

O FANTASMA DA ABOLIÇÃO DA DIFERENÇA ENTRE ARTES EM *GASPARD DE LA NUIT*: REFLEXÕES SOBRE DOIS POEMAS EM PROSA

Rogério de MELO FRANCO*

RESUMO: O presente trabalho se concentra sobre a obra *Gaspard de la Nuit, fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, de Aloysius Bertrand, romântico consagrado como criador do poema em prosa moderno na França. Após concebermos o gênero, em Bertrand, como criação construída sobre tensões, consultamos comentadores contemporâneos ao poeta. A partir deles, o foco passa a ser a relação entre as artes verbal e pictórica nos poemas em prosa de Bertrand, sobretudo em “*Le Maçon*” e “*Le Bibliophile*”.

PALAVRAS-CHAVE: Poema em prosa. Aloysius Bertrand. Poesia e pintura. Romantismo.

A coleção de poemas em prosa *Gaspard de la Nuit, fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* foi composta pelo francês conhecido como Aloysius Bertrand na década de 30 do século XIX e publicada postumamente em 1842. Entre outras, é frequente a atenção dos comentadores a duas de suas propriedades: primeiramente, a evidente relação desse trabalho literário com a arte pictórica; em seguida, sua responsabilidade na concepção dos primeiros poemas em prosa modernos. Nesta ocasião discutiremos ambos os temas (sem o desejo de esgotar esses ricos assuntos) e apresentaremos um pequeno estudo sobre as relações entre artes em Bertrand.

Consideramos que seria importante iniciarmos recordando que, na reflexão sobre a poesia, sua identidade é repetidamente definida tanto em oposição à prosa quanto às artes não literárias. A história de recepção da obra

* UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem – Pós-graduação em Teoria e História Literária. Campinas – SP – Brasil. 13083-859 – melfra@gmail.com

Gaspard de la Nuit oferece numerosas formulações de afinidade ou rejeição à produção de Bertrand relativamente a esse duplo contraste. Visitaremos alguns de seus leitores como ponto de partida para a abordagem de nosso tema.

De saída, já haveria o fantasma do oxímoro sobre o sintagma “poema em prosa”. Pode ser uma analogia oportuna que, ao opor a poesia à prosa, Valéry (1957) tenha, desenvolvendo Malherbe, estabelecido entre elas uma divergência de finalidades: a poesia, assim como a dança, tomaria o processo enquanto intenção; a prosa, assim como a caminhada [*marche*], teria em vista antes a destinação, o fim de seu itinerário. Essa interação de identidade e diferença faria do poema em prosa uma espécie de paradoxo estável, como sugeriu a célebre crítica estadunidense Barbara Johnson (apud RICHARDS, 1998, p.16), ao afirmar que “[...] nem síntese, nem antítese, o poema em prosa é o lugar em que a polaridade – e, portanto, simetria – entre presença e ausência sofre disfunção [*dysfunctions*].”

Nesse sentido, seria relevante observar que caso desejássemos rastrear a manipulação de oposições na literatura da primeira metade do século XIX seria ingênuo nos recusarmos a reconhecer a contribuição dos primeiros românticos de Iena e da chamada ironia romântica². Condenada por autoridades como Hegel e Goethe, podemos considerá-la favorável à incorporação, em numerosas propostas literárias, de seus próprios negativos. Tal direção promoveria tensão e oscilação: F. Schlegel (1971, p.149) a apresenta como a própria “forma do paradoxo”. A origem do poema em prosa não deve escapar a esse contexto, cujos vestígios podem ser rastreados, por exemplo, no Victor Hugo (1968) de seu importante prefácio à peça *Cromwell*.

A ousadia formal dos poemas em prosa pode ser testemunhada no fato de que o crítico mais prevalente do romantismo francês, Sainte-Beuve, tenha evitado a subsunção do livro de Bertrand a gêneros precisos quando escreveu um texto liminar na ocasião de sua publicação póstuma:

² A. Schlegel considera, em um de seus trabalhos mais influentes na França: “O espírito romântico [...] se compraz em uma aproximação continuada das coisas mais opostas. A natureza e a arte, a poesia e a prosa, o sério e o chiste, a recordação e o pressentimento, as ideias abstratas e as sensações vívidas, o que é divino e o que é terrestre, a vida e a morte se reúnem e se confundem da maneira mais íntima no gênero romântico.” “*Lesprit romantique [...] se plaît dans un rapprochement continuel 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 dans le genre romantique*” (SCHLEGEL, 1814, p.328, grifo nosso). Salvo sob indicação contrária, todas as traduções são de nossa autoria.

