre destin, des citoyens ; le romantisme désassujettit les artistes pour les faire sujets de leur parole, de leur projet esthétique, dans sa



singularité, son originalité. La Révolution avait fondé le sujet politique. Le romantisme fonde le sujet poétique. (MILLET, 1994, p. 18)²

Se a Revolução impulsionou o romantismo na França, a monarquia burguesa de Louis Philippe confirmaria o fracasso do diálogo entre as classes sociais e poria termo ao ideal de fusão entre consciência artística e consciência histórica, desagregando o romantismo, ora submergido pelas tantas desventuras de suas diferentes gerações. Após os adventos revolucionários de 1848, o movimento romântico na França não é mais discernível como tal, tornando-se então o novo modelo contra o qual se edificariam as novas tendências estéticas: o realismo, o parnasianismo, a “arte pela arte” etc.

Diversas são as possibilidades de se compreender o romantismo, mas alguns pontos nos parecem fundamentais. Segundo Jarrety (2011), mais do que uma escola ou uma estética, o romantismo deve ser tomado enquanto dinâmica, em estreita relação com a dinâmica histórica e a nova consciência que dela se tem. Se, como diz Hugo, o herói romântico é *une force qui va*, é preciso atentar para o fato de que, para esse herói, o **dever** importa mais do que o **ser**, mesmo que esse dever seja incerto, que o presente seja instável e que a época seja decepcionante. O poeta romântico não permanece neutro diante de seu tempo.

Já no plano estético, a dinâmica romântica conclama a relativização das regras clássicas e o descerramento dos gêneros. A consciência histórica leva à busca da chamada *couleur locale* própria a cada período; o que contribui para fazer emergir a noção de modernidade, enquanto *couleur* do presente. O romantismo acredita na imaginação, considerada “a primeira e a mais rara das faculdades” (Vigny). O imaginário literário romântico se apascenta de tradições populares, da visão dos séculos passados, do Oriente e das literaturas estrangeiras; franqueia o sonho, o delírio e as formas renovadas dos mitos, preparando, indiretamente, os caminhos para a exploração do inconsciente. O romantismo francês projeta uma vontade de totalização e de restituição da unidade perdida (mesmo nas ciências – há um claro desejo de reconciliá-las com a poesia), cuja constatação de sua impossibilidade é o principal manancial da ironia romântica.

Foi em 1827, com o prefácio da peça *Cromwell*, que Victor Hugo findou por lançar a base teórica do movimento romântico, e o teatro, com o drama romântico, se tornou o gênero no qual o romantismo se afirmaria enquanto nova escola literária. Traduzido no Brasil como *Do Grotesco e do Sublime*³, o prefácio evoca em muito a soberania imposta pelo sublime na arte e a distância por ele instituída, naquele início de século, entre a obra

2 Se o romantismo é o “resultado da Revolução, não é somente porque ele se pretendeu como revolução, é também porque operou a Revolução na arte e na poesia: a Revolução tinha feito, nos princípios senão nos fatos, dos súditos do rei sujeitos de seu próprio destino, cidadãos; o romantismo torna os artistas autônomos para fazê-los sujeitos de sua palavra, de seu projeto estético, em sua singularidade, sua originalidade. A Revolução havia fundado o sujeito político. O romantismo funda o sujeito poético.” (Tradução nossa).

3 HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução do Prefácio de Cromwell. 2ª ed. Trad. Célia Berrettini. Perspectiva: 2004



e seu público. Constatava-se, então, uma rejeição ao demasiadamente belo, degenerado em academicismo pomposo, e que atendia muito mais a um código de distinção social do que a um ideal estético propriamente dito. Havia um desejo da classe artística de instituir uma relação de viva proximidade entre a obra de arte e seu público, dando liberdade à poesia e a toda atividade artística. Interessava fazer da experiência estética, a experiência de uma extrapolação, de um choque, de um estranhamento do cotidiano e familiar, no distanciamento do sublime (MILLET, 1994, p. 25). Surge daí o gosto do excesso, do feio, do estranho e do horror em detrimento do belo. Assistimos ali o pulular de figuras monstruosas, gigantes e marginais de todo tipo. A arte romântica encarna a transformação em detrimento da arte de estresir, esta enquanto cópia banal de um modelo solidificado e totalmente desprovida de originalidade.

Assim, na base da criação verbal hugoana e da produção do imaginário do autor está a figura onírica do caos, traduzindo o excesso, o estranho, o *tout* [todo] que tanto demarca a estética romântica. O motivo caótico afeta todas as regiões da experiência. Segundo Richard (1970, p. 189), nenhuma estrutura é capaz de lhe [o caos] conferir equilíbrio ou sentido. Sua lei é a recusa de toda lei; sua arquitetura seria a própria negação da arquitetura. Esse caos seria uma espécie de epifania do bruto, o signo ou o resultado de uma neurose pela quantidade. Mito do amontoamento da massa, na perspectiva de Richard, anunciando sua queda e sua ruína à imagem da Torre de Babel. Assim, nessa massa disforme hugoana,

le mélange y est encore mêlé ; tout y bouge sans cesse, tous ses morceaux, épars et déchirants, s'y agitent les uns contre les autres en un mouvement dont nous échappe à la fois l'origine, l'orientation générale, la fin. [...] *Ce va et vient*, mode actif du pêle-mêle, Hugo le nomme *fourmillement* [...] Telle est, plurielle, anomique, hétérogène, discontinue, flottante, pullulante, et, de toutes les manières, infondée, la figure originelle de l'objet sensible chez Hugo.⁴ (RICHARD, 1970, p. 190-91)

Interrogar, então, a estética hugoana em suas características brotadas no romantismo, através de suas mais diversas expressões, em torno da palavra ampla, pujante em volúpia e volubilidade no discurso do personagem-monstro, o disforme Gwynplaine, e algumas de suas recriações na contemporaneidade, nos parece uma ocasião ímpar de iluminar as potencialidades e expressões possíveis do manancial romântico, seja na própria literatura de Hugo, seja em suas recriações, sob a forma de romance gráfico pelas plumas de Morvan e Delestret ou mesmo no tecido fílmico de Jean-Pierre Améris.

4 A mistura aí está ainda mesclada; tudo aí se agita sem cessar, todos os seus pedaços, espalhados e dilacerantes, aí se agitam uns contra os outros em um movimento de que nos escapa, ao mesmo tempo, a origem, a orientação geral, o fim. [...]. Esse *vai e vem*, modo ativo da desorganização, Hugo o nomeia formigamento [...]. Tal é, plural, anômica, heterogênea, descontínua, flutuante, pululante, e, de toda maneira, infundada, a figura original do objeto sensível em Hugo. (Tradução nossa).

No latim, o vocábulo *voluptas* expressa o prazer da alma ou do corpo; o ter prazer com alguma coisa; o prazer dos sentidos. Em português, o sentido se conserva em sua essência, e o termo ‘volúpia’ traduz um grande prazer dos sentidos e sensações, deleite, mas também luxúria. *Volubilitas*, em latim, remete ao movimento circular, à rotação do mundo; tendo como sentido figurado a mobilidade, a inconstância, a facilidade de elocução. Em português, ‘volubilidade’ se aplica à qualidade ou característica daquilo que gira ou se move com facilidade; mobilidade, e, por extensão de sentido, falta de constância ou de perseverança; inconstância, instabilidade, mutabilidade (HOUAISS, s.d.). Transpondo e estendendo as muitas significações dos termos seria fácil associar a retórica hugoana à prodigalidade, ao movimento, ao devir da palavra, em prol do deleite dos sentidos; experiência de volúpia e volubilidade.

O poeta missionário

Bénichou atribui a Hugo o predicado de “poeta missionário” (1988, p. 273), cuja transformação política e a própria mutação pessoal e literária ao longo dos tempos impingiu a mudança no sentido de sua “missão”, assim como na renovação de seus meios. A expressão romântica do Hugo da época da Restauração não é a mesma expressão do pensador liberal, poeta do presente e do futuro, que ganha corpo após a revolução de 1848. Entre 1830 e 1848, Hugo trabalha vigorosamente reivindicando a liberdade e a soberania da Arte, a refundição geral dos gêneros poéticos, a rejeição das normas do decoro clássico em matéria de estilo e gosto, a exaltação do fantástico e da cor, a inclusão do feio e do grotesco entre os ingredientes possíveis do belo, a instituição de um drama moderno liberado das convenções trágicas.

Entre 1848 e 1851, Hugo se volta completamente a uma prática política de esquerda. Após o golpe de Estado de Louis-Napoléon Bonaparte, a decepção desencadeada e o desencanto geral, Hugo, partindo ao exílio, não perde sua vitalidade, mas empreende uma revolução em sua própria vida, assim como em sua literatura. Bénichou diz que no quarto de século seguinte Hugo desenvolveria, até o fim, aquilo que ele chama de *romantismo conquistador*, tendo sempre como desafio uma versão fantástica e desmedida da missão do poeta, à qual já não se ousava mais acreditar naquela época, na França. Afirma que “a consciência missionária do poeta atinge o seu ponto de intensidade mais elevado, ela fala com a linguagem mais fulminante, ao passo que, para a França, ela é apenas um eco perdido.”⁵ A eloquência acadêmica anterior ao exílio do homem público Victor Hugo vai então ceder espaço, ao longo dos quase vinte anos distante de Paris – repartidos entre Bruxelas e as ilhas anglo-normandas de Jersey e Guernesey, aos inúmeros manifestos, petições, discursos de circunstância e protestos públicos empreendidos pelo poeta,

5 Cf. o trecho original: « La conscience missionnaire du poète atteint son point d'intensité le plus haut, elle parle le langage le plus fulminant alors qu'elle n'est plus, pour la France, qu'un écho perdu. » (BÉNICHOU, 1988, p. 337). (Tradução nossa).

o que, certamente, comunicam com sua criação literária. A atitude de antes, do poeta, de certa forma moderada, é então transformada em uma predicação quase messiânica - tom que é possível também depreender do discurso proferido por alguns de seus personagens, como no uso da palavra do homem que ri, a quem o autor empresta seu pensamento e suas metáforas. A narrativa romanesca torna-se, então, palavra do homem Victor Hugo endereçada a seu leitor, que é incitado a uma espécie de meditação/reflexão comum, numa discreta relação de cumplicidade. Millet aponta para a confusão existente no romance hugoano entre autor e narrador: "o narrador é construído pelo texto como autor, anulando assim a demarcação do fora e dentro do texto"⁶

O léxico desse texto hugoano não se baseia em uma tentativa de definição de conceitos precisos, revelando a clara preferência do autor por palavras de grande polissemia, que ele não precisa em sua acepção, mas, ao contrário, utiliza todos os seus recursos semânticos. É possível pensar que sua poética das palavras se apoiaria sobre uma compreensão filosófica da linguagem. O narrador de *L'Homme qui rit* nos dirá: "o inconveniente das palavras é terem mais voluta que as ideias. Todas as ideias se mesclam pelas bordas; as palavras não. Um certo lado difuso da alma sempre lhes escapa. A expressão tem fronteiras, o pensamento não as tem." ⁷ Para transpor as fronteiras da palavra, Hugo brinca com a pluralidade de suas denotações e conotações, privilegiando os hiperônimos, concentrando o máximo de significações no menor significante possível. A palavra hugoana descerra possibilidades semânticas imensuráveis acrescidas ainda de inúmeras combinações possíveis. Essa superposição dos sentidos possíveis envia o leitor de uma palavra a outra; a mesma palavra podendo, ao mesmo tempo, descrever um espaço e traduzir ideias e sentimentos. A relação de Hugo com a palavra valoriza a não limitação do sentido, dando curso ao prazer dos sentidos, tornando, então, a palavra, *voluptas*.

Em *Littérature et Philosophie mêlées* (HUGO, 2002c, p. 52-54), Hugo define a novidade produzida pelo século XIX, ao assegurar a passagem de uma aproximação retórica da figura como ornamento de um discurso, que tende a persuadir, a uma aproximação poética da expressão, cuja ambição é de reconfigurar o real, de produzir uma visão do mundo. A produção da visão do mundo realizada pelo poeta engaja o "todo", a capacidade de "imensidão", que ressoa então nas palavras e expressões do discurso em sua faculdade de inclusão em si mesmas de outra coisa que si mesmas; o que as dilata e excede. Dá-se, assim, mobilidade e mutabilidade à palavra, tornando-a *volubilitas*.

O saltimbanco-bufão Gwynplaine, herói-monstruoso do romance *L'Homme qui rit*, tem o rosto desnaturado, transformada a boca em hiato, rasgada de uma orelha a

6 Cf. o trecho original: *Le narrateur est construit par le texte comme auteur (...) annihilant ainsi la démarcation du dehors et du dedans du texte.* (MILLET apud ROMAN, 1999, p. 687). (Tradução nossa).

7 Cf. o trecho original: *L'inconvénient des mots c'est d'avoir plus de contour que les idées. Toutes les idées se mêlent par les bords; les mots, non. Un certain côté diffus de l'âme leur échappe toujours. L'expression a des frontières, la pensée n'en a pas.* (HUGO, 2002a, p. 594). (Tradução nossa).

outra, atestação viva da cirurgia *Bucca fissa usque ad aures* [Boca fendida até às orelhas]⁸, empreendida, a mando do rei, pelo bando dos *comprachicos* ou *comprapequeños*, “hedionda e estranha afiliação nômade, famosa no século XVII, esquecida no século XVIII, ignorada hoje em dia”⁹. Tal associação internacional de criminosos e marginalizados era especialista da arte da desfiguração humana. Seus membros praticavam o roubo e o comércio de crianças, e nelas exercitavam a “monstruação” – isto é, a arte da fabricação de monstros, a fim de revendê-las em seguida, posto que, transformadas em bufões, a fim de divertir a corte, o papa, reis e poderosos em geral. De um desses exercícios estéticos escabrosos *nasceu* Gwynplaine, originalmente Firmain Clancharlie, herdeiro de pariato inglês. Através de uma reviravolta romanesca, Gwynplaine recupera sua posição de lorde e de Par da Inglaterra momentaneamente. Investido de seus direitos e de seu lugar na Câmara dos Lordes, sua figura desfigurada ali pronuncia um longo discurso, no qual se pretende representante da voz do povo; espécie de profeta de uma eminente revolução social. Personagem à imagem do poeta, orador ocupante do lugar de “advogado do povo silenciado”. Gwynplaine diz encarnar “a denúncia”, “o Verbo do Povo”, verbo móvel e voluptuosamente talhado pela estranheza de seu discurso, que anuncia aos milordes: “venho lhes trazer uma mensagem. O gênero humano existe”.¹⁰

O longo discurso do saltimbanco Gwynplaine na Câmara dos Lordes se insere no capítulo intitulado “Tempestades de homens piores que tempestades de oceanos”. No ingresso de Gwynplaine no recinto da Câmara, os lordes se indignam imediatamente de sua presença. Indagam de onde teria saído aquele homem, ao que ele responde ter vindo do turbilhão, da voragem. Em meio aos intermédios de silêncio e surpresa ou de algazarra de risos e injúrias, a potência da oratória é marcada por um estilo florescente, apaixonado, dramático e imprevisível, proferido não por um notável, mas por um orador por fim miserável, “artista” infeliz tornado animal na arena política, homem maldito à imagem do poeta exilado em seu rochedo na ilha de Guernsey. Prévost propõe que a hilaridade monstruosa desencadeada pelo discurso de Gwynplaine na Câmara dos lordes se aproxima de três grandes modelos de eloquência:

8 A narrativa explica que “esta ciência, hábil às seções, às obtusidades e às ligaduras havia rachado a boca, soltado os lábios, descoberto as gengivas, distendido as orelhas, aberto as cartilagens, desordenado as sobrancelhas e as bochechas, alargado o músculo zigomático, esbatido as costuras e cicatrizes, trazido a pele sobre as lesões mantendo a face no estado escancarado, e dessa escultura poderosa e profunda havia saído essa máscara, Gwynplaine.” (Tradução nossa). Cf. o trecho original: *Cette science, habile aux sections, aux obtusions et aux ligatures, avait fendu la bouche, débridé les lèvres, dénudé les gencives, distendu les oreilles, décloisonné les cartilages, désordonné les sourcils et les joues, élargi le muscle zygomatique, estompé les coutures et les cicatrices, ramené la peau sur les lésions, tout en maintenant la face à l'état béant, et de cette sculpture puissante et profonde était sorti ce masque, Gwynplaine.* (HUGO, 2002a, p. 531)

9 Em francês: *Les comprachicos, ou comprapequeños, étaient une hideuse et étrange affiliation nomade, fameuse au dix-septième siècle, oubliée au dix-huitième, ignorée aujourd'hui.* (HUGO, 2002a, p. 364,5) (Tradução nossa).

10 Em francês: *Milords, je viens vous apprendre une nouvelle. Le genre humain existe.* (HUGO, 2002a, p. 738)



Tacite, pour la brièveté des phrases et le ton sentencieux ; Mirabeau pour la difformité physique de l'orateur ; Hugo lui-même, pour la pensée sociale. A propos du style taciteen, rappelons simplement qu'il s'agit d'un avatar du style de Hugo qui, pendant l'exil, imite volontiers l'élocution de deux modèles vénérables de résistance impériale : Juvénal pour la satire et le vers, Tacite pour l'histoire et la prose.¹¹ (PRÉVOST, 2002, p. 320)

Na análise de Prévost (2002, p. 323), Gwynplaine seria a síntese de um triplo modelo oratório, mas um perfeito fracassado, que é, ao mesmo tempo, um condensado de horror grotesco. Aos moldes de Tácito, se aglutina à estética do romance *L'Homme qui rit* um estilo breve, de certa forma escandido e irregular, que também marca o discurso de Gwynplaine. Em sua preleção, constatamos, pelo extrato abaixo, a fragmentação da eloquência, a violência das fórmulas curtas e o emprego da expressão que impressiona. Gwynplaine orador maldito aí anuncia o fracasso político do homem justo. Trágico malogro.

— Qu'est-ce que ce monstre vient faire ici ?

Gwynplaine se dressa, éperdu et indigné, dans une sorte de convulsion suprême. Il les regarda tous fixement.

— Ce que je viens faire ici ? Je viens être terrible. **Je suis un monstre, dites-vous. Non, je suis le peuple. Je suis une exception ? Non, je suis tout le monde. L'exception, c'est vous. Vous êtes la chimère, et je suis la réalité. Je suis l'Homme. Je suis l'effrayant Homme qui Rit. Qui rit de quoi ? De vous. De lui. De tout. Qu'est-ce que son rire ? Votre crime, et son supplice. Ce crime, il vous le jette à la face ; ce supplice, il vous le crache au visage. Je ris, cela veut dire : Je pleure.** [grifo nosso para comparação com o romance gráfico]

Il s'arrêta. On se taisait. Les rires continuaient, mais bas. Il put croire à une certaine reprise d'attention. Il respira, et poursuivit :

— Ce rire qui est sur mon front, c'est un roi qui l'y a mis. Ce rire exprime la désolation universelle. Ce rire veut dire haine, silence contraint, rage, désespoir. Ce rire est un produit des tortures. Ce rire est un rire de force. Si Satan avait ce rire, ce rire condamnerait Dieu. Mais l'éternel ne ressemble point aux périssables ; étant l'absolu, il est le juste ; et Dieu hait ce que font les rois. Ah ! vous me prenez pour une exception ! Je suis un symbole. O tout-puissants imbéciles que vous êtes, ouvrez les yeux. J'incarne tout. Je représente l'humanité telle que ses maîtres l'ont faite. L'homme est un mutilé. Ce qu'on m'a fait, on l'a fait au genre humain. On lui a déformé le droit, la justice, la vérité, la raison, l'intelligence, comme à moi les yeux, les narines et les oreilles ; comme à moi, on lui a mis au cœur un cloaque de colère et de douleur, et sur la face un masque de contentement. Où s'était posé le doigt de Dieu, s'est appuyée la griffe du roi. Monstrueuse

11 Tácito, pela brevidade das frases e o tom sentencioso; Mirabeau pela deformidade física do orador; o próprio Hugo, pelo pensamento social. A propósito do estilo taciteano, lembremo-nos que se trata simplesmente de um avatar do estilo de Hugo que, durante o exílio, imita habitualmente a elocução de dois veneráveis modelos de resistência imperial: Juvenal para a sátira e o verso, Tácito para a história e a prosa. (Tradução nossa).



superposition. Évêques, pairs et princes, le peuple, c'est le souffrant profond qui rit à la surface. Milords, je vous le dis, le peuple, c'est moi. Aujourd'hui, vous l'opprimez, aujourd'hui vous me huez. Mais l'avenir, c'est le dégel sombre. Ce qui était pierre devient flot. L'apparence solide se change en submersion. Un craquement, et tout est dit. Il viendra une heure où une convulsion brisera votre oppression, où un rugissement répliquera à vos huées. Cette heure est déjà venue, — tu en étais, ô mon père ! — cette heure de Dieu est venue, et s'est appelée République, on l'a chassée, elle reviendra. En attendant, souvenez-vous que la série des rois armés de l'épée est interrompue par Cromwell armé de la hache. Tremblez. Les incorruptibles solutions approchent, les ongles coupés repoussent, les langues arrachées s'envolent, et deviennent des langues de feu éparses au vent des ténèbres, et hurlent dans l'infini ; ceux qui ont faim montrent leurs dents oisives, les paradis bâtis sur les enfers chancellent, on souffre, on souffre, on souffre, et ce qui est en haut penche, et ce qui est en bas s'entr'ouvre, l'ombre demande à devenir lumière, le damné discute l'élu, c'est le peuple qui vient, vous dis-je, c'est l'homme qui monte, c'est la fin qui commence, c'est la rouge aurore de la catastrophe, et voilà ce qu'il y a dans ce rire, dont vous riez ! Londres est une fête perpétuelle. Soit. L'Angleterre est d'un bout à l'autre une acclamation. Oui. Mais écoutez : Tout ce que vous voyez, c'est moi. Vous avez des fêtes, c'est mon rire. Vous avez des joies publiques, c'est mon rire. Vous avez des mariages, des sacres et des couronnements, c'est mon rire. Vous avez des naissances de princes, c'est mon rire. Vous avez au-dessus de vous le tonnerre, c'est mon rire.¹² (HUGO, 2002a, p. 744,5)

12 – O que esse monstro vem fazer aqui?

Gwynplaine se ergueu, perdido e indignado, numa espécie de convulsão suprema. Olhou para todos fixamente.

– O que venho fazer aqui? Venho ser terrível. Eu sou um monstro, dizem os senhores. Não, eu sou o povo. Sou uma exceção? Não, eu sou todo o mundo. Os senhores são a exceção. Vocês são a quimera, eu sou a realidade. Eu sou o Homem. Sou o assustador Homem que Ri. Que ri do quê? Dos senhores. De si. De tudo. O que é seu riso? Seu crime, e seu suplício. Esse crime, ele lhes joga na cara; esse suplício, ele lhes cospe no rosto. Eu rio, isso quer dizer: eu choro.

Parou. Os demais se calavam. Os risos continuavam, mas baixos. Ele pôde acreditar numa certa retomada de atenção. Respirou e prosseguiu:

– Este riso que está no meu rosto, um rei o colocou aí. Este riso exprime a desolação universal. Este riso quer dizer ódio, silêncio coagido, raiva, desespero. Este riso é um produto das torturas. Este riso é um riso à força. Se Satã tivesse este riso, este riso condenaria Deus. Mas o eterno não se parece absolutamente com os mortais; sendo absoluto, ele é o justo; e Deus odeia o que fazem os reis. Ah! Os senhores me tomam por uma exceção! Eu sou um símbolo. Oh todo-poderosos imbecis que são vocês, abram os olhos. Eu encarno tudo. Represento a humanidade tal como seus mestres a fizeram. O homem é um mutilado. O que me fizeram, foi feito ao gênero humano. Deformaram-lhe o direito, a justiça, a verdade, a razão, a inteligência, como a mim os olhos, as narinas e as orelhas; como a mim, puseram-lhe no coração uma cloaca de cólera e de dor, e sobre o semblante uma máscara de contentamento. Onde pousou o dedo de Deus, apoiou-se a garra do rei. Monstruosa superposição. Bispos, pares e príncipes, o povo é o sofredor profundo que ri na superfície. Milordes, eu lhes digo: o povo sou eu. Hoje os senhores o oprimem, hoje vocês me vão. Mas o futuro é o degelo sombrio. O que era pedra torna-se torrente. A aparência sólida se transforma em submersão. Um estrondo, e tudo está feito. Chegará uma hora em que uma convulsão britará sua opressão,

Adaptar Hugo 1: o romance gráfico

No romance gráfico francês de Jean David Morvan (roteiro) e Nicolas Delestret (desenho e colorido), o intitulado *L'Homme qui rit*, o momento do discurso de Gwynplaine na Câmara dos Lordes se passa no tomo *En ruine!* [Em ruína!], derradeiro volume da saga, publicado em 2011. O romance gráfico compreende ao todo 4 volumes, publicados em anos distintos pelas edições Delcourt (2003 e 2007 – o 1º volume teve duas versões, 2008, 2009, 2011), de forma cronológica em relação ao romance de Victor Hugo. No *avant-propos* da edição, Morvan aí assinala que:

C'est que dans l'adaptation il y a plusieurs degrés...

Si notre récit reste fidèle à l'histoire, au ton, aux personnages, à la dramaturgie de l'œuvre de Victor Hugo, nous l'avons transposé dans un univers décalé (...).

Il faut bien avouer que la puissance incroyable que dégage *L'Homme qui rit* n'est pas dans la fidélité pointilleuse aux événements historiques, mais dans celle, écrasant sur son passage, de la **démessure des sentiments** [grifo nosso]. Nous avons donc décidé de créer un monde qui soit visuellement au diapason de cette démesure, afin de la rendre graphiquement plus palpable. C'est également pour cette raison que nous avons décidé de prendre Hugo à la lettre [...] (MORVAN ; DELESTRET, 2011, *Avant-propos*)¹³

Assim, são, sobretudo, as particularidades gráficas que amalgamam o epítome da narrativa hugoana vão caracterizar a expressão do volume romântico, da palavra ampla hugo, em toda a sua volúpia e volubilidade. Pois, “as descrições feitas por Hugo são bastante

em que um rugido replicará as suas vaias. Essa hora já chegou – você estava lá, ó meu pai! –, essa hora de Deus já chegou e se chamou República; ela foi caçada, ela regressará. Enquanto isso, lembrem-se de que a série de reis armados de espada foi interrompida por Cromwell armado de acha. Tremam. As incorruptíveis soluções se aproximam, as unhas cortadas crescem de novo, as línguas arrancadas levantam voo e tornam-se línguas de fogo dispersadas ao vento das trevas, e urram no infinito; os que têm fome mostram seus dentes ociosos, os paraísos erigidos sobre os infernos cambaleiam, sofre-se, sofre-se, sofre-se, e o que está no alto pende, e o que está embaixo se entreabre, a sombra demanda tornar-se luz, o amaldiçoado contesta o eleito, é o povo que se encaminha, digo-lhes, é o homem que ascende, é o fim que começa, é a rubra aurora da catástrofe, e eis então o que há neste riso do qual os senhores riem! Londres é uma festa perpétua. Seja. A Inglaterra é aclamação de um extremo a outro. Sim. Mas ouçam: Tudo o que os senhores veem, sou eu. Vocês têm festas, é meu riso. Vocês têm satisfações públicas, é meu riso. Vocês têm casamentos, sagrações e coroações, é meu riso. Vocês têm nascimentos de príncipes, é meu riso. Vocês têm acima de vocês o trovão, é meu riso. (Tradução nossa).

13 É que na adaptação existem vários níveis...Se nossa narrativa permanece fiel à história, ao tom, aos personagens, à dramaturgia da obra de Victor Hugo, nós a transpuzemos para um universo descompassado [...]. É preciso reconhecer que a incrível potência que libera *O Homem que ri* não está na fidelidade meticulosa aos eventos históricos, mas naquela, esmagadora em sua passagem, da **desmedida dos sentimentos** [grifo nosso]. Então decidimos criar um mundo que está visualmente em sintonia com esse excesso, para torná-lo graficamente mais palpável. Igualmente por essa razão, é que decidimos tomar Hugo à letra. (Tradução nossa).

forte e evocadoras de imagens”, diz Delestret.¹⁴ Tentando apresentar uma visão alternativa da ficção de Hugo, as imagens tentam traduzir o sentimento do artista quanto aos personagens e cenários pintados pelo romance. Segundo Delestret, as imagens evocadas pelo romance foram exploradas por ele e Morvan, de maneira ainda mais pronunciada, apoiando-se sobre algumas fantasias e tentando oferecer um universo deslocado da obra que pudesse interessar os leitores de quadrinhos. Diante da importância dos monólogos e diálogos na obra, Morvan tentou entreter o leitor/espectador ao equilibrar as cenas de texto e as cenas mudas.

Assim, as páginas 16, 17, 18 e 19 do romance gráfico, que reproduzimos um pouco mais adiante, integram a performance de Gwynplaine na Câmara dos Lordes na obra de Morvan e Delestret (que, na totalidade, vai da p. 10 a 19, ocupando quase um quarto do álbum). A economia em relação ao texto de Hugo se impõe, apesar de conter trechos retomados na íntegra do texto literário. O texto da narrativa de Morvan é enxuto e veloz, com muitos instantes silenciosos, nos quais a palavra é literalmente suspensa. Se o ritmo do discurso se mostra acelerado na narrativa hugoana, no romance gráfico ele ganha ainda mais movimento, através de uma ágil e dinâmica disposição do texto associado a imagens, separado em balões distintos ao longo de 06 diferentes telas dentro da página (ex. p. 17). Assim, a fala de Gwynplaine, a partir de *Je suis un monstre* [...] até *Je pleure*, que no romance de Hugo é um texto corrido e parte de uma longa tirada, no romance gráfico se divide da seguinte forma, separadamente em balões independentes:

Je suis un monstre, dites-vous. Non, je suis le peuple. Je suis une exception ?
Non, je suis tout le monde.
L'exception, c'est vous.
Vous êtes la chimère, et je suis la réalité.
Je suis l'Homme.
Je suis l'effrayant Homme qui Rit.
Qui rit de quoi ?
De vous.
De lui.
De tout.
Qu'est-ce que son rire ?
Votre crime, et son supplice.
Ce crime, il vous le jette à la face ; ce supplice, il vous le crache au visage. Je ris, cela veut dire :
Je pleure! (MORVAN ; DELESTRET, 2011, p. 17)

Chamamos aqui a atenção para as cores ali usadas por Delestret, cujo espaço-tempo do palácio/Câmara dos Lordes é marcado, sobretudo, por uma paleta de variados tons em torno do vermelho, sempre introduzidos pela presença de Gwynplaine ao longo da narrativa, e de cores sombrias e frias fora os balões. Uma barra preta encerra a preleção

14 Em francês: Les descriptions faites par Victor Hugo sont très fortes et évocatrices d'images. (DELESTRET in : *L'Âme a-t-elle un visage*, p. 58)

impossível de Gwynplaine, orador da miséria do povo, cujos cabelos em tom expressivo de vermelho púrpura - cor do fogo e do sangue, símbolo fundamental do princípio de vida, expressando a força, a potência, e o espalhamento histriônico. Na simbologia das cores, Chevalier e Gheerbrant (1982, p. 831) apontam para a ambivalência do vermelho em relação à distinção claro-escuro, associando ao vermelho claro (o qual aproximamos à cabeleira de Gwynplaine), o diurno, o radioso, o tônico o masculino, o incitamento à ação e, como o sol, estende sua radiação sobre todas as coisas com imensa e irredutível potência.

O uso da cor nos quadrinhos/romances gráficos tem uma relação direta com o discurso e o tratamento da mensagem. Scott McCloud (2005, p. 192) diz que

a diferença entre quadrinhos em preto e branco e em cores é **profunda**, afetando **cada nível** da experiência de leitura. Em preto e branco, as ideias **por trás** da arte são comunicadas de forma mais **direta**. O significado transcende a forma. Em cores planas, as formas assumem mais significância. O mundo se torna um playground de **forma e espaço**. E, através de cores mais **expressivas**, os quadrinhos podem transmitir sensações que só a **cor** é capaz de proporcionar. [grifos do autor]

A opção pela cor revela que suas qualidades de superfície não só atraem o leitor, o que é elemento importante nas implicações e relações instituídas *com* e *pelo* mercado e a tecnologia (assim como sua demanda pelo leitor), como também imprimem a impressão de realidade no leitor, que vê o mundo em cores e não exclusivamente em preto e branco. As cores imprimiriam, então, uma maior aproximação do leitor com a narrativa. O autor do colorido, Nicolas Delestret, expressou em seu blog, no ano anterior à publicação do volume em questão, seu próprio contentamento ao iniciar o processo de pintura de suas telas, como se, a partir de então, a elas fosse dar “vida”: *Les noirs et blancs se finissent, la semaine prochaine j’attaque les couleurs ! youpi !*¹⁵ As cores que comandam os quatro volumes da saga *L’Homme qui rit*, de Morvan e Delestret, parecem ter sobreposição de uma cor em relação às demais, em acordo com a repartição da narrativa e os grandes temas nela propostos: Tomo 1, ‘O mar e a noite’ (azul); Tomo 2, ‘Caos vencido’ (verde/rosa); Tomo 3, ‘A tentação de Santo Gwynplaine’ (branco/prata) e Tomo 4, ‘Em ruína’ (sépia/marrom). Inserimos aqui um exemplo do processo de passagem do preto e branco às cores, parte do início do extrato por nós escolhido, assim a como as páginas seguintes, que registram a continuidade do discurso, este marcado pela rubra potência do orador, em toda sua mobilidade, como *une force qui va*, que move o herói hugoano:

15 Blog de Nicolas Delestret, postagem do dia 06 de julho de 2010. In: <http://delestretnicolas.over-blog.com/tag/homme%20qui%20rit/> . Em português: Os preto e brancos estão acabando, na próxima semana eu ataco as cores ! *Youpi!* (Tradução nossa).

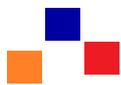


No blog de Delestret de 27 de abril de 2010, ele assim postou abaixo do desenho em p&b: *et voilà des news de l'homme qui rit : quelques pages noir et blanc prises au hasard dans l'album*.¹⁶. Apresentamos abaixo e em cores, a tela apresentada acima após seu colorido e composição, conforme publicada no álbum de 2011.

16 Em português: eis aqui notícias do homem que ri: algumas páginas em preto e branco pegas aleatoriamente no álbum. (Tradução nossa)



MORVAN; DELESTRET, 2011, p. 16



MORVAN; DELESTRET, 2011, p. 17

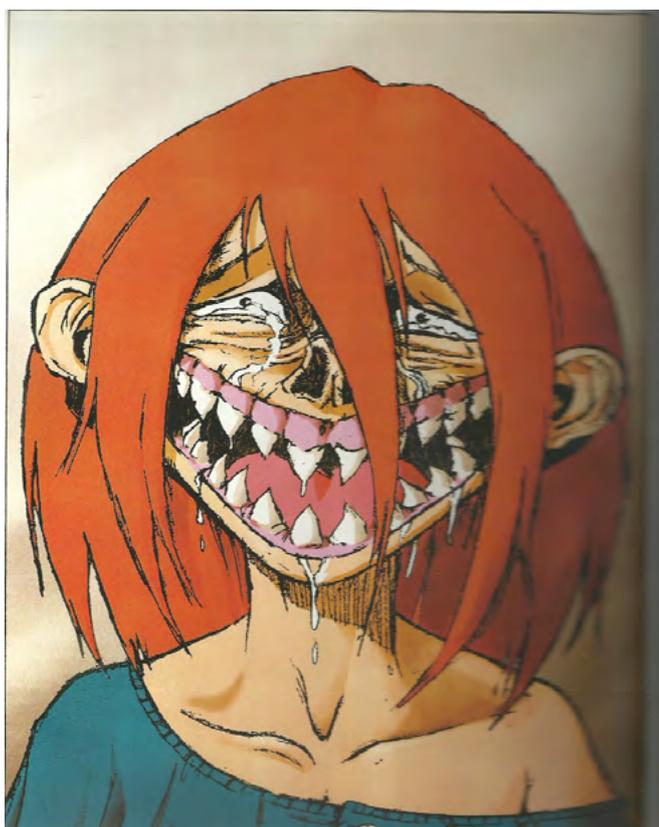


MORVAN; DELESTRET, 2011, p.18



MORVAN; DELESTRET, 2011, p. 19

Parece-nos interessante apresentar aqui a imagem de Gwynplaine que figura na página final dos volumes 1 e 4. No traço de Delestret, a trajetória malograda do lorde-saltimbanco e a impossibilidade da palavra do orador do povo se transformam em suas representações e cores, na volúpia e volubilidade dos traços, restando sempre o riso imprimido à força em seu rosto, 'máscara simbólica de um povo desfigurado, de quem se ocultou e roubou o sofrimento'.¹⁷



As tentações do imaginário hugoano, povoado por uma espécie de imensidão frenética - o enorme, o imenso, o excesso, mas também o infinito, o invisível, o inaudito, o inescrutável, o inominável, o indizível, o impensável, o ilimitado, o todo, e que daria o *tom* daquilo que poderia ser reconhecido como a expressão de um romantismo hugoano – sua enormidade poética, como propõe Le Brun, nos parece encontrar eco em sua recriação pelo romance gráfico, que toma para si o poder de transfigurar do poeta. Na expressão da sombra, Hugo é capaz de transfigurá-la em luz, seja na sua obra literária, seja em sua própria obra pictórica. Tecendo uma espécie de gênese do deslumbramento¹⁸, Hugo pretende que pontos luminosos tornem ainda mais negra a obscuridade sem fundo. Propõe que o infinito, mascarado de negrura, desvele pontos e rastros de luz, e que no

17 Cf. o trecho original: *masque symbolique d'un peuple défiguré, dont on a occulté et volé la souffrance.* (MORISOT, *apud* PRÉVOST, 2002, p. 323). (Tradução nossa).

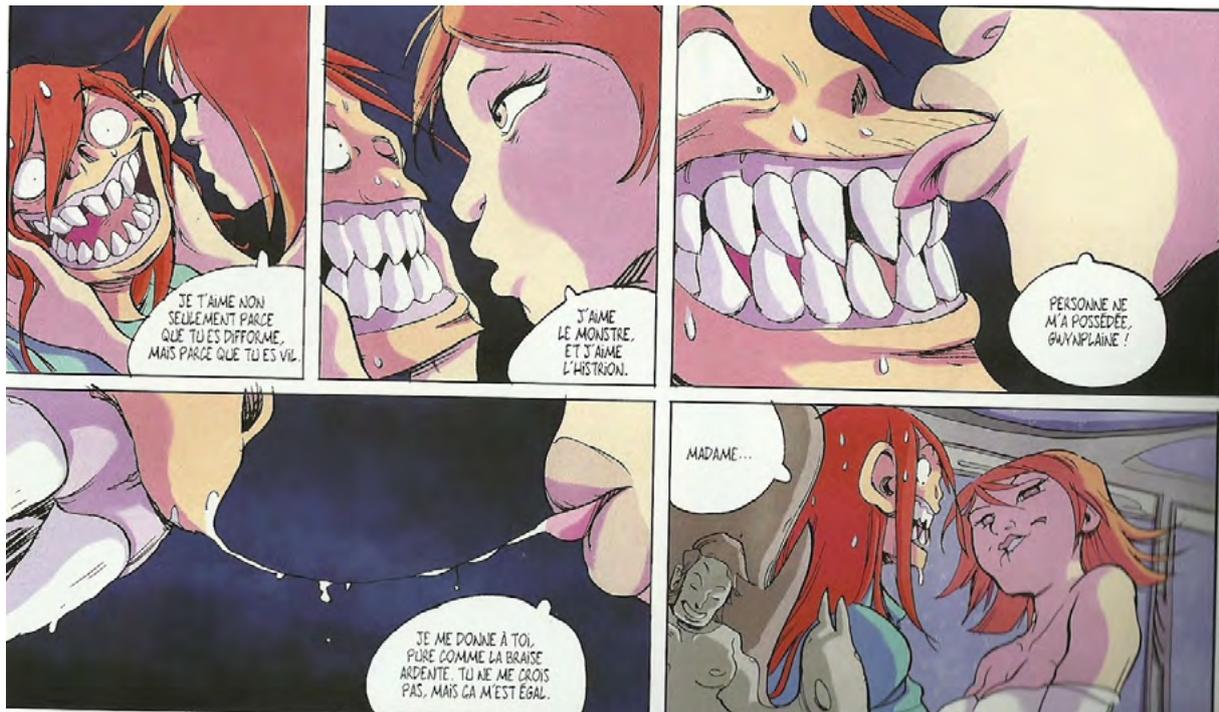
18 Conferir em *Les Travailleurs de la mer*, parte II, livro I, cap. 5.

encaço de tais astros, em meio à expansão do corpo negro, se esboça o equivalente à faltosa “arca do infinito”, que conduziria ao manancial de deslumbramento. Paralelamente, a propósito da sensação experimentada pelo monstro Gwynplaine diante da sedução que é a bela Josiane, esse poder de transfiguração hugoano, que faz advir da obscuridade a forma latente, leva Le Brun a se questionar se esses inúmeros pontos/efrações de luz não corresponderiam a um desejo latente, ‘esse grande frisson vago que é a demanda vital do infinito, esse imenso sexo esparso propondo em voz baixa a volúpia’¹⁹, que assombra Gwynplaine. Le Brun (2012, p. 123,4) questiona se não seria essa volúpia em pontilhado que Gwynplaine vê surgir, sentindo estilhaços de brasa, ao escutar essa esplêndida fêmea que é Josiane, desnuda e desejante; *voluptas*, enquanto prazer dos sentidos do texto, da palavra em si, mas também volúpia como prazer dos sentidos do corpo, pois o poeta não se abstrai de nenhuma das visões eróticas, acordando-as também a Gwynplaine. No traço de Delestret (telas ao lado e abaixo), a figura desfigurada do saltimbanco se revela enquanto aberração que atrai, com seu riso escancarado e indecente:



Imagens: MORVAN; DELESTRET, 2009, p. 43

19 Em Hugo: *Gwynplaine avait ce grand frisson vague qui est la réclamation vitale de l'infini. Ajoutez l'aggravation du printemps. Il aspirait les effluves sans nom de l'obscurité sidérale. Il allait devant lui, délicieusement hagard. Les parfums errants de la sève en travail, les irradiations capiteuses qui flottent dans l'ombre, l'ouverture lointaine des fleurs nocturnes, la complicité des petits nids cachés, les bruissements d'eaux et de feuilles, les soupirs sortant des choses, la fraîcheur, la tiédeur, tout ce mystérieux éveil d'avril et de mai, c'est l'immense sexe épars proposant à voix basse la volupté, provocation vertigineuse qui fait bégayer l'âme. L'idéal ne sait plus ce qu'il dit.* (HUGO, 2002a, p. 600)



MORVAN; DELESTRET, 2009, p. 45

Volúpia entre Gwynplaine e Josiane que escorre da ambientação e do traço construídos pelos autores do romance gráfico. Essa *mise en images* dos personagens feita por Delestret, assim como de suas relações e de seu espaço, tem estreita ligação com o colorido. Em todo o romance de Hugo existe um jogo de claro-escuro, que Delestret tenta recriar através das cores. O artista diz que proibiu a si mesmo de traspasar tal alternância, sobre as páginas em preto e branco, pela utilização de blocos pretos geralmente utilizados para simplificar o trabalho posterior da cor e para equilibrar a página. Assim, trabalha esse preto/escuro do texto hugoano através da cor e funda, assim, de forma mais sutil, os cenários e personagens na obscuridade.

Adaptar Hugo 2: o cinema

Quando tomamos a versão de Jean-Pierre Améris para o cinema, de 2012, passamos do registro da tela do livro - na qual está inscrito o texto romanesco, ou das muitas telas da arte sequencial dos quadrinhos, para a grande tela do cinema, que traz consigo a experiência do som, permitindo ouvir e ver o discurso de Gwynplaine na Câmara dos Lordes. Gwynplaine está no centro da narrativa, no sentido de que o personagem é seguido do início ao fim do filme, e que tudo na película se desenvolve a partir do seu olhar e o espectador só conhece a história a partir daquilo que sabe e empreende o personagem. Ascensão e queda do herói [como em *Cidadão Kane*, de Welles]. Ao contrário da narrativa de Hugo, cujo autor não cessa de deixá-lo e depois reencontrá-lo e retoma-lo.

O roteirista do filme, Guillaume Laurant, assim como o próprio Améris tentaram reproduzir ao máximo os diálogos do romance no filme, colocando literalmente alguns trechos de Hugo na boca dos atores. Num trabalho de escultura em mármore, a adaptação 'retira, acrescenta, comprime diversas cenas em uma, renuncia a certas coisas, faz jorrar outras, afim de que de uma obra nasça uma outra, ao mesmo tempo fiel a sua origem e diferente, autônoma'²⁰. Sendo não uma ilustração, mas uma transposição. Assim, Améris não faz uma reprodução histórica e nem reproduz literalmente o romance; mas conta um conto, iniciado pelo tradicional 'era uma vez...', de inspiração de natureza teatral. A estética compósita da narrativa fílmica começa por revelar sua aproximação com a estética romântica e a própria estética hugoana - ilimitada, na abertura a toda multiplicidade, integrando o "infinito, o invisível, o inaudito, o inescrutável, o inominável, o indizível, o impensável, o ilimitado"²¹.

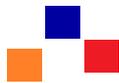
A despeito do realismo, Améris recorre a uma fantasia onírica, misturando épocas e estilos, pinturas e filmes outros, estabelecendo assim contato com o lado 'barroco' do romance hugoano. Os atores evitam todo o naturalismo na representação e são direcionados para a mistura de estilos e gêneros (como reivindica a *Préface de Cromwell*, de Hugo), indo da desmedida teatral, à expressividade do cinema mudo, até o intimismo contemporâneo nas vozes do discurso e suas tonalidades.

A representação de Gwynplaine, interpretado no filme pelo ator Marc-André Grondin, é livremente transcrita na proposta de Améris, não correspondendo à descrição física feita por Hugo de seu personagem histrião. Não é questão para o cineasta cair no ilustrativo do romance, pois a descrição de Hugo é impossível de ser representada. A monstruosidade de Gwynplaine se realizaria apenas no romanesco, não podendo, portanto, tornar-se imagem. O rosto disforme de Gwynplaine – construído em cada imaginário leitor, não pode tornar-se imagem em sua completude. O personagem, na visão de Améris, é, sobretudo, para além do monstro, um homem inseguro de sua imagem. Para encarnar um personagem que, praticamente, não existe, ou melhor, só existe a partir do olhar ou do desejo do outro, o cineasta optou pela modernidade da figura de Grondin, fugindo à caracterização do biótipo romanesco. Se tomarmos pela aparência descrita por Hugo, registraremos que os cabelos ásperos e de cor ocre do personagem romanesco dão lugar à bela e harmônica cabeleira escura do ator que, aqui, só veremos ao final da cena mostrada um pouco mais à frente. Segundo Hugo,

Gwynplaine avait les cheveux jaunes. Cette peinture des cheveux, apparemment corrosive, les avait laissés laineux et bourrus au toucher. Ce hérissément fauve, plutôt crinière que chevelure, couvrait et cachait un profond crâne fait pour contenir de la pensée. L'opération quelconque, qui avait ôté l'harmonie au visage et mis toute cette chair en désordre, n'avait pas eu prise sur la boîte osseuse. L'angle facial de Gwynplaine était

20 Ver entrevista de J. P. Améris em: *L'Âme a-t-elle un visage?*, 2014, p. 74

21 Ver p. 88 deste artigo.



puissant et surprenant. Derrière ce rire il y avait une âme, faisant, comme nous tous, un songe.²² (HUGO, 2002a, p. 534)

No filme de Améris, a cabeleira do saltimbanco Gwynplaine e a do lorde Clancharlie, no momento de sua apresentação à corte da Inglaterra, são representadas diversamente da descrição romanesca de Hugo, assim como são encenadas diferentemente entre si (considerando-se a longa cabeleira natural do saltimbanco e a empertigada peruca do lorde), permanecendo, entretanto, a mesma melancolia do riso fatal do personagem.

É importante destacar que o personagem do *L'Homme qui rit* exerceu uma forte influência sobre parte da arte americana, seja através do Joker de *Batman*, dos quadrinhos dos anos 40, até o cinema de Tim Burton, ambos inspirados na representação de Gwynplaine do clássico filme mudo do cineasta alemão Paul Leni, de 1928. Independente da referência, a figuração do riso do homem que ri de Améris não repetirá o cultuado trabalho do ator Conrad Veidt, no filme de Leni, que encena a desfiguração do rosto de Gwynplaine e seu riso imutável, apenas com um trabalho de contração muscular e uma inércia ótica impressionantes. Trabalho que é, em parte, seguido pelo ator Jack Nicholson, no filme *Batman*, de Burton, de 1989, adaptado da série de HQ da DC Comics, de 1939. O personagem do *Joker*, surgido em 1940, é uma criação de Bob Kane e Bill Finger, de inspiração declarada no personagem hugoano. O riso do *Joker*, na visão de Burton, conta com um burlesco trabalho de maquiagem em torno do enorme riso de Nicholson, aproximando o personagem fílmico àquele da arte sequencial, por sua vez inspirado na figura da película de Leni. No filme de Améris, acreditamos que a representação da deformidade de Gwynplaine estabelece um diálogo com a performance do ator Heath Ledger, no papel do Coringa, no filme *The Dark Night*, de 2008. Na película de Améris, a opção foi por um traçado de riso e não de ricto, pela beleza da figura, esta principalmente ferida do que figura monstruosa.

22 Gwynplaine tinha os cabelos amarelos. Esta pintura de cabelos, aparentemente corrosiva, os deixara lanudos e ásperos ao tato. Tal eriçamento bravio, antes crina que cabeleira, cobria e escondia um crânio profundo feito para conter muito pensamento. A presumida operação, que havia tirado toda a harmonia do rosto e posto aquela carne toda em desordem, não bulira na caixa craniana. O ângulo facial de Gwynplaine era poderoso e surpreendente. Por trás deste riso havia uma alma, edificando, como todos nós, uma quimera. (Tradução nossa).



É, também, através da potência do discurso, assim como de sua *mise en scène* na Câmara dos Lordes, no filme de Améris, que sugerimos o contato com a estética hugoana. Não só através da força do texto discursado por Gwynplaine (totalmente adaptado pelo roteiro do filme e, portanto, também distante da reprodução *ipsis litteris* de alguns trechos da releitura de Morvan e Delestret), também, expressão d' *une force qui va*; como através da fotografia da cena, que retoma não só os tons descoloridos e intensos depreendidos da narrativa romanesca; como também as cores do teatro hugoano, na expressão do drama

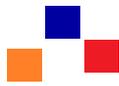
romântico, produzido anteriormente ao exílio do autor, destacando o preto, o vermelho, o branco e o ouro; assim como aludindo a parte da palheta de tons do próprio conjunto pictórico da arte hugoana do período de composição do romance.

Numa completa mistura de estéticas expressas ao mesmo tempo na tela, contracenando o grotesco e o sublime, coadunando a fatalidade e a bufonaria, o riso e a peroração, ou ainda fazendo da Câmara dos Lordes uma sala de espetáculo teatral, o filme de Améris aí também atesta sua participação à estética hugoana e seus componentes ditos românticos.

Inserimos, em seguida, o momento que destacamos do discurso de Gwynplaine na Câmara dos Lordes na narrativa fílmica de Améris, em consonância com o da ficção romanesca e aquele recriado pela arte sequencial do romance gráfico, ambos aqui evocados anteriormente.



O que fica para nós dessa breve aproximação da narrativa hugoana com suas recriações contemporâneas nas artes visuais - representadas aqui pelo romance gráfico de Morvan e Delestret e o cinema de Améris, é a sua convergência quanto ao caráter de volubilidade expresso no discurso do herói-monstro nas diferentes artes, e sua expressão da representação do 'todo' romântico, assim como a valorização da não limitação dos sentidos do texto (seja o literário, o gráfico ou o fílmico) e o prazer que decorre dos sentidos experimentados pelo leitor/espectador. *Voluptas volubilitas* da palavra ampla hugoana, que não pode ser inserida numa categorização única do romantismo francês. Romance extemporâneo ao período, mas sendo Hugo tantas vezes considerado chefe da escola romântica francesa, a tendência a adjetivar toda a estética romanesca do autor no interior de tal etiqueta parece-nos bastante reducionista. Aproximações e distanciamentos da perspectiva romântica, assim como suas diferentes projeções e representações na contemporaneidade desvelam a estética particular de Hugo, assim como dificultam encerrar a explosão da estética alcançada no romantismo a um único período. Mas, se dizer romantismo é dizer arte moderna, como propõe Baudelaire, insurgimo-nos contra a afirmação do poeta, em nossa epígrafe, e afirmamos o teor moderno do discurso hugoano.



