

THÉOPHILE GAUTIER: O LIVRO INÚTIL E A EXCELÊNCIA DO POETA

RODRIGO GOMES DE OLIVEIRA PINTO*

RESUMO

Este artigo investiga as concepções que orientam o fazer poético de Théophile Gautier (1811-1872). No prefácio do livro *Albertus ou L'ame et le péché* (1833), o poeta oitocentista francês faz defesa da poesia de evasão. Nesses termos, a poesia é pensada como arte do verso dotada de liberdade para a composição de obras raras, excelências inúteis cuidadosamente cinzeladas para o deleite do leitor de alma de artista. Como o hipogrifo, o poeta, conforme Gautier, deve ter domínio dos saberes gramaticais, retóricos e poéticos, tem de dedicar-se ao trabalho disciplinado com a palavra, no exercício da ociosidade, e deve, sobretudo, ser dotado d'esprit, isto é, do pendor para compor versos que afasta a poesia da palavra submetida aos valores de mercado.

PALAVRAS-CHAVE: Théophile Gautier. Poesia pura. Utilidade da arte. Preceptivas retóricas e poéticas. Gênio.

O PREFÁCIO DO LIVRO INÚTIL

O exílio do fazer poético, tal como o afirma Théophile Gautier (1811-1872), no prefácio de *Albertus ou L'ame et le péché* (1833), desterra a prontidão da linguagem, a prosa de todos os instantes. Não se trata, com isso, de afirmar-se o refúgio das coisas da vida e de lançar, desde o asilo da torre de marfim, os cuspes de insulto e os raios de Júpiter que incendeiam

* Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo/USP, São Paulo, São Paulo, Brasil.
E-mail: rodrigopinto75@yahoo.com.br Orcid iD: <https://orcid.org/000-0001-6101-3014>

idades nos combates da política¹. Trata-se, em vez disso, de saber esses combates, de recusá-los por meio dos versos e de distanciar-se dos ventos considerados desfavoráveis à poesia. O poeta, assim como figurado nesse prefácio, aliena-se e crê dever fazê-lo: não só infenso ao tratamento poético da matéria política e às insígnias da revolução, quando eram recentes as memórias de julho de 1830, senão também adverso ao que o circunda, o poeta vê, do universo da intimidade, o mundo pela janela²: “Ele não tem nenhuma cor política; ele não é nem vermelho nem branco, nem mesmo tricolor; ele não é nada, ele se apercebe das revoluções apenas quando as balas arrebentam as vidraças.” (GAUTIER, 1833, p. i, tradução nossa)³.

Assim, isolado na melancolia meditativa e contemplativa, quicã condenado pela escrita ao beneditismo da vida do claustro ou à reclusão de monge, tal como Honoré de Balzac (1799-1850) no retrato que lhe traça Gautier (1859), o poeta é inoportuno: de sorte a refutar a vocação do combate e a negar a primazia das circunstâncias, afastando os poemas de *Albertus ou L'ame et le péché* da tematização do tempo presente ou da invenção do futuro, de que a revolução, no século XIX, esperava colher a sua poesia, ele “faz versos para ter um pretexto de não fazer nada, e não faz nada sob o pretexto de que faz versos.” (GAUTIER, 1833, p. i, tradução nossa)⁴. No prefácio, o poeta personifica, na França burguesa sob Luís Filipe (1830-1848), a nulidade do fazer poético e a vida de ociosidade intamente que, dedicada ao verso, reduz a fatura da arte a pretexto, a fim de negar-lhe o valor de uso. Assim aceita, a ociosidade é disposição de princípio e de fim, porque é, ante e *contra* o “*pathos* utilitário”, como

¹ Cf. FROTA, 2002, p. 539.

² “L’auteur du présent livre est un jeune homme frileux et maladif qui use sa vie en famille avec deux ou trois amis et à peu près autant de chats. / Un espace de quelques pieds où il fait moins froid qu’ailleurs, c’est pour lui l’univers. – Le manteau de la cheminée est son ciel; la plaque, son horizon.”

³ “Il n’a aucune couleur politique; il n’est ni rouge, ni blanc, ni même tricolore; il n’est rien, il ne s’aperçoit des révolutions que lorsque les balles cassent les vitres” (GAUTIER, 1833, p. i).

⁴ “Il fait des vers pour avoir un prétexte de ne rien faire, et ne fait rien sous prétexte qu’il fait des vers.”

escreve Gautier em 1837 (1880, p. 50), tempo livre dos apelos imediatos e dos imperativos da vida pública, tempo em que o poeta entrevê, “[...] entre duas revoltas, talvez entre duas pestes, um volume puramente literário” (GAUTIER, 1833, p. i, tradução nossa)⁵.

Ao modo do Victor Hugo (1802-1885) que prefacia *Les orientales* (1829), Gautier intende fazer de *Albertus ou L'ame et le péché* um “livro inútil de pura poesia, lançado em meio a preocupações graves do público” (HUGO, 1829, p. 2, tradução nossa)⁶. Circunscrevendo, pois, o volume ao domínio “*purement littéraire*”, o poeta advoga compor “obra pia e meritória”, “obra de arte e de fantasia em que não se faz qualquer apelo às paixões más, em que não se explorou qualquer torpeza para o sucesso” (GAUTIER, 1833, p. i, tradução nossa)⁷, obra, enfim, cuja composição rejeita o louvor prosaico das virtudes e, assim adversa à exploração da matéria torpe, desabona a figuração dos vícios, pois que não se propõe a estudar costumes, a corrigir defeitos, a fornecer instrução de qualquer ordem ou a recrutar versos para a guerra. Ao fim e ao cabo, como nota Friedrich Nietzsche (1844-1900), no *Crepúsculo dos ídolos* (1888), trata-se de defender, que “[...] a luta contra a finalidade é sempre luta contra a tendência *moralizante* na arte” (NIETZSCHE, 2006, p. 63, grifo do autor). Trata-se, nesse sentido, de *instilar* no leitor inscrito em *Albertus ou L'ame et le péché* o princípio compositivo segundo o qual é “[...] melhor nenhuma finalidade do que uma finalidade moral!” (NIETZSCHE, 2006, p. 63). Gautier (1833) faz poesia que procura o deleite, nunca o ensinamento.

Pio, digno de elogio, artificioso, fantasista, o volume poético, nos termos prefaciais, vislumbra-se sob a mira do juízo crítico e do gosto de leitores que, de acordo com Gautier (1833), mal leem esse princípio. São

⁵ “il ne craint pas de jeter entre deux émeutes, peut-être entre deux pestes, un volume purement littéraire”.

⁶ “[...] ce livre inutile de pure poésie, jeté au milieu des préoccupations graves du public”.

⁷ “[...] il a pensé que c'était une œuvre pie et méritoire par la prose qui court, qu'une œuvre d'art et de fantaisie où l'on ne fait aucun appel aux passions mauvaises, où l'on n'a exploité aucune turpitude pour le succès”.

eles “utilitários, utopistas, economistas, sansimonistas” e outros leitores possíveis de poesia, prontos a indagar, diante de um verso, o que é a rima e para que ela serve (GAUTIER, 1833, p. ii). Gautier retoma o argumento quase uma década depois, no artigo “Utilité de la poésie”, impresso no periódico *Musée des familles*, em janeiro de 1842, e recolhido no volume póstumo *Fusains et eaux-fortes*, em 1880, e algo ironicamente conclui que “todos os utopistas de grande jargão, os economistas sansimonistas, falansteristas, palingenésicos, mistagogos, e outros mercadores de neologismos e de mal francês”, mesmo bradando contra os poetas, não impedem que sejam rimadas as palavras “*amour*” [amor] e “*jour*” [dia] (GAUTIER, 1880, p. 212, tradução nossa)⁸.