O fantasma da abolição da diferença entre artes em Gaspard de La

Se Bertrand tivesse morrido em 1830, por volta do tempo quando ele completava as tentativas [*essais*] que publicamos hoje pela primeira vez, seu caixão teria encontrado o grupo de amigos ainda reunidos, e sua memória não teria carecido de cortejo³. (BERTRAND, 1980, p.335, tradução nossa).

A palavra *essais* (tentativas, ensaios ou experiências) escapa do compromisso que seria estabelecer um gênero literário para a produção verbal a que o borguinhão se dedicou. Em outra ocasião da mesma *Notice*, Sainte-Beuve emprega o termo *bambochades* (bambochatas), uma solução também livre da oposição prosa/poesia, já que se apoia em outra arte: é referência a Il Bamboccio⁴.

Há ousadia, mas nenhuma aberração, no fato de que Bertrand tenha avançado na direção da poesia sem versos, dado o espírito do tempo que o envolvia, ainda que o reconhecimento do novo gênero e sua aprovação pelo leitorado tenham sido tardios. Um clássico trabalho de P. van Tieghem, *Le romantisme dans la littérature européenne*, menciona o romantismo especialmente aberto à inovação formal que tem lugar na França:

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 pesado⁵. (VAN TIEGHEM, 1969, p.303-304, tradução nossa).

Se revistarmos seus escritos, nota-se que mesmo o poeta de Dijon se esquivou do emprego da expressão “poema em prosa”, embora tenha confessado sua intenção de conceber “um novo gênero de prosa” (BERTRAND, 2000, p.900). A autora Suzanne Bernard (1994, p.73-74, tradução nossa) foi sensível à indiferença romântica sobre a emergência dessa tradição poética moderna:

³ “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.” (BERTRAND, 1980, p.335).

⁴ Pieter van Laer, pintor holandês especializado em cenas cotidianas (e por isso admirado por Bertrand). Operante em Roma, recebeu o apelido de Bamboccio (fantoche, menino gorducho) em virtude de sua compleição.

⁵ “[L]e libéralisme en politique a pour corolaire la liberté de l'art, dont Hugo se fait le champion. [...] Toutes ces réclamations en faveur de la liberté de l'art littéraire et de son élargissement en tous sens au-delà des limites imposées par l'esthétique des classiques s'expriment avec plus de force et de précision en France qu'ailleurs, parce que nulle part le joug de la doctrine classique ne s'était montré aussi lourd.” (VAN TIEGHEM, 1969, p.303-304).

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.⁶

Pode-se dizer que o poema em prosa de Bertrand é passível de ser convocado a comparecer diante da polaridade prosa/poesia, jogo de oposição de raízes antiquíssimas no pensamento ocidental. Todavia, naturalmente o gênero não revoga nenhuma polaridade entre elas: em verdade, é essa a sua condição constitutiva. Sua própria forma de existência é tensa porque poesia e prosa se definem em contraste. No sentido dessa convivência de opostos das produções românticas, mesmo a ideia de fragmento (de que o estilo fragmentário das fantasias do borguinhão não escaparia) foi pensada, no romantismo de Iena, dentro de um debate sobre as polaridades parte/todo. Como escrevem Lacoue-Labarthe e Nancy (1978, p.64) em *L’Absolu littéraire*:

A totalidade fragmentária, guardando o que deveria ser chamado de lógica do porco-espinho, não pode ser situada em nenhum só ponto: está simultaneamente no todo e em cada parte. Cada fragmento figura por si mesmo e pelo todo de que foi removido. [...] Fragmentos são definições do fragmento; é isso que instala a totalidade do fragmento como pluralidade e sua completação como a incompletação de sua infinidade.⁷

Nossa hipótese a respeito da poética aloysiana é que *Gaspard de la Nuit* seria a tradução do projeto consciente de um gênero literário que incluiu em seu programa alguns temas preferenciais e uma forma consideravelmente estável. À sua maneira, apresentaria problemáticas importantes de seu tempo. Vemos algumas dialéticas incluídas nessas questões: entre elas, os pares poesia/prosa, fragmento/todo, passado/presente e poético/pictórico. É sobre essa última oposição que nos concentraremos neste texto.