Referências

ARON, Paul ; SAINT-JACQUES, Denis ; VIALA, Alain (dirs.). *Le dictionnaire du littéraire*. 2éd. Paris : PUF, « Quadrige », 2016, p. 692-694

BARRETO, Junia. *La figure du monstre dans l'œuvre théâtrale et romanesque de Victor Hugo*. Lille: ANRT, 2008

_____. A difícil representação da equivocidade feminina em o homem que ri: da narrativa hugoana aos romances gráficos da contemporaneidade. In: DELGADO, Gabriel E.; MENEZES, Ludimila M. (orgs.) *Anais da III Jornada de Estudos sobre Romances Gráficos*. Universidade de Brasília, 24, 25 e 26 de setembro de 2012. Brasília: Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, 2012 [https://media.wix.com/ugd/d35737_b5bf239666184a668750ef2a26ae3992.pdf]

BAUDELAIRE, Charles. *Salon de 1846*. Collections Litteratura.com. In : *Litteratura*, portail de la littérature francophone [<http://www.litteratura.com>]

BÉNICHOU, Paul. *Les mages romantiques*. Paris : Gallimard, "nrf", 1988

CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des Symboles*. Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres. Paris : Robert Laffont/Jupiter, « Bouquins », 1982.

HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss Eletrônico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, s. d.

HUGO, Victor. « L'Homme qui rit ». Œuvres complètes[a]. Roman III, Paris, 2002, Robert Laffont, « Bouquins », p. 345-784

_____. Œuvres complètes[b]. Poésies I. 'Odes et Ballades'. Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 2002, p. 49-407

_____. Œuvres complètes[c]. Critique. 'Préface de Cromwell' ; 'Littérature et Philosophie mêlées'. Paris: Robert Laffont, « Bouquins », 2002, p. 01-236

JARRETY, Michel (dir.). *Lexique des termes littéraires*. Paris : Librairie Générale Française, 2001, p. 384-387

L'ÂME A-T-ELLE UN VISAGE ? L'Homme qui rit ou les métamorphoses d'un héros. Paris : Maison de Victor Hugo, 2014

LE BRUN, Annie. *Les arcs-en-ciel du noir*. Paris : Gallimard, « Arts et Artistes », 2012

McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. História. Criação. Desenho. Animação. Roteiro. Trad. Hécio de Carvalho e Marisa Paro. São Paulo: M. Books, 2005

MILLET, Claude (org.). *L'Esthétique romantique en France*. Une anthologie. Paris : Pocket, 1994

PRÉVOST, Maxime. *Rictus romantiques*. Politiques du rire chez Victor Hugo. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2002

RICHARD, Jean-Pierre. Études sur le romantisme. Paris : Éditions du Seuil, « Points essais », 1970

ROMAN, Myriam. *Victor Hugo et le roman philosophique*. Du « drame dans les faits » au « drame dans les idées ». Paris: Honoré Champion, 1999



Romance gráfico

MORVAN, Jean-David; DELESTRET, Nicolas. *L'Homme qui rit*. 4 vol. Paris: Delcourt, 2007, 2008, 2009, 2011

Filme

AMÉRIS, Jean-Pierre. *L'Homme qui rit*. França : 2012, 1h35'



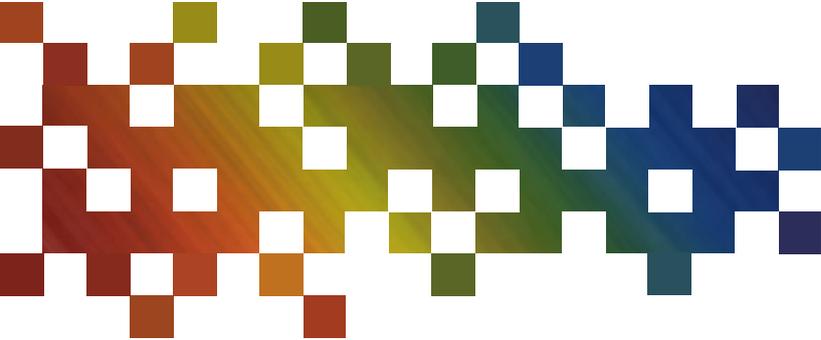
Victor Hugo, *Personnage de profil à gauche*, 1866.

A mesma desordem do rosto do personagem romanesco figura no desenho feito por Hugo em papel de álbum, com pena e tinta preta, o qual é associado à figura do homem que ri, obra-prima disforme que não foi produzida pela natureza e com “dois olhos parecidos com dias de sofrimento, uma cissura como boca, uma protuberância achatada com dois buracos que eram as narinas, um esmagamento como face, e tudo isso resultando no riso [...]”²³

Junia Barreto

É doutora em Literatura Comparada pela UFMG e doutora em *Littérature et civilisation françaises* pela Sorbonne Nouvelle. Atua no Departamento de Teoria Literária e Literaturas, assim como na Pós-Graduação em Literatura da UnB. É líder do Grupo de Pesquisa Victor Hugo e o Século XIX e editora-chefe da *Revista XIX – Artes e Técnicas em transformação*. Coordena o Núcleo TELAA – Telas Eletrônicas, Literatura & Artes Audiovisuais. E-mail: juniabarreto@unb.br

23 Em francês: *Deux yeux pareils à des jours de souffrance, un hiatus pour bouche, une protubérance camuse avec deux trous qui étaient les narines, pour face un écrasement, et tout cela ayant pour résultante le rire, [il est certain que la nature ne produit pas toute seule de tels chefs-d'œuvre]*. (HUGO, 2002a, p. 531). (Tradução nossa).



Quando o sujeito se põe a navegar: *Sur l'Eau*, de Guy de Maupassant

When does the subject begin to sail:
Guy de Maupassant's *Sur l'Eau*

Quando el sujeto se pone a navegar:
Sur l'Eau, Guy de Maupaussant

Leila de Aguiar Costa
Universidade de São Paulo

Resumo

Escrito em finais de Oitocentos, à maneira de um jornal íntimo, *Sur l'eau* coloca em cena um sujeito que se põe a falar, sobre si e sobre o mundo, enquanto seu iate *Bel Ami* avança pelo mar Mediterrâneo. A hipótese de leitura que aqui proporei, graças a uma hermenêutica composta por cenas maupassantianas, é aquela de uma relação bastante íntima entre compulsão da/pela palavra e fluxo marítimo, como se o sujeito navegante fosse lançado à palavra e ao discurso pelo próprio movimento físico do navegar.

Palavras-Chave: Jornal íntimo, escrita de si, loquacidade.

Abstract

Written at the end of the 19th century, in the form of a diary, *Sur l'Eau* represents a subjectivity which starts to speak out on itself and on the world, while its *Bel Ami* yacht slides on the Mediterranean sea. My reading hypothesis, a hermeneutic one composed of *Maupassantiennes* scenes, is that of a rather intimate dialogue between the compulsion of / by words and a certain maritime rhythm, as though the subjectivity which sails along is thrown by the word and speech by the physical movement of navigation.

Keywords: Diary, writing of one's self, garrulity.

Resumen

Escrito a finales del siglo XIX en forma de diario, *Sur l'Eau* representa una subjetividad que empieza a hablar de uno mismo y del mundo mientras su *Bel Ami* avanza por el Mediterráneo. Mi hipótesis lectora, gracias a una hermenéutica compuesta de escenas *maupassantiennes*, es aquella de un diálogo íntimo entre la utilización de las palabras y de un cierto ritmo marítimo, como si la subjetividad que navega en el texto se agitase por las palabras y el discurso, por el movimiento físico de la navegación.

Palabras Clave: Diario, escribir sobre uno mismo, locuacidad.

Exergo I

Maupassant e o romance

Antes de largar as amarras com a voz narrativa de *Sur l'eau*, seria relevante percorrer algumas observações enunciadas por Guy de Maupassant a respeito do gênero *romance* – observações que ecoarão nesse texto híbrido, a meio-caminho entre narrativa de viagem e diário íntimo. Importa assinalar que certa perspectiva historiográfica da literatura muito rapidamente alinha Maupassant a esta ou aquela escola literária, deixando de lado justamente aquilo que me parece ser bastante exemplar de sua perspectiva, a reflexão por ele proposta no prefácio de *Pierre et Jean* sobre o gênero romanesco. Essa perspectiva historiográfica parece, ainda, esquecer-se de que, para Maupassant, o que precede toda pertença a escolas é a “concepção pessoal” que cada escritor tem da arte – e, como veremos, essa concepção da arte irromperá em toda sua loquacidade em *Sur l'eau*. Pensar o romance significa julgá-lo sem *parti pris* e sem recorrer a todo um arsenal crítico que antecede a própria composição escritural. Mais ainda: pensar o romance sem *a priori* crítico, como o faz Maupassant não apenas no prefácio de *Pierre et Jean* mas, como o veremos proceder em suas navegações reflexivas a bordo do iate *Bel Ami*¹, significa recusar-se a assumir este ou aquele estado poético, a adotar esta ou aquela regra, estes ou aqueles princípios. Não por acaso, Victor-Hugo e Zola, dois paradigmas de linhagem literário-historiográfica diversa e afastados no tempo, são convocados para apontar o que efetivamente importa, a Arte. É precisamente o que se pode ler no referido prefácio:

Todos os escritores, Victor Hugo assim como Sr. Zola, defenderam com persistência o direito absoluto, direito incontestável de compor, isto é, de imaginar ou de observar, segundo suas composições pessoais da arte. O talento provém da originalidade, que é uma maneira especial de pensar, de ver, de compreender e de julgar. Ora, o crítico que pretende definir o Romance seguindo a ideia que dele se faz segundo os romances de que gosta, e estabelecer certas regras invariáveis de composição, lutará sempre contra um temperamento de artista que traz uma maneira nova. Um crítico, que mereceria plenamente este nome, não deveria ser senão um analista sem tendências, sem preferências, sem paixões e, como um expert em quadros, não deveria senão apreciar o valor artista do objeto de arte que lhe é apresentado (MAUPASSANT, s.d., “Le Roman”, Prefácio de *Pierre et Jean*, p.8-9. Tradução nossa)².

- 1 Vale lembrar que *Bel Ami* é título do célebre romance, publicado em 1885, que põe em cena a figura do arrivista social, Georges Duroy, belo, sedutor, e, sobretudo, de verve eloquente.
- 2 Cf. o trecho original: «Tous les écrivains, Victor Hugo comme M. Zola, ont réclamé avec persistance le droit absolu, droit indiscutable de composer, c'est-à-dire d'imaginer ou d'observer, suivant leur composition personnelle de l'art. Le talent provient de l'originalité, qui est une manière spéciale de penser, de voir, de comprendre et de juger. Or, le critique qui prétend définir le Roman suivant l'idée qu'il s'en fait d'après les romans qu'il aime, et établir certaines règles invariables de composition, luttera toujours contre un tempérament d'artiste apportant une

“Não apreciar senão o valor artista do objeto de arte”. A modernidade de Maupassant está toda aí: ela é avessa às cabalas literárias e críticas, e toda inscrita na própria *poiesis*, no exercício e na experimentação livres da arte.

Isso já foi dito mil vezes. Será sempre preciso repetir.

Então, após as escolas literárias que desejaram nos dar uma visão deformada, sobre-humana, poética, enternecedora, encantadora ou soberba da vida, veio uma escola literária realista ou naturalista que pretendeu nos mostrar a verdade, nada mais que a verdade e toda a verdade.

É preciso admitir com igual interesse essas teorias de arte tão diferentes e julgaras obras que elas produzem unicamente do ponto de vista de seu valor artístico, aceitando *a priori* as ideias gerais das quais nasceram. Contestar o direito de um escritor de fazer uma obra poética ou uma obra realista é desejar força-lo a modificar seu temperamento, recusar sua originalidade, não lhe permitir se servir do olho e da inteligência que a natureza lhe deu [...] Deixemo-lo livre para compreender, para observar, para conceber como lhe aprouver, contanto que ele seja um artista (MAUPASSANT, s.d., “Le Roman”, Prefácio de *Pierre et Jean*, p.10-11. Tradução nossa)³.

Liberdade, pois, como sinônimo de artístico e de arte. Mais do que isso, como sinônimo de modernidade. Para Maupassant, o que efetivamente faz sentido é escrever segundo o “olho” e segundo a “inteligência”.

Exergo II

Maupassant e o diário

Este jornal não contém história alguma e nenhuma aventura interessantes. Tendo feito, na última primavera, um pequeno cruzeiro nas costas do Mediterrâneo, diverti-me a escrever cada dia o que vi e o que pensei.

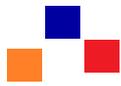
Em suma, vi água, sol, nuvens e rochas – não posso contar outra coisa – e pensei simplesmente, como se pensa quando a onda vos acalenta, vos

manière nouvelle. Un critique, qui mériterait absolument ce nom, ne devrait être qu'un analyste sans tendances, sans préférences, sans passions, et, comme un expert en tableaux, n'apprécier que la valeur artiste de l'objet d'art qu'on lui soumet ».

3 Cf. o trecho original : « *Cela a été écrit déjà mille fois. Il faudra toujours le répéter.*

Donc après les écoles littéraires qui ont voulu nous donner une vision déformée, surhumaine, poétique, attendrissante, charmante ou superbe de la vie, est venue une école réaliste ou naturaliste qui a prétendu nous montrer la vérité, rien que la vérité et toute la vérité.

Il faut admettre avec un égal intérêt ces théories d'art si différentes et juger les oeuvres qu'elles produisent, uniquement au point de vue de leur valeur artistique en acceptant a priori les idées générales d'où elles sont nées. Contester le droit d'un écrivain de faire une oeuvre poétique ou une oeuvre réaliste, c'est vouloir le forcer à modifier son tempérament, récuser son originalité, ne pas lui permettre de se servir de l'oeil et de l'intelligence que la nature lui a donnés [...] Laissons-le libre de comprendre, d'observer, de concevoir comme il lui plaira, pourvu qu'il soit un artiste ».



adormece e vos passeia⁴.
Maupassant. *Sur l'eau*

A epígrafe, que reproduz aquela do paratexto de *Sur l'eau*, emoldura tudo o que se lerá na sequência. E ela insinua certa pertença maupassantiana a um modo narrativo que convém brevemente circunscrever. É fato que, nessa proposta de um jornal, jornal fictício, Maupassant recorre a uma série de crônicas, de contos ou de novelas publicadas entre 1881 e 1887⁵. Mas, mesmo assim, astúcia ou não de Maupassant, *Sur l'eau* é trabalhado segundo certo mote do *intimus* – e não do pessoal, convém assinalar – responsável pela disposição e pelo tom do texto.

Para além da evidente constatação que se está aí em um registro de *autodiegesis*, Maupassant parece anunciar traços de uma escritura de si às voltas não com fatos mas, precisamente, com sua ausência. Tanto mais porque se convencionou afirmar que as escritas em primeira pessoa representam, não a realidade propriamente dita mas, antes, um discurso que representa a realidade. O jornal que se esboça ao longo de pouco mais de 100 páginas é espaço para certa fusão de uma subjetividade que tomará o *Si* como *motus* de toda relação com o que *viu* e com o que *pensou* sobre o que viu. O que significa dizer que a subjetividade entregue assim à escrita diária assume todo protagonismo do discurso e, mais do que isso, torna-se o centro do mundo *visto e pensado* – e a abundância do emprego da primeira pessoa do singular é paradigmática dessa centralidade, quase narcísica, plenamente egotista.

Segundo uma escrita que consigna entre os dias 6 de abril a 14 de abril notas das mais diversas – de notas de circunstância que demonstram preocupações com o tempo a que estão sujeitos os tripulantes de *Bel Ami*, a observações ou reflexões literárias ou culturais, passando por notas sobre o estado do corpo ou da alma –, diegeticamente, pois, organizado segundo descontinuidades ligadas às inflexões do tempo e da natureza, *Sur l'eau* encena a figuração íntima de um Eu para além da contingente passagem dos dias. *Eu* que afinal se constituiria em *Obra* precisamente por esse aspecto descontínuo, e inconcluso, e imprevisível⁶, de uma escrita de si que tem muito de performativa e de imediata. Ainda: o jornal institui para si e diante de si a figura de um interlocutor, narratário externo ou interno pouco importa; de um leitor sobre o qual inevitavelmente se debruça esse íntimo em exposição e de quem em

4 Cf. trecho original: « *Ce journal ne contient aucune histoire et aucune aventure intéressantes. Ayant fait, au printemps dernier, une petite croisière sur les côtes de la Méditerranée, je me suis amusé à écrire chaque jour ce que j'ai vu et ce que j'ai pensé.*

En somme, j'ai vu de l'eau, du soleil, des nuages et des roches – je ne puis raconter autre chose – et j'ai pensé simplement, comme on pense quand le flot vous berce, vous engourdit et vous promène ».

5 Consulte-se, com proveito, a edição utilizada para a composição deste artigo – cf. as referências bibliográficas ao final do texto. Ali, Jacques Dupont oferece em seu aparato crítico uma espécie de arqueologia do texto de *Sur l'eau*, apontando para as apropriações/reapropriações efetuadas por Maupassant para compor seu jornal íntimo.

6 Não por acaso é possível falar, seguindo as hipóteses de Michel Beaujour em *Miroirs d'encre*, de «*escritura interminável/écriture interminable*» (BEAUJOUR, 1980, p.21. Tradução nossa).



princípio se solicita sair de certa zona de conforto extra-texto e deixar-se habitar, no caso em particular de *Sur l'eau*, pelos devaneios narrativos ali encenados. Nesse sentido, mesmo por detrás da falácia de afirmar que se escreve unicamente para si, o outro é, sempre, destinatário, destinatário de uma escrita que se quer testemunho e, mesmo, confissão.

Resta-me pedir perdão por ter assim falado de mim. Eu havia escrito apenas para mim mesmo esse jornal de devaneios ou, antes, eu havia aproveitado de minha solidão flutuante para circunscrever as ideias errantes que atravessam nosso espírito como pássaros (MAUPASSANT, 1993, p.163-164. Tradução nossa)⁷.

Seu sujeito-escritor, aliás, dá mostras de plena consciência a esse respeito. Não por acaso o último parágrafo de seu jornal enuncia o aspecto descosturado, fragmentado. E igualmente insinua a natureza quase híbrida de um texto que oscila entre o registro não-literário e o registro literário⁸ – não é inútil lembrar que a escritura intimista à qual pertence o modo “jornal” assemelha-se a um estar-no-mundo do literato, permitindo que o registro privado ganhe o espaço literário.

Pedem-me para publicar essas páginas sem sequência, sem composição, sem arte, que se seguem umas às outras sem razão e que terminam bruscamente, sem motivo, porque uma ventania pôs fim à minha viagem. Cedo a este desejo. Talvez eu me engane (MAUPASSANT, 1993, p.164. Tradução nossa)⁹.

*

Nesse sentido, a proposta será aqui aquela de percorrer *Sur l'eau* – escrito, aliás, no mesmo ano, 1888, que o romance *Pierre et Jean* – exatamente segundo o mote analítico enunciado na citação acima, isto é, uma análise que deve tão somente “apreciar”, repita-

7 Cf. o trecho original : « *Il me reste à demander pardon pour avoir ainsi parlé de moi. J'avais écrit pour moi seul ce journal de rêvasseries, ou plutôt j'avais profité de ma solitude flottante pour arrêter les idées errantes qui traversent notre esprit comme des oiseaux* ».

8 Lembre-se com proveito da observação de Philippe Lejeune a respeito do modo *journal* – ali parece ecoar aquele “sem arte/*sans art*” de Maupassant –: « com o jornal, é preciso fatalmente buscar a arte em outro lugar do que na ficção, o que leva a duvidar de alguns cânones acadêmicos. O jornal é uma espécie de ‘instalação’, que se movimenta na fragmentação e na deriva, em uma estética da repetição e da vertigem muito diferente daquela da narração clássica/” *avec le journal, il faut fatalement chercher l'art ailleurs que dans la fiction, ce qui amène à remettre en cause certains canons académiques. Le journal est une sorte d'« installation », qui joue sur la fragmentation et la dérive, dans une esthétique de la répétition et du vertige très différente de celle du récit classique* » (LEJEUNE, 2007, p.5. Tradução nossa). Maupassant, aliás, inscrever-se-ia em toda outra linhagem literária que não esta dos Clássicos.

9 Cf. trecho original: « *On me demande de publier ces pages sans suite, sans composition, sans art, qui vont l'une derrière l'autre sans raison et finissent brusquement, sans motif, parce qu'un coup de vent a terminé mon voyage. Je cède à ce désir. J'ai peut-être tort* ».

O jornal de Maupassant, façamos aqui a hipótese, responderia precisamente àquela exigência enunciada por Lejeune para este modo de escritura, a saber, que um jornal não possui um itinerário (narrativo) balizado, que o que ali se (d)escreve está sujeito a variações, a possibilidades. O jornal é menos anafórico do que catafórico ou, segundo os termos de Lejeune, sua escritura é “progressiva” e, por isso mesmo, “dinâmica” (LEJEUNE, 2007, p.9).

se, “o valor artista do objeto de arte” e, ainda, que toma do escritor como de um “artista”, mesmo que o narrador de *Sur l’eau* afirme ao final, como vimos, que é “sem arte” que registrou sua relação com o mundo. A modernidade de Maupassant parece toda aí inscrita, nesse élan da palavra e do discurso sujeito àquele do coração e do pensamento, para além das taxinomias que infletem a questão dos períodos literários. E, ainda, a análise deverá se movimentar à maneira de “um expert em quadros”... quadros que dialogarão com o movimento mesmo do olho e da inteligência da escrita maupassantiana de si. Quadros, ainda, que se darão a ver pelo navegar de *Bel Ami* pelas águas, ora calmas ora agitadas do Mediterrâneo, impulsionado pelo forte vento ou obrigado a jogar âncora pela placidez do ar.

Cena primeira

Sete de abril, em Cannes, na Croisette

Bel ami inicia sua navegação. *Sur l’eau* abre-se justamente pela descrição do iate, desse barco “semelhante a um grande fantasma” que começará a deslizar sobre “a água tranquila” (MAUPASSANT, 1993, p.. Tradução nossa)¹⁰ descortinando uma grande variedade de paisagens aos olhos do sujeito enunciativo e permitindo-lhe élan reflexivos de natureza confessional. À primeira contrariedade natural, *Bel Ami* atraca ao porto, o sujeito desce à terra. É momento de uma primeira reflexão sobre a mundanidade de Cannes – e sobre seus salões repletos de celebridades –; e, sobretudo, *en abyme*, sobre o homem de Letras.

O tipo descrito por Maupassant carrega em si todos os traços da superfetação que se atribui canonicamente aos pedantes e aos *connaisseurs*. A loquacidade extravagante é marca relevante, a insinuar que o *Logos* não parece ser usado adequadamente. O que nesse tipo se reconhece é mais o parecer ser letrado do que o ser propriamente letrado:

Há já alguns anos, procura-se bastante pelo homem de letras. Ele tem, aliás, grandes vantagens: ele fala, ele fala longamente, ele fala bastante, ele fala por todos, e como dá mostras de inteligência, pode-se escuta-lo e admira-lo com confiança (MAUPASSANT, 1993, p.53. Tradução nossa)¹¹.

A concluir a caracterização do tipo letrado, a saborosa imagem que o associa a um “papagaio cuja conversa atrai as zeladoras vizinhas” (MAUPASSANT, 1993, p.53. Tradução nossa)¹².

Entretanto, essa que parece ser certa zombaria acerba e certo juízo severo são logo matizados por outra caracterologia do tipo letrado, mais amena, a apontar para

10 Cf. o trecho original : «*pareil à un grand fantôme [qui] glissa sur l’eau tranquille* ».

11 Cf. o trecho original : «*Depuis quelques années, on recherche assez l’homme de lettres. Il a d’ailleurs de grands avantages : il parle, il parle longtemps, il parle beaucoup, il parle pour tout le monde, et comme il fait profession d’intelligence, on peut l’écouter et l’admirer avec confiance* ».

12 Cf. o trecho original : «*perroquet dont le bavardage atire les concierges voisines* ».

certa disputa entre as artes literárias que locam em campos diferentes o ofício de poetas e de romancistas.

Os poetas têm mais ideal, e os romancistas mais imprevisto. Os poetas são mais sentimentais, os romancistas mais positivos. Questão de gosto e de temperamento. O poeta tem mais encanto íntimo, o romancista frequentemente mais espírito (MAUPASSANT, 1993, p.53. Tradução nossa)¹³.

Maupassant não é, contudo, poeta ... E não poderia, por isso mesmo, senão enunciar certo encômio do romancista. É de se notar que a descrição que propõe a esse respeito é toda balizada pela noção de *autopsia*, de *monstração* do homem e do mundo – figura que, diga-se de passagem, é bastante cara aos românticos, em seus esforços de empreender uma leitura da realidade histórica, leitura que, de certo modo, movimentava a ficção e a faz rumar para a visão; é como se o romancista se tornasse, seguindo aliás a canônica imagem romântica (e não rimbaldiana), um vidente¹⁴. Que nos seja permitido aqui citar a passagem *in extenso*:

Mas o romancista apresenta perigos que não são encontrados junto ao poeta, ele rói, ele pilha e explora tudo o que tem sob os olhos. Com ele não se pode estar tranquilo, jamais certo de que, um dia, ele não vos colocará, toda nua, entre as páginas de um livro. Seu olho é como uma bomba que a tudo absorve [...] Nada lhe escapa; ele colhe e reúne sem cessar; ele colhe os movimentos, os gestos, as intenções, tudo o que passa e se passa diante dele; ele reúne as menores palavras, os menores atos, as menores coisas. Ele recolhe de manhã à noite observações de toda espécie [...] E o que há de terrível é que ele fará parecido, o malfeitor, apesar dele próprio, inconscientemente, porque ele vê de modo preciso e conta o que ele viu. (MAUPASSANT, 1993, p.53-54. Tradução nossa)¹⁵.

Olhar e visão a serviço da precisão (*justesse*) da narração do mundo que, como se percebe na passagem acima, é toda construída segundo um *modus operandi* quase arqueológico. Não por acaso, a enunciação dispõe suas marcas em torno de verbos, declinados evidentemente no presente do indicativo, que dizem respeito a estratégias de *bric à braque* que trabalham no sentido de uma acumulação, indistinta, é relevante

13 Cf. o trecho original: « *Les poètes ont plus d'idéal, et les romanciers plus d'imprévu. Les poètes sont plus sentimentaux, les romanciers plus positifs. Affaire de goût et de tempérament. Le poète a plus de charme intime, le romancier plus d'esprit souvent* ».

14 Segundo o *Dictionnaire de l'Académie Française*, em sua edição de 1872-1877, « *voyant, voyante/vidente* » é «1. [aquele] que vê; 4. um Profeta ».

15 Cf. o trecho original: « *Mais le romancier présente des dangers qu'on ne reencontre pas chez le poète, il ronge, il pille et exploite tout ce qu'il a sous les yeux. Avec lui on ne peut être tranquille, jamais sûr qu'il ne vous couchera point, un jour, toute nue, entre les pages d'un livre. Son oeil est comme une pompe qui absorbe tout [...] Rien ne lui échappe; il cueille et ramasse sans cesse; il cueille les mouvements, les gestes, les intentions, tout ce qui passe et se passe devant lui; il ramasse les moindres paroles, les moindres actes, les moindres choses. Il emmagasine du matin au soir des observations de toute nature [...] Et ce qu'il y a de terrible, c'est qu'il fera ressemblant, le gredin, malgré lui, inconsciemment, parce qu'il voit juste et qu'il raconte ce qu'il a vu* ».

observar – pois que o olho vê, não discrimina (*discrimen*, em latim, significa aquilo que se distingue sem precisão) –, de fragmentos. Vemos, pois, um olho que colhe, que recolhe, que reúne. Olho que se coloca, em seguida, a serviço da palavra/do discurso e que, loquaz e eloquente, para não se dizer performático, inscreve-se nos registros da *evidentia* e da canônica noção de re-presentação – a ser grafada, precisamente, com o hífen forçado... “Olho que tudo absorve” e que, justamente por isso, exercita-se no verossímil, elemento que os modos narrativos de até finais de Oitocentos respeitam sobremaneira.

Cena segunda

Ainda sete de abril, ainda em Cannes, diante da Croisette

E, no entanto, aquela caracterologia do poeta e, sobretudo, do romancista sofre grande inflexão. Quando Maupassant deixa-se habitar pela melancolia, quiçá graças ao “vento [que] soprava sempre com violência” e que fazia o iate dançar “sobre suas âncoras” (MAUPASSANT, 1993, p.59. Tradução nossa)¹⁶, ele confessa sua franca desilusão face às artes: pintura e poesia não fazem senão malograr na representação mesma do homem – malogro que, de certo modo, renega aquela pertença ao verossímil que se enunciara na passagem de tipificação do romancista.

As artes? A pintura consiste em reproduzir com cores as monótonas paisagens sem que elas jamais se assemelhem à natureza, em desenhar os homens, esforçando-se, sem nunca consegui-lo, dar a eles o aspecto dos vivos. Dedicar-se assim, inutilmente, durante anos, a imitar o que é; e mal se consegue, por essa cópia imóvel e muda dos atos da vida, a dar a compreender aos olhos experientes o que se quis tentar.

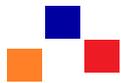
Por que tais esforços? Por que essa imitação vã? Por que essa reprodução banal de coisas tão tristes por elas mesmas? Tristeza! (MAUPASSANT, 1993, p.63. Tradução nossa)¹⁷.

Pois que o homem não logra sair de si e porque não muda, as artes tornam-se imutáveis e, ainda, inúteis! Aquele ver, aquela vidência do romancista em particular deveria, então, ser substituída por imagens renovadas e, sobretudo, extraordinárias, como que a recuperar todo um léxico romântico. Uma nova vidência poética...

Ah! se os poetas pudessem atravessar o espaço, explorar os astros, descobrir outros universos, outros seres, variar sem cessar para meu

16 Cf. o trecho original: «*vent soufflait toujours avec violence et le yacht dansait sur ses ancras*».

17 Cf. o trecho original: «*Les arts? La peinture consiste à reproduire avec des couleurs les monotones paysages sans qu'ils ressemblent jamais à la nature, à dessiner les hommes, en s'efforçant sans y jamais parvenir, de leur donner l'aspect des vivants. On s'acharne ainsi, inutilement, pendant des années, à imiter ce qui est; et on arrive à peine, par cette copie immobile et muette des actes de la vie, à faire comprendre aux yeux exercés ce qu'on a voulu tenter. Pourquoi ces efforts? Pourquoi cette imitation vaine? Pourquoi cette reproduction banales de choses si tristes par elles-mêmes? Misère!*»



espírito a natureza e a forma das coisas, fazer-me passear sem cessar em um desconhecido mutável e surpreendente, abrir portas misteriosas sobre horizontes inesperados e maravilhosos [...] Mas não podem, estes impotentes, senão mudar o lugar de uma palavra e a mim mostrar minha imagem, como os pintores? Para que? (MAUPASSANT, 1993, p.64. Tradução nossa)¹⁸.

Dez de abril, acometido de insônia a bordo de *Bel Ami*

Alguns dias mais tarde, impressionado por ruídos que pareciam ressoar em meio à ausência de movimento de *Bel Ami* sobre as águas, insone e com os “nervos a vibrar”, Maupassant confessa certa perturbação psíquica que o faz refletir sobre as desvantagens de ser “homem de letras” em geral e “romancista” em particular – um e outro afastados, dolorosamente, de seus semelhantes. A escrita se prestará como exutório eloquente de todo sofrimento advindo dessa pertença, dessa vidência – não surpreendem, por isso mesmo, as marcas enunciativas que circunvolvem em torno da figura da Interrogação e que, de certo modo, já constroem a resposta em expectativa alguma.

Por que então esse sofrimento de viver quando a maioria dos homens disso não retira senão satisfação? Por que essa tortura desconhecida que me corrói? Por que não conhecer a realidade dos prazeres, das esperas, das fruções?

É porque carrego em mim essa segunda vista que, ao mesmo tempo, é a força e toda a infelicidade dos escritores. Eu escrevo porque compreendo e eu sofro com tudo o que é, porque muito o conheço e, sobretudo, porque, sem poder dele experimentar, olho-o em mim mesmo, no espelho de meu pensamento (MAUPASSANT, 1993, p.91. Tradução nossa)¹⁹.

Uma “segunda vista” que o afasta das sensações primeiras, das sensações originárias porque, justamente,

ele tudo viu, tudo apreendeu, tudo anotou, apesar dele mesmo, porque ele é, antes de mais nada, um homem de letras e que ele possui o espírito construído de tal maneira que a repercussão, nele, é muito mais viva, mais

18 Cf. trecho original: «Ah! si les poètes pouvaient traverser l'espace, explorer les astres, découvrir d'autres univers, d'autres êtres, varier sans cesse pour mon esprit la nature et la forme des choses, me promener sans cesse dans un inconnu changeant et surprenant, ouvrir des portes mystérieuses sur des horizons inattendus et merveilleux [...] Mais ils ne peuvent, ces impuissants, que changer la place d'un mot, et me montrer mon image, comme les peintres. À quoi bon ? ».

19 Cf. o trecho original: «Pourquoi donc cette souffrance de vivre alors que la plupart des hommes n'en éprouvent que la satisfaction ? Pourquoi cette torture inconnue qui me ronge ? Pourquoi ne pas connaître la réalité des plaisirs, des attentes et des jouissances ? C'est parce que je porte en moi cette seconde vue qui est en même temps la force et toute la misère des écrivains. J'écris parce que je comprends et je souffre de tout ce qui est, parce que je le connais trop et surtout parce que, sans le pouvoir goûter, je le regarde en moi-même, dans le miroir de ma pensée ».

natural, para assim dizer, do que o primeiro abalo, o eco mais sonoro do que o som primitivo (MAUPASSANT, 1993, p.92.Tradução nossa)²⁰.

Um olho vidente que a tudo transforma em “assuntos de observação” e que pede, sempre, pelo “por que” (MAUPASSANT, 1993, p.91. Tradução nossa). Um olho vidente que faz do homem de letras apenas uma imagem, quiçá uma miragem; o homem de letras está, pois, sempre em re-presentação – e vale chamar a atenção para o astuto recurso à figura da Reversão, que trabalha em efeito de especularidade e que indica a oposição entre o ser e o querer-ser.

Ele vive condenado a ser sempre, em todas as ocasiões, um reflexo de si mesmo e um reflexo dos outros, condenado a se olhar sentir, agir, amar, pensar, sofrer, e a jamais sofrer, pensar, amar, sentir como todo mundo, ingenuamente, sinceramente, simplesmente, sem analisar a si mesmo após cada dia e após cada pranto (MAUPASSANT, 1993, p.92-93. Tradução nossa)²¹.

Estar em re-presentação é, afinal, Maupassant o confessa, transformar-se em “escorchado vivo para quem quase todas as sensações se tornaram dores”, transformando as “lembranças dessas visões [...] em feridas” (MAUPASSANT, 1993, p.94. Tradução nossa)²². Imagens de dor e de ferida que se complementarão pela experiência física do mal e que permitirão outra experimentação de representação: acometido de forte dor de cabeça (*migraine*), Maupassant abrirá momentaneamente para si as portas da alucinação e da salvação graças a um frasco de éter... Às dores e feridas substitui-se então “uma espécie de torpor da alma, de bem-estar sonolento” (MAUPASSANT, 1993, p.105. Tradução nossa) que, diferentemente do devaneio produzido pelo uso do haxixe, provoca

uma acuidade prodigiosa de raciocínio, uma maneira nova de ver, de julgar, de apreciar as coisas e a vida, com a certeza, a consciência absoluta de que esta maneira era a verdadeira [...] Eu era um ser superior, armado de uma inteligência invencível, e experimentava uma fruição prodigiosa ao constatar minha potência... (MAUPASSANT, 1993, p.106-107.Tradução nossa)²³.

20 Cf. o trecho original: *«Il a tout vu, tout retenu, tout noté, malgré lui, parce qu'il est avant tout un homme de lettres et qu'il a l'esprit construit de telle sorte que la répercussion, chez lui, est bien plus vive, plus naturelle, pour ainsi dire, que la première secousse, l'écho plus sonore que le son primitif»*.

21 Cf. o trecho original: *«il vit condamné à être toujours, en toute occasion, un reflet de lui-même et un reflet des autres, condamné à se regarder sentir, agir, aimer, penser, souffrir, et à ne jamais souffrir, penser, aimer, sentir comme tout le monde, bonnement, franchement, simplement, sans s'analyser soi-même après chaque jour et après chaque sanglot»*.

22 Cf. o trecho original : *« écorché vif pour qui presque toutes les sensations sont devenues de douleurs » ; « souvenirs de ces visions[...] en plaies »*.

23 Cf. o trecho original: *« J''étais un être supérieur, armé d'une intelligence invincible, et je goûtais une jouissance prodigieuse à la constatation de ma puissance »*.



Infelizmente, ao constatar que o frasco de éter estava vazio, a dor volta e, com ela, a dor, não apenas a *migraine*, mas aquela do homem de letras.

Cena terceira

Oito de abril, em Agay²⁴

Uma nova vidência que possa, afinal, impressionar essencialmente os afetos... uma nova vidência que dialoga com os poderes da lua “que exerce sobre os cérebros humanos uma influência misteriosa” (MAUPASSANT, 1993, p.83. Tradução nossa)²⁵, que perturba o que deve ser perturbada, a saber, a razão! Uma nova vidência que se assemelharia ao “crescente de lua”, ao “pequeno crescente” que emociona e que fere (MAUPASSANT, 1993, p.84. Tradução nossa). Não por acaso as notas de oito de abril começam às três horas da manhã, ao mar e sob um “céu infinito [que] se assemelha à uma imensa abóbada de sombra semeada de grãos de fogo” (MAUPASSANT, 1993, p.76. Tradução nossa)²⁶. Maupassant faz-se então poeta e convoca uma miríade de vozes poéticas para celebrar não apenas o que chama “*coups de lune*”²⁷ mas, igualmente, a própria lua.

O que ela tem então de tão sedutor, esta lua, velho astro defunto que passeia no céu sua face amarela e sua triste luz de trespassada, a ponto de nos perturbar assim, nós, nós que somos agitados pelo pensamento errante? (MAUPASSANT, 1993, p.84. Tradução nossa)²⁸.

Os poderes da lua seriam plenamente aqueles poderosíssimos e impressionantes. Eles associam-se ao desregramento dos sentidos, às ilusões, aos delírios, aos devaneios, ao desespero, a tantas e tantas outras sensações. Eles fariam do homem de letras, do romancista, do escritor – à semelhança do poeta de extração hugoliana – um ser excepcional, quase um mago. A lua e seus poderes seriam a própria vidência, pois que perturbam o olhar e mergulham o sujeito no maravilhoso e no extraordinário. Transformariam o caminho do sujeito em uma via plenamente habitada pelas sensações quase loucas – à semelhança, quiçá, do poeta de extração rimbaldiana?

24 Agay é vilarejo que pertence à comarca de Saint-Raphaël, na costa francesa do Mediterrâneo. Frequentado não apenas por Maupassant mas, ainda, por exemplo, no século XX, por Antoine de Saint-Exupéry.

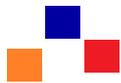
25 Cf. o trecho original : « *exerce sur les cervelles humaines une influence mystérieuse* ».

26 Cf. trecho original: « *ciel infini [qui] ressemble à une immense voûte d'ombre ensemencée de graines de feu* ».

27 *Coup de lune*, neologismo para significar os efeitos da lua sobre a alma e sobre o corpo – conhece-se, por exemplo, os efeitos da insolação... aqui, são aqueles decorrentes de uma exposição à lua, «inluação» se se quiser propor o neologismo...

28 Cf. o trecho original: « *Qu'a-t-elle donc de si séduisant cette lune, vieil astre défunt, qui promène dans le ciel sa face jaune et sa triste lumière de trépassée pour nous troubler ainsi, nous autres que la pensée vagabonde agite ?* »





Nós a amamos por que os poetas, a quem devemos a eterna ilusão com a qual nos envolvemos nesta vida, perturbaram nossos olhos com todas as imagens percebidas em seus raios, ensinaram-nos a compreender de mil maneiras, com nossa sensibilidade exaltada, o monótono e terno efeito que ela passeia ao redor do mundo? (MAUPASSANT, 1993, p.84. Tradução nossa)²⁹.

Ainda: a lua e seus reflexos declinam-se em manifestações poéticas desses mesmos poderes e põem em cena poetas franceses oitocentistas, Musset e sua *Ballade à lalune*, Leconte de Lisle e seus *Poèmes barbares*, Victor Hugo e sua *Légende des siècles* e suas *Contemplations...*; e, mesmo, o antigo Apuléo e sua prece à lua do 11º. livro de o *Asno de Ouro*. Graças a eles, a lua torna-se *motus* mesmo da poesia, da ilusão, da *imagerie*.

E é por isso que ela nos preenche, com sua claridade tímida, com esperanças irrealizáveis e desejos inacessíveis. Tudo o que esperamos obscuramente e de modo vão sobre esta terra agita nosso coração como uma seiva impotente e misteriosa sob os pálidos raios da lua. Tornamo-nos, com os olhos voltados para ela, trêmulos de sonhos impossíveis e sedentos de inexprimíveis ternuras (MAUPASSANT, 1993, p.88. Tradução nossa)³⁰.

Cena quarta

Doze de abril, em Saint-Tropez

Depois de Agay, na comarca de Saint-Raphaël, *Bel Ami* dirige-se a Saint-Tropez. Impulsionado pelo “terrível vento de Fréjus” (MAUPASSANT, 1993, p.118. Tradução nossa),

“*Bel Ami* parecia voar desde sua saída do quebra-mar. Embora estivesse quase sem velas, nunca eu o sentira correr assim. Dir-se-ia que mal tocava as águas” (MAUPASSANT, 1993, p.118. Tradução nossa)³¹.

À exaltação do *pathos* que, graças a observações proferidas por um Maupassant navegante parece reunir em uma única *persona* poética Victor Hugo e Rimbauld, vem se acrescentar o encômio, e dos mais eloquentes, da galantaria em geral e, em particular, do dom da conversação, da palavra fácil e loquaz. O deslizar à maneira de

29 Cf. o trecho original: «*L'aimons-nous parce que les poètes, à qui nous devons l'éternelle illusion dont nous sommes enveloppés en cette vie, ont troublé nos yeux par toutes les images aperçues dans ses rayons, nous ont appris à comprendre de mille façons, avec notre sensibilité exaltée, le monotone et doux effet qu'elle promène autour du monde*».

30 Cf. trecho original: «*Et c'est pour cela qu'elle nous emplit, avec sa clarté timide, d'espoirs irréalisables et de désirs inaccessibles. Tout ce que nous attendons obscurément et vainement sur cette terre agite notre coeur comme une sève impuissante et mystérieuse sous les pâles rayons de la lune. Nous devenons, les yeux levés sur elle, frémissants de rêves impossibles et assoiffés d'inexprimables tendresses*».

31 Cf. o trecho original: «*Bel Ami sembla s'envoler dès sa sortie de la jetée. Bien qu'il ne portât presque point de voile, je ne l'avais jamais senti courir ainsi*».

um voo do iate *Bel Ami* presta-se, aliás, como estratégica metáfora, que insinua que o paradigma de tal loquacidade galante não poderia ser outro senão o francês e a língua francesa. Impulsionado pelo desejo amável e amante de agradar o feminino, o Francês “aprendeu a conversar e a ser, sempre, espirituoso” (MAUPASSANT, 1993, p.133. Tradução nossa)³².

Conversar, o que é isso? Mistério! É a arte de jamais parecer tedioso, de saber tudo dizer com interesse, de agradar com o que quer que seja, de seduzir com um nada.

Como definir esse vivo afloramento das coisas pelas palavras, esse jogo de raquete com as palavras maleáveis, essa espécie de sorriso leve das ideias que deve ser a conversação (MAUPASSANT, 1993, p.133. Tradução nossa)³³.

Note-se, inicialmente, que a conversação é uma arte, das mais refinadas, das mais sutis pois que deve evoluir no registro do improviso. Em seguida, exatamente porque arte – arte da conversação –, o ato de conversar supõe pleno domínio da palavra/do discurso, balizado pela canônica marca de *esprit*³⁴ da língua francesa – e *esprit* é garantia de renovação e de transformações que permitem que se fuja das trivialidades e dos prosaísmos que entediam. Eis porque a língua do Galante francês oitocentista inscreve-se em uma linhagem multissecular que constrói para a língua francesa certo caráter que a diferencia das demais línguas europeias. Dos clássicos franceses aos românticos e pós-românticos, de Voltaire a Flaubert e Proust, passando por Mme de Staël e Balzac, o encômio da conversação francesa aparece como um *topos* dos mais recorrentes. Ou, mesmo, a conversação francesa é o lugar dos lugares comuns, para retomar a expressão de Marc Fumaroli em seu *La diplomatie de l'esprit* (1994, p.285).

Único no mundo, o Francês tem espírito e é o único a experimentá-lo e a compreendê-lo.

32 Cf. o trecho original: «*a appris à causer, et avoir de l'esprit toujours*».

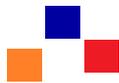
33 Cf. o trecho original: «*Causer, qu'est-ce cela ? Mystère ! C'est l'art de ne jamais paraître ennuyeux, de savoir tout dire avec intérêt, de plaire avec n'importe quoi, de séduire avec rien du tout.*

Comment définir ce vif effleurement des choses par les mots, ce jeu de raquette avec des paroles souples, cette espèce de sourire léger des idées que doit être la causerie.

Seul au monde, le Français a de l'esprit et seul il le goûte et le comprend.

Il a l'esprit qui passe et l'esprit qui reste, l'esprit des rues et l'esprit des livres ».

34 Segundo le Chevalier de Méré, citado por Marc Fumaroli (1994, p.286. Tradução nossa), “este termo, enquanto significa uma *qualidade da alma*, é um daqueles termos vagos aos quais todos os que o pronunciam atribuem quase sempre sentidos diferentes: ele exprime outra coisa que julgamento, gênio, gosto, talento, perspicácia, alcance, graça, *finesse*, e deve de tudo isso emprestar os méritos; poderíamos defini-lo como *razão engenhosa*/«*Ce mot, en tant qu'il signifie une qualité de l'âme, est un de ces termes vagues auxquels tous ceux qui les prononcent attachent presque toujours des sens différents: il exprime autre chose que jugement, génie, goût, talent, pénétration, étendue, grâce, finesse, et il doit tenir de tous ces mérites; on pourrait le définir raison ingénieuse* ».



Ele tem o espírito que passa e o espírito que permanece, o espírito das ruas e o espírito dos livros.

O que permanece, é o espírito, no sentido amplo do termo, esse grande sopro irônico ou alegre que se espalha sobre nosso povo desde que ele pensa e que ele fala; é a verve terrível de Montaigne e de Rabelais, a ironia de Voltaire, de Beaumarchais, de Saint-Simon e o prodigioso riso de Molière (MAUPASSANT, 1993, p.133. Tradução nossa)³⁵.

Para esta conversação concorre, por conseguinte, exatamente, aquele *esprit* cujos sentidos podem ser tão diversos quanto suas próprias manifestações e seus espaços de proferição e de enunciação.

Outrora, manifestavam-se em versos esses jogos agradáveis; hoje, eles são feitos em prosa. Isso se chama, segundo os tempos, epigramas, *bons mots*, traços, agudezas, ditos licenciosos. Eles correm as cidades e os salões, nascem por todos os cantos, no bulevar assim como em Montmartre. E aqueles de Montmartre têm frequentemente o mesmo valor que aqueles do bulevar. São impressos nos jornais. De um lado a outro da França, eles fazem rir. Pois nós sabemos rir (MAUPASSANT, 1993, p.133-134. Tradução nossa)³⁶.

A conversação habitada pelo espírito não pode senão produzir “palavras, palavras, nada além de palavras, irônicas ou heroicas, agradáveis ou brejeiras” (MAUPASSANT, 1993, p.135. Tradução nossa)³⁷. A história da França está por isso mesmo assombrada pelas palavras. Vale observar, a título anedótico, e o *esprit* está igualmente no anedótico, que Maupassant propõe mesmo uma vasta galeria de palavras espirituosas de grande fortuna proferidas por reis e imperadores franceses, de Clovis a Napoleão III, passando por Philippe VI, Henri IV e Louis XV – com algumas exceções, como é o caso de Louis IX e de Louis XVI: por ausência de ditos espirituosos, o reinado do primeiro foi “horripelmente tedioso, pleno de orações e de penitências” (MAUPASSANT, 1993, p.135. Tradução nossa)³⁸; e se o segundo tivesse o “espírito de fazer um dito, talvez

35 Cf. o trecho original: «*Seul au monde, le Français a de l'esprit et seul il le goûte et le comprend.*

Il a l'esprit qui passe et l'esprit qui reste, l'esprit des rues et l'esprit des livres.

Ce qui demeure, c'est l'esprit, dans le sens large du mot, ce grand souffle ironique ou gai répandu sur notre peuple depuis qu'il pense et qu'il parle ; c'est la verve terrible de Montaigne et de Rabelais, l'ironie de Voltaire, de Beaumarchais, de Saint-Simon et le prodigieux rire de Molière ».

36 Cf. o trecho original: « *Autrefois, on faisait en vers ces jeux plaisants; aujourd'hui on les fait en prose. Cela s'appelle, selon les temps, épigrammes, bons mots, traits, pointes, gauloiseries. Ils courent la ville et les salons, naissent partout, sur le boulevard comme à Montmartre. Et ceux de Montmartre valent souvent ceux du boulevard. On les imprime dans les journaux. D'un bout à l'autre de la France, ils font rir. Car nous savons rir ».*

37 Cf. o trecho original : «*Des mots, des mots, rien que des mots, ironiques ou héroïques, plaisants ou polissons ».*

38 Cf. o trecho original: « *horripelmente ennuyeux, plein d'oraisons et de pénitences ».* Flaubert parece pensar de modo semelhante ao anotar na rubrica “*Conversation (La)*” de seu *Dictionnaire des idées reçues*: “A política e a religião devem dela se ausentar / « *La politique et la religion doivent en être exclues »* (FLAUBERT, 1997, p.62. Tradução nossa).

tivesse salvo a monarquia. Com uma agudeza, não teria ele evitado a guilhotina?” (MAUPASSANT, 1993, p.138. Tradução nossa)³⁹.

Cena derradeira

13 e 14 de abril, de Saint-Tropez a Monte Carlo, passando pela Cartuxa de la Verne

O jornal aproxima-se de sua conclusão, pois que o cruzeiro pelo Mar Mediterrâneo a bordo do iate Bel Ami está prestes a se encerrar. Nesses dois últimos dias de navegação e de idas e vindas à terra, o sujeito maupassantiano dá vazão à efusão de seus afetos.

Em um primeiro momento, em visita à Cartuxa de la Verne, reconhece-se a presença de certo *topos* literário de forte tonalidade romântica que empreende às ruínas forte valor ético e fecundidade estética, e que aproxima Maupassant de toda uma linhagem de escritores, essencialmente de extração poética romântica (Chateaubriand, Lamartine, Vigny, Musset, entre outros), habitados pelo sentimento das ruínas. Conhece-se, é verdade, um século antes, a perspectiva que associa as ruínas à passagem do tempo – “no plano espacial de sua representação e no plano temporal de sua percepção” (MORTIER, 1974, p.95) – e ao devir. É como quer Diderot:

As ideias que as ruínas suscitam são elevadas. Tudo se aniquila, tudo perece, tudo passa. Não há senão o mundo que permanece. Não há senão o tempo que dura. Como esse mundo é velho! Caminho entre duas eternidades” (DIDEROT, 1996, p.701. Tradução nossa)⁴⁰.

Conhece-se, ainda, o *topos* da ruína perpassada pelo sentimento de melancolia, pois que sob seu peso se aniquila o presente – Bernardin de Saint-Pierre, por exemplo, confere à ruína a imagem de uma presença velada da transcendência:

Carregamos ainda dentro de nós um sentimento mais sublime que nos faz amar as ruínas [...] é aquele da Divindade, que sempre se imiscui em nossas afecções melancólicas, e que a ele confere o mais elevado encanto (SAINT-PIERRE, 1825, p.203. Tradução nossa)⁴¹.

