

ÉMAUX ET CAMÉES E LES CHÂTIMENTS: DUAS CONCEPÇÕES ÉTICAS NA POESIA DO SÉCULO XIX NA FRANÇA¹

Cristovam Bruno Gomes CAVALCANTE*

RESUMO: Contra a exigência de uma atitude progressista e utilitarista nas artes, Théophile Gautier recusa-se a compactuar com as ideias das teorias sociais do século XIX, ao mesmo tempo em que, por vezes, em seus prefácios, ataca os jornais, os críticos e a própria moral da sociedade burguesa, defendendo a natureza autotélica da Arte. O objetivo deste trabalho é, então, assinalar como o posicionamento estético de Gautier manifesta-se em sua obra poética de 1852, *Émaux et Camées*, contemporânea a *Les Châtiments*, de Victor Hugo, obra engajada socialmente. Alguns prefácios, como o de *Albertus* (1832) e o de *Mademoiselle de Maupin* (1835), alguns metadiscursos presentes em *Spirite* (1866) e o poema-prefácio que abre a obra *Émaux et Camées* servirão para ilustrar este estudo. Servindo-se do depoimento de Charles Baudelaire sobre o seu contemporâneo e *Maitre*, e recorrendo-se à crítica de alguns textos, como o de “Diálogos de oficina”, de Mário Faustino, e o “Discurso sobre lírica e sociedade”, de Theodor Adorno, procurar-se-á discutir o sentido dessa postura que caracteriza a poética desse poeta que foi importante para as estéticas posteriores do século XIX.

PALAVRAS-CHAVE: Romantismo francês. Posicionamentos políticos e estéticos. Théophile Gautier. Victor Hugo. *Émaux et Camées*. *Les Châtiments*.

Introdução

Na história da literatura, não são poucas as figuras que podem ser contempladas por diversos prismas e que, de um modo ou de outro, estão na origem

* Doutorando em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – cbgc13@hotmail.com

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

de diferentes escolas ou movimentos literários e que podem ser apontadas como iniciadoras de tendências artísticas. Uma das mais controversas figuras que a História Literária ainda tem dificuldade de situar é a de Théophile Gautier (1811-1872), de modo que não raro o negligencia, assim como o faz em relação às obras do autor.

Do *Jeune-France* de cabelos longos e de *gilet rouge* do episódio de *Hernani* à figura marmórea e impassível do *Parnasse*, do ímpeto ao olhar indiferente, essas são algumas das cores e das formas como se apresenta a figura central desse nosso trabalho. Todavia, o ódio ao utilitarismo pregado pelas doutrinas sociais em prol do progresso, a rejeição à moral burguesa e a busca incessante pelo Eterno são pontos que, sob todas essas facetas contrastantes, convergem a uma unidade. Na literatura, essa unidade de Gautier materializa-se de maneira curiosa: seja qual for sua produção, da prosaica à poética, o aspecto social contemporâneo, entendido como o mundo contemporâneo referencial, é sempre rearranjado em sua escrita; por vezes, para ser tratado ironicamente.

Diferentemente de Victor Hugo, que, apesar de toda a virtuosidade estética de *Les Orientales*, de 1829, trazia uma concepção artística de responsabilidade social, Gautier afasta-se dessa função: atenua aparentemente as problemáticas sociais, prefere abolir o tempo presente, o espaço real e a moral burguesa vigente, preferindo, conscientemente, o passado, o sonho, o exótico oriente, a dureza, as formas e as cores dos objetos artísticos. Emerge como um verdadeiro guardião da pureza da arte poética, livre da moral, da política e, inclusive, do *hasard*, em uma busca incessante do Belo eterno, o qual, segundo ele, é conquistado pela precisão consciente do ato poético.

Evitando a mácula do utilitarismo e da filosofia trivial, a obra de Gautier, acusada por muitos de vazia e de estéril, é uma das formas representativas do que se entende por resistência em literatura. Seguindo essa tendência, por mais que sua mensagem poética ainda se faça claramente compreensível, ela é um dos primeiros indícios do abissal silêncio comunicativo entre lírica e sociedade que se estabelecerá no final do século XIX, não devido a uma linguagem hermética, mas por conta da negação à moral corriqueira e à filosofia social.