Tipificados e politicamente indiferenciados na enumeração que os reduz ao entusiasmo das coisas úteis, esses leitores contra os quais ambos os textos se apresentam são figurados, no prefácio de *Albertus ou L'ame et le péché*, como os antípodas do poeta que itera o gozo do tempo livre no qual se fecunda a poesia, e sobretudo como o avesso de destinatários de “almas artistas” que, afins a esse poeta, sabem a beleza de versos rimados pela distinção dos modos e pelo gosto da fatura artística (GAUTIER, 1833). Sem qualquer serventia, conforme Gautier, a rima basta-se na beleza do efeito que compõe, ao apuro da estesia, “[...] como as flores, como os perfumes, como os pássaros, como tudo o que o homem não pôde desviar e depravar para seu uso” (GAUTIER, 1833, p. ii, tradução nossa)⁹. Convém, pois, segundo o prefácio, que o poeta se aplique, no exercício da ociosidade, a compor a beleza artística, equiparável à beleza natural no desfrute desinteressado e na inutilidade de seus fins:

Em geral, desde que uma coisa se torna útil, ela deixa de ser bela. – Ela ingressa na vida positiva; de poesia se torna prosa; de livre, escrava. – Toda arte é assim. – A arte é a liberdade, o luxo, a eflorescência, é

⁸ “Tous les utopistes à grand jargon, les économistes saint-simoniens, phalanstériens, palingénésiques, mystagogues, et tels autres gâcheurs de néologismes et de mauvais français, auront beau crier à l’inutilité et à la folie contre les poètes, ils n’empêcheront personne de faire rimer amour et jour.”

⁹ “[...] comme les fleurs, comme les parfums, comme les oiseaux, comme tout ce que l’homme n’a pu détourner et depraver à son usage.”

o desabrochamento da alma na ociosidade. – A pintura, a escultura, a música não servem para absolutamente nada. As joias cuidadosamente cinzeladas, as bagatelas raras, os adornos singulares são puras superfluidades. – Quem gostaria, todavia, de suprimi-las? A felicidade não consiste em ter o que é indispensável; não sofrer não é desfrutar; e os objetos de que se menos precisa são os que mais encantam. (GAUTIER, 1833, p. ii, tradução nossa).¹⁰

Gautier (1859), quer pela recusa da prontidão, quer pela iteração do refúgio laborioso do fazer poético, em que a ociosidade, como “inação fecunda” (p. 30), é consagrada ao artifício, entende que não há poesia que prescindia do cuidadoso trabalho de estilo, pois que dele carece a efetuação da beleza. No passo referido, esse trabalho de escrita na ociosidade, abonado pela asserção das liberdades da fantasia frente à vida positiva, ou talvez, esse gosto das artes, empenhado na composição escrupulosa dos belos ornamentos, busca contestar o filistinismo burguês, na França oitocentista em que se publicou *Albertus ou L'ame et le péché*. Para fazê-lo, no âmbito da arte da poesia, Gautier (1833) vigora a antinomia entre beleza e utilidade, rejeitando, em nome da reafirmada pureza de propósito, que se imiscuam o útil e o agradável no deleite instrutivo. Essa preferência pelo deleite, em Gautier (1833), implica – numa espécie renovada e antiburguesa do demorado *labor limae* [trabalho da lima] de Horácio (séc. I a.C) (AP 291) – que se afirme a dilação do tempo da fatura das artes, pois entende-se não haver cuidadosa celatura ou liberdade de composição sem isso; o poeta, porém, sem enformar o ensinamento, sem compor versos de circunstância, forja o que assevera ser supérfluo, mas raro, e assim ancora a singularidade da poesia na nulidade e na acribia do saber-fazer poético.

¹⁰ “En général, dès qu’une chose devient utile, elle cesse d’être belle. – Elle rentre dans la vie positive; de poésie elle devient prose; de libre, esclave. – Tout l’art est là. – L’art, c’est la liberté, le luxe, l’efflorescence, c’est l’épanouissement de l’âme dans l’oisiveté. – La peinture, la sculpture, la musique ne servent absolument à rien. Les bijoux curieusement ciselés, les colifichets rares, les parures singulières, sont de pures superfluités. – Qui voudrait cependant les retrancher? – Le bonheur ne consiste pas à avoir ce qui est indispensable; ne pas souffrir n’est pas jouir; et les objets dont on a le moins besoin sont ceux qui charment le plus.”

A PAISAGEM FRÍVOLA DE RECUSA

Aliás, tão logo seja esvaziada a escrita de poesia dos atributos da utilidade – o veio desviante e depravado das artes, como se pôde ler –, Gautier (1833) faz ressaltar a linguagem epidítica e a retórica de ostentação. Observe-se um exemplo. Abre-se *Albertus ou L'ame et le péché* com “*Moyen âge*”, poema lírico composto de 22 versos alexandrinos emparelhados, em que a enunciação ecfrástica, assentada nas referidas liberdades da fantasia, forja o tempo e o espaço do desterro íntimo, uma Idade Média de velhos castelos góticos em que se detêm os percursos ou os excursos poéticos do eu: “Quando persigo os meus caminhos poéticos, / Detenho-me sobretudo nos velhos castelos góticos” (vv.1-2) (GAUTIER, 1833, p. 7, tradução nossa). Nesse desalojar-se fantasista, os excursos não convertem a evasão em interesse; são ao contrário palavras de desobrigação e de recusa do mundo circunstante, na medida em que esse poeta dos castelos nega a tematização compromissada do presente ao propor ao desfrute letrado a figuração de altivas construções que recordam um medievo historicamente arruinado, mas vigoroso no alheamento do sonho: amoroso, feérico, brilhante, cavalheiresco e, antes de tudo, fantástico.

Quando persigo os meus caminhos poéticos,
Detenho-me sobretudo nos velhos castelos góticos,
Gosto de seus tetos de ardósia com reflexos azuis e cinzas,
Com cumes coroados de arbustos mal-jeitosos,
Seus pinhões angulosos, suas torrinhas agudas,
Nas redes de chumbo seus vidros exíguos,
Lendas dos velhos tempos, onde os bravos e os santos
Se agrupam sob a ogiva em fantasiosos desenhos,
Com seus minaretes mouriscos, a capela
Cujo sino que tine aos chamados de oração;
Estimo seus muros esverdeados pela água do céu lavadas,
Seus caminhos onde a relva cresce através do calçamento,
No cume das torres suas grimpas frágeis
Que a branca cegonha roça com suas asas;
Suas pontes levadiças estremecidas, seus portais brasonados

De monstros, de grifos, bizarramente ornados,
Suas largas escadas de degraus colossais,
Seus corredores sem fim e suas imensas salas
Onde como uma voz fraca erra e geme o vento,
Onde, recolhido em mim, me perco, sonhando
Ornado de lembranças de amor e de encantamento
A brilhante Idade Média e a cavalaria.¹¹
(GAUTIER, 1833, p. 7-8, tradução nossa)