39 Cf. o trecho original: *«l'esprit de faire un mot, il aurait peut-être sauvé la monarchie. Avec une saillie, n'aurait-il pas évité la guillotine ? ».*

40 Cf. o trecho original: *« les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste ; il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux ce monde ! Je marche entre deux éternités ».*

41 Cf. o trecho original: *« Nous avons encore en nous un sentiment plus sublime qui nous fait aimer les ruines [...] c'est celui de la Divinité, qui se mêle toujours à nos affections mélancoliques, et qui en fait le plus grand charme ».*

Há, igualmente, o *topos* da ruína como livro de pedra – Victor Hugo, em *Notre-Dame de Paris* não parece dizer outra coisa... Ler as pedras significa produzir sentidos a partir delas, torna-las verdadeiro discurso, eco simbólico reconfigurado pela representação. O que insinuaria, de maneira mais geral, que ler as pedras confunde-se a um só tempo com pensar as ruínas e pensar o tempo – em Victor Hugo, as ruínas mostram não apenas o trabalho destruidor do tempo mas vêm representadas como a própria figura do tempo; assim como apontam não unicamente para a decadência e para a morte mas, igualmente, podem ser associadas ao renascimento e à vida.

A visita que Maupassant faz à Cartuxa de la Verne permite ao sujeito experimentar disso tudo um pouco. Ali, à “sensação de solidão infinita e de tristeza inesquecível experimentada no claustro perdido” (MAUPASSANT, 1993, p.141.Tradução nossa)⁴² acrescenta-se certo vigor físico que renova espírito e corpo –

eu estava feliz, eu estava forte, acelerava minha caminhada, escalando rochas, saltando, correndo, descobrindo de minuto em minuto uma região mais ampla, um gigantesco fio de vales desertos aonde não chegava a fumaça de nenhum teto (MAUPASSANT, 1993, p.147. Tradução nossa)⁴³.

E, ao final, para além de cumes e mais cumes, cada vez mais altos,

uma ruína negra, um amontoado de pedras sombrias e de edifícios antigos suportados por altas arcadas. Para ali chegar, foi preciso contornar um amplo precipício e atravessar o castanhal. As árvores, velhas como a abadia, sobrevivem a esta morta, enormes, mutiladas, agonizantes [...] (MAUPASSANT, 1993, p.147. Tradução nossa)⁴⁴.

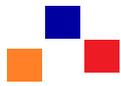
Uma ruína negra que, como era de se esperar, não pode senão impressionar os afetos, fazer do sujeito objeto mesmo do sofrimento, da dor e da tristeza – Maupassant quase travestido em Lamartine admirador poético de ruínas sombrias ... :

Em nenhum outro lugar no mundo senti em meu coração um pesar de melancolia assim tão pesado. Sim, é fato, a forma das arcadas e a proporção do local contribuem para esta emoção, para este aperto de coração, e entristecem a alma pelo olho, assim como a linha feliz de um monumento alegre agrada a vista [...] Temos vontade de chorar entre essas paredes e de gemer, temos vontade de sofrer, de avivar as feridas

42 Cf. o trecho original: « *sensation de solitude infinie et de tristesse inoubliable ressentie dans le cloître perdu* ».

43 Cf. o trecho original: « *J'étais content, j'étais fort, j'accélérais ma marche, escaladant les rocs, sautant, courant, découvrant de minute en minute un pays plus large, un gigantesque filet de vallons déserts où ne montait pas la fumée d'un seul toit* ».

44 Cf. o trecho original: « *une ruine noire, un amas de pierres sombres et de bâtiments anciens supportés par des hautes arcades. Pour l'atteindre, il fallut contourner un large ravin et traverser la châtaigneraie. Les arbres, vieux comme l'abbaye, survivent à cette morte, énormes, mutilés, agonisants* ».



do coração, de aumentar, de ampliar até o infinito todas as tristezas em nós comprimidas (MAUPASSANT, 1993, p.148.Tradução nossa)⁴⁵.

E, afinal, momento último do cruzeiro, em 14 de abril, *Bel Ami* atraca no cabo de Antibes, lugar mesmo de onde partira, após dias em que Maupassant conheceu calmarias e tempestades, mar plácido, ondas baixas e vagas “monstruosas”. Toda a melancolia experimentada horas antes será abandonada e dará lugar, ainda uma vez, ao gosto e aos afetos mundanos. E, sobretudo, ao regresso da loquacidade.

E eis que o desejo de conversar, de rir, de falar do mundo, das coisas, das pessoas, de maldizer, de fofocar, de julgar, de censurar, de supor, de palavrear acendeu-se em mim como um incêndio (MAUPASSANT, 1993, p.153. Tradução nossa)⁴⁶.

No final das contas, *Sur l'eau* é jornal íntimo que, precisamente porque jornal íntimo, não economiza a palavra/o discurso. Pois que a palavra/o discurso são a marca relevante de uma subjetividade que se constrói precisamente pela palavra/pelo discurso.

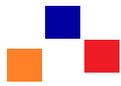
Referências

- BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*. Paris : Seuil, 1980
- DIDEROT, Denis. *Œuvres. Esthétique-Théâtre*. Tome IV. Paris : Robert Laffont, 1996
- FLAUBERT, Gustave. *Dictionnaire des idées reçues*. Paris : Le livre de poche, 1993
- FUMAROLI, Marc. L'art de la conversation, ou le Forum du royaume. *La diplomatie de l'esprit*. Paris : Hermann, 1994, p.283-320
- LEJEUNE, Philippe. Le journal comme « antifiction ». *Poétique*, 2007/1, no.149. p.3-14
- MAUPASSANT, Guy. *Pierre et Jean*. Québec: La Bibliothèque électronique du Québec, Collection À tous les vents, volume 356 : version 1.01, s.d.

45 Cf. o trecho original: « Nulle part au monde je n'ai senti sur mon cœur un poids de mélancolie aussi lourd [...] Certes, la forme des arcades et la proportion du lieu contribuent à cette émotion, à ce serrement de cœur, et attristent l'âme par l'oeil, comme la ligne heureuse d'un monument gai réjouit la vue [...] On a envie de pleurer entre ces murs et de gémir, on a envie de souffrir, d'aviver les plaies de son cœur, d'agrandir, d'élargir jusqu'à l'infini tous les chagrins comprimés en nous ».

46 Cf. o trecho original: « Et voilà que le désir de causer, de rire, de parler du monde, des choses, des gens, de médire, de potiner, de juger, de blâmer, de supposer, de bavarder, s'alluma en moi comme un incendie ».





MAUPASSANT, Guy. *Sur l'Eau*. Paris: Gallimard, 1993

MORTIER, Roger. *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*. Genève : Droz, 1974

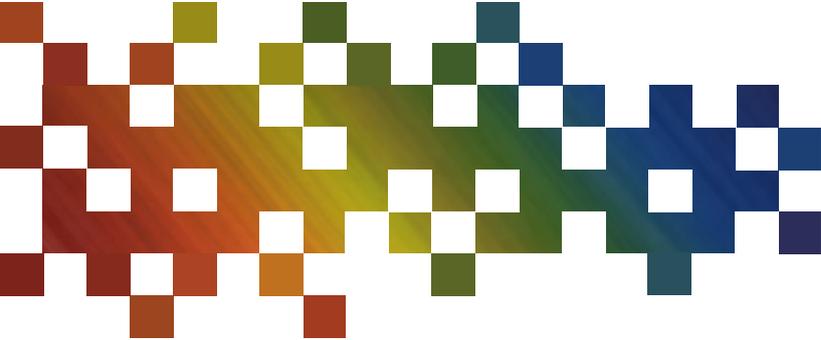
SAINT-PIERRE, Bernardin. *Etudes de la nature*. Paris : Philippe Libraire, 1825

Recebido em 13/09/2016.

Aceito em 30/10/2016.

Leila de Aguiar Costa

É mestre em literatura francesa pela Universidade de São Paulo e doutora em *Sciences du Langage* pela École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris. É professora adjunta do Departamento de Letras (área de Estudos Literários) e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo. Email: leila.aguiar@unifesp.br



A força do sentimento: retórica da paixão romântica em *Amor de Perdição*

The power of sentiment:
the rhetoric of romantic passion in *Amor de Perdição*

El poder de un sentimiento:
la retórica de la pasión romántica en *Amor de Perdição*

Maria Helena Santana
Universidade de Coimbra

Resumo

A novela sentimental é um produto da cultura romântica. Género próximo do romance de costumes, mas focado na paixão amorosa, colocou as emoções no centro comunicação literária e conquistou o público do século XIX. Camilo Castelo Branco, o mais importante novelista português deste período, especializou-se na retórica do “coração” e criou um *best seller* do amor infeliz – *Amor de Perdição* (1862). Uma análise das palavras-chaves desta obra permitirá compreender algumas razões do seu sucesso.

Palavras-chave: Amor romântico, retórica.

Abstract

The sentimental novel is a cultural product of Romanticism. This genre, next to *roman de moeurs* but focused in love passion, brought emotions into the core of literary communication winning the favour of 19th century public. Camilo Castelo Branco, the main portuguese novelist of this period, became an expert on the rhetoric “of the heart” and created a best seller of unfortunate love – *Amor de Perdição* (1862). A reading of this work’s keywords will help us understand some reasons of its success.

Keywords: Romantic love, rhetoric.

Resumen

La novela sentimental es un producto cultural del romanticismo. Este género seguido del *Roman de Moeurs* (novela costumbrista), pero enfocado en la pasión amorosa, coloca a las emociones dentro del corazón literario conquistando al público del siglo XIX. Camilo Castelo Branco, el principal novelista portugués de este periodo, se convierte en un experto en la retórica “del corazón” y crea un *bestseller* de amor desafortunado – *Amor de Perdição* (1862). Un análisis de las palabras clave de este trabajo nos ayudará a entender algunas razones de su éxito.

Palabras Clave: Amor romántico, retórica.

Introdução

A afirmação do sentimento como valor alternativo à razão está na gênese do Romantismo, determinando uma visão do mundo e do ser marcada pela subjetividade individual. Palavra-símbolo do vocabulário romântico, o *coração* significou, em primeiro lugar, um veículo de conhecimento mais autêntico do que a elaboração intelectual, mas desde cedo o conceito cognitivo se alargou à esfera moral e se converteu num critério aferidor das relações humanas e sociais:

A vida moral passa [...] a ser regida pelo sentimento, sobrepondo-se os direitos do coração às exigências da lei, das convenções e dos preconceitos sociais, em suma, às exigências das normas jurídicas ou éticas impostas do exterior. (SILVA, 1986, p. 534).

Não é coincidência que o coração seja também o lugar metonímico do sentimento amoroso, valor nuclear da “alma” romântica: pela capacidade de amar se mede a grandeza anímica dos homens e mulheres; um coração ardente (apaixonado) é a condição “natural” dos poetas e dos heróis. No quadro dos sentimentos, ganha assim particular importância a pulsão afetiva que liga dois seres humanos independentemente das circunstâncias ou até mesmo contra elas.

Como é bem sabido, a literatura ocidental cristalizou uma visão idealista, totalizadora, da paixão amorosa, mas deve-se à ficção romântica a inscrição dessa temática no imaginário reconhecível da ‘vida real’. Os dramaturgos representaram-na em enredos simplificados de grande intensidade sentimental, dirigidos a um público ávido de emoções: paixões proibidas, contrariadas ou desencontradas, concluem-se por norma num final feliz, celebrando o triunfo do amor sobre as instituições sociais. Daí o sucesso dos incontáveis dramas e melodramas passionais que, em tempo democrático, deliciaram as plateias teatrais; mesmo faltando a inventiva, a justiça poética resolvia o conflito e garantia a catarse do patético lacrimal. O romance, por seu turno, tendeu, numa fase inicial, a privilegiar a aura fatal da paixão. Algumas das narrativas de maior impacto no dealbar do Romantismo tematizam amores funestos que se desenvolvem de forma autodestrutiva e assombrada pela ideia da morte (Eros-Thanatos é um mito persistente em obras marcantes como *Clarissa*, de Samuel Richardson, *Werther*, de Goethe, *René* de Chateaubriand). Assim sucederia também em *Eurico o Presbítero*, de Alexandre Herculano, o primeiro e mais paradigmático romance português do período romântico. Só numa fase posterior, com a consolidação do gênero romanesco junto do leitor burguês – e sobretudo da leitora, principal consumidora de histórias amorosas –, se assistiria a uma vulgarização do que hoje se designa por *novela sentimental*, variante menos qualificada da *sensibility novel* ou do *roman de mœurs*,¹ mas partilhando com estesa imersão no contemporâneo e a representação de conflitos sociais ou morais a partir da afirmação individual.

1 Não se pode ignorar a ambiguidade terminológica dos termos ‘roman’ e ‘novel’, quando utilizados na tradição francesa ou inglesa (Cf. Russel, C., in Roe, N., p. 369-70).

Camilo Castelo Branco, o mais lido e produtivo escritor português do século XIX (publicou largas dezenas de títulos entre as décadas de 50 e 80), ocupa esse lugar ingrato de novelista do sentimento: se, por um lado, a enorme popularidade traduz adesão insofismável por parte do público leitor (OLIVEIRA, 2012), já crítica, na sua escala valorativa dos méritos literários, tende a não lhe reconhecer o estatuto reservado ao “romancista” (pensamos em Balzac e Dickens, por exemplo, ou Herculano e Eça, em Portugal). Como adiante veremos, o próprio Camilo admitiria «a futilidade da novela», cujo êxito e qualidades não deixa de realçar.

A originalidade, requisito da literatura que se rege por padrões elevados, era por norma pouco valorizada na novela sentimental: os leitores habituais deste género aderiam a intrigas algo repetitivas e maniqueístas porque se reviam nas personagens e no sistema de valores representado. Falava-lhes ao coração. Por outro lado, a densidade analítica e descritiva, própria do romance, não corresponde à fruição emocional do/da típico/a leitor/a de novelas folhetinescas do tempo, comparável, *mutatis mutandis*, ao espetador atual de séries dramáticas televisivas; nestes últimos quer-se intensidade e concentração de meios, nomeadamente de tempo diegético e narrativo. Em suma, a novela, forma mais abreviada, mais tensa e aligeirada do que o romance, permite uma estratégia comunicativa mais eficaz, ao mesmo tempo que potencia o dramatismo e a expressão das emoções.

1. A novela *Amor de Perdição*

Faz-me tristeza pensar eu que floresci nesta futilidade da novela quando as dores da alma podiam ser descritas sem grande desaire da gramática e da decência. Usava-se então a retórica de preferência ao calão. [...] Se, por virtude da metempsicose, eu reaparecer na sociedade do século XXI, talvez me regozije de ver outra vez as lágrimas em moda nos braços da retórica, e esta 5ª edição do *Amor de Perdição* quasi esgotada. (Pref. de Camilo Castelo Branco, 1879)²

A mais famosa das novelas camilianas, publicada pela primeira vez em 1862, tinha todos os ingredientes para se transformar num «êxito fenomenal e extra-lusitano», como também constatava o autor anos mais tarde. A história, centrada nos amores infelizes de dois jovens oriundos de famílias desavindas, é uma espécie de *Romeu e Julieta* transposto para contexto moderno. Relata as peripécias que os amantes enfrentaram no caminho tumultuosoda paixão: a rebeldia, a clausura – ela num convento, por ordem do pai, ele na prisão, por homicídio de um rival –, a coragem, o desespero e finalmente a morte de ambos no momento da separação definitiva. A narração, bastante linear, é também invulgarmente enxuta ao nível da enunciação. Noutras obras Camilo alarga-se em digressões irónicas ou moralistas e em saborosos apartes metaliterários; poucas vezes encontramos tais excursos

2 (BRANCO, 2012, p. 17-18) Todas as citações de *Amor de Perdição* se referem a esta edição, indicando-se apenas a página.

neste texto, «escrito em linha reta em pouco mais de uma quinzena», segundo afirma no limiar da novela. Após uma introdução comovida, o autor apaga-se para deixar fluir a história verdadeirado seu tio Simão Botelho, um jovem de 18 anos que «amou, perdeu-se e morreu amando» (p. 20).

Alimentada pela interdição familiar, a ação decorre numa sucessão de episódios dramáticos, protagonizados ora por Simão, ora por Teresa, que tudo fazem para concretizar a promessa de união. O *turning point* acontece no capítulo X, com o assassinato do rival-algoz (o noivo imposto e preterido por Teresa), que inviabiliza qualquer solução salvífica e precipita a desgraça. Simão, braço armado do Amor inocente, tem aqui o seu clímax de bravata fatal; não por acaso, a cena passa-se num espaço aberto de tipo operático, em que muitas personagens assistem, horrorizadas ou atónitas, ao início da catástrofe que vitimizará os heróis. Simão e Teresa renunciam neste momento à felicidade simples dos verdes amores juvenis: doravante, a sua luta já não se trava unicamente no âmbito dos valores sociofamiliares, mas no enfrentamento heroico (às vezes masoquista) da Morte e do Destino; há aliás uma diferença de grau entre a Família (antes) e a Lei (agora) que separa os amantes. Separados – ela no convento, ele na prisão – passam a comunicar por cartas, alimentando a paixão e apoiando-se mutuamente nos momentos de fraqueza. Mas a dinâmica trágica prossegue o seu caminho: Simão é condenado a 10 anos de prisão, Teresa adoece gravemente; nas cartas, cada vez mais longas e rebarbativas, o Céu passa a constituir o horizonte virtual do amor. No final triunfa o sentimentalismo romântico na sua faceta teatral: primeiro um jovem destroçado a contemplar, do barco que o conduz ao desterro, o lenço branco da noiva moribunda, com o assobio plangente da ventania a lembrar a felicidade perdida; depois a morte dele, nos braços de outra mulher apaixonada – Mariana, adjuvante do casal, atira-se à água enlaçada ao cadáver do homem que secretamente amou; cartas de amor ficam a boiar no alto mar.

A nível técnico-compositivo vários elementos concorrem para a economia discursiva da passionalidade. A demorada contextualização inicial faz prever um romance histórico-familiar, de ritmo lento; porém, explicada que foi a transformação do estudante boémio por efeito do amor, tudo mudano dinamismo textual: as descrições do espaço físico e social tornam-se sucintas – sabemos pouco sobre o enamoramento de Teresa e Simão, por exemplo, ou sobre o quotidiano das famílias envolvidas, à exceção do convento e da casa do adjuvante João da Cruz; as cenas dialogadas complementam a caracterização das personagens – que são poucas e planas, como convém; os comentários do narrador interpõem-se com frequência mas sem criar redundâncias ou dilações excessivas; e até as cartas trocadas entre os amantes têm quase sempre alguma função performativa.

Deixarei, com este breve esboço, o nível compositivo para me concentrar no plano da elocução, onde reside o interesse literário do texto e o seu principal investimento criativo. A incidência, em *Amor de Perdição*³, de um conjunto de palavras-temas associadas ou contrapostas ao amor servir-me-á para algumas reflexões que uma leitura mais fina da

3 Agradeço ao Prof. Telmo Verdelho a cedência do índice de frequência vocabular da obra.

obra poderá complementar.

2. Amor-paixão-coração

Para ser considerado “verdadeiro” (condição *sine qua non*), o amor tem de provir do coração. Sintomaticamente, *coração* (o lugar simbólico onde corpo e alma se reúnem) é o vocábulo preferido para o nomear – 99 ocorrências, bastante acima das 79 de “amor” e das 25 de “paixão” –, e também, acrescente-se, o substantivo abstrato mais recorrente na obra. Mas não basta ao amor ser verdadeiro. Há no discurso desta novela, a começar pelo título, uma certa concepção fatalista do tema que é largamente partilhada pela cultura romântica do tempo. O amor quer-se apaixonado, intenso, capaz de desencadear *perdição*. Não porque em si mesmo seja maléfico – muito pelo contrário, sabemos que em Simão foi pacificador, provocando-lhe uma «maravilhosa mudança nos costumes»; ficou «convertido aos deveres, à honra, à sociedade e a Deus pelo amor.» (p. 31 e 34) – mas pela totalidade que representa. Daí decorre o seu potencial anárquico e trágico, no sentido em que é, não necessariamente inimigo, mas indiferente à razão. O amor romântico faz frequentemente mártires, dispostos a enfrentar os limites, a ir até ao crime ou à morte se necessário for: «Sofrerei tudo por amor de ti. Não me esqueças tu, e achar-me-ás no convento, ou no céu, sempre tua do coração, e sempre leal.», promete Teresa, na primeira carta. (p. 33).

Mas vamos por partes. Recordemos o enunciado inicial:

Simão Botelho amava. Aí está uma palavra única, explicando o que parecia absurda reforma aos 17 anos. [...] Da janela do seu quarto é que a vira a primeira vez, para amá-la sempre. Não ficara ela incólume da ferida que fizera no coração do vizinho: amou-o também, e com mais seriedade que a usual nos seus anos. (p.31).

Simão e Teresa não se interrogam sobre o que os atrai. A paixão surge, fulminante, como emanção do olhar; e uma vez instalada no coração dos amantes torna-se o tal sentimento permanente, exclusivo, absoluto. Terry Eagleton, em *Sweet Violence*, compara o amor trágico a uma adição letal: «O Amor é ao mesmo tempo inevitável e fortuito: aquela pessoa insubstituível é o seu único objeto concebível, embora, claro, pudesse sempre haver outra» (EAGLETON, 2009, p. 148). E no texto de Camilo havia de facto “outra”: Mariana, a amiga discreta e humilde, cuja condição social estaria até em sintonia com espírito interclassista da época. Mas como pode o amor acontecer quando o destino não cruza os corações?...

Camilopouco se alarga também na análise do *estado* amoroso. Ao contrário de Almeida Garrett, que se especializou nesta problemática (lembremo-nos das diferentes palavras usadas pelo autor das *Viagens* para referir as complexas nuances do amor – *querer, desejar, namorar, flartar...*), o nosso autor-narrador não perde tempo a debater a natureza psicológica das emoções; além de umas considerações sobre o afeto imaturo das meninas, ou sobre a

má-consciência do amor não-retribuído (o de Mariana) há apenas, aqui e além, algumas referências convencionais ao enlevo de alma, aos caprichos e quimeras de quem ama.

O corpo não toma parte ativa no evoluir desta paixão, que é casta e pura. Como sabemos, Simão e Teresa apenas por duas fugazes ocasiões se encontrarão, e mesmo aí mal se terão tocado, embora ele sonhasse dar-lhe um beijo. Basta-lhes sentir que se amam. O afeto assim concebido, em imaginação, dispensa a presença física, porque tem a força fantasmática do desejo. A separação reforça a importância da expressão verbal do sentimento: uma vez que é vivido à distância, o amor exterioriza-se apenas pelo discurso e torna-se tema natural das conversas, dos pensamentos e das cartas das personagens. Deve no entanto acentuar-se que, na correspondência, a expressão afetiva é escassa em recursos estilísticos. Aliás, como observa M. Lourdes Ferraz, num belo estudo dedicado à retórica camiliana, a sinceridade exige contenção nas palavras, sob pena de estas se transformarem em puro cliché literário; «o sentimento do amor e o discurso do amor enriquecem-se mutuamente», mas as cartas “verdadeiras”, «reafirmam o que já sabem os amantes pelo coração» (FERRAZ: 248). Nesse sentido, o que lemos não são exatamente “cartas de amor” mas cartas sobre o poder do amor.

3. Luta

É uma das famílias lexicais e semânticas mais produtivas do texto. No plano da ética social, o amor de Teresa e Simão não contém à partida elementos dramáticos: é legítimo, nivelado em termos de classe e respeitador dos valores estabelecidos – os seus planos de vida contemplam o trabalho, o património, a honestidade, a doxa, em suma; eles querem simplesmente casar-se, governar-se e ser felizes, como qualquer casal burguês. A oposição familiar constitui um impedimento assaz trivial, no quadro romanesco da época. É em grande medida a radicalização de posições que gera a escalada do conflito e que faz com que a paixão passe a ser equacionada em termos agonísticos. Trata-se de uma luta de fracos contra fortes, que toma a forma de uma batalha pelo direito de amar. Não irei discutir a questão, levantada por destacados exegetas (LAWTON, 1964 e BAPTISTA, 2009.), das facetas algo incongruentes que o carácter impulsivo do herói imprime ao evoluir do texto. A deriva demencial de Simão (bem como a sua posterior hesitação) não anula a positividade da paixão, motor trágico da história. O Amor puro, que a todos surpreende, incita ou atemoriza, parece ser o fio condutor do relato, e o destinador invisível que determina as boas e más decisões – de Simão, de Teresa e dos seus principais oponentes.

Apesar de unidos face à adversidade, Simão e Teresa são dois, e não convém ignorar esta polaridade (não direi antagonismo) que existe no texto entre homem e mulher. Se o amor de Simão não oferece dúvidas, no caso de Teresa há que demonstrar seriedade: a prova de que o amor dela é “verdadeiro”, está na rebeldia ao dever filial, facto considerado espantoso numa menina adolescente (p. 32). Aliás, a apreciação do narrador em relação às personagens vai-se construindo em função da capacidade de resistência: enquanto as motivações algo imaturas de Simão requerem frequente justificação, Teresa surpreende

pela astúcia, a firmeza, o caráter “varonil”. Quando afrontam os opositores, fazem-no também de formas diferentes: enquanto ele reage, esbraceja, ordena, como homem beligerante que é, ela agiganta-se serenamente perante a prepotência. A masculinidade de Simão transparece até nas cartas de amor, exaltadas e impositivas:

És minha! Não sei de que me serve a vida, se a não sacrificar a salvar-te. Creio em ti, Teresa, creio. Ser-me-ás fiel na vida e na morte. Não sofras com paciência: luta com heroísmo. A submissão é uma ignomínia, quando o poder paternal é uma afronta. (p. 85)

Teresa reserva aos opressores as frases mais assertivas, transformando a força ilocutóriada companheiro num discurso de emancipação: «o coração é mais forte que a submissa vontade de uma filha» (a Baltasar, p. 38); «Estou mais livre que nunca. A liberdade do coração é tudo» (à entrada do convento, p. 73). Sem deixar de ser um “anjo do céu”, a heroína romântica canaliza a energia anímica que o amor infunde para ganhar autonomia no espaço limitado de que dispõe: aceitar a reclusão revela-se, de certa maneira, um exercício desafiador do poder paternal. O papel ativo cabe no entanto a Simão, que jamais se conformará com outros desígnios senão os que ele próprio traçou. Ora precisamente porque é homem, não lhe basta a liberdade interior. A diferença entre ambos vem ao de cima numa carta decisiva, no capítulo X, em que se opõe à companheira de infortúnio:

Não posso ser o que tu querias que eu fosse. A minha paixão não se conforma com a desgraça. [...] Se tens força para uma agonia lenta, eu não posso com ela. Poderia viver com a paixão infeliz; mas este rancor sem vingança é um inferno. [...] Lembra-te de mim. Vive, para explicares ao mundo, com a tua lealdade a uma sombra, a razão por que me atraíste a um abismo. (p. 104-5).

Mas paixão e razão só se tornam claramente objeto de tensão dialética no capítulo XIX, num momento que importa contextualizar. Simão encontra-se num estado raro de abulia: recebeu comutação da pena, por empenho do pai, mas insiste em preferir o degredo na Índia, contra a expectativa gerada. Entre esperar ou viver, Simão escolhe viver, e de caminho reclama outros direitos que a sociedade lhe quer negar: a honra, o nome, uma vida digna, até a glória, se possível; estes legítimos anseios humanos conflituam com a natureza exclusiva do amor. Ora um problema íntimo é coisa de romance moderno, não de tragédia, e por isso cria-se uma disrupção no trajeto linear da história. Camilo escusa-se a debater a questão pela voz de Simão – seria talvez demasiado arriscado, porque a verdade humana deslustra a grandeza dramática. Impõe-se, por conseguinte, uma intervenção autoral no sentido de esclarecer o leitor sobre as razões da personagem. E o que começa por ser um comentário explicativo alarga-se a uma reflexão psicológica interessante – das poucas, aliás, que provocam uma longa pausa narrativa.

À pergunta verdadeira - «A desgraça afervora, ou quebranta o amor?» (p. 171) - respondem várias interrogações retóricas, defensivas, que põem em equação os factores circunstanciais da constância amorosa. «O coração para o amor quer-se forte e tenso»; «O

que é o coração, o coração dos dezoito anos [...] ao cabo de dezoito meses de estagnação da vida?»; «Esperança para Simão Botelho, qual? A Índia, a humilhação, a miséria, a indigência.». Todas elas convergem para uma conclusão incômoda: não é de puro idealismo que se alimenta a paixão. Mais: a privação das alegrias prosaicas da vida pode corroer de dentro a vontade de amar. Uma série de metáforas disfemísticas – *paralisia, amputação, cautério, chaga, ferida, sangue, fel, veneno* - definem neste ponto a natureza doentia, autodestrutiva do amor infeliz.

Interpretando o estado de misantropia da personagem, o autor-narrador hesita entre atribuí-lo ao desespero ou a uma fria lucidez: «A ti mesmo perguntavas pelo teu passado, e o coração, se ousava responder, retraía-se, recriminado pelos ditames da razão» (p. 173). A verdade é que uma reviravolta considerável se dá, não no coração, mas no cérebro de Simão, quando recusa a proposta de Teresa de esperar mais dez anos no cárcere por uma futura libertação; ela, «a mulher que o perdera» aparece-lhe neste momento iludida por esperanças vãs. Escreve então as frases realmente trágicas do texto: «A luta contra a desgraça é inútil, e eu não posso já lutar. Foi um atroz engano o nosso encontro. Não temos nada neste mundo. Caminhemos ao encontro da morte...» (p. 174).

4. Morte. Deus

Claro está que, já muito antes do desenlace, a entropia da morte se manifesta no discurso dos amantes. Nas cartas de Teresa e Simão há apenas breves alusões a desejos ou a sonhos de felicidade vagamente formulados. Inversamente, os protestos de fidelidade até à morte, e para além da morte, são constantes na troca epistolar⁴. É mesmo em torno da antinomia Vida/Morte que a retórica passional se espalha, em toda a força hiperbólica. Também aqui a diferença de géneros se faz notar: para Simão, que sempre defende a vida, enfrentar a morte constitui um desafio, a suprema prova de amor: «Se tu me mandasses morrer para te não privar de ser feliz com outro homem, morreria, Teresa!» (p. 144); já nas palavras de Teresa, o martírio reveste-se de uma certa sedução ultra-romântica. A dado momento chega a conceber a ideia da morte como um casamento místico – «união eterna das almas, já deste mundo esposas» – e, de forma inusitada, convida Simão a morrer com ela: «Segue-me, Simão! Não tenhas saudades da vida, não tenhas, ainda que a razão te diga que podias ser feliz [...] » (p. 133). O apelo repete-se, sibilino, na carta de despedida: «E que farias tu da vida sem a tua companheira de martírio?» (p. 187); visto que a carta se destina a ser lida postumamente, Teresa fala já do Além, e dirige-se a Simão como «tua esposa do Céu».

A religiosidade torna-se também tópico recorrente⁵ nas cartas a partir do capítulo X. Até então, os amantes perseguidos pela maldade dos homens recebem do Alto a

4 Campo lexical de alta frequência na obra: “Morte” (51); verbo “morrer” (93);

5 Registam-se 70 ocorrências da palavra “Deus”.

bênção redentora: Deus está do lado dos inocentes e oprimidos, mesmo quando os seus representantes se mostram coniventes com a iniquidade. Depois parece abandoná-los, e a fé recente de Simão claudica: «Tu deras-me com o amor a religião, Teresa. [...] Mas a providência divina desamparou-me», diz ele, na mesma carta (p. 105). Mais adiante é a própria Teresa quem se interroga sobre a justiça divina:

Que mal fariam a Deus os nossos inocentes desejos!... Porque não merecemos nós o que tanta gente tem!... [...] A eternidade apresenta-se-me tenebrosa, porque a esperança era a luz que me guiava de ti para a fé. [...] Eu rezo, suplico, mas desfaleço na fé, quando me lembram as últimas agonias do teu martírio. (p. 133).

Este sentido trágico do absurdo, pelo desamparo de Deus, é no entanto um sentimento momentâneo, e nunca chega a ser equacionado em termos consequentes; aliás, um conflito entre Deus e os homens dificilmente se compagina com a mundividência camiliana, pouco dada a problemas metafísicos. Além de insistir na inocência, na virtude intrínseca do amor, o autor encontra sempre forma de reconciliar as personagens com o juiz supremo que os há de absolver; e no final celebrará o triunfo da “paixão santa” sobre o mundo profano, envolvendo os amantes nos braços piedosos de Deus.

5. Lágrimas

Não seria fiar demasiadamente na sensibilidade do leitor, se cuida que o degredo de um moço de dezoito anos lhe há de fazer dó. [...] E história assim poderá ouvi-la a olhos enxutos a mulher [...]; essa, a minha leitora, a carinhosa amiga de todos os infelizes, não choraria [...] ? Chorava, chorava! (p. 20)

Antes de contar a história, o autor convidou-nos a chorar. E como não chorar de piedade, depois de tantas lágrimas correrem dos olhos das personagens? Choram as vítimas, choram Mariana e João da Cruz, choram as irmãs de Simão, as freiras e até o pai tirano, num momento de fraqueza; quando as lágrimas secam significa que os olhos estão cansados de chorar (as palavras *olhos* e *lágrimas* totalizam 112 registos no texto, a que se somam 55 ocorrências do verbo *chorar* e seus derivados – um número que merece destaque). Ora a piedade lacrimosa é, como nos lembra ainda Terry Eagleton, um produto do drama burguês do século XVIII, otimista na sua essência humanitária e cristã, e por isso pouco compatível com a ideia canónica de tragédia (EAGLETON, 2009, p. 160). Falta-lhe, entre outras coisas, o sentido da transgressão moral, que há de reconfigurar-se no final de Oitocentos, mas já sob a forma distanciada e cínica do romance realista. O mundo de Camilo é outro, como o definiu Eduardo Lourenço, num artigo que subintitulou *A ficção no País das Lágrimas*: é o «mundo dos sentimentos arrebatados, da prisão funesta, espaço coração dos amores que matam e das lágrimas que redimem.» (LOURENÇO, 1994, p. 817).

Mas o narrador que assim faz soluçar o leitor também se obriga a uma certa distanciação irónica nos intervalos da comoção. Camilo nunca resiste a desconstruir o patético das suas histórias, nem mesmo as mais sérias, como *Amor de Perdição*. Às vezes a ironia insinua-se por interposta voz, como a do rústico João da Cruz: «Paixões, que as leve o diabo, e mais quem com elas engorda. Por causa de uma mulher[...] não se há de um homem botar a perder.» (p. 104); uma freira do convento de Viseu diz o mesmo, por motivo inverso: «Paixões... que as leve o porco-sujo! As mulheres é que ficam logradas, e eles não têm que perder.» (p. 75). Outras vezes resulta de um efeito autoparódico que nunca está ausente da sua escrita romanesca. Aprendeu-o decerto com Garrett, de quem desdenha no cap. XVI, a propósito dos amores que matam.

Ora justamente neste capítulo surge o episódio dos amores pitorescos de Manuel Botelho, irmão de Simão (e pai de Camilo), com uma senhora casada. Este excuro «não muito concertado com o seguimento da história», como admite o autor, seria de todo dispensável e até de mau gosto, dado o anticlímax que cria. Salva-o o facto de Camilo dele tirar excelente partido, pelo efeito contrastivo entre comédia e tragédia: a uma “heroína” sucede uma “concubina”, também lavada em pranto mas cheia de sentido prático; e em vez de um herói intransigente um burguês assustado, pronto a abdicar dos sentimentos pelo bem-estar. A ausência de retórica amorosa é de tal modo notória que chega a fazer sorrir. Veja-se um fragmento de diálogo entre o pai de Manuel e a sua companheira:

- Onde é?
- da Ilha do Faial – respondeu trémula a dama. [...]
- Porque não vai para sua mãe?
- Não tenho recursos alguns – respondeu ela.
- Quer partir hoje mesmo? [...]
- E beijo as mãos de vossa senhoria...» (p. 155).

A moral desta fábula incisa poderia resumir-se numa fórmula cínica: a paixão tem um preço que convém ponderar; ou: não há lágrimas de paixão que o dinheiro e o bom senso não possam resgatar. Esta parece ser a nova filosofia do século, que o autor deixa à consideração dos vindouros, e que ele próprio explorou em muitas das suas deliciosas novelas.

Conclusão

Usar de razão e amar, são duas cousas que não se juntam», declarava António Vieira, num dos seus mais belos sermões⁶. E o padre jesuíta desenvolvia a sua tese com um jogo lógico-estilístico igualmente brilhante: «Tudo conquista o amor, quando conquista uma alma; porém o primeiro rendido é o entendimento. Ninguém teve a vontade febricitante, que não tivesse o entendimento frenético. O amor deixará de variar, se for firme, mas não deixará de tresvariar se é amor.» Para exaltar a natureza

6 António Vieira. Sermão do Mandato, pregado na Capela Real, em 1645. Disponível em <<http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/vieira.htm>>

diferente do amor de Cristo, Vieira glosa o argumento, bem conhecido da religião, da ciência, e até do senso comum, segundo o qual o estado amoroso é de tal forma avassalador (i.e. obsessivo, egotista, infantilizante) que se torna incompatível com o sentido do real.

Ao longo dos tempos não faltaram apóstolos da razão crítica a constatar os efeitos alienantes dessa síndrome devastadora, capaz de desestruturar o ser humano e de o conduzir ao abismo moral e social. No polo oposto, coube à literatura e, de modo particular, à literatura romântica, celebrar o milagre da paixão; descrever a energia propulsora que se apodera do apaixonado levando-o, para o bem ou para o mal (pouco importa o futuro a quem ama), a transcender os limites que a sociedade ou a razão aconselham a seguir. É o caso de Simão e Teresa, ícones literários do amor português.

Como bem notou Roberto Mulinacci, *Amor de Perdição* tenta reconstituir a oposição indivíduo-mundo, à semelhança da tragédia antiga, mas em simulacro moderno, domesticado, ou seja, no universo já culturalmente burguês do século XIX. Assim, o que se encena é uma experiência pessoal da paixão, transgressora da ética social, mas amiga da moral burguesa (MULINACCI, 2019, p. 117 e 131). No fundo a obra de Camilo segue o modelo do melodrama sentimental, criado, bem ao gosto da época, para uso dos namorados e edificação das famílias: de um lado os inocentes, do outro os vilões; de um lado a liberdade, do outro a tirania. Que haja uma linguagem política a inspirar o ideal amoroso compreende-se perfeitamente: afinal, a Liberdade é o grande ideograma romântico, e a Tirania a hidra de seis cabeças que todos os corações generosos desejam enfrentar.

Referências

BAPTISTA, Abel Barros (org.). *Amor de Perdição: uma revisão*. Coimbra: Angelus Novus, 2009.

BRANCO, Camilo Castelo. *Amor de Perdição*. Edição de Ivo Castro. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2012.

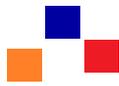
EAGLETON, Terry. *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*. Oxford: Blackwell, 5th ed., 2009.

FERRAZ, M. de Lourdes. Camilo e o Romantismo: a retórica do sentimento. In: *Congresso Internacional de Estudos Camilianos* (24-29 de Junho de 1991). Actas.Coimbra: s. n. 1994, p. 237-251.

LAWTON, R. A. *Technique et signification de Amor de Perdição*. Lisbonne: Institut Français du Portugal, 1964.

LOURENÇO, Eduardo. O tempo de Camilo ou a ficção no país das lágrimas. In: *Congresso Internacional de Estudos Camilianos* (24-29 de Junho de 1991). Actas. Coimbra: s. n. 1994,, p. 807-17.

MULINACCI, Roberto. O problema do trágico. In: BAPTISTA, A. B. (Org.) *Amor de Perdição: uma revisão*. Coimbra: AngelusNovus, 2009. p. 113-133.



OLIVEIRA, Paulo Motta. De modelos e afinidades: Balzac, Dumas e Camilo. In: REIS, C., BERNARDES, J.A, SANTANA, M.H. (Coord.). *Uma coisa na ordem das coisas*. Estudos para Ofélia Paiva Monteiro. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2012, p. 613-630.

RUSSEL, Corinna. The novel. In: ROE, N. (Ed.) *Romanticism*. An Oxford Guide. Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 368 ss.

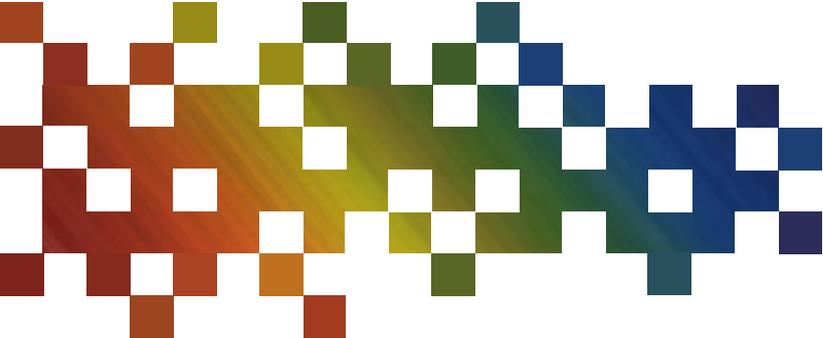
SILVA, Vítor Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1986 (6ª ed. revista).

Recebido em 04/10/2016.

Aceito em 12/11/2016.

Maria Helena Santana

Maria Helena Santana é professora auxiliar na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e coordenadora do Grupo de investigação "Património - Literatura Portuguesa" do Centro de Literatura Portuguesa. Tem-se dedicado à narrativa moderna e contemporânea, em particular ao romance do século XIX. Email: mahesa@fl.uc.pt



Presença da ironia na poesia romântica no Brasil

The presence of irony in brazilian romantic poetry

Presencia de la ironía en la poesía romántica brasileña

Danglei de Castro Pereira
Universidade de Brasília/NEHMS

Resumo

Comentamos no artigo traços da ironia romântica na lírica brasileira ao abordar inicialmente aspectos do movimento romântico na Alemanha, dando especial atenção a sua diversidade e ao conceito de ironia romântica como ponto de influência em alguns autores brasileiros. O principal objetivo do estudo é focalizar traços da ironia romântica no poema "A origem do mênstruo", de Bernardo Guimarães, e em fragmentos do poema *O Guesa*, de Joaquim de Sousa Andrade.

Palavras-Chave: Poesia romântica, Ironia, Bernardo Guimarães, Sousândrade.

Abstract

We comment traces the romantic irony in Brazilian poetry to initially address aspects of the Romantic movement in Germany, with special attention to its diversity and the concept of romantic irony as a point of influence in some Brazilian authors. The main objective of the study is to review the presence of romantic irony in the poem "A origem do mênstruo," Bernardo Guimaraes and poem fragments of the *O Guesa*, Joaquim de Sousa Andrade.

Keywords: Romantic Poetry, Irony, Bernardo Guimaraes, Sousândrade.

Resumen

Comentamos las huellas de la ironía romántica en la poesía brasileña para, en principio, abordar los aspectos del movimiento romántico en Alemania con especial atención a su diversidad y al concepto de la ironía romántica como punto de influencia en algunos autores brasileños. El principal objetivo del estudio es revisar la presencia de la ironía romántica en el poema *A origem do mênstruo*, de Bernardo Guimarães, y en fragmentos del poema de *O Guesa*, de Joaquim de Sousa Andrade.

Palabras Clave: Poesía romántica, ironía, Bernardo Guimarães, Sousândrade.

Tupan Vampiro em volta da candeia
Dissolução do inferno em movimento
Sousândrade, 1979.

Introdução

Abordamos, neste estudo, o conceito de ironia romântica¹ e a influência desse conceito em algumas produções brasileiras sem, contudo, desprestigiar o plano emotivo e ideal próprio ao movimento romântico no Brasil. Como forma de ambientar nosso leitor, primariamente, comentamos traços do Romantismo na Alemanha e, posteriormente, pensamos a ironia com uma de suas faces.

Na sequência, abordamos a ironia romântica como influência subliminar à poética romântica brasileira, exemplificada, neste estudo, pelos comentários dedicados ao poema “A origem do menstruo”, de Bernardo Guimarães e fragmentos do poema *O Guesa*, de Sousândrade.²

Apontamentos preliminares sobre o Romantismo alemão

É difícil determinar com exatidão a origem do Romantismo alemão. Esta dificuldade provém da percepção de que o Romantismo na Alemanha é resultado de um intrincado conjunto de procedimentos estéticos/temáticos que, muitas vezes, reage contra os padrões clássicos, outras vezes, assimila esses padrões, caracterizando uma busca revolucionária por novas formas de expressão artística.

Na Alemanha é comum associar o início do Romantismo a um movimento surgido por volta de 1760, chamado *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto). O *Sturm* foi um movimento amplamente revolucionário e rebelde frente aos padrões clássicos, assumindo traços do que se convencionou denominar por Pré-romantismo alemão. Entre os principais representantes do *Sturm* podemos citar J.G. Hamann (1730-1788); J.G. Herder (1744-1803), F. M. Klinger (1752-1831), M. R. Lenz (1751-1792), J. A. Leisewitz (1752-1806); H. L. Wagner (1747 – 1779), A. Burger (1747-1794), mas é com as obras de J. W. Goethe (1749-1832) e F. Schiller (1759-1805) que alcança contorno definitivo.

As obras do *Sturm* refletem um ímpeto renovador que se tornaria uma das grandes

1 Pensamos aqui o conceito de ironia romântica, conforme Kierkegaard (1991). Sempre que mencionarmos a ironia remetemos nosso leitor a este conceito. Ler: KIERKEGAARD, *O conceito de ironia*. Tradução Lee Capel, 1991.

2 O conceito de ironia romântica se distingue conceitual e esteticamente do que tradicionalmente é compreendido como ironia retórica, tipo de ironia muito utilizada no Realismo. Remetemos nosso leitor ao estudo de MUECK, D.C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995, e ao artigo “Traços da ironia romântica na poesia do século XX, artigo disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/25181/18429>

características do movimento. Sua temática marcada pela rebeldia frente aos padrões clássicos franceses compreende um questionamento às ideias de Boileau e, conseqüentemente, imprimem uma reavaliação dos cânones acadêmicos clássicos. Para Rosenfeld (1991), o *Sturm* busca a libertação do homem da prisão Iluminista cartesiana. O traço messiânico e o lastro nacionalista, comuns nesse movimento, refletem o conflito trágico do Eu face o Mundo, determinando um olhar pessimista diante da realidade e da civilização, o que projeta o anseio pela novidade, materializados na busca por novos padrões expressivos.

No Romantismo propriamente dito a impulsividade emotiva, característica marcante do *Sturm und Drang*, sofre grande influência do nativismo utópico de Ossian e das idéias nativistas de Rousseau. A publicação dos *Volksmärchen* (*Conto de fadas populares*) por Ludwig Tieck em 1797 e a adoção dos *Volkslieder* (poemas e canções populares), por autores como Herder e, posteriormente, as ideias de Kant³ são exemplos do nacionalismo no âmago do Pré-romantismo alemão.

As idéias de Rousseau, Ossian, o questionamento *pietista*⁴ e, a impulsividade do *Sturm und Drang*, entre outras influências, aliados a uma gradativa ascendência filosófica, principalmente no que tange ao Idealismo Fantástico de Fichte, contribuíram ativamente para o delineamento das primeiras manifestações românticas na Alemanha.

Para Nunes (1993), a visão romântica alemã

resultou de uma ascendência intelectual; pois que ligada ao classicismo de Weimar (Goethe e Schiller), e particularmente sensibilizada pela problemática schilleriana da poesia ingênua dos antigos e a poesia sentimental dos modernos, reorganiza a tradição que o precedia. (NUNES, 1993, 52)

Nas palavras de Nunes (1993) percebemos que o olhar romântico alemão passa pela reorganização dos padrões clássicos vigentes. Essa reorganização se faz por meio de um processo contínuo de reflexão intelectual. A postura de Goethe pode ser citada como exemplo do que acaba de ser dito. O artista alemão, primariamente envolvido no *Sturm und Drang*, abandona a impulsividade sentimental encontrada em *As mágoas*

3 Kant tende a ver a individualidade como representação do processo revolucionário, expressando, por isso, uma visão positiva diante da figura humana, capaz, segundo ele, de redimensionar individualmente sua trajetória; Herder, por sua vez, imprime um forte teor nacionalista que, via de regra, busca restaurar o sentido de nação e identificar o sujeito como parte integrante de sua realidade. Esses dois autores materializam, individualmente, duas tendências muito importantes para o espírito romântico: o subjetivismo e o nacionalismo.

4 O Pietismo foi uma corrente religiosa protestante de cunho místico que se dirigia contra a ortodoxia dogmática da Igreja Protestante Oficial, no final do século XVIII. Baseada na livre interpretação das escrituras bíblicas e em uma postura avessa à rigidez dos dogmas religiosos da época; o *Pietismo* condensa uma forma reflexiva e revolucionária de lidar com a pluralidade interpretativa das escrituras, fato que amplia a linha de horizontes dogmáticos e conduz a questionamentos profundos dos dogmas religiosos. Ao valorizar a experiência religiosa pessoal centrada no amor ao próximo e na crença na salvação do espírito por meio de ações positivas e, às vezes contraditórias, o *Pietismo* encarna os ideais revolucionários dos jovens poetas alemães por criarem mecanismos libertários de interpretação.

do jovem *Werther* (1774), por exemplo, para se filiar, na maturidade, a uma corrente na qual se percebe o predomínio de um princípio reflexivo e, por vezes, filosófico imposto à emotividade primária do *Sturm*. No entanto, mesmo nessa atitude racional, observa-se, no dilema interior de Fausto, obra da chamada fase clássica de Goethe, a convivência tensiva entre emotividade e consciência reflexiva.

O romantismo alemão, nessa linha de raciocínio, pode ser compreendido como encontro entre emoção e razão. Nele existe um contínuo diálogo entre tradição e renovação e, nesse sentido, compreende-se a “ascendência intelectual”, descrita por Nunes (1993), e a busca pela manipulação racional da carga emotiva própria ao Romantismo como marcas temáticas importantes deste movimento. Percebemos, então, no Romantismo alemão por um lado, a presença de uma postura clássica, sob a influência das ideias de Lessing (1992; 1998) e, por outro, a busca revolucionária de cunho nacionalista e intimista que, por meio de atitudes como o “*Volkslieder*”, reorganizam a tradição clássica, incorporando valores da cultura popular e imprimindo a predominância do individual sobre o universal fato verificável, por exemplo, na obra do jovem Goethe, sobretudo em *Werther*.

No dizer de Guinsburg e Rosenfeld (1993, p. 276), os alemães procuram a síntese entre Eu/ Mundo por meio de uma atitude consciente diante da realidade, pois “têm uma percepção agudíssima da cisão que os domina”. Nessa tentativa de síntese o Romantismo alemão busca a racionalização do ímpeto inicial do *Sturm*. Os românticos alemães são racionais e tentam atingir o equilíbrio interior não pela pura emotividade, como fez o *Sturm*, mas pela equalização desse elemento.

Em outros termos, ao passar pelo filtro emotivo e impulsivo do Eu, a realidade permeia uma postura reflexiva e, por vezes, filosófica no Romantismo alemão.

Para Schlegel (1994):

Para se poder escrever bem sobre alguma coisa, é preciso que ela não nos interesse mais; o pensamento que se deve expressar seriamente tem de ser algo do passado, que na verdade já não nos ocupe. Enquanto o artista estiver inspirado e entusiasmado, encontrar-se-á num estado no mínimo iliberal para a comunicação. Quererá dizer tudo ___ o que no gênio imaturo é um mau hábito ou então um preconceito adequado a ignorantes maduros. Assim negligenciará o valor e a dignidade da autolimitação, que no entanto é, para o artista como para o homem, alfa e ômega, o mais necessário e o mais elevado. (...) Quanto a três erros, apenas, devemos nos precaver. O que parece e deve parecer livre-arbítrio, e assim irracional ou para além da razão, tem de, no fundo, ser pura e simplesmente racional e necessário; do contrário o capricho se torna obstinação, surge a iliberalidade, e da autolimitação vem o auto-aniquilamento. Segundo: não devemos nos precipitar na autolimitação, deixando primeiro espaço para a autocriação, a invenção e o entusiasmo, até que chegue o momento. Terceiro: não se deve exagerar em matéria de autolimitação. (SCHLEGEL, 1994, p.85.)