A sociedade, o poeta e a arte

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

Se Victor Hugo, após pregar a liberdade poética no prefácio de seu virtuosíssimo *Les Orientales*², converteu-se no profeta e no guia do povo, Théophile Gautier, do início ao fim de sua vida, apenas desenvolveu sua repulsa às questões sociais francesas, muito devido ao fato de ter perdido certa estabilidade financeira³ em decorrência das agitações sociopolíticas que envolveram o século XIX. Prova dessa diferença é que, no início dos anos de 1850, a retórica dos versos de Hugo, em *Les Châtiments*, de 1853, incidia satiricamente sobre a tirania de Napoleão III, enquanto Gautier publicava os seus minerais e preciosos *Émaux et Camées*, obra fundamental no desenvolvimento da estética do *Parnasse* e que, em parte, reverberaria na estética dos chamados poetas simbolistas.

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

Le faux serment est un crime.

Le guet-apens est un crime.

La séquestration arbitraire est un crime.

La subornation des fonctionnaires publics est un crime.

La subornation des juges est un crime.

Le vol est un crime.

Le meurtre est un crime [...].

L'honnêteté universelle proteste contre ces lois protectrices du mal. Pourtant, que les patriotes qui défendent la liberté, que les généreux peuples auxquels la force voudrait imposer l'immoralité, ne désespèrent pas; que, d'un autre côté, les coupables, en apparence tout-puissants, ne se hâtent pas trop de triompher en voyant les pages tronquées de ce livre [...] Rien ne dompte la conscience de l'homme, car la conscience de l'homme, c'est la pensée de Dieu [...] (HUGO, 1853, p.I-II).

² Confirma Hugo (1882).

³ Acerca disso, Baltor (2007, p.100) destacou que uma das explicações de Gautier para a repulsa aos movimentos sociais e às revoltas foi revelada na obra *Théophile Gautier: Entretiens, souvenirs et correspondance*, obra organizada por seu genro, Émile de Bergerat (1879, p.XIII-XV). O prefácio de Edmond Goncourt traz a transcrição de uma conversa sua com Gautier, em que o poeta de *Émaux et Camées* explica-lhe que as três revoluções (1830, 1848 e 1870) causaram-lhe perdas financeiras graves, que o fizeram trabalhar mais e mais para a indústria dos jornais.

Da mesma forma, os poemas que compunham *Les Châtiments* não eram menos brandos. Divididos em sete livros⁴ que representam satiricamente os momentos da tomada de poder por Louis Napoléon, todos ecoavam como verdadeiras denúncias. Alguns até, a exemplo do poema “*L’homme a ri*”, apontavam diretamente ao alvo:

*Ah ! tu finiras bien par hurler, misérable!
Encor tout haletant de ton crime exécration,
Dans ton triomphe abject, si lugubre et si prompt,
Je t’ai saisi. J’ai mis l’écriveau sur ton front;
Et maintenant la foule accourt, et te bafoue.
Toi, tandis qu’au poteau le châtement te cloue,
Que le carcan te force à lever le menton,
Tandis que, de ta veste arrachant le bouton,
L’histoire à mes côtés met à nu ton épaule,
Tu dis : je ne sens rien ! et tu nous railles, drôle!
Ton rire sur mon nom gaîment vient écumer;
Mais je tiens le fer rouge et vois ta chair fumer* (HUGO, 1853, p.100-101).

Hugo, exilado em Bruxelas (1851-1852) e depois na ilha de Jersey (1852-1855), segue insurgindo-se contra a opressão imperial após o golpe de Estado, que fora dado em dezembro de 1851, um ano antes do término do mandato de Louis Napoleón, então presidente. Sem temor algum, referindo-se ao Imperador diretamente por “*misérable*”, ameaça-o dizendo que, naquele momento, a população se agitaria e o esmagaria. Assim, Hugo exercia o que acreditava ser a função do poeta, ou seja, uma espécie de profeta, um privilegiado que deveria usar seu dom da *vidência* em favor do povo, alertando-o e guiando-o⁵.

