

Lenon Rogério de Melo Franco

**A MALDIÇÃO COMO PROCESSO: LEITURAS DE GASPARD
DE LA NUIT**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber

Campinas

2010

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

M491m Melo Franco, Lenon Rogério de.
A maldição como processo : leituras de Gaspard de la Nuit / Lenon Rogério de Melo Franco. -- Campinas, SP : [s.n.], 2010.

Orientador : Suzi Frankl Sperber.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Bertrand, Aloysius, 1807-1841. Gaspard de la Nuit: fantaisies a la maniere de Rembrandt et de Callot – Crítica e interpretação. 2. Poemas em prosa. 3. Romantismo na arte - França. 4. Romantismo francês. 5. Poetas malditos. I. Sperber, Suzi Frankl. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

tjj/iel

Título em inglês: Curse as a process: lectures on Gaspard de la Nuit.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Gaspard de la Nuit; Prose poem; Words and image; Romanticism in art – France; French Romanticism; Cursed poets.

Área de concentração: História e Historiografia Literária.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

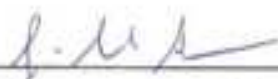
Banca examinadora: Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber (orientadora), Profa. Dra. Leila de Aguiar Costa, Prof. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite. Suplentes: Prof. Dr. Fábio Akcelrud Durão, Prof. Dr. Jefferson Cano.

Data da defesa: 26/02/2010.

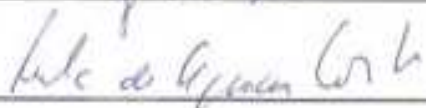
Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

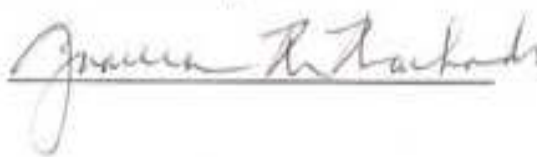
Suzi Frankl Sperber



Leila de Aguiar Costa



Guacira Marcondes Machado Leite



Fábio Akcelrud Durão

Jefferson Cano

IEL/UNICAMP
2010

“Le monde de l'art n'est pas celui de l'immortalité, c'est celui de la métamorphose.”

André Malraux, *Antimémoires* (1967)

“Los sujetos eminentemente raros dependen de los tiempos. No todos tuvieron el que merecían, y muchos, aunque le tuvieron, no acertaron a lograrle. [...] Pero lleva una ventaja lo sabio, que es eterno; y si este no es su siglo, muchos otros lo serán.”

Baltasar Gracián y Morales, *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647)

“Literature is news that stays news.”

Ezra Pound, *ABC of Reading* (1934)

Agradecimentos

Esta dissertação não teria conhecido sua conclusão se não fossem as pessoas que a incentivaram. Citar algumas delas é melhor que não citar nenhuma, pois é melhor uma injustiça pequena do que uma grande.

À minha família pela paciência e boa vontade: em especial, minha mãe, meu pai e meus irmãos.

À minha namorada Mariana Pini Fernandes por inumeráveis motivos (entre eles, debates proveitosos) e por sempre impedir que meus dias se repetissem.

À orientadora Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber: generosidade, conhecimento e paciência.

Aos amigos nas discussões e alhures: Marcelo Lachat, Leandro Rodrigues Alves Diniz, Michel Gonçalves Cesarino e Carolina Prospero.

A Cristina Vaz Duarte por sua solicitude ao me ajudar com minha estadia da França.

Aos pesquisadores franceses Mélanie Leroy-Terquem, Nicolas Wanlin e Claire Despierres que discutiram comigo minhas ideias em Paris e Dijon: os efeitos certamente se mostram neste trabalho.

Aos professores que leram com cuidado e atenção este trabalho em sua qualificação. As recomendações da Profa. Dra. Leila de Aguiar Costa foram particularmente fundamentais para a formulação do texto como ele se apresenta: a ela minha gratidão por sua generosidade intelectual. Agradeço também ao Prof. Dr. Fábio Durão por suas sugestões no que toca traços gerais do estudo.

À banca de defesa só posso deixar meu eterno reconhecimento gravado na entrada desta pesquisa: à Profa. Dra. Leila de Aguiar Costa que reafirmou sua presença em minha empreitada com sua leitura minuciosa, instruída e inteligente e à Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite, a quem agradeço a participação e cuja competente leitura de *Gaspard de la Nuit* é uma voz que me ajudou a decidir, em 2007, a estudá-lo.

Ao CNPq que subvencionou esta pesquisa em sua maior parte.

RESUMO:

A dissertação se ocupa da recepção da obra francesa *Gaspard de la Nuit: fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* desde sua publicação nos anos românticos até nossos dias. As leituras de Sainte-Beuve, Baudelaire, Mallarmé e André Breton, sobretudo, são revisadas à luz de exames sincrônicos e diacrônicos. Os diferentes acolhimentos do texto são oportunidade e aporte para discutirmos seus aspectos prevalentes, tais como a relação da poesia com as artes plásticas, a fundação de um novo gênero que é o poema em prosa moderno e a noção de *poète maudit*. Após o decantamento crítico de numerosos leitores, apresentamos então nossa exegese particular da obra - que se acrescenta a esses registros recepcionais que foram analisados.

RÉSUMÉ:

La recherche s'occupe-t-elle de la réception de l'ouvrage *Gaspard de la Nuit : fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* dès la publication pendant les années romantiques jusqu'à nos jours. Les lectures de Sainte-Beuve, Baudelaire, Mallarmé et André Breton, surtout, sont analysées selon des examens synchroniques et diachroniques. Les différentes réceptions du texte sont des opportunités et apports pour la discussion de certains aspects, tels que la relation de la poésie avec les arts plastiques, la fondation d'un nouveau genre (le poème en prose moderne) et la notion de poète maudit. Après décanter critiquement de nombreux lecteurs, nous présentons notre exégèse de l'oeuvre – qui s'ajoute aux registres réceptionnels qui ont été analysés.

Sumário

Apresentação.....	01
Introdução.....	05
I: Justificativas para a abordagem teórica.....	09
I.1: O texto no tempo.....	09
I.2: Coroar, depor o escritor.....	11
I.3: Maldições poéticas.....	15
I.4a: <i>Bambochades</i> à maneira de Bertrand.....	19
I.4b: Descrição e emulação.....	21
Excursão: Descrições em prosa e poesia na França.....	27
II: Recepção contemporânea.....	33
III: Maldições literárias.....	57
III.1: Requiescat in pace?.....	57
III.2: Dândi e maltrapilho.....	74
III.3: Tome Bertrand.....	81
IV: Apropriação surrealista.....	91
IV.1: Cornet à moquer ?.....	91
IV.2: Surrealista no passado.....	95
IV.3: Novos nortes: os Cahiers du Sud.....	108
V: Considerações finais.....	113
V.1: Leituras de Gaspard.....	113
V.2: Mais um intérprete.....	116
Seleção de Gaspard de la Nuit.....	129
Anexos.....	131
Referências bibliográficas.....	141

Apresentação

Este texto é produto de uma pesquisa de mestrado iniciada em 2007 no programa de pós-graduação do IEL, Unicamp, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Suzi Frankl Sperber. No percurso que me levou a este momento, devo imensamente às disciplinas cursadas durante a primeira metade de sua extensão, à viagem à Europa que empreendi em sua segunda metade e ao auxílio do CNPq.

Durante minha estadia na França, Paris e Dijon foram cenários de grande evolução de meu estudo, que tem algo de inédito e interessou alguns pesquisadores estrangeiros: na capital francesa pude conhecer sorbonistas que debateram minha pesquisa. Entre eles, Mélanie Leroy-Terquem e Nicolas Wanlin certamente seriam nomes de destaque. Em Dijon, tive contato com estudiosos que me deram acesso a livros e documentos bastante raros de cuja falta o estudo certamente se ressentiria. Adicionalmente, a cidade cantada por Bertrand promoveu dois congressos sobre o poeta – um deles muito recente – e os livros que deles resultaram me foram cedidos gentilmente pela Universidade da Borgonha.

O mapa deste texto consiste em cinco capítulos e uma curta introdução. Os capítulos são “Justificativas para a abordagem teórica”, que debate minhas opções diante de questões de natureza científica que se impõem à análise do *corpus*; “Recepção contemporânea”, orientado pelo exame de leituras ditas sincrônicas de *Gaspard de la Nuit*; “Maldições literárias”, que trata das transformações do imaginário sobre Bertrand ao longo do século XIX e sua adaptação às novas articulações de que participam Baudelaire, Mallarmé e Huysmans, entre outros; “Apropriação surrealista”, capítulo que focaliza algumas elaborações sobre *Gaspard* imputadas pelo grupo de Breton sob a luz do projeto surrealista; e “Considerações finais”, em que recorro a alguns aspectos observados e me posiciono quanto a eles criticamente em direção à minha própria leitura da obra. Essa última manobra sem dúvida resultará na filtragem e na interpretação da história de recepção das fantasias – e se somará a ela.

O poeta permanece nas sombras no Brasil, mas devo observar com distinção que este não é o primeiro texto de mestrado que lhe foi dedicado neste país: uma de minhas primeiras vias de acesso ao poeta da Borgonha foi a competente dissertação de Guacira

Marcondes Machado Leite, defendida na Universidade de São Paulo no começo da década de 1980. Ela se empenhou na exposição dos traços mais visionários da poesia de Bertrand, sustentando convincentemente que ele participou dos avanços estilísticos da poesia francesa e que foi um trabalhador minucioso. Meu estudo adota uma perspectiva bastante diferente, mas diria que, por assim dizer, se liga ao estudo dessa pesquisadora numa relação complementar.

Os estudos de história de recepção não costumam ser valorizados nos dias de hoje, tempos de princípios anistóricos quando é frequente abordar tudo com olhos contemporâneos. No entanto, investimos esta pesquisa da vontade de conferir aos interessados em Bertrand, em seus leitores e no poema em prosa uma contribuição que diríamos faltante em sua bibliografia. Afinal, se Jean de Palacio na França e Marvin Richards no Canadá puderam se dedicar com destaque à fortuna crítica do poeta, foi de forma pouco completa: esse lhe dedica 19 páginas num artigo bem informado¹, mas que escapa, por exemplo, aos mais importantes registros deixados em revistas oitocentistas de grande circulação e menções (mesmo que de grandes personalidades, como Breton) que nos parecem relevantes, ainda que menos conhecidas, ao poeta da Borgonha. Acrescentamos ainda que não supomos que um texto tão curto possa favorecer uma entrada que seja suficientemente cuidadosa em sua abordagem histórica, já que explicações sobre o contexto e tendências intelectuais muitas vezes não são evidentes.

Quanto a Jean de Palacio, autor de uma contribuição sobre o acolhimento de *Gaspard* de Baudelaire a Max Jacob², deixa de lado a leitura contemporânea e aquela do círculo surrealista de Aragon e Breton, bastante relevantes. A recepção das testemunhas diretas da publicação espelha condições sócio-históricas de produção que são imprescindíveis para entender amplamente as transformações de leitura da obra. Os surrealistas, por outro lado, renovaram o interesse por Bertrand (bem como por Nerval, Borel e alguns outros românticos) e estão na raiz de muitas abordagens populares de *Gaspard de la Nuit* (como aquela que diríamos “alquímica”³) ao longo do século XX e

¹ RICHARDS, Marvin. “Famous readers of an infamous book: the fortunes of *Gaspard de la Nuit*” in *The French Review* 69, número 4 (março de 1996), pp. 543-555.

² PALACIO, Jean de. « La Postérité du *Gaspard de la Nuit* : de Baudelaire à Max Jacob » in *Revue des lettres modernes* 336. Paris : 1973, pp. 157-189.

³ Trata-se de um tipo de exegese do trabalho do poeta orientado pelas ciências herméticas ou alquímicas. Visitaremos esse assunto algumas vezes nesta pesquisa.

cujos reflexos ainda se mostram entre nós. Nosso trabalho, se não se propõe extensivo, parece ter encoberto falhas que poderiam reproduzir imprecisões na avaliação de contextos e nas leituras pessoais de certos autores.

Ora, exumar, interpretar e narrar⁴ uma história de recepção não seria a montagem de um anedotário através de uma porção de citações curiosas; no espírito desta dissertação, seria uma tarefa que auxilia o entendimento da atividade literária de um autor: acreditamos que o estudo de uma obra pode se beneficiar profundamente dos registros de outros leitores. Tais registros se acumulam e engendram uma pequena história própria através das décadas. Para evocar uma metáfora interessante, diríamos que o interior de uma obra pode se apresentar, figuradamente, em seu exterior; podemos lembrar-nos de um exoesqueleto no corpo dos invertebrados quando certos registros extrínsecos à obra revelam o funcionamento interno do texto⁵. Isso dito, advertimos não acreditar que a recepção desobrigue o leitor da interpretação pessoal e do estudo “intrínseco” da literatura: é, no entanto, um dos aspectos da existência do texto enquanto objeto inserido na história e na sociedade. É por isso que apresentamos nossa própria recepção no último capítulo deste trabalho – apenas depois de termos inscrito nossa interpretação da história de registros de recepção de *Gaspard de la Nuit*.

⁴ Se é natural e humano que todos nós tendamos à efabulação, como propõe Suzi Sperber, talvez não seja abusivo extrapolar essa perspectiva para a prática do historiador de literatura. Afinal, a pulsão de ficção parece agir irremediavelmente sobre ele ao formular as narrativas do processo histórico. Desse modo, os literatos e suas obras são resignificados sem trégua em função das tentativas de apreensão dos eventos, orientadas simplesmente pelo desejo humano de conhecê-los. Cf. SPERBER, Suzi. Cf. “Efabulação e pulsão de ficção” in *Remate de Males*, Departamento de Teoria Literária, no 22 Campinas: 1996.

⁵ Nós nos valem, nessas reflexões, das considerações de Barbara Johnson em um artigo de clara visão. Cf. JOHNSON, Barbara. “The execution of Billy Budd” in *Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York: Norton, 2001.

A maldição como processo: leituras de *Gaspard de la Nuit*

Introdução

Que um filósofo ambicione a popularidade, eu o estimo por isso. [...] Mas que um poeta, um adorador do belo inacessível ao vulgar, não se contente com as eleições do tribunal da arte, isso me irrita, e eu não entendo.

*O homem pode ser democrata, o artista se suplanta e deve manter-se aristocrata*⁶.

(Stéphane Mallarmé, *Écrits sur l'art*)

Louis-Jacques-Napoléon Bertrand foi um poeta e jornalista ítalo-francês⁷ nascido às cinco horas da tarde do dia 20 do mês de abril de 1807 em Ceva, na província então chamada Montenotte (hoje Cuneo, na Itália), sob domínio francês durante as campanhas napoleônicas; sua mãe foi Laura Davico e seu pai, Georges Bertrand, foi tenente da milícia imperial⁸. Por volta de seus oito anos, a família se fixa em Dijon, onde ingressa, em 1826, na Sociedade de Estudos da cidade e se vincula à vida cultural borguinhona. Após uma rápida tentativa jornalística, trabalha na redação do *Le Provincial* pelo qual ocasionalmente divulga alguns de seus poemas – versificados ou não. Em virtude do periódico, comunicase por cartas com o poeta Victor Hugo, que elogia seu talento e o encoraja a viajar para Paris.

Durante a estadia na capital, Bertrand experimenta a pobreza e sente-se excluído do grupo romântico de Paris, como indica uma carta comentada por Sprietsma⁹. Adoecido em 1829, procura mesmo assim publicar seus trabalhos, em vão, pela primeira vez. Tenta

⁶ « Qu'un philosophe ambitionne la popularité, je l'en estime. [...] Mais qu'un poète — un adorateur du beau inaccessible au vulgaire — ne se contente pas des suffrages du sanhédrin de l'art, cela m'irrite, et je ne le comprends pas. L'homme peut être démocrate, l'artiste se dédouble et doit rester aristocrate. » MALLARMÉ, Stéphane. *Écrits sur l'art*. Paris: GF Flammarion, 1998 p. 74.

⁷ A Itália ainda não existia como nação. Podemos considerá-lo francês se preferirmos.

⁸ CHABEUF, Henri. "Louis Bertrand" in *Mémoires de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Dijon*. Quarta série, primeiro tomo. Lamarche Librairie-Éditeur. Dijon: 1889. P. 115.

⁹ SPRIETSMA, Cargill. *Louis Bertrand dit Aloysius Bertrand, 1807-1841*. Eurédit. Paris: 2005 [1927]. P. 127

ainda inutilmente montar um espetáculo de teatro de sua autoria antes de retornar à capital da Borgonha. Em Dijon, seu amigo Brugnot o convida a participar da publicação *Spectateur* em 1830. Em outro jornal, o *Patriote de la Côte d'Or*, assina virulentos artigos pró-românticos e republicanos e adota o *nom-de-plume* Ludovic Bertrand pela primeira vez¹⁰.

De volta a Paris em 1833, esforça-se novamente em publicar sua coleção de poemas, obtendo a promessa do célebre editor Eugène Renduel. O manuscrito não será editado e Bertrand exerce trabalhos modestos. Na sequência de mais frustrações nos palcos e problemas financeiros, o poeta contrai tuberculose e é hospitalizado por duas vezes antes de morrer no hospital Necker. Sua coleção de poemas *Gaspard de la Nuit, Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* foi publicada em 1842.

Nossa dissertação tem como alvo examinar a história difusa a que chamamos a fortuna literária (em que raramente nos lembramos de nos incluir) de uma obra. O recorte que fizemos dos vestígios deixados pelos leitores de Bertrand não se compõe como estudo de influência nem como compilação de fortuna crítica; trata-se, antes, de uma análise de registros de recepção, pois o *corpus* não se restringe à crítica literária ou à incidência do poeta sobre outros autores. Pelo contrário, nosso estudo se estende à correspondência familiar e às anotações pessoais, sem, todavia, desfazer-se de documentos mais tradicionais que o passado conservou.

Ainda que esta investigação inclua a análise de muitos textos incomuns e talvez raros, nossa atenção à história de recepção de *Gaspard de la Nuit* não se pretende extensiva. A dissertação direciona-se principalmente às leituras que consideramos mais influentes da obra de Bertrand e da própria vida do poeta, desejando impedir, ao mesmo tempo, que a desconsideração de registros menos famosos cause distorções na avaliação do papel dos escritores canonizados no processo de recepção.

Se é natural e humano que todos nós tendamos à efabulação, como propõe Suzi Sperber¹¹, talvez não seja abusivo extrapolar essa perspectiva para a prática do historiador

¹⁰ RINGHAM, F. *Encyclopedia of the Romantic Era*. London: Fitzroy Dearborn, 2002. P. 84.

¹¹ Ver SPERBER, Suzi, op. cit. “Dos Universais. Ou do que é comum aos homens”: “Os estudos hermenêuticos são pertinentes para o estudo da recepção – e mais propriamente da literatura. Que nem por isto deixa de ser fruto de pulsões de ficção, que dão forma textual a partir do uso do imaginário e do uso de símbolos, cujo repertório se amplia e diversifica desde os momentos iniciais da vida de cada autor.”

de literatura. Afinal, a pulsão de ficção parece agir irremediavelmente sobre ele ao formular as narrativas do processo histórico. Desse modo, os literatos e suas obras são ressignificados sem trégua em função das tentativas de apreensão dos eventos, orientadas simplesmente pelo desejo humano de conhecê-los.

Sendo assim, um livro como *Gaspard de la Nuit* mas também seu autor não estão livres de serem ficcionalizados, de tornarem-se o rolo de lã do filho de Freud, de serem levados aqui e lá por seus leitores: Sainte-Beuve, Baudelaire, Mallarmé, Huysmans, Breton etc., um exército de leitores que criaram um exército de autores para *Gaspard* e um exército de obras para Bertrand, a despeito do estilo necessário e permanente de seus poemas e de sua vida esgotada e portanto inalterável.

Os poemas em prosa das *Fantásias*¹² seguem padrões relativamente rigorosos que fundaram um gênero muitas vezes emulado: com Nicolas Wanlin poderíamos definir em geral o estilo aloysiano como a coexistência de narração fechada e estilo fragmentário; adicionalmente, o próprio nome de fantasias estaria ligado à rejeição do autor em submeter sua poesia a verdades de qualquer tipo, criando um gênero paradoxal, que seria jornalístico e bibliofílico, vanguardista e popular, poético e prosaico.

O título de meu trabalho se refere ao processo de inscrição do poeta dentro do inventário maldito: analogamente a um processo vaticano de incluir um homem no catálogo dos bem-aventurados para sua veneração pública, Bertrand passou por uma canonização progressiva que poderíamos ligar, no registro da analogia, ao poeta maldito.

¹² Estamos atentos à força da expressão “fantasia” e sua possível relação com a forma musical. Nossa interpretação de seu uso está na seção 2 do capítulo V, em que oferecemos algumas reflexões hermenêuticas a respeito da obra.

I.1: O texto no tempo

O filósofo romântico Friedrich Schlegel ponderou em um de seus fragmentos que “um texto clássico nunca deve ser inteiramente compreensível, mas os que são cultos e se cultivam devem sempre querer aprender mais com eles¹³”. Essa fórmula parece resultar de sua percepção da tendência natural de todo discurso a isolar-se do contexto de que partiu – processo que afastou dos textos antigos os códigos que presidiram sua concepção. Afinal, cada vez mais destacado das condições originais que o cercaram (e mais estrangeiro aos novos tempos), o objeto cultural se projeta ao futuro, a despeito das contingências que presenciaram seu nascimento. Dessa forma, podemos entender a descontextualização como um epicentro da abordagem historicamente consciente de qualquer fenômeno. Não seria por acaso que Lucien Febvre qualificou o anacronismo como o “pecado imperdoável” do historiador¹⁴: comparável ao etnocentrismo na etnografia, a prática do anacronismo é julgada por vezes como uma falta na própria especificidade da observação do passado.

Se toda a história está contida no presente que a interpreta com vistas a um futuro desejado, como sustenta Koselleck¹⁵, argumentamos que seja um cuidado importante que evitemos saturar de interpretações presididas por códigos contemporâneos¹⁶ os textos recuados no passado. Essa espécie de precaução tem efeitos reais numa aproximação voltada à recepção, pois é prática dos pósteros manipular a tradição com interesses teleológicos. Como veremos nos próximos capítulos, a obra de Bertrand foi reiteradamente avaliada sob o prisma da vocação histórica.

É legítimo que se argumente que há algo de ingênuo em supor que possamos abandonar nossas condições contemporâneas ou alcançar diretamente a historicidade dos

¹³ SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki, São Paulo: Iluminuras, 1997.

¹⁴ FEBVRE, Lucien, *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle. La religion de Rabelais*, Paris, Albin Michel, 2003 [1942], p. 15.

¹⁵ “O presente contém toda a história: interpreta o passado a partir de um horizonte de expectativa, de construção de um futuro desejado.” Apud MALERBA, Jurandir “História e Hermenêutica. Interpretação e compreensão”. *Temas & Matizes*, v. 2, n. 4, Cascavel-PR: 2003 p. 47-51.

¹⁶ Um exemplo habitual desse procedimento seria qualificar de “primeiro Reich” o Santo Império Romano-Germânico ao analisar seu período histórico.

objetos culturais; todavia, nossa intenção é apenas apreciar o período com a mediação favorecida pelas obras da época e pelos historiadores. Desejamos escapar da perspectiva da comprovação em direção à da probabilidade: com tais auxílios, podemos embasar hipóteses mais fortes – sem a crença tola na reconstrução perfeita dessas ruínas, mas também sem a especulação vazia da leitura leiga.

Não defendemos que seja impossível falar do passado e de suas obras do espírito: nossa atenção desdobra-se justamente do fato de que, a nosso ver, o passado seria excessivamente dizível. Por um lado, almejamos balizar nossas interpretações com o ideal da precisão histórica, conduzindo um programa de economia hermenêutica; por outro, entretanto, não é nossa hipótese que a leitura estritamente contemporaneísta faça mais justiça às obras que sua história de recepção. Trabalharemos sob a convicção de que numerosas obras recebem tratamento crítico revelador pelas gerações posteriores ao seu surgimento: suas testemunhas diretas frequentemente não parecem ser suficientes – nem em número, nem em extensão histórica – para pensá-las no quadro em que se inserem amplamente.

Nossa desconfiança quanto à escrita pretensamente definitiva da história já era compartilhada nos primeiros anos do século XIX por J. W. von Goethe, que defendia o exercício regular de sua reescrita:

Uma tal necessidade não se impõe porque muita coisa nova tenha sido descoberta, mas sim porque novas perspectivas se oferecem, porque os contemporâneos de um tempo que progride são conduzidos a pontos de vista a partir dos quais o passado se deixa contemplar e julgar de maneira nova.¹⁷

Como as obras literárias são objetos dotados de historicidade e estão irremediavelmente radicados em contingências sócio-históricas, os trabalhos de poesia, como *Gaspard de la Nuit*, também se abririam sempre a novos pontos de vista para os contemplarmos e julgarmos de maneira nova.

¹⁷ GOETHE, Johann Wolfgang. *Materialen zur Geschichte der Farbenlehre*, in *Werke*, org. E. Trunz, tomo XIV, Hamburg: 1960, p. 93, apud KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado – contribuição à semântica dos tempos históricos*, Editoras Contraponto e PUC-Rio. Rio de Janeiro: 2006, p. 177.

I.2: Coroar, depor o escritor

Nossa posição está associada às contribuições das teorias modernas da interpretação, que partiram da exegese bíblica para textos de outros tipos. Pois a problemática da interpretação chamou particularmente a atenção dos homens quando a crença em convocar a verdade através de textos passou a representar uma tarefa tortuosa. O desafio foi encarado como uma perseguição, isto é: os intérpretes deveriam exercer uma reversão do caminho feito pela Palavra até a língua original em que foi registrada; em seguida, deveriam refazer sua trajetória até quem a ouviu primeiro para enfim retroceder à verdade de Deus.

De qualquer maneira, o suporte material do texto escrito é o verdadeiro responsável pela perenidade do aspecto proposicional do discurso, permitindo que algo antiquíssimo possa ser dito de novo acerca de alguma coisa, na contramão do que há de evanescente nos atos de linguagem. Por outro lado, os homens crentes logo reconheceram os revezes intrínsecos à ausência do autor, no que diz respeito aos atos ilocucionários e perlocucionários do discurso¹⁸. Lamentavelmente, nem Deus nem Jó estariam disponíveis para prontamente responder aos questionamentos desses religiosos.

A ascensão de novas tendências liberais de interpretação das escrituras, lideradas principalmente por protestantes, afluiu, na Alemanha, na filosofia hermenêutica de Schleiermacher. Sua influência foi evidente, ao promover uma teoria da interpretação que dividia o processo hermenêutico em uma exegese linguística (*grammatische Auslegung*) e outra psicológica (*psychologische Auslegung*). O método divinatório (*Divination*) deveria predominar na interpretação ao tratar da psicologia do autor¹⁹ por meio de um exercício que levaria o intérprete a colocar-se no lugar de quem concebeu o texto, tocando assim a sua intenção.

Depois que as exegeses de convenção e as interpretações “iluminadas” foram sujeitadas a revisões por parte de hermeneutas bíblicos, a tendência estendeu-se a outras obras do espírito, como os trabalhos literários, que também foram condicionados à intenção

¹⁸ RICOEUR, P. *Teoria da interpretação*, Edições 70, Lisboa, 1987.

¹⁹ Cf. COSTA LIMA, Luiz. *Hermenêutica e abordagem literária*. In: *Teoria da literatura em suas fontes*. Volume 1. Ed. Civilização brasileira, 2002.

original como pedra de toque. Dessa forma, o império do autor orientou não apenas a prática hermenêutica: semelhante primado romântico da psicologia individual deu-se também na crítica praticada mais tarde na França, condensada por Sainte-Beuve e sustentada no bipé intenção – biografia.

A esse respeito, Jean Starobinski destacou com argúcia o conflito instalado nas pesquisas do mestre genebrino da linguística, Ferdinand de Saussure. À medida que tentava encontrar uma prova para suas hipóteses sobre anagramas presentes na poesia de épocas variadas, deparou-se, ele também, com o problema da intenção autoral. O silêncio do chamado mestre genebrino e a rejeição em divulgar seus estudos durante a vida mostram (como sustenta Starobinski) que seu suposto rigor científico acabou por esbarrar na incongruência entre hipótese e autoria.

O erro de Ferdinand de Saussure (se erro há) terá sido também uma lição exemplar. Ele nos terá ensinado como é difícil, para o crítico, evitar tomar sua própria descoberta por regra seguida pelo poeta. O crítico, acreditando ter feito uma descoberta, se resigna mal em aceitar que o poeta não tenha conscientemente ou inconscientemente querido aquilo que a análise não faz senão supor. Ele se resigna mal a ficar sozinho com sua descoberta. Ele quer dividi-la com o poeta. Mas o poeta, tendo dito tudo o que tinha para dizer, continua estranhamente mudo. Todas as hipóteses podem se suceder a seu assunto: ele não consente nem recusa.²⁰

Vemos, assim, que durante muitos séculos a intenção original e o sentido que o texto teve para seu primeiro leitor – o autor – se hospedam na raiz das preocupações da maioria dos leitores interessados no sentido de documentos escritos.

Faz-se necessário, contudo, ressaltar que a prática de conferir sentidos independentes da vontade dos poetas existiu paralelamente à hermenêutica vinculada à

²⁰ « L'erreur de Ferdinand de Saussure (si erreur il y a) aura aussi été une leçon exemplaire. Il nous aura appris combien il est difficile, pour le critique, d'éviter de prendre sa propre trouvaille pour la règle suivie par le poète. Le critique, ayant cru faire une découverte, se résigne mal à accepter que le poète n'ait pas consciemment ou inconsciemment voulu ce que l'analyse ne fait que supposer. Il se résigne mal à rester seul avec sa découverte. Il veut la faire partager au poète. Mais le poète, ayant dit tout ce qu'il avait à dire, reste étrangement muet. Toutes les hypothèses peuvent se succéder à son sujet: il n'acquiesce ni ne refuse. » STAROBINSKI, Jean. "Les anagrammes de Ferdinand de Saussure" in *Les mots sous le mots*. Paris : Gallimard, 1971, p. 153-154.

intenção do autor dos textos; os numerosos casos de alegorização da produção pagã são fortes exemplos. Como observa Compagnon, não devemos tomar os exegetas que as conceberam por ignorantes ou imbecis: pelo contrário, eles estavam conscientes de que as crenças de Homero ou Ovídio eram incompatíveis com o Cristianismo. Todavia, a intenção de Deus, nesse caso, se sobrepôs à intenção dos poetas; foi decidido que eles haviam escrito certo por linhas tortas. Nota-se, logo, que essas interpretações são, em última análise, fundadas também em ideais intencionalistas, i.e., a vontade de Deus.

Entretanto, no início do século XX, uma nova demanda crescente, articulada por intérpretes, críticos e comentadores, no sentido de desvencilhar seu trabalho dos constrangimentos do autor, conferiu às obras o direito às leituras autônomas. Ao longo do século passado, as teorias do texto foram profundamente reformuladas, dando vida às ideias da nascente linguística, do formalismo russo, do *new criticism*. O movimento de destituição da “autoridade da autoria” teve seu ápice em Barthes²¹, cujo estruturalismo rigoroso negou o mundo além do texto, em busca do que houvesse nele de mais irreduzível. A proliferação de sentido na linguagem e a inalcançabilidade objetiva da mente do autor (até para ele mesmo) agiram como *Leitmotive* barthesianos em *La mort de l’auteur*.

Em face desse longo debate, supomos que a exegese autoral, embora legítima, não deve ter monopólio de sentido ou peso prevalente. Isso quer dizer que não defendemos que se despreze de antemão os estudos biográficos atinentes ao poeta nem suas anotações que digam respeito às obras que concebeu, mas também que esses aportes devem ser vistos com tanta relevância quanto outros registros de recepção. Dessa forma consideraremos a presença do autor enquanto texto, ecoando o Barthes maduro que transforma a instância autoral em instância escrevente:

Escrevo um texto e o chamo de R. B. [...] Então não sei que no campo do sujeito não há referente? O fato (biográfico, textual) se abole no significante, porque ele coincide com este [...] Sou eu mesmo meu próprio símbolo, sou a história que me acontece²².

²¹ BARTHES, Roland. « La mort de l’auteur ». In: *Le Bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984

²² BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 64

Sendo assim, em decorrência de entendermos Bertrand como efeito de linguagem, adotamos uma perspectiva da enunciação em que o poeta se inclui e se mistura ao próprio discurso. Esse gesto teórico tem a vantagem de desenvolver concretamente a concepção de autor a que nos filiamos, tributária da sugestão de Compagnon²³: o autor deve ser entendido como uma dimensão de seu texto²⁴.

Ora, o discurso escrito é autônomo²⁵, no sentido que as interpretações elaboradas a seu respeito não são necessariamente estáveis através da diversidade dos séculos e dos diferentes leitores. Sendo assim, do romantismo aos surrealistas, a mutação que um mesmo livro pode manifestar nos escritos e nas consciências pode ser avaliada por nós sob o signo da deturpação ou da riqueza, entre outros.

Para nos orientar a esse respeito, observamos que quando os linguistas Maingueneau e Amossy entrevistaram José-Luis Diaz, o professor de literatura declarou que foi estimulado a conceber *O Escritor imaginário* pelo descompasso entre contribuições barthesianas e o papel solar dos autores no romantismo:

Não, não podíamos fazer nem o luto nem a economia do autor. Ainda menos quando temos por campo de pesquisa, como eu, o período romântico considerado no sentido largo: período do autor-rei, da “sagração do escritor” e de se levar em consideração o “homem” na explicação da obra²⁶.

Dessa forma, relativizar a intenção autoral como valor hermenêutico se apresenta como um traço de modelos teóricos persuasivos; todavia, nos parece importante que a manobra coexista com o discernimento de que não seria um exercício praticado com frequência no século XIX (e haveria algo de abusivo em aplicá-lo ao estudo desse período).

²³ COMPAGNON, A. *Le démon de la théorie*. Paris: Seuil, 1998

²⁴ Agradecemos à Profa. Dra. Leila de Aguiar Costa pelas propostas para nossa reflexão.

²⁵ O dramaturgo Ionesco avançou: “Uma obra de arte [...] é uma criação autônoma, um universo independente vivendo sua própria vida, segundo suas próprias leis”. [« Une oeuvre d’art [...] est une création autonome, un univers indépendant vivant sa propre vie, selon ses propres lois. »] IONESCO, Eugène. « Propos sur mon théâtre » in *Notes et contrenotes*, ed. Paris : Gallimard, 1970, pp. 126-129.

²⁶ « Non, on ne pouvait pas ainsi faire ni le deuil, ni l’économie de l’auteur. Encore moins quand on avait pour champ de recherche, comme moi, la période romantique considérée au sens large : période de l’auteur-roi, du « sacre de l’écrivain » et de la prise en considération de l’« homme » dans l’explication de l’oeuvre. » MAINGUENEAU, Dominique e AMOSSY, Ruth. « Autour des ‘scénographies auctoriales’ : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L’écrivain imaginaire* (2007). », in *Argumentation et analyse du discours*, número 3 (2009) : Éthos Discoursif et image d’auteur. p. 2.

Seria pertinente recordar que Michel Foucault²⁷ não vê nesses contornos românticos uma mera manifestação de coincidência: infere que estejam integrados à complexa formação da autoria, uma função relativamente recente que se constituiu a partir do século XVIII como parte do sistema jurídico e institucional do discurso.

Em rigor, o reinado absoluto da pessoa escritor é identificado com um segmento relativamente curto da história literária, cercado na retaguarda pelos preceitos de gêneros e da retórica e pelo renovado interesse na obra tipicamente exemplificado pelas ideias de Flaubert ou de Mallarmé²⁸.

I.3: Maldições poéticas

Um motivo recorrente na história de recepção de obras do século XIX, como veremos, é o autor infeliz ou maltratado pela sorte. Os vestígios do biografismo se estendem além da voga do poeta infeliz ou maldito²⁹ e são articulados com conceitos homólogos, como os poetas-miséria³⁰, as crianças perdidas³¹ e os esquecidos do romantismo³², os pequenos românticos³³ e os bodes expiatórios³⁴. José-Luis Diaz esclareceu que a primeira metade do século XIX personalizou a literatura a tal ponto que suas obras tornaram-se os homens que as escreveram, mas ambigualmente seria também o galpão de fábrica onde uma série de clichês e moldes de estereotipia seria produzida. O imaginário romântico dividiu os autores em grupos; entre eles estava o conjunto dos poetas infelizes a que Bertrand foi claramente subsumido.

Nossa reflexão parte da suspeita de que se existem poetas malditos, nenhum nasceria como tal: eles devem ter sido amaldiçoados. Logo, conjecturamos que a história de

²⁷ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Vega, Liboa: 1992.

²⁸ Quanto ao primeiro, sua poesia “impessoal” foi louvada por diversos críticos, como observa Leyla Perrone-Moysés; o segundo definiria seu trabalho, longe da inspiração, como o trabalho de “dez negros”. Cf. PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*, São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 126 e 127.

²⁹ Cf. STEINMETZ, J-L. « Du poète malheureux au poète maudit (réflexion sur la constitution d'un mythe) », in *Œuvres & Critiques*, vol VII, n°1, 1982, p. 75-86

³⁰ SÉCHÉ, Alphonse: *Les « poètes misère »* Louis Michaud, Paris: sem data.

³¹ LARDANCHET, Henri. *Les Enfants perdus du romantisme*. Perrin, Paris: 1905.

³² *Les Oubliés du romantisme*, Éditions Nota Bene, Québec: 2004.

³³ Entre muitos outros: ASSE, Eugène. *Les petits romantiques*. Techener, Paris: 1896

³⁴ BRETON, André, « Le Bouc émissaire du romantisme », in *Les Nouvelles Littéraires*, 10 de novembro de 1923, (sem paginação).

recepção de uma obra teria um papel relevante para que essa etiqueta fosse aplicada. É por isso que analisar os leitores de um autor nos parece uma forma produtiva de entender um processo que poderíamos chamar de canonização do poeta maldito.

No começo dos anos 1960, a reabilitação da fenomenologia de Heidegger possibilitou a Gadamer um ponto de viragem nos estudos da hermenêutica. Ora, se todo entendimento tem um horizonte temporal, como afirmado em *Ser e Tempo*, isso afeta o âmago de toda teoria da interpretação, que deve ser entendida como ancorada em uma profunda consciência histórica. A fusão de horizontes (*Horizontverschmelzung*) entre texto e leitor é, segundo Gadamer, incontornável, uma vez que não podemos deixar nossas condições históricas nem transcender a historicidade dos objetos culturais. Há, dessa forma, uma dimensão produtiva no distanciamento histórico, uma apropriação que Gadamer identifica com a pré-concepção e o preconceito do intérprete.

A perspectiva dialética de Gadamer associa aos textos perguntas das quais eles mesmos são as respostas. Conceber o texto como resposta é procurar hospedá-lo em seu lugar de direito nas constelações intelectuais, retóricas e artísticas de origem. Em resumo, as contribuições do filósofo mostraram-se decisivas e influentes para repensar nosso relacionamento com as obras do discurso. Entretanto, a suposta esquiva de Gadamer à pesquisa histórica minuciosa e a recusa do tratamento metódico das ciências ditas humanas – bem como opiniões conservadoras e incômodas herdadas da tradição de que ele tece o elogio – impediram que Jauss adotasse integralmente a hermenêutica de seu professor da Universidade de Heidelberg. Depois de assinalar sua contribuição definitiva para suas concepções, destaca uma de suas reservas para com o antigo mestre:

Parece-me contudo discutível a “salvação do passado” de Gadamer por sua idéia do clássico, atribuindo-se “aos textos eminentes” uma “superioridade e uma liberdade de origem”, diante doutra tradição. Como, no entanto, conciliar essa superioridade original da obra clássica com o princípio de concretização progressiva do sentido? (...) Creio que possa invocar Gadamer contra Gadamer, quando sigo seu princípio de aplicação e entendo que a hermenêutica literária tem por tarefa interpretar a relação de tensão entre texto e atualidade como um processo, no qual o diálogo entre autor, leitor e novo autor refaz a distância temporal no vai-e-vem de

pergunta e resposta, entre resposta original, pergunta atual e nova solução, concretizando-se o sentido sempre doutro modo e, por isso, sempre mais rico.³⁵

Quando Jauss elaborou, sob incidência da fenomenologia de Heidegger, boa parte de seus construtos teóricos, a revolução copernicana de seu professor Hans-Georg Gadamer na hermenêutica das tradições também levava em conta o horizonte temporal de todo entendimento. A profunda consciência histórica que embasa a ideia de fusão de horizontes entre texto e leitor se manifesta na percepção dos efeitos do passado no presente, como observou Costa Lima:

A interpretação [...] supõe a presença da história eficaz, ou seja, nenhuma “reconstrução” interpretativa pode ser inteiramente objetiva; a interpretação atua através de uma “fusão de horizontes”: é releitura do passado a partir de seu efeito (*Wirkung*) no presente. [...] O ler dos pósteros, por conseguinte, é sempre um ler o estranho a partir do que lhe é familiar.³⁶

A noção de uma abordagem do “estranho a partir do que é familiar” nos levou até mesmo a cogitar por algum tempo uma disposição diferente para esta dissertação, pois começar a retrair a história da recepção de um livro no século XIX seria uma prática mais estranha a nossas consciências do que analisar sua leitura no século XX. Sendo assim, apresentar o acolhimento surrealista de *Gaspard* antes do de seus contemporâneos poderia ser uma tarefa que respeitaria uma vocação humana ao estranhamento do passado. Porém, resolvemos adotar uma organização cronológica tradicional por entendermos que um dos traços importantes dos estudos que valorizam o conhecimento histórico seria a resistência a algumas tendências humanas: entre elas, o anacronismo e o estranhamento do passado. Expor com prioridade a recepção contemporânea ao poeta significa uma tomada de partido relevante, uma vez que condiria com nossos princípios de valorização dos contextos de

³⁵ JAUSS, Hans Robert. “Estética da recepção: colocações gerais” in *A literatura e o leitor, textos de estética da recepção*. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Ed. Paz e Terra, 2002.

³⁶ COSTA LIMA, Luiz (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Volume 1. Ed. Civilização brasileira, 2002, p. 76-78.

produção e de economia hermenêutica – e, nesse sentido, nos estimularia a ler as exegeses subsequentes pelo viés de seu acolhimento inicial.

Stierle escreveu, acerca da teoria recepcional de Jauss:

o significado da obra literária é apreensível não pela análise isolada da obra, nem pela relação da obra com a realidade, mas tão-só pela análise do processo de recepção, em que a obra se expõe, por assim dizer, na multiplicidade de seus aspectos (Stierle, 2002, 120)³⁷

Certamente, nosso contato com a obra também não escapa ao processo permanente da recepção. No desenvolvimento de nosso projeto, a frequente incursão no texto de *Gaspard de la Nuit* nos estimulou a formular algumas hipóteses interpretativas, da mesma forma como nos auxiliou a apreciar as exegeses de outros leitores. A estética da recepção será manipulada sob a condição de não fazermos dela um pretexto para esquecermo-nos da existência de um texto concreto e, como dito, de uma intencionalidade autoral. Lembremos-nos da contribuição de Umberto Eco a respeito dos perigos da sobreinterpretação: o texto é uma superfície, i. e., um espaço firme com o qual sempre podemos contar, independentemente da visada hermenêutica que assumirmos. Assim, desenvolvendo sua negação da premissa de que todo texto é potencialmente infinito, o texto como estrutura estável nos serve de porto quando uma leitura arriscada se perde no horizonte³⁸.

As contribuições de Stanley Fish³⁹ (como o conceito de comunidades interpretativas) e da escola de Constança (sobretudo Hans-Robert Jauss⁴⁰) são, no espírito de nosso propósito, suportes que nos favorecem a salientar a relação do leitorado com o texto literário. Todavia, procuramos não cair nas armadilhas frequentes⁴¹ da desatenção às eventuais transformações do leitor que o objeto cultural incentiva.

³⁷ STIERLE, “Que significa a recepção de textos ficcionais?” in *A literatura e o leitor, textos de estética da recepção*. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Ed. Paz e Terra, 2002.

³⁸ Agradecemos mais uma vez a Profa. Dra. Leila de Aguiar Costa pelo incentivo à reflexão.