O poeta romântico alemão posiciona-se na interação racional com a sensibilidade emotiva. O deixar espaço para o entusiasmo, comentado por Schlegel (1994), nos remete à importância dada ao impulso criativo, mas, ao mesmo tempo, denota a relevância do elemento

racional como forma de efetivamente materializar o impulso poético “autêntico”. Dada essa tendência racional, “dignidade da autolimitação”, a negação ao clássico, mais branda na vertente alemã, revela um fazer poético lúcido e consciente, valorizando, com isso, o trabalho estético como possibilidade de materializar o impulso emotivo tão caro aos românticos.

Entretanto, essa visão racional não exclui o domínio emotivo presente no Romantismo, pois, como adverte Schlegel (1994), “não se deve exagerar em matéria de autolimitação”. Em outros termos, o racional, no Romantismo alemão, está condicionado a uma corrente emotiva, que, por isso, implica em uma tendência racional impregnada pelo viés subjetivo. Os alemães não querem negar a realidade apenas pela emoção, mas sim modificá-la por meio da interação racional do Eu com o mundo.

Nesse sentido, podemos compreender o pensamento de Novalis (1988, p. 31) que considera a poesia como chave para a compreensão agnóstica do homem, uma vez que “eleva cada ser através de uma ligação específica com o todo restante”. Como salienta Volobuef (1999), acontecimentos como a reunião em Jena, a partir de 1796, de jovens interessados em discutir a *Wissenschaftslehre* (Doutrina das ciências) de Johann G. Fichte e a problemática instaurada pelas idéias de Friedrich Schlegel a respeito da Poesia ingênua (dos antigos) e da Poesia sentimental (dos modernos) determinam a transição da rebeldia dos *Sturm* para a consolidação do Romantismo germânico.

Devido à diversidade das manifestações românticas na Alemanha as correntes passam a ser designadas por meio de uma correlação entre a cidade que abrigava um determinado grupo de artistas e a recorrência temática imanente às obras desses autores. Assim como em outros países, o romantismo alemão se manifestou, portanto, dentro de um espírito amplamente heterogêneo, sendo possível, inclusive, falarmos em vários romantismos na Alemanha.

Não buscaremos, dentro dos limites desse trabalho, a explicitação minuciosa da diversidade romântica alemã, antes discutiremos mais detidamente os conceitos de reflexão e de ironia ao produziremos uma breve explanação sobre os reflexos da ironia romântica na poesia romântica brasileira.

Reflexão e ironia romântica: um princípio⁵

A influência da metafísica de Fichte (1762-1814) associada à essência nativista de Rousseau e a crença mística de F. Schelling estabelecem, no *Frühromantik*, um teor reflexivo contido no cerne das manifestações poéticas dessa vertente romântica.

5 O Grupo Romântico de Jena, ou *Jenaer Romantik (Frühromantik)*, tem início por volta de 1799, na cidade de Jena, e dissolve-se aproximadamente na primeira década do século XIX. Como representantes dessa corrente podemos citar: Hölderlin (1770-1843), Ludwig Tieck (1773-1798); Willhem Heinrich Wackenroder (1773-1798); Novalis – pseudônimo de Philipp Friedrich Von Hardenberg – (1772 –1801); os irmãos August Wilhelm Schlegel (1767-1839) e Friedrich Schlegel (1772-1829), Karoline Schlegel (1763-1809), Dorothea Schlegel (1763-1839), Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854); Daniel Friedrich Schleiermacher (1768- 1834), entre outros autores.



Essa postura reflexiva e, paradoxalmente, mística, muitas vezes relacionada a um sentido de religiosidade cristã de fundo redentor e messiânico, encontrado na base do *Pietismo*, determina uma espécie de supremacia do Eu face à realidade. Essa crença na individualidade expressa uma visão positiva diante do mundo e, por isso, o artista de lena busca estabelecer, no paralelo Eu/Mundo uma correlação com o elemento natural, tido como fonte suprema de pureza e reflexo dos valores humanos, absortos por um processo reflexivo e questionador.

Para Novalis (1988),

O mundo precisa ser romantizado. Assim reencontra-se o sentido originário. Romantizar nada é, senão uma potenciação qualitativa. O si-mesmo inferior é identificado com um si-mesmo melhor nessa operação. Assim como nós mesmos somos uma tal série potencial qualitativa. Essa operação é ainda totalmente desconhecida. Na medida em que dou ao comum um sentido elevado, ao costumeiro um aspecto misterioso, ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito um brilho infinito, eu romantizo – Inversa é a operação para o superior, desconhecido, místico infinito – através dessa conexão este é logaritimizado – adquire uma expressão corriqueira. Filosofia romântica. Língua romana. Elevação e rebaixamento recíprocos (NOVALIS, 1988, p, 142)

A necessidade de “romantizar” o mundo reflete a busca catártica inerente ao espírito romântico no *Frühromantick*. A consciência de que o sujeito precisa reorganizar seu universo de valores individuais, para, assim, logaritimizar sua essência humana – “si-mesmo” melhorado em grau de potência – proporciona a purificação do sujeito na medida em que expõe a necessidade de reavaliação contínua de seus valores primários. Para Novalis (1988), essa busca pela romantização do mundo provoca a redefinição dos valores humanos e a reflexão diante das ações e convicções do indivíduo.

O indivíduo deve, portanto, refletir sobre suas ações e, por meio dessa atitude contemplativa, rever continuamente sua visão de mundo. No poema “Na Neuffer”, de Hölderlin, podemos ter uma idéia desse olhar reflexivo atribuído à figura humana.

An Neuffer⁶
Im märz, 1794

Noch kehrt in mich der süße Frühling wieder,
Noch altert nicht mein kindischfröhlich Herz,

6 Com relação à obra de Friedrich Hölderlin usaremos: HÖLDERLIN, F. *Poemas*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cia. das Letras, 1991. A neuffer/ Em março de 1794. Ainda me recordo da doce primavera,/ Ainda bate alegre o meu coração de criança/ Ainda o orvalho do amor as vistas me oblitera/ Ainda em mim vive a dor e prazer da esperança./ Ainda, doce alívio, meu olhar se inebria / Com o céu de anil e com o verde da devesa. / Dá-me sua taça embriagadora de alegria/ A divina, jovem, amável Natureza./ Esta vida, podes crer, vale bem seus pesares / Enquanto iluminar-nos, pobres, o sol de Deus /E a imagem de um tempo melhor na alma guardares / E os olhos de um amigo chorarem com os teus. (HÖLDERLIN, 1991, p. 57)



Noch rinnt vom Auge mir der Tau der Liebe nieder
Noch lebt in mir der Hoffnung Lust und Schmerz.

Noch tröstet mich mit süßer Augenweide
Der blaue Himmel und die grüne Flur,
Mir reicht die Göttliche den Taumelkelch der Freude,
Die jugendliche freundliche Natur.

Getrost! es ist der Schmerzen wert, dies Leben,
So lang uns Armen Gottes Sonne scheint,
Und Bilder beßrer Zeit um unsre Seele schweben,
Und ach! mit uns ein freundlich Auge weint.
(HÖLDERLIN, 1991, p. 56)

Em “An Neuffer”, Hölderlin projeta um olhar positivo diante do elemento natural. A essência religiosa identificada ao traço religioso “sol de Deus” redime o sofrimento do eu-lírico diante da realidade. A tensão face ao mundo é amenizada pela lembrança da “doce primavera” aproximada a um tempo feliz materializado na infância. O eu-lírico, dessa forma, transfere para a “natureza” um olhar eufórico que, prolongado pelo traço religioso, imprime uma visão positiva por meio da interação homem/natureza.

Nesse sentido, “os pesares” da vida acabam sendo sublimados pela ação pacificadora do traço natural que, por isso, projeta um futuro amplamente positivo. O natural liga-se à pureza contida essencialmente na alma humana. Esta, entretanto, vem corrompida pelo contato com o mundo civilizado remetendo a busca remissiva pela pureza natural inerente ao humano.

O paralelo entre o sujeito poético e o elemento natural representa a angústia humana pelo retorno ao equilíbrio, o que pode ser verificado na evocação a elementos como “primavera”, “céu de anil” e a “verde devesa”. A luz que emana desses elementos faz com que o Eu compreenda a precariedade da vida humana, no caso, metaforizada na aceitação do fluir do tempo e no contato com a pureza como forma de contemplação de sua efemeridade. A reflexão diante do natural, remete ao divino, menos pela alusão ao exótico cenário da lembrança, mas pela tomada de consciência evocada pela pureza contida nesse cenário. O efeito paradoxal presente na constatação do duplo - “dor e prazer da esperança” - denota o contágio do eu-lírico via consciência diante da fragilidade do sentido de pureza e equilíbrio do contato com o natural, visto que lembrança e, por isso, muito próxima a utopia.

O porvir reflete, neste sentido, a situação fragilizada do sujeito uma vez que vem associado à constatação do contato humano ao mundo dos “pesares”. O traço natural e religioso resgata a confiança plena nas ações do homem, porém, indica, via locução verbal “podes crer”, que funciona como aposto, que o sujeito ao estabelecer o paralelo com o natural resguarda o sentido de pureza; mas tem consciência de sua fragilidade. Esta, a pureza, por isso, fica condicionada à necessidade de purificação do Eu, o que evidencia a postura consciente do eu-lírico diante da realidade metaforizada no poema na alusão aos “pesares” da vida.

A correlação positiva em “An Neuffer” é produzida por uma espécie de distanciamento do eu-lírico diante da profusão emotiva. O termo “crer”, primeiro verso da quarta estrofe, funciona como um organizador racional da profusão emotiva do poema. A anáfora do termo “ainda”, primeira estrofe, que se estende para a primeiro verso da segunda estrofe, retoma a consciência da fragilidade natural ao remeter a um distanciamento do sujeito diante do tempo presente, posto que memória. É no passado que se materializa o traço pacificador e, por isso, a correlação Eu/natureza denota o distanciamento crítico do eu-lírico no presente da enunciação uma vez que estabelece a evasão para o natural como saída possível para a degradação evocada pelo tom remissivo que o poema adota ao focalizar o passado.

O saudosismo, segunda estrofe, funciona, então, como denunciador de que o passado idílico inexistente no presente, lançando uma dúvida em relação ao futuro. Podemos perceber, então, que o sujeito poético em “An neuffer”, ao contemplar a natureza, demonstra uma visão racional face à realidade que observa. Existe, assim, uma consciência diante da contaminação do elemento civilizado e a necessidade de regresso ao idílico como forma de modular essa contaminação. O verso “E a imagem de um tempo melhor na alma guardares” demonstra a busca pela interiorização do estado de alma vivido pelo eu-lírico em contato com a natureza, caracterizando o que Novalis (1988, p. 142) denominou, no fragmento supracitado, por necessidade de “romantizar” o mundo.

Pensando nas colocações feitas sobre o poema em discussão verificamos que a melancolia é ocasionada menos pelo pessimismo ou ceticismo diante do mundo, mas pela constatação racional de que o sujeito está em estado de latente degradação uma vez que o elemento natural é marcado em um tempo de memória ligado ao passado. O pêndulo estabelecido entre a contemplação emotiva do passado e a visão crítica diante da impossibilidade de regresso a este tempo cria a mediação crítica necessária para a redefinição do elemento natural como um meio para se atingir o equilíbrio, agora distante do sujeito-poético no presente e no futuro.

Essa oscilação entre emoção e razão ocasiona a essência filosófica que perpassa a poesia romântica alemã em “An Neuffer”. Benjamin (1991) comenta que o movimento romântico, não pode ser compreendido sem levarmos em conta os princípios gnosiológicos que determinam o pensamento humano à época romântica. No entanto, as matrizes filosóficas da arte romântica não podem ser tomadas como reflexo unilateral do Romantismo, aqui abordando a tendência romântica de lena.

Segundo Novalis (1988), o pensamento romântico pode ser entendido como “um misto de filosofia e de poesia.” (p.33), pois

a suprema tarefa da formação é – apoderar-se de seu si-mesmo transcendental – ser ao mesmo tempo o eu de seu eu. Tanto menos estranhável é a falta de sentido e entendimento completos para outros. Sem auto-entendimento perfeito e acabado nunca se aprenderá a entender verdadeiramente a outros. (NOVALIS, 1988, p.55)

Dessa forma, o artista romântico alemão projeta uma visão conturbada face ao mundo, na qual o homem é capaz de criar um universo sublimado e perfeito, amenizando o sofrimento do sujeito impregnado pela consciência do *Weltschmerz*. O Romantismo alemão mantém, porém, uma atitude reflexiva no que se refere à realidade histórica em que habita compreendendo, nesse processo, a fragilidade da utopia ideal do pensamento romântico em linhas mais tradicionais.

Pode-se dizer, então, que o Romantismo alemão e, mais especificamente de Iena, influenciado pelo olhar racional, tende a ver na correlação homem/natureza um prolongamento da fragilidade ontológica. Essa visão humanizada e consciente do mundo materializa uma das principais características do *Frühromantik*, qual seja, a mediação reflexiva do sujeito face ao mundo; base para a compreensão do conceito de ironia romântica nesta vertente romântica na Alemanha.

Como vimos há pouco, Novalis (1988, p. 55) assinala que “a suprema tarefa da formação é apoderar-se de seu si-mesmo transcendental, ser ao mesmo tempo o eu de seu eu”, ou seja, prevalece, no *Frühromantik*, uma postura consciente diante da materialização do impulso emotivo primário. O sujeito, imbuído desse nível de consciência, dialoga com o mundo por meio de uma atitude amplamente paradoxal: a ironia. A postura irônica, como salienta Novalis (1988), é correlacionada ao princípio reflexivo definido por Schlegel (1994). Segundo Novalis (1988), a ironia é

a consequência, o caráter da genuína clareza de consciência – da verdadeira presença de espírito. O espírito aparece sempre apenas em forma *alheia, aérea*. A ironia de Schlegel parece-me ser genuíno humor. Vários nomes são proveitosos a uma idéia. (NOVALIS, 1988, p. 89)

A ironia romântica, nesse sentido, imprime uma visão bipartida diante da realidade, pois ao mesmo tempo em que o Eu romântico apresenta-se na materialização do impulso emotivo, busca a sublimação do entusiasmo, gerando o riso e a fragmentação das certezas face à utopia. Esse fato, cisão momentânea da efusão emotiva por meio da razão, cria a consciência diante do objeto poético que influenciado pelo crivo racional, agora reflexivo, passa à expressão de um universo infinito, materializado em uma expressão linguística sempre parcial e passível de redefinição, caracterizando o que Kierkegaard (1991, p. 26) denomina por “prolongamento reflexivo em espiral” na ironia romântica e que a difere do traço moral e linear na ironia retórica, muito utilizada no Realismo em autores como Machado de Assis, Balzac, Zola, e, em alguns casos, Swift e Voltaire, resguardadas, naturalmente, as particularidades de cada autor.⁷

A ironia romântica estaria então construída na busca incessante em transcender a finitude imposta pela palavra face às profusões sentimentais inerentes ao recorte ideal no

7 Como o paralelo analítico/contrastivo entre a os conceitos de ironia retórica e a ironia romântica demandam uma reflexão muito ampla, algo que ultrapassa os limites deste estudo, novamente, remetemos nosso leitor aos estudos de MUECK, D.C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.; KIERKEGAARD, *O conceito de ironia*. Tradução Lee Capel, 1991.

Romantismo. O viés reflexivo na ironia romântica, nessa linha de raciocínio, materializa o prolongamento dessa atitude conflitante face à utopia ideal própria ao Romantismo; mas sem negá-la. Este progressivo questionamento produz progressivas cisões diante do percurso ideal de fundo sentimental, aspecto também importante ao conceito de ironia romântica.

No poema “Bom conselho”, de Hölderlin vislumbramos o embate entre emoção e razão, configurando o traço reflexivo comentado há pouco.

Guter rat⁸

Hast du Verstand und ein Herz, so zeige nur von beiden;
Beides verdammen sie dir, zeigest du beides zugleich.
(HÖLDERLIN, 1991, p. 98)

Nesse poema a binômia razão/ emoção (coração) aparece como resultado de uma opção prática do eu-poético. É preciso conter o impulso emotivo, uma vez que sua exposição deflagra a carência de profundidade significativa. Esse conter a emoção pode ser verificado claramente se pensarmos na metáfora da “criança ingênua” de Novalis. A “criança ingênua” é o resultado final da mediação do adulto face às adversidades do presente.

Em “O bom conselho” a contenção do veio emotivo apresenta a tensão entre a emoção e uma visão crítica materializada no poema por meio da ascensão intelectual que domina o eu-lírico. O “condenar”, presente no poema, leva, entretanto, a uma postura ambígua do eu-lírico, pois este deve reorganizar os traços formativos da emoção (coração) e razão.

Esse processo, de certa forma, aponta uma nova dinâmica individual. A “razão e o coração” acabam por carregar implicitamente traços híbridos uma vez que advém do mesmo impulso criador: o Eu. Nesse sentido, razão e emoção podem ser compreendidos como elementos de síntese e não como traços excludentes. Tal postura implica a necessidade de distanciamento do sujeito face à matriz emotiva e, conseqüentemente, a redefinição do princípio emotivo de caráter mais ingênuo, posto que condicionado ao traço racional.

Novalis (1988) toca nesta questão ao afirmar, no fragmento 16, que

a fantasia põe o mundo futuro seja na altura, ou na profundidade, ou na metempsicose, em relação a nós. Sonhamos com viagens através do todo cósmico: então o universo não está dentro de nós? As profundezas de nosso espírito nós não conhecemos. – Para dentro vai o misterioso caminho. Em nós, ou em parte nenhuma, está a eternidade com seus mundos, o passado e o futuro. O mundo exterior é o mundo das sombras, lança suas sombras no reino da luz. Agora parece-nos, sem dúvida, inteiramente tão escuro, solitário, amorfo, mas quão totalmente diferente nos parecerá, quando esse entenebramento (sic) tiver passado, quando o corpo de sombra estiver afastado. Iremos fruir mais que nunca, pois nosso espírito passou privação. (NOVALIS, 1988, p.44)

8 **Bom conselho** / Se tens razão e coração, mostra somente um deles, /Por ambos te condenariam se os mostrasses juntos. (HÖLDERLIN, 1991, p. 99).

A fusão entre passado e futuro proposta por Novalis (1988) denuncia a existência de um crivo racional na atitude altruísta própria ao poeta romântico uma vez que o individualismo é visto, antes de tudo, como uma forma de auto-conhecimento. Esta busca pela compreensão do indivíduo em sua totalidade possibilita a consciência diante da complexidade do Mundo. O subjetivismo romântico, nesse sentido, é um meio de reflexão diante da complexidade do “todo cósmico”. A alusão a Platão, “exterior é o mundo das sombras”, indica uma atitude consciente de Novalis (1988) diante da construção do universo poético, ou seja, a “fantasia” é um caminho; enquanto mediação reflexiva.

Considerar a subjetividade romântica como um processo gradativo de introspecção reflexiva implica diretamente na reavaliação da utopia presente nesse processo de filtragem diante do real. O poeta romântico expressa, por meio da individualidade, além da afetação sentimental diante do Mundo, uma forma, em muitos momentos, paradoxal, de chegar à síntese diante do caos imposto ao sujeito pelo contato com o Mundo, ou seja, no Romantismo o ideal é, quase sempre, utópico; aspecto questionado no Romantismo alemão.

A “privação” do espírito, comentada por Novalis (1988), denuncia, nessa linha de análise, a complexidade da dualidade Eu/Mundo inerente à perspectiva romântica e, por isso, pode ser entendida como um caminho para a compreensão de ambos uma vez que na confusão sentimental do Eu irônico o Mundo se revela como heterogêneo e, como tal, inteligível apenas pela mediação emotiva, gerando a burla à tradição; na ironia romântica.

O olhar irônico tende, então, a apresentar um distanciamento do plano emotivo primário. A ironia, condicionada à visão rebelde do Eu diante do mundo, questiona a própria efusão emotiva, transfigurando, em alguns momentos, o sublime em grotesco e, nesse processo, revela um olhar crítico diante da realidade circundante.

Ironia romântica na lírica brasileira: Sousândrade e Bernardo Guimarães

A postura irônica impõe uma reorganização crítica à emotividade e subjetividade romântica, sem, contudo, negá-la por completo. Acreditamos que no interior do Romantismo brasileiro, por meio de uma gradativa ascendência irônica, alguns autores mobilizaram os traços puramente emotivos de caráter nacionalista e utópico, indicando posicionamentos reflexivos no que se refere à materialização do lastro emotivo e libertário comum ao movimento.

Esta postura analítica já foi abordada em trabalhos anteriores⁹, porém achamos

9 Ver: http://www.uel.br/pos/letras/terroroxa/index.php?option=com_content&task=view&id=59&Itemid=77 ; http://www.uel.br/pos/letras/terroroxa/index.php?option=com_content&task=view&id=24&Itemid=40 ; http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Linguagem_Discurso/issue/view/29/showToc ; <http://www.repositorios.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/issue/view/116/showToc> ; PEREIRA, D. C. de. *Poesia romântica brasileira revisitada*. 2006. 230 p. Tese (Doutorado em Letras). Área de concentração em Literaturas de Língua Portuguesa – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto, São José do Rio Preto.

prudente comentar, a título de exemplo, a presença da ironia romântica no movimento brasileiro via discussão do poema “A origem do menstuo”, de Bernardo Guimarães e em fragmentos do poema *O Guesa*, de Sousândrade. Compreendemos, no entanto, que a ironia romântica é perceptível em outros autores brasileiros como, por exemplo, na binômia em Álvares de Azevedo, na percepção racional de fundo titânico em Tobias Barreto. É possível perceber, também, o traço irônico em poemas românticos como “Marabá” e “I-Juca Pirama”, de Gonçalves Dias; “Cântico do Calvário”, de Fagundes Varela, além de outras produções poéticas de Bernardo Guimarães como “O elixir do pajé” e “Orgia dos duendes”, para ficarmos em alguns exemplos.

Sousândrade e Bernardo Guimarães, neste texto, serão vistos como poetas irônicos que, a seu tempo, produziram obras repletas de particularidades inovadoras, fato que, como salienta Romero (1902, p. 1122), retira Sousândrade da “toada comum do romantismo brasileiro” e lança Guimarães “em um mundo obscuro, no qual a tradição clássica é rebaixada e pornográfica”.

As inovações estéticas em relação à tendência romântica canonizada no Brasil é uma das principais características da obra de Sousândrade. Sílvio Romero (1902, p. 1126), comenta que na produção sousandradina existe uma textura distinta do versejar comum do Romantismo, a ponto de afirmar que “o poeta sai quase inteiramente fora da toada comum da poetização de seu meio; suas ideias têm outra estrutura”. Sousândrade pode ser entendido como um poeta que prima pelo questionamento do cânone dominante no Romantismo, fato que o aproxima de poetas como Hölderlin, Lautréamont e Nerval, só para ficarmos em alguns nomes.

Estas considerações apresentadas por um crítico do século XIX são índices do grau de inovação presentes na poesia dos poetas mencionados, porém, o mesmo crítico, verifica que mesmo as inovações não permitem leituras fora dos padrões românticos aos dois poetas. Pensando nesta impossibilidade e, concordando com ela, adiantamos que Sousândrade e Bernardo Guimarães são poetas românticos, porém neles encontramos um ponto distinto: a ironia romântica.

Um argumento em favor desta ideia pode ser colhido na abordagem consciente que Sousândrade impõe à tradição em sua época. É comum observarmos no interior do *Guesa* um constante diálogo intertextual com obras como *A Odisséia* de Homero, *Eneida* de Virgílio, *Fausto* de Goethe, *Os Lusíadas* de Camões, entre outras.

Oh, podeis, cortezãos, aperfeiçoando,
O prémio de ter das ‘ilhas dos amores!’
E os lares de Penelope bordando,
São sós os que honram aos navegadores.
— E onde existe Camões ? E aonde Homero ?
Aquelle, em Portugal; e á humanidade
Este eterno guiando, que primeiro
As virtudes ensina da amizade, [...]
(SOUSÂNDRADE, 1979, p. 137)

Evidencia-se, nessa passagem, a evocação ao clássico como modelo estético a ser seguido. Camões e Homero são citados como referência para a produção poética sousândradina. Ao indicar que Camões e Homero guiam os passos do poeta, Sousândrade mostra predileção por esses autores e pela arte que eles representam. Esta informação conduz a percepção de que o poeta não nega valor ao discurso clássico, pelo contrário, vê neles fatores importantes para a construção de uma poesia que reformule a aparente emotividade e artificialidade de seu tempo.

Ao longo do poema *O Guesa*, no entanto, o eu-poético demonstra consciência face ao passado; mas deixa evidente que as imagens do passado são utilizadas não como movimentos de reprodução passiva; antes como forma de questionar aspectos singulares da poesia de seu tempo. A crítica à emotividade intimista provoca um incomodo diante de poetas como Gonçalves Dias, Varela e Casimiro, Alexandre Herculano, Camilo Castelo Branco e Almeida Garrette, apenas para ficarmos em poetas de expressão em Língua Portuguesa citados textualmente pelo poeta ao longo de *O Guesa*.

Muitos destes poetas são apresentados jocosamente ao longo do poema, fato que dá um caráter metalinguístico de fundo satírico ao *Guesa*, configurando uma das bases de sua face irônica. O eu-poético de *O Guesa* vislumbra um equilíbrio idílico no Clássico ao reconhecer o valor da tradição, mas coloca seu discurso como uma poesia de incorporação reflexiva deste passado, o que em muito lembra os ideais modernistas de primeiro momento, sobretudo quando pensamos no “Manifesto Antropófago” e no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, de Oswald de Andrade.

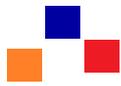
Nos versos que seguem temos uma visão desse processo irônico na poética de Sousândrade:

Vê do arrependimento o incanto adeante
E ouve do amor-primeiro esse murmúro
D'alvoradas de Anninhas; e a que o Dante
Sentia o grande amor, o amor venturo.

— Chega odysseu viajor: para ele correm
A mulher nobre, a muito amada filha¹⁰,
Os contentes escravos, que não morrem
Já tendo protector. — E ao da família

Doce quadro, risonho qual um sonho,
Parado estava o jovem peregrino
E eu aos olhos de vós, sem arte o ponho,
Que vejais ser da terra o que é divino.
(SOUSÂNDRADE, 1979, p. 145)

10 A correlação entre a trajetória de Sousândrade e o percurso diegético do *Guesa* é, segundo Willans (1976), a inclusão, neste momento do poema, de uma filha e não um filho de Odisseu. Esta seria uma projeção da filha de Sousândrade em uma referência mais branda à figura de Telemaco da *Odisséia*.



Neste excerto, o eu-poético projeta uma paz na indicação da chegada de Odisseu a sua pátria. Esta, entretanto, é fundida ao sofrimento do Guesa peregrino que, como Odisseu, precisa passar por provações para ser reconhecido e valorizado em seu retorno à terra natal. O Guesa que vaga pela América em busca da paz individual assume, no paralelo com Odisseu, a função mítica de preservação da cultura brasileira em um processo de continuo contato com o outro, o estrangeiro. Nessa medida, cria-se, por meio da consciência crítica do eu-poético, na condição de errante, sem lar, a percepção da miscigenação cultural que, por um lado, resgata no nativo um sentido de pertencimento às origens; mas, por outro, provoca a percepção da interferência do outro, o estrangeiro, na construção da cultura brasileira.

A linguagem passa pelo que podemos identificar como racionalização do traço emotivo primário próprio a ironia romântica. Prova disso é a rigidez formal observável no poema que, em sua maior parte é composto por quartetos decassílabos regulares em versos brancos, o que remete a uma reminiscência épica no interior do poema. Mesmo nos momentos de irrupção inovadora, contidos nos Cantos II e X, respectivamente, é perceptível uma estrutura regular, sendo as estrofes estruturadas de maneira a resguardar a homogeneidade do restante do texto. Prova disto é a utilização, com pequenas variações, do *limerisk* isabetano nestes fragmentos.

Por conta das inovações estilísticas e, sobretudo, pela forma conflituosa com que a poesia de Sousândrade lida com a tradição romântica de seu tempo o poema direciona uma visão satírica a poetas já consagrados como, por exemplo, Alencar, Odorico Mendes e Herculano. A mobilização satírica de paradigmas de seu tempo corrobora com a ideia do viés irônico na poética romântica brasileira, tendo aqui, Sousândrade como um exemplo.

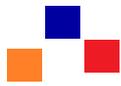
(ZOILOS sapando monumentos de antiguidade:)

Do que o padre Baccho-Luziada
Dom Jayme vall'mais pintos mil;
== 'Bandeira Estrellada'
É mudada
Em sol, se içã-a o Rei do Brazil;

Herculano, é Polichinello,
Odorico, é pae rocôcô;
Alencar refugo;
== Victor Hugo
Doido Deus, o 'chefe coimbrão';

Dos Incas nos quipus, Amautas;
São Goethe, Moysés, Salomão,
O Byron, o Dante,
O Cervante,
Humboldt e Maury capitão,

Newton's Principia, Shak'spear', Milton,
O Alkorão, os Veddas, o Ormuzd,



As Mil e Uma Noites,
E açoites
Que dera e levava Jesus :

Pois há, entre Harold e o Guesa,
Diferença grande, e qual é,
Que um tem alta voz
E o pé bot,
'Voz baixa' o outro, e firme o pé'

E cometas, aos aerolitos,
Passando, sacodem pelo ar . . .
== Vêde os vagabundos
Mimundos
Que ostentam rodar e brilhar! ..."
(SOUSÂNDRADE, 1979, p. 243-4)

Neste excerto, percebemos a mobilização satírica da tradição literária via memória de autores como Byron, Alexandre Herculano, Vitor Hugo, Odorico Mendes, Alencar, Cervantes, Goethe, Milton, Shakespeare, Dante, entre outros, evocados como paradigmas ora questionados ora valorizados como pontos de contato entre a visão sousandradina e os padrões românticos de fundo idealista. *O Guesa* chega à ironia uma vez que a intensificação do fluxo de memória lança em um mesmo fluxo de influência autores dispares que funcionam como modelos e paradigmas a serem seguidos e/ou negados em uma espiral satírica na poética do autor.

Ao verificar a dinâmica aqui apontada: incorporação crítica da tradição via novos arranjos estéticos; compreendemos a poética sousandradina como exemplo da presença da ironia romântica na lírica brasileira. A postura irônica em Sousândrade, nesse sentido, é vista como um fator que denota, em nível profundo, a reorganização crítica imposta pelo poeta à emotividade e subjetividade romântica. Acreditamos que no interior do romantismo brasileiro, por meio de uma gradativa ascendência crítica e irônica, alguns autores mobilizaram os traços puramente emotivos, indicando posicionamentos mais racionais no que se refere à materialização do lastro emotivo e libertário comum ao movimento.

Outro exemplo da ironia romântica na tradição literária brasileira é a inusitada poética de Bernardo Guimarães. Em "A origem do menstruo", por exemplo, o tom jocoso associado às figuras mitológicas como Vênus e os deuses greco-romanos atingem a ironia ao focalizar traços humanos contidos nestas figuras. A presença de um processo de autocrítica por meio da prosopopéia imposta ao plano mítico no poema de Guimarães ajuda a pensar em uma apropriação crítica desta tradição, o que amplia a linha de leitura destes textos em direção à reflexão irônica.

A erotização destes personagens via utilização de palavras de baixo calão como "dar o cu", "heróica foda", bem como as inúmeras referências eróticas presentes, por exemplo, na descrição de Vênus e da ninfa Galatéia culpada, jocosamente, pela maldição/profecia

que dá contornos míticos a origem da menstruação feminina no poema são exemplos deste processo. A retomada crítica da tradição, no caso greco-romana, assume no poema o contorno isotópico e cria a tensão irônica, na medida em que fraciona estes temas apontando, em nível profundo, para uma reorganização do caráter mítico associado ao plano olímpico em um processo que se aproxima ao ato de profanação, conforme Agamben (2000). Para Agamben (2000, p. 78), profanar é “neutralizar aquilo que se profana”, mas de forma a manter elementos do sagrado sob uma nova ótica, portanto, profanar é reorganizar; é apropriação em uma nova perspectiva, agora crítica e reflexiva.

A origem do mês-truo

De uma fábula de Ovídio achada nas escavações de Pompéia e vertida em latim vulgar por Simão de Nuntua.

Sta/va/ Vê/nus/ gen/til/ jun/to/ da/ fon/te – L
fa/zen/do o/ seu/ pen/te/lho, - A
com/ to/do o/ jei/to,/ pra/ que/ não/ Fe/ri/sse/ – L
das/ cri/cas/ o a/pa/re/lho. A

Tinha que dar o cu naquela noite – L
ao grande pai Anquises, - A
o qual, com ela, se não mente a fama, - L
passou dias felizes... – A

Rapava bem o cu, pois, resolvia
na mente altas idéias:
– ia gerar naquela heróica foda
o grande e pio Enéias.

Mas a navalha tinham o fio rombo,
e a deusa, que gemia,
arrancava os pentelhos e peidando,
caretas mil fazia!

Nesse entretanto, a ninfa Galatéia,
acaso ali passava, e vendo a deusa assim tão agachada,
julgou que ela cagava...

Essa ninfa travessa e petulante
era de gênio mau,
e por pregar um susto à mãe do Amor,
atira-lhe um calhau...

Vênus se assusta. A branca mão mimosa
se agita alvoroçada,
e no cono lhe prega (oh! caso horrendo!)
tremenda navalhada.

Da nacarada cona, em sutil fio,
corre purpúrea veia,
e nobre sangue do divino cono
as águas purpureia...



(É fama que quem bebe dessas águas
jamais perde a tesão
e é capaz de foder noites e dias,
até no cu de um cão!)

– “Ora porra!” – gritou a deusa irada,
e nisso o rosto volta...
E a ninfa, que conter-se não podia,
uma risada solta.

A travessa menina mal pensava
que, com tal brincadeira,
ia ferir a mais mimosa parte
da deusa regateira...

– “Estou perdida!” – trêmula murmura
a pobre Galatéia,
vendo o sangue correr do róseo cono
da poderosa déia...

Mas era tarde! A Cípira, furibunda,
por um momento a encara,
e, após instantes, com severo acento,
nesse clamor dispara:

“Vê! Que fizeste, desastrada ninfa
que crime cometeste!
Que castigo há no céu, que punir possa
um crime como este?

Assim, por mais de um mês inutilizas
o vaso das delícias...
E em que hei de gastar das longas noites
as horas tão propícias?

Ai! Um mês sem foder! Que atroz suplício...
Em mísero abandono,
que é que há de fazer, por tanto tempo,
este faminto cono?

Ó Adonis! Ó Jupiter potentes!
E tu, mavorte invito!
E tu, Aquiles! Acudi de pronto
da minha dor ao grito!

Este vaso gentil que eu tencionava
tornar bem fresco e limpo
para recreio e divinal regalo
dos deuses do Alto Olimpo,



Vede seu triste estado, ó! Que esta vida
em sangue já se esvai-me!
Ó Deus, se desejais ter foda certa
vingai-vos e vingai-me!

Ó ninfa, o teu cono sempre atormente
perpétuas comichões,
e não aches quem jamais nele queira
vazar os seus colhões...

Em negra, podridão imundos vermes
roam-te sempre a crica,
e à vista dela sinte-se banzeira
a mais valente pica!

De eterno esquentamento flagelada,
verta fétidos jorros,
que causem tédio e nojo a todo mundo,
até mesmo aos cachorros!"

Ouviu-lhe estas palavras piedosas
do Olimpo o Grão-Tonante,
que em pívica ao sacana do Cupido
comia nesse instante...

Comovido no íntimo do peito,
das lástimas que ouviu,
manda ao menino que, de pronto, acuda
à puta que o pariu...

Ei-lo que, pronto, tange o veloz carro
de concha alabastrina,
que quatro aladas porras vão tirando
na esfera cristalina

Cupido que as conhece e as rédeas bate
da rápida quadriga,
co'a voz ora as alenta, ora co'a ponta
das setas as fustiga.

Já desce aos bosques onde a mãe, aflita,
em mísera agonia,
com seu sangue divino o verde musgo
de púrpura tingia...

No carro a toma e num momento chega
à olímpica morada,
onde a turba dos deuses, reunida,
a espera consternada!



Já Mercúrio de emplastos se aparelha
para a venérea chaga,
feliz porque aquele curativo
espera certa a paga...

Vulcano, vendo o estado da consorte,
mil pragas vomitou...
Marte arranca um suspiro que as abóbadas
celestes abalou...

Sorriu a furto a ciumenta Juno,
lembrando o antigo pleito,
e Palas, orgulhosa lá consigo,
resmoneou: – “Bem-feito”!

Coube a Apolo lavar dos roxos lírios
o sangue que escorria,
e de tesão terrível assaltado,
conter-se mal podia!

Mas, enquanto se faz o curativo,
em seus divinos braços,
Jove sustém a filha, acalentando-a
com beijos e com abraços.

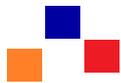
Depois, subindo ao trono luminoso,
com carrancudo aspecto,
e erguendo a voz troante, fundamenta
e lavra este DECRETO:

– “Suspende, ó filha, os lamentos justos
por tão atroz delito,
que no tremendo Livro do Destino
de há muito estava escrito.

Desse ultraje feroz será vingado
o teu divino cono,
e as imprecações que fulminaste
agora sanciono.

Mas, inda é pouco: – a todas as mulheres
estenda-se o castigo
para expiar o crime que esta infame
ousou para contigo...

Para punir tão bárbaro atentado,
toda humana crica,
de hoje em diante, lá de tempo em tempo,
escorra sangue em bica...



E por memória eterna chore sempre
o cono da mulher,
com lágrimas de sangue, o caso infando,
enquanto mundo houver..."

Amém! Amém! como voz atroadora
os deuses todos urram!
E os ecos das olímpicas abóbadas,
Amém! Amém! sussurram...
(GUIMARÃES, 1992, p.65)

Em "A origem do mênstruo" teríamos, então, uma inversão radical e consciente do processo sacralizador que permeia a adoção de personagens da mitologia greco-romana dentro da traição poética ocidental, sobretudo o Clássico. Um exemplo deste processo é a utilização da sátira social na alusão à criação do herói épico Éneias que no poema de Guimarães é fruto de uma "heróica foda". O poema focaliza os preparativos desta "foda" e os desdobramentos do acidente provocado pela ação involuntária de Galatéia, o que dá o perfil temático do poema e evidencia a presença da sátira como elemento irônico na obra.

O erotismo que permeia o poema e inclui, por exemplo, a explicitação da sexualidade dos mitos greco-romanos em cenas de pornografia é uma forma radical de dessacralização imposta por Bernardes Guimarães diante da tradição Clássica, novamente, recorrendo ao conceito de profanação de Agamben (2000). O teor metalinguístico/irônico no poema advém do posicionamento jocoso diante desta tradição, o que possibilita refletir que a reorganização da tradição via ironia é aspecto importante na ironia romântica e que, neste texto, compreende, como em Sousândrade, o aproveitamento burlesco desta tradição em um progressivo estado de contestação e atualização reflexiva.

A "maldição da críca" no poema de Guimarães implica, para além do vocabulário erótico do tom sensual que o constitui, a explicitação da ironia romântica subjacente a poesia romântica no Brasil. Em "A origem do mênstruo" a sátira à tradição funciona como tensão nos limites da tendência ideal própria ao romântico e, em nosso entendimento, possibilita a reorganização via ironia dos limites fixos desta tradição ao apresentá-la de forma burlesca.

A Vênus humanizada e, por que não dizer, ridicularizada pela ação de Galatéia, bem como a reunião do Concílio de Trento e as reações mundanas dos deuses evocados no poema indicam uma postura questionadora diante da tradição greco-romana, o que ocasiona o pêndulo reflexivo, cerne da ironia romântica. Tal procedimento, em muito proveniente do caráter erótico-satírico que envolve a composição do poema, destoa da visão ideal associada ao versejar romântico epigonal.

A presença de elementos fálicos e palavras de baixo calão como "cu", "crica", "pentelho", entre outras, alinhados a acontecimentos de elevado valor dentro da cultura greco-romana – reunião do Concílio de Trento – produzem a ridicularização da tradição em "A origem do Mênstruo", legitimando a metalinguagem e, conseqüentemente, a ironia.



Em outros termos, o tom carnavalizado percebido na burla via utilização de palavras que beiram ao escatológico atinge a postura reflexiva inerente a ironia romântica ao reorganizar os traços clássicos remanescentes ao discurso romântico, o que confere ao poema uma afetação grotesca que em muito reorganiza a placidez da tendência clássica.

O questionamento ao clássico, tido como uma constante dentro dos ditames românticos, no caso irônico, compreende a cisão momentânea do EU diante da complexidade do Mundo, retomando aqui a ideia de ascendência racional no Romantismo Alemão. Essa consciência ocasiona a gradativa racionalização dos traços puramente emotivos próprios ao movimento romântico no Brasil. O caminho escolhido, no caso de “A origem do mênstruo”, passa pelo sarcasmo, pela burla e o riso, porém, em outros momentos, como observa Volobuef (1999), a ironia romântica molda-se por meio do trato individual impetrado pelo sujeito ao universo social, como procuramos evidenciar nos comentários à poética de Sousândrade.

Argumentamos, portanto, em favor da presença do cunho reflexivo de fundo irônico nos poemas comentados neste estudo. O resultado, nos dois casos, é uma poesia tensiva face à tradição romântica e que afirma a heterogeneidade deste movimento, também, no Brasil.

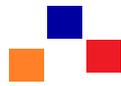
Considerações finais

Comentamos, neste estudo, aspectos do Romantismo alemão e apresentamos, mesmo que sucintamente, a relevância da ironia romântica enquanto fator de influência na poesia brasileira, tomando como exemplo a poesia “A origem do mênstruo”, de Bernardes Guimarães e fragmentos do poema *O Guesa*, de Sousândrade.

A linguagem inusitada dos poetas aqui aludidos configura-se como extravagante para os padrões românticos tradicionais. No entanto, é o olhar irônico que deve ser reconhecido como ponto de distinção da obra de Joaquim de Sousa Andrade e Bernardo Guimarães dentro das manifestações de nosso fazer romântico. Estas manifestações poéticas transbordam os limites de seu tempo e, por isso, não seriam facilmente compreendidas pela crítica que, muitas vezes, preferem ver frouxidão estética à inovação.

A poética de Bernardo Guimarães apesar de alguns esforços interpretativos ainda aguarda o devido reconhecimento, razão pela qual incluímos os comentários sobre sua poesia neste artigo. A ideia de que Sousândrade e Guimarães são poetas irônicos no Romantismo brasileiro indica, nos limites deste estudo, a presença de um perfil irônico no seio romântico no Brasil, tema que exploramos em trabalhos anteriores.

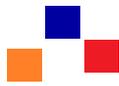
Ressaltamos, porém, que nem Sousândrade nem Bernardo Guimarães devem ser entendidos como modernistas *avant la letre*, mas poetas românticos de inclinação irônica, que por este viés mobilizam criticamente a tradição de seu tempo. Retomamos, nesse momento, a imagem do “inferno em movimento” como espaço de criação poética na visão irônica aqui apresentada e que, por isso, selecionamos como epigrafe para este estudo.



À guisa de conclusão, afirmamos que a ironia romântica é um dos caminhos para a valorização da tradição romântica em um processo de ampliação da emotividade que lhe é peculiar e, sobretudo, uma forma de recolocá-la em evidência como ponto de influência na literatura brasileira.

Referências

- AGAMBEN, G. *Profanações*. Tradução de Silvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Trad. M. Seligmann-Silva. 2.ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- DIAS, G. *Obras completas*. 2 ed. São Paulo: Saraiva, 1957.
- ELIA, Sílvio. Romantismo e lingüística. In.: GUINSBURG, J. *O romantismo*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 113-136.
- GUIMARÃES, B. de. *Poesia erótica e satírica*. São Paulo: Imago, 1992.
- GUINSBURG, J. *O romantismo*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- HEGEL. *Liberdade subjetiva e Estado na Filosofia política*. Cesar Augusto Ramos (Org.). Curitiba: Editora da UFPR, 2000.
- HÖLDERLIN, F. *Poemas*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.
- HÖLDERLIN, F. *Reflexões: seguidas de Hölderlin, tragédia e modernidade*. Tradução de Françoise Dastur. Antônio Abranches (Org.). Tradução de Maria de Sá Cavalcanti; Antônio Abranches. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- KIERKEGAARD, *O conceito de ironia*. Tradução Lee Capel, 1991.
- LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. Introdução, tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *De teatro e literatura*. Trad. J. Guinsburg. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. 2. ed. São Paulo: EPU, 1992.
- MUECK, D.C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. Tradução, apresentação e notas: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- NUNES, B. A visão romântica. In: GUINSBURG, J.(Org.) *O Romantismo*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p.51-74
- PAZ, O. *Signos em rotação*. 3. ed. São Paulo: Pespectiva, 1988.
- PEREIRA, D. C. de. *Poesia romântica brasileira revisitada*. 2006. 230 p. Tese (Doutorado em Letras). Área de concentração em Literaturas de Língua Portuguesa – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto, São José do Rio Preto.



ROSENFELD, A. *Letras e leituras*. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1994.

ROSENFELD, A.; GUINSBURG, J. Romantismo e Classicismo. In.: GUINSBURG, J. (Org.) *O Romantismo*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p.261 –275.

ROMERO, S. *História da Literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Garnier, 1902.

SHELLING, F. W. J. *Filosofia da arte*. Tradução, introdução e notas Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001.

SHELLING, F. W. J. 'Système de l'idealisme transcendantal'. In.: _____. *Essais de Schelling*. São Paulo: Grall, 1980.

SCHILLER, F. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. Tradução Roberto Schwarz e Márcio Zuzuki. 3 ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

SCHILLER, F. *Poesia ingênua e poesia sentimental*. Tradução e notas por Robert Leroux. Buenos Aires: Nova, 1975.

SCHLEGEL, F. *Conversa sobre poesia e outros fragmentos*. Tradução, prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SOUSÂNDRADE, J. de. *O Guesa*. Edição fac-similar organizada por Jomar de Moraes. São Luís/Maranhão: SIOGE, 1979.

VARELA, Fagundes. *Antologia de poesia brasileira: Romantismo* In.: FICLIOLI, V. de ; OLIVIERI, C. A. (Orgs.). São Paulo: Ática, 1985.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

WELLEK, René. *História da crítica moderna*. Tradução de Lívio Xavier. São Paulo: Herder/Edusp, 1967.

WILLIAMS, F. G. *Sousândrade: vida e obra*. São Luís/MA: SIOGE, 1976.

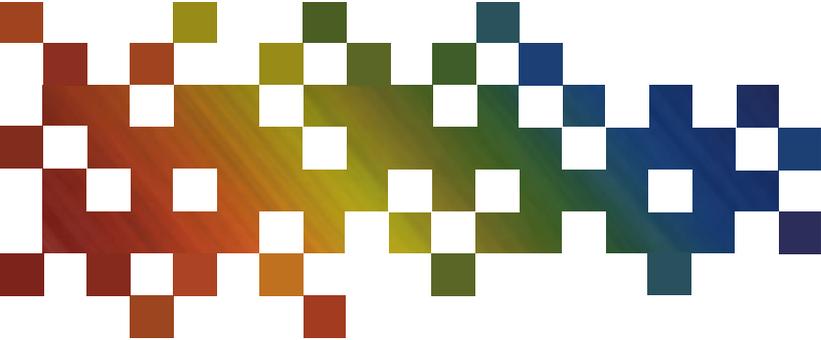
Recebido em 12/10/2016.

Aceito em 10/11/2016.

Danglei de Castro Pereira

É doutor em Letras pela UNESP/S.J.R.P e professor de literatura brasileira na Universidade de Brasília (UnB). O artigo resulta de ações de pesquisa desenvolvidas no Projeto de Pesquisa *Historiografia e cânone: autores marginais*, em desenvolvimento no triênio 2015-2018 na UnB. Email: danglei@terra.com.br





Leitores e leituras de Honoré de Balzac no Brasil do século XIX

Honoré de Balzac's readers and readings in Brazil in the nineteenth century

Lectores y lecturas de Honoré de Balzac en el Brasil del siglo XIX

Lúcia Granja

Universidade Estadual Paulista

Lilian Tigre Lima

Universidade Estadual Paulista

Resumo

Neste artigo, discute-se, a partir de dados de circulação da obra de Honoré de Balzac no Brasil do século XIX, a presença da prosa ficcional francesa em língua original por aqui, assim como as possíveis contribuições de um público específico, leitor do francês, para a formação da literatura brasileira. Para tanto, o texto divide-se em duas partes: na primeira, tecem-se algumas considerações a respeito do público leitor brasileiro do século XIX, bem como das condições de produção, circulação e recepção da literatura no período, atualizando, ao máximo, a discussão em questão; na segunda parte, a partir de fontes primárias (catálogos da Livraria B. L. Garnier), apresentam-se dados de circulação da literatura balzaquiana em língua francesa no Brasil. A partir daí, propõe-se uma interpretação da circulação dessa obra, bem como se sugere que algumas de suas mais profícuas condições de recepção se deram pelas mãos de José de Alencar, leitor de Balzac.

Palavras-chave: B. L. Garnier, Honoré de Balzac, José de Alencar.

Abstract

Based on data about the circulation of Honoré de Balzac's work in Brazil in the nineteenth century, this article discusses the presence of French fiction (in the original language) here at that time. We analyze the possible contributions of a specific audience, the readers of French, to the formation of Brazilian literature. To do so, this text is divided into two parts: firstly, we discuss the Brazilian reading public from the nineteenth century, as well as the conditions of production, circulation and reception of literature in that period, in order to update the discussion about these subjects; in the second part, based on primary sources (catalogs from the Library of B. L. Garnier), we show and discuss some circulation data on Balzacian literature in French in Brazil. Thus, we propose an interpretation of the circulation of this work in the Brazilian context, and we suggest that some of the most successful conditions for this reception are due to José de Alencar, who was a reader of Balzac.

Keywords: B. L. Garnier, Honoré de Balzac, José de Alencar.

Resumen

En este artículo, se busca analizar, a partir de los datos de circulación de la obra de Honoré de Balzac en el Brasil del siglo XIX, la presencia de la prosa de ficción francesa en el idioma original en Brasil, además de las posibles contribuciones de un público específico, lector del francés, para la formación de la literatura brasileña. Para eso, el texto se divide en dos partes: en la primera, se hacen algunas consideraciones sobre el público lector brasileño del siglo XIX, y también sobre las condiciones de producción, circulación y recepción de la literatura en el período, con el objetivo de actualizar al máximo la discusión sobre el tema; en la segunda parte, a partir de las fuentes primarias (catálogos de la Librería B. L. Garnier), se presentan los datos de circulación de la literatura balzaquiana en lengua francesa en Brasil. Con base en esa discusión, se propone una interpretación de la circulación de esa obra y se sugiere que algunas de sus más productivas condiciones de recepción vinieron de las manos de José de Alencar, lector de Balzac.

Palabras Clave: B. L. Garnier, Honoré de Balzac, José de Alencar.

Introdução

Como se sabe, no século XIX, o Brasil é um país eminentemente analfabeto, marcado pela herança colonial e pela permanência da escravidão. Assim, é comum pensar o Brasil do Oitocentos a partir de uma perspectiva do atraso cultural, cujo quadro de leitores seria constituído unicamente por uma elite privilegiada. No entanto, conforme têm demonstrado pesquisas recentes¹, apesar dos problemas estruturais da sociedade brasileira oitocentista, é necessário buscar tais dados para compreender a escassez e elitização desse público, uma vez considerada a expressiva quantidade de livros em circulação no período.

As mencionadas pesquisas têm demonstrado, ainda, que, embora as relações de “transferência cultural”² entre as diferentes partes do mundo se tenham estreitado a partir do século XIX, o processo de circulação de pessoas, ideias e impressos e, conseqüentemente, de ampliação do acesso à cultura escrita em nível global, não é novidade dos séculos XVIII e XIX. Na realidade, essa globalização remonta já ao início século XVI, a partir da revolução da técnica de produção de impressos e, sobretudo, a partir expansão das monarquias europeias, em especial, as ibéricas, que, por sua vez, dá início à conexão entre as “quatro partes do mundo”³, processo no qual se insere o Brasil do século XIX.

