

VIAGEM A CITERA, TRAVESSIAS E POÉTICAS

Celina Maria Moreira de Mello (UFRJ/CNPq/FBN)

RESUMO: Neste ensaio dissertamos sobre a gênese do poema de Baudelaire, “Uma viagem a Citera”, em uma perspectiva sócio-histórica, discursiva e inter-semiótica. O poema inscreve-se em uma rede de textos de poetas da Boêmia do Doyenné, que associam telas e temas do pintor Watteau à melancolia e à morte. No espaço da criação poética, compartilhado por pintores e poetas, funda-se uma nova academia que confere a Watteau um valor alegórico. O poema de Baudelaire, “Uma viagem a Citera”, não constitui uma transposição do quadro homônimo de Watteau, conforme a estética da “fraternidade das artes”, marcando entretanto o mesmo posicionamento anti-acadêmico no campo literário. O trabalho de pesquisa de fontes foi realizado na Fundação Biblioteca Nacional, com apoio do CNPq.

PALAVRAS-CHAVE: Baudelaire; Watteau; transposição de arte; fraternidade das artes; posicionamento.

O poema de Baudelaire, “Uma viagem a Citera”, foi publicado inicialmente em 1º de junho de 1855, pela *Revue des Deux Mondes*, antes de integrar a coletânea das *Flores do Mal*, publicada em 1857, na seção também intitulada “Flores do Mal”. O título e o tema desta poesia remetem ao quadro de Watteau, *Peregrinação à ilha de Citera*, apresentado pelo pintor, em 1717, à Real Academia de Pintura e Escultura, ao postular ser recebido como acadêmico, na categoria de pintor de história.

“Uma viagem a Citera” não se limita ao exercício poético da transposição de arte deste quadro e inscreve-se em uma rede de textos de autoria dos artistas da Boêmia do Doyenné, dentre os quais os mais famosos são os poetas Gérard de Nerval e Théophile Gautier, que associam telas e temas do pintor Watteau à melancolia e à morte, ao retomar em sua temática, a tela de Watteau, que hoje vemos no museu do Louvre. A leitura da gênese de “Uma viagem a Citera” de Baudelaire inscreve-se em um trabalho de investigação de um objeto que é constituído pelas relações interdiscursivas entre a literatura francesa e a pintura¹. Visamos uma abordagem que redimensiona histórica e politicamente as tradições de cotejo e diálogo entre a obra literária e a obra pictural, dentre as quais se destacam a concepção de *ut pictura poesis* ou seja, que o poema é (seria) como um quadro; a figura retórica da *ekphrasis*, ou *écfrase*, e a transposição de arte, descrição literária, em que o texto projetaria a imagem de um quadro, real ou imaginário. Contudo, entendemos debater as relações entre obra literária e obra pictural, em um contexto mais amplo, o do campo artístico. Definir «arte», por exemplo, com

Gaskell, como “aqueles artefatos e, às vezes, os conceitos a eles associados produzidos por aqueles designados como artistas, seja por si próprios, por seus contemporâneos ou retrospectivamente por outros” (1992: 238).

A interrogação, neste ensaio, volta-se, assim, para o poema, em uma leitura que o situa em uma rede textual que operou, em seus efeitos poéticos, a consagração de Watteau como pintor de história², consagração essa que lhe havia sido negada pelos acadêmicos, mais de um século antes, ao recepcioná-lo como pintor de festas galantes. O quadro, recebido como pintura de gênero por seus contemporâneos, torna-se uma alegoria de tons fúnebres, ao ser celebrado pelos românticos. A obra de Watteau vai assumindo contornos melancólicos e, em alguns textos, macabros. Em um jogo de rivalidades no campo literário (Bourdieu, 1992), torna-se um símbolo dos valores estéticos prezados por um grupo de poetas e artistas românticos, a boemia da rua Doyenné, que, nos anos 1830, contribuem para legitimar suas posições (Maingueneau 1993, 2004) no campo.