³⁹ Nem tudo pode ser dito sobre um texto, afinal estamos inseridos em comunidades interpretativas produtoras de sentidos públicos e convencionais. Cf. FISH, Stanley. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Harvard University Press, Cambridge: 2003 [1990].

⁴⁰ JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard. Paris : 1978

⁴¹ TOMPKINS, Jane P. *Reader-response Criticism: From Formalism to Post-structuralism*. Johns Hopkins University Press, Baltimore: 1980.

I.4a: *Bambochades* à maneira de Bertrand

Um aspecto comum entre diversos leitores célebres de Bertrand é o vínculo com as artes visuais. Para citar alguns dos mais importantes, seria ocioso arrolar toda a produção de Baudelaire ligada à pintura⁴², destacado crítico de arte e grande advogado de Delacroix. De forma semelhante, Mallarmé foi um homem de intensa vida cultural, ainda que tenha deixado menos escritos de crítica de arte⁴³. Breton inseriu-se nos maiores debates artísticos de seu tempo e prezava seus quadros ao ponto da obsessão⁴⁴.

Em presença da riqueza das menções às tradições pictóricas semeadas ao longo do *corpus*, fomos convocados a nos inserirmos no debate da relação entre as artes: um exemplo casual seria nossa hesitação em como interpretar a afirmação do personagem Des Esseintes, no *Às avessas* de Huysmans, de que “[Bertrand] transferiu para a prosa os procedimentos de Leonardo e pinta, com seus óxidos metálicos, pequenos quadros cujas vivas cores cintilam como os esmaltes brilhantes⁴⁵”. Embora se trate, nesse caso, de uma evidente analogia⁴⁶, a questão da transposição das artes impõe-se e seria evasivo abster-se de sua polêmica. Em *Theory of Literature*, Warren e Wellek observaram que os contornos teóricos de épocas que associavam as artes sob os mesmos processos – como o idealismo romântico – não foram suficientes para criar entre elas semelhanças concretas. Após analisar a descontinuidade irredutível entre os modelos artísticos da poesia e da música neoclássica, os autores apreciam:

Sem dúvidas, nós podemos demonstrar que há algumas similaridades nas teorias e fórmulas atrás das diferentes artes nos movimentos neo-clássico

⁴² Ver, por exemplo, BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'art*. Librairie générale française. Paris :1999.

⁴³ Ver MALLARMÉ, Stéphane. *Écrits sur l'art*. GF Flammarion. Paris: 1998.

⁴⁴ Julien Gracq afirmou não ter a “fome de pintura” do teórico surrealista, que dormia com seus quadros ao alcance das mãos após comprá-los. Ver VOUILLLOUX, Bernard. *La peinture dans le texte* p. 38. Adicionalmente, cf. BRETON, André. *Le surréalisme et la peinture*. Éditions Gallimard. Paris : 2006.

⁴⁵ HUYSMANS, J.-K. *Às Avessas*. Cia. das Letras. Tradução, introdução e apresentação de José Paulo Paes. São Paulo: 1987 p. 230

⁴⁶ É claro que somente a linguagem figurada pode interpretar a ideia da existência de compostos óxidos na poesia de Bertrand. Não por acaso, no entanto, essas substâncias são tipicamente presentes em práticas (que Huysmans certamente desejava evocar) tais como as artes plásticas e – mais discretamente – a química e a alquimia (veremos ainda a leitura alquímica de Bertrand que se desenvolveu no fio das décadas). Quanto ao esmalte, o romancista talvez se referisse à tinta cobalto usada na pintura e que também não é característica da escrita ou da impressão de poesia.

ou romântico, e nós podemos também encontrar profissões e intenções de artistas individuais, nas diferentes artes, que parecem idênticas ou semelhantes. [...] Teorias e intenções conscientes significam algo muito diferente nas várias artes e dizem pouco ou nada sobre os resultados concretos da atividade de um artista: seu trabalho e seu conteúdo e forma específicos.⁴⁷

Estamos atentos quanto à força com que a tradição retórica (e algumas interpretações da *ut pictura poesis*) imprimiu a ideia de transposição entre artes na cultura ocidental: essas noções integram a doutrina romântica, ainda que possamos criticá-las por meio das teorizações de séculos seguintes. Pois, a evocação de Huysmans não parece se filiar à tradição idealista que vê obras de arte como persecuções a uma ideia. Todavia, é importante que tenhamos consciência de manifestações orientadas por essa espécie de idealismo no século XIX: de acordo com tal perspectiva, é natural que obras de diferentes tradições artísticas sejam transpostas. À guisa de exemplo: se considerarmos que um soneto e uma água forte perseguem a ideia de sentimento da natureza, é consequência que ambos sejam representações ideais da mesma verdade ou concepção nascida da experiência do artista.

Wellek e Warren ponderam que “a tarefa dos historiadores de arte no sentido largo, incluindo historiadores da literatura e da música, é desenvolver um grupo de termos descritivos em cada arte, baseado nas características específicas de cada arte.⁴⁸”. Para concretizar essas considerações, é nossa posição que valorizemos as especificidades das artes, sua história, sua tradição e seu modo de ser em defesa desse ponto de vista sobre o trabalho da análise da história literária. Talvez seja útil esclarecer que não desejamos, com isso, fazer vistas grossas às referências artísticas presentes no *corpus* e na própria produção de Bertrand: isso seria prejudicial aos nossos propósitos já declarados.

⁴⁷ “No doubt, we can show that there are some similarities in theories and formulas behind the different arts, in the Neo-Classical or the Romantic movements, and we can find also professions of intentions of the individual artists in the different arts which sound identical or similar. (...) Thus theories and conscious intentions mean something very different in the various arts and say little or nothing about the concrete results of an artist’s activity: his work and its specific content and form”. WARREN, Austin e WELLEK, Rene. *Theory of literature*. Penguin Books. Harmondsworth: 1978, p. 128

⁴⁸ Idem, p.135.

Adicionalmente, a ideia de transferir aquilo que se costuma chamar o conteúdo de uma obra para outros suportes ou tradições pode ser problematizada. Na perspectiva linguística de Saussure, por exemplo, o signo é celebrenmente comparado a uma folha de papel cujo anverso seria o significado e o verso, o significante⁴⁹. A metáfora da moeda também é bastante influente: ambas se traduzem na indivisibilidade dessas designações. Cortando-se uma folha de papel, necessariamente cortaremos seus dois lados. É impossível que um lado da folha de papel seja contraposto por qualquer coisa que não seja outro lado dessa mesma folha: por isso é difícil pensar o transporte isolado de significados apresentados na presença necessária de suas contrapartes significantes. No vocabulário de Hjelmslev⁵⁰, as elaborações verbais de Bertrand seriam a substância de expressão do poeta; as cores e linhas de Rembrandt, substância de expressão do artista plástico.

Em face desse divórcio na perspectiva semiótica e convicções teóricas gerais, estamos de acordo com Nicolas Wanlin, que investigou influências e homologias antes nos profissionais que praticaram as diferentes artes que nos objetos produzidos por eles. Num caminho diferente do seguido por esse autor, no entanto, preferimos recorrer a autores como Bénichou e José-Luis Diaz para analisar também a irmandade entre esses grupos de agentes culturais durante o período romântico.

I.4b: Descrição e emulação

Faz-se necessário exumarmos criticamente alguns precedentes tradicionais da relação entre artes visuais e literatura; esse gesto participa de nossa convicção de que a poesia deve ser estudada no interior de sua história. Supomos que conceber essas artes irmãs romanticamente pode ser uma atividade mais segura se mantivermos a observância de algumas técnicas duradouras da retórica e da poesia.

Para abrir esse assunto seria útil recordar que a noção de *ekphrasis* era corrente no mundo antigo, quando inicialmente dizia respeito ao dispositivo retórico empregado

⁴⁹ “A língua é comparável a uma folha de papel: o pensamento é o anverso e o som é o verso”. SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Apud MILNER, Jean-Claude. « Saussure – retour à Saussure ». In: *Le périple structural: figures et paradigme*. Paris: Seuil, 2002. p. 31-32.

⁵⁰ Cf. HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 60-62 e NÖTH, Winfried. *A Semiótica no Século XX*. São Paulo: ANNABLUME, 1996, p. 62-63.

quando se descreve algo vivamente. A partir da chamada segunda sofística, no entanto, outra acepção se sobrepôs discriminando especificamente a descrição de obras de arte.

Como doutrina, a retórica se afasta gradualmente do governo da prática artística na maioria das produções europeias ao longo do século XVIII, mas seu legado certamente se deixa observar nos séculos seguintes⁵¹. Portanto, se por um lado seria ingênuo aplicar o conceito aos românticos (cujos critérios de produção e crítica traduziam-se preferencialmente em outros conceitos operacionais, mais afeitos à filosofia estética que à eloquência), a poesia romântica não está de nenhuma forma desconectada daquela que lhe precedeu. Inclusive é útil recordar que, em alguma medida, a instituição retórica ainda sobrevivia na elite escolarizada através dos mestres (alguns deles versados nessa arte ou ciência); no entanto, a *écfrase* se ausenta dos tratados do século XIX⁵². Dessa forma, podemos crer que sua convivência com os autores oitocentistas se viabilize mais pela leitura de obras compostas sob seus preceitos que propriamente pela elaboração doutrinária dos retores.

Quando confessamos a força da retórica nos séculos anteriores ao romantismo, nós nos referimos também a uma tradição que muitas vezes serviu a uma ideia tanto de disputa quanto de irmandade entre as artes. Leon Battista Alberti concebeu no século XV um tratado de pintura tão tributário da retórica quanto influente, no qual aclimatava, por exemplo, os cânones do discurso de um orador (*inventio, dispositio, elocutio, actio e memoria*) ao fazer pictórico; disso resultavam *circumscriptio, compositio, receptio luminum*. Naturalmente, Alberti não estava na contramão das interpretações correntes da criação pictural: ele propôs uma formalização que decantava (e interpretava) autoridades poéticas e retóricas que já haviam elaborado comparações entre o discurso verbal e a pintura. Entre elas, há aquela da *Arte Poética* horaciana que foi celebrizada pela expressão *ut pictura poesis* e não pretendia mais que a analogia, já que a partícula *ut* (como) se impunha. Leclerc observa que “a teoria de Alberti repousa sobre uma analogia termo a

⁵¹ Ainda que desenvolva uma interpretação genética do poema em prosa que nos parece excessivamente ousada e uma ideia do gênero que é ampla demais, cf. MOORE, Fabienne, *Prose Poems of the French Enlightenment: Delimiting Genre*. Farnham: Ashgate, 2009. A autora observa a sobrevida da instituição retórica na poesia sem verso dos séculos XVIII e XIX franceses – nomes importantes para Bertrand como Chateaubriand estão incluídos em seu exame.

⁵² Cf. SPICA, Anne-Élisabeth. *Savoir peindre en littérature*. Paris : Champion, 2002, p. 55-56

termo entre período e quadro. Analogia que relaciona a proposição com o corpo, o sintagma como membro e a palavra com o plano⁵³”.

A emulação entre as artes é uma tópica que se apresenta como aproximação e concorrência entre o poeta e o pintor. Para que essa rivalidade seja possível, elaborações como a de Alberti irmanam as artes; afinal, não há cotejo aceitável entre técnicas que não permitam mediação. Assim, permite-se que poesia e pintura, por exemplo, sejam comparadas – em concepção e realização – na medida em que resultariam do emprego de preceitos retóricos. As *ekphraseis* têm, a esse respeito, uma contribuição necessária, pois são oportunidades para o poeta medir seu engenho em comparação ao dos artistas visuais e, ao mesmo tempo, argumentar a favor da tradição artística em que se insere relativamente aos pintores. No contexto das descrições poéticas de Luciano, Hansen sintetiza assim a *emulatio* no seio da prática da éfrase:

Por outras palavras, para ler *ekphraseis* é fundamental observar o topos da emulação das artes: Luciano compõe *ekphraseis* que descrevem o talento dos pintores Apeles e Zêuxis para evidenciar que seu engenho é capaz de competir discursivamente com eles. Mais que descrições de quadros, valem como argumentos que defendem sua eloquência oratória⁵⁴.

A tópica da *emulatio* pode lembrar, entre outras coisas, uma rivalidade que se apresenta também fora da arte, como no *paragone* de Da Vinci⁵⁵. Nem sempre se toma a emulação implicada na éfrase como o mero desejo poético de elogiar os artistas visuais: o poeta pode efetivamente procurar ser melhor pintor, na poesia, que o artista em seu próprio

⁵³ Cf. LECLERC, François, *La Chimère de Zeuxis*, Tübingen, 1987, p. 87 apud SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Introdução/Intradução: Mimesis, Tradução, Enárgeia e a Tradição da *ut pictura poesis*” in LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura*. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 58.

⁵⁴ HANSEN, João Adolfo. “Categorias epidíticas da *ekphrasis*” in *Revista USP*, São Paulo, n. 71, p. 85-105, setembro/novembro 2006, apresentação de Leila de Aguiar Costa, p. 103.

⁵⁵ Leonardo da Vinci, entre outros, se coloca no debate das artes em defesa da pintura e acaba por defender a evidência como o grande atributo da arte. Dessa forma, a vantagem dos pincéis é manifesta: a poesia deve ser lida e interpretada, diversamente da pintura, ofício artístico que poria sob os olhos imediatamente. Cf. FARAGO, Clair J. *Leonardo Da Vinci's Paragone: A Critical Interpretation With a New Edition of the Text in the Codex Urbino*. New York: E. J. Brill, 1992.

ofício – ou ao menos ser retoricamente interpretado assim –; essa pretensão seria legitimada, como vimos, através de um entendimento comum de *conceptio* pictórica e poética, relacionada também à *imitatio* a que se prestam as duas artes. Dessa forma, são exigidos do poeta antigo tópicos e decoros similares aos pictóricos: “Luciano compõe a *ekphrasis* com preceitos homólogos dos preceitos do quadro inexistente, competindo discursivamente com o pintor⁵⁶”.

Retoricamente, a éfrase dependia da verossimilhança, i. é, da conformidade entre o discurso construído e o juízo balizado sobre a coisa retratada. Assim, ainda que muitas das *ekphraseis* fossem redigidas relativamente a modelos imaginários, era prescrito que seu poeta levasse em conta o parecer dos doutos a respeito do assunto para conhecer seu julgamento sábio sobre o aspecto verossímil do objeto concebido. Alguns desses aspectos da éfrase antiga serão mobilizados criticamente (ainda que observemos as descontinuidades históricas entre o conceito e a obra) ao lermos algumas peças da poesia de Bertrand no último capítulo desta dissertação.

Visitaremos neste estudo algumas posições bastante desfavoráveis à *descriptio*. Como estas linhas puderam esboçar alguns princípios da doutrina retórica, aproveitaremos a circunstância para recordar que algumas críticas partem dessa tradição para glosar desfavoravelmente a descrição isolada nos discursos. Alguns comentadores recuperam os três fins da poesia para orientá-las contra o estilo descritivo – sobretudo os gêneros predominantemente efrásticos; afinal, como Quintiliano formula, “o ofício do orador consiste em ensinar [*docere*], mover [*mouere*] e deleitar [*delectare*]⁵⁷.” Alguns glosadores consideraram que as descrições não deveriam nublar excessivamente o estilo sob pena de perturbar o exercício desses ofícios – sobretudo quando elas passaram a ser contrapostas à narração. Assim, críticas da ordem do ornamento inútil ou do detalhe irrelevante são os prejuízos mais frequentes imputados à *ekphrasis*⁵⁸.

⁵⁶ HANSEN, João Adolfo. Op. cit., p. 103.

⁵⁷ QUINTILIANO. Livro VIII, Capítulo 7 da *Instituição oratória*. Paris: Livraria Portuguesa de J. P. Aillaud, 1836. Sem paginação.

⁵⁸ Cf. HAMON, Philippe. *La Description littéraire*, Paris: Hachette, 1981, p. 63: “Servente” da narração e particularmente de seus personagens, elemento pontual de um “efeito decorativo” em certos grandes gêneros, ou momento utilitário [...] na composição de uma intriga, a descrição não poderia constituer, ela sozinha, segundo os cânones retóricos tradicionais, um “gênero” à parte ou uma obra autônoma. Não devemos, dizem todos os tratados, “descrever por descrever”. [« Servante » du récit et particulièrement de ses personnages, élément ponctuel d’un « effet décoratif » dans certains grands genres, ou moment

A écfrase se define por seu efeito: evidência ou *enargeia*, o “pôr sob os olhos” que a descrição permite. Essa descrição naturalmente vai de encontro à ideia mais comum do termo que temos hoje, a pausa na narração. A acepção é moderna, no entanto; além do mais, é inclusive possível interpretar Aristóteles como se o patrono da retórica sugerisse o inverso da noção atual da descrição⁵⁹. No entanto, já no século XVII a *descriptio* francesa se destaca da poesia narrativa, como podemos ver em algumas práticas poéticas que parece circunstancial visitarmos mais adiante.

A *evidentia*, como definida pelos antigos e seus sucessores até o século de Góngora, se vê no XVIII reinterpretada, por exemplo, por Diderot de forma irreversível em seu *Salon de 1767*, em que o enciclopedista confere tinturas de teoria estética à *enargeia*, situando-a além do campo da retórica⁶⁰. O iluminista alega que a utilidade da escrita literária a esse respeito seria paliativa dada a impossibilidade de reproduzir os efeitos das artes plásticas nos leitores por meio da linguagem verbal. O interesse de Diderot demonstra duas coisas: primeiro, que a *evidentia* não satisfazia os teóricos, já no século XVIII, se situada exclusivamente no interior da doutrina retórica. Em segundo lugar, que apesar disso não devemos subestimar a reverberação de sua tradição em tempos pós-Louis XIV, pois as técnicas retóricas não foram extintas da história literária; por isso, voltam ocasionalmente à tona evocadas pelos novos ambientes intelectuais na França⁶¹ e em outros países – um sinal de persistência.

No entanto, algumas prescrições retóricas que cerceavam a descrição foram progressivamente abandonadas na descrição literária praticada por escritores franceses. Entre elas, uma das banidas com maior ênfase no século XIX (por Bertrand, por exemplo) é a adequação decorosa do estilo ao tema que recomenda, por exemplo, Hermógenes em seus *Exercícios preparatórios*:

utilitaire [...] dans la composition d’une intrigue, la description ne saurait constituer, à elle seule, selon les canons rhétoriques traditionnels, un « genre » à part entière, ou une oeuvre autonome. On ne doit pas, disent tous les traités, « décrire pour décrire »].

⁵⁹ Um comentário crítico representativo dessa controvérsia aristotélica está em RICOEUR, Paul. *La Métaphore vive*, Paris: Seuil, 1975, p. 388-392.

⁶⁰ Cf. DIDEROT, Denis. *Ruines et paysage : salons de 1767*. Paris : Hermann, 1995.

⁶¹ Barthes, por exemplo, admite que « le monde est incroyablement plein d’ancienne rhétorique » ou “o mundo é incrivelmente cheio de retórica antiga”. Cf. BARTHES, Roland. « L’ancienne rhétorique » in *L’aventure sémiologique*. Paris: Seuil, p. 85.

“As virtudes da descrição são principalmente a clareza e a evidência: o discurso deve quase produzir a visão por meio da audição. É importante, além disso, que os elementos do discurso se modelem sobre as coisas: se a coisa é florida, o discurso será também, se é seca, será do mesmo modo.⁶²”

Essa espécie de índice de adequação está na fonte das recomendações de gênero desenvolvidas a partir das autoridades antigas. A hierarquia dos gêneros (e por isso do tratamento estilístico que convinha a cada um deles) se condiciona à hierarquia dos assuntos que escolhe. Dessa forma, chegando ao século XVII na França, tempo e espaço mais próximos deste estudo, Félibien e Le Brun precipitaram subordinações clássicas das chamadas artes visuais, que se estabeleceram em paralelo àquelas da poesia. Assim, no caso da pintura, a representação de paisagens estava entre os assuntos menos elevados; a superioridade crescia à medida que passavam pelas cenas de interior e pelos animais irracionais em direção aos homens, cujos retratos já eram gênero altamente nobre. Entre as representações de homens, as situações cotidianas eram inferiores às grandes ações, pois era necessário, para um grande pintor, saber “cobrir com o véu da fábula as virtudes dos grandes homens e os mistérios mais elevados⁶³”. Veremos que hierarquias dessa natureza teriam, de acordo com nossa interpretação, uma função relevante na poética de Bertrand a que este estudo é consagrado.

Adotamos nesta dissertação, por razões que ainda poderemos defender, uma perspectiva segundo a qual existe influência dos gêneros pictóricos sobre a relação de um poeta como Bertrand com os gêneros literários. Podemos prevenir, no entanto, que não se trata de uma lógica transposicionista que levasse em conta apenas as especificidades estruturais das diferentes *media*: ela seria mais intercedida pela interpretação humana (aloyisiana) dos gêneros e da comunicação entre as artes que por supostas semelhanças concretas entre as duas tradições artísticas.

⁶² HERMÓGENES, « Progymnasmata (Les exercices préparatoires) », in *L'Art Rhétorique*, Paris : l'Âge d'Homme, 1997, p. 147 apud HANSEN, João Adolfo. “Categorias epidíticas da ekphrasis”, op. cit.

⁶³ FÉLIBIEN, André. “A hierarquia clássica dos gêneros” in LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.), *A pintura: textos essenciais*. Vol. 10: Os gêneros pictóricos. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 38.

Se pudemos refletir resumidamente sobre a condição horizontal (na perspectiva de supostas familiaridades com a pintura) do tipo de poesia a que nos preparamos para analisar, pretendemos pensar também sobre a poesia dentro de sua tradição histórica – dito de outro modo, verticalmente. Afinal, um aspecto recorrente no estilo de Bertrand é o recurso descritivo e esse poeta seguramente não foi o primeiro a fazê-lo na história da literatura francesa. A contrapelo da atual tendência à atomização dos princípios nacionais de estudos literários, advogamos que uma obra literária deve, com efeito, ser observada primeiramente no interior da história da literatura de sua língua: no nosso caso, se trata de exercício de respeito histórico ao nacionalista século XIX.

Excurso: Descrições em prosa e poesia na França.

Nosso subcapítulo será dedicado, nas próximas páginas, à prática da descrição (que chamaríamos hoje de literária) dentro da França. Como desenvolvimento de práticas greco-latinas, a *descriptio* ganha importância nesse país europeu a partir do século XVII, como veremos, a partir da recepção de poetas italianos. Para organizar a exposição, visitamos o levantamento bastante amplo de Anne-Élisabeth Spica⁶⁴, apontamentos circunstanciais trazidos do capítulo “Partie historique de la Poésie descriptive chez les modernes” de *Génie du christianisme*⁶⁵ e alguns estudos de outros autores. A eleição de Chateaubriand para compor nosso apanhado histórico (que naturalmente não se propõe completo) não tem nada de arbitrário, pois ele é um decano do romantismo francês que produz uma inspeção do descritivo influente no século XIX. Seu revigoramento da descrição na história literária francesa certamente não foi estéril e abriu caminho para novos projetos ligados ao descritivo. Adicionalmente, seu recorte histórico apreende um conceito de descritivo mais extenso que o de Spica, ligado à ideia de *ekphrasis* como descrição exclusiva de obras de arte. A descrição de jardins (como o de Versalhes) e objetos utilitários, por exemplo, escapa

⁶⁴ SPICA, Anne-Élisabeth, op. cit., p. 21-143

⁶⁵ Cf. CHATEAUBRIAND, François-René. *Génie du christianisme*. Flammarion, Paris : 1966

à noção mais vigente de arte no século XIX – e, no entanto, compreendem parte expressiva dos temas de descrição na França anterior a Chateaubriand e ao romantismo.

Philippe Hamon observa que o Renascimento foi palco da então incipiente autonomização do descritivo. Organizadas na forma de coletânea, as *ekphraseis* representavam um gênero à parte, apesar da resistência dos conservadores de certa interpretação da doutrina clássica⁶⁶ que são numerosos até nossos dias. Chateaubriand considera relevante que essa contribuição italiana de que participam Petrarca, Ariosto e Tasso tenha sido bem recebida por Ronsard, Le Moyne, Coras, Saint-Amand e pelos romancistas, ainda que os grandes escritores do século XVII a rejeitassem e cerceassem a ponto de excluí-la de suas letras à exceção de Fénelon, La Fontaine, Chaulieu e Louis Racine. No *grand siècle* era corrente a noção mais ampla de *ekphrasis*, que não a restringia à descrição de obras de arte⁶⁷, ainda que vejamos também nesse período a tradição descritiva de objetos estéticos se renovar em terras francesas, sobretudo nas “*galeries*” de *ekphrasis* e elogios. Assim, como anotado por Chateaubriand, Le Moyne escreve suas *Peintures Morales*, em que recupera a rivalidade entre artes, para desenvolver a ideia da superioridade da retórica sobre o visual através da descrição de objetos e da atribuição de voz a eles – colocando assim o plástico a serviço da palavra.

Outra espécie de textos seiscentistas eventualmente relacionados às artes são exercícios de eloquência epidítica e deliberativa. Está incluída nesse gênero a altercação entre Le Brun e Mignard, por exemplo: rapidamente o debate sobre a primazia de óleos (advogada pelo primeiro) ou afrescos (defendida pelo segundo) nas artes francesas tomou envergadura literária, pois que Perrault se pôs a favor do acadêmico Le Brun e Molière do independente Mignard. Assim, enquanto Perrault lança mão da *ekphrasis* com frequência para louvar Le Brun (assim como Félibien o fez também em *Les Quatre éléments*⁶⁸) e colateralmente elogiar Luís XIV, Molière emprega o gênero epidítico para exaltar ao Rei-Sol e conciliá-lo com Mignard.

⁶⁶ HAMON, Philippe. *Du Descriptif*, Paris: Hachette, 1993, p. 13.

⁶⁷ COSTA, Leila de Aguiar. “O poder real em figuração: a écfrese seiscentista em Charles Perrault e André Félibien” in *Écfrese*, Revista USP, op. cit.

⁶⁸ Para um exame de algumas descrições de Perrault e Félibien no superlativamente monárquico século XVII da França, ver COSTA, Leila de Aguiar, op. cit.

Chateaubriand sustenta que a descrição britânica se introduz na França com dificuldade através de Thomson e Pope, mas Delille e Saint-Lambert garantem a conservação de sua influência sob a condição de sua obediência ao *goût*. No século de Luís XIV a descrição resiste subterraneamente, segundo *Le Génie du christianisme*, sendo Tournefort e Dutertre praticamente ignorados. É apenas na segunda metade do século XVIII que o debate a respeito de uma existência possível de gêneros descritivos, ignorados pelos Antigos, recai sobre poetas como Delille, autor de longos poemas descritivos como *Les Jardins* e também sobre o Rousseau de *Les Rêveries du promeneur solitaire* e sobre os *tableaux* – sejam de Mercier ou Rétif.

Aproveitando a citação a Mercier e Rétif, seria irresponsável deixar de notar que essa noção de *tableau*, progressivamente frutífera na França, ultrapassa largamente sua acepção pictural. O termo, que podemos traduzir como quadro ou painel, foi empregado como título nessas obras, o que pode ser entendido como indicador de um novo interesse pelo pitoresco (mas talvez também num registro didático). Faz-se necessário ressaltar que não seria adequado entender que os *tableaux* como influência pictural agissem exclusiva e univocamente sobre os textos literários, no entanto: afinal foi o teatro que se aproveitou antes do modelo do quadro. A visão o sentido foram repensados, por exemplo, por Diderot, e o aspecto espetacular da tradição dramática é reconsiderado pelo prisma da pintura numa nova poética da arte do palco.

Os tratados de pintura versificados são outro caso tradicional de obras poéticas referentes às artes visuais; entre eles, o de Du Fresnoy, da segunda metade do século XVII, foi traduzido e anexado ao tratado de Watelet quase cem anos mais tarde. Esses tratados recorreriam à versificação principalmente em virtude da mnemônica associada à poesia e da aproximação, considerada natural, que poetas e artistas estabeleciam entre seus ofícios. Como indício da transparência natural com que observava a correspondência entre as duas artes no século XVIII, Watelet até mesmo suprimiu a fórmula canônica “*ut pictura poesis erit*”⁶⁹ ao elaborar a versão do texto latino de Du Fresnoy. Nesse contexto dar-se-ia igualmente o afastamento da *ekphrasis* das tradições retóricas em direção ao regime

⁶⁹ “Como se a pintura fosse poesia...”: a omissão parece demonstrar que a símile prescindia de explicitação para o leitorado de então.

estético: os efeitos sobre o espírito teriam passado a ser a perspectiva analógica a comparar pintura e texto, em substituição à *inventio* do discurso mais frequente nos séculos anteriores. A obra de Lemierre dispõe a *ekphrasis* com restrita autonomia, separada dos versos didáticos, além de procurar mimetizar propriedades de telas – como *O massacre dos inocentes* de Rubens. Os valores de que a *ekphrasis* é encarregada teriam deixado de ser exclusivamente morais para incluir progressivamente os pictóricos. Após notável silêncio a respeito da descrição de arte na França das primeiras décadas do século XIX, os românticos lançam a moda do chamado estilo pitoresco – um contexto em que Bertrand certamente está incluído.

Com efeito, não seria arriscado dizer que o contexto em que a arte teatral se vale da tradição das artes plásticas favoreceu o nascimento da poesia pitoresca. Chateaubriand foi um dos primeiros nomes desse sopro de novidade romântica, que deve tanto à pintura que reclama para si um nome de seu campo semântico. Entendemos que Bertrand avança de forma importante nessa tradição, ainda que Gautier tenha recebido maior fama a esse respeito; quanto a isso um comentador observou:

Frequentemente parece que os talentos cedo arrancados da literatura são repostos mais cedo ou mais tarde, mas, falando exatamente, uma individualidade não pode nunca substituir outra. O instrumento que caiu das mãos de Bertrand foi sem dúvidas apanhado por Gautier que, com faculdades mais vastas, fez esquecermos seu precedente, mas não pode escapar aos olhos do conhecedor que havia em Bertrand um sentimento requintado que Gautier, artista frio e plástico, ficou longe de alcançar.⁷⁰

Efetivamente, o instrumento tocado pelo poeta dijonnense poderia ter produzido mais notas; calou-se cedo, como veremos. Nessa citação começam as avaliações, exegeses e

⁷⁰ « Il semble souvent que les talents arrachés de bonne heure à la littérature sont remplacés tôt ou tard, mais, à parler exactement, une individualité ne peut jamais en remplacer une autre. L'instrument tombé des mains de Bertrand fut sans doute ramassé par Gautier qui, avec des facultés plus vastes, fit oublier son devancier, mais il ne peut échapper aux yeux du connaisseur qu'il y avait chez Bertrand un sentiment exquis que Gautier, l'artiste froid et plastique, fut loin d'atteindre. » BRANDES, Georges. *L'École romantique en France*, Paris : Michalon, 1902, p. 374.

manipulações de Bertrand a que este trabalho se dedica.

Capítulo II: Recepção contemporânea

Quando Louis Bertrand faleceu em 1841, o manuscrito de *Gaspard de la Nuit* já havia sido comprado há muitos anos pelo editor Eugène Renduel, mas ele não imprimiu o trabalho⁷¹. Contente por acreditar que poderia publicar sua obra pelas mãos do profissional que viabilizou edições de autores como Victor Hugo e Sainte-Beuve, Bertrand escreveu à sua mãe ainda em 1833 para anunciar sua entrada no mundo editorial, como sugere a clássica biografia do estadunidense Cargill Sprietsma. Todavia, o manuscrito do jovem poeta repousou engavetado por anos até ser impresso por Victor Pavie graças aos artifícios de Sainte-Beuve e principalmente de David d'Angers.

Um recente comentador⁷² observou a obscuridade quanto ao número de cópias vendidas da primeira edição da obra. Se por um lado não há dúvidas de que *Gaspard* não tenha obtido um sucesso hugoano, é legítimo suspeitarmos de algum exagero de Pavie, especialmente em razão de suas asserções contraditórias a esse respeito: Auguste Desplaces, ao resenhar os *Retratos Literários* de Sainte-Beuve em 11 de abril de 1847, provavelmente se apoiou em Pavie para afirmar que teriam sido vendidos apenas dois exemplares da primeira edição⁷³; um decênio mais tarde, curiosamente, o editor divulga a versão mais corrente do insucesso da obra na *Revista de Anjou e de Maine* de abril de 1857: 20 cópias de *Gaspard* – “tanto vendidas quanto dadas⁷⁴” – teriam encontrado seu público; muito mais confusamente, porém, quando Pavie escreve a Mallarmé, em fevereiro de 1866, sustenta que somente um volume da *editio princeps* tenha sido vendido desde 1842⁷⁵.

Ora, se pela óptica da circulação da obra esse desacerto perturba o entendimento rigoroso da primeira recepção dos poemas em prosa, por outro lado, as informações inconstantes do editor podem ajudar a refletirmos quanto a seu impacto no imaginário dos

⁷¹ Carta de David d'Angers para Madame Bertrand. SPRIETSMA, Cargill. *Louis Bertrand (1807 – 1841) dit Aloysius Bertrand. Une vie romantique*. Eurédit: Paris, 2005. p. 207.

⁷²CHOVET, Lucien. Artigo consultado em 23 de outubro de 2009 através do *website* http://marion.pecher.free.fr/Documents/Bertrand_et_L_Artiste.pdf

⁷³ DESPLACES, Auguste. « Revue littéraire », *L'Artiste*, 2 de junho de 1844, p. 74

⁷⁴ PAVIE, Victor e DAVID, Pierre Jean. « Le Souvenir d'Aloysius Bertrand ». In *Revue d'Anjou et de Maine*. Abril de 1847.

⁷⁵ Uma carta de Mallarmé a Pavie nos comunica esse dado. No contexto de futuros projetos para reeditar a *Gaspard*, o poeta do “Entardecer de um fauno” escreve: “Sinto muito por isso que você me conta. Um volume em vinte e sete anos!”, [“Ce que vous me racontez m’a navré. Un volume en vingt-sept ans !”]. MALLARMÉ, Stéphane. *Correspondance – Lettres sur la poésie*. Paris: Gallimard, 1999, p. 284.

leitores românticos. Afinal, consideramos que tais citações frequentes e desproporcionadas ao malogro editorial de Bertrand (que espécie de livro venderia apenas uma cópia?) não encontrariam terreno infértil em seu público, como veremos ao longo desta dissertação.

O escultor David d'Angers, amigo de Bertrand desde 1836, assistiu-o em seus últimos momentos no hospital Necker, estando o poeta consumido pela tuberculose. Data desse período os únicos retratos contemporâneos conhecidos do dijonense: desenhos dando conta de Bertrand em seu leito de morte⁷⁶. Em 1842, uma carta de d'Angers a Sainte-Beuve transmite-lhe o último desejo do poeta morto: um prefácio que ajudasse seu livro a alcançar o sucesso⁷⁷. A correspondência também pede ao crítico que lance mão das informações fornecidas por d'Angers, mas que omita o nome do artista ao redigir o texto. Essa é a genealogia do primeiro registro de recepção deixado desde a publicação do conjunto de poemas em prosa de Bertrand.

É oportuno declarar de antemão que consideramos importante levar em conta o pensamento teórico-crítico a que Sainte-Beuve se filiou e com o qual contribuiu, para que não resulte uma leitura plana do importante texto liminar que tinha por objetivo apresentar a nova obra à comunidade de leitores. A crítica praticada em grande parte da França romântica foi condensada por Sainte-Beuve e sustentada no bipé intenção – biografia.⁷⁸

Voltando a Sainte-Beuve, a associação vida-obra elaborada pelo crítico aproveita um binômio tradicional e o leva à condição de *Leitmotiv* crítico que pode ser observada em muitos de seus escritos. Percebe-se com frequência que a preocupação biográfica até mesmo coloniza práticas que vão além do verbal, como mostra sua formulação do estatuário como uma espécie de segundo biógrafo de grandes personalidades⁷⁹. Observemos este trecho inicial de um artigo do escritor:

⁷⁶ Uma reprodução de um dos desenhos de Pierre Jean David se encontra nos anexos desta dissertação. Para fins de comparação, anexamos igualmente uma foto do busto de Bertrand situada no jardim do Arcabuz em Dijon; tal retrato escultural foi bastante inspirado no *croquis* de David, conferindo três dimensões e maior visibilidade à fisionomia assumida pelo poeta em suas últimas horas de padecimento. Talvez seja interessante ligar essas considerações à elaboração de Sainte-Beuve sobre o escultor estatuário a que nos referiremos a seguir. De qualquer forma, não podemos deixar de observar esses fatos sob a luz da maldição literária. O legado de uma representação dessa espécie para as gerações seguintes sem dúvidas reverbera com o imaginário sobre o caráter do poeta maldito.

⁷⁷ SPRIETSMA, Cargill. Op. Cit. p. 210 - 212

⁷⁸ Cf., por exemplo, SAINTE-BEUVE, « Pour une critique concrète et indiscrète » e « Les étapes de la connaissance d'un écrivain ». Pp. 100-105 In: *La critique littéraire en France au XIXème siècle. Ses conceptions*. Org : R. Molho. S/ data e cidade de publicação.

⁷⁹SAINTE-BEUVE, op. cit. , p. 77.

A CRÍTICA É A BUSCA DO GÊNIO EM SUAS FONTES VIVAS

Em matéria de crítica e história literárias, não há nenhuma leitura, me parece, mais recreativa, mais deleitável, e ao mesmo tempo mais fecunda em ensinamentos de toda a espécie, que as biografias bem feitas dos grandes homens [...].⁸⁰

Como já tivemos a ocasião de observar, sustentar a atividade crítica no autor como pessoa é criticável por alguns motivos, tais como a inalcançabilidade infalível da mente do escritor, a natureza complexa da invenção humana (que pode funcionar paralelamente ao trabalho racional e consciente) e o silêncio dos autores mortos quanto a novos aspectos percebidos em sua obra⁸¹.

Assim, a leitura contemporânea à publicação de *Gaspard* foi, não raro, orientada por traços da vida de Bertrand. Esses episódios estão documentados em alguns registros de recepção por alguns de seus leitores influentes: um exemplo é que na *notice* de abertura do livro, Sainte-Beuve tenha dado destaque evidente à geografia na infância e na primeira juventude do poeta em prosa. Desde o nascimento na Itália até a naturalização na Borgonha, o crítico parece situar o autor de *Gaspard de la Nuit* num rol de personalidades regionais e de importância localizada; é o que nos faz crer a dicotomia elaborada neste trecho:

Dijon produziu uma boa quantidade de grandes homens; entre eles há, como Bossuet, quem saia do quadro e que pertença simplesmente à França. Aqueles que continuam propriamente na capital da Borgonha são o presidente de Brosses, La Monnoie, Piron, no século XVI, Tabourot; eles

⁸⁰ « LA CRITIQUE EST LA RECHERCHE DU GÉNIE DANS SES SOURCES VIVANTES. En fait de critique et d'histoire littéraire, il n'est point, ce ne semble, de lecture plus récréante, plus délectable, et à la fois plus féconde en enseignements de toute espèce, que les biographies bien faites des grands hommes. » Idem, p. 74.

⁸¹ Pensamos, por exemplo, nas considerações (que já tivemos a oportunidade de recordar) de Jean Starobinski sobre a provável frustração de Saussure diante da impossibilidade de interpelar os poetas clássicos no tocante a suas hipóteses anagramáticas. Remetemos o leitor à discussão sobre o autor na seção 2 do capítulo I a respeito das possibilidades críticas que se apresentam diante dele.

têm o sotaque. Bertrand, à sua maneira, lhes é semelhante, e até em seu romantismo ele segue sua veia.⁸²

Com reservas similares, o escritor lança um olhar implacável em direção a um poema menor do borguinhão (« Un Soir dans une ferme ») para criticar que a intenção do autor tenha sido ser principalmente “pitoresco”, enquanto « Le Samedi soir dans la Chaumière », do poeta Burns lhe parece aparentado e superior, em função do autor se mostrar “cordial, moral, cristão, patriota”. Apesar do caráter em geral favorável à coletânea, essas opiniões do crítico parecem estranhas a um texto preliminar cuja intenção seria contribuir para seu sucesso, como lhe pediu d'Angers ao transferir a solicitação do poeta agonizante. Acrescentemos a isso as observações de Milner, presentes ao menos em duas ocasiões, sobre a leitura equivocada do crítico sobre a natureza dos poemas em prosa de Bertrand. Primeiro, ao supor que a intenção do poeta seria a mera homologia aos versos tradicionais⁸³ e depois ao minorar as inovações dos poemas em prosa⁸⁴. Com efeito, as apreciações de Sainte-Beuve se mostraram bem questionáveis com respeito a alguns autores – os mais famosos exemplos são Baudelaire⁸⁵ e Stendhal. No entanto, foi um inteligente juiz dotado de grande conhecimento (além de vasta influência, sem dúvida) e

⁸² « Dijon a produit bien de grands hommes ; il en est, comme Bossuet, qui sortent du cadre et qui appartiennent simplement à la France. Ceux qui restent en propre à la capitale de la Bourgogne, ce sont le président de Brogny, La Monnaie, Piron, au XVII^e siècle Tabourot ; ils ont l'accent. Bertrand, à sa manière, tient d'eux, et jusque dans son romantisme il suit leur veine. ». SAINTE-BEUVE, Charles Augustin. « Notice » in BERTRAND, Aloysius. *Gaspard de la Nuit*, edição de Max Milner. Paris : Gallimard, 1980, p. 336.

⁸³ Idem, nota p. 53

⁸⁴ « Reconnaissons d'ailleurs que la notice de Sainte-Beuve, si elle témoignait de beaucoup d'amitié pour Bertrand et d'une assez vive admiration pour son oeuvre, méconnaissait assez sensiblement l'originalité et les possibilités de la forme qu'Aloysius avait eu à coeur de créer, et manifestait une indulgence particulière pour les pièces d'une sentimentalité un peu nièvre, qui ne sont pas du meilleur *Gaspard de la Nuit*. » [“Reconheçamos, aliás, que a nota introdutória de Sainte-Beuve, se testemunhou muita amizade por Bertrand e uma admiração bem viva por sua obra, desconhecia bastante sensivelmente a originalidade e as possibilidades da forma que Bertrand se dedicou a criar, e manifestava um indulgência particular pelas peças de um sentimentalismo afetado que não são o melhor de *Gaspard de la Nuit*.”] MILNER, Max. *Le diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire 1772 – 1861*. Paris : José Corti, 2007, p. 660, nota 118.

⁸⁵ SAINTE-BEUVE, Charles Augustin. “Carta a Charles Baudelaire” In GAUTIER, Théophile. *Baudelaire*. Tradução de Mário Laranjeira, notas e apresentação de Glória Cardoso do Amaral. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 127. Sainte-Beuve faz recomendações que podem parecer constrangedoras pelo olhar do século XXI: sugere, por exemplo, que o poeta dandino não tenha medo de sentir como os outros e de parecer demasiado comum – um exercício que se chocaria gravemente com os ideais de Baudelaire.

parece razoável supor que seus registros críticos sejam representativos de seu tempo, no caso de Bertrand.

Steinmetz⁸⁶ escreve que muitos dos românticos foram lidos, e por vezes escreviam, sob a égide dos poetas desventurados do século das luzes. Um exemplo é Pétrus Borel (irmanado com Bertrand por diversos autores que ainda visitaremos), que se espelhou ocasionalmente em Malfilâtre e Chénier, consciente de sua própria desgraça. Sainte-Beuve pratica leitura semelhante na introdução a *Gaspard*: ao descrever o fim da vida do poeta num leito de hospital, observa sua falta de originalidade, pois era um eclipse bem semelhante ao do poeta Gilbert. Tal transbordamento de um critério mais frequente na crítica literária em direção à vida é efeito da valorização quase febril dos traços biográficos de um autor na atividade crítica do período e particularmente em Sainte-Beuve.