1 Os trabalhos vinculados ao Projeto Temático FAPESP “A circulação transatlântica dos impressos: a globalização da cultura no século XIX” têm contribuído significativamente para uma melhor compreensão da circulação de impressos, ideias e bens culturais entre Inglaterra, França, Portugal e Brasil no “longo século XIX” (1789 - 1914). Os resultados serão publicados a curto e médio prazos, na forma de três livros que já se encontram no prelo: “Romances em movimento: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)”, org. de Marcia Abreu; “Suportes e mediadores: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)”, org. de Lúcia Granja e Tania de Luca; “Deslocamentos e mediações: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)”, org. de Claudia Poncioni e Orna Messer Levin.

2 ESPAGNE, Michel. *Les transferts culturels franco-allemandes*. Paris: PUF, 1999.

3 GRUZINSKY, Serge. *Les quatre parties du monde: histoire d'une mondialisation*. Paris: Éditions de la Martinière, 2004.

Nesse sentido, este artigo pretende, a partir de dados de circulação da obra de Honoré de Balzac no Brasil do século XIX, discutir a presença da prosa ficcional francesa em língua original por aqui, assim como as possíveis contribuições de um público específico, leitor do francês, para a formação da literatura brasileira. A partir daí, propõe-se uma interpretação da circulação dessa obra, bem como se sugere que algumas de suas mais profícuas condições de recepção se deram pelas mãos de José de Alencar, leitor de Balzac.

1. O público leitor e as condições de produção e circulação da literatura no Brasil do século XIX

De acordo com José Veríssimo (1977), apenas 16 em cada 100 habitantes sabiam ler no Brasil no final do século XIX, de modo que mais de 80% da população brasileira do final do Oitocentos era considerada analfabeta. Assim, apesar da ampla circulação dos impressos no Brasil demonstrada pelos estudos vinculados ao Temático, os dados oficiais sobre leitores apontam a condição precária do leitorado brasileiro oitocentista, que teria repercutido de modo bastante negativo sobre a nossa produção literária.

Conforme mostra Guimarães (2004, p. 23), já em 1888, Machado de Assis chama a atenção para a problemática do público brasileiro, que aparece figurado em sua obra como um “carapicu”, espécie de peixe rara e difícil de ser apanhada. Nota-se, então, que essa caracterização demonstra a percepção que o escritor brasileiro tinha do seu leitor e revela, ainda, como a problemática do público teria repercutido sobre a produção literária brasileira, de tal modo que, segundo Machado Neto (1973 apud GUIMARÃES, 2004, p. 72-73), até pelo menos 1930, nenhum escritor brasileiro pôde viver unicamente do seu ofício.

Entretanto, embora a escassez cultural do Brasil oitocentista muito deva à permanência da escravidão negra no país, que teria dado origem a um quadro social bastante assimétrico – de um lado, poucos brancos alfabetizados e, de outro, muitos negros analfabetos (LAJOLO e ZILBERMAN, 1996, p. 17) –, a quantidade expressiva de anúncios de compra, venda e procura de escravos fugidos que sabiam ler e escrever, como demonstra Abreu (2003), indica que esse quadro, além de assimétrico, é também bastante complexo. Segue, abaixo, um exemplo extraído do *Diário do Rio de Janeiro*, no final da segunda década do século XIX:

70 Fugio de bordo da Lancha Penha no dia 29 para 31 do mez de Outubro do anno p.p., hum escravo criculo, de nome Antonio, que em algum tempo foi do Convento de Santo Antonio; e hoje pertencente ao Tenente Constantino Cardozo Guimarães da Villa de Campos, o qual tem os signaes seguintes: he baixo, rosto comprido, muito picado de bixigas, meio fula, tem signaes d' alpercas, e lanceta no pescoço, sabe ler e escrever; quem o pegar, ou der noticia do mesmo na Rua d' Ouvidor N. 83 receberá boas alviçaras em recompensa de seo trabalho.

Figura 1: Imagem extraída do *Diário do Rio de Janeiro*, 02 de janeiro de 1829.

70 Fugiu de bordo da Lancha Penha no dia 29 para 31 do mês de outubro do ano p.p., um escravo crioulo, de nome Antônio, que em algum tempo foi de Convento de Santo Antônio; e hoje pertencente ao Tenente Constantino Cardozo Guimarães da Villa de Campos, o qual tem os sinais seguintes: é baixo, rosto comprido, muito picado de bexigas, meio fula, tem sinais d'alporcas, e lanceta no pescoço, sabe ler e escrever; quem o pegar, ou der notícia do mesmo na rua d'Ouvidor N. 83 receberá boas alvissaras em recompensa de seu trabalho (Transcrição de anúncio do *Diário do Rio de Janeiro*, 02 de janeiro de 1829).

Conforme destacam Lajolo e Zilberman (1996), a problemática da produção literária no Brasil do século XIX não se deve somente ao reduzido número de leitores, mas, sobretudo, ao tardio desenvolvimento da imprensa. Enquanto na Europa, os periódicos impressos, bem como editoras e livrarias, multiplicavam-se expressivamente a partir do final do XVIII, no Brasil, foi, sobretudo, a partir do século XIX que começaram a surgir elementos fundamentais para a produção e divulgação da literatura, como tipografias e livrarias.

Um dos fatores responsáveis pela tardia expansão da imprensa e, conseqüentemente, pela carência intelectual no Brasil no século XIX, foi o alvará de 1720, que impedia a instalação de manufaturas vinculadas à atividade tipográfica no país. De acordo com Abreu (2010), com a transferência da Côrte portuguesa para o Rio de Janeiro, deu-se a criação, em 13 de maio de 1808, da Impressão Régia, que monopolizou a atividade tipográfica no Rio de Janeiro até 1821.

O monopólio da Côrte portuguesa sobre a impressão no Brasil, que se manteve, grosso modo, até a época da Independência, obedecia ao temor em relação à suposta propagação de ideias progressistas e revolucionárias na colônia. Logo, serviu como uma estratégia de censura, cujo objetivo era impor certo controle sobre a circulação de informações no país. Assim, para além da carência de leitores, o desenvolvimento da produção literária brasileira teria enfrentado outros três vilões: a escassez cultural do período colonial, as dificuldades técnicas e a censura portuguesa. No entanto, segundo El Far (2006), tais condições não conseguiram impedir que alguns poucos eruditos, como comerciantes e religiosos, desenvolvessem mecanismos próprios para a produção de impressos no Brasil, já a partir do no final do século XVIII.

Além disso, Abreu (2010) demonstra que, embora a Impressão Régia fosse destinada exclusivamente à impressão de papéis oficiais do governo, isso não impediu que esses mesmos prelos também fossem utilizados para a impressão de escritos de natureza diversa, tais como: "obras de Medicina, de Economia, de Direito, de História e de Teologia, além de periódicos e de livros didáticos." (ABREU, 2010, p. 44). Ademais, apesar de toda a interdição e monopólio impostos pela Côrte sobre a produção de impressos no Brasil, já no início do século XIX, o ritmo de crescimento de publicações é impressionante, como destaca a mesma estudiosa (2010, p. 53). A título de exemplificação, em 1810, dois anos após o funcionamento da casa oficial, 24 títulos eram anunciados sob a iniciativa de Paulo Martin, sendo divulgados outros 15, poucos meses depois. Embora pareça pouco, a autora argumenta que, levando em conta a prioridade dos documentos oficiais, bem

como o tempo que se gastava para obter autorização para a impressão, a quantidade de títulos publicados no Brasil no início do Oitocentos, sobretudo sob a iniciativa de Paulo Martin, pode ser considerada bastante expressiva.

Desse modo, apesar das restrições impostas pela Côrte ao Brasil durante séculos, pode-se dizer que o estabelecimento da Família Real portuguesa no Rio de Janeiro em 1808 deu início a uma nova fase histórica, que proporcionou inúmeros avanços políticos, sociais e culturais ao país. Segundo El Far (2006), com a presença da administração real, estabeleceram-se progressivamente condições para a futura emancipação política e econômica da Colônia, bem como criaram-se condições para o desenvolvimento de um novo cenário cultural na capital do país, através da fundação da Real Biblioteca e da criação das primeiras instituições de ensino superior da Colônia.

Nesse sentido, Abreu (2003) ressalta que, apesar de todas as restrições quanto ao acesso à educação e à cultura letrada, havia no Brasil oitocentista grande interesse pela instrução escolar informal das crianças. Nessa época, era muito comum, por exemplo, que homens e mulheres franceses, que migravam para a ex-colônia portuguesa a fim de conquistar novas oportunidades de trabalho, fossem contratados para oferecer educação doméstica às crianças de origem abastada, com as quais se justavam filhos de parentes, conhecidos e servidores, que, embora analfabetos, podiam ouvir leituras em voz alta.

Assim sendo, de acordo com Paixão (2012), a língua e a cultura francesas começaram a se instalar no território brasileiro desde o século XVI, sobretudo com os marinheiros que, ao visitar as regiões costeiras, relacionavam-se com as índias, difundindo a língua e os costumes franceses. O autor destaca ainda que o gosto pela literatura francesa, em língua original, desenvolveu-se no Brasil desde o período colonial, o que, no limite, permite inferir que esse interesse estendeu-se também para o período imperial, de tal modo que “o gosto pela língua e literatura francesa no Império pode ser visto como algo que uma elite ilustrada nos legou” (PAIXÃO, 2012, p. 34-35).

Desse modo, conforme aponta Paixão (2012), graças ao estabelecimento de profissionais franceses na Colônia e ao prestígio sociocultural da França, a língua e a cultura francesas estiveram presentes no cotidiano dos habitantes dos grandes centros urbanos do Brasil desde as primeiras décadas após o Descobrimento até o século XIX, e, por isso, veio contribuir significativamente para a formação do nosso público leitor, em especial, o público feminino, consumidor assíduo de romances-folhetins franceses, bem como para a formação da nossa literatura.

De acordo com Muller (2011), a produção literária brasileira do século XIX assimilou muitos aspectos da prosa ficcional francesa, isso porque “desde fins do século XVIII, narrativas francesas circulavam por aqui, preenchendo, em grande medida, o imaginário romanesco nacional” (MULLER, 2011, p. 70). Segundo a autora, entre 1857 e 1858, das 508 narrativas ficcionais anunciadas no *Jornal do Commercio*, 371 eram francesas (MULLER, 2011, p.67). Assim, considera-se que a “avultada quantidade de títulos em língua francesa denota a existência de uma parcela do público – considerável, ao que tudo indica – que dominava o idioma” (MULLER, 2011, p. 66).

Em consonância, outro fator que teria contribuído significativamente para a difusão da literatura francesa no Brasil e para a formação de um público leitor do francês para a literatura brasileira foi a progressiva instalação de tipógrafos e livreiros-editores franceses por aqui já no começo do século XIX (GRANJA, 2016), entre os quais teve grande destaque o francês Baptiste-Louis Garnier, do qual falar-se-á no capítulo seguinte.

Com a consolidação das livrarias e editoras francesas no Brasil na segunda metade do século XIX, os livreiros-editores, a fim de conquistar um mercado ainda não estruturado, passaram a investir fortemente na publicação de textos curtos e de baixo custo. E isso foi possível graças ao constante barateamento do impresso, gerado pela introdução da prensa a vapor, que transformou a atividade tipográfica tradicional, pela constante queda no preço do papel e, sobretudo, pela criação, por volta da década de 1850, das famosas coleções populares na Europa.

Segundo Mollier (2008), no início do século XIX, o mercado editorial francês desenvolveu uma forte tendência à redução do custo do material impresso com a intenção de aumentar o consumo de massa e, assim, atingir leitores provenientes das camadas menos favorecidas. Esse processo de barateamento dos livros teve início na Bélgica e alcançou seu auge na França, em meados da década de 1830, com a “Revolução Charpentier”. Por meio da criação do formato popular in-18°, Gervais Charpentier modificou completamente o comércio de livros na França, reagindo à concorrência dos impressores estrangeiros e ampliando as possibilidades de acesso à cultura escrita (MOLLIER, 2008, p. 87).

Outro importante editor que teve seu nome marcado na história da revolução editorial francesa foi Michel Lévy, que, inspirado no exemplo de Charpentier, criou, na década de 1850, a popular “Collection Michel Lévy”. Conhecido como um dos grandes responsáveis pela “revolução no preço do livro na França”, o editor francês promoveu uma redução expressiva no preço do livro com a publicação de grandes tiragens em formato in-18, vendendo a unidade em brochura a 1 franco e a unidade encadernada a 1,50 franco (MOLLIER, 1994). Com isso, o editor obrigou seus concorrentes a se adequar, ampliando as possibilidades de acesso ao livro.

Com o desenvolvimento do mercado editorial estrangeiro, os livreiros-editores franceses em atividade no Brasil demonstraram, da metade para o final do XIX, cada vez mais preferência pelas edições de baixo custo, a fim de atingir uma parcela maior de leitores. Pouco a pouco, as edições “baratas” se espalharam pelo Rio Janeiro e até mesmo por regiões mais distantes (EL FAR, 2006). Desse modo, apesar do reduzido número de leitores, a disponibilização de edições de baixo custo, bem como o investimento em ações mercadológicas por parte dos livreiros-editores em atividade no Brasil, levaram a população à possibilidade de acesso à cultura escrita cada vez maior, contribuindo, assim, não só para o desenvolvimento da atividade editorial brasileira, mas também para o próprio estreitamento das relações culturais entre a França e o Brasil.

Nota-se, portanto, que buscar caracterizar o público leitor brasileiro do século XIX, bem como compreender as condições de produção, circulação e recepção da literatura

nesse mesmo período, é um atarefa longe de ser esgotada, pois os dados recentes, como se disse, colocam o pesquisador frente a um paradoxo: apesar das limitações sociais e culturais do Brasil da época, o país estava completamente inserido em um movimento internacional de circulação de impressos, intensificado, sobretudo, a partir da instalação de livreiros-editores franceses no país.

2. Circulação e recepção de Honoré de Balzac no Brasil do século XIX

De acordo com Sodré (1964, p. 433), no século XIX, “o mercado brasileiro era dominado pelo produto francês”, o que, segundo o autor, muito se deve à supervalorização e ao prestígio da cultura francesa e à presença cada vez maior de profissionais franceses no país, entre os quais teve grande destaque o livreiro-editor Baptiste-Louis Garnier. Considerado “o mais importante editor brasileiro do século XIX” (HALLEWELL, 2005, p. 197), B. L. Garnier instalou, no Rio de Janeiro, em 1844, a respeitada “Livraria de B. L. Garnier”, que mais para frente viria a ser considerada a principal produtora de catálogos de livraria do Brasil oitocentista.

Nesse período, devido às vantagens econômicas trazidas pela Independência, o mercado brasileiro se mostrava bastante atraente para o comércio editorial francês. Além disso, segundo Hallewell (2005), o despontar de um sentimento nacionalista no Brasil recém independente fez com que o país atribuísse à Portugal a culpa pelo atraso nacional e, por outro lado, se considerasse tudo o que era francês como moderno e inovador. Logo, por esse entre outros motivos, os livreiros-editores franceses, entre eles B. L. Garnier, encontraram no Brasil um mercado promissor para o desenvolvimento do comércio de livros.

Instalado no Brasil na condição de filial da livraria-editora “Garnier Frères”, situada em Paris e administrada pelos irmãos François Hippolyte, Auguste Désiré e Pierre Auguste Garnier, o estabelecimento de B. L. Garnier no Rio de Janeiro, a princípio apenas com uma livraria, comercializou em território brasileiro, até pelo menos o final da década de 1850, somente títulos impressos na Europa, exclusivamente aqueles publicados em língua francesa. Reunidos e digitalizados a partir dos acervos da *Bibliothèque Nationale de France*⁴, restam como traços dessas atividades alguns catálogos da B. L. Garnier impressos em Paris na década de 1850, destinados exclusivamente à divulgação pela filial brasileira, conforme demonstra o aviso inserido na contracapa de cada catálogo, no qual se reitera o vínculo com o mercado francês e a qualidade das impressões feitas em Paris:

4 Tais materiais foram reunidos e digitalizados pela Profa. Dra. Lúcia Granja (UNESP) e pela coordenadora geral do Projeto, Profa. Dra. Márcia Azevedo Abreu (UNICAMP), no quadro de suas pesquisas dentro do Projeto Temático FAPESP 2011/07342- 9 - “A circulação transatlântica dos impressos: a globalização da cultura no século XIX”, e do projeto anterior, “Caminhos do romance”, também coordenado pela Profa. Dra. Márcia Azevedo de Abreu.

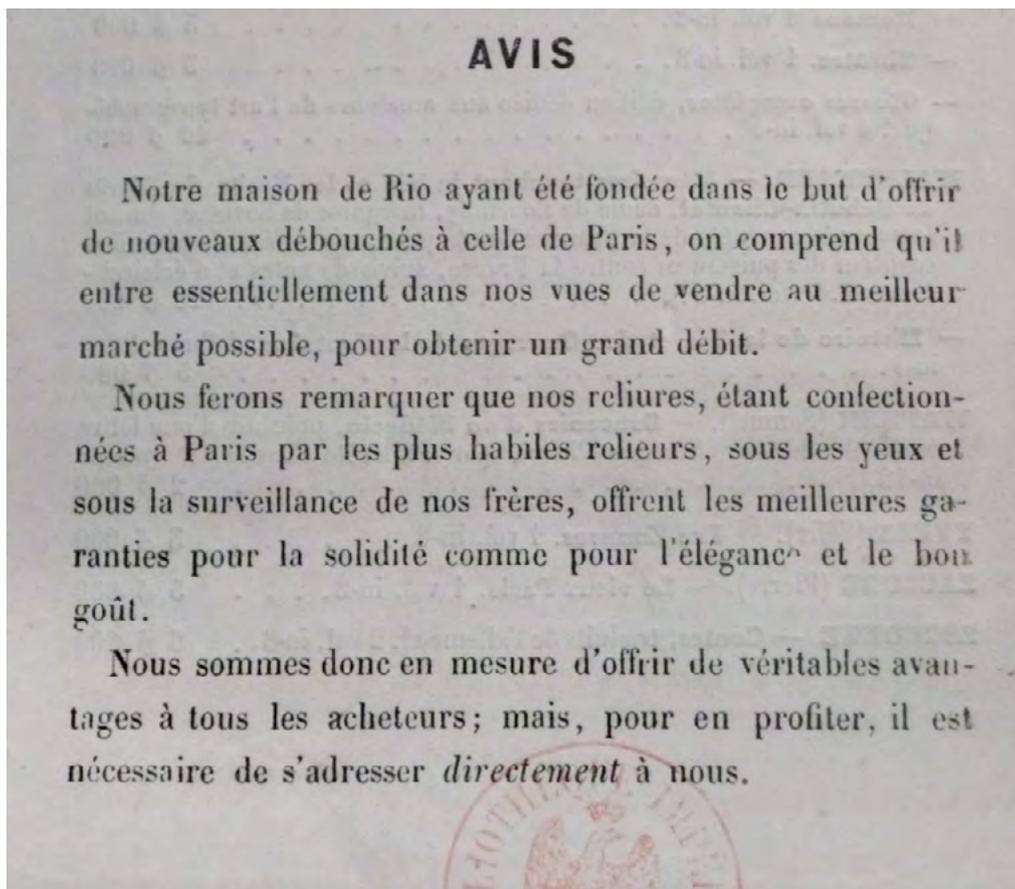


Figura 2: Imagem extraída da série 8Q10B de catálogos de livreiros da *Bibliothèque National de France* Catálogo nº 10 *Nouvelles et romans variété*.

Como se vê pelo catálogo acima:

Nossa casa do Rio tendo sido fundada com o objetivo de oferecer novas possibilidades à de Paris, acreditamos que isso se encaixa essencialmente em nossa perspectiva de vender o mais barato possível, para obter um grande giro.

Gostaríamos de salientar que as nossas encadernações, sendo confeccionadas em Paris pelos encadernadores mais hábeis, sob os olhos e sob a supervisão de nossos irmãos, oferecem as melhores garantias pela solidez como pela elegância e bom gosto.

Somos, portanto, capazes de oferecer verdadeiras vantagens para todos os compradores; no entanto, para apreciá-las, é necessário dirigir-se diretamente a nós. (Tradução nossa).

Divulgados no Brasil por B. L. Garnier, provavelmente, nos fins da década de 1850, os três catálogos que traziam textos literários anunciavam romances, teatro e poesia, além de enciclopédias, textos críticos, notas biográficas, tudo organizado em uma única seção e em ordem alfabética, considerando-se, em primeiro lugar, o nome do autor. Logo, diferente dos demais publicados em português a partir de 1860, nesses catálogos,

o critério central de classificação era o autor e não havia divisão por seções ou coleções (DUTRA, 2010; GRANJA, 2013). Assim, é possível que, na fase de livreiro, Garnier tenha dado maior importância à oferta do autor, e não da obra.

Considerada por Casanova (2002) “o meridiano de Greenwich literário”, a Paris do século XIX consolidou-se como um importante centro produtor e divulgador de livros e cultura. E o Brasil, por sua vez, que também estava inserido nesta “República Mundial das Letras”, caracterizou-se como um importante consumidor da cultura e da prosa ficcional francesa, de tal modo que, nos três catálogos analisados, a maioria incontestável das obras anunciadas é de autoria francesa, tais como: Alexandre Dumas, Chateaubriand, Eugène Sue, Honoré de Balzac, Paul de Kock, Victor Hugo, entre os quais se encontram outros escritores da literatura ocidental traduzidos para o francês, tais como: Miguel de Cervantes, Charles Dickens e Fenimore Cooper. Neste artigo, em que são focalizados os dados de circulação da obra de Honoré de Balzac, tendo em vista as possíveis contribuições de sua obra para a formação do público brasileiro leitor de romances, destaca-se a importância disso para o desenvolvimento e fixação da prosa de ficção brasileira, especialmente considerando a de José de Alencar.

Um dos mais influentes escritores de sua época, Honoré de Balzac deixou como legado uma das maiores produções literárias do início do século XIX, além de uma contribuição singular para a consolidação do romance e formação da estética realista. Embora posterior a Rabelais, Mme. de Lafayette, Scarron, Mairivaux, Prévost, entre outros, Balzac foi o primeiro romancista francês a ganhar visibilidade em toda a Europa (TAILLANDIER, 2006, p. 11). Além da apropriação que o autor faz da narrativa de Walter Scott, um dos maiores *best-sellers* de sua época (LYONS, 1990), talvez o sucesso de Balzac se deva, mais precisamente, à imposição que o escritor faz a um novo modelo de romance: “o romance como pintura da sociedade” (TAILLANDIER, 2006, p. 11).

Como toda sua vida pessoal e profissional, marcadas pelo acúmulo de dívidas e conflitos com seus editores, a obra de Balzac não é menos complexa. Conforme afirma Martyn Lyons (1990, p. 419), embora a história literária francesa tenha consagrado a posteriori o nome de Balzac, os indícios sobre a circulação e apreciação de sua obra pelo público leitor francês da primeira metade do século XIX não são tão generosos. Segundo o pesquisador, a partir de critérios estritamente mercadológicos de venda e produção, os romancistas franceses que de fato atingiram sucesso de público na França em meados do século XIX foram, entre outros, Alexandre Dumas, Eugène Sue e Jules Verne. Diferentemente desses *best-sellers*, que alcançavam, em média, 50.000 exemplares por edição a partir de 1850, a tiragem global de Balzac, com *La Peau de chagrin* e *La Phylogie du mariage*, seus grandes sucessos de venda, não superou 20.000 exemplares.

No entanto, de acordo com Lyons (1990, p. 414), é preciso considerar que as ausências nas listas de *best-sellers* podem ser tão significativas quanto as presenças, especialmente quando as obras em questão são amplamente apreciadas pela crítica. Além disso, não se pode comparar a circulação da obra de Balzac com os mesmos

parâmetros da obra de Alexandre Dumas, de Eugène Sue e Jules Verne, isso porque, diferente do autor d'*A Comédia Humana*, cuja produção literária se concentrou, sobretudo, na década 1830, os três *best-sellers* franceses escreveram mais precisamente a partir da década de 1850, quando surgiram na França as famosas coleções populares citadas anteriormente.

Por outro lado, Lyons (1990) observa que, embora a obra de Balzac, surpreendentemente, não figure entre os grandes sucessos de venda da época, a preferência do autor pela publicação em folhetim talvez justifique a menor circulação de sua obra em livro. Grande colaborador das revistas literárias da época, Balzac, já em 1829, sete anos antes de um romance ocupar o rodapé do jornal, publicava pequenas narrativas “cortadas em pedaços” na *Revue de Paris* e na *Revue des Deux Mondes*, modelo que mais tarde serviria de inspiração a Émile de Girardin na formação do romance-folhetim. Assim, pode-se dizer que a construção textual fragmentada, o prolongamento proposital do romance e a rapidez com que escrevia Balzac, além de estarem associados à própria dinâmica do jornal, talvez também estejam relacionados à preferência do autor por esse suporte.

Por outro lado, embora a circulação da obra de Balzac em livro, na França oitocentista, não tenha sido tão expressiva quanto a de seus contemporâneos, isso não significa necessariamente que essa literatura não tenha se difundido com maior fôlego pelo resto da Europa, conforme afirma Taillandier (2006), e, inclusive, pelo Brasil. A partir da análise dos catálogos de número 9, 10 e 11, de B. L. Garnier, publicados na França, ainda totalmente em francês, entre 1857 e 1858, verificou-se que foram anunciados, no Brasil, em língua original, o total de 94 títulos de Balzac.

Considerando-se esses dados, pode-se dizer que a literatura de Balzac, publicada em livro e em língua original, teria sido significativamente ofertada no Brasil, por B. L. Garnier, nos finais da década de 1850. Ademais, a partir da análise detalhada dos catálogos e de seus respectivos títulos, observou-se que as obras de Balzac anunciadas pelo editor francês em território brasileiro seriam, provavelmente, edições de luxo, uma vez que publicadas, em sua maioria, em formato in-8°, e vendidas a um preço três ou quatro vezes maior do que as edições em formato in-18°. Logo, é muito provável que os títulos balzaquianos ofertados por B. L. Garnier no Brasil tenham sido as coleções publicadas em formatos maiores por Pierre-Jules Hetzel na França, entre 1842 e 1848, quando Balzac não havia ainda autorizado a edição de sua obra por Michel Lévy (MOLLIER, 1994, p. 149), um dos principais responsáveis pelo processo de “barateamento” dos livros, na França.

Por outro lado, verificando como se teria dado a circulação de Balzac nos jornais brasileiros, observou-se que, curiosamente, a literatura balzaquiana, bastante ofertada em livro no Brasil por B. L. Garnier, apresenta raríssimas aparições em folhetim, sendo encontradas apenas quatro traduções adaptadas entre as décadas de 1830 e 1840, conforme demonstram os trabalhos de Wimmer (1983) e Heineberg (2004).

Ano	Obra	Forma de publicação	Veículo de Publicação
1836	<i>A luva misteriosa</i>	Folhetim	<i>O Chonista</i>
1840	<i>Os dois carrascos: história sentimental do século XIX</i>	Folhetim	<i>Jornal do Commercio</i>
1849	<i>Sarrasine</i>	Folhetim	<i>Correio Mercantil</i>
1849	<i>Os sete pecados mortais</i>	Folhetim	<i>Correio Mercantil</i>

Tabela 1: Dados coletados a partir dos trabalhos de Wimmer (1983) e Heineberg (2004)

Assim, diferentemente do que se tem pensado, Balzac não teria sido tão divulgado em língua portuguesa no Brasil, na primeira metade do século XIX, tal como Alexandre Dumas, Eugène Sue e Paul de Kock. Apesar disso, de acordo com Wimmer (1983), a literatura balzaquiana manteve importante relação com a formação do romantismo brasileiro, especialmente no que diz respeito ao romance de José de Alencar, que se teria inspirado no autor francês, sobretudo, na produção de seus romances urbanos, nos quais se observa forte crítica à sociedade fluminense do século XIX.

Segundo Moraes Pinto (1999), a escolha da França como modelo cultural pelos intelectuais brasileiros do século XIX é, em parte, resultado de um sentimento de negação à política de exploração instaurada por Portugal no Brasil durante séculos. Assim, nas palavras da autora,

Tratou-se, pois, de recusar, no período que se seguiu à independência, o velho Pai português, estigmatizado como metrópole opressora, e designar, em livre escolha, um Pai adotivo que reunisse qualidades compatíveis com as exigências da autonomia nascente. A preferência recaiu sobre a França. (MORAES PINTO, 1999, p. 20).

Desse modo, é como se a França, a nação da Revolução Francesa, referência na luta pela liberdade e pelos Direitos do Homem, servisse de espelho às nações americanas na busca pela afirmação da identidade nacional. Além disso, segundo Moraes Pinto (1999), foi justamente essa necessidade do despertar da consciência nacional que fez com que Alencar se esforçasse para produzir uma literatura ao nível das literaturas mais antigas, em especial, da francesa, de modo que a apropriação do modelo francês por Alencar não é entendida aqui como submissão, mas como consciência de um estilo literário inovador (o Romantismo), pautado na valorização da cor local, sem, com isso, abrir mão das formas oriundas dos grandes centros civilizados.

Ainda segundo a autora, um importante indício sobre a relação de Alencar com a literatura francesa também pode ser verificado em sua autobiografia *Como e porque sou romancista*. Escrito em 1873, sob a forma de carta, o texto foi publicado somente em 1893, pela Tipografia Leuzinger, posteriormente à morte do escritor, portanto. Conforme se pode observar em sua autobiografia, quando criança, Alencar tinha

o hábito de ler, em voz alta, romances antigos para a mãe e para as tias. Assim, o gosto por essa forma literária pode ter vindo ao escritor desse hábito de leitura: “Foi essa leitura contínua e repetida de novelas e romances que primeiro imprimiu em meu espírito a tendência para essa forma literária, que é entre todas a de minha predileção?” (ALENCAR, 1990, p. 18).

Além disso, segundo o próprio Alencar (1990, p. 20), havia em sua casa uma pequena coleção de romances europeus: “Nosso repertório romântico era pequeno; compunha-se de uma dúzia de obras, entre as quais primavam a: *Amanda e Oscar, Saint-Clair das Ilhas, Celestina* e outros de que já não me recordo”. Em sua autobiografia, José de Alencar chega a citar, inclusive, alguns escritores franceses, entre eles Balzac, cujos romances leu em língua original, apenas com um dicionário em mãos:

Encerrei-me com o livro, e preparei-me para a luta. Escolhido o mais breve dos romances, armei-me do dicionário, e tropeçando a cada instante, buscando significados de palavra em palavra, tornando atrás para reatar o fio da oração, arqueei sem esmorecer com a ímproba tarefa. Gastei oito dias com a *Grenadière*, porém um mês depois acabei o volume de Balzac; e no resto do ano li o que então havia de Alexandre Dumas e Alfredo de Vigny, além de muito de Chateaubriand e Victor Hugo (ALENCAR, 1990, p. 40)

Nota-se, então, que a literatura francesa fez, desde muito cedo, parte do repertório de leitura do nosso romancista, sendo, portanto, fundamental em sua formação enquanto escritor e na composição de sua obra. Nos romances indianistas e históricos, por exemplo, é evidente a presença de Chateaubriand. Por outro lado, nos romances urbanos, são indiscutíveis as contribuições de Alexandre Dumas Filho, Bernadin de Saint-Pierre, Feuillet, George Sand e, claro, de Honoré de Balzac.

Meu companheiro de quarto era dos amigos de Otaviano e estava no direito de usufruir sua opulência literária. Foi assim que um dia vi pela primeira vez o volume das obras de Balzac nessa edição em folha que os tipógrafos da Bélgica vulgarizam por preço módico (ALENCAR, 1990, p. 39-40).

Embora publicada somente em 1873, a autobiografia revela que o primeiro contato de Alencar com a literatura balzaquiana deu-se no período em que o escritor cearense cursou Direito em São Paulo, portanto, entre 1846 e 1850. Assim, é possível inferir que as edições consumidas por Alencar, que, conforme afirma, correspondem à contrafação belga, teriam sido comercializadas no Brasil anteriormente às edições anunciadas por B. L. Garnier entre 1857 e 1858. Conseqüentemente, pode-se inferir ainda que Balzac teria circulado no Brasil em língua francesa já na primeira metade do século XIX, a partir das edições belgas.

Considerações Finais

Por fim, não se pode falar em público leitor brasileiro do Oitocentos e nem em formação da literatura brasileira sem considerar a forte presença da prosa ficcional estrangeira no Brasil no século XIX. Mesmo que em edições clandestinas, a Literatura Francesa, consumida em língua original, fez parte do imaginário e do repertório de leitores privilegiados, os escritores brasileiros da época, que a sorveram e devolveram ao público leitor em formação, em geral. Além disso, não se pode pensar as práticas de leitura no Brasil sem recorrer às fontes primárias, as quais ajudam a recompor o quadro dos livros, leitores e leituras que circularam no Brasil, em forma de um mosaico. Nesse sentido, tendo em vista o levantamento cada vez mais claro dos dados de circulação da obra de Balzac em terras brasileiras, inclusive pelo testemunho de Alencar, “o nosso pequeno Balzac” (CANDIDO, 1959, p. 229), fica cada vez mais completo o quebra-cabeças das práticas de leitura da literatura estrangeira no Brasil, em sua relação com a formação da literatura nacional.

Referências

- ABREU, M. *Os caminhos dos livros*, Campinas-SP: Mercado de Letras / Associação de Leitura no Brasil; São Paulo: FAPESP, 2003.
- ABREU, M. Duzentos anos: os primeiros livros brasileiros. In: ABREU, M.; BRAGANÇA, A. (orgs.): *Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p. 41-65.
- ALENCAR, J. de. *Como e porque sou romancista?* Adaptação ortográfica Carlos de Aquino Pereira. Campinas, SP: Pontes, 1990.
- CANDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira* (momentos decisivos). São Paulo; 2.ed. Livraria Martins editora, 1959.
- CASANOVA, P. *A República Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- DUTRA, E. de F. Leitores de além-mar: a Editora Garnier e sua aventura editorial no Brasil. In: ABREU, M.; BRAGANÇA, A. (orgs.) *Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p. 67-99.
- EL FAR, A. *O livro e a leitura no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2006.
- GRANJA, L. Rio - Paris: primórdios da publicação da Literatura Brasileira chez Garnier. *Letras* (UFSM), v. 23, n. 47, 2013, p. 81-95.
- GRANJA, L. Crossing a century: printers, bookseller and publishers in nineteenth-century Brazil. In: Marcia Abreu; Ana Claudia Suriani da Silva. (Org.). *The cultural revolution of the nineteenth century. Theatre, The book-trade and reading in transatlantic world*. 1ed. London: I. B. Tauris, 2016, v. 1, p. 87-101.
- GUIMARÃES, H. S. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX*. São Paulo: Nankin: EDUSP, 2004.



- HALLEWELL, L. *O Livro no Brasil: sua História*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2005.
- HEINEBERG, I. *Formation du roman-feuilleton brésilien à partir des quotidiens Jornal do commercio, Diário do Rio de Janeiro et Correio mercantil (1839-1870)*. Tese de doutorado. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 2004.
- LAJOLO e ZILBERMAN. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.
- LYONS, M. Les best-sellers. In : CHARTIER, R. MARTIN, H. J. *Histoire de l'édition française: le temps des éditeurs, du romantisme à la Belle Époque*. Fayard: Cercle de la Librairie, 1990, p. 409-448.
- MOLLIER, J. Y. *Michel et Calmann Lévy ou la naissance de l'édition moderne. 1836-1891*. Paris: Calmann-Lévy, 1994.
- MOLLIER, J. Y. *A leitura e seu público no mundo contemporâneo: ensaios sobre história cultural*; tradução de Elisa Nazarian. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- MORAES PINTO, C. Q. de M. *Alencar e a França*. Perfis, 1ªed. São Paulo: Annablume, 1999.
- MULLER, A, C, P. A ficção francesa e a consolidação do romance no Brasil. In: IX Seminário Internacional de História da literatura, 2011, Porto Alegre. Anais. Porto Alegre-RS: Edipucrs, 2011.
- PAIXÃO, A. *Elementos constitutivos para o estudo do público literário no Rio de Janeiro e em São Paulo no Segundo Reinado*. Tese de Doutorado: São Paulo: USP, 2012.
- SODRÉ, N. W. *História da literatura brasileira*. 4. ed., Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1964.
- TAILLANDIER, F. *Balzac*. Trad. de Illana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- VERÍSSIMO, J. *Estudos da Literatura brasileira*. Belo Horizonte: Ed: Itatiaia; São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.
- WIMMER, N. *Lectures de Balzac au Bresil au XIXe. siècle*. Dissertação (Mestrado). USP: Universidade de São Paulo, 1983. (dissertação mimeografada).

Recebido em 20/10/2016.

Aceito em 20/12/2016.

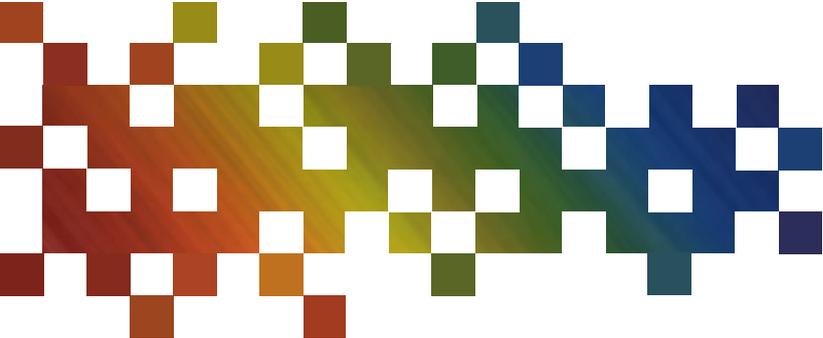
Lúcia Granja

Doutora em Letras pela UNICAMP (1997), professora de Literatura Brasileira na UNESP desde 2004, câmpus de São José do Rio Preto, pesquisadora e docente da pós-graduação em Letras na mesma instituição e unidade universitária. E-mail: lgranja@uol.com.br

Lilian Tigre Lima

Mestranda pelo programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP/IBILCE, câmpus de São José do Rio Preto e bolsista FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, protocolo 2015/24025-5. E-mail: liliandelima17@hotmail.com





A missão de José de Alencar cronista: a formação de leitores e o papel da oralidade

José de Alencar's mission as a chronicler:
the formation of a reader public and the role of orality

La misión del cronista José de Alencar:
la formación de lectores y el papel de la oralidad

Marta Passos Pinheiro
Centro Federal de Educação Tecnológica-MG

Resumo

Este artigo tem como tema a contribuição das crônicas de José de Alencar para a formação de um público leitor em nosso Romantismo. Temos como objetivos caracterizar o gênero crônica, abordando sua gênese no Brasil oitocentista, contribuir para a divulgação do escritor José de Alencar como cronista e analisar, como principal estratégia discursiva, o uso da oralidade nas crônicas alencarianas. Neste trabalho, esse uso é entendido como a presença de um discurso escrito que se aproxima da língua falada não apenas pelo uso do coloquial, mas também pelas conversas com o leitor e pelos assuntos contados em ziguezague. Analisamos algumas crônicas da série *Ao correr da pena*, publicada no *Correio Mercantil* e no *Diário do Rio de Janeiro*, de 3 de setembro de 1854 a 25 de novembro de 1855. Dentre o *corpus* analisado, encontram-se crônicas inéditas, ainda não publicadas em livro, transcritas diretamente de seu suporte original: o jornal *Correio mercantil*. Ao iniciar sua carreira de escritor como cronista, Alencar contribuiu para a definição de hábitos e costumes da sociedade carioca oitocentista, dentre eles o hábito de leitura, garantindo público para seus futuros romances. O gênero crônica, desde então, partindo de assuntos cotidianos e misturando ficção e informação, em um discurso marcado pela oralidade, vem se consagrando como gênero cúmplice do processo de formação de leitores.

Palavras-chave: José de Alencar, crônica, formação de leitor.

Abstract

The main theme of this article is the contribution of José de Alencar's chronicles to the formation of a reader public in Brazilian Romanticism. We aim here to describe the genre "chronicle", addressing its advent in the nineteenth century in Brazil, to contribute to the promotion of José de Alencar as a "chronicler", and also to analyze the use of orality as the main discursive strategy in his writing. In this paper, we state that his usage of written language resembles spoken language not just in its colloquial feature but also in its dialogue with the reader and the zigzag style in his storytelling. We analyze some "chronicles" from the series *Ao correr da pena* (Through the pen flow), published in *Correio Mercantil* and in *Diário do Rio de Janeiro*, from September 3rd, 1854, to November 25th, 1855. Among the analyzed *corpus*, we have found some unpublished chronicles,

copied straight from their original media: the newspaper *Correio Mercantil*. In the beginning of his career as a “chronicler”, Alencar contributed to the definition of the habits and customs of the Rio de Janeiro’s society in the nineteenth century, especially the reading habit, and, by this, he ensured an audience for his future novels. Since then, the “chronicle” as a genre that discusses daily subjects and mixes fiction and information in a discourse marked by orality, is regarded as a key genre in the reader formation process.

Keywords: José de Alencar, “chronicles”, new reader formation

Resumen

El presente artículo se centra en la contribución de las crónicas de José de Alencar para la formación de un público lector en el Romanticismo brasileño. Nuestro objetivo es caracterizar el género crónica, dirigiéndonos a su génesis en Brasil en el siglo XIX, contribuir a la difusión del escritor José de Alencar como cronista, y analizar, como estrategia discursiva principal, el uso de la oralidad en las crónicas alencarianas. En este trabajo, se entiende este uso como la presencia de un discurso escrito que se acerca a la lengua hablada no sólo por el uso coloquial del lenguaje, sino también por las charlas con el lector y por los asuntos contados en zigzag. Hemos analizado algunas crónicas de la serie *Ao correr da pena*, publicada en el *Correio Mercantil* y en el *Diário do Rio de Janeiro*, del 3 de septiembre de 1854 al 25 de noviembre de 1855. En el *corpus* analizado se encuentran crónicas inéditas, no publicadas aún en libro, transcritas directamente de su medio original: el periódico *Correio Mercantil*. Al iniciar su carrera de escritor como cronista, Alencar contribuyó a la definición de hábitos y costumbres de la sociedad de Rio de Janeiro en el siglo XIX, entre ellos el hábito de la lectura, por lo que aseguró a lectores para sus futuras novelas. El género crónica, desde entonces, a partir de los asuntos cotidianos y mezclando la ficción con la información, en un discurso señalado por la oralidad, viene consagrándose como un género cómplice del proceso de formación de lectores.

Palabras clave: José de Alencar, crónica, formación de lectores.

Introdução

Neste artigo a linguagem do Romantismo brasileiro é investigada em sua manifestação folhetinesca que ficou conhecida como crônica. Tendo por base o circunstancial, o acontecimento do dia a dia, esse gênero, no Brasil, foi o primeiro tipo de texto a tematizar a cidade e seus costumes, oferecendo material para o romance urbano. Um dos seus precursores foi José de Alencar, considerado um importante marco do nosso Romantismo. Patriarca, fundador, o maior prosador, são algumas características que vêm sendo a ele atribuídas.

José Guilherme Merquior afirma que foi Alencar quem assegurou “à nossa novelística seu primeiro grande voo literário”, sendo o nosso “maior prosador romântico” (1996, p. 111). Antonio Candido o define como “o grande artista da ficção” no Romantismo e destaca a existência de uma boa reflexão crítica em suas obras, a qual teria influenciado Machado de Assis (1993, p. 209). Afrânio Coutinho ressalta que foi com Alencar que os problemas literários passaram a ser encarados de maneira técnica, surgindo “a convicção, a consciência de que se estava criando uma nova literatura em uma nova situação histórica e geográfica” (1981, p. 58-59). Esse crítico destaca em Alencar duas linhas que

iriam dar corpo à nova consciência literária, ao caráter nacional brasileiro: “a linha técnica, a que buscava desenvolver os gêneros e formas adequadas ao espírito brasileiro; a linha ‘brasileira’, o processo de diferenciação da literatura no Brasil” (COUTINHO, 1981, p. 59-60). Esse é o motivo pelo qual Alencar critica o poema indianista épico *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, dando início a uma longa polêmica nos jornais da época, durante a qual Alencar pregava que nossa literatura seria melhor representada por um gênero novo, ainda informe: o romance. Segundo Coutinho (1981, p. 60), caberia a Alencar o posto de patriarca da literatura brasileira por desenvolver esse gênero e alcançar nossa independência literária e, através dela, a cultural, necessidade primordial de um país livre, segundo o consenso.

Apesar de ser reconhecido como o importante escritor romântico, Alencar como cronista não ocupou o mesmo espaço na crítica literária. O que nem todos sabem, ainda hoje, é que, antes da fama, Alencar estreou como cronista nos jornais cariocas com a série folhetinesca *Ao Correr da Pena*. De 3 de setembro de 1854 a 8 de julho de 1855, o autor que ficaria conhecido como o patriarca da literatura brasileira escreveu o rodapé da primeira página, aos domingos, do jornal *Correio Mercantil*. Nesse lugar de honra do jornal, ele registrava os acontecimentos da semana, substituindo Francisco Otaviano, que passa a assumir a direção do periódico. Ao ter a maior parte de um artigo sobre o mercado de ações censurado por Otaviano, Alencar encerra sua participação no *Correio Mercantil*. Após alguns meses, assume os encargos da redação e administração do jornal *Diário do Rio de Janeiro*, fazendo ressurgir mais sete textos de sua série *Ao Correr da Pena*, de 7 de outubro de 1855 a 25 de novembro de 1855. A localização e publicação desses últimos textos foi realizada por Francisco de Assis Barbosa, que reuniu as duas séries das crônicas de Alencar em edição de 1956, publicada pela Melhoramentos.

As atribuições de Alencar como redator-chefe do jornal *Diário do Rio de Janeiro*, no qual ficou até julho de 1858, certamente muito lhe exigiram, o que talvez tenha contribuído para que a segunda parte da série *Ao correr da pena* durasse tão pouco. Foi nesse periódico que Alencar publicou, de forma seriada, seus primeiros romances, *O guarani* e *Cinco minutos*, e quatro peças teatrais – *O Rio de Janeiro, verso e reverso*, *O demônio familiar*, *O crédito* e *As asas de um anjo*, “dando início a uma breve carreira de dramaturgo” (FARIA, 2005, p. XIV).

A capacidade que Antonio Candido atribui a Alencar de prestar atenção aos detalhes - desde a competição burguesa, o charuto aceso, a mão que apanha a cauda, as frutas de um prato ou os gestos comerciais de um corretor, até a vestimenta feminina - viria de sua experiência como cronista, um atento observador do cotidiano (CANDIDO, 1993, p. 211). Sendo assim, antes de ajudar a definir o gênero romance no Brasil, Alencar teria definido o gênero crônica, que ainda não possuía essa denominação. Segundo Amoroso Lima, tendo tido como precursor Francisco Otaviano, Alencar “foi nessa ocasião o verdadeiro iniciador da crônica” (*Apud* COUTINHO, A., 1971, p. 78).

Para Castro Rocha, Alencar tornou-se cronista por almejar a fama e a consagração. Para “obter prestígio no campo da representatividade pública”, era necessário garantir

“uma tribuna capaz de assegurar visibilidade social” (ROCHA, 1998, p. 125). Segundo esse pesquisador, Alencar não obteve o sucesso pretendido como cronista de comentários amenos, o que o levou a iniciar, no *Correio Mercantil*, a polêmica contra o mercado de ações, uma forma de conseguir visibilidade. (ROCHA, 1998, p. 125). Ainda segundo Castro Rocha, Alencar começa a conquistar uma inserção social com a polêmica sobre a obra *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, iniciada no ano seguinte, em 1856, com as cartas publicadas no *Diário do Rio de Janeiro*. Aderaldo Castello, referindo-se à época da polêmica, afirma que “José de Alencar era um nome praticamente desconhecido em nossas letras” (CASTELLO, 1953, *apud* ROCHA, 1998, p. 140).

No prefácio de João Roberto Faria à edição de *Ao correr da pena* de 2004, publicada pela Martins Fontes, o pesquisador destaca que “a importância desses textos para se traçar o perfil intelectual de Alencar, ou mesmo para se perceber sua evolução como escritor, foi assinalada primeiramente por José Maria Vaz Pinto Coelho, em 1874, quando os reuniu em livro.” (FARIA, 2005, p. XII). Faria cita ainda o reconhecimento desses textos de Alencar até mesmo por Joaquim Nabuco, em 1875, que travou, de setembro a novembro de 1875, uma polêmica sobre a produção literária do escritor romântico no jornal *O Globo*.

Acreditamos que, apesar de Alencar ter como objetivo garantir uma inserção social por meio de suas crônicas, havia uma outra preocupação por parte desse autor: contribuir para a formação e definição de hábitos e costumes de nossa sociedade, dentre eles, e talvez principalmente, o hábito de leitura. Os leitores-alvo de Alencar pertenciam à sociedade carioca, frequentavam bailes e teatros, como é possível observar em suas crônicas. Contudo, era necessário que esses leitores se constituíssem como público, como uma comunidade de leitores. O processo de formação de um público leitor já vinha se esboçando desde finais do século XVIII, como apontam Antonio Candido (1993) e Tânia Dias (1998), e constata-se que na década de 50 do século XIX esse público ainda se encontrava em formação. É importante ainda considerar como público leitor os ouvintes, aqueles que tinham acesso ao texto escrito por meio de um leitor, prática comum em nosso oitocentos.

A definição da identidade nacional, missão dos escritores românticos, envolvia não apenas a construção ficcional de características do país e de seu povo, mas também construções culturais, como modos de se vestir, de agir e definição de lugares de encontro da sociedade. A partir da indagação sobre como as crônicas de Alencar funcionaram como estratégia para formação de um público leitor e para divulgação das definições de hábitos e costumes sociais, investigamos a hipótese de que esse gênero, ao tematizar o circunstancial, o acontecimento do dia a dia, utilizou, para transmiti-lo, uma linguagem impressa com marcas da oralidade, atraindo o leitor pelo entretenimento - através de comentários, fofocas e intrigas -, associando a recepção dos textos a um momento de lazer. Neste trabalho, entende-se por oralidade a presença de um discurso que se aproxima da língua falada, não apenas pelo uso de uma linguagem coloquial, que se tornou própria da linguagem jornalística, mas pelas conversas com o leitor e pelos

1 CASTELLO, J.A. *A polêmica sobre a Confederação dos Tamoios*. São Paulo: USP, 1953.

assuntos contados em ziguezague, como na conversação cotidiana. Destacaremos ainda, nas crônicas analisadas, algumas armações discursivas que demonstram o conhecimento da arte retórica por Alencar. Vale ressaltar que o Romantismo, como destaca Roberto Acízelo Souza, condenou a retórica e a retirou do currículo escolar em prol das ideias de expressão e subjetividade (SOUZA, 1999, p. 10). Antes de apresentarmos a análise proposta, é fundamental caracterizar o gênero crônica, buscando sua gênese nos folhetins dos jornais oitocentistas.

1. O folhetim e o surgimento da crônica: informação e ficção

Tanto os romances quanto os artigos que no final do século XIX ficaram conhecidos como crônica eram publicados nos jornais da época sob a forma de folhetim, novidade importada da França. Essa palavra designava, em um primeiro momento, um espaço específico do jornal: o *rez-de-chaussée*, *rés-do-chão*, rodapé, geralmente da primeira página (MEYER, 1992, p. 96). Como espaço do entretenimento, o folhetim recebia qualquer assunto, tudo o que pudesse atrair possíveis leitores. Como destaca Marlyse Meyer

Aquele espaço vale-tudo suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita: nele se contam piadas, se fala de crimes e monstros, se propõem charadas, se oferecem receitas de cozinha ou de beleza; aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém-saídos, o esboço do caderno B em suma. E, numa época em que a ficção está na crista da onda, é o espaço onde se pode treinar a narrativa, onde se aceitam mestres ou noviços no gênero (MEYER, 1992, p. 96).

A concepção de publicação seriada, pela qual o folhetim se tornou conhecido, faz parte, segundo Meyer, de uma ampliação do “campo semântico da famigerada palavra” (MEYER, 1992, p. 97) que pode ser observada na França a partir do final de 1836.