A abordagem do objeto estético fundamentada em um eixo teórico-metodológico que articula a teoria dos campos de Bourdieu, com a abordagem discursiva de Dominique Maingueneau, complementa-se, aqui, necessariamente, com a importância do suporte de publicação e sua presença na cena enunciativa, vistas de acordo com um olhar midiológico proposto por R. Debray (1991). O estudo da gênese do poema baudelairiano, na trajetória que vai do tema à epígrafe e do periódico ao livro, coloca em relevo a materialidade do suporte e a importância da mídia impressa, na construção de uma rede de acontecimentos discursivos. A problemática central do ensaio está voltada para a relação entre literatura e pintura, na busca por uma legitimidade enunciativa da poesia, sempre ameaçada, mesmo em um espaço-histórico romântico. Baudelaire, ao iniciar sua trajetória de poeta, é mais conhecido pelo grande público como crítico de arte. Sua poesia é apreciada com deleite por um círculo bastante restrito. A escolha do tema, seu tratamento e o periódico que o publica são indícios de um posicionamento poético que o aproxima daqueles escritores, críticos e poetas que, em 1855, já ocupam posições hegemônicas no campo. Para a consecução de uma abordagem midiológica, foi fundamental o acesso ao acervo de periódicos e livros franceses do século XIX, disponíveis na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

1. A Boemia da rua Doyenné

Nos arredores do Louvre, bairro inacabado e insalubre, e casas de aluguéis muito baratos, instala-se, em 1833, na rua Doyenné, um mero beco sem saída, o pintor Camille Rogier (1810-1833). Este sublocará um quarto a Gérard de Nerval (1808-1855). Um de seus vizinhos de porta é o colecionador de arte Eugène Piot (1812-1890). Em 1834, Théophile Gautier (1811-1872) aluga um apartamento na mesma rua. Arsène Houssaye (1815-1896), que visitava freqüentemente Rogier e Nerval, um dia, ficou até mais tarde, dormiu lá, foi ficando e acabou se instalando, também, no mesmo apartamento. Trajes coloridos e alegres festas cristalizaram, para a posteridade, a lembrança deste grupo de jovens artistas. Sua imagem é a da aristocracia do poeta, na fraternidade das artes, que se vai opor à sombria sobriedade do capitalista burguês, sem falar na deselegante parcimônia com que se apresenta socialmente o comerciante ou pequeno funcionário público, que os artistas chamam, com desprezo, de *épicier*. Eles compõem a chamada Boemia da rua Doyenné (*Bohème du Doyenné*), grupo que mais se destacou na atribuição do valor da melancolia às obras de Watteau (MARTIN-FUGIER 1998: 169-190).

São poetas que cantam o tempo passado, e projetam, em seus textos, um Watteau mestre da decoração rocalha e do requinte, ao associar a sua vida de artista, feita de muitos sonhos e (às vezes) pouco dinheiro, à arte de viver da aristocracia *Ancien Régime*. Esta imagem de juventude e distinção será, mais tarde, revisitada em uma atitude nostálgica. Seu apreço pela estética rococó e o repúdio aos valores materialistas da burguesia contribuem para instaurar uma equivalência entre a vida boêmia e o *habitus*³ de uma aristocracia decadente. Ficou célebre o texto de Gérard de Nerval, *Pequenos castelos na Boêmia* (*Petits Châteaux de Bohème*, 1853; 1956: 86-100), que, vinte anos depois, evoca, em um tom menor e triste, esse grupo de poetas e pintores, seu cotidiano e suas preferências estéticas:

Nós nos tornamos irmãos, quando morávamos juntos na rua do Doyenné – *Arcades ambo* – em uma esquina da rua do antigo Louvre dos Medicis, bem próximo ao local onde um dia existiu o antigo hotel de Rambouillet.

Pelo velho salão do decano, que tinha quatro portas de dois batentes, o teto decorado com rocalhas e serpentes fantásticas restaurado por tantos pintores, nossos amigos, que mais tarde ficaram famosos, ressoavam nossas rimas galantes, freqüentemente interrompidas pelos risos alegres ou as loucas canções das Cydalises.