É tendência na herança crítica de *Gaspard* especular um possível sucesso imediato caso ele tivesse sido publicado quando Bertrand realizou suas primeiras tentativas editoriais⁸⁷. Isso está presente, por exemplo, no desejo de Sainte-Beuve de que o poeta tivesse falecido anos antes, na década de 30 do século XIX:

Se Bertrand tivesse morrido em 1830, por volta do tempo quando ele completava as tentativas que publicamos hoje pela primeira vez, seu caixão não teria encontrado o grupo de amigos ainda reunidos, e sua memória não teria carecido de cortejo. No lugar dessa oportunidade, ainda que na desgraça, ele sobreviveu obscuramente, fez-se perder de vista durante mais de dez anos sem dar sinal de vida ao público e nem aos amigos; ele se

⁸⁶ STEINMETZ, Jean-Luc. “Du Poète malheureux au poète maudit” in *Signets*. Paris : José Corti, 1995, p. 30. O artigo de Steinmetz projeta a história do poeta maldito e sua relação no XIX com a lógica da compensação, de acordo com a qual o poeta dotado de gênio estaria destinado ao sofrimento. É interessante notar que houve no século XIX francês até mesmo o sucesso editorial de uma obra satírica de Colnet (*Arte de jantar na cidade*) cujo apêndice se chamava “Biografia dos autores mortos de fome”, descrevendo um panteão de figuras literárias mortas em função da pobreza segundo estudos de rigor irregular.

⁸⁷ MALLARMÉ, Stéphane [1999]. *Correspondance*. Op. Cit. p. 284: “Um anacronismo causou seu esquecimento. Essa adorável joia arremessada, como aquela dos doges, no mar, durante a fúria das ondas românticas, e enterrada, aparece agora, trazida pelas lâminas límpidas da maré.” “Un anachronisme a cause son oubli. Cette adorable bague jetée, comme celle des doges, à la mer, pendant la furie des vagues romantiques, et engouffrée, apparaît maintenant, rapportée par les lames limpides de la marée.” O romantismo violento teria, assim, engolido o precioso objeto que seria a poesia de Bertrand, vítima do anacronismo dos anos 1840 (isto é, a publicação em uma data que não lhe pertenceu. Observamos que *Gaspard* pode ter esperado por volta de uma década até ser editado). O emprego de um título judiciário das repúblicas antigas de Gênova e Veneza (e de seu anel distintivo) talvez aluda à parte itálica da origem de Bertrand.

deixou derrotar em todos os pontos; até a morte, podemos dizer, a morte em seu rigor tardio o enganou.⁸⁸

O trecho também deixa claro o descontentamento do escritor pela vida obscura do poeta durante sua última década, período em que esqueceu o “público” e os “amigos”. A natureza da rede de amizades romântica que ecoa na crítica de Sainte-Beuve se deixa mostrar melhor na correspondência íntima de seus personagens marginalizados; certa medida de bajulação e hipocrisia se deixa entrever numa carta de Charles Brugnot ao amigo Bertrand, citada por Sprietsma com interesse diverso:

Eu já tinha lido *As Orientais* quando o Sr. D'Andelarre me trouxe meu volume: os leitores daqui julgaram geralmente com severidade essas composições novas. Eu mesmo admirei menos do que eu esperava. Esse orientalismo me toca pouco, e eu entendo com bastante dificuldade essa inspiração que se diz: eu farei um volume sobre o Oriente! Por que então “os Fantasmas”, “Setembro” e duas ou três peças individuais são os carros-chefes do conjunto? Aparentemente, porque não é do Oriente. [...] Faça rimar sem fim *sultane* com *galère capitane*, dourar seu hemisfério com algumas consonâncias novas é ser novo? Porque eu quero. E depois, que mania descritiva! É assustador encontrá-la forçada nesse excesso num homem como Victor Hugo, tão distante do preenchimento e da retórica. Mais ainda, não acaba nunca. Seu “Fogo do céu”, tão magnífico na concepção, é executado com uma pressa deplorável. A segunda metade é detestável, como maneira poética. Ah, quantas coisas a se dizer sobre essa coleção. [...] Esse volume é o seu quarto, se fosse o segundo eu deveria fechar os olhos. [...] Não vá pregar a peça [*jouer le tour*] de mostrar esta

⁸⁸ « Si Bertrand fût mort en 1830, vers le temps où il complétait les essais qu'on publie aujourd'hui pour la première fois, son cercueil aurait trouvé le groupe des amis encore réunis, et sa mémoire n'aurait pas manqué de cortège. Au lieu de cette opportunité du moins dans le malheur, il survécut obscurément, se fit perdre de vue durant plus de dix années sans donner signe de vie au public ni aux amis; il se laissa devancer sur tous les points; la mort même, on peut le dire, la mort dans sa rigueur tardive l'a trompé. » BERTRAND, Aloysius. Op. Cit. p. 335.

carta ao Sr. Foucher ou qualquer outro amigo de Victor Hugo. Você percebe que eu lamentaria causar tristeza ao Sr. Hugo ⁸⁹[...]

Para além de uma crítica a Victor Hugo elaborada por um membro periférico do círculo romântico, interessa observar o cuidado desses pobres poetas para não perderem o favor do gênio de Besançon (e, colateralmente, de grandes personagens como Sainte-Beuve). O sumiço de Bertrand está muito longe dessa espécie de vida de corte moderna cultivada em torno de uma micropolítica. Nicolas Wanlin observa⁹⁰ que a função dos poetas de menor celebridade nessa rede de influências era garantir a difusão das figuras centrais, como Sainte-Beuve, Hugo e Vigny. Jules Marsan foi além ao afirmar, décadas mais tarde:

Entre os românticos de segundo plano, esse [Bertrand] pelo menos deixou uma obra, e uma obra acabada. Seu nome evoca mais do que lembranças pitorescas, que uma silhueta apagada e bufona. Ele não se divertia em jogar na cabeça dos burgueses as extravagâncias de Trialph ou as maldições de Champavert; ele não passeava nos cafés e cenáculos com um colete como o de Robespierre; ele se preservou da cabotinagem quando a cabotinagem era soberana⁹¹.

⁸⁹ « J'avais déjà lu *Les Orientales* quand M. D'Andelarre m'a apporté mon volume ; les lecteurs d'ici ont jugé généralement avec sévérité ces compositions nouvelles. Moi-même, j'ai moins admiré que je m'y attendais. Cet orientalisme me touche peu, et je comprends assez difficilement cette inspiration qui se dit : Je ferai un volume sur l'Orient ! [...] Faites rimer sens fin sultane avec galère capitane, dorer son hémisphère de quelques consonances nouvelles c'est être neuf ? Je le veux bien. Et puis quelle amnie descriptive ! c'est effrayant de la trouver poussé à cette excès dans un homme comme Victor Hugo, si loin du remplissage et de la rhétorique. Puis encore, il ne finit presque jamais. Son « Feu du ciel », si magnifique de conception, est exécuté avec une hâte déplorable. La deuxième moitié en est détéstable, comme façon poétique. Ah ! que de choses à dire sur ce recueil. [...] Ce volume est le quatrième, si c'était son second, il faudrait fermer les yeux. [...] N'allez pas me jouer le tour de montrer cette lettre à M. Foucher ou à tout autre ami de V. Hugo. Vous sentez que je serais désolé de faire peine à M. Hugo. »

SPRIETSMA, Cargill. Op. cit. p. 138.

⁹⁰ WANLIN, Nicolas. *Du Pittoresque au pictural, usages et valeurs des arts au XIXeme siècle*. Tese defendida na Paris-Sorbonne (Paris IV) em 2006.

⁹¹ « Parmi les romantiques de second plan, celui-ci du moins a laissé une oeuvre, et une oeuvre achevée. Son nom évoque autre chose que des souvenirs pittoresques, qu'une silhouette falote et bouffonne. Il ne s'est pas amusé à jeter à la tête des bourgeois les extravagances de Trialph ou les malédictions de Champavert ; il n'a pas promené dans les cafés et les cenacles un gilet à la Robespierre ; il s'est gardé du cabotinage, quand le cabotinage était souverain. » MARSAN, Jules. *Bohème romantique. Documents inédits*, Paris: Éditions des Cahiers libres, 1929, p. 9.

Sainte-Beuve lança mão de um dos maiores lugares-comuns do romantismo: as metáforas de guerra. Um artigo de Mélanie Leroy-Terquem⁹² observa o uso extensivo da metáfora da “batalha romântica” (não coincidentemente, é o título de um livro de Jules Marsan que ainda contribuirá a este estudo) para se referir à literatura da primeira metade do século XIX. O autor da *notice* aprecia que o poeta de Dijon tenha sido um militar que caiu nas primeiras investidas do batalhão inimigo. Diferentemente de sua declaração anterior, que sugeria o desejo de que Bertrand tivesse morrido mais cedo, o crítico parece lastimar que a história de Louis fosse como aquela de um general morto ainda no posto de subtenente. A interpretação de Sainte-Beuve é excessivamente especulativa, pois se presta a uma teleologia baseada num futuro meramente virtual: não podemos saber se Bertrand se tornaria um general do romantismo caso continuasse vivo. Talvez ele precisasse da indicação do marechal Hugo para tanto, e seus anos de reclusão mostram que ele não tinha talento suficiente para bajular seus superiores.

O enfoque biográfico apresenta mais afirmações dignas de nossa atenção, como qualificar Louis Bertrand de “selvagem” (o que talvez fosse uma apreciação sensata) e sugestivamente destacar seu gosto pelos ambientes rurais do interior da França, como as pradarias de Armançon, as bordas do rio Suzon e as grutas de Asnières. Parece correto supor que no começo do século XIX a maioria dos meninos franceses brincasse em contato com a natureza como, por exemplo, Hugo teria brincado à beira do rio Doubs se tivesse passado a infância em sua cidade natal; da mesma forma, antes de mudar-se para a França, Bertrand deve ter testemunhado os cenários que hoje compõem o noroeste italiano – embora o crítico se silencie a esse respeito. A leitura que fazemos da forma como Sainte-Beuve elabora a biografia do poeta é que parece existir um eixo imaginário que orienta o texto a trazer elementos que supostamente explicariam a poesia e os temas bertrandianos. Assim, a tematização de paisagens borguinhonas se justificaria pelas experiências juvenis – que, no entanto, não devem ser particularmente especiais.

O fim do texto de Sainte-Beuve é bastante esclarecedor quanto ao seu método. O escritor afirma que não entrará na obra em si mesma uma vez que já havia tratado do

⁹² LEROY-TERQUEM, Mélanie. « Les soldats inconnus de la bataille romantique », *@nalyse*, Héroïsme et littérature, Collectifs, Écrivains héroïques du long XIXe siècle, 2006.

homem: desde os fios de cabelo até as unhas, Bertrand estaria inteiro em *Gaspard de la Nuit*, por isso sua introdução prescindiria de maiores explicações⁹³.

Quanto à postura fleumática do crítico em face das inovações de gênero e estilo de Bertrand, é significativo observar que esse poeta em prosa não foi visto como iniciador de um gênero ou mesmo um precursor ou inovador em particular por sua geração⁹⁴. Havia, ao contrário, um forte lamento a seu respeito, bem capturado pela *notice* – e isso foi desenvolvido em outro registro contemporâneo à publicação da coleção de poemas: trata-se de uma crítica jornalística de Dieudonné Jean-Baptiste Paul Gaschon de Molènes.

A comparação militar de Sainte-Beuve a que nos referimos se avizinha das anotações desse articulista, em estilo bem menos analógico, que descreve *Gaspard de la Nuit* em termos tais como “piedosa herança do poeta morto antes do tempo”, e em seguida tematiza a malograda vida de Bertrand:

O autor de *Gaspard de la Nuit* deu seu último suspiro no leito de um asilo. É um desses poetas ignorados aos quais o Sr. de Vigny levantou em seu Chatterton um monumento parecido com aqueles que os escultores antigos levantavam aos deuses desconhecidos⁹⁵.

Não escapará ao leitor da crítica a alusão a Alfred de Vigny, primeiro grande retratista do poeta maldito. É de seu *Stello*, de 1832, a descrição quase clínica dos poetas como “a raça sempre maldita” décadas antes do livro *Os poetas malditos* de Verlaine destacar seu próprio panteão de malditos. O clássico biógrafo do autor de *Gaspard*, o estadunidense Sprietsma, vê nas maldições de Vigny e de Bertrand uma diferença bastante eloquente:

⁹³ BERTRAND, Aloysius. Op. Cit., p. 346. Como já vimos, o crítico confessa que preferia ler biografias a poesia, prosa ou filosofia: conhecer as vidas lhe dava mais prazer que conhecer as obras.

⁹⁴ Cf. MILNER, Max. “Préface” in BERTRAND, Aloysius, op. cit.

⁹⁵ « L'auteur de Gaspard de la Nuit a rendu le dernier soupir dans le lit d'un hospice. C'est un de ces poètes ignorés auxquels M. de Vigny a élevé dans son Chatterton un monument semblable à ceux que les sculpteurs antiques élevaient aux dieux inconnus. » MOLÈNES, D, J.-B. Paul Gaschon de. “Revue littéraire” [resenha de *Gaspard de la Nuit*], *La Revue des deux mondes*, Primeiro ano, nova série (15 de janeiro de 1843), p.341.

Lembramos com frequência que quando Vigny foi enviado ao colégio, seus companheiros lhe perguntavam se ele era nobre, ele respondia: “Sim, eu sou”. E eles o batiam. “Eu me sentia de uma raça maldita, continua ele, e isso me deixava triste e pensativo”.

Bertrand não queria que lhe perguntassem: “Você é pobre?”, ele também ficava orgulhoso, triste e pensativo.⁹⁶

O assunto da pobreza de Bertrand, sobretudo durante sua estadia em Paris, chamou a atenção de numerosos comentadores. Mais recentemente, Leroy-Terquem dedica um capítulo inteiro de sua tese sobre o pequeno romantismo aos poetas desfavorecidos, em que focaliza a vida excessivamente modesta do autor de *Gaspard de la Nuit*⁹⁷. A julgar por sua correspondência, há razão nessas observações: entre mais exemplos, não apenas Bertrand se autointitula “poeta mendigo” numa carta a seu amigo Antoine Latour⁹⁸, mas também embasa sua esquiva a visitar o grupo romântico de Hugo no estado pouco próprio de seu vestuário: “Estou quase sem sapatos, minha roupa está gasta na frente... É também em parte o meu traje que me faz negligenciar Victor Hugo e seus amigos⁹⁹”.

Há ainda uma carta de Bertrand à mãe num tom semelhante, acrescida de outros detalhes de uma miséria que contrasta com as grandes companhias românticas:

Para mim, a sorte é sempre de ferro, e o lugar de que eu lhe falava absolutamente não chegou ainda. [...] Eu vou à casa de Victor Hugo e companhia, eles me festejam como a um amigo, e em minha casa eu praticamente não tenho do que me alimentar e me limpar; eu devo um mês do meu quarto, e não tenho mais que quinze francos à minha frente¹⁰⁰.

⁹⁶ « On se souvient que lorsque Vigny fut envoyé au collège, ses compagnons lui demandèrent s’il était noble, il répondit : « oui, je le suis » et ils le frappèrent. « Je me sentais d’une race maudite, continua-t-il, et cela me rendait sombre et pensif. » Bertrand ne voulait pas qu’on lui demandât : « es tu pauvre ? » lui aussi était fier, sombre et pensif. » SPRIETSMA, Cargill. Op. Cit. p. 32

⁹⁷ LEROY-TERQUEM, Mélanie. *La Fabrique des « petits romantiques », étude d’une catégorie mineure de l’histoire littéraire*. Tese defendida na universidade Paris IV (Paris-Sorbonne).

⁹⁸ SPRIETSMA, Cargill. Op. Cit. p. 31

⁹⁹ Idem, p. 127

¹⁰⁰ « Pour moi, le sort est toujours de fer, et la place dont je vous parlais n’est point encore arrivée. [...] Je vais chez Victor Hugo, &c., on m’y fête comme un ami, et chez moi j’ai à peine de quoi me nourrir et me blanchir ; je dois un mois de ma chambre, et n’ai plus que quinze francs devant moi. » Carta de Aloysius Bertrand datada de 20 de janeiro de 1829 in BERTRAND, Aloysius, *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 852.

Retornando ao artigo crítico, em adição à semelhança com o registro de Sainte-Beuve sobre o curto tempo de vida de Bertrand, é igualmente mencionada a suposta regionalização destacada pela *notice*. Molènes, no entanto, vai além e chega a lamentar que o poeta não dê mais espaço às cores locais da Borgonha. Parece-nos que, independente da vontade do poeta em falar diretamente aos conterrâneos, como indica a citação a artistas borguinhões¹⁰¹ e algumas descrições que evocam a Côte d’Or, o profundo divórcio francês entre expressões parisienses e interioranas orienta ambas as apreciações, e pode de fato ser importante ressaltar o aspecto geográfico da obra¹⁰²; no entanto, o gosto pelo pitoresco¹⁰³ provinciano também poderia justificar que Molènes prefira, à Borgonha fantástica de Bertrand, as “inspirações da zona rural [*terroir*]”.

Consideramos mais interessante que a ligação do volume de poesia com as artes plásticas não tenha passado despercebida na crítica:

Louis Bertrand veio a Paris em 1828. [...] A pintura e a poesia, que sempre foram tão estreitamente unidas, quase se confundiram nessa época, ao se levantarem pela mesma causa; e aqueles que pegavam a pluma, e aqueles que manejavam o pincel, tomaram o mesmo nome, artista. Os escritores, combatendo nas filas de pintores os tipos tradicionais e convencionais, contraíram daí um gosto apaixonado pelo lado pitoresco dos objetos¹⁰⁴.

Vê-se aqui um processo muito bem descrito pelo historiador das ideias Bénichou em *A Sagração do escritor*:

¹⁰¹ A referência aos artistas borguinhões Sévallé e Guillot nas primeiras páginas da obra certamente não passaram despercebidas pelos artistas dijoneses em ascensão, como Céléstin Nanteuil e, sobretudo, Louis Boulanger.

¹⁰² Mesmo a biografia de Sprietsma, datada do século XX, anos 20, também trabalhou sob o objetivo declarado de demonstrar a importância do romantismo provinciano.

¹⁰³ Pitoresco entendido aqui em sua acepção antiga, relativo à paisagem.

¹⁰⁴ « Louis Bertrand vint à Paris en 1828. On était alors au plus fort de la réaction littéraire contre les idées de l'empire. C'était surtout dans les ateliers qu'éclatait la révolution. La peinture et la poésie, qui de tout temps ont été si étroitement unies, se confondirent presque à cette époque, en se soulevant pour la même cause; et ceux qui tenaient la plume, et ceux qui maniaient le pinceau, prirent le même nom, artiste. Les écrivains, en combattant dans les rangs des peintres contre les types traditionnels et convenus, y contractèrent un goût passionné pour le côté pittoresque des objets. » MOLÈNES, Gaschon. Op. Cit, p. 342.

A glorificação da arte e aquela do artista se desenvolveram progressivamente. A palavra artista não designava, no meio do século XVIII, senão um operário hábil numa técnica delicada. A partir desse começo modesto, o sentido da palavra cresceu em dignidade ao ponto de designar aqueles que praticam as belas artes: já em 1762, “um pintor, um arquiteto são artistas” porque o gênio concorre com a mão em sua profissão; em 1798, eles o são porque cultivam as artes liberais. Nesse entretanto, a Revolução, por sua propaganda, apelou aos poetas, músicos, pintores, escultores, ao nomeá-los artistas; em 1803, Saint-Simon, continuando a tradição, se dirige a eles sob esse substantivo assim como aos eruditos. [...] Entre todos aqueles a quem o uso comum compreende esse substantivo, a opinião intelectual o reserva aos criadores de beleza, e a aqueles que sabem apreciar suas criações. [...] Muitos anos antes de 1830, a arte é a bandeira do Cenáculo; Sainte-Beuve em 1828 não se crê digno de entrar no grupo romântico senão ao pôr-se sob a essa bandeira: “Eu devo a você, escreve ele a Hugo, e isso me é doce, por entender e sentir a arte, pois antes eu era um bárbaro”.¹⁰⁵

Para fins de precisão, observemos também algumas definições da palavra “artista” em dicionários de diferentes séculos¹⁰⁶. Primeiramente, o dicionário seiscentista de Furetière¹⁰⁷ nos faz corrigir a datação da aplicação diferente da palavra, pois já identificava o artista com o homem ligado às “coisas espirituais assim como das materiais”:

¹⁰⁵ “La glorification de l’art et celle de l’artiste s’étaient développées progressivement. Le mot artiste ne désignait, au milieu du XVIIIe siècle, qu’un ouvrier habile dans une technique délicate. A partir de ce début modeste, le sens du mot croît en dignité au point de désigner ceux qui pratiquent les beaux-arts : en 1762 déjà, << un peintre, un architecte sont des artistes >> parce que le génie concourt avec la main dans leur profession ; en 1798 ils le sont parce qu’ils cultivent les arts libéraux. Entre temps la Révolution, pour la propagande, avait fait appel aux poètes, musiciens, peintres, sculpteurs, en les nommant artistes ; en 1803 Saint-Simon, continuant cette tradition, s’adresse à eux sous ce nom même temps qu’aux savants. (...) Parmi tous ceux auxquels l’usage commun accorde ce nom, l’opinion intellectuelle le réserve aux créateurs de beauté, et à ceux qui sont capables d’apprécier leurs créations. (...) Plusieurs années avant 1830, l’Art est le drapeau du Cénacle ; Sainte-Beuve en 1828 ne se croit digne d’entrer dans le groupe romantique qu’en se rangeant sous cette bannière : << Je vous dois, écrit-il à Hugo, et cela m’est bien doux, de comprendre et de sentir l’art, car auparavant j’étais un barbare >>.” BÉNICHOU, Paul. *Le Sacre de l’écrivain*. Paris: José Corti, 1973, p. 421 -423.

¹⁰⁶ Os dicionários estão disponíveis no *website* da *Bibliothèque nationale* no endereço <http://www.gallica.fr>. Agradecemos imensamente à Profa. Dra. Leila de Aguiar Costa pelas recomendações (também dessa natureza).

¹⁰⁷ FURETIÈRE, Antoine. *Dictionnaire universel*.

[“artiste: O operário que trabalha com grande arte¹⁰⁸”]

[“artistement: de uma maneira artística. Diz-se das coisas espirituais, assim como das materiais¹⁰⁹”]

No *Dictionnaire de l'Académie*¹¹⁰ de 1694:

[Artiste, adj. Industriosos, que trabalha segundo a Arte. É também substantivo e significa aquele que trabalha em uma Arte¹¹¹.]

[Artistement, adv. Industriosamente, com arte e indústria. Obra feita artisticamente, artisticamente trabalhada¹¹².]

*Dictionnaire de l'Académie française*¹¹³ de 1835:

[Artiste, adj. Aquele que trabalha em uma arte em que o gênio e a mão devem concorrer, que cultiva as artes liberais¹¹⁴.]

Essas mudanças no léxico são tão revolucionárias quanto a própria acepção moderna de revolução, um deslize de significado se comparado ao seu sentido antigo, astronômico, de movimento orbital decididamente cíclico de corpos celestes¹¹⁵. É natural que essas alterações sejam reflexos de mudanças nas consciências humanas, e elas estão presentes nos apontamentos de Molènes. Para evitar enxergá-los sob luz anacrônica, é adequado observar a partir do idealismo alemão a leitura que atribui o emprego do substantivo “artista” a pintores e escritores ao fato de compartilharem uma causa em

¹⁰⁸ Idem, « L'ouvrier qui travaille avec grand art. »

¹⁰⁹ Idem, « d'une manière artiste. Il se dit des choses spirituelles ainsi que matérielles. »

¹¹⁰ COIGNARD, Jean Baptiste. *Dictionnaire de l'Académie*.

¹¹¹ « Artiste, adj. Industriel, qui travaille selon l'Art. Il est aussi substantif et signifie celui qui travaille dans un Art. »

¹¹² « Artistement, adv. Industriellement, avec art et industrie. Ouvrage artistement fait, artistement travaillé. »

¹¹³ *Dictionnaire de l'Académie française*. Sixième édition, Institut de France, 1835.

¹¹⁴ « Celui qui travaille dans un art où le génie et la main doivent concourir, qui cultive les arts libéraux »

¹¹⁵ RUCHT, Dieter. „Gesellschaft als Projekt – Projekte in der Gesellschaft: Zur Rolle sozialer“ in *Bewegungen Neue Soziale Bewegungen: Impulse, Bilanzen und Perspektiven*. Westdeutscher Verlag 1999, p. 15-27

comum (a reação ao Império). Essa justificativa pode parecer ingênua, uma vez que, entre outros contraexemplos, na chamada Idade Média os poetas e pintores já dividiram a mesma causa divina e nem por isso chegaram a ser confundidos. A exposição de Bénichou pode soar como mais persuasiva à maioria das mentes modernas.

Se, por um lado, a crítica de Paul Gaschon se livra à queixa em relação ao estilo bertrandiano (que lhe parece excessivamente “plástico”), por outro concede que os poemas tenham grande charme e que sejam perigosos de imitar. Numa época que compara estilos com frequência a profissões artísticas, é importante entender suas observações nestes trechos:

Gaspard de la Nuit faz o erro de ser uma sucessão de pinturas criadas sem pincéis ou lápis com técnicas reservadas unicamente para pincel e lápis. [...] Estou certo de que no fim de sua vida, ele [Bertrand] não teria mais prazer em ver Veneza de uma gôndola respirando o odor marinho de suas lagunas que em vê-la de um banco do Louvre em um dos quadros de Canaletto.¹¹⁶

Infelizmente, o artigo crítico da *Revue des deux mondes* não esclarece o que o autor entendia como técnicas reservadas unicamente para pincel e lápis, mas não parece incorreto inferir que sejam descrições, as chamadas *ekphraseis* – tradição de que Bertrand certamente lança mão. Esse clássico exercício retórico não deveria ser considerado uma técnica exclusiva das artes visuais, uma vez que é uma prática tipicamente verbal, por isso poderia ser adequado interpretar Molènes figuradamente; nesse caso, uma multidão de intelectuais endossaria sua reprimenda. No então recente século XVIII, Lessing¹¹⁷ – cuja prescrição censurava toda poesia que não fosse narrativa – é representativo desse partido. Todavia,

¹¹⁶ « Gaspard de la Nuit a le tort d'être une suite de tableaux exécutés sans pinceau et sans crayon, avec les procédés uniquement réservés au crayon et au pinceau. [...] Je suis sûr qu'à la fin de sa vie, il n'eût pas eu plus de plaisir à voir Venise d'une gondole en respirant l'odeur marine de ses lagunes qu'à la voir d'un banc du Louvre dans un des tableaux de Canaletto ». MOLÈNES, Paul. Resenha de *Gaspard de la Nuit*. Op. Cit.

¹¹⁷ O filósofo criticou a descrição e é celebre sua argumentação contra a ideia de que alguns dos mais célebres versos clássicos sobre um objeto, a éfrase homérica do broquel de Aquiles, fosse mera descrição destituída de narrativa. Lessing observa que as informações comunicadas pelos versos da *Ilíada* são oportunidade para o narrador homérico aproveitar a história do escudo e seu lugar no enredo epopeico. Efetivamente, trata-se de um tipo de apresentação de detalhes bastante diferente daquele empregado pelo estilo aloysiano. Cf. LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte*. Buenos Aires: El Ateneo, 1946, p. 171.

vale combater a ideia de que Bertrand de fato tivesse a pintura como modelo de seus poemas: como defende Nicolas Wanlin, seria mais adequado sustentar que o poeta a tomasse como referência para seus poemas em prosa. Tanto é equivocado pensar que o franco-italiano fosse obcecado por artes plásticas (como Paul Gaschon de Molènes defende) que sua poesia versificada – que não é escassa – se abstém de temas artísticos. É mais pertinente, dessa forma, supor que as referências à arte gráfica sejam parte do projeto de gênero (ou obra) que o poeta preparou.

A crítica de Molènes – de menor publicidade – e a nota majoritariamente biográfica de Sainte-Beuve – bastante lida e reproduzida – são os únicos registros de recepção contemporâneos à publicação de *Gaspard* de certa profundidade de que temos ciência. Émile Deschamps escreve uma curta resenha¹¹⁸ para o jornal *La France littéraire* que é elogiosa e considera a nota de Sainte-Beuve como uma de suas melhores biografias. No entanto, especula que *Gaspard* estaria logo “em todas as mãos literárias”: sabemos que a profecia não se verificou.

Talvez pareça surpreendente que a formulação de um novo gênero, que já nasce estabilizado e será considerado modelar pelas próximas gerações de leitores¹¹⁹, tenha tocado tão pouco o público contemporâneo à publicação das fantasias de Bertrand. Vemos claramente que os principais registros de recepção concebidos por volta de 1842 não expressam entusiasmo pela elaboração dos primeiros poemas em prosa – que lançaram padrões estruturais de grande influência sobre os adeptos dessa arte mista¹²⁰. É possível que seja prudente apreciar a mudez dos críticos através de balizas históricas.

Seria importante lembrar que o gênio, noção de antigas origens que paira sobre a maioria das considerações estéticas do romantismo¹²¹, destronou o juízo de gosto que

¹¹⁸ DESCHAMPS, Émile (D. S., pseudônimo). « Revue Littéraire », in *France littéraire* 20, julho de 1843, p. 102 e 103.

¹¹⁹ SCHWAB, Raymond. « L’aventure d’Aloysius Bertrand » in *La Bouteille à la mer* 48 (outubro de 1945), Cahiers de poésie, p. 6. Schwab aprecia: “Sem *Gaspard*, Zararustra não falaria *assim*. Para todos uma poesia da prosa começa com Bertrand”.

¹²⁰ DEFFOUX, Léon e DUFAY, Pierre. *Anthologie du pastiche*, volume 1. Paris: Crès, 1926, p. 162. “De Baudelaire a Huysmans, dentre aqueles que desde então adotaram a forma do poema em prosa, nenhum escapou à influência de Louis Bertrand”.

¹²¹ Já fomos confrontados com esse conceito neste estudo: por exemplo, é uma ferramenta importante na crítica romântica em que está inserido Sainte-Beuve. A genealogia do gênio é um assunto denso que provavelmente conheceu seu apogeu no romantismo. A respeito de sua consolidação durante o século das luzes, cf. DOBRÁNSKY, Enid Abreu. *No Tear de Palas: Imaginação e Gênio no séc. XVIII – Uma Introdução*. Campinas, SP: Papirus: Editora da UNICAMP, 1992.

governou por séculos a cultura francesa. Se a alta cultura pós-romântica pode, com razão, relativizar um conceito teórico-crítico tão abstrato¹²², ele certamente deu passagem a grandes novidades na criação literária. Expandindo e desenvolvendo em alguma medida o projeto de Bénichou, José-Luis Diaz observou¹²³ que a coroação do escritor não apenas lhe garantiu o espaço antes ocupado pelo sistema religioso: o romantismo outorgou ao autor o lugar mais central da cultura. Sendo assim, o período viu o afrouxamento das prescrições poéticas em nome da liberdade do gênio, uma força da natureza que não deveria se submeter a imposições.

A Alemanha foi, juntamente ao arquipélago britânico, o berço do romantismo. No entanto, diferente do movimento nascente na língua inglesa, a vibração cultural na Alemanha foi mais voltada à reflexão teórica. Os chamados *Frühromantiker*, os primeiros românticos, deixaram um patrimônio produtivo a seus legatários; entre suas contribuições, há uma teleologia da história literária carregada de energia potencial. Um exemplo é a ideia de que a vocação da poesia moderna (i. é, romântica, nesse contexto) seria tornar-se cada vez mais aglutinante, como vemos no fragmento 116 do *Athenäum*¹²⁴:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua determinação não é apenas a de reunificar todos os gêneros separados da poesia e estabelecer um contato da poesia com a retórica. Ela também quer, e deve, fundir às vezes, às vezes misturar, poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia artística e poesia natural.

Seria crença demais na clarividência de Friedrich Schlegel interpretar que ele se referia à elaboração futura do poema em prosa ao sugerir que se fundam e às vezes se misturem poesia e prosa. É possível que houvesse o desejo de profecia em seu fragmento,

¹²² Quanto a olhares mais recentes em direção ao gênio, seria interessante citar dois artigos. No Brasil, o professor João Adolfo Hansen observou com humor que Castro Alves costumasse declarar que sentia em si o borbulhar do gênio. Seria a genialidade matéria gasosa? Cf. HANSEN, João Adolfo. "Castro Alves e o borbulhar do gênio", in "Caderno de Sábado", *Jornal da Tarde*, São Paulo, 8 de Março de 1997. Cf. também BONE, Drummond. "The Emptiness of Genius: Aspects of Romanticism" in MURRAY, Penelope. *Genius, the history of an idea*. Basil Blackwell, Nova Iorque: 1989 p. 113

¹²³ Cf. DIAZ, José-Luis. *L'écrivain imaginaire, Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris: Honoré-Champion, 2007.

¹²⁴ SCHLEGEL, Friedrich, *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas de Marcio Suzuki. Iluminuras, São Paulo: 1997. p. 64

mas seria mais prudente ver em suas asserções o produto de uma comunidade interpretativa cuja constelação literária confere a Shakespeare, por exemplo, uma função solar. Se o acolhimento polêmico do bardo de Avon chamou a atenção de tantos estudiosos, é em parte devido ao desrespeito a numerosos preceitos do teatro pré-romântico – como ao entrelaçar cenas sérias e cômicas e, naturalmente, fazer coexistirem verso e prosa. O famosíssimo ensimesmamento da cultura francesa, criticado por seus melhores observadores, como Gautier¹²⁵, poderia pôr em dúvida a incidência efetiva de Schlegel ou de Shakespeare na França e questionar a crença de que tivessem influenciado Bertrand (e a recepção contemporânea de sua poesia). No entanto, é conhecida a divulgação intensa dos pensadores estrangeiros que a baronesa Germaine de Staël promoveu em territórios francófonos. Sua obra *Da Alemanha* foi muito lida na França. Se subsistir alguma dúvida sobre a relevância dessas considerações a respeito de nosso assunto, é relevante recordar que Sprietsma até mesmo dá conta de que o grupo de estudos de que participava Bertrand teria investigado esse trabalho da Senhora de Staël e o *Curso de literatura dramática* de August Schlegel¹²⁶ – com quem a primeira teve uma ligação amorosa.

O *Curso* de A. Schlegel concebeu uma descontinuidade profunda entre a literatura clássica e o espírito romântico¹²⁷ e, se trabalharmos sob a hipótese de que Sprietsma estaria correto ao dizer que Bertrand o estudou, é pertinente recordar elaborações presentes na obra como a seguinte:

A arte e a poesia antigas não admitem jamais a mistura de gêneros heterogêneos; o espírito romântico, ao contrário, se compraz em uma aproximação continuada das coisas mais opostas. A natureza e a arte, a poesia e a prosa, o sério e o *Witz*, a recordação e o pressentimento, as ideias abstratas e as sensações vívidas, o que é divino e o que é terrestre, a vida e

¹²⁵ GAUTIER, Théophile. *Baudelaire*. Tradução de Mário Laranjeira, notas e apresentação de Glória Cardoso do Amaral. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 26. Para assinalar a perenidade do insulamento francês, é proveitoso anotar que a tese recente de Leroy-Terquem qualifica a relação da França com as literaturas nacionais na época de André Breton como “franco-francesa”, um sintagma tão redundante quanto preciso. Cf. LEROY-TERQUEM, *La Fabrique...* Op. Cit., p. 172.

¹²⁶ SPRIETSMA, Cargill. Op. Cit. p. 63.

¹²⁷ Hegel, irmão (por contraste) de Novalis, Schlegel e seus amigos, estabeleceu uma correspondência entre o par formado por Idade Clássica/Idade Moderna e o par constituído por filosofia grega/filosofia alemã – um exagero nacionalista do qual os fragmentários filósofos frequentemente se ausentaram. Cf. HEGEL, George Wilhelm Friedrich. “Fenomenologia do Espírito” in *Georg Wilhelm Friedrich Hegel*. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

a morte se reúnem e se confundem da maneira mais íntima no gênero romântico¹²⁸.

Supomos que seja importante tentar reconstituir a atmosfera romântica no que se refere à relação com os estrangeiros. O tradutor Guizot, figura que alcançou elevados cargos de autoridade, foi responsável pela versão do teatro shakespeariano a que Bertrand teria tido acesso. É um representante da visão cultivada por alguns franceses a respeito do peso dos estrangeiros, e dos alemães em especial, na formulação do que entendiam como uma nova era literária. Eis um trecho de artigo de 1809:

Os alemães são os missionários das luzes e da verdade [...]. Eles fizeram de sua literatura uma mina a que devemos recorrer se não quisermos ficar para trás dos progressos que o espírito humano fez na Europa [...]. A literatura alemã [...] é o museu do espírito humano [...] e um absurdo desprezo nos impediria de tomarmos nossa parte em tantas riquezas! E algumas bizarras de gosto, algumas diferenças de imaginação, alguns abusos de sutileza nos enojariam, nos afastariam de uma mina tão fecunda! Ouso esperar que não sejamos inimigos de nós mesmos a esse ponto.¹²⁹

Se a anglofilia na França do século XIX é uma realidade irredutível, a Alemanha foi uma forte rival nos modelos para a literatura romântica. É possível que especialistas eventualmente desejem relativizar as afirmações de uma obra recuada no tempo como a do biógrafo estadunidense, mas é trabalhoso ignorar que o romantismo francês tivesse atingido alto grau de ressonância com as propostas alemãs. Percebem-se paralelos no célebre prefácio de *Cromwell* de Victor Hugo:

¹²⁸ "L'art et la poésie antique n'admettent jamais le mélange des genres hétérogènes : l'esprit romantique au contraire se plaît dans un rapprochement continu des choses les plus opposées. La nature et l'art, la poésie et la prose, le sérieux et la plaisanterie, le souvenir et le pressentiment, les idées abstraites et les sensations vives, ce qui est divin et ce qui est terrestre, la vie et la mort se réunissent et se confondent de la manière la plus intime le genre romantique » SCHLEGEL, August. *Cours de littérature dramatique*, in UBERSFELD, Anne, *Le Drame Romantique*, p. 54, Paris: Belin, 1994.

¹²⁹ GUIZOT, François Pierre Guillaume. Artigo sobre o livro de Villers *Olhadela sobre o estado atual da literatura antiga e da história da Alemanha* in *Le publiciste*, 29 de agosto de 1809,

De resto, que o drama seja escrito em prosa, que ele seja escrito em verso, que ele seja escrito em prosa e em verso, não há aí senão uma questão secundária. O lugar de uma obra deve fixar-se não segundo sua forma, mas segundo seu valor intrínseco. Em questões desse gênero, só há uma solução ; só há um peso que possa fazer pender a balança da arte : é o gênio.¹³⁰

O texto preliminar de Hugo à peça *Cromwell* (essa célebre introdução circulou abundantemente por toda a Europa e foi saudada com entusiasmo pelos jovens românticos¹³¹) apresenta rastros da formulação de Schlegel e Novalis acerca de como deveria ser a literatura romântica. Trata-se da ideia da ironia romântica, isto é, a fusão de opostos tais como a luz e a sombra, o grotesco e o sublime e, finalmente, a prosa e a poesia. Eis alguns trechos esclarecedores que se referem ao drama no teatro, mas certamente refletem concepções de literatura muito mais abrangentes: “não há senão uma forma, e uma forma que pode admitir tudo, [...] comédia, tragédia, riso, lágrimas, prosa e poesia”¹³².

O clássico trabalho de P. Van Tieghem *Le romantisme dans la littérature européenne* também menciona o romantismo especialmente aberto à inovação formal que tem lugar na França do Oitocentos:

O liberalismo em política tem por corolário a liberdade da arte, de que Hugo se faz campeão. Mesmo alargamento da arte quanto às formas adotadas. [...] Todas essas reclamações em favor da liberdade da arte literária e de seu alargamento em todos os sentidos para além dos limites impostos pela estética dos clássicos se expressam com mais força e precisão na França que alhures, pois em nenhum lugar o jugo da doutrina clássica se mostrou tão pesado.¹³³

¹³⁰ “Au reste, que le drame soit écrit en prose, qu’il soit écrit en vers, qu’il soit écrit en vers et en prose, ce n’est là qu’une question secondaire. Le rang d’un ouvrage doit se fixer non d’après sa forme, mais d’après sa valeur intrinsèque. Dans des questions de ce genre, il n’y a qu’une solution ; il n’y a qu’un poids qui puisse faire pencher la balance de l’art : c’est le génie. » HUGO, Victor. “Préface” in *Cromwell*. Paris: Garnier-Flammarion, 1968.

¹³¹ TIEGHEM, Paul van. *Le romantisme dans la littérature européenne*. Paris: Editions Albin Michel, 1969 p. 331

¹³² HUGO, Victor. Op. Cit.

¹³³ TIEGHEM, Paul van. Op. Cit. pp. 303, 304

Um raro artigo crítico de Bertrand, escrito durante seus anos de jornalismo, foi incluído na edição de 1868 dos poemas em prosa, preparada por Asselineau. Ao tratar do livro de Prathebesnon *Pélage, ou Léon et les Asturies sauvés du joug des Mahométans*, Bertrand deixa entrever noções de romantismo que não transparecem em sua obra poética (o segundo prefácio de *Gaspard* é ocasião para dizer que “não apresenta uma bela teoria literária”: sabemos que essa afirmação não revela toda a riqueza dos paratextos¹³⁴ de sua coleção de poemas) e podem auxiliar nossa leitura.

Assim começa a resenha:

Não é mais permitido nem mesmo àqueles que estão atrás de seus contemporâneos negarem as conquistas do Romântico [*Romantique*¹³⁵], adotado por nossos literatos não somente como uma necessidade [*nécessité*], mas também como uma carência [*besoin*]. Alguns homens que têm no coração mais gênio que o século XVIII não teve na cabeça abriram por admiráveis inspirações os caminhos da alma que o ceticismo e a impiedade tinham cerrado há tanto tempo. [...] “A literatura clássica está doente faz muito tempo: está assim porque tudo acaba neste mundo, está assim porque tendo alcançado o apogeu da vida intelectual, não lhe restava nada exceto descer.” Quem disse isso? Um romântico? Não, um clássico, Sr. Hoffman [sic].¹³⁶

¹³⁴ Incluamos nisso até o título da obra, que como Barthes sugeriu, estabelece uma marca comercial ao texto: se julgarmos o número de leitores ligados à arte que o volume somou, testemunharemos a evidência da observação de Barthes.

¹³⁵ A palavra original, usada em substituição ao termo *romantisme*, mais usual, se aproxima muito do equivalente em alemão para o nome do movimento, *die Romantik* – que é uma de suas origens.

¹³⁶ « Il n'es plus permis à celui-là même qui sont demeurés en arrière de leus contemporains, de nier les conquêtes du *Romantique*, adopté par notre littérature, non-seulement comme une nécessité, mais encore comme un besoin. Quelques hommes qui ont dans le coeur plus de génie que le XVIIIe siècle n'en avait dans la tête, on rouvert par d'admirables inspirations les chemins de l'âme que le scepticisme l'impiété avaient fermés depuis si longtemps. (...) <<La littérature classique est malade depuis longtemps : elle l'est parce que tout finit dans ce monde, elle l'est parce qu'ayant atteint l'apogée de la vie intellectuelle, il ne lui restait plus qu'à descendre. >> Qui a dit cela ? Un romantique ? Non, un classique, M. Hoffman. » BERTRAND, Aloysius. *Gaspard de la Nuit, fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Paris: Ed. René Pincebourde, 1886, pp. 261 – 272.

Bertrand, como muitos de sua geração, foi exposto à poesia antiga em contexto escolar¹³⁷ e escreve furiosamente a favor do romantismo, contra os modelos clássicos. É relevante observar que o poeta não se refere ao movimento de que participou em termos de uma invenção francesa, mas afirma que “o Romântico” foi “adotado por nossos literatos”. A referência a Hoffmann o transforma num clássico, talvez por seu nascimento recuado (1776) ou por sua legitimação quase unívoca.

O poeta de Dijon parece ecoar Stendhal em seu texto apaixonado na defesa do romantismo:

O romanticismo é a arte de apresentar aos povos as obras literárias que, no estado atual de seus costumes e de suas crenças, são possíveis de lhes proporcionar o maior prazer possível.

O *classicismo*, ao contrário, apresenta-lhes a literatura que proporcionava o maior prazer possível a seus bisavós¹³⁸.

Retornando a Bertrand, podem interessar também suas anotações sobre a relação entre poesia e história, num autor tão voltado ao passado:

Homero tinha pintado homens que tinha visto como parecidos com deuses, e os pintou bem. Virgílio viu homens que lembravam homens parecidos com deuses, e Virgílio os pintou mal. Homero tinha o gênio da época que ele conheceu. Virgílio queria ter o gênio de uma época de que ele absolutamente não conheceu, eis toda a diferença. Aquilo que Homero podia naturalmente, Virgílio não podia mais naturalmente, ou não podia mais da mesma maneira que Homero. [...] Vamos ao propósito: a epopeia da barbárie deve ser lírica, porque ela celebra combates; a epopeia da civilização deve ser dramática, porque ela pinta sociedades. E, acrescentemos, a epopeia lírica deve ser em versos, a epopeia dramática deve ser em prosa. [...] Façam, nós permitimos, senhores clássicos,

¹³⁷ Cf. SPRIETSMA, Cargill. Op. Cit. p. 28.