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

⁴ Aberto por “*Nox*” e encerrado por “*Lux*”, *Les Châtiments* é dividido em sete livros : “*La société est saignée*”, “*L’ordre est rétabli*”, “*La famille est restaurée*”, “*La religion est glorifiée*”, “*L’autorité est sacrée*”, “*La stabilité est assurée*”, “*Les sauveurs se sauveront*”.

⁵ Confira Vicente (2003).

tentar captar a totalidade das coisas, o absoluto e eterno, opta pelo olhar objetivo. Permanecia, então, austero em seu ofício de poeta plástico, nos minerais e gélidos Émaux et Camées. E como ele mesmo diria, em tom de modéstia a respeito dessa obra, em seu ensaio “*Les Progrès de la poésie française depuis 1830*”, em *Histoire du romantisme*:

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

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

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

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

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

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

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

Apesar da mensagem do prefácio de Gautier ser de fácil compreensão, suas referências literárias exigem do leitor um conhecimento diversificado de referências poéticas, sejam elas antigas ou orientais; além do conhecimento diversificado de uma gama de artes plásticas, mas que, nesse poema, ainda não aparecem.

O soneto octossílabo de Gautier constrói seu sentido por uma relação de comparação: os três primeiros versos do soneto referem-se às invasões de Napoleão I no território germânico e assinalam que Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), mesmo tendo ao seu redor um ambiente temerário, trabalhou na belíssima obra conhecida por *Divã Ocidental – Oriental*, cujos versos são inspirados na coletânea de Hâfez de Chiraz, poeta persa do século XII. Otto Maria Carpeaux (1987), ao discorrer sobre o espírito de Goethe frente às turbulências políticas e sociais na Europa, chama à atenção para o fato de o poeta alemão ter sido considerado pelos contemporâneos um espírito extremamente indiferente às revoluções e às lutas sociais; dono de um “olhar olímpico”, ele inquietava-se, na verdade, com os problemas na área da Ciência: “Os homens lutam pela liberdade; e Goethe teimava em achar isso sem importância, considerando mais importante a solução de certos problemas da zoologia.” (CARPEAUX, 1987, p.1394).

A motivação, porém, dos três primeiros versos do “*Préface*” de Gautier ilumina-se mediante o quarto, pois é assinalado que *Divã*⁶ é um fresco oásis onde a arte respira. Noutras palavras, naquele momento, o que Goethe fizera foi proteger a arte (e proteger-se) das turbulências externas. A obra poética foi um descanso, à moda da “arte pela arte”, um refúgio em meio à atmosfera truculenta da Europa, tomada pelas invasões e guerras.

Na segunda estrofe, continua sendo desenvolvida a ideia exposta na primeira. É referido que, trocando o domínio do verso de tradição ocidental, tal como era o de William Shakespeare, por aquele do poeta persa Nezami Ganjavi, do século

⁶ A palavra *Divã* (do persa *Diwan*) refere-se à palavra antologia, coletânea de poemas feitos por um poeta.

XII, Goethe não apenas unge-se de fragrância asiática, o sândalo, mas também começa a perceber a partir daquele novo metro, o oriental, as nuances do canto que é suspirado pelo pássaro Hudhud⁷. Ou seja, Goethe apreende com o verso do oriente as sutilezas, tais como os perfumes e os sons.

A terceira e quarta estrofes encerram a ideia trabalhada nas estrofes anteriores, da seguinte forma: inicia-se o desenlace da comparação. É expresso que, assim como Goethe, que sobre o divã⁸, em Weimar, isolou-se dos acontecimentos externos e de Hâfêz desfolhou as rosas, ou seja, folheou os belos versos do livro persa⁹ sem cuidar da turbulência lá fora (o furacão) que estremecia suas janelas fechadas, Gautier afastou-se das agitações sociais e políticas e fez os seus *Esmaltes e Camafeus*. Vale aqui interromper a análise por um instante, a fim de que mais uma informação possa dar mais forma à nossa compreensão do poema. Segundo Martineschen (2014), o *Divan* de Goethe é aberto por um poema chamado “Hégira”, que se refere à fuga do Profeta Maomé de Meca, que resultaria em seu exílio em Medina. Desse modo, como se sabe, a “Hégira” de Goethe da mesma maneira é um convite à fuga. Analogamente, “*Préface*”, de Gautier, é uma explicação concisa que procura legitimar a fuga do poeta e um convite ao exílio na arte. Para quem o aceita, esse exílio é um universo de captação do Eterno por meio da dureza das formas perfeitas, de medalhões acurados, de imagens evocadas pela justeza do verbo do poeta e materializadas pelo ritmo e pelas rimas perfeitas.