O amável Rogier, de cima de uma escada, sorria por trás da barba, pintando um Netuno – parecido com ele! – em um dos três painéis dos espelhos. Mais tarde, os batentes de uma porta se abriam ruidosamente: era Theóphilo. Um de nós corria para lhe oferecer assento em uma poltrona Luís XIII e ele lia, então, seus primeiros versos. (...)

Que época feliz! Organizávamos bailes, ceias, festas à fantasia; representávamos comédias antigas em que a Senhorita Plessy, ainda em início de carreira, aceitara o papel de Beatriz em Jodelet. E como o pobre Eduardo ficava engraçado no papel de Arlequim! Éramos jovens, sempre alegres, muitas vezes ricos... Mas acabo de tanger uma corda sombria: nosso palácio foi completamente destruído. Ano passado, no outono, andei por seus destroços. Não respeitaram as ruínas da capela que formavam uma linha graciosa, por cima das verdes árvores, e cuja cúpula, no século XVIII, ruíra um dia na cabeça de seis pobres cônegos reunidos para rezar um ofício.

Naquela época, um dia, fui rico o bastante para tirar dos demolidores e comprar de volta dois lotes de lambris de madeira do salão, pintados por nossos amigos. Agora me pertencem os dois *dessus de porte* de Nanteuil; o *Watteau* de Vattier, assinado; os dois longos painéis pintados por Corot que representam duas *Paisagens* de Provença; o *Monge vermelho* de Châtillon, que lê a Bíblia recostado nas ancas redondas de uma mulher nua, adormecida; as *Bacantes* de Chassériau, que seguram na guia, como se fossem cachorros, tigres de coleira; os dois painéis de Rogier, em que a Cydalise, em trajes da Regência – um vestido de tafetá cor de folhas mortas, triste presságio – sorri, com seus olhos de chinesa, aspirando o perfume de uma rosa, contemplando o retrato de corpo inteiro de Theóphilo, vestido à espanhola.⁴

O texto de Nerval confunde, em melancólicas lembranças, sua juventude e os amigos, com a plasticidade *Ancien Régime*.

Vemos a estética renascentista, no “Louvre dos Medicis”, o reinado de Luís XIII, as personagens da *Commedia del’Arte* (“papel de Arlequim”), nas “festas à fantasia” e as “comédias antigas”. No apartamento quase sem mobília, destacam-se os painéis pintados pelos pintores amigos, como Célestin Nanteuil (1813-1873), um dos ilustradores de *O corcunda de Notre-Dame* (1831) de Victor Hugo, Auguste Châtillon

(1813-1881), autor de vários retratos de Victor Hugo e seus familiares e o anfitrião do grupo, Camille Rogier. No texto de Nerval ressoa um passado de bailes e alegrias, agora mortos, destruídos pelo tempo, que opera como Haussmann, o urbanista que rasurou suas memórias, ao redesenhar os bairros de Paris: “Mas acabo de tanger uma corda sombria: nosso palácio foi completamente destruído. Ano passado, no outono, andei por seus destroços.” As casas destruídas, a juventude que se foi. *Arcades ambo*, ambos árcades, Nerval cita, em uma nota triste, o famoso verso de Virgílio, em sua Egloga VII: “*Ambo florents azlatibus, Arcades ambo* – Os dois jovens, os dois árcades.”⁵ E o leitor completará *Ambo florents azlatibus*, ambos jovens. Eram árcades, eram jovens!

2. Alegorias da morte

Por volta de 1840, e em parte pela força criativa deste grupo, já se cristalizara uma imagem de Watteau associada a um modo de viver romântico e “boêmio” que constitui uma verdadeira mania. Watteau representa, então, valores de distinção, luxo e beleza. Os críticos de arte continuam a considerá-lo um pintor de gênero e a ver, em sua obra, valores de encanto e fantasia. São notas que pertencem ao registro da frivolidade e vão se inscrever no *habitus* cosmopolita contemporâneo alcançando, inclusive, o moderno campo da moda. Modelistas, costureiros, decoradores e cabelereiros usam as gravuras de Watteau como fonte de inspiração (POSNER 1973-74: 348-49).