¹³⁸ STENDHAL. *Racine e Shakespeare*. Tradução e prefácio de Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Edusp, 2008, p. 73.

epopeias à maneira de Homero, de Virgílio, de Tasso, até mesmo de Voltaire, e vocês fracassarão.¹³⁹

É produtivo mobilizar Bertrand contra o Bertrand imaginado por muitos de seus leitores. “Mas essa epopeia da civilização, quando nascerá?”, o poeta questiona ao criticar os modelos antigos da poesia de Pratesnon, que Bertrand considera que se tornaram insossos pela ação do tempo. É nossa hipótese que seja equivocado pensar, à maneira de muitos de seus contemporâneos¹⁴⁰, que o interesse do poeta pelo passado fosse o mesmo de um romancista como Walter Scott. Apesar da presença inegável desse escritor nas leituras e produção de Bertrand, o gosto pelo passado (assim como a tematização da pintura, que já foi discutida por ocasião da crítica de Molènes) parece mais fazer parte de seu projeto de poema em prosa. Afinal, a poesia versificada de Bertrand tem menor teor histórico que as peças de *Gaspard* e o poeta nunca escreveu¹⁴¹ o esperado romance com sabor de crônica sobre os duques de Borgonha.

Se não é nosso objetivo apreciar o pensamento do poeta a respeito da arte literária em geral, por outro lado é interessante quando podemos refletir através dele a arte literária particular de Bertrand. O trecho da crítica que alude à epopeia antiga (que deveria ser lírica) e à moderna (que deveria ser dramática) acompanha a sugestão de que a primeira deveria ser em versos e a segunda em prosa. Seria abusivo ler nisso a base das peças de *Gaspard de la Nuit*, mas percebe-se que, para o dijonense, a prosa seria uma expressão moderna – ao menos no gênero epopeico. O passado, para Bertrand, não escapa de um tratamento que diríamos consciente de modernização ou releitura. É isso que podemos concluir de sua

¹³⁹ Homère avait peint des hommes qu'il avait vus semblables à des dieux, et les avait bien peints. Virgile vit des hommes qui ressemblaient à des hommes comme des dieux, et Virgile les peignit mal. Homère eut le génie de l'époque qu'il connut. Virgile voulut avoir le génie d'un temps qu'il ne connut point, voilà toute la différence. Ce qu'Homère pouvait naturellement, Virgile ne le pouvait pas naturellement, ou ne le pouvait plus de la même manière qu'Homère. (...) Venons au but : l'épopée de la barbarie doit être lyrique, parce qu'elle célèbre des combats ; l'épopée de civilisation doit être dramatique, parce qu'elle peint des sociétés. Et, ajouterons-nous, si l'épopée lyrique doit être en vers, l'épopée dramatique doit être en prose.(...) Faites, on vous le permet, messieurs les classiques, des épopées à la façon d'Homère, de Virgile, de Tasse, voire même de Voltaire, et vous échouerez. Des exemples éclatants prouvent tous les jours ce que j'avance. p.263 e 264. BERTRAND, Aloysius. Op. Cit. (1886) pp. 261 – 272.

¹⁴⁰ SPRIETSMA, Cargill. Op. Cit. p. 142.

¹⁴¹ Quanto a esse tema, há um interessante artigo de Jacques Bony sobre Bertrand e o romance histórico. Cf. BONY, Jacques, “La tentation du roman historique dans *Gaspard de la Nuit*” in CLAUDON, Francis e PERROT, Maryvonne, *Transfigurer le réel : Aloysius Bertrand et la fantasmagorie*. Dijon : Centre Gaston Bachelard, 2008, p. 47 a 59.

prescrição de “ter o gênio da época em que se escreve¹⁴²”, uma característica que o poeta em prosa não reconhecia em Virgílio.

Não podemos deixar de notar mais reverberações das mesmas reflexões que animavam Stendhal:

Eu afirmo que devemos daqui em diante fazer tragédias para nós, jovens pessoas racionais, sérias e um pouco invejosas, do ano de 1823. Essas tragédias devem ser em prosa. Nos nossos dias, o verso alexandrino com frequência não é mais que uma forma de dissimular a tolice¹⁴³.

¹⁴² Adiante, veremos como existem afinidades a esse respeito com a ideia de arte defendida por Baudelaire.

¹⁴³ « Je prétends qu'il faut désormais faire des tragédies pour nous, jeunes gens raisonnables, sérieux et un peu envieux, de l'an de grâce 1823. Ces tragédies là doivent être en prose. De nos jours, le vers alexandrin n'est le plus souvent qu'un cache-sottise. ». STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, arquivo digital visitado no *website* <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/488171/Racine-et-Shakespeare>.

Capítulo III: Maldições literárias

III.1: Requiescat in pace?

Ainda que os colegas vivos de Bertrand louvem os avanços da liberdade na expressão poética, ninguém entre eles se referia aos modelos propostos por *Gaspard de la Nuit*:

Os românticos poderão admitir bem, em princípio, a liberdade total da forma poética, ver poesia no drama, no romance (Hugo fala de poema a respeito de *Han da Islândia*): eles ignoram completamente o “poema em prosa”. [...] E quando Musset se irrita contra as pessoas que querem fazer “poesia” na prosa, quando Hugo lança o anátema contra a “prosa poética” de Marchangy, nós sentimos bem que nem um nem outro têm nem mesmo a suspeita de um novo gênero literário que seria o poema em prosa.¹⁴⁴

À medida que os anos passam, a revisão do século se articula progressivamente. No início, o trabalho dos revisores de Bertrand deu-se silenciosamente, de forma que se costuma sugerir – como o fizeram, entre outros, Marvin Richards e Suzanne Bernard – que o desconhecimento sobre o poeta tenha sido uma regra de décadas, desobedecida admiravelmente por Baudelaire. Podem-se elaborar, nesse caso, algumas hipóteses sobre a omissão: que certos comentadores mantenham silêncio a respeito dessas leituras por considerá-las irrelevantes; que alguns autores tenham uma interpretação da história literária calcado sobre cânones e por isso costumem iniciar a recepção extemporânea à publicação pelo nome de Baudelaire; que a história literária não tenha divulgado suficientemente esses registros de recepção, levando os comentadores à ignorância a seu respeito.

¹⁴⁴ « Les romantiques pourront bien admettre en principe la liberté totale de la forme poétique, voir de la poésie dans le drame, dans le roman (Hugo parle de poème à propos de Han d'Islande) : ils ignoreront complètement le « poème en prose ». [...] Et quand Musset s'irrite contre les gens qui veulent faire de la « poésie » en prose (302), quand Hugo lance l'anathème contre la « prose poétique » de Marchangy (303), nous sentons bien que ni l'un ni l'autre n'ont seulement le soupçon d'un nouveau genre littéraire qui serait le poème en prose. » BERNARD, Suzanne. Op. Cit. p. 73 – 74.

Sob o signo da desconstrução, o canadense Richards desenvolve em seu livro relativamente atual (publicado em 1998), *Without Rhyme or Reason*, uma meditação sobre o poema em prosa de Bertrand como interstício ou *double bind* de poesia e prosa e de múltiplo e todo. Observa também a obra bertrandiana enquanto carnavalização (no sentido de Bakhtin) do romantismo. Ainda teremos a ocasião de discutir alguns de seus apontamentos; importa mais nesta oportunidade que seu “Posfácio/Prefácio” (também publicado na forma de artigo¹⁴⁵) tenha empreendido um “ensaio bibliográfico sobre as fortunas de Bertrand”, nas palavras do autor. Observemos este trecho, que dá conta da bibliografia após as resenhas de 1842 e 1843, motivadas pela morte do poeta e a publicação recente:

Nenhuma menção é feita a Gaspard por dezoito anos, mas, em 1861, dois artigos significativos aparecem na *Revue fantaisiste*. A edição de 15 de outubro de 1861 contém um estudo de Bertrand por Fortuné Calmels, “Os esquecidos do século dezenove”, que é precedido pela poesia de Banville e seguido por uma resenha escrita por Baudelaire¹⁴⁶.

Um processo semelhante é seguido por Bernard, cuja obra colossal sabidamente elimina de seu título o criador do gênero a que é consagrada¹⁴⁷. A autora anota em seu *O poema em prosa de Baudelaire aos nossos dias*:

Bertrand mostrou bem as vias e as leis do novo gênero – mas quem conhece Bertrand? Imaginemos que dos duzentos exemplares da primeira edição, somente vinte tenham sido, diz o impressor, “tanto dados quanto vendidos”: e que é a influência de Baudelaire que decidira Asselineau a empreender, em 1868, a segunda edição. A fórmula de Bertrand, sua técnica, permanece letra morta para seus contemporâneos¹⁴⁸.

¹⁴⁵ RICHARDS, Marvin. “Famous readers of an infamous book: the fortunes of Gaspard de la Nuit” in *The French Review* 69, número 4 (março 1996): 543-55.

¹⁴⁶ RICHARDS, Marvin, *Without Rhyme or Reason, Gaspard de la Nuit and the Dialectic of the Prose Poem*. London: Bucknell University Press, 1998, p. 125, 126.

¹⁴⁷ BERNARD, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu’à nos jours*. Paris: Librairie A.-G. Nizet, 1994.

¹⁴⁸ « [...] Bertrand a bien montré les voies et les lois du nouveau genre - mais qui connaît Bertrand ? Songeons que sur les deux cents exemplaires de la première édition, vingt seulement ont été, dit

Ainda que nós não sejamos contrários à maior atenção – com algum limite e alguma mobilidade – da história literária a suas figuras canônicas (sobretudo no século XIX, reinado do gênio), é questão de correção histórica desfazer a opinião recorrente de que o poeta das *Flores do Mal* tenha estado direta ou indiretamente ligado ao fim do que seria uma verdadeira descontinuidade na recepção bertrandiana.

A revista *L'Artiste*, de grande relevância, foi um semanário ilustrado publicado em Paris entre 1831 e 1904. Arsène Houssaye assume sozinho, de 1843 a 1845, a direção da publicação – quando um autor de poemas em prosa¹⁴⁹, Jules Lefèvre-Deumier, também passa a auxiliá-lo. O exame desse periódico indica que Auguste Desplaces foi uma figura que divulgou relevantemente a poesia e a pessoa de Bertrand. Ao resenhar os *Retratos literários* de Sainte-Beuve, há um trecho sobre o borguinhão que procura densidade dentro da rapidez e da confusão do jornalismo crítico. Misturada a Rousseau e retratos literários de mulheres, a apreciação de Desplaces considera, após comparar o poeta a uma abelha efêmera que não soube produzir mel:

Bertrand soubera, em sua sombra isolada, encontrar uma maneira muito original, se tivermos em mente a data e um [palavra ilegível] cheio de charme para os apreciadores neste tempo de formas frouxas. O pobre poeta escrupuloso, assim que morto, teve suas obras póstumas oficialmente anunciadas pelo artigo charmoso de Sr. Sainte-Beuve. O que aconteceu? Venderam, dizem, dois exemplares do livro! E agora, oh poetas desdenhosos, depreciadores de romance de folhetim, tenham grande cuidado com a arte. Pulam a estrofe e a antiestrofe, repassem sem fim a unha sobre o mármore da estátua, eis o sucesso que lhes espera¹⁵⁰.

l'imprimeur, « tant donnés que vendus » : et que c'est l'influence de Baudelaire qui décida Asselineau à entreprendre, en 1868, une deuxième édition. La formule de Bertrand, sa technique, restent lettre morte pour ses contemporains » Idem, p. 73

¹⁴⁹ Suzanne Bernard (op. cit.) lança mão de critérios questionáveis (como qualificar de “mau gosto” as imagens poéticas relacionadas ao fósforo e aos navios a vapor) quando critica peças de Lefèvre-Deumier e de Houssaye para enfim concentrar a elaboração do poema em prosa moderno nas mãos de Baudelaire – naturalmente: é a hipótese de seu trabalho desde o título.

¹⁵⁰ « Bertrand avait su; dans son ombre isolée, se trouve une manière très originale, si l'on tient compte de la date et d'un fini plein de charme les purs appréciateurs en ce temps de formes lâchées. Le pauvre poète scrupuleux, une fois mort à la peine, ses oeuvres posthumes ont paru officiellement annoncées par l'article

Nós já desenvolvemos uma discussão que relativizou as afirmações (proferidas por Pavie) sobre o número de exemplares que teriam sido comercializados por ocasião da primeira edição de *Gaspard de la Nuit*. Algo mais importante que desejamos ressaltar no trecho transcrito é certa mudança relevante de tom com relação ao malogro do poeta. Para Desplaces, não é nem a morte antecipada (adiada), nem a falta de gênio e nem o destino que configuram os elementos responsabilizados nesse artigo: é a comunidade de leitores, a própria sociedade culta francesa. Dá-se aqui uma articulação importante dentro de nossa forma de interpretar os movimentos que o imaginário sobre Bertrand tomou na rota de sua história de recepção – e nossa hipótese ainda encontrará a ocasião de ser mais desenvolvida nesta dissertação.

Vale observar que o autor restringe (neste texto, pois veremos outro tipo de símile operado em outro de seus artigos) suas elaborações de comparação entre artes à metáfora, sem propor que se leiam os poemas em prosa aloysianos como a transferência de técnica ou de substância das artes plásticas para a arte literária – como é o caso da crítica de Molènes. Suas afirmações sobre o polimento das estâncias e sobre o aperfeiçoamento escultural aproximam mais as profissões artísticas (todas ligadas ao trabalho minucioso) que as linguagens que compõem essas artes.

O papel de divulgador do poeta de Dijon que Desplaces desempenha na revista se estende também a outro texto, publicado na edição de 11 de junho de 1847. Sua *Galeria de poetas vivos*¹⁵¹ dedica um estudo curto e interessante, do qual transcreveremos algumas linhas:

Louis Bertrand, cuja obra póstuma não teve e nem devia ter nenhuma reverberação, é, a bem dizer, o Metz ou o Gérard Dow da arte contemporânea. Artista tão paciente quanto fino, ele compôs para si mesmo o mais pitoresco vocabulário, reunindo do fundo da língua as velhas

charmant de M. Sainte-Beuve. Qu'est-il arrivé ? On a vendu, dit-on, deux exemplaires du livre ! Et maintenant, ô poètes dédaigneux, contepteurs du romain-feuilleton, du mélodrame et du vaudeville, ayez grand souci de l'art. Polissez, la strophe et l'antistrophe, repassez sans fin l'ongle sur le marbre de la statue, voilà le succès qui vous attend. » DESPLACES, Auguste. « Revue littéraire », *L'Artiste*, 2 juin 1844, p. 73

¹⁵¹ Além da publicação em revistas de que lançamos mão, uma versão em volume desse trabalho também existe, ainda que infelizmente sem reedições. Cf. DESPLACES, Auguste. *Galerie des poètes vivants*. Paris: Charpentier, 1848.

palavras de empréstimo gaulês que ele encaixava da forma mais curiosa do mundo na trama cerrada da prosa, da qual cada estrofe tinha a cadência do verso e a precisão das figuras geométricas. Cor, desenho, composição, sentimento, tudo se harmoniza e se completa nessas molduras estreitas onde ele encerrava sua exigente e bizarra fantasia. [...] Temos também versos de Louis Bertrand; mas essa prosa, se não é rimada, não é uma espécie de poesia ritmada? [...] Esperando sempre a glória que não veio, [Bertrand] libertou sua alma no perfume dessas flores raras que ele cultivava com tanta solícitude.¹⁵²

Nesses escritos, Desplaces estabelece uma homologia entre artes mais concreta que aquela do trecho que vimos anteriormente, que se orientava mais em direção às profissões artísticas que aos objetos estéticos criados por elas. O crítico aproxima das molduras que envolvem quadros a forma rígida dos poemas em prosa; nunca saberemos definitivamente se sua figura de linguagem pretendia ver traços efetivamente pictóricos no gênero do poema em prosa. Como já foi observado, cremos que seja historicamente correto ver em casos assim a sombra de noções românticas transposicionistas, então esta pode ser uma boa oportunidade para refletirmos sobre a relação estilística de *Gaspard* com as artes plásticas¹⁵³. Parece-nos relevante que discutamos o tópico uma vez que os comentadores veem constantemente o transbordamento dos temas de Bertrand (como a pintura) em direção a suas fórmulas estilísticas – a elaboração das estrofes e o uso da descrição, por exemplo.

¹⁵² « Louis Bertrand, dont l'oeuvre posthume n'a eu et ne devait avoir aucun retentissement, est, à vrai dire, le Metz ou le Gérard Dow de l'art contemporain. Artiste aussi patient que fin, il s'était composé le plus pittoresque des vocabulaires, ramassant au fond de la langue les vieux mots d'empreinte gauloise qu'il enchâssait le plus curieusement du monde dans la trame serrée de sa prose, dont chaque couplet avait la cadence du vers et la précision des figures géométriques. Couleur, dessin, composition, sentiment, tout s'harmonie et se complète dans ces cadres étroits où il enfermait son ecigeante et bizarre fantaisie. [...] On a aussi des vers de Louis Bertrand ; mais cette prose n'est-elle pas une sorte de poésie thymée, sinon rimée ? [...] attendant toujours la gloire qui n'est pas venue, il a exhalpe son ame dans le parfum de ces fleurs rares qu'il cultivait avec tant de sollicitude. » DESPLACES, Auguste. « Revue littéraire », *L'Artiste*, 11 de abril de 1847, p. 83. Talvez uma apreciação favorável a respeito da arte de Bertrand possa explicar que uma galeria de poetas vivos incluía uma análise mais profunda sobre o poeta morto em 1841 do que aquelas consagradas a numerosos autores ainda atuantes.

¹⁵³ Remetemos o leitor ao debate conduzido sobre literatura e artes plásticas em nosso primeiro capítulo.

De fato, a forma poética praticada em *Gaspard de la Nuit* tem limites e mesmo padrões de tamanho e estrofação. Tais características levam Desplaces a sugerir que seja legítimo aproximar essa linguagem à da pintura. Uma hipótese possível para essa intuição é que, como sustenta a teórica Anne-Marie Christin em *A imagem escrita*, a arte pictórica e a poesia tenham uma origem comum: a tela originária da experimentação estética sobre superfícies. Já na introdução a sua hipótese, a professora formula:

Parece que a escrita nasceu da imagem na medida em que a imagem ela mesma tinha nascido antes da descoberta – quer dizer, da invenção – da superfície: ela é o produto direto do pensamento da tela. Esse pensamento é tão essencial à aventura humana quanto tinha sido aquele da fala ou do instrumento. É ele que criou a geometria como ela criou a imagem. Ele procede pela interrogação visual de uma superfície para que deduzir dela as relações existentes entre traços que observamos nela e, eventualmente, seu sistema.¹⁵⁴

A superfície – papel ou tela – seria o palco tanto da literatura quanto da pintura. Entretanto, concordamos com a autora¹⁵⁵ que talvez seja necessário recuar a uma época lendária para alcançarmos essa origem comum. Podemos argumentar que no fio dos séculos a cultura e a história tenham separado tanto essas práticas que elas tornaram-se tradições distintas e independentes, de forma a experimentarem evoluções particulares, radicadas dentro de sua própria história.

Ora, se por um lado os berços antiquíssimos do poético e do pictórico teriam, portanto, elementos comuns, a coincidência não nos autorizaria a dizer com Desplaces que as dimensões restritas do gênero de Bertrand sugiram um vínculo com a molduragem. Isso porque se o que é aspecto intrínseco da pintura (a restrição da extensão do trabalho) é

¹⁵⁴ « Il apparaît alors que l'écriture est née de l'image dans la mesure où elle-même était née auparavant de la découverte — c'est-à-dire de l'invention — de la surface : elle est le produit direct de la pensée de l'écran. Cette pensée est aussi essentielle à l'aventure humaine que l'ont été celles de la parole et de l'outil. C'est elle qui a créé la géométrie comme elle a créé l'image. Elle procède par interrogation visuelle d'une surface afin d'en déduire les relations existant entre les traces qu'on y observe et, éventuellement, leur système.» CHRISTIN, Anne-Marie. *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris : Flammarion, 1996, p. 6

¹⁵⁵ Entrevista para *Le monde de la Bible*, revista de história das religiões. Endereço eletrônico consultado em 25 de novembro de 2009: <http://www.mondedelabile.com/article/index.jsp?docId=2326103>

aspecto autoimposto no gênero de Bertrand, já que as condições fundamentais de uma mídia não podem ser superadas na emulação de outra: ao contrário, as condições irredutíveis sempre pré-moldam o trabalho artístico¹⁵⁶.

Adicionalmente, se uma identidade essencial entre os traços nas duas artes for sustentada – e a demarcação como forma literária for relacionada a traços pictóricos –, a proposta deveria alcançar outros gêneros literários de extensão e estrofação limitadas (entre eles os sonetos, sejam à italiana ou à inglesa). Naturalmente, será bastante criticável advogar que a forma do soneto seja expressão da vontade de poetas em aproximar-se de formas pictóricas; seu interesse original seria antes ligado à música, como denuncia a etimologia da palavra¹⁵⁷. Não sustentamos nesta dissertação que características fundamentais de uma arte possam ser transpostas para outra: seria mais adequado conceder que elas possam ser apropriadas pelas diferentes tradições e, num sentido figurado, traduzidas¹⁵⁸. Não seria nem mesmo esse o caso do poema em prosa, como propôs a forte hipótese de que esse gênero deva muito à tradução de baladas estrangeiras¹⁵⁹. Guacira Marcondes Machado Leite resume assim essa possível gênese:

[Rousseau se faz ouvir] na Inglaterra e na Alemanha onde alimentam movimentos locais de insurreição contra a herança clássica francesa. Há então uma poesia nova que nasce nesses países e logo se faz ouvir na França, através de traduções numerosas que, por fidelidade a seus originais, se distinguem do verso tradicional, porque são simples, sentimentais, livres de convenções e bem ritmadas; elas também se distinguem da prosa poética francesa porque, ao contrário dela, apresentam unidade de estilo e integração cerrada de seus elementos componentes. Na realidade, os tradutores criaram algo novo quando adaptaram, abreviaram, eliminaram digressões, narrações dramáticas e conservaram aquilo que os textos

¹⁵⁶ Discutimos esse ponto em nosso capítulo sobre as abordagens teóricas.

¹⁵⁷ Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Versão 1.0 – Dezembro de 2001. Produzido e distribuído pela Ed. Objetiva Ltda, verbete “soneto”: “do provç. *sonet* 'espécie de canção, de poema', este do fr.ant. *sonet* 'cançoneta', dim. de *son* 'som', aqui com o significado de 'ária de música (que acompanhava um verso)”

¹⁵⁸ Em especial, é influente hoje a articulação das propostas de Derrida sobre a tradução para as versões operadas entre diferentes meios expressivos.

¹⁵⁹ BERNARD, Suzane. Op. cit. p. 35.

originais tinham de realmente poético, isto é, um ritmo, imagens e uma inspiração, integrados em uma estrutura coerente¹⁶⁰.

Retomando o artigo de Desplaces, a referência à pintura também abrange a comparação aos adeptos das belas letras e artes, como já havia feito seu texto de 1843. Bertrand é aproximado de Gerrit Dou e Metzger, dois pintores das chamadas escolas do Norte da Europa, sendo o primeiro holandês e o segundo, flamengo. Naturalmente, a referência se insere nos temas pictóricos de Bertrand, afinal o poeta desfila um panteão de artistas plásticos dessa região europeia. Entre outros, os paratextos de *Gaspard* e o poema que abre sua coletânea (“Harlem”) nos recordam alguns desses mestres: “Harlem, essa admirável bambochata que resume a escola flamenga, Harlem pintada por Jean-Breughel, Pieter-Neef, David Téniers e Paul-Rembrandt”¹⁶¹. Nicolas Wanlin observa que aspectos do texto produzem um efeito curioso e verificável no trecho transcrito: isto é, a afirmação de que a cidade (Haarlem) é um quadro (admirável bambochata) que é um poema (“Harlem”). A esse respeito, talvez seja relevante observar também que a iconografia de artistas como Gerrit Dou tem ocorrência frequente do *trompe l’oeil*¹⁶², que o dicionário Houaiss define

¹⁶⁰ LEITE, Guacira Marcondes Machado. “Aspectos da modernidade em *Gaspard de la Nuit*” in *Revista de Letras*. São Paulo, 24, 1984, p. 62.

¹⁶¹ BERTRAND, Aloysius. “Harlem” in Op. cit.

¹⁶² O dicionário de história da arte de Néraudeau define assim o *trompe l’oeil*: “pintura. Maneira de pintar procurando dar a ilusão do relevo e da realidade. A técnica do *trompe l’oeil* é um jogo sobre as regras da perspectiva de que os pintores antigos exploraram todos os recursos. [...] Os pintores italianos e flamengos retornaram a ela a partir do século XIV em conjuntos decorativos em quadros de cavalete. É de uma certa forma concorrer com a arquitetura e a arquitetura; ainda no século de Luís XIV, os *trompe l’oeil* em grisalhas imitam os baixos-relevos enquanto as grandes pinturas de teto dão a ilusão que os personagens saem das saliências ou fogem em direção às distâncias abertas no infinito.” Uma observação sobre o uso da técnica pelos surrealistas também é recordada, o que nos lembra do acolhimento especial de Bertrand por esse movimento, a que ainda chegaremos: “[Nos surrealistas] o *trompe l’oeil* é a desembocadura de uma filosofia: ele dá uma realidade às criações da imaginação, perturbando assim até a vertigem as relações entre o real e o irreal.” [« Manière de peindre cherchant à donner l'illusion du relief et de la réalité. La technique du trompe l'oeil est un jeu sur les règles de la perspective dont les peintres antiques ont exploité toutes les ressources. Elle fut abandonnée à l'époque byzantine et au Moyen Age jusqu'à Giotto. Les peintres italiens et flamands y reviennent à partir du xive siècle dans des ensembles décoratifs au dans les tableaux de chevalet. C'est d'une certaine façon faire concurrence à l'architecture et à la sculpture; encore au siècle de Louis XIV, les trompe-l'oeil en grisailles imitent des bas-reliefs tandis que les grandes peintures des plafonds donnent l'illusion que les personnages sortent des corniches ou s'enfuient vers les lointains ouverts sur l'infini. [Chez les surréalistes] le trompe l'oeil est l'aboutissement d'une philosophie: il donne une réalité à des créations de l'imagination, perturbant ainsi jusqu'au vertige les relations entre le réel et

como “estilo de criar a ilusão de objetos reais em relevo, mediante artifícios de perspectiva”¹⁶³ e se manifesta, no caso desse pintor, pelo enquadramento das cenas num arco engenhoso. Adicionalmente, o mesmo pintor concebeu *A dona de casa holandesa*, um óleo sobre tela de 1650 que representa uma mulher suspendendo uma ave pelas patas diante de uma janela. Talvez não por acaso as últimas linhas de “Harlem” sejam: “E os bêbados que fumam na espelunca mal falada, e a criada da estalagem que pendura na janela um faisão morto.¹⁶⁴”, uma típica cena de gênero¹⁶⁵.

Também não parece ser irrefletidamente que Dou e Metzú tenham sido selecionados como o Bertrand do século de ouro da arte¹⁶⁶. Conhecidos enquanto pintores preciosos (ou *fijnschilders*, se preferirmos), cultivaram um estilo voltado para a pintura minuciosa, frequentemente de pequeno formato. A homologia elaborada é evidente, sendo os poemas em prosa de Bertrand composições curtas e fruto de um trabalho tão cuidadoso que nunca foi dado por completo por seu autor, como veremos mais adiante neste estudo. Trata-se da comparação entre trabalhadores detalhistas dedicados a seus ofícios exigentes. Isto é: um cotejo entre profissões artísticas, nesse sentido.

A presença de Bertrand na revista *L'Artiste*, usualmente mais superficial que os casos que pudemos discutir, pode também ser responsabilizada pela consolidação de um novo prenome ao poeta: é sabido que Bertrand costumava assinar seus melhores trabalhos como Louis Bertrand¹⁶⁷. O prenome Aloysius foi empregado por ele escassamente, e rivalizava com outra latinização: Ludovic. Tanto não há uma explicação documental que

l'irréel. »] Cf. NÉRAUDAU, Jean-Pierre. *Dictionnaire d'histoire de l'art*. Paris: Presses Universitaires de France, 1985, p. 473.

¹⁶³ Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Versão 1.0 – Dezembro de 2001. Produzido e distribuído pela Ed. Objetiva Ltda. Verbete *trompe l'oeil*.

¹⁶⁴ BERTRAND, Aloysius. Op. cit. (1980), p. 88.

¹⁶⁵ “Abreviação das expressões como ‘gênero vulgar’ ou ‘gênero baixo’ ou ‘gênero menor’ que designavam no século XVIII o que chamamos de ‘pintura de gênero’ desde o século XIX. Pintura representando cenas emprestadas da vida familiar, anedótica, íntima, em oposição aos pintores do gênero histórico.” [« abréviation des expressions comme "genre vulgaire" ou "genre bas" ou "genre mineur" que désignaient au xviiiè siècle ce qu'on appelle "peinture de genre" depuis le xix siècle. Peinture représentant des scènes empruntées à la vie familière, anecdotique, intime, par opposition aux peintres du genre historique»]. Cf. Néraudau, Jean-Pierre. Op. Cit. p. 242

¹⁶⁶ Invertemos a fórmula do crítico: “Louis Bertrand [...] é, a bem dizer, o Metzú ou o Gérard Dow da arte contemporânea”.

¹⁶⁷ Cf. SPRIETSMA, Cargill. Op. cit., p. 2-5. O biógrafo desenvolve uma curta discussão sobre o prenome de Bertrand e deixa clara sua preferência pelo antropônimo sob o qual esse foi registrado, argumentando com base na documentação deixada pelo poeta.

indique preferência do autor por tal nome excêntrico, que os biógrafos Chabeuf e Sprietsma tentaram em vão restituir seu antropônimo recebido por batismo. Parece-nos razoável ponderar que haja nesse processo mais uma transformação em direção ao mito exótico que o imaginário romântico rico concebeu para o autor. Hoje, estando o autor há mais de um século conhecido sob esse curioso nome que causa dúvidas de pronúncia até na França especializada, não seria nosso papel tentar reverter a alquimia. De resto, se o nome não fizer justiça à vontade do autor, ao menos tem a vantagem de resguardar um poeta maldito da homonomia com um bem-aventurado, o romancista Louis Bertrand da Academia Francesa, e com o santo espanhol Luis Beltrán, cujo nome adaptado ao francês também é o mesmo.

Já em 1852, o diretor do periódico, Arsène Houssaye¹⁶⁸ também publica no *L'Artiste* um de seus “Perfis literários”¹⁶⁹. O texto intitulado “Sobre alguns amigos deitados no túmulo” descreve (como o nome sugere) sua amizade com homens de letras que já haviam falecido. Há algo de estranho na presença (quase paliativa, pois soma poucas linhas e referências nominais) de Bertrand num artigo sobre os amigos falecidos do autor por simplesmente não tê-lo conhecido (e por isso escapar à definição de amigo), mas já observamos que a *Galeria de poetas vivos* de Desplaces semelhantemente também não lhe proporcionou espaço oportuno. A esse respeito, há argúcia no julgamento de Raymond Schwab quanto ao espaço de “articulação eterna da história literária¹⁷⁰” que é frequentemente concedido a Bertrand por muitos de seus leitores; ainda voltaremos a essa formulação, que aproxima a atividade poética desse poeta em prosa de uma função análoga à das juntas na anatomia animal.

Outra referência ao poeta borguinhão na *L'Artiste*, mas que nos parece menos interessante, está em pareceres que o aproximam de Nerval¹⁷¹: em outro artigo de

¹⁶⁸ Recordamos que Houssaye é o homem a quem Baudelaire dedica seus *Pequenos poemas em prosa* e destinatário de uma carta célebre do mesmo poeta que foi alçada a pivô da recepção de Bertrand por numerosos comentadores (e que logo visitaremos).

¹⁶⁹ Os « Profils littéraires » também estão disponíveis sob a forma de livro: cf. HOUSSAYE, Arsène. *Voyage à ma fenêtre*. Paris: Victor Lecou, 1851.

¹⁷⁰ SCHWAB, Raymond: “L’aventure d’Aloysius Bertrand” *La bouteille à la mer* 48 (Outubro de 1945) : Cahiers de poésie : [6]. Apud Richards, p. 152.

¹⁷¹ Essas associações seriam mais ricas se as confrontássemos com as formas de agrupar e avaliar os pequenos românticos e categorias semelhantes que foram elaboradas ao longo das décadas. Portanto, ainda voltaremos a essas analogias.

Houssaye, que dá conta do recente óbito do autor de *Viagem ao Oriente*, estabelece-se familiaridade entre os poetas sob uma metáfora floral.

Um outro sonhador, da mesma família de espíritos inquietos do outro mundo e que não fizeram outra coisa senão passar por este, Aloysius Bertrand, comparou o poeta ao goivo selvagem que floresce suspenso no granito das catedrais e que vive menos na terra que no sol.¹⁷²

Tais espíritos inquietos se reencontraram no outro mundo e se unem pelo devaneio, pois ambos seriam sonhadores. Não seria então sem motivos que esses dois poetas estarão no rol do romantismo violento fetichizado pelos surrealistas desde o alvorecer do século XX.

A redação da revista *L'Artiste* foi até mesmo considerada representativa da primeira leva de leitores admiradores de Bertrand por Lucien Chovet, que apresenta uma hipótese convincente¹⁷³ para a já apresentada metamorfose de Louis em Aloysius: a divulgação desse pseudônimo que nunca figurou na capa de nenhum volume de Bertrand seria uma manobra editorial de Pavie, inspirada pelo paratexto de Sainte-Beuve que já pudemos analisar:

A fórmula de Pavie é visivelmente calcada sobre aquela da nota introdutória de Sainte-Beuve (“Louis Bertrand, ou, como ele gostava de se poetizar, Ludovic ou mais ainda Aloïsius Bertrand”). De uma só vez, ela corrige sua ortografia, o corte (um único pseudônimo é conservado) e lhe dá uma interpretação arriscada. Na realidade, a escolha desse prenome não parece obedecer a uma moda gótica, mas antes a um princípio de declinação. [...]A partir do estado civil (Jacques-Louis-Napoléon Bertrand): Jacques será declinado em Jacob, Louis em Ludovic e Aloysius, Napoléon não foi empregado senão uma única vez em composição, e tal qual. Essas

¹⁷² « Un autre rêveur, de la même famille d'esprits inquiets de l'autre monde et qui ne font que passer en celui-ci, Aloysius Bertrand, a comparé le poète à la giroflée sauvage qui fleurit suspendue au granit des cathédrales et qui vit moins dans la terre que dans le soleil. ». HOUSSAYE, Arsène. « Gérard de Nerval ». *L'Artiste*, 4 de fevereiro de 1855, p. 72.

¹⁷³ CHOVEL, Lucien. Op. cit.

formas não são especialmente góticas e a forma latinizada não tem conotações medievais necessariamente.¹⁷⁴

Se durante anos a *L'Artiste* ocupou o espaço jornalístico mais relevante no tocante à recepção sobre o poeta, pode-se dizer que a *Revue fantaisiste* usurpa-lhe esse título pelo menos desde 1861, ano da publicação de “Les oubliés du dix-neuvième siècle. Louis Bertrand”¹⁷⁵, de Fortuné Calmels. Trata-se do maior artigo em jornal a respeito do autor de *Gaspard* até então, uma vez que soma 12 páginas. O autor se apoia fundamentalmente sobre a *notice* de Sainte-Beuve, matriz natural de muitos dos autores que escreveram sobre Bertrand durante os primeiros 20 anos após sua morte.

Hoje, vinte anos depois da aparição de *Gaspard de la Nuit*, Louis Bertrand não é nem mesmo um nome, e a edição de seu livro, de tiragem pequena, não está talvez totalmente esgotada. Sozinhos, muito raros aficionados literários possuem dela um exemplar, e esses, eu lhes afirmo, não o cederiam nem por muito ouro.¹⁷⁶

Talvez fosse produtivo observar essas afirmações no contexto da bibliofilia típica do século XIX francês, uma tendência que cresce na medida do avanço das décadas. Subsumimos a atividades bibliófilas tanto autores que colecionaram livros como os que os colecionaram e os que simplesmente os amam; com frequência, afinal, tais traços eram

¹⁷⁴ « La formule de Pavie est visiblement calquée sur celle de la notice introductive de Sainte-Beuve (« Louis Bertrand, ou, comme il aimait à se poétiser, Ludovic ou plutôt encore Aloisius Bertrand », OC, p. 75). Tout à la fois, elle en corrige l'orthographe, la tronque (un seul pseudonyme est retenu) et en donne une interprétation hasardeuse. En réalité, le choix de ce prénom ne semble pas obéir à une mode gothique, mais d'abord à un principe de déclinaison. [...] à partir de l'état civil (Jacques Louis Napoléon Bertrand) : Jacques sera décliné en Jacob, Louis en Ludovic et Aloysius, Napoléon n'étant employé qu'une seule fois en composition, et tel quel. Ces formes ne sont pas spécialement gothiques et la forme latinisante n'a pas nécessairement de connotations médiévales. » Idem.

¹⁷⁵ CALMELS, Fortuné. « Les oubliés du XIXème siècle – Aloysius Bertrand, » in *La Revue fantaisiste*, 15 de outubro de 1861, p. 303

¹⁷⁶ « Aujourd'hui, vingt ans après l'apparition de *Gaspard de la Nuit*, Louis Bertrand n'est pas même un nom, et l'édition de son livre, tirée à petit nombre, n'est peut-être pas encore entièrement écoulee. Seuls, de très-rars dilettanti littéraires en possèdent un exemplaire, et ceux-là, je vous affirme, ne le céderaient pas pour beaucoup d'or. » CALMELS, Fortuné. « Les oubliés du XIXème siècle – Aloysius Bertrand, » in *La Revue fantaisiste*, 15 de outubro de 1861, p. 303.

mantidos pelos mesmos homens cultos, como é o caso de Monselet e Asselineau¹⁷⁷. Poderíamos dizer que se tratava de um período de obsessão pelo romântico: é o que nos mostram algumas linhas de Monselet em 1871 sobre um fenômeno vivo já “há algum tempo”.

Sabemos qual voga extraordinária se liga há algum tempo aos livros desse período, particularmente àqueles cujo mérito é realçado pelas vinhetas de Tony Johannot ou pelas pitorescas águas fortes de Célestin Nanteuil. [...] Os amantes dão carta branca, atualmente, aos Pétrus Borel, os Lassailly, os Aloysius Bertrand, os Théophile Gautier etc.¹⁷⁸

Com efeito, o fetiche pequeno-romântico não se restringia ao recobrado interesse relativo a esses autores de importância discutida: os registros de recepção indicam leitores que se aventuram em observações cada vez mais exotizantes, poderíamos dizer, dos suboficiais do romantismo (em especial aqueles ativos entre as décadas de 20 e 40 do décimo nono século). É esse o caso de Bertrand no artigo de Calmels:

Ele chega a Paris por volta do fim de 1828, com a idade de vinte e um anos, depois de ter apresentado no *Le Provincial*, diário de Dijon, várias peças em prosa e um verso de uma execução já bem hábil. [...] Louis Bertrand torna-se Messer Aloysius ou Héloïsius, trovador-alquimista convicto, romântico entre os mais românticos. [...] Seu estilo gótico é o mais puro do mundo, e cada palavra, tão sabiamente escolhida, se encontra tão bem em seu lugar, o esforço é tão perfeitamente dissimulado, que você juraria que tal peça é obra de um contemporâneo de Carlos VI.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Ver LEROY-TERQUEM, *La Fabrique...* op. cit., p. 64

¹⁷⁸ MONSELET, Charles, *Catalogue détaillé, raisonné et anecdotique d'une jolie collection de livres rares et curieux dont la plus grande partie provient de la bibliothèque d'un homme de lettres bien connu...*, Pincebourde, 1871, p. VII-VIII.

¹⁷⁹ « Il arrive à Paris vers la fin de 1828, à l'âge de vingt-un ans, après avoir donné dans le *Provincial*, journal de Dijon, plusieurs pièces en prose et en vers d'une exécution déjà fort habile. [...] Louis Bertrand devient Messer Aloysius ou Héloïsius, trouvère-alchimiste convaincu, romantique parmi les plus romantiques. [...] Son style gothique est le plus pur du monde, et chaque mot, si savamment choisi, se trouve si bien à sa place, l'effort est si parfaitement dissimulé, que vous jureriez que tel morceau est l'oeuvre d'un contemporain de Charles VI. P. 305. Il arrive à Paris vers la fin de 1828, à l'âge de vingt-un ans, après avoir donné dans le *Provincial*, journal de Dijon, plusieurs pièces en prose et en vers d'une exécution déjà fort habile. [...] Louis

É importante advertir que as afirmações de Calmels são altamente desproporcionais. O título de “trovador-alquimista convicto” talvez se vincule à curiosidade de Bertrand quanto aos estudos herméticos¹⁸⁰, divulgada principalmente por Sainte-Beuve e Sprietsma. Endossamos Milner, no entanto, ao considerarmos que o vínculo do poeta de Dijon com as anotações de natureza alquímica dificilmente teria ultrapassado a curiosidade superficial¹⁸¹. Supor que o autor de *Gaspard de la Nuit* estudasse com profundidade a tradição de Flamel, como propõem alguns autores, seria uma hipótese indocumentada cujos desdobramentos hermenêuticos¹⁸² podem construir interpretações que desenham perigosas conclusões para premissas especulativas. Não seria abusivo dizer que parece agir sobre a crítica contemporânea, por vezes, a inércia da leitura mistificadora de que temos numerosos exemplos neste estudo.

Quanto à afirmação sobre o “estilo gótico” do poeta, que seria “o mais puro do mundo”, trata-se também de uma imprecisão, uma vez que a chamada ficção gótica dos países anglófonos seria bastante anterior às tentativas francesas – bem como muito mais influente: é o caso de nomes como Walpole, Byron, Shelley e Poe. Mesmo entre os franceses, o estilo minucioso e muitas vezes delicado de Bertrand se distancia muito do gótico se cotejado com a Condessa de Genlis ou Ducray-Duminil, herdeiros efetivos dos *graveyard poets* ingleses.

No trecho transcrito, talvez haja considerações mais ricas para nossos propósitos se levarmos em conta a discussão axiológica que gravitava em torno dos pequenos românticos. Essa “categoria menor” é uma articulação importante da história literária e um problema relevante para seus especialistas desde seu surgimento: afinal, o que fazer com

Bertrand devient Messer Aloysius ou Héliusius, trouvère-alchimiste convaincu, romantique parmi les plus romantiques. [...] Son style gothique est le plus pur du monde, et chaque mot, su savamment choisi, se trouve si bien à sa place, l'effort est si parfaitement dissimulé, que vous jureriez que tel morceau est l'oeuvre d'un contemporain de Charles VI » CALMELS, Fortuné. Op. cit., p. 305.

¹⁸⁰ Sprietsma afirma que Bertrand teria tido acesso a manuscritos herméticos – teria estudado “em suas horas livres” as obras de Agrippa, Paracelso e Nicolas Flamel. Depois, num espírito muito mais criativo e pitoresco, supõe que Bertrand tenha visitado as ruas onde Flamel teria circulado na Paris antiga. Cf. SPRIETSMA, Cargill. Op. cit., p. 81 e 111.

¹⁸¹ Cf. MILNER, Max. *Le diable dans la littérature française*, op. cit. p. 646 e 660, nota 125.