O gosto das artes e do artifício fornece referência ao signo vazio de primeira pessoa: “*J’aime*”. Este eu, recolhido em si, num exercício de ociosidade que permite o devaneio, estima as porções das obras arquitetônicas fantasiadas e dá sentido de conjunto a elas, tal como o poeta preza programaticamente os arranjos de elocução da poesia. Esse devaneio forja-se como discurso poético cuja unidade decorre, caprichosamente, do sujeito de enunciação. Portanto, não há totalidade que seja prévia à enunciação, não há *Moyen Âge* sem o traçado instituinte e parcial deste eu extraviado de recordações excursivas. Há, senão, a pluralidade dos velhos castelos imagináveis, cuja visibilidade, no enunciado, é composta mediante o acúmulo de termos que se referem às partes das construções: “tetos de ardósia com reflexos azuis e gris,” (v. 3), “cimos coroados de arbustos mirrados” (v. 4), “pinhões angulosos”, “torrinhas agudas” (v. 5), “redes de chumbo”, “vidros exíguos” (v. 6), “os bravos e os santos / Agrupam-se sob a ogiva em fantasiosos desenhos” (vv. 7-8), “minaretes mouriscos” (v. 9),

¹¹ “Quand je vais poursuivant mes courses poétiques, / Je m’arrête surtout aux vieux châteaux gothiques; / J’aime leurs toits d’ardoise aux reflets bleus et gris, / Aux faites couronnés d’arbustes rabougris; / Leurs pignons anguleux, leurs tourelles aiguës; / Dans les réseaux de plomb leurs vitres exiguës, / Légendes des vieux temps où les preux et les saints / Se groupent sous l’ogive en fantasques dessins; / Avec ses minarets moresques, la chapelle / Dont la cloche qui tinte à la prière appelle; / J’aime leurs murs verdis par l’eau du ciel lavés, / Leurs cours où l’herbe croît à travers les pavés, / Au sommet des donjons leurs girouettes frères / Que la blanche cigogne effleure de ses ailes; / Leurs ponts-levis tremblans, leurs portails blasonnés, / De monstros, de griffons, bizarrement ornés, / Leurs larges escaliers aux marches colossales, / Leurs corridors sans fin et leurs immenses salles, / Où comme une voix faible erre et gémit le vent, / Où, recueilli dans moi, je m’égare, rêvant, / Paré de souvenirs d’amour et de féerie, / Le brillant moyen âge et la chevalerie.”

“sino que tilinta” (v. 10), “muros esverdeados pela água do céu lavados” (v. 11), “o capim cresce por entre as pedras” (v. 12), “cume das torres”, “grimpas frágeis” (v. 13), “pontes levadiças estremecidas” (v. 15), “portais brasonados / com monstros, com grifos, bizarramente ornados (vv. 15-16), “amplas escadas com degraus colossais” (v. 17), “corredores sem fim” (v. 18), “imensas salas / onde como uma voz frágil erra e geme o vento” (vv. 18-19). Esses termos são dispostos entre os vv. 3 e 19, de modo a figurar os castelos de cima a baixo, de fora para dentro, organizando o olhar intrusivo do leitor implícito do poema, a fim de que seja apto a refazer, no ato de leitura, os percursos poéticos do eu, os devaneios da fantasia pela matéria histórica, intotalizável a despeito da enunciação.

Muito semelhantemente, no poema “*Far niente*”, também recolhido em *Albertus ou L’ame et le péché*, a natureza ao rés do chão, à maneira das grandiosas obras arquitetônicas, irrompe da fatura do poeta ao desfrute da contemplação desinteressada desse leitor implícito, convidado ao *dolce far niente* da leitura de poesia, nos termos de Gautier, “*purement littéraire*”:

Quando nada tenho a fazer, e apenas uma nuvem
Nos campos azuis do céu, floco de lã, voga,
Gosto de me ouvir viver e, livre de aflições,
Longe de caminhos empoeirados, de me demorar sentado
Em um macio tapete de samambaia e de musgo,
À margem de bosques frondosos onde o calor esmorece.
Aí, para matar o tempo, observo a formiga
Que, pensando no retorno do inverno inimigo,
Para seu celeiro furta um grão de cevada do feixe,
O pulgão que sobe e se pendura no ramo da relva,
A lagarta arrastando seus anéis aveludados,
A lesma babosa com sulcos prateados
E a fresca borboleta que de flor em flor voa.
Em seguida, observo, divertimento frívolo,
A luz irrompendo em cada um de meus cílios,
Paliçada oposta a seus raios sutis,
As sete cores do prisma ou o cotão que flutua
No ar, como sobre a onda uma nau sem piloto;

E enquanto aí estou permito-me dormir
Ao murmúrio d'água que um seixo faz gemer
Ou ouço cantar perto de mim a toutinegra
E acima, no azul, gorjear a cotovia.¹²
(GAUTIER, 1833, p. 65-66)

Nos poemas “*Moyen âge*” e “*Far niente*”, a matéria enuncia-se por meio de ordenação sintática idêntica (“*Quand je... J’aime...*”), de modo que o sujeito de enunciação, em dada circunstância de tempo, dá a ver a si mesmo em fantasia (em “*Moyen âge*”) ou em contemplação ociosa (em “*Far niente*”), e dá a ver, com nitidez, a matéria fantasiada (o sublime histórico) ou contemplada (a singeleza da vida campestre), por meio de pormenores visualizantes. Num e noutro caso, trata-se de “*amusement frivole*” (v. 14), o divertimento frívolo deste eu que, fazendo muito gosto da dilação contemplativa e da experiência que leva a pecha de irrisória, espera deleitar o destinatário interessado nas *bijoux* poéticas apuradamente cinzeladas para a evasão do espaço urbano. Compreende-se, então, a dilação seja entendida como norma de recusa do ímpeto utilitário que timbra em compor a poesia empenhada e também de aversão ao gozo burguês que frui da rotina coada pelo tempo do lucro e da mais-valia; por isso em “*Far niente*”, figura-se a paisagem onde o eu lírico se demora sentado, “livre de inquietações, / longe de caminhos empoeirados” (vv. 3-4) “para matar

¹² “Quand je n’ai rien à faire, et qu’à peine un nuage / Dans les champs bleus du ciel, flocon de laine, nage, / J’aime à m’écouter vivre, et, libre de soucis, / Loin des chemins poudreux, à demeurer assis / Sur un moelleux tapis de fougère et de mousse, / Au bord des bois touffus où la chaleur s’é moussse. / Là, pour tuer le temps, j’observe la fourmi / Qui, pensant au retour de l’hiver ennemi, / Pour son grenier dérobe un grain d’orge à la gerbe, / Le puceron qui grimpe et se pend au brin d’herbe, / La chenille traînant ses anneaux veloutés, / La limace baveuse aux sillons argentés, / Et le frais papillon qui de fleurs en fleurs vole. / Ensuite je regarde, amusement frivole, / La lumière brisant dans chacun de mes cils, / Palissade opposée à ses rayons subtils, / Les sept couleurs du prisme, ou le duvet qui flotte / En l’air, comme sur l’onde un vaisseau sans pilote; / Et lorsque je suis las je me laisse endormir, / Au murmure de l’eau qu’un caillou fait gémir, / Ou j’écoute chanter près de moi la fauvette, / Et là-haut dans l’azur gazouiller l’alouette.”

o tempo” (v. 7). Nessa paisagem, “[...] uma nuvem / Nos campos azuis do céu, floco de lã, flutua” (vv. 1-2), e nela há “[...] um macio tapete de samambaia e de musgo; / À margem de bosques frondosos onde o calor esmorece” (vv. 5-6). A esta paisagem está atenta a audição do ocioso: “Ao murmúrio d’água que um seixo faz gemer” (v. 20); “Ou ouço cantar ao meu lado a toutinegra, / E acima no azul gorjear a cotovia” (vv. 21-22). E nessa mesma paisagem proliferam os corpos diminutos em ação — a formiga, o pulgão, a lagarta, a lesma, a borboleta (vv. 7-13) —, em cujo exame o eu lírico se atém. No mais, parecem bem sintetizar “*Far niente*” os termos que Gautier emprega, em “*Les progrès de la poésie française depuis 1830*” (1874), ao contrapor os versos idílicos de Auguste Brizeux (1803-1858) à poesia de Auguste Barbier (1805-1882), após jornadas de julho de 1830: nos idílios, exprime-se “[...] este retorno à vida campestre que inspira nas almas ternas o cansaço da existência das cidades” (GAUTIER, 1874, p. 296, tradução nossa)¹³.