No Brasil, os artigos de rodapé sobre as questões do dia, na forma de folhetim, surgiram sob a rubrica *Variedades* ou *fatos diversos*. Essa rubrica também abrigou romances e, mais tarde, passou para o corpo inteiro do jornal, apresentando “conteúdos vários, muita matéria traduzida, resenhas, folhetins literários, crônicas anônimas, tratando com leveza assuntos cotidianos” (MEYER, 1992, p. 113). O espaço do folhetim ficou reservado para romances e artigos semanais, sendo que estes últimos herdaram das *Variedades* a multiplicidade de conteúdo e a linguagem coloquial. Os artigos folhetinescos passaram a fornecer informação e as *Variedades* eventos que interessassem por si.

Dentre os artigos folhetinescos, destacamos um tipo que temporariamente misturava informação e ficção, utilizando como informação o circunstancial, o acontecimento do dia. Portanto, o tipo de artigo proposto para estudo já apresentava características do que, desde o final do século XIX, começou a ser denominado crônica.

Essa concepção de crônica que surgiu no Romantismo, não se sabe se em Portugal ou no Brasil (COUTINHO, 1971, p. 109), designa um gênero específico, ligado ao jornalismo, e

diferencia-se do significado tradicional de crônica: relato dos acontecimentos em ordem cronológica (COUTINHO, 1971, p. 108). Contudo, esse novo gênero continuava preso à sua etimologia, do grego *Khronos* (tempo). Apesar de não mais seguir uma ordem cronológica, a crônica possuía uma relação profunda com o tempo vivido, pressupondo um leitor que partilhasse esse tempo, sob pena de alguns ou muitos comentários não serem entendidos.

Afrânio Coutinho define a crônica como “um gênero literário de prosa, ao qual importa menos o assunto, em geral efêmero, do que as qualidades de estilo, a variedade, a finura e argúcia na apreciação, a graça na análise de fatos miúdos e sem importância, ou na crítica de pessoas” (COUTINHO, 1971, p. 109). Usando um método direto de se dirigir ao leitor, a crônica, segundo esse autor, faz parte dos gêneros ensaísticos, como o ensaio, o discurso, a carta, o apólogo, a máxima, o diálogo e as memórias.

A crônica tem por base o acontecimento do dia a dia. Parte de acontecimentos do cotidiano de seus leitores e acrescenta a esses acontecimentos uma mistura de *fatos históricos* – concebidos como verdades – e ficção. Dessa forma, a crônica divulga e ao mesmo tempo cria hábitos e costumes da sociedade de sua época, confundindo a recepção dessas informações. Até que ponto os textos da crônica são ficcionais, informativos ou históricos? Se a crônica fosse definida dentro de algum desses campos discursivos, perderia parte de seu poder de persuasão. Como garantir que o leitor se identificasse com esses valores que, afinal, estavam sendo construídos? A mistura da ficção à informação – importante característica da crônica – é fundamental para a aceitação de todas as verdades divulgadas sobre a sociedade. Aparentemente, está-se diante de um paradoxo. Contudo, a liberdade criadora da ficção possibilita a relativização de qualquer erro histórico que esteja presente na informação e ao mesmo tempo anula qualquer não reconhecimento do leitor em relação ao que é transmitido. Nesse sentido, da mesma forma que a informação depende da ficção, a ficção depende da informação. Esta última, com a contribuição dos acontecimentos históricos, como já assinalado, garante um respaldo de verdade incontestável aos eventos da semana registrados na crônica. Além disso, já que a observação direta é o ponto de partida da narrativa do cronista, o caráter de incontestabilidade atribuído aos eventos narrados torna-se maior.

2. O cotidiano e a oralidade: conversando com o leitor

Nas crônicas oitocentistas, o cotidiano não era expresso apenas pelos acontecimentos narrados, mas também por marcas de sua linguagem. Para conquistar seus possíveis leitores, Alencar utiliza o princípio retórico da elocução, que procura adaptar o estilo do discurso ao tema e ao auditório. Para isso a retórica recomenda o uso de estilo simples quando se tem que agradar e a criação de efeitos a fim de atrair a atenção do público. Em suas crônicas, como aliás tornou-se característica do gênero, Alencar utiliza uma linguagem marcada pela oralidade, por aproximar-se da língua falada e apresentar conversas com o leitor. Sendo assim, o papel impresso passa a funcionar como um espaço que abrange a palavra ouvida e a palavra lida.

Não só a crônica, mas a literatura do século XIX, em geral, utilizava a oralidade como estratégia de formação de público leitor, uma vez que as marcas de conversação que apareciam no impresso serviam como ponto de contato com práticas culturais antigas e consagradas por aqui. A crônica, marcada pela oralidade, facilitava uma prática comum na época: a leitura em voz alta, que geralmente era realizada para um grupo de pessoas. O próprio Alencar, em *Como e porque sou romancista*, diz ter recebido o honroso cargo de leitor de sua casa. Era ele quem lia para sua mãe cartas, jornais e romances (ALENCAR, 1990, p. 24).

Castro Rocha destaca que “o hábito mental típico da palavra impressa foi realmente submetido ao ritmo próprio da palavra cochichada ao pé do ouvido. A consulta individual ao texto se transformava facilmente na leitura coletiva do grupo familiar ou da roda de amigos em torno de um narrador, responsável por presentificar o enredo lido em voz alta” (1998, p. 176). Essas formas de escrita e recepção “buscam reintroduzir o corpo no circuito comunicativo, tentando resgatar a proximidade física que os tipos impressos necessariamente obliteraram” (ROCHA, 1998, p.175-176). O autor ainda destaca que até a década de 1970 encontramos no Brasil a presença do que Paul Zumthor define como cultura escrita produzida por uma oralidade mista. Nesse tipo de oralidade, o registro oral existiria concomitantemente ao escrito, sendo que a influência desse último permaneceria “externa, parcial e atrasada” (ROCHA, 1998, p.178) – por sua pequena manifestação, em comparação com comunidades que apresentam um maior desenvolvimento da escrita. Dessa forma, podemos interpretar que, dentro de uma cultura escrita produzida por uma oralidade mista, os textos que apresentassem características do registro oral teriam uma maior aceitação dos leitores.

Costa Lima parece não acreditar em uma cultura escrita produzida por uma oralidade mista em nosso oitocentos – pelo menos até a década de 1970, como aponta Castro Rocha. Baseando-se em uma interpretação de que no século XIX já havia no Brasil uma civilização da escrita, esse pesquisador critica a presença dominante do oral no registro escrito oitocentista (LIMA, 1981, p. 15). A página escrita seria convertida em forma oral na medida em que oferecesse uma leitura fácil, fluente, própria para o púlpito e para a tribuna (LIMA, 1981, p. 7). Esse tipo de atitude teria como objetivo impressionar o receptor, suscitando um efeito de impacto imediato, sem que ocorresse o entendimento, o que caracterizaria nossa cultura como auditiva. Portanto, o conceito de auditividade desenvolvido por Costa Lima implica o uso do oral a fim de alcançar uma persuasão sedutora, sem entendimento. A sedução do estilo auditivo estaria no tom acariciante, de conversa à beira da rede ou ao pé do fogo, de conversa despreocupada, e teria, segundo esse autor, a crônica como seu gênero por excelência (LIMA, 1981, p. 17).

A afirmação de Costa Lima em relação à crônica não deixa de ser mais um argumento para a hipótese de que esse gênero foi utilizado como uma grande estratégia em nosso romantismo. Se o uso do oral tinha a finalidade de alcançar uma persuasão sedutora, de encantar o receptor, de não lhe mostrar o percurso, é porque ele precisava ser convencido de que determinadas situações eram as mais adequadas para seu bom desempenho social.

A construção de costumes sociais passava por um plebiscito cotidiano nos periódicos, sem ser apresentada como construção.

Castro Rocha propõe uma reavaliação do conceito de auditividade desenvolvido por Costa Lima, ao destacar um processo de oralidade mista em nossa literatura oitocentista que poderia ser comparada à prosa europeia das décadas iniciais do século XVIII.

A discussão sobre a oralidade da literatura latino-americana ou acerca da auditividade da literatura brasileira necessita incorporar um horizonte mais amplo. Uma comparação meramente cronológica não poderá evitar uma abordagem reducionista, pois, no século XIX, enquanto a imprensa já fazia parte do universo europeu há praticamente cinco séculos, na América Latina, a imprensa precisou aguardar o processo de independência para disseminar-se - e uma disseminação extremamente limitada pelos altos índices de analfabetismo (ROCHA, 1998, p. 179).

Sendo assim, como observa Castro Rocha, a auditividade não seria uma característica definidora da cultura brasileira, “mas uma marca de transição da cultura escrita para a letrada.” (ROCHA, 1998, p. 188).

Através do tom de conversa fiada, desinteressada, cheia de ziguezagues, de fofocas, de falta de assunto, Alencar, em suas crônicas, visita semanalmente seus leitores, entrando em suas casas. Esse tom de conversa é destacado pelo cronista em várias passagens:

Por enquanto, em falta de melhor assunto, falemos do Teatro Lírico, que está hoje na ordem do dia... (ALENCAR, 1956, p. 111) (...) estou às vossas disposições; podemos conversar sobre o que nos parecer, sobre o D. Pascoal no Teatro Lírico, sobre as notícias do Paraguai, sobre o frio e sobre os divertimentos da semana (ALENCAR, 1956, p. 190).

Na crônica do dia 13 de maio de 1855, Alencar esclarece que o ato de conversar não é inocente como parece.

Estou hoje com bem pouca disposição para escrever.

Conversemos.

A conversa é uma das coisas mais agradáveis e mais úteis que existe no mundo.

A princípio conversava-se para distrair e passar o tempo mas atualmente a conversa deixou de ser um simples devaneio do espírito.

Dizia Esopo que a palavra é a melhor, e também a pior coisa que Deus deu ao homem.

Ora, para fazer valer este dom, é preciso saber conversar, é preciso estudar profundamente todos os recursos da palavra.

A conversa, portanto, pode ser uma arte, uma ciência, uma profissão mesmo (ALENCAR, 1956, p. 215).

A conversa seria a própria profissão do Alencar cronista. O autor tem consciência da importância de utilizar as palavras adequadamente, buscando sempre um tom de conversa para aproximar-se de seus leitores e conquistar sua cumplicidade. A conversa a

dois, aparentemente despreocupada, é desmascarada pelo próprio Alencar: “A conversa a dois, ao contrário, é fria e calculada como uma ciência: tem alguma coisa das matemáticas, e muito da estratégia militar” (ALENCAR, 1956, p. 215). A consciência de utilizar a palavra como estratégia e as comparações feitas pelo cronista demonstram seu conhecimento da arte retórica.

Vários postulados da retórica clássica são encontrados nas crônicas de Alencar. Ao construir seu texto, misturando informação e ficção, o cronista recorre a fenômenos e elementos *palpáveis* fora do discurso, como a natureza, o Passeio Público e teatros. Esses elementos são apontados como naturais, como *fatos*, coisas *concretas*, *verdades*, dentro de um discurso que esconde sua construção. Esse tipo de atitude é assumido por todo discurso que diz retratar o real e está previsto nos princípios da retórica. As provas utilizadas, dadas como existentes por si mesmas, independentemente do orador, anteriormente ao discurso, pertencem aos argumentos extrarretóricos, uma subdivisão dos argumentos racionais da retórica.

Na crônica do dia 21/01/1855, um grande trecho é criado como sendo *fatos brilhantes*, páginas da História do Rio de Janeiro. O autor volta “ao passado do Brasil”:

Vi ao longe os mares que se alisavam, as montanhas que se erguiam, as florestas virgens que se balouçavam ao sopro da aragem, sob um céu límpido e sereno.

Tudo estava deserto. A obra de Deus não tinha ainda sido tocada pela mão dos homens. Apenas a piroga do índio cortava as ondas, e a cabana selvagem suspendia-se na escarpa da montanha.

A bela virgem da Guanabara dormia ainda no seio desta natureza rica e majestosa, como uma fada encantada por algum condão das lendas de nossos pais.

A aurora de um novo ano – de 1531 – surgia dentre as águas, e começava a iluminar esta terra inculta. Algumas velas brancas singravam ao longe sobre o vasto estendal dos mares.

Passou um momento. A figura de *Martim Afonso* destacou-se em relevo no fundo desta cena brilhante, e tudo desapareceu como um sonho que era. (...)

Terminou o combate. Aquele soldado, que com a ponta de sua espada, ainda tinta do sangue do inimigo, traça sobre o campo de batalha a planta de uma nova cidade – é *Estácio de Sá*, o fundador do Rio de Janeiro (ALENCAR, 1956, p. 144-145).

Em uma remissão à crônica em seu sentido primeiro, a referência ao ano de 1531 e às figuras de Martim Afonso de Souza e Estácio de Sá tem a função de trazer para o texto a origem historiográfica desse gênero e dar ao argumento um caráter irrefutável. Essa atitude ainda faz parte de um tipo de argumento racional da retórica: os argumentos intrarretóricos ou intrínsecos. Os argumentos intrínsecos são as provas artificiais, levantam, sustentam a argumentação e fundam o raciocínio. Utilizam argumentos prontos: máximas e sentenças, provérbios, exemplos célebres, referências a uma autoridade (LAUSBERG, 1993, p. 22). Figuras conhecidas historicamente são autoridades suficientes para atribuir credibilidade a qualquer discurso.

Apropriando-se de personagens da História em suas crônicas, Alencar procura definir um passado para o país. O trecho anterior nos lembra ainda sua obra indianista que seria publicada dez anos depois, *Iracema*, a bela virgem índia, não do Rio de Janeiro, mas do Ceará. A hipótese do trecho acima servir de alguma forma para a obra *Iracema* não está descartada: “O que acabais de ler é uma página perdida, é uma folha arrancada a um livro desconhecido, que talvez daqui a algum tempo vos passará pelos olhos, se não tiver o destino de tantos outros, que antes de nascidos, vão morrer entre chamas” (ALENCAR, 1956, p.145-146).

Ao contar a história do Rio de Janeiro, Alencar destaca a figura de D. Pedro I, mencionado como herói, pois “profere uma palavra memorável, que decidiu do futuro do Brasil, e que, firmando as primeiras bases da nossa independência política, concorreu igualmente para elevar o Rio de Janeiro à capital do novo império” (ALENCAR, 1956, p.145). Encontramos nesse trecho palavras-chave como *memorável*, *futuro do país*, *eleva*. Para ter tradição, um país precisa de memória, precisa de passado, o que lhe trará reconhecimento no presente e garantia de futuro.

A posse em comum de um rico legado de lembranças, segundo Ernest Renan, é um dos fatores essenciais para a criação de uma nação, assim como o esquecimento e o erro histórico. (RENAN, 1997, p. 39). Sendo assim, no último trecho citado das crônicas de Alencar, D. Pedro I recebe o título de herói e a ele são atribuídas atitudes virtuosas que definiriam o futuro do Brasil. Essa construção – ou ficcionalização dos eventos – caracteriza-se como uma estratégia retórica para constituição da memória de uma nação.

O conhecimento da retórica por Alencar é explicitado na crônica do dia 4 de novembro de 1855, na qual o cronista dá uma aula dessa arte a seus leitores, ao comparar o ponto de interrogação a um pequeno anzol.

Com efeito, o que é um ponto de interrogação?

(...)

Vede:– ?

É um pequeno anzol.

Ora, para que serve um anzol?

Para pescar. (...) mas tudo depende da isca que se lhe deita.

Nenhum pescador atira à água o seu anzol sem isca; ninguém portanto diz pura e simplesmente:

– Emprста-me 300 mil réis? (...)

Alguns pescadores costumam deitar um pouco de mel, e outros seguem o sistema dos índios que metiam dentro d’água certa erva que embebedava os peixes.

Assim, ou dizem:

– Meu amigo, o senhor, que é o pai dos pobres, (isca) emprста-me 300 mil réis? (anzol) (ALENCAR, 1956, p. 293).

Mais abaixo, o cronista esclarece que “o caniço dessa espécie de anzol é a língua, e o fio ou o cordel a palavra; fio elástico como não há outro no mundo.” (ALENCAR, 1956, p. 293). Alencar demonstra ser ciente da importância da pontuação e a utiliza com habilidade.

Podemos observar ainda na passagem acima que a conversa com o leitor é estabelecida pela ficcionalização do mesmo, destinatário virtual de toda criação literária. Marisa Lajolo e Regina Zilberman definem esse leitor ficcionalizado.

Este (o leitor) se configura como sujeito dotado de reações, desejos e vontades, a quem cabe seduzir e convencer. Todo escritor, voluntariamente ou não, depara com essa instância da alteridade, procurando conquistá-la de um modo ou de outro. A forma como o faz sinaliza o tipo de comunicação que tem em vista e indica o modo como se posiciona diante da circulação de sua obra, vale dizer, da socialização de seu texto (LAJOLO e ZILBERMAN, 1996, p. 17).

Observemos a figura desse leitor ficcionalizado na crônica do dia 28/01/1855, na qual ele anuncia sua ida a Petrópolis para estudar, em lugar tranquilo, a nacionalização da língua. Começa aqui o estudo que iria aparecer dez anos mais tarde em *Iracema*, onde o tupi tem grande destaque.

Antes de deixar-vos preciso participar-vos um fato importante, e é que vou amanhã para Petrópolis. Aposto que torceis o nariz, e perguntais o que tendes com isto, e o que vos importa semelhante coisa. O que vos importa? Importa-vos mais do que pensais. Esta notícia quer dizer que domingo seguinte, em vez de ser eu quem vos contará os fatos da semana, haveis de ser vós que me referireis tudo ponto por ponto, sem faltar a menor particularidade. Estais rindo e pensando que isto é brincadeira? Pois afianço-vos que é muito sério.²

Alencar instiga o leitor a participar da leitura, deduzindo suas reações através da figura de um leitor ficcional que torce o nariz, que faz perguntas, que ri. A passagem citada mostra nitidamente a fórmula do *continua amanhã* para prender o leitor, aliás, a fórmula do *continua domingo que vem*. Alencar termina a crônica mencionada acima com “Até a volta” e inicia a crônica seguinte, do dia 03/02/1855, com “– Bom dia, meu estimável leitor! Eis-me de volta de Petrópolis, e pronto a dar-vos conta não só da minha viagem, como da promessa que vos fiz domingo passado³”.

Essa promessa sem dúvida deu muito trabalho a Alencar, que teve, segundo ele, que fazer uma pergunta a si mesmo: “O que é o meu leitor?” A questão destacada no começo do trabalho sobre o público leitor é abordada de forma muito curiosa, mostrando o receio de Alencar diante dessa indefinição.

Tratava-se de um compromisso grave, e portanto era necessário antes de tudo conhecer o indivíduo com quem lidava. Nunca me tinha lembrado de fazer este curioso estudo que me vi obrigado a tentar naquela ocasião.

2 IHGB: Pasta *Correio Mercantil* 1855. Crônica não publicada em livro.

3 IHGB: Pasta *Correio Mercantil* 1855. Crônica não publicada em livro.

Infelizmente porém Buffon e todos os naturalistas que eu conheço esqueceram-se de classificar esta espécie de bípede implume, que até hoje ainda não é bem conhecido. Onde pois iria eu encontrar o meu leitor para estudá-lo convenientemente? Como poderia achar essa personalidade coletiva e monstruosa, que aplaude, ri, critica e louva ao mesmo tempo, que ora está de bom humor, e muitas vezes não há quem a suporte? Seria mesmo possível conhecer exatamente esse gigante informe que tem cem olhos como Argos, cem braços como Briareu, cem bocas como a fama, - que sofre todas as metamorfoses imagináveis, - que às vezes lê com os olhos lânguidos e requebrados de uma bela mulher e outras com os óculos de tartaruga de um velho tabaquista⁴.

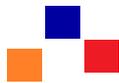
Além de apontar para a impossibilidade de se lidar com um universo concreto de leitores reais, a passagem acima nos faz pensar que o público leitor não está definido e que os escritores estão preocupados em formá-lo, receando por suas opiniões. O ideal seria que o gigante mencionado por Alencar utilizasse seus cem olhos para a leitura e suas cem bocas para tornar todos famosos: os escritores e o país.

Considerações finais

Antes de estreiar como romancista, José de Alencar participou da construção de um novo gênero em formação: a crônica. Ao transmitir os acontecimentos da semana, o cronista mistura informação e ficção, divulgando e ao mesmo tempo criando hábitos e costumes da sociedade da corte. Porém, quem tomaria conhecimento dessas definições em uma sociedade praticamente iletrada, que não possuía o que se pode chamar de público leitor?

As crônicas de Alencar constituem-se em uma grande estratégia para realizar os dois objetivos citados acima: a definição de hábitos e costumes sociais e a formação de um público leitor. Utilizando uma linguagem com marcas do registro oral, presente na conversação cotidiana, a crônica procurava aproximar-se de seus incipientes e exíguos leitores. O tom leve dos textos e a conversa fiada, com comentários humorísticos e irônicos, muitas vezes, tendiam a fazer da leitura um momento de lazer, de entretenimento. Informar e divertir constituíram-se importantes características da crônica, em sua missão de contribuir para a formação de leitores. De lá para cá, apesar das mudanças por que vem passando, esse gênero, que nasceu romântico, não abandonou as marcas da oralidade e vem ganhando cada vez mais visibilidade e leitores, em velhos e novos suportes, consagrando-se como gênero cúmplice do processo de formação de leitores. Parece já ter chegado o tempo a que se refere José de Alencar (1956, p. 235), em fragmento da crônica do dia 27 de maio de 1855: o tempo em que “uma palavra que *cair no bico da pena*, daí a uma hora correrá o universo por uma rede imensa de caminhos (...), falando por milhões de bocas, reproduzindo-se infinitamente como as folhas de uma grande árvore”.

4 IHGB: *Pasta Correio Mercantil* 1855. Crônica não publicada em livro.



Referências

ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. São Paulo: Melhoramentos, 1956.

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Campinas, São Paulo: Pontes, 1990.

CANDIDO, Antonio et al. *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*. 7ª ed., Belo Horizonte–Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993, vol. II.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*, 2ª ed., Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1971, vol 6.

COUTINHO, Afrânio. *Conceito de literatura brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1981.

Correio Mercantil. Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), pasta *Correio Mercantil* 1854 e 1855.

DIAS, Tânia. *Descaminhos da comunicação: a imprensa e a formação do público leitor no Brasil*. 1998. 268f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 1998.

FARIA, João Roberto (Prefácio). In ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos da Retórica literária*, 4ª ed., trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

MEYER, Marlyse. Voláteis e Versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica. In CANDIDO, Antonio et al. *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira I*. 3ª ed., Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

RENAN, Ernest. Nacionalidade em questão in ROUANET, Maria Helena (Org.) *Cadernos da Pós/Letras* nº 19. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Literatura e cordialidade: o público e o privado na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.





SOUZA, Roberto Acízelo de. *O império da eloquência: retórica e poética no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro: EdUERJ/EdUFF, 1999.

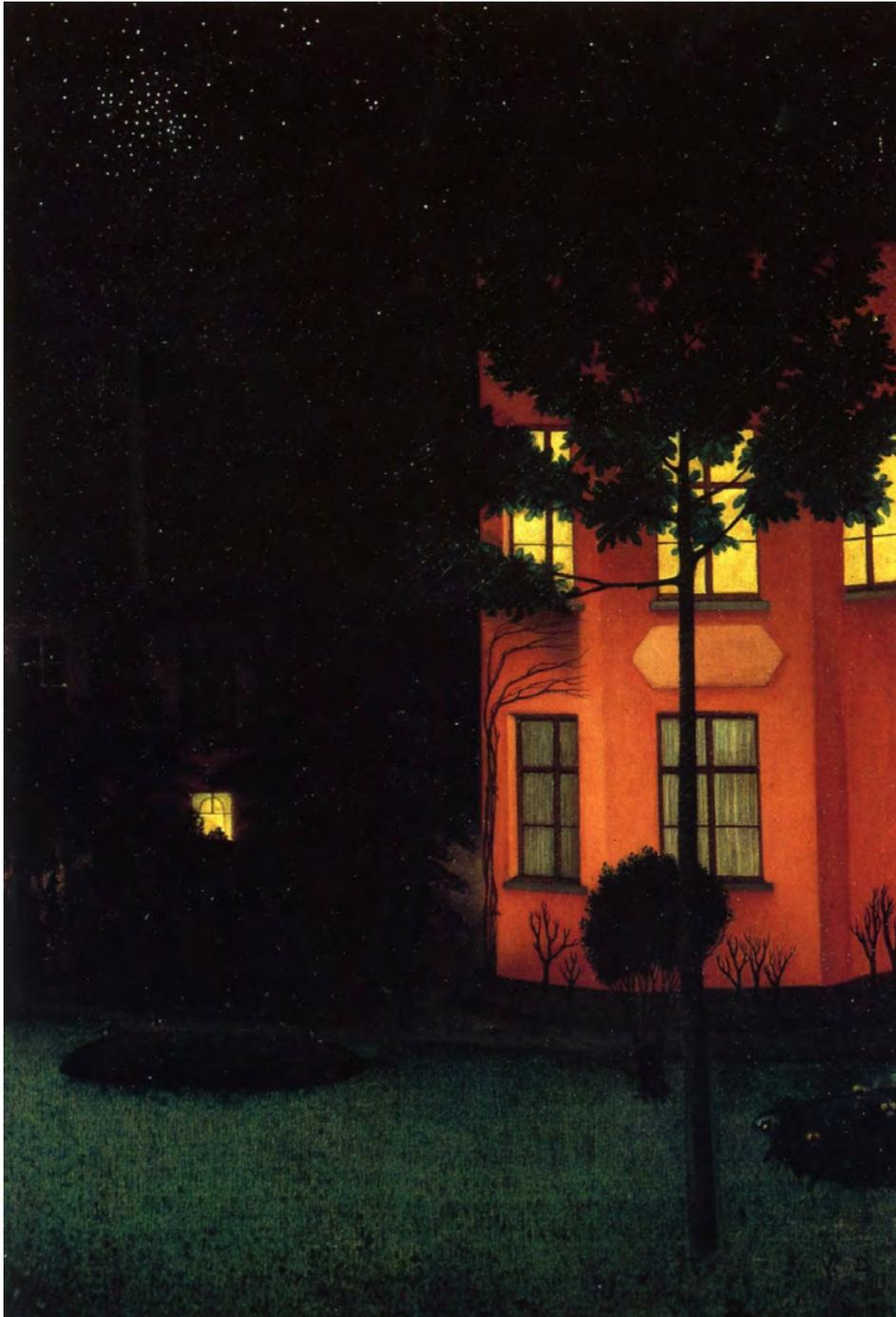
Recebido em 12/10/2016.

Aceito em 05/12/2016.

Marta Passos Pinheiro

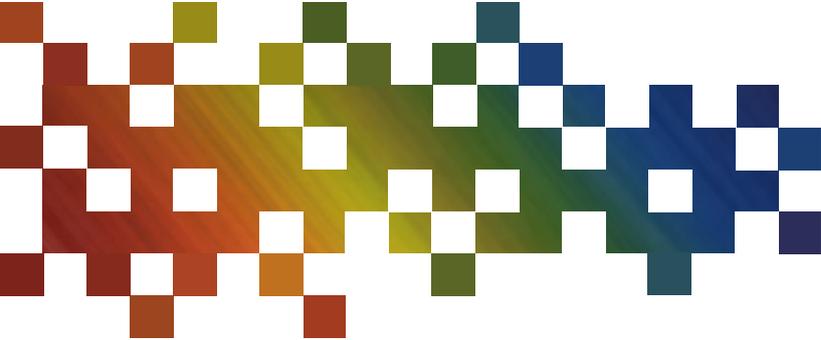
Possui graduação em Letras e mestrado em Literatura Brasileira, ambos pela UERJ; realizou estágio de doutorado na Universidade do Minho e cursou doutorado em Educação pela UFMG. Atualmente é professora do Departamento de Linguagem e Tecnologia do CEFET-MG. Email: martapassaro@gmail.com

Outros lugares



La Maison rose (1892), William Degouve de Nuncques.
Otterlo, musée Kröller-Müller





A Pele de Onagro e o último chiste de Freud

The Skin of Sorrow and Freud's last joke

La Piel de Zapa y el último chiste de Freud

Luís Fernando Barnetche Barth
Universidade Federal de Mato Grosso

Resumo

Apoiado nos relatos biográficos que indicam o romance de Balzac *A Pele de Onagro* como a derradeira leitura literária de Freud, sobre a qual ainda produz um último chiste ao comparar o destino do personagem Raphaël de Valentin com sua própria condição de saúde, proponho considerar este momento como o de um reencontro de Freud com os temas cruciais da psicanálise: a mulher, o amor e a morte. A impossibilidade de o personagem balzaquiano viver plenamente seu amor mostra que o destino assume a figura de uma ou mais mulheres cabendo tanto ao protagonista quanto a Freud renunciar ao amor e escolher a morte.

Palavras-chave: *A Pele de Onagro*, psicanálise, chiste.

Abstract

Based on the biographical reports that indicate the Balzacian novel *The Skin of Sorrow* as Freud's last literary reading, about which he makes a last joke by comparing the fate of the character Raphaël de Valentin with his own health condition, I herein propose to consider this moment as a reunion of Freud with the crucial themes of psychoanalysis: the woman, love and death. The impossibility for the Balzacian character to fully live his love shows that destiny takes on the figure of one or more women, thus obliging both the protagonist and Freud to renounce love and choose death.

Keywords: *The Skin of Sorrow*, Psychoanalysis, Joke.

Resumen

Apoiado en los relatos biográficos que indican la novela de Balzac *La Piel de Zapa* como la última lectura literaria de Freud, sobre la cual aún produce un último chiste al comparar el destino del personaje Raphaël de Valentin a su propia condición de salud, propongo considerar este momento como el de un reencuentro de Freud con los temas cruciales del psicoanálisis: la mujer, el amor y la muerte. La imposibilidad del personaje balzaquiano vivir plenamente su amor muestra que el destino asume la figura de una o más mujeres cabiendo tanto al protagonista como a Freud renunciar al amor y elegir la muerte.

Palabras clave: *La Piel de Zapa*, psicoanálisis, chiste.

Mas este homem fadado a morrer não quer renunciar ao amor da mulher; ele quer ouvir o quanto é amado (FREUD, 1913/2010, p. 316).

Sigmund Freud (1856-1939) manteve-se ativo e interessado nos acontecimentos cotidianos até sua morte (JONES, 1979; GAY, 2012). No início daquele derradeiro setembro, a Segunda Guerra Mundial iniciava sua marcha pelo continente, e um falso alarme de bombardeio soou sobre o número 20 da Maresfield Gardens, em Hampstead – residência definitiva da família Freud em seu exílio em Londres, reformada pelo filho arquiteto, Ernst, de acordo com o famoso apartamento da Berggasse, 19, em Viena (JORGE e FERREIRA, 2010). Ao ouvir, pelo rádio, que esta seria a última guerra, Freud estava cômico de que esta seria *sua* última guerra, como afirmou a Max Schur, amigo e médico pessoal.

Apesar de sua debilitada condição física, Freud ainda teve forças para concluir a leitura do romance *A pele de onagro (La peau de chagrin)*, de Honoré de Balzac, publicado originalmente em 1831. Este fato mereceu considerações de seus biógrafos mais importantes. Para Ernest Jones (1979):

Era-lhe difícil engolir qualquer coisa. O último livro que pôde ler foi o *La Peau de Chagrin*, de Balzac, sobre o qual *comentou secamente* [grifo nosso]: “Este é exatamente o livro para mim. Lida com a morte pela fome.” Queria referir-se a essa gradual redução, a esse tornar-se cada vez menos compacto, tão dolorosamente descrito no livro (p. 777-778).

Segundo Peter Gay (2012):

Ainda conseguia ler, e seu último livro foi o conto misterioso de Balzac sobre a pele mágica que se encolhia, *La peau de chagrin*. Quando terminou o livro, ele disse a Schur, num *tom casual* [grifo nosso], que tinha sido o livro certo para ler, por tratar de encolhimento e fome. Era o encolhimento, na opinião de Anna Freud, que parecia falar particularmente ao seu estado: seu tempo estava terminando (p. 649-650).

Ambos os biógrafos descrevem um sentimento de dignidade e resignação de Freud em relação ao seu estado de saúde, pois sabia que o câncer havia chegado ao estágio terminal. Curiosamente, quarenta anos antes, em 6 de fevereiro de 1899, em uma carta ao amigo Wilhelm Fliess, ao comentar um aspecto desnecessário da medicina moderna que chamou de “a arte de iludir os pacientes”, Freud referiu-se ao sacramento da extrema-unção recebido pelos cristãos pouco antes de morrer, como um ato que sinalizaria para o doente a chegada da hora derradeira. Em seguida, ele citou uma frase de Shakespeare que diz “Deves uma morte à Natureza” e complementou dizendo que, ao chegar a hora da sua morte, esperava encontrar alguém que o tratasse com respeito e o dissesse quando deveria estar preparado. Ao concluir esta reflexão, afirmou que seu próprio pai estivera consciente de sua condição e, calando-se sobre o assunto, mantivera sua “bela compostura” até o fim (MASSON, 1986, p. 344-345).

Consoante com estas ideias, Freud pedira a Schur que não o abandonasse na hora de sua morte, e que providenciasse uma dose letal de morfina quando as dores se tornassem

insuportáveis. Todavia, as expressões “comentou secamente”, de Ernest Jones (1979), e “tom casual”, de Peter Gay (2012), ganharam a seguinte interpretação psicanalítica, na pena de Paul-Laurent Assoun (1996):

Le moment de verité s'en trouve aussi bien dans la dernière partie du roman de Balzac intitulée... « L'agonie » : « C'est juste le livre qu'il me faut. Il parle de mort par inanition », commente Freud en un *Witz* ultime (p. 133).

É na qualidade de um último chiste [*Witz*] que o autor se referiu ao comentário de Freud sobre a obra *A pele de onagro*. Cabe lembrar que os chistes, os sintomas, os sonhos e as parapraxias, ou atos falhos, pertencem à categoria das formações do inconsciente, tais quais concebidas pelo fundador da psicanálise.

Um chiste é uma maneira de driblar a censura, tocando temas geralmente rejeitados pela consciência. Na medida em que o sujeito não precisa manter o recalçamento ao ouvir ou produzir um chiste, há a liberação desta energia.

Em seu trabalho magistral sobre o tema, *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, Freud (1905/1977) afirma que a capacidade de produzir chistes desenvolve-se no estágio de jogo infantil, no qual as crianças buscam produzir compensações agradáveis e, cujo mergulho no pensamento inconsciente, será utilizado em estágios mais adiantados. Em seu retorno ao aspecto infantil, o chiste busca reencontrar o primitivo jogo com as palavras em sua “antiga pátria”. O autor ainda acrescenta em uma interessante nota de rodapé:

Muitos de meus pacientes neuróticos, sob tratamento psicanalítico, demonstram regularmente o hábito de confirmar algum fato pelo riso quando consigo dar-lhes um quadro fiel de seu inconsciente, ocultado à percepção consciente; riem mesmo quando o conteúdo desvelado não justifica absolutamente o riso (FREUD, 1905/1977, p. 195).

Todavia, mais do que um bom motivo para um chiste, nossa hipótese é de que esta obra de Balzac (2008), que antecipa tanto a literatura fantástica quanto o realismo fantástico do século XX, possibilitou para Freud o reencontro do tema da morte com outro tema caro à psicanálise que ele idealizou, ou seja, a mulher, principalmente ao afirmar em uma carta a Ferenczi, datada de 7 de julho de 1913, que o destino assume a forma de uma ou mais mulheres (ASSOUN, 1993).

As dificuldades de o homem se satisfazer no amor, de realizar-se junto à mulher amada, retoma a questão das representações da feminilidade que acompanhou o pai da psicanálise desde o início de sua jovem ciência. A estas representações, Assoun (1993) chama de *Frauenbildung*, não no sentido de determinar historicamente a relação de Freud com as mulheres, o convívio com as mulheres de seu círculo social e familiar mais íntimo, mas sua relação com a questão da feminilidade – na cena característica da mulher –, transfigurada na constituição das imagos femininas ao longo de sua obra.

Nesta perspectiva, este romance de Balzac evoca conteúdos relativos a uma despedida do amor e da mulher, justo no momento em que Freud se entregará à última e

derradeira mulher: a deusa da morte; conforme suas próprias teorizações desenvolvidas no opúsculo *O tema da escolha do cofrinho* (FREUD, 1913/2010).

Neste artigo, Freud (1913/2010) analisa a cena da escolha entre os três cofrinhos feita pelos pretendentes de Pórcia, na peça *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare. Apenas a escolha do escrínio correto dá ao pretendente autorização de se casar com a moça. Por substituição simbólica, Freud deduz que a seleção representa, na verdade, a escolha entre três mulheres, três irmãs, como as Moiras, cuja terceira delas representa a deusa da morte.

A pele de onagro inicia-se quando o protagonista, Raphaël de Valentin, entrega seu chapéu ao entrar em uma casa de jogo para apostar suas últimas economias. O narrador adverte que “tão logo damos um passo em direção à mesa de jogo, nosso chapéu não mais nos pertence, assim como não mais pertencemos a nós mesmos” (BALZAC, 2008, p. 29), esclarecendo em que o jogo havia se transformado na vida deste jovem aristocrata, que se encontrava perdido por ele não pertencer mais a si mesmo. Todavia, não era do vício do jogo que padecia a sua alma amargurada:

Mas uma paixão mais mortal do que a doença, uma doença mais implacável do que o estudo e o gênio desfiguravam essa cabeça jovem, contraíam esses músculos vigorosos, torciam esse coração que as orgias, o estudo e a doença haviam apenas roçado. [...] Nesse rosto de vinte e cinco anos, o vício parecia ser apenas um acidente. Nele o verdor da juventude lutava ainda com as devastações de uma impotente lascívia. As trevas e a luz, o nada e a existência combatiam-se, produzindo ao mesmo tempo graça e horror. O jovem apresentava-se ali como um anjo sem luz, desviado de seu caminho (BALZAC, 2008, p. 33-34).

Tendo perdido o último Napoleão de ouro, cogitou o suicídio como uma maneira de dar cabo dos dissabores de sua existência precária. Como sentencia o narrador: “Cada suicídio é um poema sublime de melancolia” (BALZAC, 2008, p. 36). Mas antes mesmo que o jovem se jogasse às águas frias e sujas do Sena, viu-se inebriado pela figura de uma bela moça, que o olhou com indiferença apesar de fitá-la de maneira penetrante, “(...) embriagado da vida, ou talvez da morte?” (p. 40). O contato fugaz com esta mulher que julgou frívola, imagem de luxo e elegância, situava na figura feminina o ponto de tensão da narrativa. Sendo a mulher o elemento capaz de fazê-lo viver, também o levaria à morte traduzindo-se para ele como um adeus à mulher, pela impossibilidade de aceder ao amor. Então, deixou-se levar até uma loja de antiguidades onde selaria seu destino. Em meio à profusão de peças de arte e quinquilharias, fora-lhe apresentado por um velho comerciante um pedaço de chagrém¹ pendurado na parede. Nesta pele de onagro – espécie de burro selvagem encontrado na África e na Ásia –, havia uma inscrição em sânscrito que dizia:²

1 Segundo Ferreira (1999), chagrém é uma espécie de couro de superfície granulada ideal para encadernação, feita a partir do couro de equinos, asininos ou caprinos.

2 Imagem retirada de: <https://encryptedtbn1.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTfWuYi3wG1fd60EeJVKN3xso71657Qx7jmQldwzSXlbtQ2-ut3Aw>

لو ملكتني ملكت الكل
ولكن عجزك مسكني
واراد الله هكذا
اطلب وستفناك مطالبك
ولكن قسم مطالبك على عجزك
وهي هاهنا
فبكل هرامك استسئزل ايامك
أتريد في
الله مجيبك
آمين

Se me possúes, possuirás tudo. Mas tua vida me pertencerá. Deus quis assim. Deseja, e teus desejos serão realizados. Mas regula teus desejos por tua vida. Ela está aqui. A cada desejo, decrescerei assim como teus dias. Queres-me? Toma-me. Deus te atenderá. Assim seja!
(BALZAC, 2008, p. 57)

O estranho talismã possuía o poder de realizar todos os desejos, mas ao preço de que cada desejo atendido resultasse no encolhimento da peça de chagrém ao mesmo tempo em que diminuía os dias de vida do suplicante, o que transformava a prometida redenção em anátema. O que poderia parecer o fim de todos os dissabores mostrava sua maléfica face oculta, pois, como advertiu o velho comerciante, só há dois verbos que traduzem as diferentes causas da morte, *querer* e *poder*, para os quais apenas o *saber* pode garantir a felicidade e a longevidade de um estado perpétuo de calma. Em outras palavras, a sabedoria estaria em matar o desejo e o poder, afastando para longe qualquer espécie de excesso, pois, como sentenciou o ancião, o mal pode ser considerado um violento prazer.

A concepção de um prazer que nasce de um ato extremo e violento ganhou na metapsicologia de Lacan a designação de gozo, conceito de grande importância em

suas teorizações. O gozo se opõe ao prazer como satisfação, na medida em que ele não busca a diminuição da tensão no aparelho psíquico. Ele é feito e efeito da própria textura da linguagem e se situa na relação desta com o desejo inconsciente. Segundo Nasio (1993), Freud identificou no ser humano a aspiração por atingir um objetivo impossível e irrealizável, isto é, a felicidade absoluta, a qual aparece idealizada em diferentes imagens. Destas, a mais pregnante é a de um prazer sexual absoluto vivido durante o incesto, o que traz consigo um estado doloroso de tensão ao sistema psíquico. A esta aspiração, a psicanálise deu o nome de desejo.

Todavia, apesar de advertido, o jovem segurou o talismã com força e pediu por uma bacanal que reunisse todas as alegrias possíveis, uma orgia delirante repleta das melhores coisas que o século havia criado. Ao que o velho vaticinou:

Você assinou o pacto, tudo está dito. Agora suas vontades serão escrupulosamente satisfeitas, mas à custa de sua vida. O círculo de seus dias, representado por esta pele, se contrairá conforme a força e o número de seus desejos, desde o mais pequeno até o mais exorbitante. O brâmane a quem devo esse talismã explicou-me outrora que haveria uma misteriosa concordância entre os destinos e os desejos do possuidor. Seu primeiro desejo é vulgar, eu poderia realizá-lo; mas deixo esse cuidado aos acontecimentos de sua nova existência. Afinal, queria morrer, não é mesmo? Pois bem, seu suicídio foi apenas adiado (BALZAC, 2008, p. 61).

O encontro com a morte fora apenas adiado, pois se tratava agora de aproveitar a companhia dos amigos, as delícias da boa mesa e os prazeres das cortesãs. Neste banquete, Aquilina e Euphrasie surgem como mulheres de temperamentos complementares, retratadas como 'a alma do vício' e o 'vício sem alma', respectivamente. A bela e terrível Aquilina adotara este nome para estar acima de todas as mulheres, enquanto Euphrasie desafiava qualquer homem a lhe causar a menor das aflições. Estas mulheres, descritas na pena de Balzac com fortes tintas, figuram, juntas, a representação de uma única mulher absoluta, como duas faces de uma mesma e perigosa feiticeira do amor, pronta a iludir os homens.

Ainda que Aquilina e Euphrasie se usassem de certo coquetismo para seduzir os incautos, Raphaël não mais se deixaria fisgar por este tipo de mulher, pois, como observou: "Não são elas minha história personificada, uma imagem de minha vida? Não posso acusá-las, elas aparecem-me como juízes" (BALZAC, 2008, p. 176). Neste momento da narrativa, o jovem padecia por seu amor não correspondido por Fedora, o qual Balzac só descreverá mais adiante. Definida pelo narrador como uma 'mulher sem coração', ao se apaixonar por uma mulher com esta característica, o jovem homem viria ao encontro de certas concepções freudianas relativas ao relacionamento amoroso entre homem e mulher. Para Assoun (1993):

Uma imagem da mulher em Freud pode, de fato, ser assemelhada à mulher fatal: mas fatal no sentido muito particular de significar uma ameaça para

o homem, em função da fatalidade que ela mesma sofre por efeito da *Kultur*. (...) Assim, não é por acaso que, na constelação psíquica de Freud, funciona um certo tipo de homem que é *vítima* das mulheres – oriundo da realidade ou da literatura (p. 40).

Realidade e literatura aqui aparecem de forma indistinta na medida em que, ambas, são um meio de aproximação com a realidade que importa à psicanálise, ou seja, a realidade psíquica. A literatura, a seu turno, sempre foi pródiga em oferecer à psicanálise material sobre o qual Freud apoiou o edifício de conceitos que nomeou de metapsicologia, apelidada carinhosamente por ele mesmo de feiticeira – uma outra face da mulher.

Todavia, antes de a condessa Fedora fazer sua *entrance* na trama, um retorno no tempo da narrativa nos revela um aspecto ligado ao pai do protagonista, e não menos relevante. O desejo de seu pai, um homem despótico e meticuloso, era de que Raphaël estudasse Direito e, para tanto, instalou-o num quarto contíguo ao seu gabinete, de forma a manter uma disciplina rigorosa de atividades, com poucas alegrias e distrações até os vinte e um anos de idade.

Em um baile na casa de um primo de seu pai, sem entender o porquê de sua atitude, o pai confiou ao jovem sua carteira e chaves para que as guardasse. Guiado pelo tilintar do ouro numa mesa de jogo próxima a si, ele apostou duas moedas de vinte francos, retiradas da carteira do pai. Este lance fora sentido por Raphaël como uma disputa à sua felicidade, e de forma ainda mais profunda porque percebida como criminosa. Mas o destino quis que saísse vitorioso desta jogada embolsando quarenta francos, o que o permitiria pagar o “crime” cometido e continuar apostando até arrecadar cento e sessenta francos.

Depois da morte de sua mãe, dez anos antes, Raphaël fora criado de maneira estoica por seu pai, não sem “desprazeres e algumas privações”, de modo a mantê-lo longe das “desgraças que devoram todos os rapazes de Paris” (BALZAC, 2008, p. 100). Como não desconfiasse do “crime” cometido pelo filho durante o baile, resolveu conceder-lhe uma mesada de cem francos por mês, com o intuito de ensiná-lo as coisas da vida de um homem adulto, o que serviu para recrudescer o sentimento de culpa do jovem. Porém, esta emancipação significava que ele deveria ser esclarecido dos meandros das intrincadas questões financeiras pelas quais passavam e, junto com seu pai, tentar salvar a honra do nome da família.

Aspirando a um lugar de expressão no mundo adulto, Raphaël lutava contra a falta de confiança em si mesmo, fruto do despotismo de seu pai, guardando a ousadia apenas para enlevo da alma, o que chega a ser confessado nesta passagem:

Certamente era muito ingênuo diante de uma sociedade falsa que vive das luzes, que exprime seus pensamentos em frases convencionais ou por palavras ditadas pela moda. Eu não sabia falar calando-me, nem calar-me falando. Enfim, guardando em mim fogos que ardam, tendo uma alma semelhante à que as mulheres desejam encontrar, dominado pela exaltação de que elas são ávidas e possuindo a energia com que se enaltecem os tolos, *todas as mulheres foram perfidamente cruéis comigo* [grifo nosso] (BALZAC, 2008, p. 104-105).

Raphaël estava preparado para colher apenas sofrimentos no amor. A mãe, morta no final de sua infância, condensa a ideia da mulher desejada, posto que edipiana, como intangível e ligada à morte por tê-lo abandonado ainda numa fase precoce. A perda de uma mãe extremamente amada também pode ser sentida como uma crueldade que servirá de modelo aos demais relacionamentos amorosos de sua juventude; tanto que chegou a vaticinar “o que elas amam em nós são elas mesmas!”; antecipando as concepções freudianas sobre o narcisismo.

Arruinados por um decreto imperial, Raphaël perdeu a fortuna e o pai, que morreria de tristeza por arruinar o futuro do filho que tanto amava. De posse de cento e doze francos restantes, uma disciplina austera poderia garantir uma vida modesta por mais três anos. Assim, determinado a ostentar sua pobreza com orgulho, buscou acomodação numa mansarda de um hotel barato onde se instalou levando consigo seu piano, uma das poucas coisas que restara de sua herança.

Enquanto dedicava seu tempo a escrever grandes obras, como forma de reingressar na sociedade, Raphaël não dispensava os pequenos serviços de Pauline, menina de aproximadamente quatorze anos, filha da dona do hotel, encantadora, risonha, “(...) cujas graças ingênuas e secretas haviam-me de certo modo levado até ali” (BALZAC, 2008, p. 115).

Pauline era filha do Sr. Gaudin, um chefe de esquadrão dos granadeiros a cavalo da guarda municipal que desaparecera na guerra e cujo paradeiro era incerto. Sem recursos, a Sra. Gaudin resolvera alugar quartos como forma de sustentar a filha, ainda que sua condição modesta não permitisse educar a menina de maneira aristocrática, a fim de garantir-lhe um bom casamento, como prometera a princesa Borghese, sua madrinha e irmã de Napoleão Bonaparte.

Como forma de agradecer pelos cuidados recebidos, Raphaël dispôs-se a complementar a educação de Pauline, ensinando-lhe música no piano que instalara em seu quarto. Assim, o contato com a menina, que aos poucos desdobrava a beleza e os encantos de uma jovem “(...) estavam como que perdidos para mim. Eu impusera-me só ver em Pauline uma irmã, (...). Enfim, era uma filha, uma estátua” (BALZAC, 2008, p. 117).

Ao qualificar Pauline de menina, irmã, filha ou estátua, o protagonista lutava contra o fato de que nesta menina, na verdade, já podia entrever os encantamentos de uma jovem mulher e, ao redobrar os impedimentos, apenas descortinava o desejo inconsciente que buscava negar. Designando a mulher amada de irmã ou filha, o protagonista usava-se de um recurso extremo – a ideia de uma relação incestuosa – para manter seu interesse afastado deste objeto. Todavia, uma relação incestuosa com a irmã ou filha nada mais é do que, graças ao recurso do mecanismo de deslocamento, um disfarce para o incesto com a própria mãe, primeira figura investida no início do desenvolvimento psíquico. Aqui, a mãe-mulher transfigura-se em menina-mulher, mas se mantém igualmente intocada e intocável, posto que proibida.

Ao avesso da relação do menino com sua mãe, a importância da maternidade para a mulher jogou papel fundamental na compreensão psicanalítica das vicissitudes do

desenvolvimento psicosexual daquela. Tal qual o menino, que toma sua mãe como o primeiro objeto sexual, Freud (1933/2010) parece fixar nesta relação o destino de toda mulher tornando, assim, a fantasia do menino como complementar ao desejo da mãe:

Apenas a relação com o filho produz satisfação ilimitada na mãe; é a mais perfeita, mais livre de ambivalência de todas as relações humanas. A mãe pode transferir para o filho a ambição que teve de suprimir em si, pode esperar dele a satisfação de tudo o que lhe ficou do seu complexo de masculinidade. Mesmo o casamento não está assegurado, até que a mulher tenha conseguido fazer de seu marido também seu filho, agindo como mãe para com ele (p. 291-292).

Impedido pelo temor ao incesto entrevistado numa possível relação amorosa com Pauline, Raphaël aproximou-se da bela condessa Fedora, metade russa, metade parisiense, mulher influente e que mereceu o adjetivo de a 'mulher sem coração', na pena de Balzac. Mas como a vida de Raphaël era pródiga em dissabores, mesmo enamorado, logo sentiu o peso da indiferença de Fedora e refletiu que se ele confessasse seu amor, ela o rechaçaria, ao mesmo tempo em que se ele se mostrasse indiferente, ela o puniria. Concluiu dizendo que: "Os padres, os magistrados e as mulheres nunca se despem inteiramente de suas vestes" (BALZAC, 2008, p. 134), indicando que a mulher nunca se mostra por completo, o que sugere que uma mulher não seja totalmente digna de confiança.

Seduzido por esta mulher dissimulada, o jovem usou todos os seus recursos para acompanhar as frivolidades da condessa, sem perceber que Pauline, ao arrumar seu quarto, deixava alguns vinténs para mitigar sua miséria. Apaixonado, acreditou que seu amor por Fedora fosse correspondido, embora os fatos apontassem para o contrário.

Raphaël não amava a pobre Pauline, mas não admitia ser rejeitado pela rica Fedora. Percebendo o sofrimento do jovem, Pauline sentenciou: "A mulher que o senhor ama o matará" (BALZAC, 2008, p. 154), sem perceber que este seria justamente o destino preparado para Raphaël. O que o levaria à morte não seria o amor não correspondido por uma 'mulher sem coração', mas a impossibilidade de se realizar no amor com uma mulher amada, qualquer que fosse ela. O que Pauline não conseguira adivinhar é que se ele a amasse, este amor não seria menos trágico do que o vivido com Fedora, pois, como Raphaël chegou a confessar: "Basta um jovem encontrar uma mulher que não o ama, ou que o ama demais, para que toda a sua vida se desarranje. A felicidade absorve nossas forças, assim como a desgraça extingue nossas virtudes" (BALZAC, 2008, p. 170).