¹⁸² Existe uma série de trabalhos que supõem uma relação de maior ou menor concretude entre as artes ocultas e vida e obra de Bertrand. Atualmente, o trabalho mais citado entre eles é o de Réjane Blanc, que inteligentemente se presta à confusão entre personagens e autor, como se sob influência inercial das leituras de Sainte-Beuve. Cf. BLANC, Réjane, *La Quête alchimique dans l'oeuvre d'Aloysius Bertrand*. Paris: Nizet, 1986.

autores que têm pouco em comum senão a periferia dos estudos e do público? O artigo de Calmels explicita a questão do valor dos pequenos românticos: Bertrand poderia não ser um poeta de gênio (“se Louis Bertrand não foi, na verdade, um homem de gênio [...]”), mas seria o romântico dos românticos. Não há ambiguidade nesse aparente paradoxo, que parece ser representativo nas linhas do bibliófilo Derôme em suas *Conversas de um amigo dos livros* e em *O luxo dos livros*, respectivamente:

Os grandes nomes da Escola Romântica não são aqueles que a designam melhor. [...] São os talentos de segunda ordem, aqueles que se submeteram à direção dos mestres, que lhes exageraram a maneira e as doutrinas, que lhe deram uma fisionomia à parte, que a representam com suas qualidades e seus defeitos, seus tiques, sua cor destacada¹⁸³.

Nos nossos dias, a crítica exumou os pequenos. Não compreendíamos antes que os pequenos podem servir à inteligência dos grandes por comparação, de qual utilidade eles são enquanto medida média de uma época da história das letras, quando queremos tomar consciência das correntes que agitam a sociedade, dos impulsos variados aos quais ela obedece e que os grandes escritores não deixam ver o bastante, porque eles têm seu livre-arbítrio, têm o tamanho para resistir às influências de baixo e fazem as correntes no lugar de seguir aquelas que existem¹⁸⁴.

Vemos aí duas concepções do “romantismo menor” segundo a pluma do amante dos livros: a de que os poetas “de segunda ordem” seriam úteis ou por i) operar um decalque das propostas românticas ou por ii) servir de bitola ao edifício romântico, num espírito de

¹⁸³ « Les grands noms de l'École Romantique ne sont pas ceux qui la désignent le mieux. Ceux qui les portent, auraient pris une enseigne différente qu'ils n'en existeraient pas moins. Ce sont les talents de second ordre, ceux qui ont subi la direction des maîtres, qui en ont souvent exagéré la manière et les doctrines, qui lui ont donné une physionomie à part, la représentent avec ses qualités et ses défauts, ses tics, sa couleur tranchée. » DERÔME, Léopold, *Causeries d'un ami des livres. Les Éditions originales des Romantiques*. Paris: Slatkine reprints, 1968, p. 81.

¹⁸⁴ « De nos jours, la critique a exhumé les petits. On ne comprenait pas auparavant que les petits peuvent servir à l'intelligence des grands par comparaison, de quelle utilité ils sont comme mesure moyenne d'une époque de l'histoire des lettres, quand on veut se rendre compte des courants qui agitent la société, des impulsions variées auxquelles elle obéit et que les grands écrivains ne laissent pas assez voir, parce qu'ils ont leur libre-arbitre, sont de taille à résister aux influences d'en bas et font les courants au lieu de suivre ceux qui existent. » DERÔME, Léopold, *Le Luxe des livres*, Librairie Édouard Rouveyre, 1879, p. 54.

contraste em consideração aos grandes. Ao mesmo tempo em que esses anões seriam o pior do romantismo, simultaneamente representariam o romantismo da melhor forma – isso quer dizer, a doutrina em estado puro como consequência da ausência de livre-arbítrio. As qualificações de Calmels se orientam para a descrição de Bertrand como o exagero do típico romântico, sob o expediente crítico da desqualificação: tratar-se-ia da denúncia de uma prática próxima à de caricaturistas das propostas do período. Diríamos que a aparência fabricada (e exagerada) que resulta da aplicação desses rótulos por Calmels é efeito das limitações do próprio conceito operacional do “pequeno romântico” na crítica e na história literária. Como veremos, as concepções elaboradas nas décadas seguintes (por Asse e Lardanchet, por exemplo) tentarão dar conta da absurda diversidade de uma categoria que encerra nomes distintos como os de Gautier, Borel, Nerval, Nodier, O’Neddy, Forneret, Lassailly e Bertrand sem serem necessárias tantas concessões e equívocos.

Outros trechos dignos de atenção no artigo da *Revue fantaisiste* são representativos de contornos novos no tocante ao naufrágio popular de Bertrand: trata-se de um contraste relevante, por exemplo, que o tom complacente de Molènes e Sainte-Beuve tenha sido substituído pela aura de distinção voluntária, uma espécie de princípio aristocrático que faz que um homem de letras que não se contente com a aprovação de um público plebeu. Essa leitura de Bertrand, que certamente se serve de luz anacrônica (pois a correspondência íntima do poeta demonstra o desejo vivo de obter sucesso editorial e crítico¹⁸⁵), terá seu ápice na comunidade interpretativa do círculo de Mallarmé e Huysmans, como ainda será oportuno observar.

Assim, Calmels escreve:

Se Louis Bertrand não foi, na verdade, um homem de gênio, ele foi, com certeza, um artista de grande talento, fecundo como nenhum em delicadezas e em elegâncias, um artesão completo, um lapidário, todo repleto daquela sabedoria que é a ciência do artista, o medo do Feio. É porque o povaréu se distancia dele tanto quanto ele se distancia do povaréu que sua obra póstuma não pôde chegar à notoriedade malgrado uma nota

¹⁸⁵ Já salientamos, por exemplo, a carta satisfeita de Bertrand a sua mãe ao supor que seria publicado por um editor responsável por sucessos de livraria. Ademais, podemos citar o desejo de fazer seu livro contar com a apresentação de Sainte-Beuve, o grande crítico romântico.

magistral de Sainte-Beuve que a precede. [...] Ele não faz senão pequenas telas; é isso nele uma fraqueza? Não, evidentemente: é o horror da vulgaridade; nada vulgar é sua divisa. Ele poda tudo o que não é pesquisado, raro, requintado.¹⁸⁶

A crítica sobre um “esquecido do século dezenove” tem tantas aparentes ambiguidades que alguém poderia vê-la como um registro de transição; não é essa a nossa posição. Não desejamos praticar a injustiça de ver parte dos leitores como profetas de Baudelaire ou de qualquer outra interpretação célebre ou balizada: isso simplesmente porque eles não o são. Entre as afirmações que parecem conflitantes estão as concepções de que seria um poeta que “não é um homem de gênio”, mas, ao mesmo tempo, que esse “mestre não foi igualado” (e que “seu gênio em toda sua maturidade teria adquirido a amplitude que lhe falta”); uma obra que “se enjoa para sempre das banalidades da moda” que, no entanto, é produto de um “romântico entre os mais românticos”; que a vida de Bertrand seria “um longo calvário”, mas que ele seria, da mesma forma, um homem feliz.

Calmels ironiza o progresso, “essa grande palavra vazia, inchada de tolice¹⁸⁷” para elogiar o poeta de Dijon; existe a afirmação clara de que o poeta teria sido um homem “invejável, cuja impopularidade vem da distinção de seu talento”. O artigo de Calmels é importante para percebermos novos contornos dos registros de recepção com relação ao autor de *Gaspard*. Podemos nos perguntar figuradamente se o livro e o homem não foram novamente identificados, pois se os leitores contemporâneos à publicação foram orientados pelas considerações críticas de Sainte-Beuve e costumavam ver em Bertrand a sombra de sua obra, a parte final do século viu em Bertrand o exotismo raro dos poucos exemplares de sua publicação. Bertrand foi fetichizado como um item incomum: o exame atento das

¹⁸⁶ « Si Louis Bertrand ne fut pas, à la vérité, un homme de génie, ce fut, à coup sûr, un artiste de grand talent, fécond comme pas un en félicitesses et en élégances, un ouvrier accompli, un lapidaire, tout plein de cette sagesse qui est la science de l'artiste, la crainte de la Laideur. C'est pourquoi la foule s'éloigna de lui autant qu'il s'éloignait d'elle, et son oeuvre posthume n'a pu arriver à la notoriété malgré une notice magistrale de Sainte-Beuve qui la précède. [...] Il ne fait que de petites toiles; est-ce chez lui impuissance ? Non évidemment : c'est horreur de la vulgarité ; nada vulgar est sa devise. Il élague tout ce qui n'est pas recherché, rare, exquis ». CALMELS, Fortuné. Op. cit. p. 304 e 309.

¹⁸⁷ O pensamento de Baudelaire tem grande afinidade com uma observação dessa natureza. Como veremos adiante, o poeta do “novo frisson” publicou poemas em prosa na edição seguinte da revista e certamente esteve a par das articulações de Calmels.

correspondências dessa época revela que *Gaspard* tornou-se um artigo excêntrico, exclusivo a alguns poucos conhecedores.

Ora, existe aí um suposto mistério que contradiz a lógica de mercado, pois o editor reclama de um livro invendível e o mercado se queixa de um livro inencontrável. Calmels afirma acreditar que a edição não tenha sido esgotada, no entanto. Vemos nessa conjuntura os vestígios das imprecisões de Pavie a que já pudemos nos referir no capítulo interior – e cuja intenção nós nos abtemos de julgar.

III.2 Dândi e maltrapilho

*O Poeta é semelhante ao príncipe das nuvens negras
Que assombra a tempestade e debocha do arqueiro;
Exilado no chão e no meio das vaias,
Suas asas gigantes o impedem de andar.*¹⁸⁸

Parece-nos que alguns dos registros de recepção que examinamos tenham sido historicamente eclipsados e inobservados em favor da referência de Baudelaire na carta que abre os *Pequenos poemas em prosa*. A menção baudelairiana é, sem dúvidas, publicidade maior do que todas que o poeta borguinhão já recebera até então: isso explicaria, talvez, que a história literária gravite parte excessiva da leitura de Bertrand em torno do autor das *Flores do mal*.

Charles Baudelaire teria apreciado *Gaspard de la Nuit* desde seu aparecimento¹⁸⁹. Seu primeiro modelo de poemas em prosa divide muitas semelhanças estruturais com seu

¹⁸⁸ « Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher. »

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Edição bilíngue, tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 110. Tradução nossa.

¹⁸⁹ Prarond, amigo de Baudelaire, escreve um testemunho sobre o poeta para Eugène Crepet: “Eu notei a impressão das *Fantásias* de Bertrand sobre ele desde que apareceram. Ele foi marcado por elas, e é a essa particular estima, herdada depois por Asselineau, que *Gaspard de la Nuit* deve sua edição de Paris-Bruxelas, 1986”. PRAROND, Ernest e BUISSON, Jules. « Lettres à Eugène Crepet sur la jeunesse de Baudelaire » in *Mercure de France* 322, 1 de setembro de 1954, p. 11.

antepassado aloysiano, como a presença do mesmo número de estrofes e de extensão análoga. É interessante notar que, bem como em outros casos que ainda veremos, Baudelaire deixou uma notável escassez de escritos mencionando o poeta; isso empurrou, sem raridade, o trabalho dos estudiosos a um terreno bastante especulativo e, diríamos, perigoso. Um número expressivo de especialistas que se voltaram à relação Baudelaire-Bertrand deixou sua exegese da carta de Baudelaire, cuja primeira versão se apresenta como segue:

Meu ponto de partida foi *Gaspard de la Nuit* de Aloysius Bertrand, ao qual, sem dúvidas, você é familiar; mas eu notei rapidamente que eu não poderia persistir nesse pastiche e que o trabalho era inimitável. Eu me resignei a ser eu mesmo¹⁹⁰.

Bem escolado como crítico, Baudelaire toma o cuidado de balizar rigorosamente onde ele acreditava terminar a influência e começar a criação. À medida que o poeta do *Paraisos artificiais* insere seus poemas em prosa numa já iniciada tradição francesa (através de seu vínculo com Bertrand), também assegura a originalidade de seu projeto literário. Opinamos que as leituras que reduziram o autor de *Gaspard* artificialmente a um profeta de Baudelaire parecem bastante anacrônicas; lembramos, sobretudo, de como Auerbach avaliou a relação entre o *Velho* e o *Novo Testamento* – ou, mais especificamente, como o sacrifício de Isaac passa a profetizar o sacrifício de Jesus quando antes significava algo diverso¹⁹¹. Isto é: ao anunciar apenas superficialmente o seu modelo, Baudelaire levou os críticos como que a uma interpretação reinterpretação sobre a obra de Bertrand.

A rede de leitores formada entre os conhecedores de *Gaspard de la Nuit* tem aspectos pouco observados, como a subavaliada amizade de Baudelaire com um dos primeiros críticos do poeta Bertrand – cujo trabalho pudemos conhecer nas primeiras páginas de nosso estudo. Trata-se de Gaschon de Molènes; o célebre artigo crítico de

¹⁹⁰ « Mon point de départ a été *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand, que vous connaissez sans aucun doute; mais j'ai bien vite senti que je ne pouvais pas persévérer dans ce pastiche et que l'oeuvre était inimitable. » BAUDELAIRE, Charles. Carta a Arsène Houssaye. *Correspondance de Baudelaire*. Segundo volume. Paris: Gallimard, 1973, p. 208.

¹⁹¹ AUERBACH, Erich. *Mimesis – A Representação da Realidade na Cultura Ocidental*. São Paulo: Prespectiva, 2004. Tradução de George Bernard Sperber, p. 17.

Baudelaire intitulado *O pintor da vida moderna* – e publicado originalmente no *Le Figaro* em 1863 – pôde revistar a obra de Constantin de Guys e apresentar influentes considerações sobre a arte pictórica. É quando o poeta do *Spleen de Paris* comenta favoravelmente “algumas linhas” de Molènes a respeito do interesse da representação artística da vida e da pompa militares. A esse respeito, Francis Moulinat acrescenta que Gaschon de Molènes teria sido um militar e também “um próximo de Baudelaire”¹⁹².

Acreditamos ser oportuno ressaltar nesta ocasião nossa crença de que a história de recepção de uma obra não seria redutível a seus comentadores célebres. É nossa suspeita que desconhecer a opinião do *milieu* em que se insere um leitor (tomemos Baudelaire como amostra) pode distorcer a avaliação de suas contribuições. Sendo assim, se por um lado nunca saberemos em que medida o borguinhão visitou a comunicação de Molènes e Baudelaire, parece-nos claro, por outro, que o poeta dandino não teria recuperado Bertrand de algum suposto esquecimento – que, com efeito, nunca se concretizou.

Expressão de um tempo bibliófilo, o círculo em que Baudelaire se situa se interessa por poetas desconhecidos (os colaboradores da *Revue fantaisiste* versaram não apenas sobre Bertrand, mas também sobre Borel, Nerval e outros ditos soldados rasos da literatura romântica). O célebre texto baudelairiano¹⁹³ acerca da vida e da obra de Allan Poe retratou o estadunidense como vítima da lógica materialista, progressista e positivista de seu tempo e de seu país. Semelhantemente, como já foi apresentado, Calmels também sugere uma relação entre o progresso e a desatenção do leitorado em relação a Bertrand.

As reflexões artísticas do poeta das *Flores do Mal* são ricas e abundantes trabalhos o retratam como uma espécie de catalisador da modernidade, ou pelo menos de certa modernidade¹⁹⁴. Nota-se com clareza nos escritos do crítico e poeta que sua interpretação do romantismo¹⁹⁵ é em grande medida creditável pela elaboração de uma estética em que o

¹⁹² BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'Art*, op. cit. Nota de rodapé da p. 532.

¹⁹³ BAUDELAIRE, Charles. *Edgar Allan Poe: sa vie et ses ouvrages*. Toronto: University of Toronto Press, 1973.

¹⁹⁴ O conceito da modernidade é um dos alicerces de seu *Pintor da vida moderna*, desenvolvido no capítulo “La Modernité”. Estudos célebres como os de Benjamin (cf. BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. London: Verso, 1983), Berman (cf. BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986) e Kopp (KOPP, Robert. *Baudelaire: Le Soleil noir de la modernité*. Paris: Découvertes Gallimard, 2004) sublinharam vivamente os traços de modernidade desse poeta. Naturalmente, há numerosos outros trabalhos relevantes que avançaram nessa trilha, mas seria ocioso tentar arrolá-los extensivamente.

¹⁹⁵ “As primeiras coisas que explicam o poder de irradiação de Baudelaire são a extraordinária complexidade da “alma humana” e a atenção que soube prestar a algumas das mais violentas reivindicações do

moderno tem função de protagonista. Tanto é assim que a oposição dos coloristas românticos aos desenhistas que lhe precederam é uma peça chave para entender que Baudelaire considere Delacroix um poeta-pintor¹⁹⁶ – e louve com entusiasmo sua imaginação pictórica. Analogicamente, a imaginação de Bertrand também poderia ser descrita como a qualidade de um poeta-pintor, mas algo fez o poeta do “Spleen e Ideal” desviar-se do temário de que o poeta borguinhão se apropriou: trata-se justamente da ideia de modernidade – responsável igualmente pelo enaltecimento da atualidade de Guys, que sucedeu nos interesses de Baudelaire a priorização dos valores cromáticos levada a cabo por Delacroix.

A carta a Houssaye (que já apresentamos) tem uma segunda versão que cumpre a tarefa de explicitar com maior persuasão as razões alegadas por Baudelaire que explicariam sua distância das *Fantasias* no tocante aos poemas em prosa. É desnecessário observar que haveria algo de estranho em elaborar mais de uma versão de uma mesma carta se ela fosse dotada de natureza despretensiosa. É por isso que devemos observar esse documento com o espírito atento: a carta passa por modificações que organizam melhor os propósitos críticos de Baudelaire e racionalizam com destreza as diferenças entre o modelo e a figura. Desse modo, a missiva que serve de introdução a *Le Spleen de Paris* se vê reformulada. Peço perdão às normas de citação para apresentar duas versões lado a lado:

<p>Meu ponto de partida foi <i>Gaspard de la Nuit</i> de Aloysius Bertrand, ao qual, sem dúvidas, você é familiar; mas eu notei rapidamente que eu não poderia persistir nesse pastiche e que o trabalho era inimitável. Eu me resignei a ser eu mesmo.</p>	<p>Tenho uma pequena confissão a lhe fazer. Foi folheando, pela vigésima vez pelo menos, o famoso <i>Gaspard de la Nuit</i> de Aloysius Bertrand (um livro conhecido por você, por mim e por alguns de nossos amigos não teria todos os direitos de ser chamado de famoso?), que me ocorreu a ideia de tentar alguma coisa análoga e aplicar na descrição da vida moderna, ou antes de uma vida moderna e mais abstrata, o procedimento que ele aplicou à pintura da vida antiga, tão estranhamente pitoresca. [...] Assim que comecei o trabalho, percebi que não apenas eu</p>
---	--

romantismo.” RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Tradução de Fúlvio Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 1997, p.16.

¹⁹⁶ Cf. as formulações de Baudelaire sobre a imaginação de Delacroix em BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l’art*, op. cit, p. 273 – 280.

	<p>estava bem longe de meu misterioso e brilhante modelo, mas ainda que eu fazia algo (se isso pode ser chamado de algo) singularmente diferente, acidente do qual qualquer pessoa que não fosse eu se orgulharia sem dúvidas, mas que não fazem nada senão humilhar profundamente um espírito que observa como a maior honra do poeta perfazer exatamente aquilo que projetou fazer.¹⁹⁷</p>
--	---

Se estivermos corretos em supor que essa última versão, que aparece publicada em *La Presse* em 26 de agosto de 1861¹⁹⁸ na edição de *Le Spleen de Paris* (uma obra publicada em regime póstumo – paralelo acidental com seu modelo romântico) em 1869 é resultado do remodelamento da carta que já pudemos analisar, a astúcia crítica de Baudelaire se mostra ainda mais engenhosa. Se na correspondência original (de 1861) o poeta já deixa claro que não pôde incorrer no pastiche que tinha planejado, na carta introdutória um pastiche não é nem mesmo mencionado. Existe com efeito uma elaboração que multiplica a extensão de suas explicações (e, sub-repticiamente, suas argumentações) sobre o assunto. A qualidade da obra, apreciação omitida na primeira missiva, é formulada sob o tópico retórico da modéstia afetada¹⁹⁹. Baudelaire declara que qualquer outra pessoa estaria satisfeita com a obra que derivou de seus esforços, mas que ela o humilha por não ter sido aquilo que tinha planejado produzir. É curioso que o poeta se diga decepcionado por ter

¹⁹⁷ « J'ai une petite confession à vous faire. C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux Gaspard de la nuit d'Aloysius Bertrand (un livre connu de vous, de moi, et de quelques-uns de nos amis, n'a-t-il pas tous les droits d'être appelé fameux ?), que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque. [...] Sitôt que j'eus commencé le travail, je m'aperçus que non-seulement je restais bien loin de mon mystérieux et brillant modèle, mais encore que je faisais quelque chose (si cela peut s'appeler quelque chose) de singulièrement différent, accident dont tout autre que moi s'enorgueillirait sans doute, mais qui ne peut qu'humilier profondément un esprit qui regarde comme le plus honneur du poète d'accomplir juste ce qu'il a projeté de faire. » BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris*. Edição digital. Collection Littérature.com.

¹⁹⁸ BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres*, tomo primeiro. Paris: Pléiade, 1965. Com anotações de Y-G Le Dantec, p. 405.

¹⁹⁹ Essa *captatio benevolentiae* é um recurso que busca cumular o autor da boa vontade de sua audiência. O exórdio modesto é uma tópica descrita, por exemplo, por Curtius em seu trabalho clássico sobre o medievo latino. Cf. CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1996. Especialmente o capítulo V, intitulado "A Tópica", é esclarecedor quanto a essa espécie tradicional de introdução.

feito algo diferente do que o modelo propôs, se seu projeto consistia justamente em transformar os “procedimentos” de Bertrand (a fim de cantar um mundo moderno e mais abstrato). A respeito do projeto baudelairiano de modernização dos poemas em prosa, Bernard avalia:

Desde 1846, Baudelaire, expressando sua teoria da modernidade, esse rosto fugitivo e relativo da Beleza, variável como cada época, acrescentava que “a vida parisiense é fecunda em assuntos poéticos e maravilhosos”. Mas é a partir de 1860, sobretudo, que o veremos atraído pela capital, reservatório inesgotável de tipos e sonhos.²⁰⁰

Com efeito, as considerações estéticas de Baudelaire em seus textos críticos dão conta de uma equação binomial que identifica o belo com a convergência entre a novidade e aquilo que houvesse de permanente nas manifestações estéticas. Quando reclama à arte a extração da beleza do contemporâneo, dos seus trajés, maneiras, ares (ou, dito de outra forma: de seu *éthos*) e critica a representação temporã de objetos renascentistas na pintura pós-romântica, Baudelaire formula:

A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável. [...] Esse elemento transitório, fugitivo, cujas metamorfoses são tão frequentes, não nos dá o direito de desprezá-lo ou o omitirmos. Ao suprimi-lo, você cai necessariamente no vazio de uma beleza abstrata e indefinível, como aquela da única mulher antes do pecado.²⁰¹

Vale lembrar que, se por um lado, a tematização extemporânea do medievo, do século XVII e de outras contingências recuadas é repelida pela proposta de poema em prosa de Baudelaire, seria omissivo não observar também que o território provinciano é

²⁰⁰ Dès 1846, Baudelaire, exprimant sa théorie de la modernité, cette face fugitive et relative de la Beauté, variable avec chaque époque, ajoutait que « la vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux ». Mais c'est vers 1860 surtout qu'on le verra attiré par la capitale, réservoir inépuisable de types et de rêves BERNARD, Suzanne. Op. cit. p. 105.

²⁰¹ « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable ». BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'art*, op. cit, p. 518

descartado semelhantemente em favor de outro interesse estético: isto é, a poesia das metrópoles e a estetização da *flânerie*²⁰². Assim, diríamos que tempo e espaço, essas duas dimensões profundas da experiência humana, foram transformadas pelo aproveitamento poético que Charles Baudelaire conduz relativamente a *Gaspard de la Nuit*. Esse aproveitamento parece radicalizar a experiência da modernidade ao arvorá-la na metrópole ao mesmo tempo em que viabiliza uma poesia metropolitana por via de cenários contemporâneos.

Muitos comentadores lançaram-se no julgamento comparativo entre os *Pequenos poemas em prosa* e as *Fantasia à maneira de Rembrandt e de Callot*; trata-se de uma prática usual, ancorada em antigas tradições letradas²⁰³ que fizeram compararmos Homero, Virgílio e Camões, por exemplo, por tanto tempo e com tanta frequência. Obras que se inserem no mesmo gênero teriam maiores termos de comparação; analogamente e tomadas as proporções, o poema em prosa seria o campo de batalha de Bertrand e Baudelaire. Nossa hipótese, neste estudo, é que aderir a essa lógica resulta, com frequência, em uma manobra crítica de fundo assimétrico. O poeta romântico escreveu muito pouco para que conhecêssemos satisfatoriamente seu projeto literário: quase só temos hipóteses; Baudelaire, por outro lado, foi bem mais longo e produtivo e é trabalhoso evitar, por exemplo, que sua inteligente obra teórico-crítica colonize a avaliação de sua literatura. Como figura cultural, crítico de arte ou autor de versos, não há dúvidas que Baudelaire tenha uma função mais central na história; no poema em prosa, no entanto, parece-nos que o julgamento deveria produzir considerações menos inequívocas – e é pertinente frisar que esse gênero tem papel secundário²⁰⁴ na poesia de Baudelaire. Não dispomos aqui de espaço

²⁰² Walter Benjamin sintetizou assim a relação, em Baudelaire, da *flânerie* e de sua poética da metrópole: “O *flâneur* permanece ainda no limiar da grande cidade, como também no limiar da classe burguesa. [...] Procura asilo na multidão. [...] A multidão é o véu através do qual a cidade habitada faz um sinal para o *flâneur* com um olhar, como uma fantasmagoria.” BENJAMIN, Walter, “Paris, capital do século XIX” in COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. 2, op. cit., p. 699.

²⁰³ A emulação, por exemplo, é, segundo Dionísio de Halicarnasso, a tentativa de fazer o imitador igualar (ou ultrapassar) o próprio modelo. Quintiliano secunda tal definição acrescentando que “só pela imitação não há crescimento”: participam ambos de uma visão que favorece a rivalidade e a superação. Cf. SALTARELLI, Thiago. “Imitação, emulação, modelos e glosas: o paradigma da *mimesis* na literatura dos séculos XVI, XVII e XVIII”, in *Aletria* v. 20. Número Especial. Herança Clássica jul./dez. 2009, ISSN 1679-3749. Remetemos o leitor à curta exposição sobre a emulação entre as artes em nosso primeiro capítulo.

²⁰⁴ Bernard, em sua cruzada pela sacralização de Baudelaire como o primeiro grande poeta em prosa, observa o excesso de narratividade em algumas peças de *O spleen de Paris*, ecoando uma crítica bastante recorrente. Cf. BERNARD, Suzanne. Op. cit., “L’Esthétique du poème en prose”, p. 434 – 467.

suficiente para nos aprofundarmos no tema, mas diríamos que, tratando desse debate, conhecer a história de recepção das obras e reconhecer a existência de luzes anacrônicas seriam manobras justas²⁰⁵.

O que sem dúvidas nos parece claro é que a referência de Baudelaire foi veneno e remédio para a recepção do poeta de Dijon: conferiu publicidade ao aludido ao mesmo tempo em que o relegou, por muito tempo, ao terreno de mero precedente literário de figuras mais célebres. Vemos nisso o efeito de citações que evitam tocar a base do assunto; o mesmo podemos dizer de Mallarmé²⁰⁶: são autores que demonstram enorme apreço crítico por *Gaspard de la Nuit* embora não produzam textos suficientemente profundos sobre ele. Isso transformou Bertrand, até o fim do século, em figura de nobreza subterrânea, um autor cumulado de cultos por uma restrita elite letrada.

III.3: Tome Bertrand

*“Meu livro, ei-lo aqui tal como eu o fiz e deve ser lido, antes que os comentadores o obscureçam com seus esclarecimentos.”*²⁰⁷

*“Mas não é verdade que a própria operação de escrever é colocar negro sobre branco?”*²⁰⁸

Experiências formais pouco lembradas de Bertrand incluem, por exemplo, um poema cujos versos organizam um losango – uma peça que ultrapassa os avanços mais

²⁰⁵ Desde o surgimento de *O Spleen de Paris*, um poeta culto que testemunhou a atividade dos dois poetas, Théophile Gautier – grande amigo de Baudelaire –, se refere aos poemas em prosa de Baudelaire como “muito superiores” às “fantasias mimosas” aloysianas. No entanto, a superficialidade do julgamento, sem nenhuma argumentação, não é convincente para alguém que se recuse a pensar que Baudelaire seria superior somente por ser Baudelaire. Cf. GAUTIER, Théophile. Op. cit., p. 86.

²⁰⁶ Como veremos, no entanto, Mallarmé projetou uma grande operação para louvar Bertrand, mas o trabalho não viu a luz do dia.

²⁰⁷ « Mon livre, le voilà tel que je l'ai fait et tel qu'on doit le lire, avant que les commentateurs ne l'obscurcissent de leurs éclaircissements. » BERTRAND, Aloysius. Op. cit. (1980), p. 217.

²⁰⁸ « Mais est-ce que l'opération même d'écrire n'est pas de mettre du noir sur du blanc ? » MALLARMÉ, Stéphane. Citado por Rodenbach, *Figaro* de 13 de setembro de 1889, apud THIBAURET, Albert, *La poésie de Stéphane Mallarmé*. Paris : Gallimard, 2006 [1926], p. 60

audaciosos de seu tempo, na versão de Luc Bonenfant²⁰⁹. É bastante visível que numerosos comentadores subestimaram historicamente a consciência formal e a preocupação que o poeta apresentou a esse respeito²¹⁰, tanto em sua correspondência quanto em seus esparsos textos críticos. Aqueles que leram com atenção a proposta bertrandiana não deixaram de notar as proximidades de seu programa com a revolução textual posta em prática pelo poeta do “Entardecer de um fauno”. Porém, não devemos exagerar as contribuições de Bertrand; Bonenfant o aproxima perigosamente do universo mallarmeano no artigo que acabamos de citar. Essa é uma apreciação que nos causaria algum constrangimento se a secundássemos sem restrições. Afinal, se é verdade que Bertrand pensou sobre os limites da versificação, sobre o valor da escrita lacunar e sobre as possibilidades do desfile de significantes que é o poema dentro de seu suporte material, seria abusivo considerar que sua poética produzisse poemas concentrados sobre o assunto da espacialidade poética. Acrescentamos que seria desaconselhável embeber um autor romântico de ideais modernistas.

No entanto, os espaços brancos da página eram seguramente uma preocupação de Bertrand, como podemos confirmar em uma carta sua ao tipógrafo, eventualmente impressa em edições mais completas:

Regra geral – Usar espaçamentos [blanchir] como se o texto fosse de poesia. [...] amplos brancos entre esses parágrafos como se fossem estrofes em verso. [...] Eu lhe peço que não se esqueça de pôr na impressão as estrelas que incluí no manuscrito entre as estrofes de algumas das peças, e que indicam que deve ser um parágrafo duplo.²¹¹

²⁰⁹ BONENFANT, Luc. « Le Vers détourné: Aloysius Bertrand et la réinvention de la prose », in SEGINGER, Gisèle. *Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle*. Número 123 (Formes et savoirs) Persée, 2004, p. 42.

²¹⁰ O poeta Max Jacob é certamente um dos responsáveis pela proliferação dessa imprecisão: em um prefácio de *Le cornet à dés*, obra que encerra poemas em prosa marcados pela sátira de outras referências do gênero, afirma que Schwob e Bertrand, ainda que fossem os únicos poetas em prosa, poderiam ter criado o gênero sem saber [“*sans le savoir*”]. Jacob também vê desfavoravelmente as tentativas dessa espécie conduzidas por Baudelaire. Veremos mais a seu respeito perto do fim deste capítulo. Cf. JACOB, Max. *Le Cornet à dés*, Paris: Jourde et Allard, 1848, p. 18.

²¹¹ « Règle générale — Blanchir comme si le texte était de la poésie [...] larges blancs entre ces couplets comme si c'étaient des strophes en vers. Je le prie de ne pas oublier de placer dans la mise en page les étoiles que j'ai figurées dans le manuscrit entre les couplets de quelques pièces, et qui indiquent qu'il faut en outre un double blanc. ». BERTRAND, Aloysius. Op. Cit (1980), p. 301

Richards investe a expressão “como se” dessa carta de considerável importância, conduzindo um debate cujo norte é um método semelhante ao apresentado por Derrida em *Da Gramatologia*. Não desejaríamos aqui repetir essas manobras pois elas nos soam despropositadas: considerando que o tipógrafo fosse um artesão (experiente ou não em sua técnica, pouco importa), seria insensato considerar que ele fosse necessariamente um homem de circulação desconstrangida nos códigos culturais de textos arrojados e inovadores. É intuitivo considerarmos que na década de 30 do século XIX a produção poética resultava em obras de forma geral mais ou menos homogênea, ou no mínimo mais homogênea que as de hoje.

Assim, é provável que a explicação facilitada do poeta se endereçasse didaticamente, simplificada a seu destinatário. A rigor, seria exato dizer que Bertrand nunca sustentou que seu volume configurasse uma obra de poesia. Tanto isso é verdade que em algumas anotações a consciência de Bertrand sobre seu empreendimento literário é bem visível, mas ele se refere à obra como um trabalho de prosa; é o caso neste trecho de carta a David: “*Gaspard de la Nuit*, esse livro de minhas doces predileções, onde tentei criar um novo gênero de prosa, espera o bem querer de Eugène Renduel para aparecer enfim neste outono [...].²¹²”. Seria interessante recordar nossa análise no segundo capítulo desta dissertação sobre as concepções do poeta que transparecem em uma crítica jornalística: a prosa para Bertrand não é sinônimo de narratividade, mas antes a expressão poética moderna por excelência.

Mallarmé teria tido contato com esse “novo gênero de prosa” desde seus vinte anos, como propõe Mondor²¹³. Esse fino poeta troca algumas cartas com o editor de *Gaspard*, Victor Pavie – algumas das quais subsidiaram nossa reflexão sobre a circulação do texto e os contornos de sua história editorial. Eis uma dessas cartas:

Tenho, como todos os poetas de nossa jovem geração, meus amigos, um culto profundo pela obra requintada [exquis] de Louis Bertrand, de quem

²¹² « *Gaspard de la Nuit*, ce livre de mes douces prédilections, où j’ai essayé de créer un nouveau genre de prose, attend le bon vouloir d’Eugène Renduel pour paraître enfin cet automne ». Carta a David d’Angers de 18 de setembro de 1837. Cf. BERTRAND, Aloysius. *Oeuvres Complètes*, edição de Helen Hart Poggenburg, texto revisado segundo o manuscrito do autor. Paris: Honoré Champion, 2000, p. 900.

²¹³ MONDOR, Henri. “Notes et variantes” in MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945, p. 1550 e 1551.

você teve a rara glória de ser amigo. Exilado, por um tempo, numa pequena cidade provinciana, sofro muito ao ver minha biblioteca, que encerra as maravilhas do Romantismo, privada desse querido volume que não me abandonava quando eu podia emprestá-lo de um confrade. Se lhe restassem ainda alguns exemplares de Jean de la Nuit [sic], eu os pediria como favor, senhor, que me cedesse um deles: acredite que ele não seria em nenhum lugar mais religiosamente conservado. Ouso esperar que o senhor não recusará essa súplica e já lhe agradeço, feliz. [...] ²¹⁴

A carta data de 30 de dezembro de 1865. Sendo o poeta nascido em 1842, parece estranho que tenha se equivocado quanto ao título da obra que ele parece desejar animadamente, caso a conhecesse desde 1862; de qualquer forma, podemos creditar sua imprecisão a algum lapso. Mais interessante nessa carta é o testemunho de beatificação de Bertrand, analogicamente perto da acepção católica que refere o processo vaticano de inscrição de um nome no catálogo dos santos ²¹⁵. Se observarmos a seleção vocabular de Mallarmé, veremos que o poeta dos espaços formula parte de sua carta em torno do que ele qualifica como um culto profundo a Bertrand. Não obstante seu sentido original de reverência religiosa, a metáfora penetra mais no universo da devoção à medida que sustenta que seu livro seria conservado “religiosamente”. Os “confrades” também podem ser decompostos em seu sentido original: os filiados a uma mesma confraria, associação que funciona sob princípios religiosos. É bastante provável que Mallarmé não desejasse ir além do elogio respeitoso, mas ainda encontraremos a ocasião de argumentar que o imaginário sobre Bertrand (e outros poetas seus contemporâneos) chega a fetichismos extremos, progressivamente, até o começo do século XX.

²¹⁴ « J'ai, comme tous les poètes de notre jeune génération, mes amis, un culte profond pour l'oeuvre exquis d'être l'ami. Exilé, pour un temps, dans une petite ville de province, je souffre beaucoup de voir ma bibliothèque, qui referme les merveilles du Romantisme, privée de ce cher volume qui ne m'abandonnait pas quand je pouvais l'emprunter à un confrère. S'il vous restait encore quelques exemplaires de *Jean de la Nuit* [sic], je vous demanderais en grâce, Monsieur, de vouloir bien me céder l'un d'eux : croyez qu'il ne serait nulle part plus religieusement conservé. J'ose espérer que vous ne me refusez pas cette supplique, et je vous remercie déjà, tout heureux. » MALLARMÉ, Stéphane. *Correspondance*, Op. cit., p. 270.

²¹⁵ Nesse tópico que ecoa Bénichou, Derôme (bibliófilo a quem já recorremos no terceiro capítulo desta pesquisa) lança mão de símile bem próxima ao se referir aos “santinhos de uma hagiografia especial”, num espírito um pouco debochado que reflete sua visão ingênuo do pequeno romantismo. Cf. DERÔME, Léopold. *Causeries d'un ami des livres*, op. cit., p. 180.

Após sugerir a reedição da obra em sua troca de cartas com Pavie e obter dele o desejado volume, um grande projeto sobre o poeta borguinhão é vislumbrado por Mallarmé: um monumento que foi notado por comentadores como um protótipo de *tombeau*²¹⁶, espécie de publicação crítica e colaborativa que foi moda editorial no século de Delacroix. Assim, o poeta da “Hérodiade” escreve:

No entanto, aquele [volume de Gaspard] que a Biblioteca Imperial possui não sai das mãos dos leitores, – a ponto de não podermos retirá-lo. Se você colocasse doze exemplares no Pincebourde, livreiro de literatos e colecionadores, amante ele mesmo das obras românticas, raras ou perdidas, ele os venderia – inevitavelmente! Meus amigos, ou eu, nós nos encarregaríamos de um pequeno anúncio em sua revista, a antiga *Revue Anecdote*. Seis outros volumes colocados em Avignon por nosso confrade, o poeta provençal Roumanille, que advertiria, desapareceriam bem rápido. Quanto aos seis últimos, eu os faria serem tomados por amigos apressados, eu acredito. E quem sabe se, então, com um pouco de barulho fácil nos jornais, não haveria um devir verdadeiro para uma bela edição, precedida de notas introdutórias, e uma dúzia de poemas à memória de Bertrand pelos melhores poetas deste tempo? Esse monumento erguido por nossa geração a Louis Bertrand seria ainda mais natural porque esse é um de nossos irmãos, por sua forma preciosa e condensada.²¹⁷

²¹⁶ Bertrand Marchal, entre outros, observa que o plano de Mallarmé antecederia em sete anos o *tombeau* de Gautier, configurando o primeiro plano dessa natureza. MALLARMÉ, Stéphane. Op. cit., p. 284, nota de rodapé 1.

²¹⁷ « Cependant celui que possède la Bibliothèque Impériale ne quitte pas les mains des lecteurs, - au point qu'on ne peut l'avoir. Si vous placiez douze exemplaires chez Pincebourde, libraire des littérateurs et des collectionneurs, amateur lui-même des oeuvres Romantiques, rares ou perdues, il les vendrait - inévitablement ! Mes amis, ou moi, nous chargerions d'une petite réclame dans sa revue, l'ancienne *Revue Anecdote*. Six autres volumes placés, à Avignon chez notre confrère le poète Provençal Roumanille, que j'avertirais, disparaîtraient bien vite. Quant aux six derniers, je les ferais prendre par des amis empressés, je crois. Et qui sait si, alors, avec un peu de bruit facile dans les journaux, il n'y aurait pas un réel avenir pour une belle édition, précédé de notices, et d'une douzaine de poèmes, à la mémoire de Bertrand, par les meilleurs poètes de ce temps ? Ce monument élevé par notre génération à Louis Bertrand serait d'autant plus naturel qu'il est vraiment, par sa forme condensée et précieuse, un de nos frères. » MALLARMÉ, Stéphane. *Correspondance*, op. cit., p.284.

Além de procurar auxiliar Pavie em uma aparente busca por compradores da primeira edição – que, aliás, não era nada do que desejava Bertrand²¹⁸, Mallarmé louva a preciosidade e a condensação aloysianas como um traço de familiaridade, mais precisamente de irmandade com o seu grupo literário. Estamos em 1866, quando a moda dos pequenos românticos se alastra como um incêndio incontrollável nos círculos cultos. Sob a revolta de alguns homens cultos²¹⁹, o mercado bibliófilo confere valores astronômicos às edições românticas – sobretudo as que contassem com grandes nomes da ilustração. A edição de Asselineau surge em 1869, vestida com trajes decadentes. Como observa com precisão Nicolas Wanlin:

Pode-se entender, por outro lado, que Asselineau peça e obtenha, em 1869, uma ilustração de folha de rosto por Félicien Rops para a reedição de Gaspard. Foi demonstrar clarividência entender que Bertrand poderia voltar à tona numa reinterpretação decadente. E Rops parecia bem qualificado para fazer o vínculo entre o pitoresco fantástico de Bertrand e a demanda do leitorado bibliófilo dos anos 1860, sobretudo numa coleção concebida como um florilégio dos anos românticos. Poulet-Malassis, a quem Rops não entregava a primeira encomenda, escreveu a respeito de seu desenho que ele era “como sempre, muito espiritual, com qualquer coisa de excessivo no fantasmagórico e no macabro. Em suma, melhor que ninguém já houvesse feito, romanticamente falando.”²²⁰

²¹⁸ Talvez inspirado pelas iluminuras medievais, Bertrand desejava uma edição excêntrica, bastante ilustrada e enfeitada com numerosa iconografia pitoresca. Sobre a relação de Bertrand com as iluminuras, os manuscritos e livros antigos, cf. WANLIN, Nicolas. “L’étude de sources et l’« associationnisme illustrateur »”, op. cit. Para conhecer o projeto gráfico tencionado por Bertrand, cf. BERTRAND, Aloysius. “Notes sur l’illustration de *Gaspard de la Nuit*” in *Gaspard de la Nuit* (1980), op. cit. Sainte-Beuve considera que um dos motivos que obstruíram o testemunho da publicação da obra por seu autor seriam as exigências, de sua parte, de uma edição elaborada: “Mas o editor, bem como o autor, desejavam certo luxo, vinhetas, sei lá eu o quê de completo demais.”, cf. “Notice”, idem p. 344.

²¹⁹ Um exemplo entre os muitos disponíveis desse levante são os protestos de Jules Richard, autor de uma *Arte de formar uma biblioteca*, ao ensinar aos leitores da importância de “desconfiar de preços enormes cotados para certas edições originais de autores secundários” e opinar que “para os gênios reconhecidos, pode deixar-se levar de bom grado, mas quanto aos outros, que descontos preparam o devir!”. RICHARD, Jules, *L’Art de former une bibliothèque*, Paris: Rouveyre, 1883, p. 11-12.

²²⁰ « On peut comprendre en revanche qu’Asselineau demande et obtienne, en 1869, un frontispice de Félicien Rops pour la réédition de *Gaspard*. C’était faire preuve de clairvoyance que de comprendre que Bertrand pouvait refaire surface au gré d’une réinterprétation decadente. Et Rops semblait tout désigné pour faire le lien entre le pittoresque fantastique de Bertrand et la demande du lectorat bibliophile des années 1860, surtout dans une collection conçue comme un florilège des années romantiques²²⁰. Poulet-

Enquanto a edição apresentada por Asselineau prepara o terreno para novos leitores (como Huysmans), Mallarmé permanece como bastante representativo do culto a Bertrand que confessa a Pavie. Tanto isso é verdade que se vê com clareza a sombra aloysiana atingir trabalhos elaborados anos depois das cartas trocadas com o primeiro editor das *Fantasia*s²²¹. Talvez seja adequado praticarmos uma rápida incursão pelos registros de Mallarmé para refletirmos sobre sua relação reverente com *Gaspard*: tornou-se célebre no anedotário de Bertrand a sua apreciação sobre o poeta de Dijon (“Pegue Bertrand, lá se encontra tudo²²²!”) ao aconselhar sua filha sobre suas leituras. Como vimos, foi conferida ao autor de *Gaspard* uma distância do povo que ele nunca pleiteou em vida: pelo contrário, o elogio franco do homem comum – o pedreiro, por exemplo – é frequente. Apesar de alguns poemas que se mostraram divinatórios a respeito de seu público restrito²²³, Bertrand desejaria sem dúvida o sucesso popular de um Victor Hugo em detrimento do “culto oculto” que se instalou em torno de seu nome.