Com a ironia de Manuel Bandeira, seria possível afirmar que a poesia está nos amores e nos chinelos. Gautier (1833), figurando a contemplação do diminuto ou o devaneio do sublime, indetermina as matérias poéticas e destitui a normatividade das convenções de decoro de estilo da poesia antiga: formigas, pulgões, lagartas, lesmas, borboletas etc. na paisagem campestre ou cumes, ogivas, pinhões, grimpas, brasões etc. de castelos góticos na paisagem histórica ajustam-se ao verso lírico de composição acurada e se tornam parelhos, como matéria do fingimento da forma poética. Tornam-se, assim, equivalentes, pela visada do sujeito de enunciação, em versos alexandrinos emparelhados, feitos de largos períodos gramaticais, a experiência do ínfimo e a fantasia do altivo, para as quais o poeta reivindica a beleza como efeito artisticamente figurado que se realiza como artifício quando é percebido com naturalidade. Isso significa: o detalhamento e a naturalidade da paisagem poética, seja ela campestre, seja ela histórica, são sempre arbitrários e contingentes e, nas

¹³ “[...] ce retour à la vie champêtre qu’inspire aux âmes tendres la fatigue de l’existence des villes.”

concepções de poesia de Gautier, intentam dissimular o fazer poético. Pensados, pois, como nugas invulgares, esses poemas são dedicados a irmanar o poeta assim como figurado no prefácio de *Albertus ou L'ame et le péché* com o leitor nele inscrito, mediante a partilha da experiência ociosa de encantamento da hábil minúcia, da ostentação da riqueza, enfim, da beleza intransitiva discursivamente forjada pela arte, assim compreendida, por metáfora, como natureza que faz desabrochar a alma do artista, mirando, como se sabe, destinatários de “almas artistas”.

A EXCELÊNCIA DO POETA-HIPOGRIFO

No artigo “Excellence de la poésie”, estampado no periódico parisiense *La Charte de 1830*, em 16 de janeiro de 1837, e reestampado na coletânea *Fusains et eaux-fortes*, Gautier assevera não ser fácil compor versos (1880). Para a excelência da poesia, assim, não bastam os conhecimentos adquiridos - como o conhecimento da língua, por exemplo (GAUTIER, 1880) -, como também não basta o trabalho disciplinado, afiliado ao estudo dos saberes gramaticais, retóricos e poéticos; é preciso que se anteponha a isso tudo “[...] um certo senso íntimo, uma disposição secreta, algo que não se adquire e que depende do temperamento próprio e da idiosincrasia [...]” (GAUTIER, 1880, p. 48, tradução nossa)¹⁴. É o *esprit*, isto é, “[...] um dom natural, uma espécie de intuição instintiva que nada no mundo pode substituir, e que não se encontra em nenhuma academia ou em nenhum mercado [...]” (GAUTIER, 1880, p. 48, tradução nossa)¹⁵. Para Gautier (1880), o gênio, porque não se ensina e porque não está à venda, tal como a beleza e a felicidade, numa “radiante trindade”, é um magnífico presente de Deus, que as artes devem permitir desabrochar; por isso assevera o poeta ser tolo crer que todos tenham o *esprit* (p. 48).

¹⁴ “[...] il faut un certain sens intime, une disposition secrète, quelque chose qui ne s’acquiert pas et qui tient au tempérament propre et à l’idiosyncrasie [...]”

¹⁵ “[...] un don naturel, une espèce d’intuition instinctive que rien au monde ne peut remplacer, et qui ne se trouve dans aucune académie ni sur aucun marché [...]”.

Em “Excellence de la poésie”, carente do trabalho artístico cioso e ocioso, como já iterado, e pendente do bafejo divino, a poesia ganha atributos de excepcionalidade. Tal como a música e a pintura, tem gosto desdenhoso e se entrega apenas a algumas “*organisations d’élite*” (GAUTIER, 1880, p. 48) – e por isso de nada serve, segundo o prefácio de *Albertus ou L’ame et le péché* (GAUTIER, 1833). O substantivo francês “*organisation*”, aqui empregado, designa, de acordo com o *Dictionnaire de la langue française* de Émile Littré (1874, p. 856), “*La manière d’être d’un individu au physique et au moral*”, isto é, a maneira de ser, física ou moral, de um indivíduo. Disso não é difícil compreender que, balizado num aristocratismo *d’esprit*, num elitismo de certas maneiras de ser, sempre distintivas, esse gosto desdenhoso repugna, como já se afirmou, o filistinismo que tudo reduz à condição de mercadoria. Em outro artigo de mesma cepa, “*De l’application de l’art à la vie usuelle*”, contemporâneo desse “*Excellence de la poésie*”, publicado no periódico *La Presse*, em 13 de dezembro de 1836, Gautier (1836) figura o burguês como tipo social que, compromissado com os proveitos e com as trocas e devotado às vulgaridades de mercado ou ao mercado de vulgaridades, “não tem o gosto das belas coisas” (n. p) e “não conhece este amor violento da perfeição, que caracteriza as maneiras [*organisations*] de elite” (n. p, tradução nossa)¹⁶. No prefácio redigido por Gautier para a terceira edição póstuma de *Les Fleurs du Mal*, publicada em 1868, três décadas depois, a excepcionalidade desdenhosa da poesia ganha personificação nas faces heréticas de Charles Baudelaire (1821-1867) e de Edgar Allan Poe (1809-1849). Neste passo, Gautier (1868) faz pouco caso da burguesia opondo o belo ao útil, opondo Poe à democracia burguesa estadunidense e à onipresença do capital:

Edgar Poe não partilhava nenhuma das ideias americanas sobre o progresso, a perfectibilidade, as instituições democráticas e outros temas

¹⁶ “Le bourgeois, je le sais, n’a pas le goût des belles choses; il ne connaît pas cet amour violent de la perfection, qui caractérise les organisations d’élite [...]” [O burguês, eu sei, não tem o gosto das belas coisas; ele não conhece este amor violento da perfeição, que caracteriza as maneiras de elite].

de declamação caros aos filisteus dos dois mundos. Ele não adorava exclusivamente o deus dólar; amava a poesia por ela mesma e preferia o belo ao útil: heresia enorme! (BAUDELAIRE, 1868, p. 48, tradução nossa)¹⁷

Essa excepcionalidade desdenhosa, ademais, em sua heresia, orienta a escrita de poesia segundo princípios de liberdade compositiva que indeterminam quaisquer preceptivas de regramento das artes, como já se aventou. Figura carente *d'esprit*, o estudante de retórica tipifica, no artigo, a crença tola na facilidade do verso e na suficiência de preceitos para o exercício poético. Depreende-se do tipo desdenhado que resulta da institucionalização da arte retórica como disciplina escolar devotada às práticas de escrita, no século XIX francês, a contrafação da excelência poética. Gautier parece entrever a disciplina retórica restrita à conformação do ornamento elocutivo, e disso se deduz: o ambicioso poeta compõe *mélodies, harmonies, désolations, révélations, préludes, essais*, volumes cujos títulos, no exemplo, são tipograficamente copiosos e cujas composições são de uma insipidez *en poche*, pois, enfeixados, guardam a crença nas convenções, quando isso já é entendido romanticamente como passadismo (GAUTIER, 1880).