⁶ “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, quand Hugo lance l’anathème contre la “prose poétique” de Marchangy, 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, 1994, p.73-74).

⁷ La totalité fragmentaire, conformément à ce qu’il faudrait plutôt se risquer à nommer la logique du hérisson, ne peut être située en aucun point : elle est simultanément dans le tout et dans chaque partie. Chaque fragment vaut pour lui-même et pour ce dont il se détache. [...] Les fragments sont au fragment ses définitions, et c’est ce qui installe la totalité comme pluralité, et son achèvement comme inachèvement de son infinité. (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 1978, p.64).

Admiração e reprimenda românticas em face da descrição pitoresca

A respeito das relações da poesia de Bertrand com as artes, observemos um artigo publicado na *Revue des deux mondes* em 1843:

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 objetos⁸. (MOLÈNES, 1843, p.342, tradução nossa).

A menção ao pitoresco não é gratuita: como Chateaubriand (1978) admite no capítulo “*Partie historique de la poésie descriptive chez les modernes*” do *Génie du christianisme*, a poesia pitoresca (a que Bertrand se vincula) do século XIX francês deve sua ascensão a uma retomada da antiga literatura descritiva. Além disso, o pitoresco é característica de uma poesia que toma seu próprio nome do vocabulário pictórico; assim, a relação entre literatos e artistas a que Molènes se refere pode evocar o processo de solidariedade entre poetas e pintores descrito pelo historiador das ideias Bénichou em *Le Sacre de l'écrivain*.

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 entretempo, 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 criações⁹. (BÉNICHOU, 1973, p.421-423, tradução nossa).

⁸ *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, 1834, p.342).

⁹ *La glorification de l'art et celle de l'artiste s'étaient développées progressivement. Me 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 designer ceux qui pratiquent les beaux-arts : em 1762 déjà, «un peintre, un architecte sont des artistes » parce que le génie concourt avec la main dans leur profession ;*

Essas mudanças no léxico são revolucionárias como a própria acepção moderna de revolução, um deslize de significado se comparado ao seu sentido antecedente, astronômico, de movimento orbital e cíclico de corpos celestes¹⁰. É natural que a ideia aglutinante de artista seja produto de mudanças nas consciências humanas e esteja presente nos apontamentos de Molènes. Por outro lado, sua crítica também impõe limites prescritivos à relação entre o pictórico e o verbal: ainda que conceda que os poemas tenham grande charme e sejam perigosos de imitar, há queixas em relação ao estilo bertrandiano, uma vez que lhe parece excessivamente “plástico”. Numa época que compara estilos literários com frequência a profissões artísticas, é importante atentarmos a seu exame 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 Canaletto¹¹. (MOLÈNES, 1843, p.343).

Infelizmente, o artigo crítico da *Revue des deux mondes* não esclarece aquilo 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 recurso retórico clássico não deveria ser considerado uma técnica exclusiva das artes visuais, por isso seria adequado interpretar Molènes figuradamente; nesse caso, uma multidão de intelectuais endossaria sua reprimenda. Se não desejamos recuar muitos séculos, recordamos que no então recente Iluminismo, Lessing¹² (1946) – cuja prescrição censurava a poesia que não fosse narrativa – é representativo desse

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 auquel 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. (BÉNICHOU, 1973, p.421-423).

¹⁰ Confira Rucht (1998, p.15-27).

¹¹ “*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, 1843, p.343).

¹² 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 frase homérica do broquel de Aquiles, fosse mera descrição destituída de narratividade. Lessing advoga que as informações comunicadas pelos versos da *Iliada* fossem oportunidade para o narrador homérico aproveitar a história do escudo e seu lugar no argumento epopeico. Efetivamente, trata-se de um tipo de apresentação de detalhes bastante diferente daquele empregado pelo estilo aloysiano.

partido. Mesmo Delacroix era partidário de poesias não-descritivas, como consta em um texto desse enorme colorista recolhido por Hamon (1991). No entanto, vale combater a ideia de que Bertrand de fato tivesse a pintura como modelo de seus poemas: como propõe Nicolas Wanlin (2006), seria mais prudente sustentar que o poeta a tomasse como referência para seus poemas em prosa. Tanto é equivocado pensar que o franco-italiano fosse inflexivelmente obstinado por artes plásticas (como julga Gaschon de Molènes) que sua poesia versificada, que não é escassa, se distancia significativamente do tópico das belas artes. Defendemos que seria mais pertinente, dessa forma, supor que as referências à arte gráfica fossem parte do projeto de gênero e obra que o poeta preparou.