A abordagem paradoxal de Mallarmé relativamente à cultura popular e à multidão reverbera de forma particular ao imaginário sobre Aloysius que se construiu gradativamente e que pudemos acompanhar. Recordemos o artigo de Calmels, por exemplo; nele pudemos ler que “é porque o povaréu se distancia dele [Bertrand] tanto quanto ele se distancia do povaréu que sua obra póstuma não pôde chegar à notoriedade”. Repensemos essa leitura sob a luz de algumas páginas de Mallarmé que explicitam uma teorização do povaréu: conforme o poeta, a *foule* seria um vetor de barbárie de que deveríamos proteger o sagrado e o mistério²²⁴. Em nossa interpretação, um corolário dessa lógica seria sua sugestão de que o poeta permanecesse sempre um aristocrata, um nobre

Malassis, dont ce n'était pas la seule commande faite à Rops, écrivait à propos de son dessin qu'il était « à l'ordinaire, très spirituel, avec quelque chose de trop dans le fantasmagorique et le macabre. En somme, mieux que personne ne ferait, *romantiquement* parlant ». WANLIN, Nicolas, Op. cit., p. 97.

²²¹ O estudo enciclopédico de Bernard refere pelo menos dois poemas compostos sob estrutura e espírito bertrandianos: “Causerie d'hiver” (depois rebatizado como “Frisson d'hiver”) e “La Teté”. Cf. BERNARD, Suzanne. Op. cit., p. 259.

²²² Apud SPRIETSMA, Cargill. Op. cit., p. 235.

²²³ Os poemas “Le bibliophile” e “A M. Victor Hugo” seriam exemplos suficientes. Do último, observemos as seguintes linhas: “Logo que um bibliófilo se encarregue de exumar esta obra embolorada e carunchosa, ele lerá aqui na primeira página seu nome ilustre [Victor Hugo] que não salvará o meu do esquecimento”.

²²⁴ RICHARD, Jean-Pierre. *L'Univers Imaginaire de Mallarmé*. Paris : Gallimard, Éditions du Seuil, 1961, p. 357. Seria relevante observar que, ambigualmente, o outro lado do povaréu na formulação de Mallarmé seria a ingenuidade, a face benéfica da *foule* e grande ideal mallarmeano.

restrito às questões de sua corte (a arte literária, representante do sagrado), em oposição ao filósofo, que deveria ser um democrata, homem destinado ao corpo-a-corpo com o povo²²⁵.

Thibaudet também sublinhou a ideia fixa mallarmeana da distinção, que em alguma medida pode ter derivado do desgosto pelo natural de Baudelaire, cuja primeira consequência é a rejeição da normalidade, do banal. Esse traço encontraria seus limites hiperbólicos não num homem, mas num personagem (não por acaso, um descendente de aristocratas): o des Esseintes²²⁶ de Huysmans. É afirmado em *A Poesia de Mallarmé*:

Ele [Mallarmé] encara a literatura ordinária, a sintaxe de todos, como a soma dos clichês de que nós vivemos, como ele observa a mulher natural, espécie de vinho comum para além da qual sua imaginação evoca o licor de ouro, a essência preciosa; e a linguagem corrente emprega a seu respeito a imagem mais exata, quando ele fala de poesia alambicada.²²⁷

Além de recordar numa metáfora alcoólica a prevalência, em Mallarmé, do concentrado e a aversão ao diluído²²⁸, o trecho também testemunha o horror ao vulgar que Mallarmé cultivou na vida e na poesia (responsável por uma obra que provavelmente calou mais do que expôs²²⁹). Leitor de Mallarmé, Baudelaire e Bertrand, des Esseintes converge com excelência alguns dos ideais que encontramos recentemente neste capítulo:

Ao mesmo tempo que seus gostos literários, suas preocupações artísticas se haviam refinado, interessando-se somente por obras escolhidas com rigor, destiladas por cérebros atormentados e sutis; ao mesmo tempo, outrossim,

²²⁵ MALLARMÉ, Stéphane. « Hérésies artistiques » in *Écrits sur l'art*. Paris: GF Flammarion, 1998, p. 74. Tomamos o trecho como epígrafe deste trabalho.

²²⁶ Des Esseintes é um personagem que merece alguns esclarecimentos: acometido pelo desejo insaciável de raridade, cultiva a leitura de obras literárias com rigor ferrenho, revisando séculos de tradição letrada para pescar os peixes mais exóticos.

²²⁷ « Il envisage la littérature ordinaire, la syntaxe de tous, la somme de clichés dont nous vivons, comme il regarde la femme naturelle, sorte de vin commun par delà lequel son imagination évoque la liqueur d'or, l'essence précieuse ; et le langage courant emploie à son sujet l'image la plus exacte lorsqu'il parle de poésie alambiquée. » THIBAUDET, Albert. Op. cit. p. 54.

²²⁸ Como tivemos a chance de verificar, esse é um elemento elogiado no poeta dijonnense, considerado por Mallarmé um irmão pela condensação e pela preciosidade.

²²⁹ "Ele multiplicava os esboços logo abandonados. Mas, uma vez uma obra terminada e publicada, ele a defendia cuidadosamente, a corrigia para novas edições no lugar de empreender uma outra." THIBAUDET, Albert. Op. cit. p. 27.

que se tinha afirmado o seu desgosto pelas idéias muito difundidas, livrara-se de toda borra sua afeição pelas flores, clarificando-se, retificando-se, de algum modo.²³⁰

José Paulo Paes advoga o ponto de vista que interpreta des Esseintes por uma “nevrose do novo²³¹”. Não poderíamos negar essa afirmação, mas preferiríamos a fórmula análoga de uma “neurose do raro”. A raridade deve ser entendida amiúde como sinônimo de artifício, já que a beleza natural se repete, mas a inteligência poderia induzir belezas de variedade virtualmente infinita²³². Claramente, essas ideias se vinculam à Arte pela Arte advogada por Baudelaire e Gautier. É corrente a leitura dos poemas de temática lésbica do primeiro por esse viés, já que a homossexualidade repeliria uma finalidade natural do sexo: a reprodução²³³. A negação da utilidade que orientou a poesia por muitos séculos levou Théophile Gautier a uma chocante analogia no prefácio de *Mademoiselle de Maupin*: “a parte mais útil de uma casa são suas latrinas”²³⁴.

Se a digressão se distancia demais de nosso poeta em prosa é porque seus leitores já estão afastados do romântico fantasista a que consagramos este estudo; como acreditamos que o anacronismo seja uma vocação humana tão espontânea no mundo da cultura quanto a seleção natural o é no mundo biológico²³⁵, é importante que tenhamos em mente os códigos vigentes nas contingências dos leitores de Bertrand bem como as condições que presidiram *Gaspard*. Dessa forma, inserido nesse mundo norteado pelo estranho e artificial, Bertrand é relido por Huysmans sob o prisma da biblioteca elitista de des Esseintes, vinte anos depois de sua reedição “decadentista” levada a cabo por Asselineau. Transcrevemos o trecho todo, que já analisamos parcialmente:

²³⁰ HUYSMANS, J-K, Op. cit., p. 119

²³¹ Cf. PAES, José Paulo. “A nevrose do novo” in HUYSMANS, J-K, Op. cit.

²³² Parenteticamente, podemos associar aqui a enunciação de Hegel nas primeiras páginas de sua *Estética*, em que versa sobre o prazer humano que experimentamos ao nos reconhecermos no que é artificial: o espírito se regozijaria na própria humanidade observada nas belezas induzidas. Cf. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, op. cit., “Estética”, cap. 1., “Relações entre o belo artístico e o belo natural”, p. 27-29.

²³³ “Estéril volúpia”, cantou Baudelaire para suas “Mulheres malditas”. Cf. “Femmes damnées” in BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*, op. cit., p.505.

²³⁴ GAUTIER, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Paris : Gallimard, Folio Classique, 1973.

²³⁵ É importante notar que uma vocação não é, necessariamente, um destino: não consegue o homem muitas vezes impor-se, pela inteligência, diante da natureza a fim de emancipar-se dela?

A antologia [de poemas em prosa] compreendia uma seleta do Gaspar da Noite desse fantasioso Aloysius Bertrand que transferiu para a prosa os procedimentos de Leonardo e pinta, com seus óxidos metálicos, pequenos quadros cujas vivas cores cintilam como os esmaltes brilhantes.²³⁶

O volume de des Esseintes é criterioso a ponto de selecionar apenas alguns dos poemas da obra principal de Bertrand. Vale recordar aqui que o aparecimento do autor nas letras francesas se dá em *Le Drageoir aux épices*, obra que, como o Bertrand que lhe fornece o modelo, louva pintores holandeses e flamengos (é relevante destacar também que Huysmans é, ele mesmo, um descendente de longa linhagem de pintores flandriscos). O que desejamos iluminar nas palavras desse espírito exigente que foi Huysmans é o grau de transgressão que a metáfora transposicionista carrega em sua analogia. Diante de um des Esseintes obcecado pelo antinatural, a Bertrand também coube uma nova leitura – surpreendentemente, num tema que esteve, como pudemos conhecer em sua história de recepção, longe de inédito, subjacente a muitas exegeses. A “nevrose do novo” que des Esseintes injeta em todas as suas preferências ultrapassa o trivial e pode ter vista, num procedimento aloysiano investigado há décadas, a aura do contrapelo, da violência contra a natureza: trata-se da inobservância da separação vista frequentemente como natural e legítima das diferentes artes. É possível que a inteligência especial de des Esseintes tenha notado uma contraversão – quiçá perversão – em cruzar com audácia as irmãs poesia e pintura. Ora, ainda que tal incesto entre musas com vistas a uma cria híbrida seja insustentável cientificamente²³⁷, o importante aqui é a estranha beleza do aspecto novo de que a visão de Huysmans investe as *Fantasia*s, forçando elogiosamente a *ut pictura poesis* a limites extremos. A forma como essa relação se dá, dita de outra forma, é penetração violenta, por cores e linhas, do universo monocromático das letras; violação pictórica da poesia cujos rebentos são bizarros: pequenos quadros literários²³⁸.

²³⁶ HUYSMANS, J.-K., op. cit., p. 230.

²³⁷ Cf. nossa crítica da transposição entre as artes conduzida no primeiro capítulo.

²³⁸ Recordo o leitor da tradição dos *tableaux* nas diferentes artes que já pudemos rapidamente percorrer.

Capítulo IV: Apropriação surrealista

*O colete vermelho, perfeito, mas na condição que atrás dele bata o coração de Aloysius Bertrand, de Gérard de Nerval e, atrás deles, aqueles de Novalis, de Hölderlin e de muitos outros ainda*²³⁹.

Capítulo IV.1: Cornet à moquer ?

A presença de Max Jacob neste estudo se apresenta de forma bastante complicada: trata-se de um poeta diferente, em muitos níveis, dos outros ilustres participantes da fortuna bertrandiana. Isso ocorre por pelo menos dois motivos: em primeiro lugar, a presença da obra de Bertrand em certos poemas de *Cornet à dés* (JACOB, 2003) é mais evidente que na maioria dos leitores desse poeta da Borgonha. Depois, infelizmente não há suficientes comentários críticos de Jacob sobre *Gaspard* para que possamos avaliar com precisão, através de documentos, seu olhar sobre Bertrand. Existem, todavia, leituras interessantes que se desprendem de suas poucas linhas deixadas a respeito do dijonense numa introdução de *Cornet à dés*: entre os comentários tecidos pelos glosadores, a linhagem do poema em prosa construída por Jacob é importante para nossos interesses e para seu legado crítico. Breton, por exemplo, contesta essa linhagem e também a hierarquia latente em sua avaliação do gênero²⁴⁰. A esse respeito, a introdução de 1916 ao *Cornet à dés* discorre

²³⁹ « Le gilet rouge, parfait, mais à condition que derrière lui batte le coeur d'Aloysius Bertrand, de Gérard de Nerval et, derrière eux, ceux de Novalis, de Hölderlin, et derrière eux, bien d'autres encore. » BRETON, André, *Entretiens radiophoniques avec André Parinaud*, IV, Oeuvres complètes, tomo III, p. 463.

²⁴⁰ “Os senhores Pierre Reverdy e Max Jacob tornar-se-iam mestres dessa forma [o poema em prosa]; é lamentável para eles que os *assignats* não tenham conservado seu valor. A charmosa distinção que o autor do *Cornet à dés* nos impõe entre o poema de Rimbaud e o seu me parece fundada. No entanto, que ele me deixe pronunciar-me com Rimbaud pelo desmembramento. Meu caro Max, o inferno da arte está forrado de intenções semelhantes às suas.” (BRETON, 1924, p.98). Interpretamos que Breton lança mão de uma metáfora sobre os *assignats* (papéis de valor emitidos pela administração da França nos anos imediatamente posteriores à Revolução e que rapidamente se depreciaram) para deplorar que Jacob e Reverdy não estimassem devidamente, aos seus olhos, os ancestrais do poema em prosa. [«*MM. Pierre Reverdy et Max Jacob viennent de se rendre maîtres de cette forme [le poème en prose]; il est fâcheux pour eux que les assignats n'aient pas conservé leur valeur. La charmante distinction que l'auteur du Cornet à dés nous impose entre le poème de Rimbaud et le sien me semble fondée. Toutefois, qu'il me laisse me prononcer avec Rimbaud pour le démembrement. Mon cher Max, l'enfer de l'art est pavé d'intentions semblables aux vôtres.*» (BRETON, 1924, p. 98)].

quanto à genealogia do poema em prosa ao mesmo tempo em que desdenha certos traços “pitorescos” da poética de Bertrand²⁴¹:

Neste momento, eu considero como tal [inventores do poema em prosa] Aloysius Bertrand e o autor do Livre de Monelle, Marcel Schwob. Ambos têm estilo e margem: quero dizer que eles compõem e que eles situam. Eu repreendo em um seu romantismo “à maneira de Callot”, como ele diz, que, prendendo a atenção a cores excessivamente violentas, encobre a própria obra. De resto, ele declarou que julgava suas peças como os materiais de uma obra e não obras delimitadas. Eu censuro o outro de ter escrito contos e não poemas, e que contos! Preciosos, pueris, artísticos! Seria possível, no entanto, que esse dois escritores tivessem criado o gênero do “poema em prosa” sem saber²⁴².

Comentamos há algumas páginas o criticável julgamento de Jacob segundo o qual Bertrand pode ter criado um gênero “sem saber”, pois a correspondência e os escritos do poeta denunciam seu desejo de criar “um novo gênero de prosa”. Nossa atenção se volta agora à condenação das “cores fortes” do estilo de Bertrand e principalmente à denúncia de seu romantismo “à maneira de Callot”. É natural que as gerações tenham a tendência de sentenciar com dureza aquelas que as precederam, mas diríamos que Jacob elevou esse

²⁴¹ “Os senhores Pierre Reverdy e Max Jacob tornar-se-iam mestres dessa forma [o poema em prosa]; é lamentável para eles que os *assignats* não tenham conservado seu valor. A charmosa distinção que o autor do *Cornet à dés* nos impõe entre o poema de Rimbaud e o seu me parece fundada. No entanto, que ele me deixe pronunciar-me com Rimbaud pelo desmembramento. Meu caro Max, o inferno da arte está forrado de intenções semelhantes às suas.” Interpretamos que Breton lança mão de uma metáfora sobre os *assignats* (papéis de valor emitidos pela direção da França nos anos imediatamente posteriores à revolução e que rapidamente se depreciaram) para deplorar que Jacob e Reverdy não estimassem devidamente, aos seus olhos, os ancestrais do poema em prosa. [« MM. Pierre Reverdy et Max Jacob viennent de se rendre maîtres de cette forme [le poème en prose]; il est fâcheux pour eux que les assignats n'aient pas conservé leur valeur. La charmante distinction que l'auteur du *Cornet à dés* nous impose entre le poème de Rimbaud et le sien me semble fondée. Toutefois, qu'il me laisse me prononcer avec Rimbaud pour le démembrement. Mon cher Max, l'enfer de l'art est pavé d'intentions semblables aux vôtres. »] BRETON, André. « Gaspard de la Nuit » in *Les pas perdus*. Paris : Gallimard, 1924, p. 98

²⁴² « Pour le moment, je considère comme tel Aloysius Bertrand et l'auteur du Livre de Monelle, Marcel Schwob. Tous deux ont du style et de la marge : c'est-à-dire qu'ils composent et qu'ils situent. Je reproche à l'un son romantisme «à la manière de Callot», comme il dit, qui, attachant l'attention à des couleurs trop violentes, voile l'œuvre même. D'ailleurs, il l'a déclaré, il jugeait ses morceaux, les matériaux d'une oeuvre et non des oeuvres délimitées. Je reproche à l'autre d'avoir écrit des contes et non des poèmes, et quels contes! précieux, puérils, artistes! Il serait possible pourtant que ces deux écrivains eussent créé le genre du «poème en prose» sans le savoir. »

olhar crítico para o nível criativo quando parodia as peças de Bertrand com o emprego de “diferenças críticas”. Ao adotarmos essa perspectiva (e esse último sintagma) somos tributários dos estudos de Adalberto Luís Vicente, dos quais assinalamos este trecho:

Os elementos paródicos na obra de Jacob não têm a finalidade de ridicularizar ou satirizar a produção poética de Bertrand, seu *ethos* é mais positivo do que negativo. Embora suas afirmações enquanto crítico do passado possam, às vezes, conter um tom depreciativo e até mesmo satírico, sua prática poética revela, nesse caso, muito mais a necessidade de recriar dentro de um novo contexto sua herança literária.²⁴³

A esse respeito, colocamos Raymond em contribuição quando precisa suas reservas e considera “difícil” interpretar as intenções autorais do autor paródico:

Com Jacob, ele [o humor] apresenta aspectos tão ambíguos, cobre-se de tantos reflexos que se torna extremamente difícil surpreender o poeta em flagrante delito de ironia, fixar sua atitude em relação à obra, e à situação da própria obra. [...] O universo, igualmente, nos decepciona porque não vemos nunca “o que ele quer dizer”. A ironia é aqui como uma reação de defesa do espírito que se recusa a dar fé de uma coisa qualquer e a ser “seja o que for”²⁴⁴.

Contrastemos essas visões à de Jean de Palacio, que abre ainda outra via na avaliação das relações de *Cornet à dés* com o fundador do poema em prosa – ou um dos fundadores, conforme a paternidade plural que lhe propõe Jacob:

Se as técnicas de escrita no *Cornet à dés* parecem ser genuinamente jacobianas, a presença na coleção de dois grandes precursores permanece de toda forma evidente apesar de todos os disfarces e metamorfoses. É necessário, com efeito, deixar claro que, mesmo que ele as denigra e

²⁴³ VICENTE, Adalberto Luís. “Max Jacob parodiando Bertrand, Baudelaire e Rimbaud” in *Revista de Letras*, UNESP Vol. 36 (1996), pp. 70 e 71.

²⁴⁴ RAYMOND, Marcel. Op. cit., pp. 220 e 221.

parodie, Max Jacob se situa em relação a Bertrand e Baudelaire, para emprestar uma de suas expressões favoritas. [...] *Le Cornet à dés* [empresta] formas mais próximas do *Gaspard de la Nuit* do que de Baudelaire²⁴⁵.

Com efeito, já assinalamos as reservas de Jacob com respeito a Baudelaire; quando pensamos em nosso poeta, no entanto, sua leitura parece ser efetivamente mais favorável. Assim, consideramos o “anti-*Gaspard de la Nuit*” (a expressão também é de Palacio) uma figura que assume em nosso estudo a estranha situação de uma homenagem crítica a Bertrand fora do *corpus* crítico tradicional – evidentemente nossa avaliação ecoa aquelas considerações de Vicente secundadas pela teoria do paródico de Hutcheon. A homenagem crítica se torna ainda mais ambígua se pusermos lado a lado as observações elogiosas do autor (de que Bertrand teria “estilo e margem”, além de ser um dos fundadores do poema em prosa) e estas críticas mais severas recordadas por Suzanne Bernard – e por ela avaliadas:

Mas por que Jacob ressentia da necessidade estranha de “extenuar” seus predecessores? Bertrand, “que não é senão um autor de contos [conteur] em prosa e um pintor violento e romântico” (censurar em Bertrand sua falta de estilo é o cúmulo).²⁴⁶

Como se repercutisse sua condição de minoria que foi motivo para uma bárbara tragédia (sabemos que, homossexual e judeu, foi morto pela política vergonhosa do nazismo), Jacob em sua indefinição é um duplo enigma para este estudo. Recuperando a rápida discussão em nosso primeiro capítulo sobre as possibilidades críticas que temos

²⁴⁵ “If the techniques of writing in the *Cornet à dés* appear to be genuinely jacobien, the presence in the collection of two great precursors remains nonetheless evident in spite of all the disguises and metamorphoses. It is necessary in fact to make clear that, even as he denigrates and parodies them, Max Jacob, to borrow one of his favorite expressions, situates himself in relation to Bertrand and Baudelaire. [...] *Le cornet à dés* [borrows] forms closer to *Gaspard de la Nuit* than to Baudelaire.” PALACIO, Jean de. « La Postérité du Gaspard de la Nuit : de Baudelaire à Max Jacob » in *Revue de Lettres modernes*, número 336. Paris : 1973, pp. 157-89, 162-63 apud RICHARDS, Marvin. Op. cit., p. 138.

²⁴⁶ « Mais pourquoi Jacob éprouve-t-il l'étrange besoin d'« éreinter » ses prédécesseurs ? Bertrand, « qui n'est qu'un conteur en prose et qu'un peintre violent et romantique » (reprocher à Bertrand son manque de style, c'est bien le comble) [...] » BERNARD, Suzanne. Op. cit., pp. 635 e 636.

diante de um autor, diríamos que seria potencialmente desastroso operarmos uma avaliação definitiva da intenção autoral: por isso nos contentaremos com mais perguntas que respostas. Situar Max Jacob só pode nos levar a certezas enganosas. Se por um lado consideramos, com Vicente e um pouco à maneira de Raymond, que sua avaliação de Bertrand é no fim das contas favorável (e faria de algumas peças de *Le Cornet à dés* as homenagens críticas a que nos referimos), não deixamos de conceder que Bernard tem razão ao denunciar sua injustiça e certa tendência à reprovação banal (até acrescentaríamos que desaprovar o romantismo em um romântico deve ser um expediente crítico que deve ser visto com cautela); paralelamente, se por um lado não é um surrealista convicto, também não podemos negar seu vínculo com o círculo de Breton e seu programa (e isso definiu seu lugar em nosso trabalho). É a esse grupo que consagramos a próxima parte deste capítulo.

IV.2: Surrealista no passado

Mutação evolutiva do movimento dadá²⁴⁷, o surrealismo tem como figura de proa o douto André Breton, psiquiatra e leitor de Freud que, para além da etiqueta de agitador cultural e propagandista, foi um leitor atento da tradição literária – sobretudo a francesa. O grupo surrealista desenvolveu um programa de reavaliação da história das letras através do qual a inclusão de um nome resgatado das sombras críticas resultava na remoção, do panteão surrealista, de um literato canonizado. Assim surgiu um dos tipos de listas criadas pelo grupo – não sem algum prazer lúdico. Esse tipo de enumeração se chamava “Leia/não leia” em razão de sua estrutura: nesses róis se encontravam, dispostas paralelamente, duas colunas: a primeira consistia de autores aconselháveis; a segunda, de autores contraindicados que tivessem maior ou menor grau de homologia com os primeiros. Eis alguns desses pares antagônicos²⁴⁸:

²⁴⁷ Breton sustentou algumas vezes que o surrealismo independe historicamente do dadá, mas o fato do movimento herdar muitos de seus membros nos faz entendê-lo dessa forma. Cf. « Chapitre troisième : Dada » in NADEAU, Maurice. *Histoire du surréalisme*. Paris : Éditions du seuil, 1964.

²⁴⁸ Última página do catálogo *Livres et publications surréalistes*. Paris: José Corti, 1931.

LEIA	NÃO LEIA
Heráclito	Platão
Rimbaud	Verlaine
Borel	Lamartine
Huysmans	Daudet
Reverdy	Jacob
Borel	Balzac
Nerval	Lamartine
A. Bertrand	Vigny

É visível o desejo de questionar autores legitimados e exaltar nomes banidos à obscuridade (ou somente mais conformes ao projeto literário dos surrealistas). As oposições produzem por vezes efeito curioso: é o caso da oposição Rimbaud/Verlaine, célebre casal escandaloso. Ao inteligente (e mais conservador) Verlaine contrapuseram o divinatório, onírico Rimbaud, brilhante de forma diferente aos nossos olhos. Bertrand, retrato precioso do poeta maldito, é confrontado ao retratista da mesma maldição, Alfred de Vigny. As relações que podemos estabelecer são livres e infinitas.

Outra prática das reuniões surrealistas que poderíamos colocar sob o nome geral de jogos críticos é a liquidação. Tratava-se de uma brincadeira de avaliação de autores sucedida de debates literários: um dos membros do encontro escolhia um nome de escritor ou o sorteava de alguma forma e os outros lhe atribuíam notas que podiam variar de -25 a 20. O resultado da liquidação era argumentado pelos presentes, discutido animadamente e publicado na revista *Littérature*. Dessa forma, todos os presentes conheciam a avaliação e os valores evidenciados pelos outros colegas; qual não foi a surpresa de Breton e Aragon, por exemplo, ao descobrirem que o estimado Victor Hugo amargou a média de -7,72. Mas não era uma reprovação sem possibilidade de exame ou conselho de classe, pois Aragon registra, em seu *Hugo poète realiste*, que na noite dessa avaliação os presentes foram convencidos a reler o chefe romântico; a cada poema lido, as notas aumentavam²⁴⁹.

²⁴⁹ ARAGON, Louis. *Hugo poète realiste*. Paris: Éditions sociales, 1952, pp. 9 e 10.

O poeta Bertrand obteve boas notas em sua liquidação. Não é à toa que Éluard lhe confia um poema de nostalgia transparente:

Louis Bertrand: *Gaspard de la Nuit*.

Há ainda jogos sobre a relva e decorações no ar? Não, não há mais.

Há ainda sobretudos de chamas e maneiras de se jogar no mar? Não, não há mais.

Há ainda olhos de noite, olhos de dia, cegos, asas redondas como a terra e crianças a matar? Não, não há mais²⁵⁰

No primeiro *Manifeste du surréalisme*²⁵¹, originário de 1924, Breton cita Bertrand e o inscreve no inventário de uma recém-criada tradição surrealista. O rol inclui Baudelaire (“surrealista na moral”), Poe (“na aventura”), Rimbaud (“na prática da vida e alhures”), Mallarmé (“na confidência”), Hugo (“quando ele não é besta”), Sade (“no sadismo”) e assim por diante. A redação desse conjunto de nomes afamados da literatura mundial (majoritariamente franceses) é útil para legitimar a poética surrealista no âmbito da herança cultural. Na mesma época, Breton publica também um artigo que elogia o caráter fantástico da poesia de seu ancestral romântico e Paul Eluard escreve o poema que já citamos.

Bertrand é denominado “surrealista no passado” por Breton no manifesto surrealista. Analisando melhor esse comentário, recordamos a consideração aguda do escritor revolucionário no artigo sobre *Gaspard de la nuit* a que nos referimos (encontrado em *Les pas perdus*):

Na presença de um fenômeno sobrenatural, nós não expressamos senão o encantamento ou o medo. Os mais céticos dentre nós moram numa casa mal-assombrada. [...] acho bom que Bertrand se contente de nos arremessar

²⁵⁰ « Louis Bertrand : Gaspard de la nuit.

Y a-t-il encore des jeux sur l’herbe et des décorations sur l’air ? Non, il n’y en a plus.

Y a-t-il encore des manteaux de flammes et des façons de se plonger dans la mer ? Non, il n’y en a plus.

Y a-t-il encore des yeux de nuit, des yeux de jour, des aveugles, des ailes rondes comme la terre et des enfants à tuer ? Non, il n’y en a plus »

ELUARD, Paul. « Chronique » [Littérature, n° 16, septembre-octobre 1920], OC, t. II, p. 772-773.

²⁵¹ BRETON, André. *Manifestes du surréalisme (1924-1953)*, Paris : Gallimard, 1985 (folio essais).

do presente em um passado onde nossas certezas logo se deitam em ruínas.²⁵²

A observação bretoniana sugere que todas as pessoas vivem em presença do desconhecido. Breton, cujo projeto está ligado à garantia de larga passagem, por meio da arte e da literatura, aos conteúdos recalcados, se refere a essa “casa assombrada” que é a vida inconsciente de cada indivíduo. Sua interpretação do uso da história por Bertrand se relaciona sobretudo ao fator do desconhecimento a respeito desse passado. De fato, o que temos do passado são apenas os destroços: nunca poderemos efetivamente reconstruir o que já decorreu. O sintagma “surrealista no passado”, esclarece Milner²⁵³, deve ser entendido desta forma: “não que Bertrand seja um surrealista de ontem ou de anteontem [...] mas que o passado é ao mesmo tempo o lugar e o meio de seu Surrealismo.”

Seria ocioso observar que a manobra bretoniana é fundamentalmente anacrônica; o autor é consciente de sua apropriação, no entanto. O surrealismo mantém com o pequeno romantismo uma relação de duas vias, uma vez que muitas edições desses autores esquecidos são projetos das figuras maiores do círculo de Breton e Aragon: dessa forma, ao mesmo tempo em que esses chamam a atenção do público quanto a essas crianças perdidas do século anterior, os surrealistas em troca ganham notoriedade ao serem convocados a falar desses oitocentistas nas principais revistas. É como se, uma vez convencido o mundo acadêmico de que foram responsáveis por uma nova atualidade para essas figuras, os componentes desse movimento do século XX também deixassem nelas suas assinaturas.

Os surrealistas deram provas de ser especialistas em genealogia ao longo de sua produção crítica. A função que esses escritores atribuíram aos chamados “pequenos românticos” infelizmente ainda carece de interesse e trabalho acadêmicos, como denuncia Leroy-Terquem²⁵⁴. Grande parte dos historiadores dessa vanguarda europeia cita o poeta de Dijon bastante superficialmente – como é o caso de Nadeau, para citar um dos mais

²⁵² « En présence d'un phéomène surnaturel, nous n'exprimons jamais que le ravissement ou la peur. Les plus sceptiques d'entre nous habitent une maison hantée [...] je trouve bon que Bertrand se plaise à nous précipiter du présent «dans un passé où nos certitudes tombent en ruines. » BRETON, André. “Gaspard de la Nuit par Louis Bertrand à la Sirène” in *Les pas perdus*, Paris : Gallimard (NRF), 1924, pp. 96, 97, 98.

²⁵³ CLAUDON, Francis e PERROT, Maryvonne, *Transfigurer le réel : Aloysius Bertrand et la fantasmagorie*. Dijon : Centre Gaston Bachelard, 2008, p. 203.

²⁵⁴ LEROY-TERQUEM, Mélanie. *La Fabrique...* Op. Cit.

relevantes²⁵⁵; simetricamente, alguns estudos sobre Bertrand subestimam sua leitura surrealista, talvez pela dificuldade de localizar os documentos necessários.

O vínculo com Bertrand não deve ser considerado um interesse passageiro, importante somente nos anos de formação do ideário do surrealismo. Para favorecer a avaliação de Bertrand nas leituras de Breton, uma carta inédita desse formulador do surrealismo a um amigo mostra um provável último olhar do autor do *Arcano 17* sobre aqueles poemas em prosa: Hubert relata que, escrita perto da morte – o teórico falece em 1966, aos 70 anos –, a missiva testemunha um entusiasmo maduro pelo borguinhão. “Eu reli mais uma vez todos esses poemas sem interrupção e recaí, mais do que nunca, sob seu charme²⁵⁶”, confessa o intelectual.

Ainda assim, é claro que é conveniente observar com reserva as afirmações de Breton, pois é arguto na consciência de sua responsabilidade na construção de uma nova história literária que o inclua com destaque. Críticas ao polêmico “papa surrealista” não são escassas, mas lancemos mão do *Terceiro manifesto surrealista* em que lemos, no ardor de ressentimentos que é o contexto de sua escrita²⁵⁷, os duros insultos de Desnos que acusam Breton de insinceridade:

Definitivamente, Breton é desprezível porque sua vida e suas ações não têm relação com as ideias que ele pretende defender; porque ele é hipócrita, frouxo, negociante inescrupuloso [affairiste] (cf. cartas aos críticos para que falem de seus livros) e porque sua atividade sempre se desenvolveu num sentido contrário à vida, ao homem e à verdade²⁵⁸.

²⁵⁵ NADEAU, Maurice. Op. Cit.

²⁵⁶ HUBERT, Étienne-Alain. « 'J'ai relu une fois de plus tous ces poèmes d'affilée et je suis retombé plus que jamais sous leur charme », écrivait Breton au soir de sa vie à un ami.' » Numa nota a respeito da frase transcrita, « Comptes rendus et notes de lecture », *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 2005/4, Vol. 105, p. 1031-1076

²⁵⁷ Desnos havia recentemente rompido com Breton sobretudo em razão das críticas do último, mas também (entre outros motivos) em virtude das obrigações comunistas que a agenda surrealista passou a impor cada vez mais enfaticamente.

²⁵⁸ « En définitive, Breton est méprisable parce que sa vie et ses actions ne sont pas en rapport avec les idées qu'il prétend défendre; parce qu'il est hypocrite, lâche, affairiste (cf. lettres aux critiques pour qu'on parle de ses livres) et que son activité s'est toujours développée dans un sens contraire à la vie, à l'homme et à la vérité. » DESNOS, Robert. *Troisième Manifeste surréaliste*. Documento digital disponível em <http://inventin.lautre.net/livres/Manifeste-du-surrealisme-3e-Desnos.pdf>

Curiosamente, foi como *affairiste* (no sentido etimológico da palavra, de quem se envolve em negócios, *affaires*) que Breton pôde entrar definitivamente em contato com o mundo artístico. Essa informação pode, à primeira vista, parecer anedótica, mas supomos relevante para nosso estudo que a descoberta, pelo teórico, de Bertrand, Borel, Nerval e de grandes pintores foi fruto do espírito bibliofílico fetichista a que já nos referimos:

Entre 1920 e 1922, Aragon e Breton foram encarregados com remuneração pelo costureiro bibliófilo Jacques Doucet para desencantar livros raros, e é ao longo de leituras requeridas por essas funções que eles se familiarizaram com muitas obras desconhecidas do grande público [...]. Mas o que cativou sobretudo os surrealistas [...] foi o caráter subversivo não tanto dos textos que da concepção da literatura que eles ali encontravam implicada²⁵⁹.

Em substituição ao romantismo certificado pelas autoridades públicas e outros agentes de legitimação, Breton e Aragon celebram sua grinalda obscura, a que eles se referirão como “romantismo violento” e outras expressões de semelhante eloquência: um grande receio dos capitães do surrealismo seria a sedimentação, a fossilização do movimento oitocentista em seus Lamartine e Musset, por ocasião do centenário dos anos 1830. O *Segundo Manifesto*, de 1929, é explícito ao afirmar que cem anos são ainda a juventude para o romantismo, pois ele estava apenas começando a mostrar seu desejo: os preparativos para essa festa das concepções românticas digeridas e balizadas eram tão inimigos do grupo de Breton quanto a nova onda de nacionalistas indignados que formam um levante (que repetia a eterna querela dos antigos e dos modernos) contra a degenerescência romântica dos valores “verdadeiramente franceses” promovidos pelos clássicos:

A querela é lançada em 1907 pela publicação da obra de Pierre Lasserre *Le Romantisme français*. Essai sur la révolution dans les sentiments et dans les

²⁵⁹ « Entre 1920 et 1922, Aragon et Breton furent chargés contre rémunération par le couturier bibliophile Jacques Doucet de dénicher des livres rares, et c’est au cours des lectures nécessitées par ces fonctions qu’ils se familiarisèrent avec beaucoup d’ouvrages inconnus du grand public [...]. Mais ce qui captiva surtout les surréalistes [...] ce fut le caractère subversif non pas tellement des textes que de la conception de la littérature qu’ils y trouvaient impliquée. » MILNER, Max. ‘Les Cahiers du Sud ont-ils inventé les « petits romantiques » ?’ in *Romantisme*, Année 1988, Volume 18, Numéro 59 p. 84

idéas au XIXe siècle que denuncia a influência nefasta do individualismo romântico sobre o pensamento e a moral francesa. Posta em parênteses pela Primeira Guerra mundial, a querela retoma em bela forma após o armistício: Léon Daudet denuncia *Le Stupide Dix-neuvième siècle* em 1922, Henri Brémond responde a Lasserre com a publicação de *Pour le romantisme* em 1923, enquanto Maurras, que tinha entabulado desde os anos 1890 a condenação da paixão romântica, multiplica os ataques com *Lorsque Hugo eut cent ans* (1927) ou *Un Débat sur le romantisme* (1928) que o opõe a Raymond de la Tailhède²⁶⁰.

O que Breton e alguns de seus colegas sugerem, em última análise, é um revezamento do cânone. A respeito desse gesto podemos recordar em nosso exórdio os dizeres do agudo Gracián a respeito da dependência dos séculos na avaliação dos feitos humanos²⁶¹. Todavia, se o núcleo surrealista nutria simpatia pelos autores “excêntricos” (tanto no sentido etimológico de fora do centro como na acepção corrente da palavra), eles não reverenciavam igualmente todos os “pequenos”. É claro que as contribuições de alguns eram avaliadas mais favoravelmente – sobretudo se os aspectos de suas obras tivessem consonância com os ideais estéticos surrealistas:

O que continua vivo, o que continua ativo do romantismo é aquilo que anima as obras de que nos não falamos comumente ou quase não falamos, ou que não abordamos senão com precauções extremas. Eu reterei três dessas obras que, a partir daquela de Hugo, me parecem organizar a verdadeira transição até aquela de Baudelaire. Essas obras seguem três

²⁶⁰ « La querelle est lancée en 1907 par la publication de l’ouvrage de Pierre Lasserre, *Le Romantisme français. Essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées au XIXe siècle*, qui dénonce l’influence néfaste de l’individualisme romantique sur la pensée et les mœurs françaises. Mise entre parenthèses par la Première Guerre mondiale, la querelle reprend de plus belle après l’armistice : Léon Daudet dénonce *Le Stupide Dix-neuvième siècle* en 1922, Henri Brémond répond à Lasserre par la publication de *Pour le romantisme* en 1923, tandis que Maurras, qui avait entamé dès les années 1890 la condamnation de la passion romantique, multiplie les attaques avec *Lorsque Hugo eut les cent ans* (1927) ou *Un débat sur le romantisme* (1928) qui l’oppose à Raymond de la Tailhède » LEROY-TERQUEM, Mélanie. *La fabrique des petits romantiques*, op. cit., p. 112.

²⁶¹ A título de curiosidade, talvez seja interessante recordar outra de suas máximas no mesmo espírito: a Fortuna se cansa de levar nas costas sempre um mesmo homem: “La fortuna se cansa de llevar siempre a un mismo hombre sobre las espaldas”. Cf. GRACIÁN, Baltasar. *Oraculo manual y arte de prudencia*. Madrid: Catedra, 2001.

direções bem diferentes: a primeira refina ao máximo possível a forma, é aquela de Aloysius Bertrand; a segunda tende à afirmação paroxística de todos os poderes da subversão incubados no romantismo, é aquela de Pétrus Borel; a terceira é inteiramente aplicada a fazer prevalecer o sonho sobre a vida em vigília, é a obra de Gérard de Nerval. A obra de Baudelaire [...] é aquela que opera historicamente a primeira síntese dessas preocupações²⁶².

Vale mencionar a respeito dessas considerações a exegese de Leroy-Terquem que avança as conquistas surrealistas no domínio do pequeno romantismo talvez mais do que seus oficiais conseguiriam reconhecer confortavelmente. A coincidência é admirável:

[as direções associadas aos três autores elogiados por Breton] não são senão aquelas perseguidas pelo surrealismo – pensemos, por exemplo, nestas três etapas significativas na história do surrealismo que são a publicação sucessiva de *Champs magnétiques* (1919) para a exploração de uma escritura automática, do panfleto *Un cadavre* (1924) para o anticonformismo político, e de *Nadja* para a perseguição do maravilhoso no real. A redescoberta dos “pequenos românticos” pelos surrealistas não participa portanto de uma releitura global do romantismo, mas também da tripla busca estética, política e metafísica que funda o surrealismo²⁶³.

²⁶² “Ce qui reste vivant, ce qui reste actif du romantisme, est ce qui anime des oeuvres dont on ne parle pas communément ou à peine, ou qu’on n’aborde qu’avec d’extrêmes précautions. Je retiendrai trois de ces oeuvres qui, à partir de celle de Hugo, me paraissent ménager la vraie transition jusqu’à celle de Baudelaire. Ces oeuvres s’en vont dans trois directions bien différentes : la première raffine au possible sur la forme, c’est celle d’Aloysius Bertrand ; la seconde tend à l’affirmation paroxystique de toutes les puissances de subversion qui couvent dans le romantisme, c’est celle de Pétrus Borel ; la troisième est tout entière appliquée à faire prévaloir le rêve sur la vie de veille, c’est celle de Gérard de Nerval. L’oeuvre de Baudelaire [...] est celle qui opère historiquement la première synthèse de ces préoccupations.” BRETON, André, « Conférences d’Haïti, VI », Inédits I, OC, t. III, p. 299.

²⁶³ « ne sont autres que celles poursuivies par le surréalisme – songeons par exemple à ces trois étapes significatives dans l’histoire du surréalisme que sont la publication successive des Champs magnétiques (1919) pour l’exploration de l’écriture automatique, du pamphlet *Un cadavre* (1924) pour l’anticonformisme politique, et de *Nadja* (1928) pour la traque du merveilleux dans le réel. La redécouverte des « petits romantiques » par les surréalistes ne participe donc pas seulement d’une relecture globale du romantisme, mais aussi de la triple quête esthétique, politique et métaphysique qui ente le surréalisme. » LEROY-TERQUEM, Op. cit., p.173.

Apesar do silêncio de Breton (nesse trecho) a este respeito, Bertrand compartilha com Nerval a preponderância do sonho na vigília, ainda que o último o faça mais narrativamente (o que foi observado contemporaneamente por diversos intérpretes e teóricos – Eco é um dos mais influentes).

No trecho das conferências do Haiti transcrito fica também patente a leitura da história literária que converge em Baudelaire e transforma o borguinhão mais uma vez em um profeta: um daqueles processos que comparamos à exegese bíblica dos teólogos em nosso primeiro capítulo. Raymond, diferentemente, formula a leitura de Baudelaire com ares menos proféticos, sugerindo que o grande poeta tenha continuado as reivindicações românticas:

“As primeiras coisas que explicam o poder de irradiação de Baudelaire são a extraordinária complexidade da “alma humana” e a atenção que soube prestar a algumas das mais violentas reivindicações do romantismo²⁶⁴”.

Como Bertrand foi esquecido em sua face onírica na citação transcrita de suas conferências no Haiti, o artigo presente em *Les Pas perdus* que já visitamos faz maior justiça quanto aos temas delirantes de Bertrand, alguns dos quais talvez lembrassem aqueles presentes em exercícios de escrita automática ou de anotação de sonhos (se tivessem sido escritos no século XX); eis um exemplo:

Eu tinha capturado de minha cama, da sombra de minhas cortinas, essa furtiva borboleta, brotada de um raio de lua ou de uma gota de orvalho.
Falena palpitante que, para livrar suas asas cativas entre meus dedos, pagava-me um resgate de perfumes!
Súbito, o bichinho indolente voava, abandonando no meu colo, - ó horror!
– uma larva monstruosa de cabeça humana!²⁶⁵

²⁶⁴ RAYMOND, Marcel, op. cit., p. 16.