A contrapelo, o gosto cabotino das artes, próprio desse *génie*, do “grande artista” ou do “artista verdadeiro” (GAUTIER, 1880, p. 48), prefere os “melhores”, porque neles crê, porque a eles se destina e porque com eles se filia na agudeza de espírito e na frivolidade das maneiras. Ademais, o cabotinismo vinca os usos da linguagem, de modo a dividir prosa e poesia, hierarquizando tanto prosadores e poetas, como procedimentos de escrita:

É uma verdade que os prosadores buscam em vão se dissimular sob o brilho oriental de seu estilo; eles não podem escrever em verso.

¹⁷ “Edgar Poe ne partageait aucune des idées américaines sur le progrès, la perfectibilité, les institutions démocratiques et autres thèmes de déclamation chers aux philistins des deux mondes. Il n'adorait pas exclusivement le dieu dollar; il aimait la poésie pour elle-même et préférerait le beau à l'utile: hérésie énorme!”

O poeta, ao contrário, escreve em prosa quando quer descer a esta ocupação, com uma perfeição cinzelada da qual nenhum prosador se aproxima. Um cantor sabe falar, mas um orador não sabe cantar. Os pássaros voam e andam; os corcéis, tão fogoso e tão altivo que seja o seu passo, não podem senão correr, e o galope do mais fino corredor inglês não vale o voo de uma águia; a dupla natureza do poeta conserva a do hipogrifo; nenhum animal da terra ou do céu pode sobrepujar-lhe na carreira ou no voo; sua asa tem a envergadura mais ampla e fustiga mais vigorosamente o azul do éter do que a asa do condor ou do fabuloso pássaro roca. Seu casco, mais leve que a planta do pé da leve Camille, faz apenas vergar o alto da relva. (GAUTIER, 1880, p. 48-49)¹⁸

Desse passo, pode ser entendido que assim como o domínio de recursos de elocução, circulantes em manuais escolares de retórica, de gramática e de poética do século XIX, não faz do estudante poeta, tampouco o linguajar ataviado, mesmo que seja familiar à poesia, faz os prosadores capazes de bons versos; afinal, não dissimulam a incapacidade de fazer bons versos, os orientalismos de estilo, os asianismos, cujo brilho é decorrente do uso abundante, por vezes, empolado, de figuras e de tropos. Para Gautier (1880), prosadores ilustres como François-René de Chateaubriand (1768-1848) ou como George Sand, pseudônimo de Amandine Aurore Lucile Dupin (1804-1876), são poetas execráveis. Chateaubriand, por exemplo, ajuíza-se como “patriarca da literatura moderna”, dotado de “grandeza épica”, de “movimento”, de “ardor”, de “paixão”, de “magnificência”, de “todas as altas qualidades da poesia”, dotado, ademais, de “talento bíblico, homérico, *cavalheirosco* e real” (GAUTIER, 1880, p. 49, grifo do autor). A

¹⁸ “C’est une vérité que les prosateurs cherchent en vain à se dissimuler sous l’éclat oriental de leur style; ils ne peuvent écrire en vers. Le poète, au contraire, écrit en prose quand il veut descendre à cette besogne, avec une perfection ciselée dont aucun prosateur n’approche. Un chanteur sait parler, mais un orateur ne sait pas chanter. Les oiseaux volent et marchent les chevaux, si fringante et si fière que soit leur allure, ne peuvent que courir, et le galop du plus fin coureur anglais ne vaut pas le vol d’un aigle la double nature du poète tient de celle de l’hippogriph nul animal de la terre ou du ciel ne peut le devancer à la course ou au vol son aile a l’envergure plus large et fouette plus vigoureusement l’azur de l’éther que l’aile du condor ou du fabuleux oiseau rock. Son sabot, plus léger que la plante du pied de la légère Camille, fait à peine ployer la pointe des herbes”.

despeito desses atributos, Gautier afirma tratar-se de autor que jamais foi capaz de bem versar: o “Sr. de Chateaubriand fez versos, *proh pudor!* [oh, vergonha!], versos mal ritmados, duros e frouxos, prosaicos, incorretos, enfáticos, pretensiosamente ingênuos, versos de academia de província!” (GAUTIER, 1880, p. 51, tradução nossa, grifo do autor)¹⁹. São citados, como contraexemplos, no artigo “Excellence de la poésie”, poetas, todos românticos, que visitam indistintamente a prosa e a poesia em verso, a saber: Victor Hugo, primaz entre eles, Alphonse de Lamartine (1790-1869), o conde Alfred de Vigny (1797-1863) e Alfred de Musset (1810-1857).

A “perfeição cinzelada” na escrita distingue prosadores e poetas, e os dispõe a todos seguindo uma ordem hierárquica. Sabe-se bem, para Gautier (1880), essa perfeição deve ser levada a efeito: ela carece do trabalho artístico ocioso, pelo qual o poeta é referido como cioso cinzelador – o artífice que, com o cinzel, lavra a madeira, o mármore etc.; o artista, por conotação, que labora com grande exaçaõ, com demasiada delicadeza de pormenores, ao apuro da forma –; e carece, sobretudo, do gênio, da agudeza de espírito. Disso decorre que Gautier (1880, p. 54, tradução nossa) afirme, no arremate de “Excellence de la poésie”, que o poeta ocupa o trono mais elevado no “Olimpo das superioridades do pensamento humano”²⁰. Logo, superior entre superiores, o poeta não é, por metáfora, nem águia nem corcel; é hipogrifo, animal fabular figurado por Ludovico Ariosto (1474-1533), em *Orlando Furioso* (1516), cuja constituição monstruosa mistura espécies, porque ele é metade cavalo, feito de corpo e de patas traseiras equinas, e metade grifo, feito de cabeça de águia e de garras de leão. Essa dupla natureza do hipogrifo é extraordinária: de um lado, dotado de cascos leves, o ser fantástico não trota a toda ligeireza, apenas verga a relva, sem nela imprimir a sua pisada, em delicadeza inalcançável para o corcel; de outro lado, munido de asas

¹⁹ “M. de Chateaubriand a fait des vers, *proh pudor!* des vers mal rythmés, durs et flasques, pro-saiques, incorrects, emphatiques, prétentieusement naïfs, des vers d’académie de province!”

²⁰ “[...] Olympe des supériorités de la pensée humaine”.

amplas, ele pode reinar no céu do condor ou do fabular roca, em elevação inimaginável até para essas grandes aves e para os animais terrestres, fazendo-se partícipe sem igual da leveza e da sublimidade (GAUTIER, 1880), tal o poeta capaz de, em estilo sóbrio e minucioso, manejar matéria poética vasta, delicada ou sublime.