A revista *L'Artiste*, de grande relevância, foi um semanário de Paris entre 1831 e 1904. O exame desse periódico indica que Auguste Desplaces foi uma figura que divulgou significativamente a poesia e a pessoa de Bertrand. É o caso de um texto publicado em 1847. Sua *Galerie de poètes vivants* apresenta um estudo curto e interessante, do qual transcrevemos 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 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.¹³ (DESPLACES, 1847, p.83, tradução nossa).

Nesse escrito, Desplaces estabelece uma homologia entre artes relativamente clara: o crítico aproxima das molduras que envolvem quadros a forma rígida dos poemas em prosa. Esta pode ser uma boa oportunidade para refletirmos sobre a relação estilística de *Gaspard* com as artes plásticas. Parece-nos interessante que discutamos o tópico, dado que os comentadores veem

¹³ "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 fantasia. [...] On a aussi des vers de Louis Bertrand ; mais cette prose n'est-elle pas une sorte de poésie thythmée, sinon rimée ?" (DESPLACES, 1847, p.83).

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.

A coincidência entre o espaço restrito de uma tela e de um poema em prosa não nos autorizaria a dizer com Desplaces que as dimensões restritas do gênero de Bertrand sugeriram uma relação de modelo e derivação com a molduragem. Isso porque o que é aspecto intrínseco da pintura (a molduragem) é aspecto auto-imposto no gênero de Bertrand (extensão e forma estáveis).

Naturalmente, seria bastante criticável advogar que o soneto seja expressão do desejo dos poetas de se aproximarem de formas pictóricas por ter extensão e forma estáveis; poderíamos antes dizer que o soneto seja ligado à música, como denuncia a etimologia da palavra. O caso da emergência do poema em prosa estaria ainda menos ligado a outras artes, como propôs a forte hipótese de que o gênero deva muito à tradução de baladas estrangeiras¹⁴. Machado (1984, p.62) 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 originais tinham de realmente poético, isto é, um ritmo, imagens e uma inspiração, integrados em uma estrutura coerente.

De volta a Desplaces, Bertrand é aproximado de Gerrit Dou e Metz, dois pintores dos Países Baixos. Naturalmente, a referência se insere nos temas pictóricos de Bertrand, afinal o poeta desfila um panteão de artistas plásticos dessa região. Entre outros, os paratextos de *Gaspard* e o poema que abre sua coletânea (“*Harlem*”) nos recordam alguns desses mestres: “Harlem, essa admirável *bambochade* que resume a escola flamenga, Harlem pintada por Jean-Breughel, Peeter-Neef, David-Téniers e Paul Rembrandt¹⁵” (BERTRAND, 1980, p.87). Nicolas Wanlin (2006) observa que aspectos do texto produzem

¹⁴ Confira Bernard (1994, p.35).

¹⁵ “*Harlem, cette admirable bambochade qui résume l'école flamande, Harlem peint par Jean-Breughel, Peeter-Neef, David-Téniers et Paul Rembrandt*” (BERTRAND, 1980, p. 87).

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*¹⁶ (que é uma técnica estilística para estimular a ilusão de objetos em relevo, através do domínio da perspectiva). No caso desse pintor, a técnica se realiza 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 morto¹⁷.” (BERTRAND, 1980, p.88, tradução nossa), uma típica cena de gênero¹⁸.

Também não parece ser irrefletidamente que Dou e Metzsu tenham sido selecionados para a comparação com Bertrand. 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. Trata-se da comparação entre trabalhadores detalhistas dedicados a seus ofícios exigentes. Isto é: um cotejo entre profissões artísticas, nesse sentido.

¹⁶ O dicionário de história da arte de Néraudeau define assim o *trompe l’oeil*: “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. [...] [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. [...] [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 l’irréel.*”] (NÉRAUDAU, 1985, p. 473, tradução nossa).

¹⁷ “*Et les buveurs qui fument dans l’estaminet borgne, et la servante de l’hôtellerie qui accroche à la fenêtre un faisán mort.*” (BERTRAND, 1980, p.88).

¹⁸ “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 XVIII^e siècle ce qu’on appelle “peinture de genre” depuis le XIX^e siècle. Peinture représentant des scènes empruntées à la vie familière, anecdotique, intime, par opposition aux peintres du genre historique*”]. (NÉRAUDAU, 1985, p.242, tradução nossa).