A função da poesia e do poeta

Em *Poesia Experiência*, no primeiro de seus ensaios, “Diálogos de oficina”, Mário Faustino (1976) traz à luz, após o simulacro de um diálogo entre dois poetas, qual seria a função da Poesia, a função do Poeta e de como se configura a relação deste no mundo, no universo social.

⁷ Hudhud (ou hoopoe) é um pássaro encontrado desde o norte africano até a Ásia. Era considerada uma ave sagrada pelos antigos egípcios, além de ser citada na Bíblia e no Alcorão. Entre os diferentes povos, são apontadas variações sonoras, isto é, povos distintos ouvem o canto do pássaro de maneiras diversas.

⁸ Gautier utiliza a palavra divã duas vezes no poema. Da segunda vez, cria uma ambiguidade de sentido: tanto se pode pensar na palavra tendo como referente o móvel, um divã, como se pode pensar que Goethe estava sobre sua antologia, resignado.

⁹ Martineschen (2014) diz que, em 1814, Goethe é apresentado pelo editor Cotta com o *Divã* de Hâfêz, que fora recém-traduzido por Joseph von Hammer-Purgstall. A partir de então, Goethe parece inspirado e impulsiona-se para uma fuga daquela realidade limitante de Weimar, compondo o seu *Divã* ocidental-oriental em 1819.

Simulando um diálogo socrático, o ensaio traz-nos uma infinidade de concepções poéticas, de diferentes períodos da história que dialeticamente se negam ou se complementam, mas que, no fim, parecem convergir a um único objetivo. Faustino (1976) esclarece-nos, ainda, que as funções da Poesia não se reduzem apenas a ensinar, a comover e a deleitar, a grande Poesia relembra ao Homem a sua grandeza. Assinala também que ela serve à humanidade de duas maneiras: uma ativa, ao ponto de incitar um povo e conduzi-lo ao seu alto destino, e outra passiva, como um documentário vivo, um testemunho, um registro involuntário que expressa o espírito de seu tempo.

A respeito do Poeta, do bom Poeta, Faustino (1976) sugere que o grande dever deste é ser ético para com a humanidade. Em termos gerais, direta ou indiretamente, não há sombra de dúvida que toda a Literatura é um clamor em prol do humano: ou ela nasce do anseio pela mudança frente às atitudes mais desumanas, ou ela absorve e, depois, reflete na linguagem aspectos sociais, servindo-nos como um objeto sintomático, que, analisado e devidamente trabalhado, converge rumo à transformação almejada.

Se Victor Hugo entende o progresso como o desenvolvimento da humanidade e utiliza sua arte como um meio de guiar a sociedade rumo a uma transformação, logo, não há dúvida de sua ética para com a sociedade. A formulação mais complexa de resposta recai sobre a figura de Gautier, que parece abster-se, pois nem o progresso e nem a sociedade burguesa o comovem.

Do início ao fim de sua vida literária, sua prosa foi um exercício de estilo: exercício pictural em que ele se deleita descrevendo monumentos, obras de arte e universos fantásticos. Assim, por meio das narrativas fantásticas ou das narrativas de viagens, aliava o prazer à necessidade financeira, como lembra Baltor (2007), em seu estudo *Literatura plástica e Arte pela Arte nas narrativas de Théophile Gautier*.