²⁶⁵ « J'avais capturé de mon séant, dans l'ombre de mes courtines, ce furtif papillon, éclos d'un rais de la lune ou d'une goutte de rosée.// Phalène palpitante qui, pour dégager ses ailes captives entre mes doigts, me payait une rançon de parfums! // Soudain la vagabonde bestiole s'envolait, abandonnant dans mon giron,—ô horreur!—une larve monstrueuse et difforme à tête humaine! » « Le Nain » in BERTRAND, Aloysius. *Gaspard de la Nuit*. Op. cit.

A descrição amena é o berço da apresentação de uma imagem medonha que se aproxima muito dos pesadelos por seu caráter insólito e aflitivo. Tal fusão entre o belo e o abjeto se serve da ironia romântica, mas sugere também o inconsciente: talvez não seja coincidência que o evento narrado se dê na cama de um quarto (o espaço é delimitado por “*de mon séant, dans l'ombre de mes courtines*”).

Apesar de alguma tentação eventual, não nos pareceria exato considerar que Bertrand fosse um surrealista *avant la lettre* (i. é, anterior ao conceito de surrealismo existir): esse seria antes o desejo de interpretação histórica do círculo de Breton. Consideramos que supor que o poeta de *Gaspard* escrevesse segundo a prática automática, por exemplo, seria ousar excessivamente, já que a escritura de Bertrand era, sabidamente, cinzelada com esmero²⁶⁶ (e além do mais o automatismo deveria esperar quase um século para receber um nome e alguma reflexão). Breton obviamente não deixa claro em que medida vê processos semelhantes aos do surrealismo em *Gaspard*, ainda que suas peças sejam recheadas de temas afeitos a Breton: para citar alguns, o misticismo, o sonho e as artes plásticas. Embora o artigo em *Les pas perdus* compreenda uma elaboração crítica maior que a da citação que domina os registros a que temos acesso, o surrealista se calou em face desses problemas; supomos que alguns assuntos próximos de Breton e de Bertrand podem ser mais bem avaliados à luz da teoria pictórica do surrealismo.

A técnica do automatismo (como elaboração verbal) foi um passo relevante para a arte literária e uma justa invenção surrealista, mas o autor de *Nadja* sustentou por vezes uma definição bastante vasta (e talvez pouco rigorosa) da técnica a que se convencionou chamar escrita automática. É o caso, por exemplo, do debate promovido em *Le Surréalisme et la peinture*, impulsionado pela sugestão manifestada num artigo de *La Révolution surréaliste* de que conceber uma pintura surrealista seria impossível em virtude dos meios técnicos da pintura excluírem a espontaneidade, necessitando de escolhas difíceis de cor e desenho. É esse o contexto em que uma nova analogia (desta vez, surrealista) de base estética e criativa irmana as artes pictórica e literária, depois das que já pudemos visitar na retórica e no idealismo: como consequência do desejo bretoniano de entender a influência surrealista como agindo também sobre as artes plásticas (o que é, sem dúvidas, razoável e

²⁶⁶ Guacira Marcondes Machado Leite argumenta com sucesso persuasivo nesse sentido em sua já citada dissertação de mestrado.

legítimo), o automatismo psíquico é flexibilizado a ponto de compreender criações artísticas cujos limites se tornam incertos:

O automatismo, herdado dos médiuns, ficará no surrealismo como uma das duas grandes direções. [...] Eu sustento que o automatismo gráfico, bem como o verbal, sem prejuízo das tensões individuais que ele tem o mérito de manifestar e em alguma medida resolver, é o único modo de expressão que satisfaz plenamente o olho e a orelha [...], a única estrutura que responde à não-distinção, mais a mais estabelecida, das qualidades sensíveis e das qualidades formais, à não-distinção, mais a mais estabelecida, das funções sensitivas e das funções intelectuais (e é por aí que ele é o único que satisfaz igualmente o espírito). Que o automatismo possa entrar em composição, em pintura como em poesia, com certas intenções premeditadas: pode ser, mas arriscamos fortemente sair do surrealismo se o automatismo para de caminhar pelo menos de tocaia [sous roche]²⁶⁷.

Se por um lado seria absurdo refutar a ideia de uma pintura surrealista, por outro a argumentação de Breton escapa ao rigor e se perde em definições balizadas não por procedimentos, mas por vezes por orientes vagos como a metamorfose do ser humano e do universo. Esquivando de definições técnico-estéticas, as trocas entre o subjetivo e o objetivo são evocadas de forma que toda pintura de qualquer tempo e tradição pode, potencialmente, ser considerada automática, em razão de índices tão ambíguos e da suposição da existência pré-histórica de um subconsciente humano – e também vem daí o

²⁶⁷ « L'automatisme, hérité des médiums, sera demeuré dans le surréalisme une des deux grandes directions. [...] Je soutiens que l'automatisme graphique, aussi bien que verbal, sans préjudice des tensions individuelles qu'il a le mérite de manifester et dans une certaine mesure de résoudre, est le seul mode d'expression qui satisfasse pleinement l'oeil et l'oreille [...], la seule structure qui répond à la non-distinction, de mieux en mieux établie, des qualités sensibles et des qualités formelles, à la non-distinction, de mieux en mieux établie, des fonctions sensitives et des fonctions intellectuelles (et c'est par là qu'il est seul à satisfaire également l'esprit). Que l'automatisme puisse entrer en composition, en peinture comme en poésie, avec certaines intentions préméditées: soit, mais on risque fort de sortir du surréalisme si l'automatisme cesse de cheminer au moins *sous roche*. » A opção de traduzir “sous roche” por “de tocaia” vem do fato de que a expressão francesa (“anguille sous roche”) se refere a uma cobra que se esconde sob as rochas e por isso é como uma ameaça encoberta. BRETON, André. *Le surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 96.

interesse do escritor em artes ancestrais. A manobra tem efeitos semelhantes ao anacronismo voluntário encerrado nos *Manifestos* e redefine o automatismo como um procedimento difuso, trans-artístico, que poderia inclusive conviver com a criação de telas e poemas conscientemente arquitetados – talvez como as pinturas de Zötl ou certos poemas de Bertrand (poderíamos dizer analogicamente que em ambos o tema eventualmente se aproxima dos sonhos e a execução é refletida; sobre o pintor oitocentista, Breton aponta em seus retratos da fauna exótica, produzidos nos anos 1830-40, uma estética surrealista²⁶⁸).

Para além de seu vínculo com as artes plásticas, Bertrand reverbera uma grande voz na pesquisa estética surrealista em suas referências às ciências herméticas. A ligação dos surrealistas com o esotérico é bastante conhecida:

De todas as filosofias, o pensamento esotérico, transmitido e enriquecido por uma tradição multissecular, parece ser com efeito aquele cujo acordo com o surrealismo apresenta menos dificuldade. O pressentimento de um outro universo, surreal [...] parece ser a consequência mais normal da recusa inicial dos surrealistas e de seu misticismo latente²⁶⁹.

No começo dos anos 20 do século XX (quando três reedições de *Gaspard* são publicadas) Breton chega a sugerir a Doucet (já visitamos a relação comercial entre eles) que compre a obra *Grand Art* de Raymond Lulle, “na qual a poesia de Aloysius Bertrand é inspirada, antes de tudo²⁷⁰”. Mais tarde, no artigo incluído em *Les pas perdus*, uma referência à pedra filosofal apresenta outra leitura de Breton sobre o papel da alquimia em

²⁶⁸ Breton sugere que a obra do pintor austríaco se deve aos mistérios subconscientes: “Zötl tinha entrado em posseção de um prisma mental funcionando como instrumento de vidência e lhe desvelando em cadeia até os mais distantes espécimes do reino animal dos quais não sabemos qual enigma ele opera em cada um de nós e o papel primordial que ele assume no simbolismo subconsciente”. [Zötl était entré en possession d’un prisme mental fonctionnant comme un instrument de voyance et lui dévoilant en chaîne jusqu’à ses plus lointains spécimens le règne animal, dont on sait quelle énigme il entretient en chacun de nous et le rôle primordial qu’il joue dans le symbolisme subconscient] BRETON, André. *Le surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 455.

²⁶⁹ RAYMOND, Marcel. Op. cit., p. 256.

²⁷⁰ Já tivemos a ocasião de sugerir que interpretações dessa espécie sobre a relação de Bertrand com a alquimia seriam indocumentadas e excessivamente especulativas; nesse caso particular, Lulle parece saltar dos versos do poema “L’Alchimiste” de *Gaspard de la Nuit*. MILNER, Max. « Romantisme et surréalisme : la redécouverte des petits romantiques », Cahiers du XXe siècle 4, Paris : 1975, p. 36 apud RICHARDS, Marvin, op. cit., p. 141 : “from which the poetry of Aloysius Bertrand is inspired before all else”.

Gaspard, em tom menos assertivo: “não há leitura depois da qual não possamos continuar a procurar a pedra filosofal²⁷¹”.

Desde o começo dos anos 1920 Breton já afirma que o romantismo orienta algumas tendências que encontram seu auge na poesia testemunhada em seu tempo:

E é também ao romantismo que se ligam os dois poetas aos quais convém, em meu sentido, de trazer as duas principais correntes da poesia contemporânea: de um lado Aloysius Bertrand que, através de Baudelaire e Rimbaud, nos permite alcançar Reverdy; de outro, Gérard de Nerval cuja alma desliza de Mallarmé para Apollinaire para chegar até nós²⁷².

A respeito desses poetas românticos obscuros, Raymond avalia que a tendência ao onírico seria, nos textos surrealistas, herdada do “romantismo menor”. Ao comentar que Apollinaire escrevia poemas feitos da matéria dos sonhos, observa:

Exemplo escolhido entre muitos, não menos curioso, e cujo mérito é de projetar uma viva luz sobre essa tendência onírica, herdada do romantismo menor e do simbolismo, e que ia acentuar-se pouco a pouco e transformar-se, cerca de quinze anos mais tarde, “em uma onda de sonhos²⁷³”.

A despeito das pistas oníricas e herméticas que seguimos até agora, os autores românticos mais resistentes no movimento discurso crítico surrealista seriam aqueles cuja vida (e surpreendentemente, nem sempre a obra) se destacasse na revolta ou no deslize da normalidade e do *status quo*. Apesar da máxima bretoniana de que não precisamos de

²⁷¹ Creemos que Breton estivesse se referindo às vastas possibilidades da interpretação. « Il n'est pas de lecture après laquelle on ne puisse continuer à chercher la pierre philosophale ». BRETON, André. *Les pas perdus*, op. cit., p. 98.

²⁷² « Et c'est aussi au romantisme que se rattachent les deux poètes auxquels il convient à mon sens de rapporter les deux principaux courants de la poésie contemporaine : d'une part Aloysius Bertrand qui, à travers Baudelaire et Rimbaud, nous permet d'atteindre Reverdy ; d'autre part Gérard de Nerval dont l'âme glisse de Mallarmé à Apollinaire pour arriver jusqu'à nous. » BRETON, André, « Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe » in OC, tomo I, p. 296-297.

²⁷³ RAYMOND, Marcel. Op. cit., p. 191.

ancestrais em matéria de revolta²⁷⁴, esses polemistas profissionais se afastaram gradualmente, desde que reforçaram sua óptica revolucionária (que unia o “transformar o mundo” marxista ao “mudar a vida” de Rimbaud), da resignada personalidade de Bertrand, bem como de outros escritores menos indignados que Borel, “bode expiatório” que encarna o objeto ideal para a revisão dos valores operados por um surrealismo de tom cada vez mais revolucionário: mesmo assim, Breton daria toda a poesia romântica em troca do poema “Madame Putiphar”, mas com uma ressalva: “Bertrand, Nerval e Hugo excluídos²⁷⁵”. Supomos termos aí os quatro elementos alquímicos essenciais do romantismo segundo Breton.

Em decorrência do exame que conduzimos, podemos considerar que as elaborações críticas do surrealismo em geral e de Breton particularmente puderam remover pelo menos três autores da vala comum do pequeno romantismo: Bertrand, Borel e Nerval. Como criticaram numerosos historiadores da literatura francesa (como Leroy-Terquem e Jean-Luc Steinmetz, que já visitamos), a categoria dos *petits romantiques* é insuficientemente científica, pois não se orienta por critérios bem definidos: nem mercadológico, nem político, nem crítico, nem regional. No entanto, a partir da evocação surrealista, os estudos literários puderam focalizar autores como esses louvados por Breton com um interesse renovado, deixando de vê-los como fenômenos literários que só teriam valor coletivamente; isso está patente, por exemplo, na abordagem a que recorrem os *Cahiers du Sud*.

IV.3: Novos nortes: os *Cahiers du Sud*

Perto da encruzilhada das décadas 40 e 50 do século XX uma publicação coletiva, os *Cahiers du Sud*, apareceram por arte de Francis Dumont, pseudônimo de Jules Krieser. Autor de uma tese sobre a relação dos surrealistas com os pequenos românticos, esses foram considerados por ele uma corrente particular do romantismo ao invés de meramente um conjunto de literatos de talento discutível. Retrospectivamente, Max Milner avalia o feito dos *Cahiers* como a revelação do coração negro do romantismo, para além de um

²⁷⁴ « En matière de révolte, aucun de nous ne doit avoir besoin d'ancêtres. » BRETON, André, « Second manifeste surréaliste » in *Manifestes du surréalisme: 1924-1953*. Paris: Gallimard, 1985. (Folio essais, 5).

²⁷⁵ BRETON, André, « Le bouc émissaire du romantisme, Pétrus Borel », OC, t. I, p. 452.

fenômeno de sociedade em suas margens²⁷⁶. Dumont o faz, no entanto, à custa do apagamento dos debates de valor dos pequenos românticos, grupo nomeado por uma expressão que requer aspas iminentes, como afirma Jean-Luc Steinmetz²⁷⁷.

O problema da nomenclatura esbarra em sua origem tardia, situada após os fenômenos literários que procura designar: como nenhum “pequeno” se autodenominaria assim, é caso evidente de título arbitrário e indutivo – Nerval é a prova do problema de categorias como essa, desde que foi promovido a reconhecido pela pátria²⁷⁸. É nesse sentido que circula Dumont ao observar a inadequação de critérios anteriormente empregados para supostamente englobar todos os pequenos românticos. Sua solução nos parece bastante provisória: tais mulheres e homens estariam unidos pelo desejo transcendental de artista e homem: conseqüentemente teriam recaído sobre a impossibilidade de ser Deus e sobre a revolta. Talvez não fosse necessário observar que, se considerarmos esse um descritor, será difícil separar qualquer artista e talvez, se não todas, muitas pessoas deste mundo, incluindo as que não praticam atividades artísticas.

A linha histórica traçada por Dumont coloca os *petits* na cabeça de uma tradição que (mais uma vez) passa por Baudelaire e se completa nos surrealistas. Para Milner, a solução transcendental pode ser efeito de um processo crítico começado anteriormente (e que pudemos resumidamente observar relativamente a Bertrand e os surrealistas) e que se materializa de forma indireta nos *Cahiers du Sud*: os aspectos religiosos, místicos e ocultos do romantismo. A orientação laica dos autores dos *Cadernos* não impediu que a publicação fosse tributária dessa perspectiva:

Mas é necessário ainda acrescentar outra influência se quisermos compreender bem essa reabilitação dos pequenos românticos, de que o número dos Cahiers du Sud fazem simultaneamente, como vemos, um remate [...] e uma etapa importante. É a acentuação que foi posta, sobretudo a partir de 1930, sobre os aspectos religiosos, místicos e ocultos do

²⁷⁶ MILNER, Max. « Les Cahiers du Sud ont-ils inventé le surréalisme ? » op. cit, p. 89

²⁷⁷ STEINMETZ, Jean-Luc, « Les petits romantiques. Jeune-France, bousingots, marginaux », in *Histoire littéraire de la France*. Paris : Éditions sociales, 1977, tomo VIII, livro II, p. 103.

²⁷⁸ Referimo-nos, aqui, aos dizeres lapidares no Panthéon parisiense: “Aux grands hommes, la patrie reconnaissante” e ao reconhecimento póstumo, até em manuais conservadores, da grandeza de Nerval.

romantismo francês. Essa reavaliação, começada pelo abade Bremond, se concretiza em 1928 com a tese de Augusto Viatte *Les Sources occultes du romantisme français*, marcou profundamente as perspectivas desenvolvidas por Ernst-Robert Curtius em seu grande livro sobre Balzac, e Albert Béguin, cujo estudo do romantismo alemão tinha sido particularmente atento a tudo aquilo que, do lado francês, pudesse passar como homólogo ao sobrenaturalismo além-Reno²⁷⁹.

Adicionaríamos a esses estudos a reavaliação crítica surrealista, até porque

Se a ausência de Breton, de Aragon, de Éluard é patente, nós vemos, no mínimo, participar dessa colaboração Queneau (sobre Defontenay), Desnos (sobre Esquiros), Joe Bousquet (sobre Alphonse Rabbe) e Lise Deharme (sobre Nodier), todos surrealistas dissidentes²⁸⁰.

De fato, o grupo relido num ambiente influenciado pelo *L'homme révolté* de Camus e pelos próprios surrealistas (Tzara, componente tanto do círculo de Breton como fundador do Dadá, também contribui aos estudos reunidos nessa edição dos *Cahiers*) deveria produzir ênfase em seus membros mais rebeldes.

Apesar disso, o número dos *Cadernos* sobre os pequenos românticos segue a orientação geral de procurar na poesia posterior a esses autores uma forma de entendê-los; Leroy-Terquem formula:

²⁷⁹ « Mais Il faut encore ajouter une autre influence si l'on veut bien comprendre cette réhabilitation des petits romantiques, dont le numéro des Cahiers du Sud fut à la fois, comme on le voit, un aboutissement [...] e une étape importante. C'est l'accent qui fut mis, surtout à partir de 1930, sur les aspects religieux, mystiques et occultes du romantisme français. Cette réévaluation, amorcée par l'abbé Bremond, se concretisa en 1928 avec la thèse d'Auguste Viatte *Les Sources occultes du romantisme français*, marqua profondément les perspectives développées par Ernst-Robert Curtius dans son grand livre sur Balzac, et [...] Albert Béguin, que l'étude du romantisme allemand avait rendu particulièrement attentif à tout ce qui, du côté français, pouvait passer pour homologue au surnaturalisme d'outre-Rhin », MILNER, Max. « Les Cahiers du Sud ont-ils inventé le surréalisme ? », op. cit, p. 86.

²⁸⁰ « Si l'absence de Breton, d'Aragon, d'Eluard est patente, on voit, du moins, participer à cette livraison Queneau (pour Defontenay) 27, Desnos (pour Esquiros)28, Joe Bousquet (pour Alphonse Rabbe) et Lise Deharme (pour Nodier), tous surréalistes dissidents. » STEINMETZ, Jean-Luc. « Pour en finir avec les petits romantiques », op. cit., p. 897 - 898.

Essa abordagem é manifesta nas curtas monografias que constituem a segunda parte do número dos Cahiers du Sud. Podemos, assim, ler que “Aloysius Bertrand anuncia todas as tentativas das épocas que o seguiram²⁸¹” ou que a revolta de Pétrus Borel “sem dúvida permitiu confirmar outras revoltas mais eficazes²⁸²”.

Se a leitura dessa edição dos *Cadernos* é voltada por vezes a uma visão dos pequenos românticos como fermento ou catalisador de revoluções literárias mais completas ou por vezes como diferença em comparação ao romantismo oficial, diríamos que sua grande contribuição foi permitir a sedimentação de algumas perspectivas incentivadas pelos autores surrealistas, ainda que menos genealógicas. Assim, os estudos sobre esses autores (e Bertrand foi um caso intenso desse processo) puderam ser vistos de novos ângulos fora da leitura estritamente surrealista, que com frequência olhou a história literária obsessivamente à caça de novas paternidades para o surrealismo. Muitos dos trabalhos que contribuíram nesta dissertação são tributários, nesse sentido, do número especial dos *Cahiers du Sud* dedicado aos pequenos românticos. No caso de Bertrand, avaliamos que sua inclusão superficial não foi relevante para sua fortuna crítica, mas um novo espírito de olhar os *petits*, esse grupo literário miragem, como o chama José-Luis Diaz, certamente se consolidou a partir de então.

É depois disso, por exemplo, que Steinmetz pôde impetrar sua defesa articulada da relevância de Bertrand para a história literária:

A beleza das “Fantasias” de Bertrand, seu livro acabado (ainda que ele se termine por “Silves”) impõem uma vitória estética que, mesmo se desconhecida por seu tempo, legitima o termo de obra. E a história dessa obra dá a prova deslumbrante que um pequeno volume dessa qualidade deveria obter cedo ou tarde um renome póstumo tal, que não é mais

²⁸¹ Para uma competente análise brasileira dos traços que chamaríamos figuradamente de visionários na poesia bertrandiana, remetemos o leitor à dissertação de LEITE, Guacira Marcondes Machado. *Aspects de la modernité dans Gaspard de la Nuit de Aloysius Bertrand*, Op. cit.

²⁸² « Cette approche est manifeste dans les courtes monographies qui constituent la seconde partie du numéro des Cahiers du Sud. On peut ainsi y lire qu’Aloysius Bertrand ‘annonce toutes les tentatives des époques qui le suivent’, ou que la révolte de Pétrus Borel ‘a sans doute permis de confirmer d’autres révoltes plus efficaces’ ». LEROY-TERQUEM, Mélanie. *La fabrique des petits romantiques*. Op. cit., p. 50.

possível tomar Bertrand por um autor menor, a não ser que não sejam menores senão aqueles que não distinguem livros que comportem um número respeitável de folhas²⁸³.

²⁸³ 'La beauté des « Fantaisies » de Bertrand, son livre achevé (bien qu'il se termine par des « Silves ») imposent une réussite esthétique qui, même méconnue de son temps, légitime le terme d'oeuvre. Et l'histoire de cette oeuvre donne la preuve éclatante qu'un petit volume de cette qualité devait obtenir tôt ou tard une renommée posthume telle qu'il n'est plus possible de tenir Bertrand pour un auteur mineur, à moins que ne soient mineurs ceux que ne distinguent pas des livres comportant un nombre respectable de feuillets.' STEINMETZ, Jean-Luc. 'Pour en finir avec les « petits romantiques »', op. cit., p. 901.

Capítulo V: Considerações finais.

Mas o pequeno livro que lhe dedico terá sofrido a sorte de tudo o que morre, após ter divertido, por uma manhã, talvez, a corte e a cidade que se divertem com pouco²⁸⁴.

(Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*).

V.1: Leituras de *Gaspard*

A redação conduzida nos capítulos anteriores se ateve aos leitores de *Gaspard de la Nuit*, à própria obra e a temas afetos. Abrimos nossas análises com as testemunhas diretas dessa joia polida da literatura romântica e nos estendemos progressivamente a leituras menos distantes do nosso tempo. Pudemos elaborar nossa interpretação do processo de recepção da principal obra de Bertrand, segundo a qual as representações do poeta sofreram interessantes mutações: inicialmente foi cumulado de pena e ignorado no projeto de um gênero (a fundição do que a tradição literária convencionou de poema em prosa). No fio dos anos, no entanto, o cantor da Borgonha transpassada de arte flamenga e delicadezas populares se transforma em objeto de um culto de leitores refinados que por vezes o viam como o bastião do desprezo às concessões ao leitorado do século XIX. Foi sob o fetichismo dos livros raros que Breton e Aragon chegaram ao poeta, quando trabalhavam na compra de volumes e objetos de arte como investimento. A luz negra do surrealismo pôde evidenciar novos interesses sobre a obra, que se tornaram correntes através de publicações que depuraram (e por vezes corrigiram) suas abordagens.

Após conhecer diversas perspectivas sobre a obra, tentaremos argumentar nosso posicionamento frente a suas principais vias de acesso. Começemos pela relação entre as artes, que é um eixo importante em nossas considerações. Ora, Bertrand escreveria, segundo nossa leitura, sob o entusiasmo típico do século XIX a respeito da solidariedade entre as obras do espírito. Diríamos, porém, que a familiaridade estaria mais na associação dos criadores de objetos estéticos que na semelhança entre artes, ainda que talvez esses

²⁸⁴ BERTRAND, Aloysius. « À M. Victor Hugo » in *Gaspard de la Nuit*, op. cit. « Mais le petit livre que je te dédie aura subi le sort de tout ce qui meurt, après avoir, une matinée peut-être, amusé la cour et la ville qui s’amusent de peu de chose. »

aspectos da criação artística se atualizassem de outra forma nas consciências românticas. A associação entre os profissionais seria responsável, em alguma medida, pela geração do poema em prosa; seria arriscado avançar que se tratasse de uma infiltração das artes plásticas na tradição literária, no entanto. Nossa hipótese, tributária da visão de Nicolas Wanlin²⁸⁵, é que a proliferação de gêneros na pintura desse exemplo ao poeta, num espírito solidário, para que ele também ousasse novas formas em suas composições. Assim como Delacroix pôde renovar a pintura dentro de seus próprios meios – no caso, como grande colorista –, Bertrand renovou a poesia através da descrição e da estrofação. Essa espécie de analogia entre duas histórias (da literatura e da pintura) poderia ser desenvolvida infinitamente; talvez fosse o caso de nos atermos à tradição de Bertrand: por isso pudemos ver como as elaborações retóricas conceberam a descrição e seu vínculo com a emulação entre as artes.

Estamos atentos ao fato de que entender a retórica monoliticamente pode ser perigoso, já que sua tradição foi desenvolvida ao longo dos séculos e reinterpretada constantemente: um francês seiscentista não teria a mesma concepção dos preceitos de um grego douto de um século muito recuado. Como refazer a história da retórica poderia ser o trabalho de uma vida, nos atermos a certas autoridades, como Hermógenes, Luciano e Quintiliano; as contribuições de Alberti puderam nos fazer ver como o pensamento retórico poderia conceber semelhanças na criação artística (o livro mais famoso de Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur eloquente*, se refere às críticas comuns platônicas contra a cor e a eloquência). A falência da perspectiva retórica foi substituída por aproximações estéticas da irmandade artística – em concorrência com o idealismo alemão. Depois, através da visita à história literária da poesia descritiva, vimos que a corrente pitoresca da poesia romântica (Chateaubriand, Bertrand, Gautier etc.) e seu vocabulário visualizante não foram, portanto, uma ruptura: foram mutações, por assim dizer, de exercícios poéticos originalmente hospedados na doutrina retórica – e podemos inclusive traçar paralelos entre as prescrições que presidiam tais exercícios e alguns elementos da poética de Bertrand, sem ser necessário considerar que ele lançasse mão de concepções retóricas de criação literária.

Como observar a recepção de uma obra é vê-la internamente fora do texto, em seus leitores, pudemos nos posicionar relativamente a alguns expedientes hermenêuticos que nos

²⁸⁵ WANLIN, Nicolas. Op. cit, p. 99.

parecem pouco convincentes ou rigorosos: é o caso da interpretação alquímica da obra do poeta. Como fruto de alguma dedicação de Bertrand à ciência hermética (incluindo a anedótica posse de manuscritos de Flamel), Victor Hugo os menciona em sua apresentação de *Gaspard de la Nuit*. Essa suposição se fortalece para servir à ideia de uma “alquimia do verbo” professada por Rimbaud e é amplificada a ponto de fazer Breton afirmar (talvez apenas para fins de convencimento, já que o destinatário deveria decidir se comprava ou não uma obra do hermético Raymond Lulle) que Bertrand partiu de estudos alquímicos para construir sua poesia. Tais leituras alcançam seus limites em exegeses como a de Réjane Blanc em *La Quête alchimique*. Discordamos dessas direções por considerá-las excessivamente especulativas e observamos que uma relação realmente forte com a alquimia não seria comprovada nem por seus biógrafos – como Sprietsma – e nem pela obra do poeta, que armazena menções meramente bissextas à tradição de Paracelso.

Concedemos que existe razão em parte da crítica contemporânea à obra de Bertrand – sobretudo na figura de seu autor. O poeta ainda não era Aloysius, mas Louis, como assinava preferencialmente suas peças; foi pobre e doente sem ver nenhuma nobreza nessas condições; desejava a publicação e o respeito de um grande público: almejava, em suma, o sucesso. Os românticos diriam que foi um homem infeliz – e nós também acreditamos isso, pois é o que sugerem seus escritos íntimos. É ao longo do século XIX, como vimos, que sua figura como poeta desdenhoso de seu público (e feliz com seu malogro) surge juntamente com um rebatismo para servir espetacularmente à ideia de poeta maldito. Se as testemunhas diretas de Bertrand tiveram mais acuidade com respeito à pessoa, mostraram-se imprecisas na avaliação da obra: hoje é bastante claro não é incorreto outorgar-lhe o título de pai do poema em prosa moderno – ainda que ele nunca tenha usado a expressão e seja ambíguo se ele considerava aquelas composições como peças de poesia. Ainda que outros tenham se aventurado em terrenos homólogos, é a Bertrand que se voltaram os poetas em prosa nas décadas seguintes, fazendo dele seu ancestral comum. Baudelaire, Mallarmé e Huysmans estão entre esses contribuidores e fizeram parte de um culto restrito: se for permitido, ousaríamos palpitar (com base nos registros que esses deixaram), que o primeiro se liga a Bertrand por sua temática “misteriosa” de uma vida “estranhamente pitoresca”; o segundo, por sua “forma preciosa e condensada”; o terceiro, por ter transferido “para a prosa os procedimentos de Leonardo”, i. é, por sua vinculação à descrição e às artes plásticas.

Max Jacob tem um lugar estranho em nossa pesquisa por ter sustentado uma interpretação pouco persuasiva de Bertrand na história literária. Ademais, sua obra *Le Cornet à dés* resvala na paródia com frequência²⁸⁶, deixando a análise espinhosa – como observou Marcel Raymond. De qualquer forma, sua atividade na tradição do poema em prosa é tributária de Bertrand, ainda que rejeite o que houve nele de mais francamente romântico. Consideramos, pois, que o poeta injustiçado pelo nazismo foi autor de ambíguos elogios (pois compostos à maneira paródica) ao autor de *Gaspard*.

Os surrealistas e os *Cahiers du Sud* foram grandes acontecimento para Bertrand por dar nova leitura à sua condição bastante repetida de pequeno romântico. Os primeiros o honraram por diversas perspectivas (a pesquisa formal e o desenvolvimento temático relativo ao sonho e ao misticismo, por exemplo) e o número especial dos *Cahiers* sedimentaram uma nova visão dos pequenos românticos que é um desenvolvimento das elaborações críticas dos surrealistas: puseram-nos no centro de uma exploração transcendental romântica – mais uma tentativa frustrada de definir os pequenos românticos sob um mesmo critério, mas sobretudo portadora de novas perspectivas.

V.2: Mais um intérprete

Nossa leitura de *Gaspard* começa no título e segue do prefácio em direção a alguns poemas. A primeira ideia formalizada de Bertrand quanto ao título foi o sintagma *Bambochades romantiques*, sendo o primeiro um nome que remete a Bamboccio, alcunha de Pieter van Laer, pintor da Era de Ouro holandesa. Il Bamboccio pintava as chamadas cenas de gênero brilhantemente e fez escola durante sua estadia romana, de maneira que seus epígonos ficaram conhecidos sob o título de *bamboccianti*. Não é necessário dizer que as cenas de gênero inspiram numerosas peças de *Gaspard* (ainda que, como veremos, raramente como modelo real: o que Bertrand mais deseja é traduzir com descrições o pitresco – a curiosidade visual promovida por certos aspectos do mundo), de forma que essa nomeação fosse de certa forma redundante.

A leitura de E. T. A. Hoffmann leva finalmente Bertrand a adaptar parcialmente o título da obra *Fantasiestücke in Callots Manier* do polímata alemão: literalmente, peças de

²⁸⁶ Cf. VICENTE, Adalberto Luís. “Max Jacob parodiando Bertrand, Baudelaire e Rimbaud” in *Revista de Letras*, UNESP Vol. 36 (1996), pp. 63-83.

fantasia à maneira de Callot. Estaria enganado quem supusesse que Bertrand traduziria também muito do estilo de Hoffmann: a poética de Bertrand lhe é bastante própria e de difícil imitação, como a fortuna crítica admite desde seus primeiros registros, como o artigo de Molènes que já visitamos nesta dissertação. As semelhanças com Hoffmann se espraiam no campo temático, já que o romântico alemão pode ter ajudado a promover, em Bertrand (bem como em Nodier) a tematização de demônios, diabretes e entidades aparentadas que crescia em popularidade na Europa germânica: Scarbo, o ser criado por Bertrand e difundido pela pianística de Ravel deve muito a essa linhagem. Talvez seja importante lembrar que nada leva a crer que Bertrand tenha conhecido alguma língua estrangeira, o que obrigava o borguinhão a depender das traduções ocasionais de alemães como Hoffmann e britânicos como Walter Scott. As incursões do autor de “Der Sandmann” pela música nos faz pensar que talvez as *Fantasiestücke* advertissem o caráter livre das composições, já que o nome é usado na música erudita para se referir a obras de pouca preocupação formal, próximas do improvisado. Ora, não há aspecto menos aloysiano, mas talvez o autor não quisesse ser julgado pelo abuso à tradição que seriam os poemas em prosa e por isso os batizou com um nome vinculado à liberdade criativa.

Quanto a Rembrandt e Callot, eles parecem, a nosso ver, indicar o sublime e o grotesco, como orienta o prefácio da obra; dizer mais que isso seria cair na areia movediça da especulação improvável por dois motivos apresentados por Wanlin: i) Bertrand só pôde se informar mais profundamente sobre pintura depois de ter dado *Gaspard* por completo, em sua segunda estadia parisiense²⁸⁷ e ii) todas as tentativas de retraçar as fontes pictóricas das peças de *Gaspard* se frustraram, como é o caso do trabalho de David Scott²⁸⁸. Assim, devemos nos resignar que o gravador do grotesco Callot e o brilhante pintor Rembrandt permaneçam na obra na forma de aura ou sombra.

O nome de Gaspard de la Nuit, que segundo o prefácio é o diabo e é também o autor de *Gaspard de la Nuit*²⁸⁹, talvez deva ser mais bem observado. Gaspard é o nome atribuído

²⁸⁷ Bertrand esboçou escritos didáticos (não poéticos) sobre artes plásticas entre 1840 e 1841 em Paris, anos após o término da obra, provavelmente por volta de 1836. Cf. esses documentos em *Oeuvres Complètes*, pp. 810-828.

²⁸⁸ David SCOTT, *Pictorialist poetics*, New York, UK: Cambridge University Press, 1988, p. 123-131

²⁸⁹ Entendemos esse jogo na entrada no texto como uma brincadeira de Bertrand com os leitores, numa época assolada pelas mistificações de autoria. Cf. TIEGHEM, Paul van. *Ossian en France*. Paris: Rieder, 1917.

a um dos Reis Magos, que na tradição oral acompanhou Melquior e Baltazar²⁹⁰ na visita ao Cristo recém-nascido. Kaspar Hauser²⁹¹, o célebre menino alemão celebrizado pelas ciências da linguagem, foi evocado para interpretar o nome, mas nossa ignorância quanto a documentos que nos convençam a acreditar em alguma relação dessa espécie afasta de nós essa leitura. A referência à “Nuit” seria representativa de boa parte das fantasias de Bertrand (um dos livros nos quais a obra é dividida se chama justamente “La Nuit et ses prestiges”). Mais interessante ainda seria entender essa referência à noite como um título nobiliário: como sabemos, a partícula “de” foi eventualmente associada a sobrenomes de aristocratas franceses: embora essa relação seja frequentemente enganadora, é possível que tivesse algum efeito sobre o leitorado.

Como dito, nossa interpretação das peças de *Gaspard de la Nuit* é parcialmente amparada pela ideia romântica da solidariedade entre as artes. Essa leitura é secundada, por exemplo, por este trecho do primeiro prefácio, expresso por Gaspard de la Nuit:

Este manuscrito, acrescenta, lhe dirá quantos instrumentos meus lábios testaram antes de chegar àquele que produz a nota pura e expressiva, quantos pincéis eu usei sobre a tela antes de nela ver nascer a vaga aurora do claro-escuro. Aqui estão documentados diversos procedimentos, talvez novos, de harmonia e de cor, único resultado e única recompensa que obtiveram as minhas elucubrações²⁹².

Bertrand escreve então que sua arte literária testou diversas técnicas, e compara seu manuscrito, resultado de sua arte, à nota pura – produto dos diferentes timbres de sopro –, e à aurora do chiaroscuro – efeito obtido por pincéis sobre a tela. Aqui se apresentam três artes como no título da obra: as fantasias para a música, Rembrandt e Callot para as artes plásticas e o livro de Hoffmann (presente indireta ou colateralmente). A poética da criação

²⁹⁰Curiosamente, um dos irmãos de Louis Bertrand se chamava Balthazard.

²⁹¹ Hauser foi encontrado por volta dos 15 anos de idade numa praça de Nuremberg após ter crescido em total isolamento. Por isso, não aprendeu uma língua natural e inspirou numerosos estudos, além de grande atenção mundial.

²⁹² « Ce manuscrit, ajoute-t-il, vous dira combien d'instruments ont essayés mes lèvres avant d'arriver à celui qui rend la note pure et expressive, combien de pinceaux j'ai usés sur la toile avant d'y voir naître la vague aurore du clair-obscur. Là sont consignés divers procédés nouveaux peut-être d'harmonie et de couleur, seul résultat et seule récompense qu'eussent obtenus mes élucubrations. » BERTRAND, Aloysius. “Préface” in *Gaspard de la Nuit*, op. cit.

que vemos em Bertrand se apresenta em algumas peças do livro; apresentaremos duas leituras que nos parecem representativas e deixaremos mais exames dessa natureza para outras oportunidades. Lembramos, portanto, que a nossa hermenêutica das peças não será esgotada nesta dissertação, uma vez que seu projeto parte de um princípio distinto.²⁹³

LE MAÇON.

Le maître Maçon.—Regardez ces bastions, ces contreforts: on les dirait construits pour l'éternité.

SCHILLER.—Guillaume Tell.

Le maçon Abraham Knupfer chante, la truelle à la main, dans les airs échafaudé, si haut que, lisant les vers gothiques du bourdon, il nivelle de ses pieds et l'église aux trente arc-boutants, et la ville aux trente églises.

Il voit les tarasques de pierre vomir l'eau des ardoises dans l'abîme confus des galeries, des fenêtres, des pendentifs, des clochetons, des tourelles, des toits et des charpentes, que tache d'un point gris l'aile échancrée et immobile du tiercelet.

Il voit les fortifications qui se découpent en étoile, la citadelle qui se rengorge comme une géline dans un tourteau, les cours des palais où le soleil tarit les fontaines, et les cloîtres des monastères où l'ombre tourne autour des piliers.

Les troupes impériales se sont logées dans le faubourg. Voilà qu'un cavalier tambourine là-bas. Abraham Knupfer distingue son chapeau à trois cornes, ses aiguilles de laine rouge, sa cocarde traversée d'une ganse, et sa queue nouée d'un ruban.

Ce qu'il voit encore, ce sont des soudards qui, dans le parc empanaché de gigantesques ramées, sur de larges pelouses d'émeraude, criblent de coups d'arquebuse un oiseau de bois fiché à la pointe d'un mai.

Et le soir, quand la nef harmonieuse de la cathédrale s'endormit couchée les bras en croix, il aperçut de l'échelle, à l'horizon, un village incendié par des gens de guerre, qui flamboyait comme une comète dans l'azur.

²⁹³ É nosso plano desenvolver, no futuro, estudos voltados integralmente à nossa exegese de *Gaspard*.

A representação literária parece relacionada às convicções estéticas do poeta em matéria de pintura: parte relevante da arte pictórica apreciada por Bertrand compreendia as chamadas cenas de gênero e suas festas populares, rotinas domésticas, tabernas etc., temas desenvolvidos com frequência pelas escolas do Norte do século XVII. A concepção do poema pode levar à comparação de que um operário de construção centraliza a perspectiva de sua narração (pois não é o testemunho do que os olhos de Knupfer percebem que governa as descrições da maior parte do poema?) assim como a modéstia da classe trabalhadora também era objeto de preferência em artistas como David Teniers (o jovem), Molenaer e muitos outros.

O primeiro livro de *Gaspard* (no qual se insere o poema “O Pedreiro”) se chama “A Escola flamenga”. Knupfer, o sobrenome alemão do pedreiro poderia ser entendido como um equívoco do poeta quanto aos descendentes dos povos germânicos (no caso, atuais alemães e flamengos/holandeses) – e se imaginarmos o século XIX de um homem sem recursos e de cultura neolatina, trataria-se de algo bem perdoável. Mas outra leitura nos parece mais forte: uma provável referência ao artista Nikolaus Knüpfer, nascido na região que chamamos hoje de Alemanha (Leipzig). Esse pintor foi um representante da Era de Ouro holandesa e professor de Metsu – a quem nos referimos por ocasião do exame de uma crítica da revista *L’Artiste*.

Em “Le Maçon”, o ofício do operário é tratado tanto através de seus instrumentos quanto de sua obra; assim, sua colher e seu andaime dividem o poema com os campanários, os vigamentos e torrinhãs. A enumeração, um dos recursos de base do estilo de Bertrand, presta-se aqui à descrição e se vincula a tradições afetas à écfrase. Poderíamos supor, romanticamente, que os elementos listados teriam função pitoresca²⁹⁴ – isto é, se desejariam dignos ou próprios da pintura. Talvez não por acaso, o repertório temático dos mestres holandeses e flamengos do século XVII (a chamada *école flamande*) é recheado de objetos de uso especializado²⁹⁵.

²⁹⁴ Uma breve discussão do pitoresco foi conduzida no primeiro capítulo desta dissertação. Para uma tese detalhada consagrada ao assunto, cf. WANLIN, Nicolas. Op. cit.

²⁹⁵ Muitas cenas de interiores – de Teniers, por exemplo – dão espaço a numerosos objetos de cozinha, armaria, artigos para escrita, instrumentos musicais etc.

O artigo de Marcondes Machado Leite (que já visitamos) esclarece um pouco o caminho que seguiremos nesta análise²⁹⁶:

Interessado pela pintura alemã e flamenga, de maneira original e intuitiva, [Bertrand] aproximou-se dos barrocos em busca de conceitos estéticos, de técnicas novas. Como o mestre do claro-escuro em cujos desenhos "as formas são, em alguns traços, mais sugeridas do que descritas" (Selz 17, p. 17), ele aprende a se servir do poder criador da linguagem, preparando-a para fazer dela o instrumento ideal de um novo gênero, o poema em prosa²⁹⁷.

Nossa hipótese para o uso da arte ecoa bastante essa análise, pois com efeito acreditamos que as artes plásticas são uma forma (o instrumento ideal) de Bertrand criar o poema em prosa. Como pudemos defender antes nesta dissertação, o tema pictórico é relevante para Bertrand enquanto tema no poema em prosa, já que sua poesia versificada recorre raramente ao assunto da pintura. Assim, seu estilo descritivo, que se molda dentro de sua poética fragmentária e condensada, aproveita ao máximo os temas preferidos da pintura da Era de Ouro das escolas do Norte em virtude de suas propriedades pitorescas – que provocam curiosidade ao sentido da visão (e à consciência, no caso da descrição). No lugar da visão unitária da perspectiva tradicional, é comum na pintura flamenga uma exposição minuciosa da realidade. A luz envolve com frequência toda a representação, ressaltando os detalhes e objetos – muitos deles bastante curiosos ou pitorescos.

Bertrand privilegia, nesse poema, o olhar do pedreiro no topo de uma catedral gótica. Ele é o artesão, representante dos operários que constroem as cidades. Ele se encontra elevado nos ares, à altura dos arcobotantes da catedral, tendo o privilégio do olhar, da percepção, paralela à pintura. Sua percepção é crítica (a cidade se pavoneia) – ela foi construída (ele fez parte disso), mas ela também é destruída. A descrição, como é feita com palavras, é linear, mediata, heterogênea e descontínua, mas o quadro apresentado se homogeneiza pelo olhar, reúne, dá um sentido global, que permite agregar temporalidades e

²⁹⁶ Foi esse artigo que nos inspirou a analisar a comunicação de Bertrand com as artes nestas tentativas hermenêuticas.

²⁹⁷ LEITE, Guacira Marcondes Machado. . "Aspectos da modernidade em *Gaspard de la Nuit*" Op. cit., p. 71.

espacialidades a partir da perspectiva, conseguindo aquilo que a pintura faz: criar um jogo de claro e escuro, de luz e sombras, de simultaneidades que explodem a visão unitária e focalizada, apresentando a fugacidade, a história, a hierarquia e a mansa crítica desse mundo a partir do olhar do pedreiro.