Poemas à maneira de pintura

Como já existem estudos dedicados a examinar a fortuna crítica de *Gaspard de laNuit*¹⁹, enfatizamos que nossas visitas aos leitores de Bertrand neste artigo são apenas um ponto de partida para apresentarmos dois pequenos estudos de poemas em prosa desse poeta.

Nossa leitura da obra começa em seu nome: a primeira ideia formalizada do autor quanto ao título foi o sintagma *Bambocha des romantiques*, que remete ao artista van Laer, como já pudemos observar anteriormente. 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 esse temário inspira numerosas peças de *Gaspard* (ainda que, como veremos, raramente como modelo real: o que Bertrand mais deseja é traduzir com descrições o pitoresco, a curiosidade visual promovida por pormenores expressivos), de forma que a nomeação “*bambochades*” fosse, de certa forma, evidente.

No entanto, a leitura de E. T. A. Hoffmann leva Bertrand a adaptar parcialmente o título da obra *Fantasiestücke in Callots Manier* do polímata alemão: traduzido livremente, as “Peças de 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 – caso presente no artigo de Molènes que já visitamos. As semelhanças com Hoffmann se espriam no campo temático, já que o romântico alemão pode ter ajudado a promover, em Bertrand (bem como em Nodier) a inclusão de demônios, diabretes e entidades aparentadas que cresciam em popularidade na Europa germânica. Scarbo, o ser criado por Bertrand e difundido pela pianística de Ravel, deve muito a essa linhagem.

É importante lembrar que nada leva a crer que Bertrand tenha dominado alguma língua estrangeira (nem mesmo o italiano materno), o que obrigava o borguinhão a depender das traduções ocasionais dos originais alemães, como Hoffmann, e britânicos, como Walter Scott. A intimidade do autor de “*Der Sandmann*” com o vocabulário musical (sua atividade como compositor é indício suficiente) nos faz pensar que talvez as *Fantasiestücke* advertissem o caráter livre das peças, já que o nome é usado para se referir a composições de

¹⁹ Poderíamos destacar Palacio (1973); Richards (1996) e Melo Franco (2010).

pouca preocupação formal, próximas do improviso. Ora, não há aspecto menos aloysiano, mas é possível que o autor não quisesse ser julgado com muita dureza pela ousadia dos poemas em prosa e por isso os batizou com um nome associado à liberdade criativa.

Quanto a Rembrandt e Callot, eles parecem, a nosso ver, sugerir o sublime e o grotesco, como orienta o prefácio da obra; dizer mais que isso seria cair na arca movediça da especulação improvável por dois motivos apresentados por Wanlin (2006): i) Bertrand só pôde se informar mais profundamente sobre pintura depois de ter dado *Gaspard* por completo, em sua segunda estadia parisiense²⁰ e ii) todas as tentativas de retrazar as fontes pictóricas das peças de *Gaspard* se frustraram, como é o caso do trabalho de David Scott (1988, p. 123-131). Assim, devemos nos resignar que o gravador Callot e o pintor Rembrandt permaneçam presentes apenas na forma de aura ou sombra.

O nome de Gaspard de la Nuit, personagem que segundo um dos prefácios é o diabo e é também o autor de *Gaspard de la Nuit*²¹, talvez deva ser mais bem observado. Gaspard é o nome atribuído a um dos Reis Magos, que na tradição oral teria acompanhado Melquior e Baltazar na visita ao Cristo recém-nascido. 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 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 pelo personagem 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

²⁰ 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. Esses documentos estão disponíveis em Bertrand (2000 p.810-828).

²¹ Entendemos esse jogo na entrada no texto como uma brincadeira de Bertrand com os leitores, numa época assolada pelas mistificações de autoria. Confira Van Tieghem (1917).

recompensa que obtiveram as minhas elucubrações²². (BERTRAND 1980, p.76, tradução nossa).

Bertrand escreve que a arte literária de Gaspard testou diversas técnicas, e compara seu manuscrito, resultado de sua arte, à nota pura e à aurora do *chiaroscuro* – efeitos obtidos por instrumentos musicais e por pincéis sobre a tela. “Fantasias à maneira de Rembrandt e de Callot”: aqui se apresentam três artes: as fantasias para a música, Rembrandt e Callot para as artes plásticas e o livro de Hoffmann (presente colateralmente). As tensões e a poética da criação que vemos em Bertrand se apresentam em algumas peças do livro; apresentaremos duas leituras que nos parecem representativas.