Gautier dependia de seus escritos para sobreviver. Escrevia críticas de artes sobre os salões, crítica de teatro, resenhas literárias, narrativas de viagens e ficções para os periódicos da época. Uma boa parte de seu rendimento financeiro dependia da publicação de seus textos em jornais e revistas. O espaço midiático era igualmente importante para expor as convicções estéticas do autor. No entanto, estas deveriam obrigatoriamente estar de acordo com a linha editorial da revista ou do jornal em que eram publicadas (BALTOR, 2007, p. 19).

Apesar de escrever ao gosto do público, ou seja, contos fantásticos, uma vez que estes estavam em voga, as ideias presentes não passavam de alegorias do que ele acreditava. Gautier não cantava nem lisonjeava tal sociedade, criava alegorias que se referiam ao encantamento frente ao poder do Belo e ao poder duradouro das formas perfeitas, que perpassam séculos, milênios, impérios e religiões.

Em *Arria Marcella, Souvenir de Pompéi* (1852), por exemplo, Gautier apresenta-nos o jovem Octavien, o qual, em um museu observando uma exposição do que restara de Pompeia, sente-se atraído por uma peça que contém a forma do colo de uma mulher:

Grâce au caprice de l'éruption qui a détruit quatre villes, cette noble forme, tombée en poussière depuis deux mille ans bientôt, est parvenue jusqu'à nous; la rondeur d'une gorge a traversé les siècles lorsque tant d'empires disparus n'ont pas laissé de trace! (GAUTIER, 1863, p.272).

Assim, colocando seus heróis diante de objetos, obras, estátuas, Gautier poderia demonstrar todo o seu estilo plástico, evocando formas, profundidades e cores¹⁰, além de expor o que acreditava por “verdade”.

A criação de um estilo plástico por Gautier se faz através da transposição das técnicas da pintura em seus textos. A posição do observador apaixonado, ocupada por seus personagens, permite ao narrador construir ‘quadros textuais’ e transformar o romance em uma obra-prima no século XIX [...] (BALTOR, 2007, p. 203).

Em poesia, suas referências e seus procedimentos são em termos equivalentes aos da prosa. Há menção e descrição de quadros, de esculturas, de monumentos, de pedras preciosas e de outras artes, sempre ecoando a ideia de que as formas perfeitas atingem a eternidade. Dito isso, não há como negar a proximidade de sentido de *Arria Marcella* com a passagem do emblemático poema que fecha os *Émaux et Camées*, “*L'art*”:

¹⁰ Baudelaire, ao abrir *As Flores do mal*, dedica a obra ao “Perfeito Mago”. A explicação dessa admiração consiste na capacidade de controle das analogias e de sugestões da poética de Gautier, que, por vezes, foi enaltecida: “[...] *Il y a dans le mot, dans le verbe, quelque chose de sacré qui nous défend d'en faire un jeu de hasard. Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire [...]*” (BAUDELAIRE, 1925, p.165).

[...]
Tout passe – L’art robuste
Seul a l’éternité,
Le buste,
Survit à la cité [...] (GAUTIER, 1923, p.189).

Gautier domina o subjetivismo desmedido e afasta-se do lírico banal e vulgar, mesmo que isso custe a ele os adjetivos “estéril”, “vazio” e “insensível”; este último, motivo pelo qual inclusive Sainte-Beuve, em 1838, atacou o então jovem Gautier¹¹. Acerca desse distanciamento lírico da existência comum, em “Palestra sobre lírica e sociedade”, T. W. Adorno (2003, p.69) nos explica:

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

No que concerne ao desejo por um mundo onde as coisas estejam de outro modo, ocorre, em Gautier, inúmeras evasões oníricas. A descrição de sonhos é utilizada pelo autor com grande frequência, seja na prosa, seja no poema, mas não há a mesma sinceridade mística de um Gérard de Nerval, ainda que este seja também dotado de certa ironia e de ceticismo por vezes. A abordagem de Gautier advém de uma possibilidade de treinamento de estilo, pelo qual se cria um universo muito mais agradável que a realidade parisiense. Configura-se, então, uma espécie de evasão pela estética. Uma estética que procura captar o eterno, o absoluto; não algo frágil que advém de um olhar fragmentado inserido em uma sociedade de moral e de política datadas.