Constantemente, a política e a moral são invocadas para valorizar ou para condenar a obra do pintor. Seus quadros são vistos como um marco de época, o símbolo estetizado de um passado perdido na tormenta da Revolução Francesa, ou um elemento decorativo, para pessoas de bom gosto. E ainda, o que é bastante paradoxal, para um restrito grupo, apreciar Watteau e o estilo rococó, continua a ser um modo de expressar posições anti-conformistas e anti-burguesas. Mas Watteau continua a ser visto como um pintor de gênero, de estatura menor face ao prestígio de que continua a desfrutar o pintor de cenas bíblicas, literárias ou mitológicas. Para que venha a alcançar a estatura de um Poussin e que suas telas sejam apreciadas por um valor alegórico, foi preciso um processo de transferência de representações da imagem do pintor para sua obra. A Watteau, foi atribuído, por influência, sobretudo, destes poetas e críticos boêmios “árcades”, um

temperamento melancólico que se expressaria em suas telas, como se fora a tristeza de um pintor frágil, a antecipar a morte prematura.

A exemplar polêmica entre Arsène Houssaye e Théodore de Banville sobre um valor alegórico nos quadros de Watteau mostra que a questão que atravessa o debate ainda é a do respeito à hierarquia acadêmica dos gêneros. Arsène Houssaye, que pertencera quando jovem ao grupo “boêmio” do Doyenné, tornara-se rapidamente um escritor e crítico respeitado. Tendo enriquecido com a especulação imobiliária - exato corolário da urbanização que mudara a face de Paris e destruíra o palácio dos sonhos daquele grupo - torna-se, em 1843 proprietário do periódico *L'Artiste*, em que publica uma série de ensaios, retratos, sobre artistas, atores, poetas, filósofos do século XVIII.⁶ Ao dissertar sobre Watteau, responde a Théodore de Banville, que havia discordado dele e afirmara ser Watteau “o maior dos pintores franceses”. Houssaye conclui o retrato do pintor indagando se haveria a possibilidade de conferir à obra de Watteau o valor alegórico que se lê nos quadros de um “grande pintor” como Poussin, ao qual ele o compara:

Quem sabe se ele [Watteau] não possui uma filosofia mais séria? Em quase todos os quadros deste pintor encantador, há um campanário ao longe, que se ergue para os céus, cobrindo com sua sombra um cemitério; é sempre um campanário flamengo, leve e agudo, uma lembrança de sua querida região. Ora, este campanário silencioso não expressa no horizonte mais séria? Em quase todos os quadros deste pintor encantador, há um campanário ao longe, que se ergue para os céus, cobrindo com sua sombra um cemitério; é sempre um campanário flamengo, leve e agudo, uma lembrança de sua querida região. Ora, este campanário silencioso não expressa no horizonte aquilo que diz no meio do caminho o túmulo da Arcádia? (HOUSSAYE 1958: 63)

Houssaye refere-se ao célebre quadro de Poussin *Et in Arcadia ego* (1665), uma alegoria da morte, que levaria a uma discussão filosófica sobre a efemeridade da juventude e dos prazeres.

A representação de uma pedra tumular e sua inscrição - também eu a morte estou presente na Arcádia, nas terras míticas da juventude e da poesia - ocupam um lugar de discurso fundador na tradição francesa do gênero acadêmico da pintura de história. Contudo, o destaque atribuído à imagem do campanário e do cemitério, nos quadros de Watteau, parece um certo exagero, uma vez que não é um tema importante,

nem muito menos recorrente, nas telas do pintor. Lemos esta comparação entre o “campanário silencioso” de Watteau e a mensagem gravada no túmulo do quadro de Poussin, como um argumento de que, habilmente, se vale Houssaye para atribuir à obra de Watteau o valor alegórico que fará dele um “grande pintor”.