De maneira a encarecer o eu de pendor artístico, Gautier define a excelência da poesia pela afirmação da excepcionalidade do poeta: entende-se esse poeta-hipogrifo como polígrafo engenhoso, ora vigoroso, ora delicado no estilo, capaz de compor a prosa ou o verso, como os nomes de Hugo, de Lamartine, de Vigny e de Musset, mencionados no artigo, esperam ilustrar. De Lamartine, por exemplo, Gautier diz escrever em prosa “com eloquência e facilidade”, distinguindo-se “pelo minucioso trabalho e pela agudeza delicada de sua fraseologia” (GAUTIER, 1880, p. 53, tradução nossa)²¹. De Hugo, afirma:

Sr. Hugo, o poeta de *Odes et Ballades*, de *Orientales*, de *Hernani*, de *Marion Delorme*, o homem que mais se aproximou de Corneille, e que é incontestavelmente o primeiro lírico francês, tem uma prosa não menos bela que seus versos, uma prosa escultural, de uma firmeza e de um vigor que não são excedidos por ninguém; ele deixa indiferentemente a lira pela pena e a pena pela lira. Sua frase é tão bela como seu verso, guardada a proporção da diferença das matérias com que trabalha; o diamante vale sempre mais que o cristal. O diamante corta o cristal, o que o cristal não saberia fazer ao diamante, embora ele tenha, em aparência, o mesmo brilho, a mesma limpidez e os mesmos resplendores. (GAUTIER, 1880, p. 53, tradução nossa)²²

²¹ “M. de Lamartine écrit en prose avec éloquence et facilité; l’auteur de *Joseph Delorme* et des *Consolations* se distingue par le vétéilleux travail et l’acutesse délicate de sa phraséologie.”

²² M. Hugo, le poète des *Odes et ballades*, des *Orientales*, de *Hernani*, de *Marion Delorme*, l’homme qui a le plus approché de Corneille, et qui est incontestablement le premier lyrique français, a une prose non moins belle que ses vers, une prose sculpturale, d’une fermeté et d’une vigueur qui ne sont surpassées par personne; il quitte indifféremment la lyre pour la plume et la plume pour la lyre. Sa phrase est aussi belle que son vers, proportion gardée de la différence des matières qu’il travaille le diamant vaut toujours mieux que le cristal. Le diamant coupe le cristal, ce que le cristal ne saurait faire au diamant, quoiqu’il ait en apparence la même eau, la même limpidité et les mêmes feux.”

Por metáfora, Gautier (1880) avizinha o poeta que escreve em prosa do ourives, que lapida o diamante e que se serve do diamante, como do esmeril, para gravar o cristal. O leitor recordado de “Profissão de fé” (1888) lembrará que serve de epígrafe, em Olavo Bilac (1865-1918), o dístico que arremata o primeiro quarteto de “À M. Froment Meurice”, de Victor Hugo: “Nós somos irmãos: a flor / Por duas artes pode ser feita. / O poeta é o cinzelador, / O cinzelador é o poeta” (HUGO, 1856, p. 49-50, tradução nossa)²³. Datado de outubro 1841, mas recolhido em *Les contemplations* (1856), esse poema, escrito em homenagem ao ourives François-Désiré Froment-Meurice (1801-1855), faz da analogia dos fazeres artísticos um procedimento de composição elogiosa. O mesmo procedimento emprega-se para o elogio de Hugo. No artigo “Excellence de la poésie”, Gautier (1880) avizinha o poeta do ourives não apenas reiterando a partilha do cuidado meticuloso, senão também hierarquizando a elocução com a qual ambos trabalham. O diamante e o cristal, embora sejam minerais assemelháveis por um atributo comum — a limpidez, o resplendor, o brilho —, desamelmam-se; o diamante é agudo, cortante e de mais valor. Assim também, entende Gautier (1880), devem-se discernir os procedimentos de escrita: embora a prosa e o verso sejam ambas formas discursivas de feitura artística, o verso, tal como compreendido no artigo, singulariza-se pelo regramento do número de sílabas e, sobretudo, pela rima. Custosos, esses traços de singularidade conferem dificuldade à composição da poesia rimada e insistem no princípio segundo o qual mesmo o mais belo texto em prosa não equivale ao mais belo texto em verso (GAUTIER, 1880).

Repare-se, porém, que, ainda que não tenha a valia do verso, a prosa sobre a qual Gautier discorre, ao referir Chateaubriand, não abdica da altivez de estilo; por isso é metaforizada como cristal:

De fato, o estilo grande e amplo, que corre como um rio da América, carreando ilhas de flores em seu curso harmonioso e lento, parece nis-

²³ “Nous sommes frères: la fleur / Par deux arts peut être faite. / Le poète est ciseleur, / Le ciseleur est poète”.

so confundir-se com o da poesia; estas vagas de frases límpidas e sonoras fazem pensar nas divinas palavras que são abundantes na boca de Homero, como diz o poeta grego André Chénier. O período é métrico, cadenciado, com repousos e quedas manejadas com vagar; são quase versos brancos; para que sejam plenamente versos, para que o livro se torne um poema e a palavra, um canto, não é preciso mais que a rima. (GAUTIER, 1880, p. 50-51, tradução nossa)²⁴

O nome de Homero, poeta de “*paroles divines*”, quando é recordado, encarece a prosa e o prosador e aparta do estilo grande e amplo, provido de adornos, o linguajar corriqueiro de folhetinistas de “*pathos utilitário*” (GAUTIER, 1880, p. 50). Esta altivez implica a atenção ao detalhe, como é de esperar: por analogia com a poesia, entrelaçados os domínios fônico, sintático e semântico, a prosa assim pensada mira também os ouvidos, não apenas os olhos do leitor, e se compõe, em francês, pela disposição harmônica das palavras e das orações, pela combinação cadenciada das sílabas tônicas e átonas das palavras e pela disposição escrupulosa das pausas na frase, cuidando dos hiatos interverbais. Como o símile empregado na abertura deste passo deixa ler, os rios caudalosos do continente americano – talvez o Amazonas, talvez o Mississipi – fornecem referência para o cotejo, pondo em destaque a fluidez abundante da prosa de frases harmônicas, com ritmo lento, quase como se fosse constituída de versos brancos, a um passo da poesia. O *quase como* – “*ce sont presque des vers blancs*” ajuda a recordar a fronteira guarneçada por Gautier entre o texto em prosa ativa e o texto em verso.