Além de defender-se em seus prefácios, o autor francês, defende certa concepção já discutida pela estética kantiana, isto é, o caráter autotélico da arte (“*l’art pour l’art*”), ideia essa difundida na França nas primeiras décadas do século XIX pelos textos de Mme de Staël, de Victor Cousin e de Benjamin Constant (BALTOR, 2007).

Entretanto, apesar do silêncio de sua obra madura, em 1866, em *Spirite*, em uma atitude explicativa, talvez um desabafo, Gautier deixa-se expressar, no mais

¹¹ Confira Cassagne (1997).

alto grau de sinceridade, por uma personagem que discursa ao *decadente* Guy de Malivert, personagem que, aliás, é um escritor:

[...] Mais, sous tous ces déguisements, la vraie attitude de l'âme finit par se révéler pour qui sait lire; la sincère pensée est souvent entre les lignes, et le secret du poète, qu'il ne veut pas toujours livrer à la foule, se devine à la longue; l'un après l'autre les voiles tombent et les mots des énigmes se découvrent [...] Il est moins difficile de connaître un auteur subjectif qu'un auteur objectif: le premier exprime ses sentiments, expose ses idées et juge la société et la création en vertu d'un idéal; le second présente les objets tels que les offre la nature; il procède par images, par descriptions; il amène les choses sous les yeux du lecteur; il dessine, habille et colore exactement ses personnages, leur met dans la bouche les mots qu'ils ont dû dire et réserve son opinion. Cette manière était la vôtre. À première vue on eût pu vous accuser d'une certaine impartialité dédaigneuse qui ne mettait pas beaucoup de différence entre un lézard et un homme, entre la rougeur d'un coucher de soleil et l'incendie d'une ville; mais, en y regardant de près, à des jets rapides, à des élans brusques, aussitôt arrêtés, on pouvait deviner une sensibilité profonde contenue par une pudeur hautaine qui n'aime pas à laisser voir ses émotions. Ce jugement littéraire s'accordait avec le jugement instinctif de mon cœur; et maintenant que rien ne m'est caché, je sais combien il était juste. Toutes les emphases sentimentales, larmoyantes et hypocritement vertueuses vous faisaient horreur, et, pour vous, duper l'âme était le pire des crimes. Cette idée vous rendait d'une sobriété extrême dans l'expression des pensées tendres ou passionnées. Vous préféreriez le silence au mensonge ou à l'exagération sur ces choses sacrées, dussiez-vous passer aux yeux de quelques sots pour insensible, dur et même un peu cruel. Je me rendis compte de tout cela, et je ne doutai pas un instant de la bonté de votre cœur. Pour la noblesse de votre esprit, il ne pouvait s'élever la moindre incertitude; votre dédain altier de la vulgarité, de la platitude, de l'envie et de toutes les laideurs morales la démontrait suffisamment. (GAUTIER, 1886, p. 111-112).

Essa crítica já fora, anos antes, em 1859, sugerida por Charles Baudelaire, que, em *L'art romantique*, simula uma explicação de Gautier frente aos questionamentos críticos que o julgavam:

'Vous me croyez froid, et vous ne voyez pas que je m'impose un calme artificiel que veulent sans cesse troubler votre laideur et votre barbarie, ô hommes de prose et de crime ! Ce que vous appelez indifférence n'est que la résignation du désespoir ;

celui-là ne peut s'attendre que bien rarement qui considère les méchants et les sots comme des incurables. C'est donc pour éviter le spectacle désolant de votre démente et de votre cruauté que mes regards restent obstinément tournés vers la Muse immaculée' (BAUDELAIRE, 1925, p. 180).

Parece-nos que a indiferença e o silêncio de Gautier nada mais são que uma forma de protesto. Protesto esse contra a ruindade de uma sociedade maculada pelo capital, que não busca outra coisa senão a utilidade das coisas. Assim, a resposta sobre sua ética para com a humanidade toma formas claras. Nesse sentido, essa indiferença à sociedade utilitária do século XIX em favor da busca do absoluto alcançado pela perfeição formal ganharia cada vez mais adeptos.