3. Travessias para Citera

A busca de elementos alegóricos na obra de Watteau complementa-se em uma rede textual em que as telas e temas do pintor são transpostos em poemas e narrativas que invertem o tema da «festa galante», agora associado à melancolia, e cantam o tema da morte. Nestes textos, Citera, a ilha do amor erótico e dos prazeres sensuais, é evocada em tons macabros e até mesmo “góticos”. Produz-se, deste modo, o desdobramento significativo, definido por Freud no conceito de *unheimlich* (1976), que faz do mais familiar e aprazível o véu que encobre o supremo horror. Assim, os poemas de Baudelaire “Os faróis” (“Les phares”)⁷ e “Uma viagem a Citera” (“Un voyage à Cythère”) integram essa rede textual e o poeta associa-se “textualmente” ao antigo grupo do Doyenné, conferindo à obra de Watteau as dimensões da pintura dos grandes mestres. “Os faróis” transpõe o gênero pictural dos medalhões, fazendo em cada estrofe do poema um pequeno “retrato” de pintor. Watteau é ali celebrado em companhia de Rubens, Leonardo da Vinci, Rembrandt, Miguelângelo, Puget, Goya e Delacroix, pintores que representam, para Baudelaire, a declaração de um programa estético não academicista.

Em “Uma viagem a Citera”, um estudo das fontes do poema, feito a partir de seus dois manuscritos conhecidos, revela também a presença de um membro da antiga tribo da boemia do *Doyenné*. O manuscrito dito *ms.* apresenta o sub-título “Dedicado a Gérard de Nerval”.⁸ No manuscrito D.P. 9 (Doze Poemas, encaminhados a Gautier), à direita do título, há a seguinte observação : “O ponto de partida deste poema são algumas linhas de Gérard ([em] *L'Artiste*) que seria bom encontrar” (BAUDELAIRE 1975: 1069). Pichois acrescenta que a mesma recomendação pode ser encontrada no manuscrito *ms.*, abaixo e à direita do título e da dedicatória : “Aqui, colocar como epígrafe algumas linhas de prosa que me serviram de programa e que penso ter lido em *L'Artiste*” (BAUDELAIRE 1975: 1069-70). Diz também Pichois que talvez o manuscrito *ms.*

tenha sido enviado a Nerval. Abaixo da epígrafe, Baudelaire deixara sete linhas horizontais, para indicar onde inserir o texto de Nerval.

{mosimage} As linhas de prosa a que se refere Baudelaire encontram-se em dois textos publicados por Gérard de Nerval, no periódico *L'Artiste*, com o título “Uma viagem a Citera”⁹ e “Uma viagem a Citera III”¹⁰, que integram suas narrativas de viagem ao Oriente. São textos cujo estabelecimento é dos mais complexos; sua edição definitiva, referência para estudos de gênese textual, foi estabelecida pelo autor em 1851 e integra suas obras completas, publicadas pela Gallimard, na coleção La Pléiade.¹¹

Não cabe, nos limites deste ensaio, dissertar sobre o *ethos* da revista *L'artiste*, em que são publicadas as narrativas de viagem de Nerval. A título meramente indicativo, citamos o artigo "Académie et bohème" (Academia e Boemia), em que A. Desplaces expõe o posicionamento no campo do grupo de artistas celebrado pela revista:

Estes cantos só são inspirados em tuas verdes solidões, ó Boemia, pátria fantástica dos amantes e dos poetas ! Bem longe vivem as ambições malsãs, os sonhos interesseiros, as obras escritas para alcançar honrarias ; teus poetas têm como única inspiração a musa, seu único império é o capricho. (1884)

No poema de Baudelaire, o barco que se aproxima, a descrição da ilha, os sentimentos do poeta correspondem com certa fidelidade ao relato de Nerval. Na impossibilidade de estabelecer com precisão qual a passagem que Baudelaire tencionava citar, naquelas sete linhas, destaco dois momentos da narrativa.