Este símile, embora a arte retórica pareça a Gautier transbordante em exemplos de falso gosto, de carência de *esprit* (1880, p. 275), conserva

²⁴ “En effet, le grand et large style, qui coule comme un fleuve d’Amérique en charriant des îles de fleurs dans son cours harmonieux et lent, ressemble à s’y méprendre à de la poésie ces vagues de phrases limpides et sonores font penser aux divines paroles qui abondaient dans la bouche d’Homère, comme dit le poète grec André Chénier. La période est métrique, cadencée, avec des repos et des chutes ménagées a loisir; ce sont presque des vers blancs pour que ce soit tout à fait des vers, pour que le livre devienne un poème et la parole un chant, il ne faut plus que la rime”.

sentido conhecido do léxico de autores latinos tais quais Cícero (séc. I a.C.) ou Quintiliano (séc. I d.C.), nos quais substantivos como *flumen* (corrente, corrente de água, rio, regato) ou *amnis* (rio, corrente de água, água) são empregados para dizer a colocação das palavras na frase²⁵. Ora, o “estilo grande e amplo, que corre como um rio da América, carreando ilhas de flores em seu curso harmonioso e lento” (GAUTIER, 1880, p. 50, tradução nossa) parece entrecruzar-se em modulações estilísticas que combinam a altivez com a beleza da ornamentação florida, própria da poesia lírica no domínio normativo retórico-poético²⁶, mirando efetuar não o arrebatamento sublime, mas o deleite “*purement littéraire*”. Essas modulações não são estranhas às lições pendentes de Quintiliano; todavia, se algo do léxico que se conhece da tratadística antiga persevera, em meados do século XIX, nas concepções literárias de Gautier (1880), podendo referir a prosa altiva ou a poesia lírica, persevera como vocabulário sem lastro normativo e sem articulação nem com a taxonomia dos vários gêneros de composição, retórica e poeticamente preceituados, nem com o princípio de imitação das autoridades, nem mesmo com as regras de decoro e de verossimilhança prescritas em cada um desses gêneros. Enfim, esse léxico, quando não mais articulado a práticas disciplinadas e orientadas por um corpo de doutrina, ademais subsumido ao encarecimento do *esprit*, é senão que evidência da indeterminação desse conjunto de preceitos e de princípios e da ruína paulatina das artes poética e retórica, na escrita de poetas românticos.

O VAPOR, O CISNE E O ALBATROZ

Os atributos de excepcionalidade do poeta engenhoso são iterados no artigo “*Utilité de la poésie*” no contraste com a prosa, e parece claro que, para Gautier (1880), nem todo registro em prosa pode ser bem definido pelo símile do rio caudaloso de ritmo lento.

²⁵ Cf. QUINTILIANO, 2016, p. 512-517; QUINT, XII, 10, 58-62.

²⁶ Cf. CARVALHO, 2007, p. 17; 193.

Watt, o inventor dos barcos a vapor, não é, nem de perto, dotado de tamanho engenho como o rapsodo Homero. Os chineses, este povo de porcelana e de velhas lacas, que, sob um exterior estranhamente mosqueado, oculta um senso refinado e uma filosofia profunda, disparam tiros de canhão contra os barcos a vapor, sustentando tratar-se de uma invenção bárbara e indecente; eles têm razão, o barco a vapor é a prosa; o barco a velas é a poesia. O barco a vapor, negro, maciço, construído inteiramente de ferro, sem bandeirolas nem pavilhão, sem estas amplas asas de pano que se enchem tão graciosamente ao vento, com sua forja e seus canos laminados vomitando uma fumaça fétida, medonha de ver, mas indo rápido e longe, levando muito e tirando pouco d'água, não dependendo do capricho do céu e da brisa, embarcado por forjadores e não por marujos, não se assemelha ele à prosa, sempre disposta a levar o que se quer aonde se quer, com segurança e em pouco tempo, tudo em conta? A nau, guiada por uma inteligência e não por uma máquina, aguardando como uma inspiração o sopro do alto para partir, a nau, sob todas as suas velas, cortando o mar como um cisne gigantesco, e cosendo em seus flancos polidos um festão de espuma argêntea, não é ela a simbolização perfeita da poesia? A nau tem o ar de uma ave que voa; o barco a vapor, chafurdando na água com suas paletas, tem o ar de um cão que se afoga ou de um moinho arrancado por uma inundação. (GAUTIER, 1880, p. 212-213, tradução nossa)²⁷

²⁷ “Watt, l’inventeur des bateaux à vapeur, n’est pas, à beaucoup près, un aussi grand génie que le rapsode Homère. Les Chinois, ce peuple de porcelaine et de vieux laques, qui, sous un extérieur étrangement bariolé, cache un sens exquis et une philosophie profonde, tirent des coups de canon sur les bateaux à vapeur, prétendant que c’est une invention barbare et indécente; ils ont raison, le bateau à vapeur, c’est la prose; le bateau à voiles, c’est la poésie. Le bateau à vapeur, noir, massif, construit entièrement en fer, sans banderoles ni pavillon, sans ces larges ailes de toile qui se gonflent si gracieusement au vent, avec sa forge et ses tuyaux de tôle vomissant une fumée fétide, affreux à voir, mais allant vite et loin, portant beaucoup et tirant peu d’eau, ne dépendant pas du caprice du ciel et de la brise, monté par des forgerons et non par des matelots, ne ressemble-t-il pas exactement à la prose, toujours prête à porter ce qu’on veut où l’on veut, avec sûreté et en peu de temps, le tout à bon marché? Le vaisseau, guidé par une intelligence et non par une machine, attendant comme une inspiration le souffle d’en haut pour partir; le vaisseau, sous toutes ses voiles, fendant la mer comme un cygne gigantesque, et cousant à ses flancs polis un feston d’écume argentée, n’est-il pas la symbolisation parfaite de la poésie? Le vaisseau a l’air d’un oiseau qui vole; le bateau à vapeur, pataugeant dans l’eau avec ses palettes, a l’air d’un chien qui se noie ou d’un moulin emporté par une inondation.”

O barco a vapor de James Watt, mesmo que conote o registro em prosa, não metaforiza o discurso de passo harmonioso e lento de inclinação estilística elevada, do qual trata Gautier no artigo “Excellence de la poésie” e no qual redige o excerto citado. Nem se pensa o vapor como cristal nem se avizinha do diamante, e não deve, portanto, o leitor desses artigos recordar os nomes de François-René de Chateaubriand, de George Sand ou de Victor Hugo, poeta que “[...] deixa indiferentemente a lira pela pena e a pena pela lira” (GAUTIER, 1880, p. 53), de acordo com o “Excellence de la poésie” (1837). Deve, de um modo diferente, aventar outra espécie de prosador, inominado. Trata-se do tipo fazedor de folhetins, cuja prosa, como os textos de Gautier reafirmam, renuncia à ociosidade dedicada à fatura artística improdutiva e se torna, por isso, incapaz de forjar excelências, porque seja submetida essa prosa ao tempo utilitário e produtivo do maquinismo. Gautier escreve, por meio de construção frásica circular, de membros longos e transbordantes, de sucessivas intercalações e de repetições lexicais, contra o prosaísmo útil em todos os instantes, de elocução direta ou concisa, e faz da nau (“*le vaisseau*”), por contraste, símbolo da poesia de matiz altivo: a nau, morosa, segue, “guiada por uma inteligência”, “aguardando como uma inspiração o sopro do alto para partir”. É o *esprit*, já se sabe, que insufla traços distintivos na razão do poeta e provê fronteiras entre discursos. Gautier nunca as desguarnece.

Tal uma ave ou um cisne gigantesco, a nau de amplas asas de pano diz por metáfora a poesia. Itera-se, dessa maneira, a altivez poética e a elevação do poeta-hipogrifo, embora não se reponha com o cisne ou com a nau a figuração da contraparte que chega, delicada, ao rés do chão. Guardadas as diferenças, Gautier (1880) defende que deve transitar o polígrafo dotado de nobreza *d'esprit* por registros discursivos e usos estilísticos variados, e, ao transitar por eles, escreve em prosa, alheando-se sempre do registro folhetinesco, que é considerado de escasso valor artístico. E sendo assim avesso o polígrafo à trivialidade ou à vulgaridade da linguagem chã, a poesia paira, resguardado o pendor de elevação da elocução poética. Ora, distinta do albatroz ou do cisne de Baudelaire, esta nau que guarda a aparência de uma ave que voa, não se vê impedida de singrar os mares por ventos considerados

desfavoráveis à poesia, como se leu no prefácio de *Albertus ou L'ame et le péché*, tampouco partilha de atributos ridículos ou cômicos. Risível é, sim, nas linhas finais do extrato referido, o vapor, o qual, pela pena de Gautier, evoca o descompasso da máquina a navegar aos solavancos como um cão que se afoga ou como um moinho arrastado pela inundaçãõ.