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

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

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

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

Enquanto os dramas moralizantes multiplicavam-se, sempre celebrando o casamento e o patrimônio, levantava-se e protestava uma nova frente literária formada por Gautier, Flaubert, Edmond e Jules de Goncourt, Baudelaire, Banville e Leconte de Lisle. Contra a arte frouxa que era disseminada em razão dos propósitos de progresso moral do Império, sem cuidado de composição, totalmente religiosa e emotiva, erguia-se uma arte pautada pelo estilo. Se a “arte pela arte” era apenas uma doutrina implícita e vaga durante os primeiros anos da geração romântica, agora, professavam-na abertamente.

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

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

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

O vosso artigo sobre Théophile Gautier, meu senhor, é uma dessas páginas que provocam vigorosamente a reflexão. Mérito raro, fazer pensar; dom unicamente dos eleitos. Não vos enganais ao prever alguma dissidência entre nós. Entendo toda vossa filosofia (pois como todo poeta, tendes uma filosofia); faço mais do que compreendê-la, admito-a; mas conservo a minha. Nunca

disse: a Arte pela Arte; disse sempre: a Arte pelo Progresso. No fundo é a mesma coisa e vosso espírito é por demais penetrante para deixar de percebê-lo. [...] Théophile Gautier é um grande poeta, vós o louvais como um irmão mais moço, e vós o sois (HUGO, 2001, p.133).

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

Nos anos de 1860, mais precisamente, com a revista *Le Parnasse Contemporain* (1866), esse posicionamento percebido já no jovem Gautier de 1830 estruturaria toda uma estética da poesia francesa. Como assinala Alfredo Bosi (1977), em *O Ser e o Tempo da Poesia*, no capítulo “Poesia e Resistência”, o Parnaso, que segundo a mitologia clássica era uma das casas de Apolo e das nove Musas, refere-se a um lugar elevado e recluso, onde se desempenhava o ofício do verso. Leconte de Lisle, Théodore de Banville, Heredia, Catulle Mendès, Charles Baudelaire, Sully Prudhomme, Mallarmé, François Coppée, Paul Verlaine, Villiers de L’Isle-Adam, entre outros, são alguns dos nomes que formariam esse bloco estético, o qual convergiria, de modos diferentes e em partes, anos mais tarde, no hoje chamado Simbolismo.

Considerações finais

Vimos que a poesia de Victor Hugo, principalmente em *Les Châtiments*, procura agir sobre o povo e tenta modificar o cenário social, alimentando, pelas denúncias, um clima de revolução, o que assinala seu teor socialmente engajado. Théophile Gautier, entretanto, posiciona-se de forma distinta, parece abster-se dessas questões. Porém, essa abstenção nada mais é que uma forma de recusa, de protesto, de resistência contra essa mesma sociedade à qual Hugo se dirigia; sociedade essa deslumbrada pelo capital e pela ideia de progresso. No entanto, mesmo que se configure em *Émaux et Camées* uma evasão pela estética, essa estética jamais deixa de ser intrínseca à ética.

Apesar das diferenças de entendimento da função do poeta, podemos dizer que tanto Victor Hugo quanto Théophile Gautier são detentores dos valores de que nos fala Faustino. Cada um a seu modo, direta ou indiretamente, ativa ou passivamente. Um, apostando no engajamento e estendendo a mão à sociedade;

Émaux et Camées e *Les Châtiments*: duas concepções éticas na poesia do século XIX na França

o outro, temeroso para com os rumos daquela reificação frenética do século XIX, optando manter fora de alcance do perigoso utilitarismo um dos bens mais grandiosos da humanidade, a arte. Todavia, essa posição, a posição de protesto contra a existência de uma sociedade marcada pelo capital e pela reificação das relações sociais, assim como assinala Adorno (2003), foi o que configurou um dos primeiros passos que culminaria no gigantesco vão que se estabeleceria entre sociedade e poesia.