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 quene nouée d'un ruban.

²² “Ce manuscrit, ajouta-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 aurora 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, 1980, p.76).

O fantasma da abolição da diferença entre artes em Gaspard de La

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.

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. A concepção do poema se abre na perspectiva de um operário de construção (pois não é o testemunho do que os olhos de Knupfer percebem que governa as descrições da maior parte do poema?). Podemos recordar, adicionalmente, 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 do pedreiro, poderia ser entendido como um sobrenome genérico de flamengos ou holandeses para Bertrand. 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 torrinhas. 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 pitoresca – isto é, se desejaríamos dignos ou próprios da pintura. Talvez não por acaso, o repertório temático dos mestres holandeses e flamengos do século XVII (a chamada *école flamandé*) é recheado de objetos de uso especializado²³.

²³ Muitas cenas de interiores – de Teniers, por exemplo – dão espaço a numerosos objetos de cozinha, armaria, artigos para escrita, instrumentos musicais etc.

O artigo²⁴ de Machado (1984, p.71) esclarece um pouco o caminho que seguiremos nesta análise:

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 prosa.

Nossa hipótese para o uso da arte ecoa bastante essa análise, pois, com efeito, acreditamos que as artes plásticas são uma inspiração (o instrumento ideal) para Bertrand criar o poema em prosa. Como pudemos defender antes, o tema pictórico é relevante para Bertrand enquanto tema no poema em prosa, já que sua poesia versificada não recorre tanto 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 setecentista das escolas da Alemanha e dos Países Baixos em virtude de suas propriedades pitorescas – que provocam curiosidade aos olhos e à consciência. No lugar da configuração perspectiva tradicional, que muitas vezes privilegia alguma figura específica da tela, é comum na pintura flamenga uma exploração minuciosa das cenas. A luz envolve com frequência toda a representação, ressaltando os detalhes e objetos – muitos deles bastante curiosos ou pitorescos.

Bertrand investe de atenção, nesse poema, o olhar do pedreiro no topo de uma catedral gótica. Diríamos que ele é o artesão, representante dos operários que constroem as cidades. A descrição, uma vez que é feita com palavras, é linear, mediata, heterogênea e descontínua, mas o todo apresentado se homogeneiza na leitura, reúne, dá um sentido global que permite agregar temporalidades e espacialidades. Cria-se um jogo de nomeações e ausências, aproximáveis de luz e sombras, de simultaneidades que explodem a apresentação unitária e focalizada, explorando a fugacidade, a história, a hierarquia e a 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 ancestral como se procurássemos a pedra filosofal²⁵ de uma

²⁴ Esse texto esclarecedor nos inspirou a perseguirmos a relação de Bertrand com o pictórico.

²⁵ Reverbera nessa metáfora a comparação de Bertrand, no prefácio à obra, entre a arte que transmutaria metais em ouro e a arte literária.

suposta transubstanciação que converteu uma cena pintada numa cena descrita. Em suas descrições, Bertrand raramente procura inspiração clara na iconografia existente²⁶ (mas antes em modelos imaginários). 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 construída sobre *Gaspard de la Nuit*, o poema que examinamos se atém às manifestações da criação (i. e., 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 armas²⁷ 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 que a violência. Para além de uma possível narração de guerra, podemos ver um par de oposição nos retratos consecutivos da 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 narração 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 luminosa²⁸, 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 esquiva ao que, na pintura, compararíamos ao “gênero histórico”, faz o poeta 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 (num exemplo moderno citaríamos

²⁶ Esse traço tem semelhanças com alguns dos mais famosos exercícios efrásticos presentes nos textos antigos herdados pela modernidade. Pensemos, por exemplo, em Dionísio de Halicarnasso e na descrição levada a termo por Homero do escudo de Aquiles: objetos fictícios.

²⁷ Os arcabuzes batizam o jardim que se tornou símbolo do poeta em Dijon, o *Jardin botanique de l'arquebuse*.

²⁸ Hansen (2006, p.96) 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.

o painel *Guernica* de Picasso); a solução de Bertrand foi banir esse evento para longe do pedreiro Knupfer, “no horizonte”. Analogicamente, a atualização mental do afastamento seria comparável ao recuo desse “cometa no azul” para o 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 quase irônica 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 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.