Embora Balzac (2008) retratasse a condessa como uma mulher fria, uma genuína filha de Eva, ela jamais havia prometido seu amor ao jovem protagonista. A personagem de Fedora antecipa a mulher moderna independente econômica e emocionalmente, o que pode ser observado quando esclarece Raphaël de seus sentimentos:

"(...) então sou criminosa por não amá-lo? É minha culpa? Não, não o amo; você é um homem, isso basta. Sinto-me feliz por ser sozinha; (...) O casamento é um sacramento no qual comungamos apenas nossos

dissabores. Além disso, as crianças me aborrecem. Não lhe preveni lealmente sobre o meu caráter? Por que não se contentou com a minha amizade?" (p. 166).

Visto pela óptica da psicanálise, o que se torna identificável nestas chicanas do amor, é que o amor é impossível, visto que, estruturalmente, o gozo feminino não está todo ou, mesmo, de modo algum direcionado ao homem, restando a pergunta sobre o que a própria mulher sabe dizer deste gozo (LACAN, 1985).

Sem ser correspondido no amor, restava-lhe se afastar da condessa a fim de curar o que percebia como uma loucura. Todavia, o fantasma de Fedora não havia desaparecido e retornava num pensamento insidioso e doentio. Lançou-se ao jogo e à orgia, numa tentativa de consumir-se pela devassidão. Neste momento, a narrativa coloca-o novamente na cena do banquete descrita no início deste trabalho, na qual conhece Euphrasie e Aquilina, e é neste exato momento que Raphaël se lembrou de seu poderoso talismã, retirando-o do bolso. Dispensando os conselhos do velho comerciante e ignorando o espectro da morte, o jovem suplicou por riqueza a fim de se vingar das crueldades do mundo. Seu amigo Émile ainda tentou dissuadi-lo, advertindo-o de que se a pele de onagro diminui quando se expressa um desejo, na verdade, tratava-se de uma antífrase, pois seus desejos tenderiam a aumentar.

Por este comentário do amigo Émile, Balzac (2008) introduz, de forma muito arguta, a questão do desejo para o ser humano. Conceito caro à psicanálise, este termo freudiano refere-se precipuamente ao desejo inconsciente, o qual está ligado às vivências infantis inelutáveis, e que busca sua realização. Distinguindo-se da necessidade ou da exigência, as quais estão vinculadas a um objeto específico, o desejo é sem objeto capaz de satisfazê-lo. Todavia, causado por um objeto irremediavelmente perdido, a fantasia que marca para o homem a sua condição de sujeito é dependente deste objeto. Assim, Émile percebeu como infinitos os objetos que se ofereceriam como passíveis de satisfazer o desejo de Raphaël – assim como para cada um de nós –, o que apenas acarretaria a diminuição da pele e, conseqüentemente, o tempo de vida do amigo, já que o fim do onagro é o próprio fim da vida. Como explica Fink (1998): "Ele [o desejo] não procura satisfação, mas sua própria continuação e promoção: mais desejo, maior desejo! Ele deseja meramente continuar desejando" (p. 116)

O talismã não deixou de satisfazer o primeiro pedido do jovem que, milagrosamente, recebeu uma herança de seis milhões, ao preço de ver a misteriosa pele diminuir. Com a perfeita coincidência entre o anúncio de seu voto e a sua realização, aliada ao súbito encolhimento do chagré, Raphaël percebera que já não mais poderia conjugar sem riscos os verbos gostar, desejar ou querer. Assim: "Quase alegre de tornar-se uma espécie de autômato, abdicava da vida para viver e despojava a alma de todas as poesias do desejo. Para melhor lutar com o poder cruel cujo desafio aceitara, fizera-se casto à maneira de Orígenes, castrando a imaginação" (BALZAC, 2008, p. 195-196).

Amaldiçoado pela pele de onagro, o jovem tentou viver uma vida longe da satisfação do menor dos prazeres, fazendo, inclusive, um pacto consigo mesmo de jamais olhar

atentamente para alguma mulher. Todavia, durante um espetáculo de teatro, todos foram surpreendidos com a beleza de uma mulher que acabou por se acomodar em um camarote ao lado de onde o protagonista estava. Postados quase que de costas um para o outro, ambos demoraram até que tiveram oportunidade de ficarem frente a frente e de se reconhecer. Pauline havia se transformado em uma linda, delicada e sofisticada mulher. Prenunciando uma mudança em seu espírito, ao se despedirem, o jovem olhou para Fedora, que a considerou feia.

Prontamente, Raphaël reconhecera seu vivo interesse por Pauline e expressou seu desejo de ser amado por ela, esperando angustiado ver o amuleto diminuir. A pele não se retraiu, mas não por ter perdido sua força, apenas porque o onagro era incapaz de realizar um desejo já realizado.

Conforme haviam combinado, Raphaël e Pauline tornaram a se encontrar na antiga mansarda que ele alugara. O Sr. Gaudin havia voltado para casa e conseguira angariar uma fortuna; sua esposa tornara-se baronesa. Agora, viviam em uma casa luxuosa do outro lado do rio e a Sra. Gaudin já não necessitava explorar comercialmente aquele hotel modesto onde se conheceram.

A partir daí, inicia-se a agonia de Raphaël de Valentin, descrita num capítulo de mesmo nome o qual, segundo Assoun (1996), serviu de inspiração ao último chiste de Freud. Exposto ao desejo de se realizar no amor e à força de contração da pele que cobrava sua vida a cada expressão de seu querer, quanto mais apaixonado por Pauline, que nada sabia da maldição do chagré, mais o protagonista perdia as forças em um processo de adoecimento que nem os melhores médicos conseguiram diagnosticar e tratar. Especialistas da época foram procurados a fim de deter o processo de encolhimento da pele, mas nenhum deles logrou qualquer êxito quanto ao provável fim do pedaço de couro e da vida de seu detentor. Sem qualquer esperança de vencer a maldição do talismã, afastou-se de sua amada na tentativa de estender o pouco tempo que ainda lhe restava.

Embora a morte já se avizinhasse, a vida do jovem, que agora já aparentava ter chegado à velhice, não poderia ser encurtada, a não ser pelo próprio movimento de diminuição da pele de onagro, consequência de seu desejo. Tanto que, embora tendo travado um duelo em uma estação de tratamento para onde fora levado, Raphaël sabia que ele sairia ileso da contenda, bastando para isso desejar ser o vitorioso. Na ocasião, mesmo tendo disparado sua arma ao acaso, o protagonista atingiu o coração de seu adversário. Cobrando sua conta, depois do duelo, o talismã assumira a forma de uma pequena folha de carvalho.

Exangue, Raphaël aguardava por seu fim, mas ainda tivera um último contato com sua amada. Pauline buscava perdô-lo por ele ter-se distanciado sem explicações e, mais uma vez, declarou seu amor a ele, a fim de estreitarem os laços novamente. O protagonista, finalmente, confessou o porquê de seus tormentos mostrando-lhe a diminuta pele. Se ela era o motivo de sua morte, Pauline pensou em morrer para salvá-lo, tentando estrangular-se com seu xale, porém, como última expressão de seu desejo, em seus transportes de amor, Raphaël lançou-se sobre a amada impedido aquele ato extremo:

O agonizante buscou palavras para exprimir o desejo que devorava todas as suas forças, mas encontrou apenas os sons estrangulados de um estertor no peito que, a cada respiração, parecia vir mais do fundo, das entranhas. Por fim, não podendo mais articular um som, mordeu Pauline no seio (BALZAC, 2008, p. 275).

Assim, o romance chega ao seu final, tanto o amor impossível dos dois amantes, quanto esta magistral obra escrita por Balzac. Pauline ainda estava agarrada ao cadáver do amante, quando percebeu que a profecia que proferira a Raphaël ainda menina havia se realizado, dizendo: “Ele é meu, eu o matei! Bem que eu havia previsto” (BALZAC, 2008, p. 275).

No pequeno epílogo, lê-se a insistente pergunta feita ao narrador sobre o que acontecera a Pauline. Balzac pinta metáforas evanescentes para a moça, como uma figura fantástica e sobrenatural, deixando a impressão de uma miragem, de um devaneio a esta que fora objeto de uma paixão, como se Pauline estivesse a flunar por aí a esmo, como figuração emblemática para esse tipo de amor impossível. Nas últimas linhas, ainda se pergunta por Fedora, e o narrador assevera: “Está em toda parte. Ela é, se quiser, a Sociedade” (BALZAC, 2008, p. 277).

Como um objeto recorrente na literatura, ligado à psicologia das relações amorosas, Assoun (1993) comenta a frequente necessidade de o homem fazer uma escolha entre três mulheres distintas e a vinculação disto com o tema da morte. Esta escolha, que tem como base a imago materna no inconsciente, marcado por uma primeira mulher-mãe [*Urmutter*], levaria o sujeito à morte. Segundo o autor, essa associação é o que vincularia a relação freudiana à feminilidade originária.

Apoiado no pequeno artigo de Freud, *O motivo da escolha dos cofrinhos*, de 1913, Assoun (1993) afirma que em relação à escolha de uma entre três mulheres, “(...) isso sempre acontece de tal maneira que a *terceira mulher* [grifo do autor] se revela como a que devemos escolher, ou deveríamos ter escolhido” (p. 32) e graças a um traço particular desta terceira mulher, o qual sói ser representado como ‘a mudez’, numa representação inconsciente da morte, ela seria “a Morte feita mulher”. Portanto, para Freud, esta terceira mulher é a própria morte e, à guisa de exemplo, cita Cordélia e Átropos. Porém, ele nos adverte para o seguinte:

No entanto, talvez se ache próxima uma contradição ainda maior. Ela existe, de fato, se a cada vez se escolhe livremente entre as mulheres, em nosso tema, e se a escolha recai sobre a morte, que ninguém escolhe, afinal, pois dela cada um se torna fatalmente vítima (FREUD, 2013/2010, p. 312).

As contradições, segundo o autor, podem ser explicadas facilmente pela substituição por algo que guarda uma ideia absolutamente oposta, mecanismo que aparece de forma abundante nas formações oníricas. Assim, em Cordélia, a terceira filha do Rei Lear, a mudez aparece como a incapacidade de expressar seu amor ao pai e, na cena final, quando Lear traz o corpo da filha nos braços, ela é a própria morte. Já em Átropos, a terceira das

três irmãs Moiras, ela é justamente aquela que corta inexoravelmente o fio da vida. Ao mutismo como figuração da morte, podemos acrescentar a postura do próprio pai de Freud, que preferiu manter-se calado sobre este tema e sustentar a “bela compostura” com a aproximação de seu momento final.

Se o mito das Moiras não nos deixa esquecer que a nossa natureza está sujeita à lei da morte, podemos buscar a satisfação de desejo que a nossa condição não permite realizar. Como mito derivado do mito das Moiras, nos diz Freud (1913/2010), a deusa da morte pode ser substituída pela deusa do amor, apresentada no resplendor da forma humana. Agora, transformada em seu oposto, ela é a mais bela e desejada das mulheres. A fim de apoiar sua interpretação, Freud lembra que as divindades da mitologia que representam o amor mantinham vínculo com o chamado mundo inferior, o que garante a condensação entre os pares de opostos ‘gerar – destruir’, ‘vida e fecundidade – morte’, justificando a substituição entre as ideias opostas.

No romance *A pele de onagro*, podemos dizer que a *primeira mulher* a marcar a vida de Raphaël de Valentin foi sua mãe, morta ainda no final da infância do protagonista, despertando-lhe o sentimento de ter sido abandonado, o que transforma este primeiro objeto de investimento num amálgama dos sentimentos ambivalentes de amor e ódio.

Seguro de não conseguir alcançar o êxito na arte de Eros, o jovem buscou na condessa Fedora o amor, embora já a soubesse fria e distante, pois tinha como modelo de mulher o que vivera com sua mãe, ou seja, uma mulher que o abandonou. Desta forma, Raphaël fora vítima da insensibilidade de Fedora da mesma forma que fora vítima do abandono de sua mãe. Aquilina e Euphrasie não serviram de alvo ao interesse amoroso do jovem, mas, assim como Fedora, elas podem ser consideradas como mulheres fatais, como a *segunda mulher* passível de ser escolhida, aquela que ameaça a integridade do homem fazendo-o sofrer.

Pauline figura como a *terceira mulher*, a qual, segundo Freud (1913/2010), deve ou deveria ser escolhida. O tema do incesto evocado por Raphaël ao conceber Pauline como uma irmã, uma filha, liga-a à mãe do protagonista e ao modelo herdado da mulher-mãe [*Urmutter*]. A menina só passou de pobre criança a condição de amante ao reaparecer como uma moça bonita e rica, ou seja, desimpedida para o concurso amoroso, e distante da imagem proibida da mãe. Fortalecendo nossa interpretação, lembramos que Pauline, ainda menina, soube amar em silêncio sem externar seus sentimentos ao jovem, evocando a característica de mudez descrita por Freud como condição para a escolha do homem, posto que vinculada à morte. Além disso, ao morder o seio de sua amada, sobre o qual morreu – último ato de Raphaël, um ciclo de existência se fecha: do seio da mãe, enquanto paradigma da vida, corpo que nutre, ao seio da amada, do qual não se extrai mais nada, como figuração da morte.

De uma maneira mais clara, ao tratar da escolha do Rei Lear entre suas três filhas na tragédia shakespeariana, Freud (1913/2010) reconheceu neste mito de escolha, as diferentes figurações que a mulher assume para o homem ao longo de sua vida:

Pode-se dizer que são representados nele [no mito] os três laços inevitáveis que o homem tem com a mulher: com a genitora, a companheira e a destruidora; ou as três formas que assume para ele a imagem da mãe, no curso da vida: a própria mãe, a amada, por ele acolhida segundo a imagem daquela, e enfim a mãe Terra, que de novo o acolhe em seu seio. Mas é em vão que o velho ambiciona o amor de tal mulher, tal como primeiramente recebeu da mãe; apenas a terceira das criaturas do Destino, a silenciosa deusa da morte, o tomará em seus braços (p. 316).

Por fim, retomando a questão do chiste indicada no início do presente texto, em seu artigo intitulado *O Humor*, Freud (1927/1974) trata da economia psíquica na produção do prazer humorístico. Para o autor, o processo humorístico realiza-se de duas maneiras, isto é, ou ele parte de uma pessoa isolada que adota uma atitude humorística, enquanto uma segunda pessoa representa o papel de espectador, do qual deriva o prazer, ou ocorre entre duas pessoas, sendo que uma delas não toma parte no processo, senão que é tomada por objeto de contemplação humorística pela primeira. Como exemplo do primeiro tipo de manifestação humorística, Freud comenta uma anedota que se aproxima, inclusive, de seu último chiste:

Quando, para tomar o exemplo mais grosseiro, um criminoso, levado à força numa segunda-feira, comentou: 'Bem, a semana está começando otimamente', ele mesmo estava produzindo o humor; o processo humorístico se completa em sua própria pessoa e, evidentemente, concede-lhe certo senso de satisfação. Eu, ouvinte não participante, sou afetado, por assim dizer, a longo alcance, por essa produção humorística do criminoso; sinto, como ele talvez, a produção do prazer humorístico (p. 189).

O processo em jogo no humor é, em sua essência, poupar a emergência de afetos desagradáveis com o recurso à jocosidade, evitando a expressão de tais emoções, cuja mesma atitude é adotada pelo ouvinte. O mecanismo acionado pelo humor, ainda segundo Freud (1927/1974), consiste numa grandeza e elevação que surgem em consequência do triunfo do narcisismo, em sua face de afirmação da invulnerabilidade do Eu. Ao recusar o sofrimento retirado das condições da realidade, o Eu demonstra que pode obter prazer no que seriam aflições traumáticas. Assim, conclui que: "O humor não é resignado, mas rebelde. Significa não apenas o triunfo do ego [Eu], mas também o do princípio do prazer, que pode aqui afirmar-se contra a crueldade das circunstâncias reais" (p. 191).

Para além do chiste, o humor possui o que Freud (1927/1974) chama de uma dignidade que falta àquele, ou seja, enquanto o chiste consiste num processo de pura obtenção de prazer ou de seu uso com o objetivo de agressão, o humor busca vincular a rejeição das condições reais adversas com a efetivação do princípio do prazer. A partir daí, é necessário esclarecer as condições dinâmicas específicas da economia psíquica em jogo no humor.

Além da instância psíquica do Eu, Freud (1927/1974) observa que o Supereu³, na qualidade de herdeiro do agente paterno, concorre de maneira determinante para o sucesso da manifestação humorística. Neste caso, o investimento psíquico é retirado do Eu, reinvestindo o Supereu do humorista, que passa a restringir as reações do Eu e a agir sobre ele. Como exemplos da possibilidade de deslocamento do investimento do Eu para outra instância psíquica, Freud fala da diferença entre o que ocorre no investimento objetual erótico normal e o estado de se sentir enamorado, quando, no último caso, um grande investimento libidinal é dirigido ao objeto, esvaziando o Eu em favor do objeto. O mesmo processo ocorre nas alterações entre melancolia e mania, que correspondem, respectivamente, à opressão do Eu pelo Supereu e à posterior liberação do Eu dessa pressão.

Tais temas não são alheios à psicologia do personagem Raphaël de Valentin, como visto anteriormente. Ao apaixonar-se por Fedora, investe-a como objeto de interesse pulsional, esvaziando o próprio eu para, em seguida, culpar-se por não ser correspondido por ela como idealizara. O objeto antes amado agora é alvo da agressividade surgida do ressentimento, fazendo do amor e do ódio faces opostas do mesmo afeto.

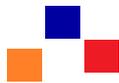
No final deste mesmo trabalho, Freud (1927/1974) conclui que o chiste é uma expressão que o inconsciente faz ao cômico, enquanto o humor é a contribuição ao cômico realizada pela intervenção do Supereu. De acordo com esta acepção, podemos dizer que Assoun (1996) interpretou de forma arguta a produção de Freud como um dito chistoso, deixando-se levar por seus efeitos. O mesmo não é encontrado na pena de seus biógrafos (JONES, 1979; GAY, 2012) os quais consideram o comentário freudiano sobre a obra de Balzac como uma liberação de prazer ou recurso utilizado pela agressividade, carecendo do triunfo do Eu encontrado na produção humorística quando toma o próprio sujeito como alvo do dito.

Freud consegue brincar com sua condição de saúde e, ao levantar o recalçamento sobre seu estágio terminal, ele aceita o destino último e inelutável de qualquer ser vivo.

Porém, a referência ao tema da inanição do protagonista aponta para a própria constituição psíquica de Freud. Para Assoun (1993), a mãe transmite a seu filho a vida, como realidade, assim como a morte, como mensagem, enquanto cabe ao pai a transmissão da Lei. Como decorrência disso, o autor conclui que “ (...) as angústias de inanição relacionadas com as fobias às viagens nos parecem constituir o vestígio desse complexo materno de Freud, tão custoso é para o inconsciente distanciar-se do corpo que alimenta” (p. 36).

Desta forma, ainda para Assoun (1993), o corpo materno serve de apoio a Eros e à Fome, e caberá ao próprio corpo materno sinalizar o irremediável da perda que é a morte, dada sua natureza inexorável. Se a instauração da dívida paterna é o que possibilitará a articulação do desejo, podemos observar, de forma exemplar no início desta trama balzaquiana, esta questão acrescida da conseqüente culpa quando o protagonista contrai

3 Neste artigo, é a primeira vez que Freud apresenta o Superego de forma mais branda.



uma dívida para com seu pai, “ (...) a dívida para com a Mãe assinala sua caducidade” (p. 37).

Mais resignado do que Raphaël de Valentin, Freud também se joga ao seio da última e inexorável mulher, a morte, como a mãe Terra que há de acolhê-lo definitivamente. Então, conforme ele mesmo já advertira anteriormente:

É a deusa da morte que leva do campo de batalha o herói que morreu, como a Valquíria da mitologia alemã. A perene sabedoria, na indumentária de um mito antiquíssimo, aconselha ao homem idoso que renuncie ao amor e escolha a morte, reconciliando-se com a necessidade de morrer (FREUD, 1913/2010, p. 316).

Referências

ASSOUN, Paul-Laurent. *Freud e a mulher*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. (publicado originalmente em 1993).

ASSOUN, Paul-Laurent. *Littérature et psychanalyse – Freud et la création littéraire*. Paris: Ellipses, 1996.

BALZAC, Honoré de. *A pele de onagro*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008. (publicado originalmente em 1831).

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FINK, Bruce. *O sujeito lacaniano: entre a linguagem e o gozo*. Tradução de Maria de Lourdes Sette Câmara. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. (publicado originalmente em 1995).

FREUD, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente, (1905). In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 8. Tradução de margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FREUD, Sigmund. O tema da escolha do cofrinho (1913). In: _____. *Obras completas*. Vol. 10, p. 301-316. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

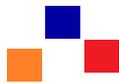
FREUD, Sigmund. O humor (1927). In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 21, p. 187-194. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FREUD, Sigmund. Novas conferências introdutórias à psicanálise, (1933). In: _____. *Obras completas*. Vol. 18, p. 123-354. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GAY, Peter. *Freud: uma vida para o nosso tempo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. (publicado originalmente em 1988).

JORGE, Marco Antonio Coutinho e FERREIRA, Nadiá Paulo. *Freud, criador da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.





JONES, Ernest. *Vida e obra de Sigmund Freud*. Tradução de Marco Aurélio de Moura Mattos. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1979. (publicado originalmente em 1961).

LACAN, Jacques. *O seminário: livro 20, mais, ainda*. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. (publicado originalmente em 1975).

MASSON, Jeffrey Moussaieff (Org). *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess – 1887-1904*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (publicado originalmente em 1985).

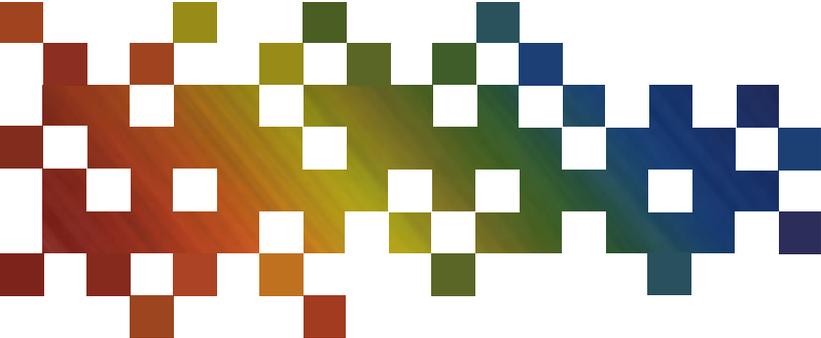
NASIO, J.-D. *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. (publicado originalmente em 1992).

Recebido em 12/08/2016.

Aceito em 05/11/2016.

Luís Fernando Barnetche Barth

É psicanalista; psicólogo e doutor em Psicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); professor do curso de graduação em Psicologia da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), campus de Rondonópolis. Email: luisfernandobbarth@gmail.com



O afeto e o pensamento no cinema: o realismo reflexivo em *Caché*, de Michael Haneke

The affect and the thought in the movies:
the reflective realism in *Caché*, de Michael Haneke

El afecto y el pensamiento en el cine:
el realismo reflexivo en *Caché*, de Michael Haneke

Marília Xavier de Lima
Universidade Anhembi Morumbi-SP

Nilson Assunção Alvarenga
Universidade Federal de Juiz de Fora

Resumo

Propomos aqui um estudo sobre a experiência espectral envolvida no realismo cinematográfico contemporâneo através da análise fílmica de *Caché*, de Michael Haneke. Pretendemos compreender um tipo específico de realismo, que chamamos de reflexivo. Veremos que o espectador sempre retorna na imagem para repensar elementos do filme, isso por causa da experiência afetiva envolvida no processo perceptivo. Nesse caminho, buscando uma articulação entre a noção de afeto e pensamento na espectralidade do filme, tal maneira de entender o realismo será analisada a partir da noção de imagem-tempo do filósofo Gilles Deleuze em seus estudos sobre cinema.

Palavras-chave: Cinema, afeto, pensamento.

Abstract

We herein propose a study of the spectral experience involved in contemporary realistic cinema through the analysis of *Caché*, a film by Michael Haneke. We intend to understand a particular kind of realism, which we call reflective. We will see that the viewer keeps going back to the image to think over some filmic elements, because of the affective experience involved in the perceptual process. In order to understand the relation between affection and thought in the process of watching the movie, reflective realism will be analyzed based on the concept of time-image, coined by the philosopher Gilles Deleuze in his studies on cinema.

Keywords: Cinema, affection, thought.

Resumen

Proponemos un estudio sobre la experiencia espectral implicada en el realismo cinematográfico contemporáneo a través del análisis fílmico de *Caché*, de Michael Haneke. Tenemos la intención de comprender un tipo específico de realismo, al que le llamamos reflexivo. Veremos que el espectador siempre vuelve a la imagen para replantear elementos de la película, esto debido a la experiencia afectiva propia al proceso de percepción. En busca de un enlace entre las nociones de afecto y pensamiento en la espectralidad de la película, esta forma de realismo será analizada a partir del concepto de imagen-tiempo del filósofo Gilles Deleuze.

Palabras clave: Cine, afecto, pensamiento.

Introdução

Atualmente, há, no campo da pesquisa cinematográfica, teorias da afetividade que procuram recuperar um estudo do corpo tal como ele é estimulado por artifícios cinematográficos. Não apenas compreender como o espectador entende a narrativa, mas de que modo ele é confrontado por ela, pela imagem, procurando pensar, dessa forma, o filme como uma mídia que desperta reações no corpo do espectador. Como coloca Shaviro (1993, p. viii. Tradução nossa): “[o cinema] é um meio vivo, e é importante falar sobre como ele desperta reações corporais de desejo e medo, prazer e repulsa, fascínio e vergonha”.¹¹

Logo, a questão da espectralidade se coloca não apenas no nível intelectual, mas, também, afetivo. Isto é, as atuais teorias da afetividade procuram uma articulação entre a afetividade corporificada e a experiência espectral no cinema. Buscando ir além, nesse sentido, de métodos de investigação cientificistas baseados apenas nos processos de inferência realizados no acompanhamento da narrativa, ressaltando, assim, a experiência corporificada do espectador no cinema. As atuais teorias da afetividade procuram instaurar o debate da espectralidade cinematográfica por meio da noção de afeto, isto a partir de uma discussão em torno da corporificação do espectador na tela.

Atualmente, a teoria deleuzeana acerca do cinema está sendo recuperada em estudos concernentes à afetividade envolvida no sistema perceptivo cinematográfico. Uma importante contribuição de Deleuze neste caso foi ampliar o debate sobre a experiência afetiva diante da imagem no qual inclui um processo pré-subjetivo e intelectual. Isso implica não desagregar a análise fílmica referente à espectralidade do modo como a imagem demanda do espectador uma relação corpórea e mental.

Analisaremos aqui como a imagem e a narrativa são construídas no filme *Caché*, 2005, de Michael Haneke, propiciando uma experiência espectral que chamamos neste

1 Trecho original: “is a vivid medium, and it is important to talk about how it arouses corporeal reactions of desire and fear, pleasure and disgust, fascination and shame”.

estudo de reflexiva. O termo “reflexivo” não no sentido de uma intelectualização, pois é, especialmente, no modo como o filme trabalha o afeto na imagem que é possível fazê-la incidir no modo de pensamento do espectador, fazendo-o sempre voltar a pensar o que vê. Voltar a pensar, no entanto, não o leva a uma compreensão fechada. Assim, o narrador em *Caché* parece querer levar o espectador a achar que compreendeu o que viu, mas esforça-se, insistentemente, em quebrar essa expectativa, fazendo-o rever a imagem; ao revê-la, em contrapartida, ele não encontra propriamente uma resposta. Através de um sistema de repetições dessa estratégia, gera-se uma abertura do pensamento, no sentido deleuzeano de pensamento fronteiro, sempre se abrindo ao ainda não pensado na imagem. “Reflexivo” significaria, por meio de uma estratégia específica de repetição, a criação de um mecanismo que obriga o espectador a voltar à imagem, abrindo-a novamente ao questionamento e, conseqüentemente, ao pensamento.

Afeto e o cinema

O afeto pode funcionar na imagem cinematográfica de diferentes maneiras, dentro de propostas narrativas distintas. No caso do cinema clássico, a experiência do afeto é voltada para se prolongar imediatamente em emoção; para Deleuze, seria em imagem-ação, mantendo, assim, o circuito sensório-motor na imagem-movimento. Isto é, o afeto, no modelo clássico, necessariamente, está em função daquilo que a narrativa demanda, gerando uma emoção que é compreensível, é determinada para o espectador; ele sabe identificar o que está sentindo. Como, por exemplo, em filmes de horror, em que o afeto pode ser arquitetado na imagem para provocar medo no espectador. Ou pode ser trabalhado de outras formas, como em filmes pornográficos, romances, filmes de comédia, entre outros.

A partir das leituras de Deleuze acerca de Espinosa, o afeto não pode ser substantivado, pois se assim o for, deixa de ser afeto para tornar-se emoção; mas ele pode ser trabalhado, como uma matéria-prima, uma vez que já é inerente à imagem, independente da forma como vai ser operado e, assim, do modelo de linguagem cinematográfico envolvido.

Isso também vale para o percepto² (aquilo que está dado na imagem antes de vir a ser percepção, de ser informação específica para a narrativa). No cinema clássico, o espectador apreende uma informação que é fundamental para a narrativa. Logo, o percepto está diretamente voltado para informar algo ao espectador que é importante para a narrativa. Sendo assim, o espectador busca na imagem uma finalidade narrativa, ele procura entender a motivação das cenas a fim de compor a história. Mesmo que ele não entenda, em um primeiro momento, a exibição de determinados planos ou cenas, o espectador fica esperando uma justificativa dela para que a história faça sentido no final.

2 O percepto está para o afeto assim como a percepção está para a afeição ou emoção. Além disso, ao trabalhar os perceptos, necessariamente o cineasta lida com os afetos na imagem.

O que, de fato, acontece nos filmes clássicos, pois a narrativa precisa ser comunicada ao espectador. Por isso, a montagem no modelo clássico é feita por meio do encadeamento de imagens, em que ocorre uma retomada e um acréscimo de informações a cada cena, de forma que o espectador não se perca durante o filme.

Fica claro, então, que, no caso do modelo clássico, os elementos cinematográficos são operados em função da narrativa. Nesse caminho, o pensamento envolvido no processo espectral está a serviço da compreensão da história. Para Deleuze, o pensamento na imagem-movimento está voltado para o Todo orgânico da narrativa, ou seja, para chegar a uma verdade, e, dessa forma, procurar fechar o pensamento.

Isso demonstra que os afetos junto com os perceptos, podem ser trabalhados de diferentes maneiras. Nesse sentido, o que vamos procurar buscar aqui é como o filme *Caché* opera essas noções na imagem (afeto e percepto), implicando um modo de pensamento que vamos chamar de reflexivo, pois procura sempre fazer o espectador voltar a pensar, em ver de novo. Com isso, vamos tentar demonstrar que o filme *Caché* apresenta um modo de operação dos afetos e do perceptos que procura não deixar o pensamento se fechar na narrativa ou em um conceito específico. Isto é, os afetos e os perceptos prolongam-se na imagem de tal maneira que não geram emoções e nem informações de forma imediata. É não permitindo uma definição daquilo que o espectador sente e daquilo que ele vê, que ocorre uma forma de pensamento reflexivo.

Podemos dizer, então, que *Caché* não é um filme para ser entendido apenas no nível da narrativa, mas para ser sempre pensado em devir. Por isso, a noção de pensamento em *Caché* se articula com a da imagem-tempo de Deleuze, pois nunca se fecha. E neste regime de imagens que os afetos resistem a se especificar imediatamente em uma emoção determinada. Diferente do pensamento na imagem-movimento, que é voltado apenas para a narrativa, para o Todo; assim como os afetos, que estão voltados para uma emoção específica.

Dessa forma, Haneke vai propor uma relação reflexiva ao espectador a partir de um modo singular como trabalha a imagem em *Caché*. A hipótese levantada aqui é a de que em *Caché*, o narrador leva o espectador a achar que está compreendendo algo mas logo quebra essa expectativa, fazendo-o procurar rever o que viu; mas, ao rever a imagem, ele não encontra propriamente uma resposta, contudo, um novo questionamento. Com isso, o pensamento se abre e o espectador é provocado a repensar sempre. Essa hipótese irá orientar a análise das sequências no filme que será feita a seguir.

É importante uma ressalva nesse ponto: a forma como a narrativa é construída nos filmes de Haneke pode ser compreendida de uma maneira modernista (Peucker, 2007) em que o espectador precisa de conhecimento extra-fílmico para elaborar e compreender o filme. Essa leitura não nos interessa muito aqui uma vez que esse nível de reflexão é referente a um outro momento da percepção do espectador.

Além disso, os filmes de Haneke não apresentam uma narrativa arquitetada em forma de "puzzle", do tipo dos recentes filmes clássicos como *Ilha do Medo*, *A Origem*, *Contra o Tempo*, *Donnie Darko*, *Vanilla Sky* e outros, ou seja, narrativas complexas em que a história

é apresentada de forma fragmentada e ambígua, mas, no final, o desfecho acontece e tudo se explica. Mesmo apresentando um *plot* singular, esses filmes mantêm a estrutura dos três atos (preparação/desevolvimento/resolução), a montagem é feita com base no encadeamento de cenas, bem como a imagem é voltada para ação e para a compreensão da narrativa. Nos filmes de Haneke, a decupagem e a montagem não estão a favor da apreensão da narrativa, mas sim, em função da experiência reflexiva do espectador enquanto um questionamento dos modos de representação no cinema, isto é, em função de fazer pensar em como o filme foi feito.

Tal experiência com a imagem (afetiva e perceptiva), que constitui uma experiência reflexiva, é possibilitada pelo modo como o tempo é trabalhado no filme. O afeto entra com o papel de catalisador para o exercício do pensar, a partir do tempo bruto representado no plano-sequência feito em profundidade de campo, dando ao espectador uma duração de tempo para ver (cinema de vidente), não para responder (imagem-ação) à imagem. Ou seja, o espectador vai menos se preocupar com o entendimento inferencial da narrativa do que com a visualização da imagem. Isso é importante, pois é o que faz com que a experiência dos afetos não se volte imediatamente para a ação, ou melhor, que a imagem-afecção não se prolongue em imagem-ação, logo, rompendo com o esquema sensorio-motor, segundo Deleuze. A análise do *Caché* vai articular, nessa perspectiva, a noção de afeto e pensamento como base do realismo reflexivo, isso possível a partir da representação estética do tempo bruto, a qual vai possibilitar a experiência afetiva e, com ela, a experiência reflexiva do espectador.

Veremos, com isso, a forma como o narrador proporciona esta experiência ao espectador, analisando esteticamente cenas-chave do filme. Vamos ressaltar, principalmente, um elemento fundamental para este processo perceptivo ter efeito: a duração dos planos, isto é, como o tempo é trabalhado em cada cena. Não o tempo lógico, matemático, medido no relógio, mas aquele experienciado na continuidade do plano.

Tal análise terá como referências as noções de Deleuze sobre a representação do tempo no cinema, bem como pesquisas de outros autores sobre o cinema de Michael Haneke como Oliver C. Speck, Catherine Wheatley e Brigitte Peucker, assim como as leituras de Lisa Arkewall sobre o afeto em Deleuze.

Realismo reflexivo em *Caché*

O diretor Michael Haneke nasceu na Áustria em 1942, foi crítico de cinema e de literatura, estudou Teatro na Alemanha, até começar a fazer filmes para televisão. Seu primeiro longa-metragem para cinema foi *O Sétimo Continente*, 1989, que iniciou a “Trilogia da frieza”, dando seguida aos filmes *O Vídeo de Benny*, 1992, e *71 fragmentos de uma cronologia do acaso*, 1994. Essa trilogia lançou Haneke como um diretor interessado em representar a violência e na forma como ela é retratada nos meios de comunicação na contemporaneidade. Com personagens de classe média, sempre representados de

forma distanciada, seus filmes, em geral, dizem respeito à sociedade contemporânea anestesiada pela televisão e por outros meios de comunicação.

O filme *Caché*, de 2005, é o sétimo de sua carreira como cineasta. O longa trata de uma família de classe média alta que começa a receber misteriosamente fitas anônimas com imagens de sua casa e da sua vida privada. Georges é bem-sucedido em sua carreira como apresentador de televisão, enquanto Anne trabalha em uma editora de livros; eles têm um filho pré-adolescente Pierrot. O protagonista Georges procura, então, encontrar o responsável pelo envio dos vídeos depois de solicitar ajuda a polícia e não conseguir. Nessa busca, ele se depara com Majid, personagem que fez parte de sua infância. Majid morava na casa de George e estava para ser adotado, contudo, não foi por causa de uma mentira que Georges inventou, o que fez Majid ir para uma casa de adoção, assim, Georges desenterra situações que marcaram sua infância. O título *Caché* faz referência a algo que está escondido, já que a narrativa não revela e não resolve os conflitos da trama, bem como a decupagem apresenta uma perspectiva de alguém que está observando as cenas, assim como há momentos em que a câmera assemelha-se a uma de segurança.

Na primeira cena do filme, enquanto os créditos estão aparecendo em letras pequenas, em plano aberto, fixo, com profundidade de campo, com duração, aproximadamente, de três minutos, vemos a frente de uma casa com carros parados. Uma pessoa passa apressada, depois uma mulher sai da casa, um homem passa de bicicleta; é dia. Então, começa um diálogo rápido em extra-campo de um casal falando sobre algo encontrado em um saco plástico, as falas são curtas, logo, não dá para identificar sobre o que eles estão comentando. Na cena seguinte, fim de tarde, um homem sai da mesma casa da primeira cena, ele caminha até a rua onde foi filmada a sequência inicial do filme. Depois volta para a cena do começo, também com diálogo em extra-campo, então o filme volta, e a mulher diz: “a fita dura duas horas”. Com isso, o espectador percebe que está assistindo aquilo que os personagens estão vendo e comentando, ou seja, um vídeo com a gravação da frente de sua casa.

Essa primeira cena do filme de Haneke é importante, pois é carregada de elementos que remetem a uma proposta fundamental no longa todo: a experiência reflexiva do espectador. Tal cena chama a atenção para uma imagem que não é o que à primeira vista parece ser, isto é, um plano descritivo da frente de uma casa. Essa informação, no entanto, só é apresentada em um segundo momento. Sendo assim, em um primeiro momento, o espectador procura definir (determinar como percepção) o que está vendo a partir dos perceptos dados. No entanto, isso não é correspondido, já que a imagem não impõe as informações, ela procura, nesse caminho, não direcionar os sentidos, o que abre uma lacuna, um intervalo na busca do que ver na imagem (lembrando que o plano é aberto e, por conseguinte, direciona pouco o olhar do espectador). O espectador procura, ainda, uma correspondência daquilo que está vendo com o que está sentindo, buscando determinar, como afeição, os afetos dados na imagem. Porém, a partir do momento em que a voz-over começa e ele entende, com isso, que está vendo uma gravação, uma nova lacuna se abre, pois o espectador continua com um forte grau de indeterminação.

Ou seja, o fato de ele saber que é uma gravação não o faz entender exatamente o que está acontecendo naquele momento³. Por consequência, mais questões surgem, o que mantém o pensamento em aberto, e em estado reflexivo, já que ele volta a pensar.

A duração do tempo, nesse sentido, é fundamental para o afeto não se prolongar imediatamente em emoção. Vale aqui, então, ressaltar a noção de plano-sequência para Bazin que propunha um espectador com uma participação mais ativa diante da imagem no cinema realista. Pois o plano-sequência com profundidade de campo permite a abertura dos sentidos, uma vez que não direciona o olhar do espectador, não retalha a imagem em relações abstratas que precisam ser lidas dentro do contexto do filme. Essa noção de minimização da montagem em favor do tempo na duração do plano é importante para compreender o conceito de realismo. É o tempo no plano transcorrido sem corte que aponta para experiência do espectador da imagem como se fosse semelhante à do seu cotidiano.

Para Deleuze, essa duração do plano rompe o regime orgânico da imagem, abre um intervalo quebrando a imagem-ação, o que gera o aparecimento de imagens sonoras e óticas puras, ao invés da continuidade do esquema sensorio-motor da imagem-movimento. O tempo bruto representado diretamente, ou seja, sem corte, em plano-sequência, é o cerne da imagem-tempo. Assim, o espectador é estimulado, nessa experiência, a sempre voltar ao pensamento, uma vez que a imagem-afecção, como foi dito, fica suspensa, permanece nesse intervalo, não recai em imagem-ação, é o que implica não deixar o pensamento se fechar.

Nessa duração, ocorre a confluência dos tempos no plano (passado, presente, futuro), o que permite ao espectador a experiência do tempo, como um tempo transcendental, ou melhor, aquilo que Lisa Akerwall (2008) ressaltou como exercício transcendental da percepção no tempo, isto é, um devir do pensamento estimulado pela imagem que sempre dá algo a pensar ao espectador. E, ainda, aquilo que Artaud evidenciou no impensado do pensamento, uma imagem que implica o questionamento do que *há para se pensar*.

Assim que o narrador recoloca a mesma imagem (a gravação da frente da casa do casal), o espectador já não a apreende como a anterior, pois ele já sabe que está assistindo a uma gravação. Esse reemprego da imagem pelo narrador faz com que o espectador acredite entender o que está vendo. Porém, mesmo sabendo se tratar de uma gravação, ele não sabe ainda o porquê da cena naquele momento, é como se ele lançasse a seguinte questão: por que essa imagem está sendo mostrada novamente se eu já a vi antes? É nesse questionamento que o espectador repensa acerca da imagem anterior, procurando encontrar uma relação com a que está vendo. É nesse espaço de novas questões que o narrador provoca a experiência reflexiva no espectador. A imagem então o coloca em um outro nível de pensamento que fica suspenso, é lacônico, implicando sempre voltar

3 Mesmo que estejamos no começo do filme, onde se espera um certo grau de indeterminação – e isso mesmo em um filme clássico (ver David Bordwell, 2005) -, ainda sim é importante destacar o tipo de indeterminação que aqui é criado por Haneke, como veremos a seguir.

a pensar, e, dessa forma, não permitir o fechamento do pensamento em uma verdade. Quando relacionado a outros filmes com imagem-tempo, *Caché* apresenta o diferencial nessa estratégia de recolocação de uma mesma imagem implicando fazer o espectador repensar o que viu.

Vale ressaltar aqui que Michael Haneke vai diretamente contra o cinema que comumente se chama de “cinema de *Hollywood*”, *blockbuster*, em que o espectador é direcionado emocionalmente e intelectualmente pelo narrador. Haneke busca dar ao espectador a liberdade de refletir sobre o que está vendo. Sendo assim, ele vai buscar seguir um modelo de estratégias cinematográficas no qual vai mais sugerir coisas a ver do que impor os sentidos, como o diretor mesmo coloca:

O cinema perdeu a oportunidade, relativamente nova em comparação à literatura, de representar a realidade como uma impressão sensorial total, de desenvolver formas que mantenham ou até mesmo, pela primeira vez, permitam o diálogo necessário entre uma obra de arte e seu recipiente. A mentira que se passa por verdade virou uma marca registrada do cinema, sendo uma das mais lucrativas nos anais da indústria do entretenimento (HANEKE, 2011, p. 20).

Em outra cena do filme, ainda no começo do longa, há um plano fixo parecido com o do início. No entanto, o campo está mais aberto, sua duração também é longa. Vemos o personagem Georges indo para sua casa passando pela rua em que o plano está sendo filmado. O espectador, baseando-se na primeira cena, busca na imagem correspondência com a outra, já que ela apresenta uma semelhança da perspectiva do plano, contudo, na cena seguinte, nada indica que aquela imagem era de uma fita, como a da primeira. Com isso, o narrador mantém o espectador buscando coisas a serem pensadas na imagem. Como se o narrador estivesse o tempo todo quebrando a expectativa do espectador, ou seja, ele é levado a pensar algo falso e, no caso dessa cena, de que ela corresponde a uma imagem gravada por uma pessoa anônima que foi entregue aos personagens. Depois de outras cenas, a imagem de Georges chegando em casa aparece novamente, mas agora, como a imagem da fita, vemos o que os personagens vêem, como foi a primeira cena, o que quebra mais uma vez a expectativa, já que ela aparece depois de outras cenas, não sendo apresentada a partir de um encadeamento lógico.

Esse rompimento da expectativa é fundamental no filme para entender o realismo reflexivo: o espectador, ao achar que entendeu a cena, como no caso da fita que os personagens estão vendo, vai procurar apreender o porquê de estar vendo a gravação junto com os personagens, isto é, ele vai tentar compreender o porquê daquelas cenas. Porém ele não terá uma compreensão, já que o narrador, ao invés de resolver sua questão, vai lançar mais questionamentos, vai dar mais coisas a serem pensadas, e, assim, acontece com as cenas seguintes.

Isso faz referência à noção de potência do falso de Deleuze, isto é, um pensamento em devir, que não se fecha, implicando, como coloca Vasconcellos (2006), um espectador

proteiforme, causando a abolição de um mundo estruturado em uma verdade. Logo, nessa cena, o espectador rompe com um pensamento formulado dedutivamente a partir da primeira imagem do filme, o que o faz ter que repensar o que viu, por isso, a imagem não o acomoda, pelo contrário, dá mais coisas a serem pensadas.

Diferente do modelo clássico, os filmes de Haneke rompem o tempo todo com as expectativas do espectador. Em um filme clássico, a narrativa é relativamente previsível, o narrador retoma e entrega informações da história a cada cena, o que permite compreensão da história por parte do espectador. Um outro exemplo disso dentro na cinematografia de Haneke está no filme *Funny Games*, (*Violência Gratuita*, 1998), em que dois jovens torturam física e mentalmente uma família de classe média alta em sua casa de campo. Os garotos mantêm o casal e o filho presos em casa, submetendo-os a uma violência moral e corpórea sem qualquer justificativa aparente. Há um momento no filme em que, numa distração de um dos jovens, a personagem Anna apossa-se da arma sobre uma mesa e atira em um dos violentadores. Nesse instante, o espectador alivia-se com a expectativa de ver a história mudar, com a esperança de que os personagens conseguirão ficar livres dos jovens, e, assim, fechar a narrativa com um final feliz. No entanto, para surpresa do público, um dos garotos, através do controle remoto da televisão, volta o filme e consegue impedir Anna de atirar no colega.

Pode-se compreender esse artifício de Haneke como parte de um processo em que a cada cena o espectador precisa repensar o que está vendo em um nível metacinematográfico. Como explica Oliver C. Speck (2010, p. 2. Tradução nossa) sobre a forma como Haneke trabalha diversos gêneros nos filmes, como drama, terror, suspense, e outros: “portanto, em um nível metatextual, o filme nos obriga não apenas a refletir sobre essas mudanças e sobre nosso envolvimento no processo, mas, também, refletir sobre como o processo é representado”⁴.

Voltando à primeira cena do *Caché*, fica claro, então, como o narrador sugere os sentidos ao espectador, que pode levá-lo a uma conclusão equivocada. São como falsas dicas sobre o filme, por isso o espectador sempre tem que repensar o que está vendo. No caso, por exemplo, de *Caché*, a primeira cena pode enganar o espectador, pois ele pode achar que está vendo uma cena qualquer do ponto de vista de alguém ou um plano descritivo (regime orgânico) de um lugar, depois ele descobre que está vendo o que outras pessoas estão assistindo. Contudo, isso não fecha o questionamento, pois o fato dele saber isso não implica a compreensão da história, é como se o espectador não soubesse ainda o que fazer com as coisas que está vendo (perceptos) e sentindo (afetos), é como se o percepto e o afeto resistissem a uma determinação. Speck (2010, p. 4. Tradução nossa) analisa isso como um comentário extra-filmico: “Em qualquer caso, a transição entre estes níveis, ou quadros, não ocorre entre um plano e o próximo, mas pela adição de um quadro de referência na forma de uma voz-over, que comenta o plano

4 Trecho original: “Then, on a metatextual level, the film forces us not only to reflect on these shifts and our involvement in the process, but, indeed, reflect on the process as what is represented.”

inicial, e, com isso, recusa tal quadro de referência no plano seguinte”⁵. Ou seja, o quadro de referência muda a cada cena, o que faz variar consigo os afetos. É, nessa variação, que a experiência reflexiva é proposta pelo narrador.

Além disso, o autor propõe que essa estratégia cinematográfica de Haneke funciona como uma maneira de quebrar a quarta parede na qual separa a ilusão composta no filme da realidade do espectador. Essa forma de montagem pode ser vista como aditiva (“e”), não como cenas encadeadas por uma lógica da causalidade (“então”) como ocorre no cinema clássico. Para Deleuze, é uma montagem de cenas independentes que não prende o espectador a sempre ficar atento na relação da imagem com a narrativa.

Nessa cena de Georges indo para casa, o tempo no plano também é representado diretamente, através do plano-sequência. Lembrando que, para Deleuze, no regime da imagem-movimento, a narração está submetida à ação, ao movimento, visa o verdadeiro. Já no regime cristalino, há a emergência de um cinema de vidente, é preciso enxergar, sendo assim, há a representação do tempo diretamente, inclusive o movimento tende a se estabilizar em plano fixo, pois os personagens já não respondem as situações, são videntes delas.

Nesse sentindo, Deleuze vai falar em um prolongamento das descrições cristalinas, isto é, a duração do plano das imagens óticas e sonoras puras. É, na representação direta do tempo, que a narração pode torna-se falsificante, isto é, “a força pura do tempo que põe a verdade em crise [...], pois ela [potência do falso] afirma a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não necessariamente verdadeiros” (Deleuze, 2007, p. 160/161).

Outra cena importante para entender a narração falsificante é a seguinte à de Georges chegando em casa: ele está encerrando o programa de literatura que apresenta; ele fala diretamente para a câmera, o que deixa crer que esta seria a câmera usada no programa; então, quando finaliza o programa e uma mulher lhe dá um recado, Georges se levanta, vai em direção ao bastidor do estúdio e liga para alguém do celular. A câmera que inicialmente parecia ser a usada no programa continua filmando Georges no bastidor. Ao se levantar, há um movimento da câmera, seguindo Georges. Com isso, o espectador não consegue identificar qual câmera está narrando, pois a forma como a narração foi feita tornou-se dúbia. O espectador, no início da cena, é levado a crer que a imagem é a do programa de Georges, no entanto, ela continua acompanhando o personagem tal como se fosse o narrador do filme, isto é, aquele que está narrando desde o início. Mais uma vez o espectador precisa repensar o que está vendo. Essa cena é interessante para análise por ser um plano-sequência, o que implica dizer que a variação do afeto ocorre no tempo transcorrido dentro do plano, mesmo não tendo um corte, há um quadro de referência novo para o espectador. É nisto que consiste a experiência reflexiva do espectador

5 Trecho original: “In any case, the transition between these levels, or frames, does not happen between one shot and next, but adding a frame of reference in the form of a voice-over that comments on the shot in the former example and by refusing such a frame in the latter.”

(voltar a pensar, mas sem chegar a uma conclusão, pois a imagem dá mais coisas a serem pensadas). Ou seja, ele busca compreender o que está vendo e, ao entender que a imagem não é o que aparenta e que pode ser outra coisa, novas questões se abrem. Isso acontece por meio de outros afetos que vem à tona com a imagem. Afetos esses que não se prolongam em emoção imediata.

O mesmo acontece na cena em que Georges está editando seu programa de televisão, mas agora por meio da montagem e não por plano-sequência. Vemos inicialmente os participantes conversando sobre Rimbaud a partir das câmeras do programa já decupadas, dando a entender que estamos vendo o programa. Contudo, a imagem do programa é pausada e ouvimos Georges falar sobre a edição. Em seguida, há um corte implicando na mudança da cena. Vemos, então, que ele está, na realidade, editando o programa.