Com Baudelaire, nos poemas “*L’Albatros*” e “*Le Cygne*”, recolhidos na segunda edição de *Les Fleurs du Mal* (1861), a nobreza das aves de grandes asas defronta o exílio. No primeiro, o poeta assemelha-se ao “príncipe das nuvens”: antes tão belo (“*si beau*”), quando preso ao convés, o albatroz vê-se na condição de diversão jocosa de marinheiros, como ser claudicante, cômico e feio (“*comique et laid*”), pronto a arrastar, de modo canhestro, com maneiras de *gauche*, as asas como se fossem remos: “Exilado no solo em meio às vaias / Suas asas de gigante impedem-no de andar” (BAUDELAIRE, 2005, p. 37, tradução nossa)²⁸. No segundo, o grande cisne, desterrado do lago natal e escapado do cativeteiro parisiense, arrasta em gestos insensatos a plumagem alva pelo chão grosseiro e, como exilado, é ridículo e sublime. Nesses poemas, o exílio inflige maus tratos e não se desata do aviltamento que Baudelaire confere ao exilado; ao poeta, enfim. E cabe não esquecer: o desterro forçado, incontornável, afronta e recusa toda forma de altivez, quando destrona e obriga ao desajustamento e ao passo torto. Baudelaire e Gautier avizinham-se, assim, nas metáforas; Gautier, porém, busca resguardar o poeta e a poesia do trato rasteiro, assegurando ao acurado artista de gênio um lugar de irrevogável distinção que o afasta da multidão anônima e dos escritores de linguagem subsumida aos usos e às trocas. No prefácio de *Albertus ou L'ame et le péché*, enfim, entreve-se o consolo da solidão, que o exílio beneditino devotado ao fazer poético proporciona para que melhor se viva (GAUTIER, 1833). O exílio é salvaguarda que intende garantir a pureza literária da poesia e a dignidade do poeta, nunca razão de despojo.

Num tempo como o nosso, de naturalização da barbárie e de mercantilização irrestrita das vidas e das práticas simbólicas, em que o

²⁸ “Exilé sur le sol au milieu des huées, / Ses ailes de géant l’empêchent de marcher.”

monoteísmo neoliberal dita as crenças e os valores de troca, o leitor de Gautier embrenha “por entre rastros e restos” – a expressão é de Favaretto (2013, p. 71) – poéticos e retóricos de práticas de escrita de poesia historicamente solapadas. Como o Orfeu drummondiano, de andar reticente e duvidoso, “entre o talvez e o se”, Gautier sabe os monstros, mas de diversos modos, crê no exílio da intimidade, apesar das balas que arrebentam as vidraças. Hoje, quando a nobreza *d’esprit*, a ourivesaria, a ociosidade, a pura poesia, o desdém aristocrático etc. estão arruinados, como precintos de *Ancien Régime*, e quando a revolução não é memória, e sequer utopia, sobram da evasão poética apenas os estilhaços.

THÉOPHILE GAUTIER: THE USELESS BOOK AND THE EXCELLENCE OF THE POET

ABSTRACT

This article investigates the conceptions that guide the poetic work of Théophile Gautier (1811-1872). In the preface to the book *Albertus ou L’ame et le péché* (1833), the nineteenth-century French poet defends the poetry of evasion. In these terms, poetry is thought of as the art of verse endowed with freedom to compose rare artworks, useless excellencies carefully chiseled for the delight of a reader with an artistic soul. Like the hippogriff, the poet, according to Gautier, must have mastery over grammatical, rhetorical, and poetic knowledge, must dedicate himself to disciplined word work, in the exercise of idleness, and must, above all, be endowed with *d’esprit*, that is, the penchant for composing verses that distance poetry from the word submitted to market values.

KEYWORDS: Théophile Gautier. Pure poetry. Utility of art. Rhetorical and poetic preceptives. Genius.

THÉOPHILE GAUTIER: EL LIBRO INÚTIL Y LA EXCELENCIA DEL POETA

RESUMEN

Este artículo investiga las concepciones que guían la obra poética de Théophile Gautier (1811-1872). En el prefacio del libro *Albertus ou L’ame et le péché*

(1833), el poeta del siglo XIX francés hace la defensa de la poesía de evasión. En estos términos, la poesía se concibe como un arte del verso dotado de libertad para componer obras raras, excelencias inútiles cinceladas con solicitud para el deleite del lector con alma artística. Como el hipogrifo, el poeta, según Gautier, debe tener dominio de los conocimientos gramaticales, retóricos y poéticos, debe dedicarse a un labor disciplinado con las palabras, en el ejercicio de la ociosidad, y debe, sobre todo, estar dotado de d'esprit, es decir, la afición a la composición de versos que aleja la poesía de la palabra sometida a los valores del mercado.

PALABRAS CLAVE: Théophile Gautier. Poesía pura. Utilidad del arte. Preceptivas retóricas y poéticas. Genio.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, C. *Les Fleurs du Mal*. Texte présenté, établi et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 2005. (Deuxième édition revue).

BAUDELAIRE, C. *Œuvres complètes de Charles Baudelaire: Les Fleurs du Mal*. Précédées d'une notice par Théophile Gautier. Paris: Calmann-Lévy, 1868.

CARVALHO, M. S. F. de. *Poesia de agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas; Edusp; Fapesp, 2007.

FAVARETTO, Celso. Por entre rastros e restos. *Cadernos Benjaminianos*, [S.l.], n. 7, p. 70-76, dez. 2013.

FROTA, C. L. (org.). *Carlos e Mário: correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

GAUTIER, T. *Albertus, ou l'Âme et le péché, légende théologique*. Paris: Paulin, 1833.

GAUTIER, T. *Fusains et eaux-fortes*. Paris: Charpentier, 1880.

GAUTIER, T. De l'application de l'art à la vie usuelle. *La Presse*, n. 154, 13 décembre 1836.

GAUTIER, T. *Histoire du romantisme suivie de notices romantiques et d'une étude sur la poésie française. 2ème édition*. Paris: Charpentier et C^{ie}, Libraires Éditeurs, 1874.

GAUTIER, T. *Honoré de Balzac*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1859. (Edition revue et augmentée).

HORÁCIO. *Arte poética*. Introdução, tradução e notas de R. M. Rosado Fernandes. 4. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2012.

HUGO, V. *Les Orientales*. Paris: J. Hetzel, 1829.

HUGO, V. *Les contemplations*. 2ème édition. Paris; Leipzig: W. Gerhard, 1856.

NIETZSCHE, F. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

QUINTILIANO. *Instituição oratória*. Tradução, apresentação e notas de Bruno Fregni Basseto. Campinas: Editora da Unicamp, 2016. (Edição em latim e português; Tomo IV).

LITRE, É. *Dictionnaire de la langue française*. Paris: Hachette, 1874. (Tome 3ème. I-P).

Submetido em 10 de agosto de 2021

Aceito em 12 de outubro de 2021

Publicado em 30 de janeiro de 2022