**“ÉMAUX ET CAMÉES” AND “LES CHÂTIMENTS”:
TWO ETHICAL CONCEPTIONS IN THE POETRY
OF THE NINETEENTH-CENTURY FRANCE**

ABSTRACT: *Against the demand for a progressive and utilitarian attitude in the arts, Théophile Gautier refuses to sympathize with the ideas of the nineteenth-century social theories, and, in his prefaces, he attacks newspapers, critics, and the bourgeois society, defending the autotelic nature of Art. The purpose of this work is to point out how Gautier's aesthetic positioning is manifested in his 1852 poetic work, “Émaux et Camées”, a work contemporary with “Les Châtiments”, a socially engaged book written by Victor Hugo. Some prefaces, such as that found in “Albertus” (1832) and in “Mademoiselle de Maupin's” (1835), some metadiscourses present in “Spirite” (1866), and the poem-preface that opens “Émaux et Camées” will serve to illustrate this study. Using the testimony of Charles Baudelaire about his contemporary and Maître and resorting to criticism of some texts, such as Mário Faustino's “Diálogos de oficina” and Theodor Adorno's “On Lyric Poetry and Society,” we will try to discuss the meaning of this posture that characterizes the poetics of this writer who was important for the later aesthetics of the nineteenth century.*

KEYWORDS: *French Romanticism. Political and aesthetical positions. Théophile Gautier. Victor Hugo. Émaux et Camées. Les Châtiments.*

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. **Notas de Literatura.** Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2003. p.65-90.

AUERBACH, E. Os tempos modernos. In: _____. **Introdução aos estudos literários.** Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p.287-372.

BALTOR, S.R. **Literatura plástica e arte pela arte nas narrativas de Théophile Gautier descrição pictural e posicionamentos no campo literário.** 2007. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2007. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/>

pgneolatinas/media/bancoteses/sabrinariibeirobaltordoutorado.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2018.

BAUDELAIRE, C. Théophile Gautier. In: _____. **L'art romantique**. Notice, notes et éclaircissements de Jacques Crépet. Paris : Louis Conard, Librairie-éditeur, 1925. p.143-182.

_____. Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres. In: POE, A. **Nouvelles histoires extraordinaires**. Traduction de Charles Baudelaire. Nouvelle édition. Paris: Michel Lévy, 1875. p.V-XXIV.

BERGERAT, E. **Théophile Gautier**: entretiens, souvenirs et correspondance – avec un préface de Edmond de Goncourt et um eau-forte de Félix Bracquemond. Deuxième édition. Paris: G. Charpentier, 1879.

BOSI, A. Poesia Resistência. In: _____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 139-192.

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

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

FAUSTINO, M. Diálogos de oficina. In:_____. **Poesia Experiência**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

GAUTIER, T. **Émaux et camées**. Paris: G. Charpentier, 1923.

_____. **Spirite, nouvelle fantastique**. Paris: Charpentier, 1886.

_____. Les Progrès de la poésie française depuis 1830. In : _____. **Histoire du Romantisme ; suivie de Notices romantiques ; et d'une Etude sur la poésie française, 1830-1868**. Paris: Charpentier et et C^{ie}, Libraires- éditeurs,1874. p. 291-400.

_____. Arria Marcella, Souvenir de Pompéi. In: _____. **Oeuvres de Théophile Gautier. Romans et contes**. Paris : Charpentier Lemerre, 1863. p. 271-315.

HAMBURGER, M. Utopia pueril e miragem brutal. In: _____. **A verdade da poesia**. Tradução de Alípio C. De Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.11-34.

HUGO, V. Carta de Victor Hugo. In: GAUTIER, T. **Baudelaire**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo, Ed. Boitempo, 2001. p. 133.

_____. **Les Orientales, Les Feuilles d'Automne, Chants du crepuscule**. Paris: Hachette, 1882.

_____. **Les Châtiments**. Genève et New-York: Imprimerie universelle, 1853.

Émaux et Camées e *Les Châtiments*: duas concepções éticas na poesia do século XIX na França

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

VICENTE, A. L. Victor Hugo, poeta, vidente e visionário. **Lettres françaises**, Araraquara, n.5, p. 77- 84, 2003.