Há, ainda, uma cena em *Caché* importante no que se refere a nossa hipótese de pesquisa: em um jantar com amigos na casa do casal Laurent, um personagem conta uma história sobre um encontro que teve com uma senhora na qual ela sugeriu uma semelhança entre ele e o cachorro. A cena é feita com o plano aberto e sem corte, o personagem narra a história com detalhes e fazendo comentários, o que prende a atenção dos outros, no final dela, em um clima de suspense, ele dá um susto em Anne fingindo latir, o que faz todos rirem e quebrarem o clima tenso da história. Tal cena é importante, pois mostra como a narrativa prende a atenção do espectador, controla seu estado emocional, fazendo-o, inclusive, rir no final da situação. É como se o narrador estivesse dizendo ao espectador que aquilo é um filme, uma história, o que, no entanto, não vai responder suas questões; pelo contrário, vai deixá-lo em suspenso, pois no final de *Caché* não sabemos quem é o responsável pelas fitas. Nesse caso, o espectador acompanha a história do personagem, buscando tirar disso alguma informação para a narrativa. Ele sente uma tensão na cena, mas que não é justificada, não se dirige a uma ideia, é isso o que o faz buscar na imagem uma explicação para o que está sentido. É o afeto que impulsiona o exercício do pensar, como um elemento *de-fora* o provocando. O espectador acompanha a história contada pelo personagem se perguntando o porquê daquilo, resposta essa que não é dada. Embora, ele tenha entendido o que foi narrado, ele não sabe o que fazer com essa compreensão, o que o faz ter que rever o que viu a fim de buscar uma nova percepção, isto é, procurar refletir sobre a cena, ter que voltar a vê-la.

A mesma situação acontece em outro filme de Haneke, *Código Desconhecido*, 2000, em que a personagem Anna, também interpretada por Juliette Binoche, está em uma piscina com o marido em uma cobertura de um prédio. Ela vê o filho debruçado na beirada do prédio, correndo risco de cair. Ela e o marido, desesperados correm até o menino e conseguem salvá-lo. Em seguida, a imagem volta, vemos uma sala de projeção em que Anna e o homem da piscina estão fazendo a dublagem do filme. Logo, percebemos que a cena era a referente de um filme em que a personagem Anna atua. Os personagens estão, com isso, fazendo a dublagem do filme; mas há um momento em que Anna tem um ataque de riso. Essa cena pode ser vista como um comentário do narrador sobre o cinema, pois, a forma como a sequência do filme em que Anna atua foi feita seguindo os padrões

do modelo clássico, controlando o espectador emocionalmente, com a decupagem direcionando os sentidos para a ação na imagem. O espectador, nesse caminho, entra no processo reflexivo do cinema no nível da metalinguagem, uma vez que esta cena não indica uma situação importante para a narrativa do filme. É como se ela fosse um fragmento que corrobora o conceito do filme de Haneke, tal como a cena do jantar em *Caché*, em que a cena da brincadeira nada acrescenta à narrativa no nível de informação. Em um filme clássico, por exemplo, essa sequência não caberia, já que não é essencial para a história narrada.

É importante evidenciar a questão da representação para Haneke; ele está interessado na discussão da forma como o cinema representa as situações do cotidiano, a maneira como a narração é feita. Por isso, em vários momentos, ele bate de frente com o modelo clássico narrativo, como em *Violência Gratuita*, em que, por exemplo, um dos jovens fala diretamente para a câmera, rompendo com a verossimilhança da história.

Há, ainda, outros momentos em que a imagem cumpre uma função narrativa que não tem referência com um modelo habitual, isto é, a uma forma estabelecida como padrão, distinta do modelo clássico. Como no final da cena do jantar em que Georges mostra aos amigos a última fita deixada em sua porta. Na fita, há uma sequência feita dentro de um carro em movimento que termina mostrando uma casa, em extra-campo, Georges informa que a casa era a que tinha vivido quando criança. Na cena seguinte, Georges está na casa da mãe. Logo, há uma quebra no tempo narrativo de uma cena para outra que foi mediada pela sequência do carro, como se a imagem adiantasse e fosse responsável pela ida de Georges a casa de sua mãe. No entanto, o espectador, baseando-se no tratamento narrativo das imagens anteriores, não percebe esta cena desse modo, o que o faz, novamente, repensar a funcionalidade daquela imagem para o filme.

É na cena da casa de sua mãe que o espectador toma conhecimento do personagem Majid, no diálogo entre Georges e ela. Majid era um garoto que morava na fazenda com a família de Georges e que estava para ser adotado por eles. Contudo, o menino foi levado por uma instituição juvenil depois que Georges disse aos pais que Majid havia matado uma galinha para assustá-lo. Na verdade, o abate foi feito a pedido de Georges (que era contra a adoção de Majid por ciúmes) para influenciar negativamente a decisão dos pais acerca da adoção. Durante a estadia de Georges na casa de sua mãe, ele sonha com um menino cortando a cabeça de uma galinha. Na cena, há outro menino assistindo, o que supõe ser Georges – no diálogo anterior com a mãe, ele disse que havia sonhado com Majid. No sonho, o menino está ensanguentado, imagem semelhante aos desenhos que acompanham as fitas anônimas, o que sugere apenas uma relação entre as fitas e o personagem Majid. Contudo, tal relação não é comprovada no filme.

Ou seja, a narrativa é baseada em sugestões de significados, o que faz o espectador sempre ter que voltar a imagem para buscar respostas, sendo que estas não são dadas. No decorrer do filme, há outras situações que não são explicadas, como o desaparecimento do filho do casal - Pierrot fica fora de casa durante um dia; a infância de Georges e sua relação com Majid; o relacionamento de Anne com um amigo do casal – que desperta a

desconfiança do filho. Desta forma, compreendemos a ligação do título do filme com a narrativa; a palavra francesa *caché* significa “escondido”. A história, os personagens e os planos escondem mais do que revelam.

Tal estrutura narrativa em *Caché* dá condição/possibilidade para o espectador sempre manter-se pensando. O elemento externo (*de-fora* na imagem), o signo, afeta o espectador, colocando-o diante de um problema cuja solução não é apreendida, visto que as questões colocadas na narrativa não se fecham, não são voltadas para o entendimento da história. Ora, isso é o regime cristalino da imagem-tempo em que a imagem-afecção não se dirige para a imagem-ação. O afeto na imagem-movimento torna-se resposta no circuito sensório-motor, enquanto na imagem-tempo, o afeto fica suspenso, pois logo o espectador é bombardeado por outras imagens que também não respondem a suas questões acerca da narrativa. Assim, o processo de pensamento é sempre reiniciado.

Para não deixar o afeto no espectador se perder em forma de resposta em imagem-ação, para que não tenha uma funcionalidade específica de fazê-lo compreender a história do filme, ou para que o afeto não seja direcionado para um conceito, é preciso um tratamento do tempo para possibilitar a experiência do espectador com a imagem. É por meio da duração do tempo que o afeto é prolongado. É o tempo que faz o espectador entrar no processo reflexivo do filme. Como, por exemplo, na cena de *Caché* do suicídio de Majid. Georges é chamado por Majid para ir a seu apartamento. Ao chegar, Majid corta o pescoço com uma navalha, antes, ele diz a Georges que o chamou para presenciar a cena. A sequência foi decupada sem corte, com o plano aberto e fixo, de forma que a cena não apresenta um direcionamento do narrador, o que serviria para suavizar a imagem do suicídio; o corte poderia quebrar a violência da imagem, enquanto um plano em sequência mantém o espaço e o tempo bruto. Com isso, o afeto e o percepto, fazendo-os durar na imagem (seria então o “*enduring*” para Akerwall), implicam fazer o espectador questionar o que viu. Ele pode, inclusive, tentar buscar em Georges alguma resposta ou ação (ele até sai de campo em um determinado momento), mas o personagem é vidente assim como o espectador, ele não sabe como agir, apenas vê. Logo, o espectador permanece com o afeto e o percepto em estado suspenso; ele não consegue substantivar o que vê e nem o que sente.

A duração do plano permite ao espectador continuar na imagem como se ele ficasse digerindo a cena, procurando entender o que acabou de ver, ou como o próprio Majid fala a Georges, presenciar aquele momento. Inclusive, a perspectiva do plano assemelha-se ao ponto de vista de alguém que está na cena. É como se o narrador tivesse colocado o espectador dentro do campo. Tal cena gera um desconforto no espectador, de forma que ele não consegue determinar o que é, impulsionando-o a voltar na imagem para entender o que está vendo e sentindo. Isso em razão do afeto, que só pode ser sentido, mas não definido.

Há uma sequência em outro filme de Haneke, *O Vídeo de Benny* (1992), que vale ser lembrada para ficar mais claro esse tipo de decupagem: a cena em que a menina leva um tiro de Benny. Embora vemos a cena através do monitor no primeiro filme, o modo como foi filmada apresenta também o ponto-de-vista de uma pessoa dentro do plano. A

menina sai de campo depois que leva o tiro, mas continua gritando. O som da garota sem a sua imagem faz com que o espectador imagine a cena.

Segundo Peucker (2007, p. 132. Tradução nossa), Haneke considera o som o caminho para a imaginação. Ele valoriza, em certas situações, mais a audição do que a visão, considerando o aparelho auditivo a área mais sensível, mais próximo da imaginação: “o ouvido é fundamentalmente mais sensível que o olho... o ouvido fornece um caminho mais direto para a imaginação e para o coração dos seres humanos’, enquanto a recepção das imagens parece ser mais filtrada pelo intelecto.”⁶ Ou seja, o ponto-de-vista do plano mais o tempo bruto inserem o espectador na imagem. Isso é o que Peucker sugere com a noção de “*embodied*”: a corporificação do espectador na tela.

Outro momento em que esse artifício sonoro acontece nos filmes de Haneke é em *A Fita Branca*, 2010, na cena em que o pastor bate com uma vara em seus dois filhos como forma de impor-lhes um castigo físico. Aqui o narrador não mostra o que acontece dentro da sala onde as crianças estão sendo castigadas. A imagem permanece no corredor, por onde, antes o menino passou, levando a vara até o pai. Assim, somos “poupados” de ver a cena, tal como no tiro de Benny na menina. Contudo, ouvimos o som da vara nas duas crianças apanhando. O som, nesta cena, funciona como a de *O Vídeo de Benny* e, por conseguinte, o espectador imagina o que está acontecendo na cena. Isso é o que Haneke propõe no uso do som como um caminho direto para a imaginação, às vezes mais do que a imagem pela qual fornece o elemento visual ao espectador.

É partir disso que Peucker (2007, p. 142. Tradução nossa) ressalta o realismo na imagem a partir dos estímulos físicos que essas cenas provocam no espectador, o que incita ao pensamento.

Para o espectador, o bombardeio com som e imagens, o efeito dos cortes abruptos que rescindem os fragmentos, e a obliteração da imagem para preto, provoca respostas fisiológicas idênticas àquelas provocadas por estímulos semelhantes no mundo real. Este é o material de um realismo emocional - um realismo, no entanto, que é doloroso. Do ponto de vista de Haneke, assaltos na percepção do espectador podem sustentar possibilidades de redenção; diferentemente de Brecht, Haneke acredita que esse afeto estimula o pensamento.⁷

Isto é, a forma como a imagem é decupada no caso, por exemplo, desta cena de *A Fita Branca*, em que o som sugere o que está acontecendo na sala enquanto a imagem se

6 Trecho original: “The ear is fundamentally more sensitive than the eye ... the ear provides a more direct path to the imagination and to the heart of human beings, whereas the ‘reception’ of images seems ... more filtered by the intellect.”

7 Trecho original: “For the spectator, the bombardment with sound and images, the effect of abrupt cuts that terminate fragments, and the obliteration of the image by black provokes physiological responses identical to those provoked by similar stimuli in the real world. This is the stuff of an emotional realism – a realism, however, that is painful. From Haneke’s point of view, assaults on spectatorial perception hold out redemptive possibilities; in contradistinction to Brecht, Haneke believes that affect stimulates thought.”

distancia da porta no corredor, gera um afeto no espectador que não se direciona para a ação, uma vez que a sequência permite a experiência do espaço (profundidade de campo) e do tempo (plano com longa duração), o que vai estimular o pensamento, dar algo a pensar. A estratégia cinematográfica responsável, nesse caso, pela experiência afetiva do espectador é baseada no plano-sequência feita em profundidade de campo juntamente com o som como um elemento extra-campo, que acrescenta outros sentidos à imagem.

É importante colocar aqui que nesta cena d'*A Fita Branca*, como a imagem das crianças apanhando está omitida, não ocorre identificação com os personagens, inclusive porque a interpretação dos atores não permite isso. O que vale dizer, então, que o espectador não se coloca no lugar dos personagens, não atua por identificação; se ele sente algo é em função dos seus próprios sentimentos. Como coloca Speck (2010, p. 59, tradução nossa):

[...] deve ser enfatizado que não há identificação no sentido normal de se colocar no lugar [do personagem]. Em outras palavras, o espectador pode sentir pelas vítimas nos filmes de Haneke, mas ele ou ela não sente com eles, fica claro que estes são sentimentos do próprio espectador.⁸

Outra cena que pode ser destacada referente à forma como a decupagem gera um desconforto no espectador semelhante a do suicídio de Majid, o que, por sua vez, vai estabelecer uma relação afetiva da imagem com ele, é a do *Código Desconhecido* em que a personagem Anna sofre uma violência psicológica por um garoto no metrô. A sequência é sem corte, com plano fixo em profundidade de campo, o que faz o espectador buscar na imagem algo a ver.

O plano-sequência como artifício de economia da montagem implica não analisar a cena; diferente da montagem no cinema clássico, ela não direciona o olhar do espectador, não indica os sentidos da imagem, sendo assim, o espectador entra em uma lógica de experiência da cena como semelhante à que tem no cotidiano, como se ele estivesse sentado em um dos bancos do metrô assistindo a agressão verbal do garoto (corporificação do espectador na cena). Além disso, a câmera apresenta um distanciamento tal como a cena do suicídio de Majid, tornando a sequência mais tensa, já que a montagem não "alivia" a situação através do corte.

O plano longo faz, então, o espectador experienciar o tempo enquanto duração; ele não precisa se preocupar, por exemplo, com as cenas que vem depois e nem com as anteriores. A sequência se vale como um fragmento assim como outros, com o mesmo nível de importância para a narrativa. Isto é, o filme não tem *plots*, não apresenta uma virada na estrutura narrativa para caminhar a um final, já que não há um conflito do personagem que motiva todo o filme.

8 Trecho original: "[...] it must be emphasized that there is no identification in the normal sense that is taking place. In other words, a viewer can feel for victims in Haneke's films, but He or she does not feel with them, as it is always clear that theses are the viewer's own feelings."

O modo como Haneke trabalha o tempo na imagem, no plano, é o que provoca o espectador no nível afetivo, como, por exemplo, na cena em que Anne mostra a Georges a fita com o diálogo entre ele e Majid. Nesta sequência, no final, depois que Majid fica sozinho no apartamento, o plano continua até ele começar a chorar. A duração do plano dá possibilidade do espectador ver a imagem, e, assim, do afeto se prolongar. São imagens mantidas que se voltam para esta experiência espectral, mesma estratégia do diretor chinês Hou Hsiao Hsien, como nos filmes *Three Times*, 2005, e *Café Lumière*, 2003, em que ele mantém o plano fixo mesmo depois da situação ter acabado, prolongando o plano ainda que a ação tenha finalizado na imagem.

A última cena de *Caché* se vale da mesma decupagem, plano fixo, longo, com profundidade de campo, corresponde à saída de Pierrot da escola. Vemos várias crianças na escada conversando, assim como alguns adultos e carros passando, o espectador precisa buscar o que ver na imagem, até identificar Pierrot e o filho de Majid conversando. Não se ouve ou entende o diálogo, o espectador então questiona a relação entre os dois, a qual fica em aberto, pois não nos é informado nada, apenas é sugerido que eles se conhecem a partir desse encontro. Depois que o diálogo termina, o plano não é cortado, isso permite que o espectador processe a imagem e continue se questionando sobre o filme. Isso faz com que o final não feche o filme, isto é, a narrativa fica em aberto. Tal como a proposta do cinema realista, cujo relato não segue a estrutura do cinema clássico que apresenta um desfecho final em que o conflito colocado é resolvido. Pois não é a proposta do filme propriamente contar uma história, mas fazer o espectador ter uma experiência reflexiva a partir das imagens. Logo, a narrativa busca deixar as questões lançadas em aberto, sempre procurando dar mais elementos visuais e sonoros para se pensar, o que nos permite dizer, que a cada cena são acrescentadas mais coisas para refletir, com um dever do pensamento. É nessa adição de cenas que mais questões surgem, que o processo reflexivo funciona. É o afeto prolongado na imagem sem repercutir em emoção que insiste em provocar o espectador em busca de uma compreensão. Essa é sempre parente, isto é, o espectador tem a impressão de ter entendido, mas a imagem apenas sugere, não impõe os sentidos. No caso dessa cena, embora mostre Pierrot e o filho de Majid conversando, o espectador não pode afirmar que quem mandou as fitas foi o Majid ou filho dele, já que não sabemos sobre o que estão falando.

Por conseguinte, as sequências seguem a lógica do regime cristalino da imagem no qual rompem com o esquema sensorio motor. Para Deleuze, Bazin reivindicava o nível de realidade do cinema, mas suas análises já indicavam a ideia da imagem realista colocada como uma questão do pensamento, como uma imagem-mental, isso a partir da forma como o tempo é trabalhado no filme. A técnica nova acrescentada no cinema moderno, através da qual ele se distingue dos filmes anteriores, segundo Deleuze, consiste na representação direta do tempo. É, no plano-sequência, por exemplo, que a experiência afetiva é possibilitada, é na busca do que ver, que o impensado do pensamento aparece; o espectador, como o sentido é sugerido e não dado, busca o que ver na imagem, e é essa "busca" que torna o espectador atuante no filme, que o força a pensar.

O que força o pensamento é a forma como o afeto é transmitido na imagem. Uma vez que o afeto, por si mesmo, não se volta para a resposta, para a ação, logo, para aquilo que o narrador indica na imagem como significado importante para entender a narrativa, ele permanece em devir, sempre forçando o pensar, como uma coisa incômoda, insistindo em abrir o pensamento. A imagem afeta o espectador por si só, mas a questão é como trabalhar esse afeto no sentido de forçar o espectador a pensar. É o que encontramos nos filmes de Haneke, principalmente, em *Caché*.

Ao colocar o espectador diante de uma imagem em que não ele sabe o que fazer com ela no sentido narrativo, o narrador o sustenta em estado reflexivo. É como se o narrador não deixasse as perguntas do espectador serem respondidas, mantendo-o, com isso, sempre perguntando ou refazendo a perguntas, logo, sempre pensando.

Isto é o que estamos chamando em *Caché* de realismo reflexivo: alimentar o espectador de coisas para ver, fazendo-o sempre buscar na imagem o que pensar; a forma como o afeto é operado na imagem é fundamental para a base do pensamento a ser formulado, isto é, esse pensamento não existe sem o afeto, sem a mediação do encontro entre a imagem e o espectador enquanto corpo, não no nível da emoção, contudo, naquilo que não tem forma definida, ainda é virtual, que, ao se compreender o que é, torna-se emoção, afeição. Ou seja, a experiência reflexiva perpassa todo o filme *Caché*, sempre dando a impressão ao espectador de que está entendendo a narrativa, para, logo, romper com isso e inserir novos questionamentos. Fazendo, com isso, variar os afetos e os perceptos, impedindo-os de serem apreendidos de forma acabada, fechada.

Conclusão

Procuramos compreender a relação do espectador com a imagem realista conforme a observação, no filme *Caché*, de uma atuação espectral no que tange ao pensamento distinta da que usualmente é promovida no realismo cinematográfico. Com Deleuze, vimos o realismo não apenas no nível de realidade, mas em termos de pensamento, isso por meio da maneira como a imagem opera o tempo (é nisso que ele aprofunda o estudo de Bazin). É neste caminho que ele aponta para as diferentes formas com que a imagem cinematográfica trabalha o exercício do pensar. Deleuze analisa dois tipos de imagem que envolve dois modos de pensamento: a imagem-movimento e a imagem-tempo. Tais imagens são analisadas por meio de sua relação com o tempo, sendo que a primeira representa o tempo indiretamente e, a segunda, diretamente. Ou seja, é na maneira como o tempo é articulado na imagem que o espectador entra no processo de pensamento.

O afeto, bem como o percepto, são elementos dados na imagem essenciais para a análise do pensamento no cinema, isto, para o estudo da experiência espectral. A partir de leituras sobre os estudos de Deleuze, como a de Lisa Arkervall, foi possível articular as noções de afeto e pensamento para a análise fílmica, isto é, conceber a experiência afetiva como fundamental para o processo de pensamento envolvido no cinema. A forma como o afeto é trabalhado na imagem é importante para a concepção do pensamento.

Logo, se os afetos são prolongados imediatamente em ação, por exemplo, através do encadeamento de cenas, o pensamento vai se fechar em uma conclusão. Ou melhor, o espectador saberá o que está sentido ao passo que está em função das demandas da narrativa. Isto é, o afeto gerando emoção que é justificada pelo filme. A imagem-tempo, por outro lado, vai romper com isso, não deixando os afetos se direcionarem a uma emoção imediatamente dada. O espectador, nesse caso, não conseguirá conceber de imediato o que está sentido, o que vai mantê-lo buscando compreender o porquê daquele sentimento. É esse devir do pensamento que a imagem-tempo provoca no espectador, ou seja, mantê-lo sempre buscando o que pensar na imagem (como o impensado do pensamento que Deleuze buscou em Artaud).

A partir disso, foi possível compreender o papel da imagem-tempo no filme *Caché*, e, assim, ir além, procurando demonstrar que a recolocação da imagem gera uma reflexão do espectador; ele repensa o que viu. Haneke ao inserir a imagem-tempo em um segundo momento faz com que o espectador repense o que está vendo. O espectador perde o quadro de referência na cena anterior com a recolocação da mesma imagem, como foi demonstrado a partir da primeira sequência do filme. É nisto que consiste o realismo reflexivo: fazer com que o espectador ache que está compreendendo algo para, a seguir, romper com isso, para fazê-lo pensar novamente, e assim, mantê-lo pensando sem nunca deixar o pensamento se fechar.

A forma como o tempo é trabalhado na imagem torna possível tal processo reflexivo. Uma vez que o tempo não deixa, imediatamente, os afetos e os perceptos se prolongarem, respectivamente, como foi dito, em emoção e percepção.

O filme *Caché* apresenta o diferencial dentro do modelo realista cinematográfico em incitar o pensamento através da recolocação de uma mesma imagem-tempo. Fazendo, assim, o espectador ter a impressão de que entendeu algo, para imediatamente, desconstruir essa compreensão. Isso a partir de uma articulação fundamental entre experiência afetiva e perceptiva com o pensamento. De forma geral, então, procuramos apontar para esse modo de trabalhar os afetos e perceptos de Haneke presente em *Caché*, bem como, para uma metodologia de análise que articula as noções de afeto e pensamento.

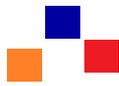
Referências

AKERVALL, Lisa. Cinema, Affect and Vision. In: *Rhizomes*, 2008. Disponível em: <<http://www.rhizomes.net/issue16/akervall.html>> Acessado em 20/07/2016.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BOGUE, Ronald. *Deleuze on cinema*. New York: Taylor & Francis Books, 2003.

BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Tradução de Pilar Vázquez Mota. Espanha: Paidós, 1996.



_____. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: Fernão Pessoa Ramos. *Teoria Contemporânea do Cinema*, Volume II. São Paulo: Senac, 2005. p.277-301.

CASTANHEIRA, José Cláudio S. . Do Cogito ao Inconsciente: O Corpo na Experiência Cinematográfica. *Contracampo: revista do programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF, Niterói*: Ed. UFF, n.21, p. 175-190, ago. 2010.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: Imagem-Movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Cinema II: A Imagem-tempo*. Tradução de Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007a.

_____. GUATTARI, F. *O Que é a Filosofia?*. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2007b.

_____. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2009a.

_____. *A imagem do pensamento*. In: _____. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2009b. p.189-240.

HANEKE, Michael. Terror e Utopia da Forma. In: *Catálogo Imagem e o Incômodo: O Cinema de Michael Haneke*, 2011.

MACHADO, Roberto. *Deleuze e a crise do cinema clássico*. Disponível em: <http://www.seminariosmv.org.br/2010/textos/roberto_machado.pdf> Acessado em 20/07/2016

MASSUMI, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham e Londres: Duke University Press, 2002.

PEUCKER, Brigitte. *The Material Image: Art and the Real in the Film*. California: Stanford University Press, 2007.

RODOWICK, D. N. *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

SHAVIRO, Steven. *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

_____. *Post-Cinematic Affect: On Grace Jones, Boarding Gate and Southland Tales*. Disponível em: <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/220>> Acessado em 20/07/2016.

SOBCHACK, Vivian. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

SPECK, Oliver C.. *Funny Frames: The Filmic Concepts of Michael Haneke*. Londres: Continuum, 2010.



VASCONCELLOS, Jorge. *Deleuze e o Cinema*. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda, 2006.

WHEATLEY, Catherine. *Michael Haneke's Cinema: The Ethic of the Image*. Estados Unidos: Berghahn, 2009.

Recebido em 16/08/2016.

Aceito em 20/11/2016.

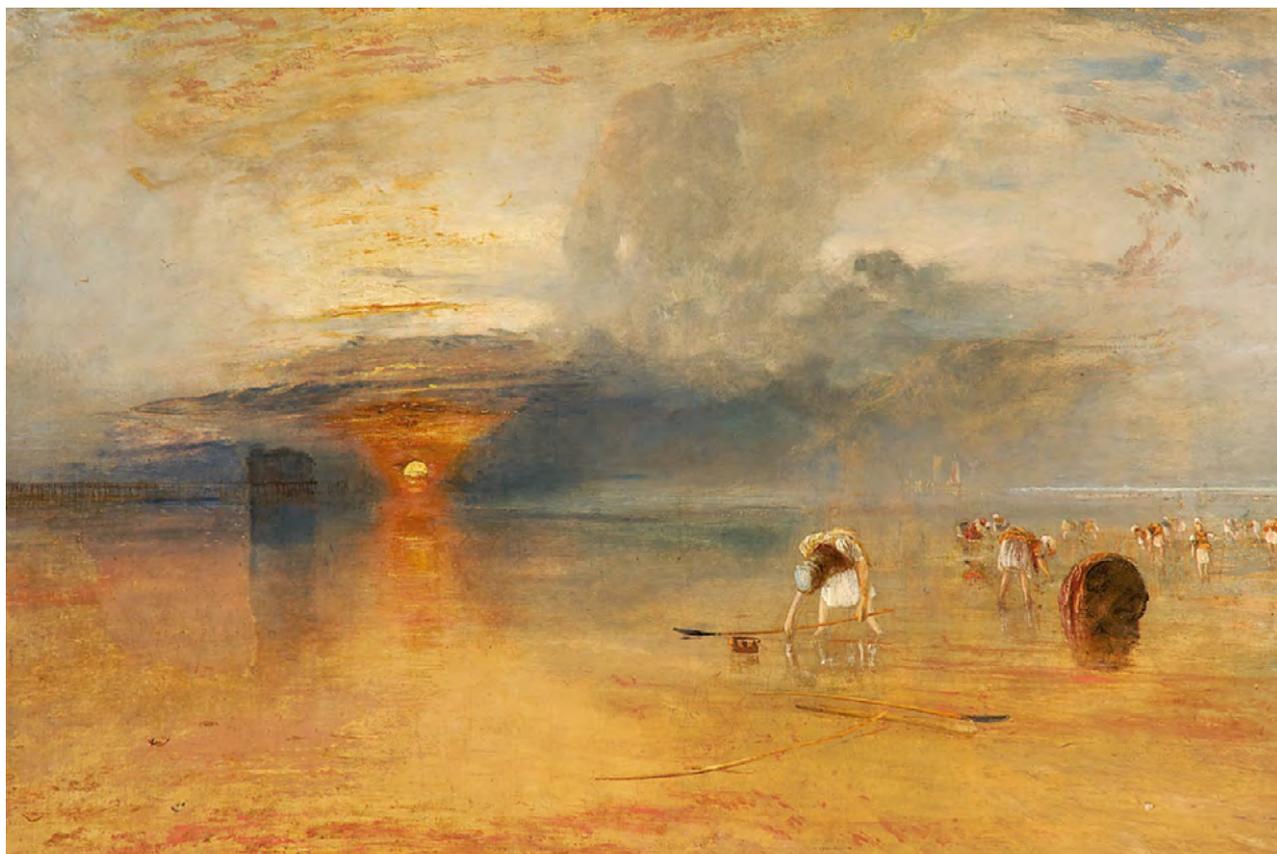
Marília Xavier de Lima

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação na Universidade Anhembí Morumbi. Mestre em Comunicação Social pela UFJF. Possui graduação em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Faculdade de Comunicação Social da UFJF. É membro do Grupo de Cinéfilos e Produtores Culturais Luzes da Cidade. É membro do Conselho Municipal de Cultura de Juiz de Fora, representando o Audiovisual. E-mail: mariliaxlima@gmail.com

Nilson Assunção Alvarenga (UFJF)

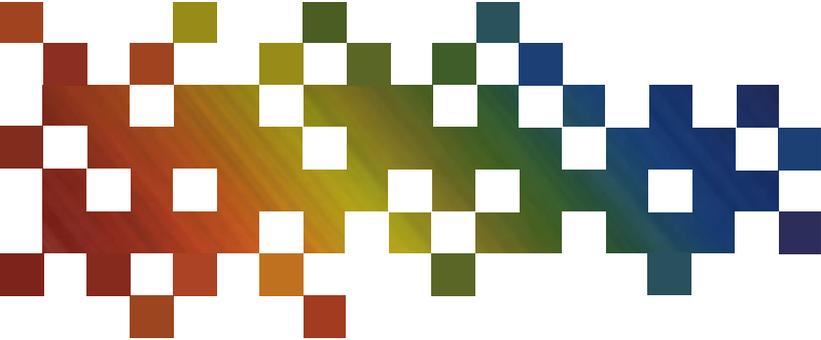
Graduado em Comunicação Social pela UFJF, mestre em Filosofia pela UERJ, doutor em Filosofia pela PUC-RJ. Docente e pesquisador da UFJF. E-mail: nilsonaa@terra.com.br

Entrevista



*TURNER, J. M. William. Calais Sands at Low Water: Poissards Collecting Bait. 1830.
Óleo sobre tela, 68.5 x 105.5 cm. Bury Art Museum.*





O que é o Romantismo? Entrevista com Alain Vaillant¹

Por Fausto Calaça



Alain Vaillant é professor de literatura francesa, especialista em Romantismo e História Literária, na Université Paris-Ouest, na qual dirige o CSLF/Centre des sciences de la littérature française, sendo também responsável pela equipe « Poétique historique des textes modernes ».

A presente entrevista se desenvolve a partir das leituras de três publicações: *L'histoire littéraire* (2010), *Dictionnaire du Romantisme* (2012) e *La civilisation du rire* (2016). Além de apresentar uma visão atualizada de Romantismo, Vaillant estabelece relações entre romantismo, impérios coloniais e anticolonialismo, literatura contemporânea, função estética do riso. Ademais, além de propor caminhos que visam “tirar o romantismo dos museus e das bibliotecas”, o entrevistado critica a tendência tecnicista dos pesquisadores atuais, decorrente do “lugar crescente do digital na pesquisa e [da] multiplicação das bases de dados”.

Fausto – Para este número 34 da revista Polifonia, escolhemos o título “Literatura e romantismo: voluptas volubilitas”. A intenção é interrogar o romantismo em suas expressões mais diversas, pôr em causa o termo “romantismo”: a potência da palavra “romantismo” em voluptas volubilitas. Privilegia-se o prazer estético e literário no âmbito do movimento romântico, a fim de desatar-se de uma visão de esquematização retrospectiva, restituindo a sua grande variedade de orientações. O que o senhor pensa dessa proposição?

1 Tradução de Daniel Rameh.

Alain Vaillant – A variedade não impede a unidade, ao contrário. Confesso que minha preocupação sempre foi chegar a *uma* definição do romantismo, a despeito da diversidade de suas manifestações. Na França, é comum concluir, em vista dessa diversidade, que o romantismo não pode ser definido, ou que existem vários romantismos (conforme os países, os momentos, as formas de expressão artística). Mas essa é uma conclusão excessivamente cômoda, em que vejo, sobretudo, preguiça intelectual. Para mim, as alternativas são simples: ou o romantismo existe, e é preciso defini-lo; ou ele não existe, e devemos proibir-nos de falar dele. Eu escolhi, por convicção histórica, a primeira opção. Mas, justamente porque me coloco aqui como historiador, eu não posso contentar-me com as caracterizações literárias ou artísticas do romantismo. Se este é, como todos acreditamos (eu acho), um vasto movimento cultural que compreende a totalidade do mundo ocidental ou ocidentalizado (isto é, colonizado pelas potências europeias) e que se estende por mais de um século (e provavelmente bem além disso), ele tem necessariamente raízes na história social, política, econômica dos povos em questão, e não se resume, evidentemente, a orientações estéticas. Isso que se aplica ao romantismo aplica-se igualmente a todas as grandes evoluções culturais da história. Aliás, é espantoso que a lembrança de uma simples evidência possa parecer ainda, para alguns literatos, uma proposição contestável e polêmica: é isso o que explica, aliás, que, na França, a história literária seja, cada vez mais, escrita por historiadores profissionais, visto que os literatos têm tantas dificuldades ou hesitações (estas traduzem aquelas) quando se tratade assumir a historicidade dos seus objetos.

Fausto – Conforme sua análise preliminar, no texto Pour une histoire globale du romantisme² [“Por uma história global do romantismo”, em tradução livre], “o romantismo não irrompe brutalmente já bem no final do século XVIII. Tampouco desaparece misteriosamente em meados do século XIX – por exemplo, no caso do romantismo francês, em 1843, com o fracasso teatral de Les Burgraves, de Victor Hugo, como tradicionalmente pretendiam os velhos livros de história literária (...)” [tradução livre]. Quais são, então, os critérios para se demarcar uma melhor cronologia do romantismo, hoje em dia?

Alain Vaillant – De forma lapidar, eu direi que o romantismo é a cultura e a ideologia inventadas por e feitas para as sociedades burguesas liberais que se estabelecem progressivamente na Europa ocidental a partir da Renascença, mas que somente alcançam o reconhecimento político por ocasião das revoluções nacionais que marcam o ritmo da história ocidental a partir do século XVIII (ou mesmo XVII, no caso da Inglaterra!), e que se sucedem, sobretudo, a uma velocidade muito acelerada, de um lado e outro do Atlântico, na primeira metade do século XIX.

2 Longo ensaio introdutório da obra *Dictionnaire du Romantisme*, sob a direção de Alain Vaillant, (Paris: CNRS Éditions, 2012, p. XV-CIX).

Agora, é preciso refinar um pouco a cronologia, dissociando dois fenômenos distintos. Primeiramente, o romantismo, nos planos filosófico e estético, se caracteriza pelo desejo utópico de uma síntese harmoniosa entre o inteligível e o sensível, o ideal e o real, o indivíduo e a coletividade. O romantismo pode definir-se como a individualização do sentimento do Absoluto, um Absoluto que já não precisa ser vivido de modo coletivo, como nas sociedades teocráticas tradicionais, mas no interior de cada consciência individual. Ele oferece, se assim quisermos, a versão profana do dualismo cristão da alma e do corpo. Todas as notáveis originalidades estéticas do romantismo, que elas pertencem ao domínio da literatura ou das artes, decorrem dessa síntese utópica entre o espírito e a matéria. Desse ponto de vista, o romantismo inscreve-se na longa evolução das sociedades europeias que começou na Renascença, notadamente com a Reforma, que convidava cada crente a experimentar em si mesmo a presença do divino, sem a intromissão da instituição clerical. Entretanto, o romantismo só se realizou efetivamente, em termos históricos, quando deixou o âmbito religioso ou metafísico que lhe era próprio originalmente, deslocando-se para o terreno político, quando seu ideal de unidade sintética se associou à ideia de nação, concebida como a síntese entre o povo coletivo e o sujeito livre. Eu direi que o romantismo, tendo um princípio único, aplica-se a quatro domínios: a religião, a arte (e a literatura), a política, sem esquecer a esfera sentimental (o amor romântico é, ainda hoje, no Ocidente, o ideal amoroso mais comumente compartilhado).

Mas eu volto às nações. O romantismo é a forma, muito variável de acordo com os elementos locais, que tomou a surda aspiração das nações à democracia, antes que esta estivesse ancorada nas realidades políticas institucionais, a partir do estabelecimento de nossos regimes parlamentares modernos. Nesse sentido, todas as revoluções, que postulam, segundo uma estranha alquimia, que a verdade e a justiça podem decorrer da violência, são, em essência, românticas – as do século XX e mesmo do XXI, bem como as do século XIX. Enfim, esse tronco central (o romantismo liberal) não impede a aparição reativa de alguns romantismos reacionários (por exemplo, o romantismo contrarrevolucionário na França católica do século XIX), ou, a partir da Revolução Industrial, a mutação do romantismo em uma ideologia de contestação ao capitalismo consumista que se torna então a face repulsiva do liberalismo.

Para responder mais diretamente à sua questão, portanto, não me incomoda, absolutamente, de um lado, remontar o início do romantismo ao século XVIII em algumas áreas geográficas e, de outro, prolongá-lo extensamente no tempo. Mesmo se, na França, a Terceira República enraíza na realidade política certos ideais do romantismo (é isso o que a direita nacionalista reprovará nele) e marca, portanto, o seu limite, toda a sensibilidade ocidental permanece impregnada de um romantismo difuso.

Fausto – Então, no que concerne à geografia do romantismo, eu lhe faço a mesma pergunta: quais são os critérios para melhor demarcar uma geografia do romantismo, na atualidade?

Alain Vaillant – Desta vez, a resposta pode ser breve. O romantismo integra o mundo ocidental (em razão de sua dupla origem, cristã e burguesa). Ele engloba, portanto, a Europa e as partes do mundo que a colonização pôs sob domínio ou influência ocidental. Além disso, há variantes: existe um romantismo protestante e um romantismo católico, um romantismo europeu e romantismos aos quais, nos países (ex)colonizados, as culturas locais deram inflexões particulares, etc. Mas, repito, são apenas variantes, facilmente analisáveis como tais.

Aliás, e talvez seja esse o caráter histórico do romantismo, a existência de variantes nacionais bem reconhecíveis não impede (ao contrário!) a extraordinária difusão da cultura romântica em escala internacional – extraordinária, ao mesmo tempo, por sua amplitude, por sua velocidade e por seu poder de uniformização. A esse respeito, não é exagero afirmar que o romantismo é o primeiro movimento de mundialização cultural da história moderna, ao menos em escala ocidental. Em apenas alguns anos, os entusiasmos políticos, as paixões literárias ou artísticas, as modas mais diversas – em suma, tudo aquilo que representa o romantismo para o público da época – propagam-se pela Europa, atingem a Rússia, passam pela América Latina, que atravessava uma efervescência política contínua e particularmente receptiva aos modelos franceses. Ora, essa mundialização acelerada teria sido impensável sem o motor da imprensa, exatamente no momento em que o Ocidente entra na era midiática que conhecemos hoje. O romantismo inaugura a mundialização cultural porque, pela primeira vez, é a esfera midiática – a partir de então a principal força de impulsão e de regulação no espaço público – quem conduz a dança. O romantismo é, no sentido mais profundo do termo, um imenso fenômeno de “moda”.

Foi aliás por essa razão que ele inquietou tão rapidamente os partidários da tradição clássica, no século XIX: porque, para além das pequenas querelas estéticas, eles compreenderam que uma nova era começava com ele, na qual as regras do jogo cultural seriam radicalmente e definitivamente modificadas. E, a partir desse momento, um rumor reacionário lancinante não parou de censurar no romantismo a influência das campanhas midiáticas, o peso das indústrias culturais, os embevecimentos irracionais e emocionais do público, o triunfo das paixões, necessariamente superficiais, em detrimento da literatura séria. Desde 1823, em sua primeira edição de *Racine e Shakespeare*, Stendhal apresentou uma réplica definitiva, definindo o romantismo como “a arte de apresentar aos povos as obras literárias” – digamos, mais geralmente, as produções culturais – “que, no estágio atual de seus costumes e de suas crenças, são suscetíveis de lhes dar o máximo de prazer possível” [tradução livre].

O estudo cultural da imprensa, que, de modo cada vez mais sistemático, fazem os especialistas no século XIX, na América Latina como na França, não constitui, portanto, um simples apêndice à história do romantismo. Analisar os jornais, os periódicos ou as revistas ilustradas, caracterizar os novos objetos textuais que se desenvolvem neles (caricaturas, folhetins, crônicas, crítica teatral ou artística, seções de moda etc) – todos esses novos caminhos não servem apenas para abrir novos campos de pesquisa para os

futuros doutorandos: eles permitem sobretudo recolocar o romantismo no quadro social que lhe é próprio, bem distante das representações convencionais da história literária tradicional, que se limitavam (e ainda o fazem com demasiada frequência) aos raros autores conservados pelo cânone escolar.

Fausto – Como se podem estabelecer correspondências entre o romantismo e os impérios coloniais, “pois houve incontestavelmente um romantismo do imperialismo (ou, se se preferir, um desvio imperialista do romantismo)”? Igualmente, pergunto: como se podem estabelecer correspondências entre o romantismo e o anticolonialismo?

Alain Vaillant – O romantismo manifesta-se por um movimento de apropriação do ideal, de horizontalização, se assim posso dizer, da ideia de transcendência. Ora, a contemplação de grandes espaços sem limites conhecidos e a descoberta de terras misteriosas por explorar constituem, sob muitos aspectos, a última aventura romântica deixada para o homem moderno, cingido pelas coerções cada vez mais fortes das sociedades industriais e partindo, então, à procura tanto de si mesmo quanto de novos horizontes. A isso se acrescenta o encontro com o outro, a síntese sonhada entre si e o outro, que é um dos componentes fundamentais do romantismo. É por isso que falo em um desvio imperialista, pois esses românticos sinceros do exotismo não estão, em geral, conscientes de que, a despeito de todas as boas intenções de seus promovedores, ele implica a relação colonial, fundada na desigualdade e no imperialismo: a descoberta do outro, por mais emocionante que seja, implica sempre, de uma maneira ou de outra, a sua submissão. Isso não impede, repito, que a aventura colonial tenha tido, para alguns, uma aura muito romântica.

Fausto – Existem traços do romantismo na literatura contemporânea? Quais? Como situar os estudos românticos no âmbito dos estudos literários contemporâneos?

Alain Vaillant – Eu não vou atribuir a esse ou àquele escritor certificados de romantismo. Aliás, conheço muito mal a literatura francesa contemporânea para ter uma pretensão dessas. Mas é evidente que, para o público e os meios literários, a representação do escritor e do trabalho de escritura continua, no seu conjunto, romântica, o que é perfeitamente lógico, uma vez que, socialmente, os dados fundamentais que permitiram a emergência do romantismo (*grosso modo*, a sociedade liberal burguesa) não mudaram. A imagem do grande escritor, a atenção concedida à sua singularidade biográfica ou aos escritos íntimos, a singularidade dos estilos individuais, a evidência do engajamento literário, tudo isso denota o mais puro romantismo. É por essa razão que os estudos românticos não devem contentar-se em cultivar a nostalgia do século XIX heroico (aquele das revoluções e das grandes esperanças), em alimentar o culto dos grandes autores, ritmado pelas comemorações nacionais, ou, ainda, em favorecer uma pesquisa um pouco kitsch, em

que se passariam em revista todos os temas culturais imagináveis (a alimentação, o sexo, a mulher, a criança, a deambulação, a rua, os cheiros ou o que quer que seja). Se querem perenizar-se de modo durável, os estudos românticos devem ousar uma verdadeira mudança de escala, devem lançar-se com ímpeto à análise das grandes mutações históricas que dão sentido ao romantismo, tanto no longo prazo (ao menos do século XVIII ao XX) quanto em toda a sua dimensão internacional. Isso implica também que o romantismo seja correlacionado com as principais mutações sociais da modernidade, que concernem a cultura midiática, as indústrias culturais, a cultura urbana: em suma, é preciso tirar o romantismo dos museus e das bibliotecas!

Fausto – O senhor é um especialista em literatura, particularmente no romantismo. Em sua obra recente La civilisation du rire [“A civilização do riso”, em tradução livre] (CNRS éditions, 2016) o senhor faz referência à descoberta incontestada dos autores românticos “(dos alemães de Iena, de Byron na Inglaterra, de Hugo e Balzac na França)”: “terem compreendido que o melhor da cultura (portanto, o riso) resultava da síntese, em termos filosóficos, do sujeito e do objeto ou, segundo o dualismo cristão que impregna a ideologia ocidental, da alma e do corpo, do espírito e da matéria.” [tradução livre] Nessa obra, o senhor afirma ainda: “é preciso também, definitivamente, esquecer a diferença pretendida entre um bom riso e um mau riso. O riso é único: em seu princípio, em suas motivações, nas manifestações”; “Este é o paradoxo do riso: ele é, admita-se no tocante ao essencial, próprio do homem; e no entanto ele sempre assinala a irrupção de uma animalidade instintiva, enraizada em cada um de nós, incontrolável em grande medida. O riso é o que sempre religará o homem à natureza, à sua natureza de mamífero superior.” [tradução livre] Em seguida, o senhor se explica: “de forma muito mais radical, minha tese central, da qual decorre o conjunto da minha demonstração e de suas consequências, é que o riso é consubstancial com a civilização, que ele é o motor indispensável a toda civilização.” [tradução livre] Em torno dessa nova publicação, quais são os seus interesses (motivações) atuais de pesquisa, de leitura? Por que estudar o riso?

Alain Vaillant – O riso é, primeiramente, uma paixão muito antiga, vinda de minha infância. O riso é aliás, de modo geral, o que mais nos une ao mundo da infância. Meu primeiro livro, em 1991, um pequeno livro com vocação pedagógica, já tratava do riso. Mas eu me desviei desse caminho, pensando que a pesquisa deveria ter objetos mais sérios. Foi o romantismo que me levou de volta para lá, porque, dessa vez em minha perspectiva histórica, o riso me apareceu como uma chave da modernidade romântica: é no século XIX que o riso se torna um fato cultural e artístico por completo.

Por um lado, o riso é, por natureza, um fenômeno misto, ao mesmo tempo orgânico e intelectual: essa mistura é exatamente aquela de que acabo de me valer para definir o romantismo. Isso não é um acaso: o riso é consubstancial com o romantismo – excetuando-se um romantismo místico ou bem-pensante que, confesso, sempre me deixou um pouco perplexo. Por outro lado, o riso é o mais poderoso instrumento de subjetivação: rimos com

alguém antes de rir de algo. É por essa razão que, quando nascem e se desenvolvem as indústrias culturais padronizadas que, a partir de 1830, na França, vão, em pouco tempo, reger a cultura, substituindo, com as lógicas de mercado, a livre iniciativa do criador ou do autor (tal qual a idealizamos então), o riso torna-se um meio de dissidência e de afirmação de si. A ironia serve então para afirmar, apesar de tudo, uma singularidade. Ao introduzir um riso escondido em seus romances aparentemente impessoais, Flaubert obriga seu leitor a perguntar-se: o que o autor quer dizer? Que sinal de cumplicidade ele está me enviando? O riso reintroduz algo do humano e da intersubjetividade: é essa a sua grande função estética, cujos efeitos vemos hoje no universo da arte contemporânea.

Mas o riso, e essa é minha grande descoberta, também me permitiu passar da literatura às grandes questões antropológicas, cuja descoberta é talvez a primeira verdadeira felicidade, sem nenhuma reticência, que a pluridisciplinaridade me trouxe.

Eu sou um desses que, devido a uma espécie de insatisfação permanente que decorre provavelmente de minha natureza, praticou mais sistematicamente a pluridisciplinaridade: dialoguei com os sociólogos, os historiadores (do livro e da cultura), os linguistas (sobre as questões de estilística e de poética histórica); sempre extraí desses diálogos muitas ideias novas e muita excitação, mas também muita frustração – porque eu sentia claramente, apesar de tudo, que os centros de interesse desses especialistas não eram exatamente os meus. Mas, ao mesmo tempo, eu compreendia bem que o simples encontro face-a-face com os textos literários não permitia escapar à rotina da crítica literária, a qual, no final das contas, sempre diz respeito a provar simplesmente suas competências e sua habilidade de comentador. Eu sempre me recusei a isso, e foi essa a razão por que nunca quis especializar-me no estudo exclusivo de um autor. Por um lado, empreendi, em relação à imprensa, à edição, ao riso ou à poesia, estudos históricos em que a poética das obras estava invariavelmente integrada a análises globais da época. Por outro lado, quando trabalhei com alguns autores em particular (Hugo, Balzac, Baudelaire, Flaubert, Rimbaud e alguns outros), foi sempre porque, ao longo do caminho de minhas pesquisas históricas ou teóricas, eu pensava ter feito uma descoberta incontestável que eu queria comunicar – e que, aliás, como se pode imaginar, era recebida com uma benevolência muito variável pelos especialistas nos autores em questão, que nunca gostam que venhamos pisar em seus territórios.

Mas eu volto para a antropologia: dessa vez, eu me sinto realmente em meu universo: me parece que a literatura, além das formas ou das obras individuais em que se incarna, permite aproximar-se o máximo possível dos mecanismos psíquicos do homem, em que se misturam a inteligência e seu “espírito de busca” (fórmula de Baudelaire), mas também a capacidade imaginativa e, claro, as emoções. Entretanto as emoções não são tudo: o entusiasmo atual pelas emoções me inquieta, como todos os entusiasmos demasiadamente consensuais. Portanto, no que me diz respeito, prevejo continuar essa reflexão que empreendi com o riso, a qual consiste em cruzar a poética histórica da literatura, a história social e a antropologia histórica – talvez para esboçar uma antropologia histórica da literatura, como tentei fazer com o riso: mas ainda estou apenas no começo!



Fausto – Para quem deseja estudar hoje a literatura romântica, qual seria o método mais pertinente? Como estudar o romantismo em 2017? Quais são os métodos, ou os problemas por estudar, ou mesmo por reestudar, segundo novas perspectivas?

Alain Vaillant – Que pergunta! Por definição, as novas perspectivas são aquelas nas quais ainda não pensamos atualmente. E aliás, se eu tivesse uma ideia luminosa, totalmente original, acho que não lhe diria! Mas confesso que, no que me concerne, depois de ter publicado quatro livros que, cada um à sua maneira, exploravam o romantismo, cheguei provisoriamente ao fim de minhas descobertas. De maneira mais geral, me parece que é preciso conseguir manter dois objetivos ao mesmo tempo. Por um lado, eu já disse, afastar-se e descentrar-se em relação ao romantismo, considerá-lo com mais distanciamento, recolocando-o no centro do tecido sócio-histórico que lhe é próprio: na França, uma erudição míope continua a fazer estragos na história literária. Por outro lado, simultaneamente, é preciso tentar compreender mais de perto os processos de invenção literária e de criação artística; isso pressupõe manter intacta a acuidade de leitura que foi outrora a marca das grandes obras críticas. Na verdade, espero menos avanços particulares do que trabalhos que, apesar do esmigalhamento das especialidades, reencontrem uma amplitude de visão interpretativa que falta o mais das vezes: a bem dizer, estou tristemente impressionado, há vários anos, com o pequeno número de livros realmente ambiciosos e consistentes. Mas, de todo modo, a pesquisa sobre o romantismo (ou sobre qualquer outro objeto) depende, em grande medida, da demanda social a que ela deve atender. A verdadeira questão é a seguinte: para que podem servir, em 2017, os trabalhos sobre o romantismo? Qual função cultural, intelectual, ideológica eles exercem? A quais necessidades eles devem satisfazer, no plano nacional e no plano internacional? A verdadeira aposta, para a pesquisa em história literária e em história da arte, é escapar à vocação patrimonial em que se corre o risco de confiná-la cada vez mais, e essa patrimonialização é paradoxalmente acentuada pelo lugar crescente do digital na pesquisa e pela multiplicação das bases de dados, que transforma o pesquisador em um técnico.

Fausto Calaça

É professor Associado do Departamento de Letras/Literatura da Universidade Federal do Mato Grosso. É correspondente nacional da *Société des études romantiques et dix-neuviémistes* (SERD).
Email : faustocalaca@gmail.com

Tradução

Daniel Rameh. Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, no qual desenvolve pesquisa sobre a obra de Charles Baudelaire.