O primeiro marca a distância entre a real ilha mediterrânea de Citera, àquela data Cérigo, dominada pelos ingleses, e a ilha imortalizada por Watteau, em seu quadro. O tema da viagem a Citera corresponderia às expectativas do público leitor do periódico, o de uma elite cultivada e que aprecia as inovações introduzidas pelos românticos, mas Nerval faz contrastar a cena dos peregrinos à *Watteau*, com a solidão e melancolia *nórdica* dos modernos viajantes:

Eu procurava os pastores e as pastoras de Watteau, os barcos carregados de guirlandas, aportando em praias floridas, sonhava com os loucos bandos de peregrinos do amor cobertos por mantos de cetim furta-cor; só vi um *gentleman* que caçava maçaricos e pombos, e soldados escoceses, louros e sonhadores, que buscavam no horizonte as brumas de sua pátria. (NERVAL 1844a: 130)

O segundo momento evoca a macabra visão de um morto em uma forca, vítima dos tribunais ingleses:

Mas aproximando-nos percebemos claramente o objeto que, da costa, chamava a atenção dos viajantes. Era uma forca, uma forca com três traves, e só uma estava ocupada. A primeira forca de verdade que vi até hoje, foi na terra de Citera, possessão inglesa, que pude avistar! (NERVAL 1844b: 226)

Esta passagem integra o texto que Pichois indica como sendo provavelmente aquele que Baudelaire tencionava colocar como epígrafe do poema (1975: 1070). E destaca a imagem que Baudelaire retoma, em “Uma viagem a Citera”, ao identificar o poeta ao enforcado; o que talvez explique ter desaparecido a epígrafe, quando da publicação do poema: “Vênus, em tua ilha eu vi um só despojo / Simbólico : uma forca, e nela a minha imagem... / - Ah, Senhor, dai-me a força e insuflai-me a coragem / De olhar meu coração e meu corpo sem nojo!” (BAUDELAIRE 1985: 411)¹².

Assim, o poema de Baudelaire, “Uma viagem a Citera”, em que o valor alegórico é evidente, não constitui realmente uma transposição do quadro de Watteau, mas explora valores que um leitor ideal identifica de imediato. Desapareceram os casais de jovens enamorados, os amores dourados, a natureza primaveril, os tons pastéis. O poeta, ao descrever uma paisagem negra e deserta, carrega nas tintas escuras de uma meditação sobre a cruel morte que espreeita os adoradores de Vênus, morte que se revela como a última verdade dissimulada e, finalmente, revelada daquela galante peregrinação. Esta leitura do universo à Watteau, que lhe atribui um valor alegórico e fortalece a posição anti-academicista de Baudelaire no campo literário, inscreve-se em um momento de alianças e lutas entre determinados grupos de poetas e pintores para subverter a ordem de suas respectivas academias e ocupar posições dominantes.

5. Conclusão

No espaço da criação poética, compartilhado por pintores e poetas, funda-se uma nova academia que confere a Watteau um valor alegórico, contra os paradigmas oficiais da pintura. O poema de Baudelaire, “Uma viagem a Citera”, não constitui realmente uma transposição do quadro homônimo de Watteau, mas marca um posicionamento anti-acadêmico no campo literário que um leitor ideal da Boemia identificaria de imediato.

NOTAS

¹ Projeto "O corpo textual e a máscara", desenvolvido graças ao apoio do CNPq.

² Para a hierarquia acadêmica dos gêneros na pintura, v. MELLO 2004: 21-47.

³ Entendido como o conjunto de códigos que rege a conduta dos agentes sociais. Para Pierre Bourdieu, a cada classe de posição ocupada no espaço social, pelos agentes sociais, corresponde uma classe de habitus ou gostos, produtos de condicionamento sociais.

⁴ A nota 1, à p. 1167 informa que este texto foi “definitivamente estabelecido por Nerval em 1852 para o volume intitulado *Petis châteaux de Bohème* e publicado com a data de 1853 por Didier.” Tradução do autor.

⁵ Em sua Égloga VII, Virgílio representa dois pastores que se preparam para um desafio na flauta: *Ambo florents azlatibus, Arcades ambo* – Os dois jovens, os dois árcades.

⁶ Estes ensaios foram posteriormente publicados em volume, em 1858.

⁷ O poema integra a coletânea de *As flores do mal*, desde a sua primeira edição, em 1857. Claude Pichois considera que os poemas devem ter sido escritos no final de 1855 ou em 1856 (BAUDELAIRE 1975: 852).