Devemos observar, contanto, que apesar dessas semelhanças temáticas de “Le Maçon” com a tradição pictórica, não seria recomendável que nos lançássemos na busca de uma tela quase quadrissecular como se procurássemos a pedra filosofal²⁹⁸ de uma suposta transubstanciação que converteu uma cena pintada numa cena descrita. Bertrand raramente procura inspiração clara, em suas descrições, na iconografia existente²⁹⁹, mas antes em modelos imaginários. Isso não é inesperado, uma vez que já apresentamos neste trabalho que nossa interpretação da arte aloysiana não concebe um vínculo tão concreto entre sua poética e quadros particulares. Diríamos que a composição do poeta de Dijon se comunica com outras tradições artísticas – ainda mais se entendermos a arte em sua acepção antiga, de conhecimento técnico voltado à indústria humana. Essa chave nos permitiria entender parte da coleção de poemas de Bertrand sob a égide demiúrgica ou criadora – incluiríamos os poetas, músicos, feiticeiros e alquimistas, soldados, pedreiros etc. Como exemplo que pode participar dessa interpretação que construímos sobre *Gaspard de la Nuit*, o poema que examinamos se além às manifestações da criação (i. é, às obras que resultam do exercício de diferentes profissões). Se, por um lado, o artífice de obras civis e a arquitetura que produz estão bem representados, os parágrafos consagrados às tropas imperiais poderiam parecer destacados de nossa leitura: afinal, as roupas, insígnias e armas³⁰⁰ estão presentes, mas o produto do trabalho desses profissionais está ausente da maior parte da peça. No último parágrafo, no entanto, uma aldeia em chamas, “como um cometa no azul”, surge no horizonte de Abraham Knupfer: não há obra mais tipicamente militar. Para além de uma possível narração de guerra, podemos ver um par de oposição nos retratos consecutivos da

²⁹⁸ Reverbera nessa metáfora a comparação de Bertrand entre a arte que transmutaria metais em ouro e a da literatura.

²⁹⁹ Esse traço tem semelhanças com alguns dos mais famosos exercícios efrásticos presentes nos textos antigos herdados pela modernidade. Cf., por exemplo, Dionísio de Halicarnasso e a descrição levada a termo por Homero do escudo de Aquiles: objetos fictícios.

³⁰⁰ Os arcabuzes batizam o jardim que se tornou símbolo do poeta em Dijon, o *Jardin botanique de l'arquebuse*.

arte do pedreiro e do soldado. Afinal, as duas profissões (como retratadas no poema) parecem trabalhar em sentidos diferentes.

A usual economia de Bertrand concentra toda a ação em duas cenas: a primeira se dá durante o dia (há a menção ao sol que seca as fontes) e a segunda durante a noite. Como num exercício de pintor sobre a difusão luminosa³⁰¹, o autor divide o poema em dois momentos do dia sobre a mesma paisagem. Suas convicções sobre os temas dignos de representação reaparecem aqui criativamente, pois aparentemente a esquivar ao que compararíamos, na pintura, ao “gênero histórico” o faz descrever a cidade e suas pessoas em sua rotina, com os soldados praticando pontaria. À noite, no entanto, existe a descrição de uma aldeia no momento de sua destruição. A tematização dos invasores (talvez massacrando os moradores e arruinando suas casas) seria um assunto bastante elevado na hierarquia artística tradicional, como vimos em nosso primeiro capítulo; a solução de Bertrand foi banir esse evento para longe do pedreiro Knupfer, “no horizonte”. Analogicamente, o afastamento seria comparável ao posicionamento desse “cometa no azul” no segundo plano da perspectiva adotada numa pintura.

Apesar das analogias com a pintura serem ricas, seria produtivo observarmos alguns aspectos textuais da peça: tomemos primeiro a epígrafe de Schiller. Há uma dupla menção aos elementos narrativos mobilizados pelo poeta, já que os bastiões e muralhas são obras de fortificação e recuperam, a um só tempo, Knupfer e a milícia com a qual divide o poema. A reflexão de que as construções pareceriam ter sido construídas para a eternidade contrasta com o incêndio da aldeia, num confronto que opõe o fim ao começo da peça. Ora, parece-nos digno de nota que essa elaboração sobre a arquitetura apareça num poema composto por um leitor de Victor Hugo, provavelmente ainda sob o impacto de *Notre-Dame de Paris*. Essa obra célebre, publicada em 1831, mergulha em considerações sobre a arquitetura e sua relação com a literatura; é o caso do sábio arqui-diácono Frollo, cujas palavras “*ceci tuera cela*”, “isto matará aquilo”, acompanhadas de um triste olhar partindo de um livro, produzido pelas prensas de Gutenberg, em direção a uma catedral, dá espaço a um capítulo sobre a ascensão da imprensa em substituição à arquitetura.

³⁰¹ Hansen esclarece que, retoricamente, exercícios que descrevessem diferentes momentos de um mesmo dia, por exemplo, eram classificados com o nome de *chronografia*, uma prática efrástica comum, análoga à dos exercícios pictóricos a que nos referimos. HANSEN, João Adolfo. “Categorias epidíticas da *ekphrasis*” in *Revista USP*, São Paulo, n. 71, p. 85-105, setembro/novembro 2006, apresentação de Leila de Aguiar Costa, p. 89.

[A fórmula de Frolo queria dizer] que a ideia capital de cada geração não se escrevia mais com a mesma matéria e da mesma forma, que o livro de pedra, tão sólido e tão durável, daria lugar ao livro de papel, mais sólido e mais durável ainda. Sob esse vínculo, a vaga fórmula do arqui-diácono tinha um segundo sentido; ela significava que uma arte iria desentronizar outra arte. Ela queria dizer: a imprensa matará a arquitetura.³⁰²

Com efeito, inserir o assunto da durabilidade da arquitetura³⁰³ em uma peça literária pode nos remeter a essas considerações – que não estão desligadas da questão articulada por Bénichou como a sagração do escritor. De fato, pensar a construção literária romanticamente é pensá-la como um meio de expressão cada vez menos restrito a poucas faixas da sociedade. As edificações civis, religiosas e militares sempre estiveram no cotidiano das pessoas, mas se o século XVII foi a tomada de poder da literatura³⁰⁴ através da imprensa, como Hugo sustenta, sabemos também que a leitura era uma prática menos difundida em razão de uma estrutura escolar elitista. No século de Hugo, porém, a literatura verdadeiramente popular se sacramenta definitivamente.

³⁰² « Que l'idée capitale de chaque génération ne s'écrivait plus avec la même matière et de la même façon, que le livre de pierre, si solide et si durable, allait faire place au livre de papier, plus solide et plus durable encore. Sous ce rapport, la vague formule de l'archidiacre avait un second sens; elle signifiait qu'un art allait détrôner un autre art. Elle voulait dire: L'imprimerie tuera l'architecture. » HUGO, Victor. *Notre Dame de Paris*. Versão digital consultada ironicamente no *website* do projeto Gutenberg. <http://www.gutenberg.org/files/19657/19657-h/19657-h.htm>

³⁰³ Dado o teor deste trecho de nosso estudo, interessará a formulação bastante oitocentista de Baudelaire que nos faz lembrar a emulação, cuja elaboração antiga visitamos no primeiro capítulo: “As artes aspiram, senão a substituir umas às outras, ao menos a se conferir reciprocamente novas forças”. RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Op. cit., p. 21. O tema do *ceci tuera cela* tinha longo fôlego no artístico século XIX.

³⁰⁴ « Au dix-septième [siècle], elle [l'imprimerie] est déjà assez souveraine, assez triomphante, assez assise dans sa victoire pour donner au monde la fête d'un grand siècle littéraire. » HUGO, Victor. Op. cit. Advertimos que a noção de literatura empregada por Hugo ao se referir ao “grande século literário” é estrangeira ao tempo de Molière, quando a palavra compreendia muito mais que as chamadas belas letras. Cf., por exemplo, STAËL Holstein, Germaine Necker (Madame de). *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. (Nova edição crítica estabelecida, apresentada e anotada por Axel Blaeschke). Paris: Garnier, 1998.

LE BIBLIOPHILE.

Un Elzévir lui causait de douces émotions; mais ce qui le plongeait dans un ravissement extatique, c'était un Henri Etienne.

Biographie de Martin Spickler.

Ce n'était pas quelque tableau de l'école flamande, un David Téniers, un Breughel d'Enfer, enfumé à n'y pas voir le diable.

C'était un manuscrit rongé des rats par les bords, d'une écriture toute enchevêtrée et d'une encre bleue et rouge.

—«Je soupçonne l'auteur, dit le bibliophile, d'avoir vécu vers la fin du règne de Louis XII, ce roi de paternelle et plantureuse mémoire.

«Oui, continua-t-il d'un air grave et méditatif, oui, il aura été clerc dans la maison des sires de Chateaufieux.»

Ici il feuilleta un énorme in-folio ayant pour titre: *Le Nobiliaire de France*, dans lequel il ne trouva mentionnés que les sires de Chateaufieux.

—«N'importe, dit-il un peu confus, Chateaufieux et Chateaufieux ne sont qu'un même château. Aussi bien il est temps de débaptiser le Pont-Neuf.»

Esse poema de humor elegante tem três principais personagens, um dos quais fala, que é o bibliófilo; outro é descrito: seu livro. O último é apenas mencionado: o autor do livro, que “deve ter sido” clérigo na casa dos Chateaufieux. A epígrafe faz referência aos elzevires, livros que por processo antropônimo receberam o nome da família de livreiros holandeses que os produziram: típicos fetiches dos amantes de livros (talvez não por acaso seriam esses que conservariam viva a poesia de Bertrand, como atestamos nos capítulos anteriores desta dissertação, dos bibliófilos oitocentistas aos surrealistas a serviço de Doucet). Étienne foi um impressor francês do século XVII.

A estrutura recorrente em Bertrand “não era A [...], era X”, que traduziríamos aqui como “não eram quadros, eram livros” nos faz lembrar o motivo da rivalidade entre as artes, uma vez que é evidente que, para os bibliófilos como para Bertrand, os livros são admirados por sua aparência e pelos discursos de que são portadores, em oposição à beleza singular dos quadros multisseculares que povoam o *Gaspard de la Nuit*. A simpatia à arte (e ao artesanato) que Bertrand alimenta é provavelmente o que o faz elogiar os livros antigos (presentes também em muitos outros poemas, como “L’Alchimiste” e a dedicatória a Hugo). Naturalmente estamos de novo sob o signo da prensa de Gutenberg, pois nos é observado que se trata de um manuscrito; talvez pudéssemos até pensar na frustração do poeta nas tentativas de publicar seu *Gaspard de la Nuit*, “livro de [suas] doces predileções”.

Um tema bertrandiano recorrente que se manifesta nesse poema – e que no caso desencadeia o humor – é a erudição. Para decifrar esse livro antigo, um nobiliário é investigado em busca de informações sobre a casa onde trabalhou o clérigo que escreveu o manuscrito. Assim como na carta endereçada a Hugo, o autor é um desconhecido e é apenas com algum auxílio que se reconhece algo célebre nessas obras carunchadas. Trata-se da ideia da anonímia: o artesanato que é o livro com frequência não dá renome ao artesão que o concebe; de forma semelhante, o escritor que escreve a obra que é o livro obscuro também não tem fama pelo que concebeu: não há beleza na dupla raridade encerrada em tal objeto? Diríamos a esse respeito que não deve haver surpresa se a história da recepção de Bertrand está intimamente ligada à atividade dos bibliófilos, como pudemos verificar nos capítulos que percorremos. Temos aqui um exemplo das metáforas inseridas na apresentação de nosso estudo: é interessante como um aspecto interno da obra (a subjacência dos livros raros e da bibliofilia) se manifesta fora dela, em sua conservação quase exclusivamente bibliofílica nos primeiros anos de recepção até a descoberta pelos surrealistas como investimento para o bibliófilo Doucet.

É nossa interpretação que a repetição dos livros antigos (como os produzidos pelos Elzevir, os saltérios, os *grimoires* e os textos herméticos) no temário de *Gaspard* representa um ideal perdido dos tempos anteriores à imprensa massificada: o que Bertrand procuraria promover é uma espécie de nostalgia de um tempo anterior à experiência do poeta (mas que frequenta amiúde a sua consciência, a julgar por seus efeitos na poesia). Para nós, os manuscritos artesanais são em Bertrand a panaceia da separação entre as artes visuais e as

verbais: uma arte híbrida que decora artisticamente a produção literária poderia se apresentar como convergência dessas artes que se rivalizam o tempo todo dentro da matéria de que é feita a maioria dos poemas aloysianos: a descrição. Descrever um livro artesanal é um processo circular, portanto: trata-se de técnica verbal que alcança na consciência as belezas visuais de um objeto imaginário que encerra belezas verbais. O poeta se vinga, assim, a um só tempo, da divisão secular que aparta a arte visual simultaneamente do artesanato e da literatura. A nostalgia do artesanato não é a única na produção aloysiana. Ela acena incessantemente em Bertrand: a espirituosa atualização dos nomes nesse poema é um caso: o tempo passa, tudo se renova – até os nomes de família e construções. O mundo pitoresco, com objetos e pessoas, permanece como um tesouro escondido pacientemente, esperando por aqueles que quiserem conhecê-lo.

Encore un printemps

Depois de nossa filtragem (e interpretação histórica) de registros de recepção que percorrem mais de 150 anos, seguida de exames de duas peças que nos parecem importantes (ainda que outras tenham visitado ocasionalmente os outros capítulos), fechamos esta dissertação sob o signo da relação entre as diferentes artes. Como efeito da assombração desse espectro que nos fascinou tantas vezes, talvez pudesse ser dito, quem sabe um pouco banalmente, que este estudo é dedicado a um pequeno monumento da poesia francesa. Enganar-se-ia, no entanto, quem supusesse, diante das saudações solenes dos visitantes com que deparamos neste estudo, que tal monumento fosse um mausoléu. Frequentar a obra do poeta não é (ou não deveria ser) equivalente a visitar um túmulo: mais que um sepulcro romântico, sugerimos que *Gaspard de la Nuit* seja uma igreja de ornamentos góticos onde possamos refletir longamente; que assim a contemplação meditativa continue animando seus leitores como um voto.

À M. VICTOR HUGO

La gloire ne sait point ma demeure ignorée,
Et je chante tout seul ma chanson éplorée,
Qui n'a de charme que pour moi.

CH. BRUGNOT.—*Ode.*

Nargue de vos esprits errants, dit Adam, je
ne m'en inquiète pas plus qu'un aigle ne
s'inquiète d'une troupe d'oies sauvages;
tous ces êtres-là ont pris la fuite depuis
que les chaires sont occupées par de braves
ministres, et les oreilles du peuple remplies
de saintes doctrines.

WALTER SCOTT.—*L'Abbé, chap. XVI.*

Le livre mignard de tes vers, dans cent ans comme aujourd'hui, sera le bien choyé des châtelaines, des damoiseaux et des ménestrels, florilège de chevalerie, décaméron d'amour qui charmera les nobles oisivetés des manoirs.

Mais le petit livre que je te dédie aura subi le sort de tout ce qui meurt, après avoir, une matinée peut-être, amusé la cour et la ville qui s'amusent de peu de chose.

Alors, qu'un bibliophile s'avise d'exhumer cette oeuvre moisie et vermoulue, il y lira à la première page ton nom illustre qui n'aura point sauvé le mien de l'oubli.

Sa curiosité délivrera le frêle essaim de mes esprits qu'auront emprisonnés si longtemps des fermaux de vermeil dans une geôle de parchemin.

Et ce sera pour lui une trouvaille non moins précieuse que l'est pour nous celle de quelque légende en lettres gothiques, écussonnée d'une licorne ou de deux cigognes.

Paris, 10 septembre 1836.

HARLEM

Quand d'Amsterdam le coq d'or chantera
La poule d'or de Harlem pondra.

Les Centuries de Nostradamus.

Harlem, cette admirable bambochade qui résume l'école flamande, Harlem peint par Jean Breughel, Peeter Neef, David Téniers et Paul Rembrandt;

Et le canal où l'eau bleue tremble, et l'église où le vitrage d'or flamboie, et le stoël où sèche le linge au soleil, et les toits, verts de houblon;

Et les cigognes qui battent des ailes autour de l'horloge de la ville, tendant le col du haut des airs et recevant dans leur bec les gouttes de pluie;

Et l'insouciant bourguemestre qui caresse de la main son menton double, et l'amoureux fleuriste qui maigrit, l'oeil attaché à une tulipe;

Et la bohémienne qui se pâme sur sa mandoline, et le vieillard qui joue du Rommelpot, et l'enfant qui enfle une vessie;

Et les buveurs qui fument dans l'estaminet borgne, et la servante de l'hôtellerie qui accroche à la fenêtre un faisan mort.

L'ALCHIMISTE

Notre art s'apprent en deux
manières, c'est à savoir par
enseignement d'un maître, bouche à
bouche, et non autrement, ou par
inspiration et révélation divines; ou
bien par les livres lesquelz sont moult
obscurs et embrouilléz; et pour en
iceux trouver accordance et vérité
moult convient estre subtil, patient,
studieux et vigilant.

*La clef des secrets de
philosophie de Pierre Vicot.*

Rien encore!—Et vainement ai-je feuilleté pendant trois jours et trois nuits, aux blafardes lueurs de la lampe, les livres hermétiques de Raymond Lulle.

Non, rien, si ce n'est, avec le sifflement de la cornue étincelante, les rires moqueurs d'un salamandre qui se fait un jeu de troubler mes méditations.

Tantôt il attache un pétard à un poil de ma barbe, tantôt il me décoche de son arbalète un trait de feu dans mon manteau.

Ou bien fourbit-il son armure, c'est alors la cendre du fourneau qui souffle sur les pages de mon formulaire et sur l'encre de mon écritoire.

Et la cornue toujours plus étincelante siffle le même air que le diable, quand saint Éloi lui tenaille le nez dans sa forge.

Mais rien encore!—Et pendant trois autres jours et trois autres nuits je feuilleterai, aux blafardes lueurs de la lampe, les livres hermétiques de Raymond Lulle!

LE RAFFINÉ

Un fendant, un raffiné.

Poésies de Scarron.

«Mes crocs aiguisés en pointe ressemblent à la queue de la tarasque, mon linge est aussi blanc qu'une nappe de cabaret, et mon pourpoint n'est pas plus vieux que les tapisseries de la couronne.

«S'imaginerait-on jamais, à voir ma pimpante dégaîne, que la faim, logée dans mon ventre, y tire—la bourelle!—une corde qui m'étrangle comme un pendu!

«Ah! si de cette fenêtre, où grésille une lumière, était seulement tombée dans la corne de mon feutre une mauviette rôtie au lieu de cette fleur fanée!

«La place Royale est ce soir, aux falots, claire comme une chapelle!—Gare la litière!—Fraîche limonade!—Macarons de Naples!—Or ça, petit, que je goûte avec le doigt ta truite à la sauce! Drôle! il manque des épices dans ton poisson d'avril.

«N'est-ce pas la Marion Delorme au bras du duc de Longueville? Trois bichons la suivent en jappant. Elle a de beaux diamants dans les yeux, la jeune courtisane!—Il a de beaux rubis sur le nez, le vieux courtisan!»

Et le raffiné se panadait le poing sur sa hanche, coudoyant les promeneurs et souriant aux promeneuses. Il n'avait pas de quoi dîner; il acheta un bouquet de violettes.

SCARBO

Mon Dieu, accordez-moi, à
l'heure de ma mort, les prières d'un
prêtre, un linceul de toile, une bière
de sapin et un lieu sec.

*Les patenôtres de Monsieur le
Maréchal.*

«Que tu meures absous ou damné, marmottait Scarbo cette nuit à mon oreille, tu auras pour linceul une toile d'araignée, et j'ensevelirai l'araignée avec toi!

—Oh! que du moins j'aie pour linceul, lui répondais-je, les yeux rouges d'avoir tant pleuré,—une feuille du tremble dans laquelle me bercera l'haleine du lac.

—Non!—ricanait le nain railleur,—tu serais la pâture de l'escarbot qui chasse, le soir, aux moucherons aveuglés par le soleil couchant!

—Aimes-tu donc mieux, lui répliquais-je, larmoyant toujours,—aimes-tu donc mieux que je sois sucé d'une tarentule à trompe d'éléphant?

—Eh bien,—ajouta-t-il,—console-toi, tu auras pour linceul les bandelettes tachetées d'or d'une peau de serpent, dont je t'emmailloterai comme une momie.

«Et de la crypte ténébreuse de St-Bénigne, où je te coucherai debout contre la muraille, tu entendras à loisir les petits enfants pleurer dans les limbes.»

LE FOU

Un carolus, ou bien encor,
Si l'aimez mieux, un agneau d'or.

*Manuscrits de la Bibliothèque
du roi.*

La lune peignait ses cheveux avec un démêloir d'ébène qui argentait d'une pluie de vers
luisants les collines, les prés et les bois.

Scarbo, gnome dont les trésors foisonnent, vannait sur mon toit, au cri de la girouette,
ducats et florins qui sautaient en cadence, les pièces fausses jonchant la rue.

Comme ricana le fou qui vague, chaque nuit, par la cité déserte, un oeil à la lune et l'autre—
crevé!

—«Foin de la lune! grommela-t-il, ramassant les jetons du diable, j'achèterai le pilori pour
m'y chauffer au soleil!»

Mais c'était toujours la lune, la lune qui se couchait,—et Scarbo monnayait sourdement
dans ma cave ducats et florins à coups de balancier.

Tandis que, les deux cornes en avant, un limaçon qu'avait égaré la nuit cherchait sa route
sur mes vitraux lumineux.

A UN BIBLIOPHILE

Mes enfants, il n'y a plus de chevaliers que dans les livres.

*Conte d'une grand'mère à ses
petits enfants.*

Pourquoi restaurer les histoires vermoulues et poudreuses du moyen-âge, lorsque la chevalerie s'en est allée pour toujours, accompagnée des concerts de ses ménestrels, des enchantements de ses fées et de la gloire de ses preux?

Qu'importent à ce siècle incrédule nos merveilleuses légendes: saint Georges rompant une lance contre Charles VII au tournoi de Luçon, le Paraclet descendant à la vue de tous sur le concile de Trente assemblé, et le Juif errant abordant près de la cité de Langres l'évêque de Gotzelin, pour lui raconter la passion de Notre-Seigneur.

Les trois sciences du chevalier sont aujourd'hui méprisées. Nul n'est plus curieux d'apprendre quel âge a le gerfaut qu'on chaperonne, de quelles pièces le bâtard écartèle son écu, et à quelle heure de la nuit Mars entre en conjonction avec Vénus.

Toute tradition de guerre et d'amour s'oublie, et mes fabels n'auraient pas même le sort de la complainte de Geneviève de Brabant, dont le colporteur d'images ne sait plus le commencement et n'a jamais su la fin.

Anexos

Esboço à mão retratando Bertrand em suas últimas horas no hospital Necker, em Paris. O artista é David d'Angers, amigo do poeta. Reprodução original encontrada em SPRIETSMA, Cargill. *Louis Bertrand (1807–1841) dit Aloysius Bertrand. Une vie romantique*. Eurédit: Paris, 2005. p.



LOUIS BERTRAND, DESSINÉ LA VEILLE DE SA MORT, PAR DAVID D'ANGERS
Musée David d'Angers (*réduit de moitié environ*).
Il n'existe pas d'autres portraits de Bertrand que les deux croquis de David conservés au Musée d'Angers.

Busto de Bertrand no *Jardin de l'arquebus* em Dijon, na Borgonha: o espaço é o palco do primeiro prefácio de *Gaspard de la Nuit*. O retrato escultural partiu dos esboços de David d'Angers. Foto pessoal do autor.



LISEZ :	NE LISEZ PAS :	LISEZ :	NE LISEZ PAS :
Heraclite.	Platon.	Lautréamont.	Kraft-Ebbing.
	Virgile.		Taine.
Lulle.	St Thom. d'Aquin.	Rimbaud.	Verlaine.
Flamel.		Nouveau.	Laforge.
Agrippa.	Rabelais.	Huysmans.	Daudet.
Scève.	Ronsard	Caze.	
	Montaigne.	Jarry.	Gourmont.
Swift.	Molière.	Becque.	Verne.
Berkeley.		Allais.	Courteline.
	La Fontaine.	Th. Flournoy.	M ^{me} de Noailles.
La Mettrie.		Hamsun.	Philippe.
Young.		Freud.	Bergson.
Rousseau.	Voltaire.	Lafargue.	Jaurès.
Diderot.			Durckheim.
Holbach.			Lévy-Bruhl.
Kant.	Schiller.	Lenine.	Sorel.
Sade.	Mirabeau.	Synge.	Claudet.
Laclos.		Apollinaire.	Mistral.
Marat.	Bern. de St Pierre.	Roussel.	Péguy.
Babeuf.	Chénier.	Léautaud.	Proust
Fichte.	M ^{me} de Stael.	Cravan.	d'Annunzio.
Hegel.		Picabia.	Rostand.
Lewis.		Reverdy.	Jacob.
Arnim.	Hoffmann.	Vaché.	Valéry.
Maturin.		Maiakovsky.	Barbusse.
Rabbe.	Schopenhauer.	Chirico.	Mauriac.
A. Bertrand.	Vigny.	Savinio.	Toulet.
Nerval.	Lamartine.	Neuberg.	Malraux.
Borel.	Balzac.		Kipling.
Feuerbach.	Renan.		Gandhi.
Marx.			Maurras.
Engels.	Comte.		Duhamel.
	Mérimée.		Benda.
	Fromentin.		Valois.
Baudelaire.	Leconte de Lisle.		Vautel.
Cros.	Banville.		Etc., etc., etc...

Referências Bibliográficas

Romantismo e suas origens:

Fontes:

CHATEAUBRIAND, François-René. *Génie du christianisme*. Flammarion, Paris : 1966.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Coleridge's Poetry and Prose*. Puffin. London: 1985 [1951]

HUGO, Victor. *Cromwell*. Paris: Garnier-Flammarion, 1968.

_____. *Actes et paroles*. Albin Michel, Paris: 1940.

_____. *Littérature et philosophie*. Albin Michel, Paris: 1934.

_____. *William Shakespeare: Vida e Obra*. Panamericana. Rio de Janeiro: 1944.

MOORE, Fabienne. *Prose Poems of the French Enlightenment: Delimiting Genre*. Farnham: Ashgate, 2009.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin. *Oeuvres*. Paris : Gallimard, 1949.

_____. *Panorama de la littérature française de Marguerite de Navarre aux frères Goncourt. Portraits et causeries*. Apresentação, seleção e notas de Michel Brix e Constance Cagnat-Deboeuf, Pierre Malandain et Jean Vignes, Paris: La Librairie Générale française, 2004.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki, São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SCHLEGEL, August. *Cours de littérature dramatique*. Tradução de Albertine de Saussure. Paris: Librairie Paschoud, 1814.

Vários autores, *La critique littéraire en France au XIXème siècle. Ses conceptions*. Org : R. Molho. S/ data e cidade de publicação.

SHELLEY, Percy Bysshe, *The Prose Works Of Percy Bysshe Shelley*. Edited by E. B. Murray. Oxford: Clarendon Press, 1993

STAËL Holstein, Germaine Necker (Madame de). *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. (Nova edição crítica estabelecida, apresentada e anotada por Axel Blaeschke). Paris: Garnier, 1998.

_____. *De l'Allemagne*. (Introdução e cronologia de Simone Balayé). Paris: Garnier/Flammarion, 2 volumes, 1968.

Estudos:

BÉNICHOU, Paul. *Le Sacre de l'écrivain*. Paris: José Corti, 1973.

BRANDES, Georges. *L'École romantique en France*, traduzido do alemão por A. Topin, Paris : Michalon, 1902

CLAUDON, Francis. *Enciclopédia do romantismo*. Lisboa: Verbo, s/ data de publicação.

COSTA, Leila de Aguiar. *A italianidade em Stendhal*. São Paulo: UNESP, 2003.

DIAZ, José-Luis. *L'écrivain imaginaire, Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris : Honoré-Champion, 2007.

DOBRÁNSKY, Enid Abreu. *No Tear de Palas: Imaginação e Gênio no séc. XVIII – Uma Introdução*. Campinas, SP: Papirus: Editora da UNICAMP, 1992

HANSEN, João Adolfo. “Castro Alves e o borbulhar do gênio”, in “Caderno de Sábado”, *Jornal da Tarde*, São Paulo, 8 de Março de 1997

LOBO, Luíza. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Editora UFRJ e Mercado Aberto, 1987.

MURRAY, Penelope. *Genius, the history of an idea*. Basil Blackwell, Nova Iorque: 1989

RINGHAM, Felizitas et alii. *Encyclopedia of the Romantic Era*. London: Fitzroy Dearborn, 2002

SABATIER, R. « La poésie du dix-neuvième siècle ». Paris A. Michel, 1977

TIEGHEM, Paul van. *Le romantisme dans la littérature européenne*. Paris: Editions Albin Michel, 1969.

TIEGHEM, Philippe. *Le romantisme français*. Paris : Presses universitaires de France : 1944.

Pequeno romantismo, ideias associadas e bibliofilia:

ASSE, Eugène. *Les petits romantiques*. Techener, Paris: 1896.

- BRETON, André, « Le Bouc émissaire du romantisme », in *Les Nouvelles Littéraires*, 10 de novembro de 1923, (sem paginação).
- DERÔME, Léopold, *Causeries d'un ami des livres*. Les Éditions originales des Romantiques. Paris: Slatkine reprints, 1968
- _____. *Le Luxe des livres*, Librairie Édouard Rouveyre, 1879
- LARDANCHET, Henri. *Les Enfants perdus du romantisme*. Perrin, Paris: 1905.
- LEROY-TERQUEM, Mélanie. *La Fabrique des « petits romantiques », étude d'une catégorie mineure de l'histoire littéraire*. Cópia cedida pela autora de sua tese defendida na universidade Paris IV (Paris-Sorbonne) em 2007.
- MONSELET, Charles, *Catalogue détaillé, raisonné et anecdotique d'une jolie collection de livres rares et curieux dont la plus grande partie provient de la bibliothèque d'un homme de lettres bien connu*, Pincebourde, 1871
- RICHARD, Jules, *L'Art de former une bibliothèque*, Paris: Rouveyre, 1883
- SÉCHÉ, Alphonse: *Les « poètes misère »*. Louis Michaud, Paris: sem data.
- STEINMETZ, J-L. « Du poète malheureux au poète maudit (réflexion sur la constitution d'un mythe) », in *Œuvres & Critiques*, vol VII, n°1, 1982.
- Vários autores, *Les Oubliés du romantisme*, Éditions Nota Bene, Québec: 2004.

Estudos sobre Aloysius Bertrand:

Obras:

- SPRIETSMA, Cargill. *Louis Bertrand dit Aloysius Bertrand, une vie romantique 1807-1841*. Eurédit. Paris: 2005 [1927].
- BLANC, Réjane, *La Quête alchimique dans l'oeuvre d'Aloysius Bertrand*. Paris: Nizet, 1986.
- BONENFANT, Luc. *Les Avatars romantiques du genre. Transferts génériques dans l'oeuvre d'Aloysius Bertrand*, Paris : Nota Bene, 2002
- CLAUDON, Francis. *Les diableries de la nuit. Hommage à Aloysius Bertrand*. Dijon : Centre Gaston Bachelard, 2007.
- CLAUDON, Francis e PERROT, Maryvonne, *Transfigurer le réel : Aloysius Bertrand et la fantasmagorie*. Dijon : Centre Gaston Bachelard, 2008.

MACHADO, Guacira Marcondes. *Aspects de la modernité dans Gaspard de la Nuit de Aloysius Bertrand*. Dissertação de Mestrado em Letras defendida na Universidade de São Paulo em 1982.

RICHARDS, Marvin, *Without Rhyme or Reason, Gaspard de la Nuit and the Dialectic of the Prose Poem*. London: Bucknell University Press, 1998

RUDE, Fernand : *Aloysius Bertrand, Poète d'aujourd'hui*, Paris : Seghers, 1971

WANLIN, Nicolas. *Le Sens du pittoresque. Usages et valeurs des arts dans Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand*. No prelo: presses universitaires de Rennes. [Primeira parte da tese *Le Sens du pittoresque. Usages et valeurs des arts dans le XIXeme siècle.*]

Artigos :

BONENFANT, Luc. « Le Vers détourné: Aloysius Bertrand et la réinvention de la prose », in SEGINGER, Gisèle. *Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle*. Número 123 (Formes et savoirs) Persée, 2004, p. 42.

CHABEUF, Henri. “Louis Bertrand” in *Mémoires de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Dijon*. Quarta série, primeiro tomo. Lamarche Librairie-Éditeur. Dijon: 1889

LEROY-TERQUEM, Mélanie. “Aloysius Bertrand, un « petit romantique » ? ”, cópia cedida pela autora referente a comunicação no evento “Encore un printemps” : Colloque pour le bicentenaire de la naissance d'Aloysius Bertrand: 1807-2007. ENS / Paris-Sorbonne, 23-24 de novembro de 2007.

MACHADO, Guacira Marcondes. ”Aspectos da modernidade em *Gaspard de la Nuit*”. Revista de Letras, UNESP, Vol. 24 (1984), pp. 61-74

PAVIE, Victor e DAVID, Pierre Jean. « Le Souvenir d'Aloysius Bertrand ». In *Revue d'Anjou et de Maine*. Abril de 1847

RICHARDS, Marvin. “Famous readers of an infamous book: the fortunes of Gaspard de la Nuit” in *The French Review*, número 4 (março 1996)

SCHWAB, Raymond. « L'aventure d'Aloysius Bertrand » in *La Bouteille à la mer* (outubro de 1945), Cahiers de poésie.

Estudos sobre história, interpretação e recepção:

- AUERBACH, Erich. *Mimesis – A Representação da Realidade na Cultura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004. Tradução de George Bernard Sperber
- BARTHES, Roland. *Le Bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984.
- COMPAGNON, A. *Le démon de la théorie*. Paris: Seuil, 1998.
- COSTA LIMA, Luiz (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Volume 1. Ed. Civilização brasileira, 2002, p. 76-78.
- _____. *A literatura e o leitor, textos de estética da recepção*. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Ed. Paz e Terra, 2002.
- FEBVRE, Lucien, « Le problème de l'incroyance au XVIe siècle ». *La religion de Rabelais*, Paris, Albin Michel, 2003 [1942].
- FISH, Stanley. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Harvard University Press, Cambridge: 2003 [1990].
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Vega, Lisboa: 1992.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Materialen zur Geschichte der Farbenlehre*, in *Werke*, org. E. Trunz, tomo XIV, Hamburg: 1960
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard. Paris : 1978.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado, contribuição à semântica dos tempos históricos*, Editora Contraponto e PUC-Rio. Rio de Janeiro: 2006.
- MALERBA, Jurandir “História e Hermenêutica. Interpretação e compreensão”. *Temas & Matizes*, v. 2, n. 4, Cascavel-PR: 2003.
- RICOEUR, P. *Teoria da interpretação*, Edições 70, Lisboa, 1987.
- STAROBINSKI, Jean. *Les mots sous le mots*. Paris : Gallimard, 1971.
- TOMPKINS, Jane P. *Reader-response Criticism: From Formalism to Post-structuralism*. Johns Hopkins University Press, Baltimore: 1980.

Estudos sobre semiótica e sobre as diferentes artes:

- BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'art*. Librairie générale française. Paris :1999
- BRETON, André. *Le surréalisme et la peinture*. Éditions Gallimard. Paris : 2006
- CHRISTIN, Anne-Marie. *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris : Flammarion, 1996

- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2006
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ó Sobre los límites de la pintura y de la poesía*. Buenos Aires: El Ateneo, 1946
- MALLARMÉ, Stéphane. *Écrits sur l'art*. GF Flammarion. Paris: 1998
- MARIN, Louis. *Études sémiologiques. Écritures, peintures*. Ed. Klincksieck, Paris: 1971. Coll. d'esthétique sob a direção de Marc Jimenez.
- NÉRAUDAU, Jean-Pierre. *Dictionnaire d'histoire de l'art*. Paris: Presses Universitaires de France, 1985
- NÖTH, Winfried. *A Semiótica no Século XX*. São Paulo: ANNABLUME, 1996
- VOUILLOUX, Bernard, *La Peinture dans le texte, XVIIIe-XXe siècles*, « CNRS Langage », CNRS éditions, 1994
- WANLIN, Nicolas. *Du Pittoresque au pictural, usages et valeurs des arts au XIXeme siècle*. Cópia cedida pelo autor de sua tese defendida na universidade Paris-Sorbonne (Paris IV) em 2006.
- WARREN, Austin e WELLEK, Rene. "Literature and other arts". *Theory of literature*. Penguin Books. Harmondsworth: 1978

Escritos sobre leitores influentes de Bertrand:

- BARONIAN, Jean-Baptiste. *Baudelaire*. Paris: Gallimard, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. London: Verso, 1983
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986
- BERNARD, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Librairie A.-G. Nizet, 1994
- GAUTIER, Théophile. *Baudelaire*. Tradução de Mário Laranjeira, notas e apresentação de Glória Cardoso do Amaral. São Paulo: Boitempo, 2001
- KOPP, Robert. *Baudelaire: Le Soleil noir de la modernité*. Paris: Découvertes Gallimard, 2004

- MILNER, Max. *Le diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire 1772 – 1861*. Paris : José Corti, 2007
- MILNER, Max, « Romantisme et surréalisme : la redécouverte des petits romantiques », *Cahiers du vingtième siècle*, n° 4, 1975, p. 33-47.
- PRAROND, Ernest e BUISSON, Jules. « Lettres à Eugène Crepet sur la jeunesse de Baudelaire » in *Mercure de France* 322, 1 de setembro de 1954
- PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*, précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de essais et articles. Organizador: Pierre Clarac. Paris: Gallimard, 1971. Bibliothèque de la Pléiade.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Tradução de Fúlvia Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 1997
- RICHARD, Jean-Pierre. *L'Univers Imaginaire de Mallarmé*. Paris : Gallimard, Éditions du Seuil, 1961
- STEINMETZ, Jean-Luc, « André Breton et la bibliothèque noire ». *Les Réseaux poétiques. Essais critiques*, José Corti, 2000, p. 159-173.
- THIBAUDET, Albert. *La poésie de Stéphane Mallarmé*. Paris : Gallimard, 2006 [1926]
- VICENTE, Adalberto Luís. “Max Jacob parodiando Bertrand, Baudelaire e Rimbaud” in *Revista de Letras*, UNESP Vol. 36 (1996), pp. 63-83.

Literatura de outros autores:

- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres*, tomo primeiro. Paris: Pléiade, 1965. Com anotações de Y-G Le Dantec
- _____. *As Flores do Mal*. Edição bilíngue, tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985
- BRETON, André. *Les Vases communicants*. Paris : Gallimard, 1995.
- _____. *L'amour fou*. Paris : Gallimard, 2004 [1937].
- GAUTIER, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Paris : Gallimard, Folio Classique, 1973
- HUYSMANS, J.-K. *Às Avestas*. Cia. das Letras. Tradução, introdução e apresentação de José Paulo Paes. São Paulo: 1987

MALLARMÉ, Stéphane. *Poésies*. Seleção, apresentação, anotações, bibliografia e cronologia por Lloyd James Austin. Paris: GF Flammarion, 1989.

_____. *Igitur, Divagations, Un coup de dés*. Edição, apresentação e notas de Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 2003.

JACOB, Max. *Le Cornet à dés*, Paris: Jourde et Allard, 1848

Recepção jornalística e epistolar de *Gaspard de la Nuit*:

BAUDELAIRE, Charles. Carta a Arsène Houssaye. *Correspondance de Baudelaire* (segundo volume). Paris : Gallimard, 1973

CALMELS, Fortuné. « Les oubliés du XIX^{ème} siècle – Aloysius Bertrand, » in *La Revue fantaisiste*, 15 de outubro de 1861, p. 303 – 315

DESCHAMPS, Émile (D. S., pseudônimo). « Revue Littéraire », in *France littéraire* 20, julho de 1843, p. 102 e 103

DESPLACES, Auguste. « Revue littéraire », *L'Artiste*, 2 de junho de 1844

_____. *Galerie des poètes vivants*. Paris: Charpentier, 1848

HOUSSAYE, Arsène. « Gérard de Nerval ». *L'Artiste*, 4 de fevereiro de 1855

_____. *Voyage à ma fenêtre*. Paris: Victor Lecou, 1851

MALLARMÉ, Stéphane. *Correspondance – Lettres sur la poésie*. Paris: Gallimard, 1999

MOLÈNES, D, J.-B. Paul Gaschon de. “Revue littéraire” [resenha de *Gaspard de la Nuit*], *La Revue des deux mondes*, primeiro ano, nova série (15 de janeiro de 1843), p. 341-344

Textos do grupo surrealista sobre Bertrand e o romantismo francês:

André Breton, 42 rue Fontaine, catálogo de leilão da biblioteca de Breton ocorrido em Drouot-Richelieu de 7 a 9 de abril de 2003, 2 volumes, Paris: Camels Cohen, 2003.

ARAGON, Louis. *Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris : Gallimard, 1964.

_____. *Avez-vous lu Victor Hugo ?*, Paris : Les Éditeurs Français Réunis, 1952.

Archives surréalistes. « Les jeux surréalistes », mars 1921-septembre 1962, apresentado e anotado por Emmanuel Garrigues, Paris : Gallimard, coll. Nrf, 1995.

- BRETON, André. “Gaspard de la Nuit par Louis Bertrand” in *Les pas perdus*, Paris : Gallimard (NRF), 1924
- _____. *Entretiens radiophoniques avec André Parinaud*, IV, *Oeuvres complètes*, Paris : Gallimard. Tomo III, p. 463
- _____. *Manifestes du surréalisme (1924-1953)*, Paris : Gallimard, 1985 (folio essais).
- _____. « Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe », conférence prononcée à Barcelone le 17 novembre 1922, in « Les pas perdus », *Oeuvres complètes*, Paris : Gallimard. Tomo I, p. 296-297
- ELUARD, Paul, « Chronique » [Littérature, n° 16, septembre-octobre 1920], *Oeuvres complètes*, Paris : Gallimard. Tomo II, p. 772-773

Bibliografia complementar:

- BAUDELAIRE, Charles. *Edgar Allan Poe: sa vie et ses ouvrages*. Toronto: University of Toronto Press, 1973
- BARTHES, Roland. “A retórica antiga”. In: *Pesquisas de Retórica*. Trad. Leda Pinto Mafra Iruzum. Petrópolis: Vozes, 1975, pp. 147-221.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1996
- DEFFOUX, Léon e DUFAY, Pierre. *Anthologie du pastiche*, volume 1. Paris : Crès, 1926
- GUIZOT, François Pierre Guillaume. Artigo sobre o livro de Villers Olhadela sobre o estado atual da literatura antiga e da história da Alemanha in *Le publiciste*, 29 de agosto de 1809
- HEGEL, George Wilhelm Friedrich. “Fenomenologia do Espírito” in *Georg Wilhelm Friedrich Hegel*. São Paulo: Nova Cultural, 2005
- MILNER, Jean-Claude. « Saussure – retour à Saussure ». In: *Le périple structural: figures et paradigme*. Paris: Seuil, 2002
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*, São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- RUCHT, Dieter. „Gesellschaft als Projekt – Projekte in der Gesellschaft: Zur Rolle sozialer“ in *Bewegungen Neue Soziale Bewegungen: Impulse, Bilanzen und Perspektiven*. Westdeutscher Verlag 1999

SALTARELLI, Thiago. “Imitação, emulação, modelos e glosas: o paradigma da mimesis na literatura dos séculos XVI, XVII e XVIII”, in *Aletria* v. 20. Número Especial. Herança Clássica jul./dez. 2009, ISSN 1679-3749

Edições de *Gaspard de la Nuit* consultadas :

BERTRAND, Aloysius. *Gaspard de la Nuit, fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Paris: Ed. René Pincebourde, 1868

_____. *Gaspard de la Nuit, fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, edição, notas e introdução de Max Milner. Paris : Gallimard, 1980

_____. *Gaspard de la Nuit, fantasias à maneira de Rembrandt e de Callot*, tradução de José Jeronymo Rivera e introdução de Xavier Placet. Brasília : Thesaurus editora, 2003.

_____. *Oeuvres complètes*, edição de Helen Hart Poggenburg, texto revisado segundo o manuscrito do autor. Paris: Honoré Champion, 2000