[A fórmula de Frollo 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 arquitetura²⁹.

Com efeito, inserir o assunto da durabilidade da arquitetura³⁰ 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

²⁹ “*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, 1831).

³⁰ Dado o teor deste trecho de nosso estudo, interessará a formulação bastante oitocentista de Baudelaire que nos faz lembrar a emulação e concorrência antiga entre artes: “As artes aspiram, senão a substituir umas às outras, ao menos a se conferir reciprocamente novas forças.” (RAYMOND, 1997, p.21). O tema do *ceci tuera cela* tinha longo fôlego no artístico século XIX.

O fantasma da abolição da diferença entre artes em Gaspard de La

XVII foi a tomada de poder da literatura³¹ 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.

Le Bibliophile

*Un Elzévir lui causait de
douce émoions; mais ce qui le
plongeait dans un ravissement
extatique, c'était un Henri Etienne.
Biographie de Martin Spickler. (HUGO, 1831).*

*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: o bibliófilo; outro é descrito: seu livro. O último é apenas mencionado: o autor do manuscrito, que “deve ter sido” clérigo na casa dos Chateaufieux. A epígrafe faz referência aos elzevires, livros que por processo antroponômico 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

³¹ “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, 1831). 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.

viva a poesia de Bertrand, dos bibliófilos oitocentistas aos surrealistas a serviço de Doucet³²). 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 das telas que assombram os poemas de *Gaspard de la Nuit*. A simpatia à arte (e ao artesanato) que Bertrand alimenta é provavelmente o que lhe faz elogiar os livros antigos. Naturalmente estamos de novo sob o signo da prensa de Gutenberg, pois 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. O autor é um desconhecido e é apenas com algum auxílio que se reconhece algo célebre nessas obras carunchadas. Trata-se da ideia da anonimidade: 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?

Concordamos com Wanlin (2006) na interpretação de que a repetição dos livros antigos (há uma quase ubiquidade dos livros e de sua nostalgia: Elzevir, saltérios, *grimoires* [livros de magia] e 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 saudade de um tempo anterior à experiência do poeta (mas que frequenta amiúde a sua consciência, a julgar por seus efeitos na poesia). É nossa contribuição, todavia, que pensemos nos manuscritos artesanais de Bertrand como um fármaco venenoso contra a separação entre as artes visuais e as verbais; afinal, uma arte híbrida que decora artisticamente a produção literária poderia se apresentar como convergência dessas artes e também separação, pois ambas 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 procura na consciência as belezas visuais de um objeto imaginário que pode

³² Confira Melo Franco (2009).

O fantasma da abolição da diferença entre artes em Gaspard de La evocar prazeres verbais. O poeta reafirma e opõe, assim, a um só tempo, a divisão secular que aparta a arte visual simultaneamente do artesanato e da literatura.

Ao lado de outras tensões do gênero de Bertrand, a tensão entre presente e passado se manifesta aqui na forma de melancolia: a espirituosa atualização dos nomes em “Le Bibliophile” lembra que o tempo passa e tudo se renova – até os nomes de família e construções. A cada segundo, o mundo pitoresco se distancia como um tesouro escondido na história inacessível.



The ghost of abolition of difference between arts in Gaspard de la Nuit. Reflections on two prose poems.

ABSTRACT: *The present paper concentrates on Gaspard de la Nuit, fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot, a work from Aloysius Bertrand, consecrated as the creator of modern prose poem in France. After conceiving Bertrand's genre as a kind of creation constructed upon tensions, the study presents some commentators (contemporaneous to the author). Then, the relation between verbal and pictorial arts is focalized with reference to Bertrand's prose poems in general, albeit especially in “Le maçon” and “Le bibliophile”.*

KEYWORDS: *Prose poem. Aloysius Bertrand. Words and images. French Romanticism.*

REFERENCIAS

BÉNICHOU, P. **Le sacre de l'écrivain**. Paris: J. Corti, 1973.

BERNARD, S. **Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours**. Paris: Librairie A.-G. Nizet, 1994.

BERTRAND, A. **Oeuvres complètes**. Édition par Helen Hart Poggenburg. Paris: H. Champion, 2000.

_____. **Gaspard de la Nuit**: fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot. Edition présentée, établie et annotée par Max Milner. Paris: Gallimard, 1980.