⁸ Assim registrado por Pichois: “Manuscrito de data desconhecida, coleção Daniel Sickles (m.s.) 1o. de junho de 1855: *Revue des Deux Mondes* (R.D.M.)” e “O manuscrito m.s. tem como sub-título: “Dedicado a Gérard de Nerval”. *Les Fleurs du Mal*. Notes et variantes. cxvi – Un voyage à Cythère” (BAUDELAIRE 1975: 1069).

⁹ NERVAL 1844a. Texto cuja edição definitiva foi publicada com o título de “L’Archipel e La Messe de Vénus”, cap. XII, XIII de *Voyage en Orient* (1851) (NERVAL 1956: notas P67.1 [p. 1291] e P69.1 [p. 1293]).

¹⁰ NERVAL 1844b. Texto cuja edição definitiva foi publicada com o título de "Le songe de Polyphile e San-Nicolo", cap. XIV e XV de *Voyage en Orient* (1851) (NERVAL 1956: notas P71.1 [p. 1294] e P74.1 [p. 1294]).

¹¹ Cf. "1851 – 14 juin, *Voyage en Orient par M. Gérard de Nerval*. Troisième édition, revue, corrigée et augmentée. Paris, Charpentier, 2 vol. in-12 : t I, lxxxvi – 396 pp; t II, 396 pp." (NERVAL 1956: 1528).

¹² "Dans ton île, ô Vénus! je n'ai trouvé debout/ Qu'un gibet symbolique où pendait mon image.../ - Ah! Seigneur! donnez-moi la force et le courage/ De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût!"

OBRAS CITADAS

BANVILLE, Théodore de. 1843. "Compte rendu de A. Houssaye, Le XVIIIe siècle." L'artiste (Paris), 3e série, vol. III.

—. 1853. "Compte rendu de A. Houssaye, Galeries de portraits du XVIIIe siècle." L'artiste (Paris), 5e série, vol. XI: 153-155.

BAUDELAIRE, Charles. 1855. "Un voyage à Cythère." *Révue de Deux Mondes*, 1er juin.

—. 1975. *Oeuvres complètes*. Ed. Claude Pichois. Paris: Gallimard.

—. 1985. *As Flores do Mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BOURDIEU, Pierre. 1992. *Les règles de l'art*. Paris: Seuil.

DEBRAY, Régis. 1991. *Cours de médiologie générale*. Paris: Gallimard.

DESPLACES, A. 1844. "Académie et bohème." L'artiste (Paris), 4e série, vol. 1, p. 145-147.

FREUD, Sigmund. 1976. "O estranho." *Uma criança é espancada, sobre o ensino da Psicanálise nas Universidades e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago. p. 85-128.

GASKELL, Ivan. 1992. "História das imagens." Peter Burke, org. *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Ed.UNESP. p. 237-271.

HOUSSAYE, Arsène. 1858. *Watteau. Galerie du XVIIIe Siècle. Cinquième série. Sculpteurs – peintres – musiciens*. 6 ed. Paris: Hachette. p. 31-63.

MAINGUENEAU, Dominique. Le contexte de l'oeuvre littéraire. Paris: Dunod, 1993.

—. Le discours littéraire. Paris: Armand Colin, 2004.

MARTIN-FUGIER, Anne. Les romantiques. Paris: Hachette, 1998.

MELLO, Celina Maria Moreira de. A literatura francesa e a pintura; ensaios críticos. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras UFRJ & 7Letras, 2004.

NERVAL, Gérard de. 1844a. 'Un voyage à Cythère'. L'artiste (Paris), 4e série, vol. 1, 9e livraison, 30 juin: 129-131.

—. 1844b. 'Un voyage à Cythère. III'. L'artiste (Paris), 4e série, vol. 1, 15e livraison, 11 août: 225-228.

NERVAL, Gérard de. 1956. Oeuvres. Ed. Albert Béguin e Jean Richer. Paris: Gallimard.

POSNER, Donald. 1973-74. "Watteau mélancolique: la formation d'un mythe." Bulletin de La Société de L'Histoire de L'Art Français. 346-349.

WATTEAU; 1684-1721. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1984.