CHATEAUBRIAND, F.-R. Partie historique de la poésie descriptive chez les modernes. In: _____. **Génie du christianisme**. Paris: Gallimard, 1978. p.723-726.

DESPLACES, A. Revue littéraire. **L'artiste**, Paris, p.83, 11 avr.1847.

Rogério de Melo Franco

HAMON, P. **La description littéraire**. Paris: Hachette, 1991.

HANSEN, J. A. Categorias epidíticas da ekphrasis. **Revista USP**, São Paulo, n.71, p.85-105, set./nov. 2006.

HUGO, V. **Notre Dame de Paris**. 1831. Versão digital consultada no website do projeto Gutenberg. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/19657/19657-h/19657-h.htm>>. Acesso em: 10 jan. 2011.

_____. **Cromwell**. Paris: Garnier-Flammarion, 1968.

LACOUÉ-LABARTHE, P.; NANCY, J.-L. **L'Absolu littéraire**. Paris: Seuil, 1978.

LESSING, G. E. **Laocoonte**. Buenos Aires: El Ateneo, 1946.

MACHADO, G. M. Aspectos da modernidade em Gaspard de la Nuit. **Revista de Letras**, São Paulo, n.24, p.61-74, 1984.

MELO FRANCO, R. de. **A Maldição como processo**: leituras de Gaspard de la Nuit. 2010. 150f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária)- Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

_____. O primeiro ancestral romântico do surrealismo, Aloysius Bertrand. **Lettres Françaises**, Araraquara, n.10, v.2, p.149-170, 2009.

MOLÈNES, D, J.-B. P. G. de. La revue des deux mondes. **Revue littéraire**, Paris, p.341-344, jan. 1843.

NÉRAUDAU, J.-P. **Dictionnaire d'histoire de l'art**. Paris: PUF, 1985.

PALACIO, J. de. La postérité du Gaspard de la nuit: de Baudelaire à Max Jacob. **Revue des lettres modernes**, Paris, n.336, p.157-189, 1973.

RAYMOND, M. **De Baudelaire ao Surrealismo**. Tradução de Fúlvia Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: EDUSP, 1997.

RICHARDS, M. **Without rhyme or reason, Gaspard de la Nuit and the dialectic of the prose poem**. London: Bucknell University, 1998.

_____. Famous readers of an infamous book: the fortunes of Gaspard de la Nuit. **The French Review**, Champaign, v.69, n.4, p.543-555, mar. 1996.

RUCHT, D. Gesellschaft als projekt: projekte in der Gesellschaft: zur Rolle sozialer. **Bewegungen Neue Soziale Bewegungen**: Impulse, Bilanzen und Perspektiven, Westdeutscher Verlag, Heft 1, 174 Seiten, p.15-27, 1998.

SCHLEGEL, A. **Cours de littérature dramatique**. Traduit de l'allemand par Albertine Necker de Saussure. Paris: Paschoud, 1814. Tomo II.

O fantasma da abolição da diferença entre artes em Gaspard de La

SCHLEGEL, F. **Friedrich Schlegel's Lucinde and the fragments**. Minneapolis: University of Minnesota, 1971.

SCOTT, D. **Pictorialist poetics**. New York: Cambridge University Press, 1988.

VALÉRY, P. Propos sur la poesie. In: _____. **Oeuvres**. Paris: Pléiade-Gallimard, 1957. p.1361-1377.

VAN TIEGHEM, P. **Le romantisme dans la littérature européenne**. Paris: Ed. A. Michel, 1969.

_____. **Ossian en France**. Paris: Rieder, 1917.

WANLIN, N. **Du pittoresque au pictural**: valeurs et usages des arts dans la poésie française de 1830 à 1872: Aloysius Bertrand (Gaspard de la Nuit), Théophile Gauthier (Poésies complètes), Paul Verlaine (Poèmes saturniens et Fêtes galantes). 2006. 804f. Thèse (Doctorat) – Université Paris-Sorbonne, Paris, 2006.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

CALMELS, F. Les oubliés du XIXeme siècle – Aloysius Bertrand. **La Revue fantaisiste**, Paris, n.17, p.303 – 315, 15 oct. 1861.

DESPLACES, A. **Galerie des poètes vivants**. Paris: Charpentier, 1848.

STAËL, H. G. N. (Madame de). **De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales**. Nouvelle édition critique établie, présentée et annotée par Axel Blaeschke. Paris: Flammarion, 1998. (Classiques Garnier).

