

# THÉOPHILE GAUTIER E A CONSTRUÇÃO DE UMA LITERATURA PLÁSTICA

THÉOPHILE GAUTIER AND THE CONSTRUCTION OF A PLASTIC LITERATURE

Sabrina Baltor de Oliveira<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo aborda a gênese de uma literatura plástica na obra de Théophile Gautier. Procura-se mostrar como a paixão desse autor pelas artes plásticas foi transposta para as páginas através de um estilo que se queria pictural e que o transformou num dos grandes representantes e defensores da “fraternidade das artes”. Não só passagens descritivas que formam obras de arte são analisadas, como se ressalta que mesmo a esfera narrativa e o tema de seus contos estão ligados quase que incondicionalmente à pintura e à escultura. Da mesma forma, busca-se demonstrar como essa presença indelével do pictórico constitui a essência de sua estética e de sua singularidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Théophile Gautier; literatura plástica; fraternidade das artes; pintura; descrição pictural.

**ABSTRACT:** *This paper discusses the genesis of a plastic literature in the works of Théophile Gautier. It seeks to show how this author's passion for visual arts was carried to the pages through a style that wished to be pictorial and that made him one of the great representatives and defenders of the “society of arts”. Not only descriptive passages that make works of art are analyzed but the paper also emphasizes that even the narrative sphere and theme of his stories are linked almost unconditionally to painting and sculpture. Similarly, we seek to demonstrate how this indelible presence of the pictorial forms the essence of his aesthetic and uniqueness.*

**KEYWORDS:** *Théophile Gautier; plastic literature; society of arts; painting; pictorial description.*

Théophile Gautier era um grande conhecedor e amante das artes plásticas. Em sua obra, observam-se inúmeras referências à pintura e à escultura. Além de poeta e prosador ficcional, era igualmente crítico de arte. Escreveu diversas resenhas e críticas de Salões em periódicos, e foi o autor de vários estudos sobre o universo da pintura e da escultura. Na juventude, hesitou entre seguir uma carreira de pintor ou de poeta, tomou aulas no ateliê de Louis Rioult (1790-1864), na Rua Saint-Antoine, mas a miopia, por um lado, e a paixão pela obra de Victor Hugo, por outro, fizeram-no optar pela literatura. No entanto, o autor de *Le Roman de la momie* (1857) nunca abandonou o gosto pelas artes plásticas e se pôs a executar

<sup>1</sup> Doutora em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2007). Atualmente é professora adjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. [sabrinabaltor@gmail.com](mailto:sabrinabaltor@gmail.com)

quadros por meio da pena. Émile de Bergerat, seu genro e biógrafo, escreve em *Théophile Gautier: Entretiens, souvenirs et correspondance*<sup>2</sup> que a metáfora familiar de Gautier para designar o ato de escrever e que apresenta uma forma bem plástica era: “Vou colocar o preto no branco” (BERGERAT, 1998, p. 10).<sup>3</sup>

Gautier, sem dúvida, é um dos escritores que mais utilizou a transposição de arte. Essa técnica procura introduzir elementos das artes plásticas na literatura por meio, por exemplo, da reprodução de um quadro real através de palavras num texto literário. Uma das grandes referências a essa expressão é o poema *Musée Secret* (Museu Secreto) de Théophile Gautier: “Para restituir sua magnanimidade completa, / Deixe-me fazer, ô grande ancião, / Trocando minha lira por tua paleta, / Uma transposição de arte” (GAUTIER, 2004, p. 589).

René Jasinski, em *Les années romantiques de Théophile Gautier* (1929), identifica a transposição de arte como um dos processos artísticos utilizados pelo autor em seus escritos, inclusive em *Les Poésies* (1830), seu primeiro volume poético. Além disso, vê nesta prática literária uma forma de conciliar dois desejos opostos: o do pintor e o do descritor, daquele que se dedica a transpor a vida exterior para as páginas e o do poeta, que busca o ideal:

Poeta e pintor *ao mesmo tempo*, ele se fia a uma e a outra musa de acordo com a fantasia ou a inspiração do momento. [...] E este duplo talento desenvolvia uma dupla natureza. Observador meticuloso e lúcido, ele tendia ao desenho; com uma imaginação sentimental e sonhadora, já madura para o romantismo, ele aspirava à poesia. Cada uma das duas formas de arte correspondia a necessidades diferentes, quase contrárias. Em seguida, a oposição atenuar-se-á: realismo e idealismo nele se conciliarão, criarão para se exprimir *transposições de arte* favoráveis. (JASINSKI, 1929, p. 29)

Segundo o testemunho de Émile Bergerat, Gautier se considerava “o pintor do grupo” (BERGERAT, 1998, p. 117) na revolução literária romântica. Muitas vezes, escreveu que “pintar com as palavras nos parecia mais cômodo do que pintar com as cores” (GAUTIER, 1929, p. 26).

É interessante observar o léxico que tem como referente o universo da pintura, empregado por Gautier no momento em que ele define o seu estilo. O estilo é comparado à paleta, o escritor colore as páginas, como o pintor dispõe as cores sobre uma tela. A fusão da literatura e da pintura é evidente: “Coloquei na paleta do estilo todos os tons da aurora e todas as nuances do pôr do sol, eu vos devolvi o vermelho, desonrado pelos politíqueiros, fiz poemas em branco maior” (GAUTIER in BERGERAT, 1998, p. 117).

2 A primeira edição da biografia de Bergerat foi publicada em 1879 pela editora Charpentier.

3 Todas as traduções do francês foram feitas pela autora, incluindo as traduções dos textos literários de Théophile Gautier.

Quando se escreve sobre a fraternidade das artes no século XIX, o nome de Gautier é sempre citado. Ele pega emprestados motivos de quadros para sua obra, menciona vários mestres da pintura em seus textos, defende representantes da pintura romântica, como Delacroix, e seus amigos pintores e escultores, tais como Camille Rogier, Théodore Chassériau, Camille Corot, Célestin Nanteuil, Jehan Du Seigneur.

Para se pensar a fraternidade das artes, as relações entre literatura e pintura, da passagem de uma linguagem a outra, recentemente um conceito teórico foi desenvolvido para dar conta do surgimento das novas mídias, sem excluir a correspondência existente desde sempre entre as artes tradicionais como a literatura, pintura, música, escultura e etc. Este conceito foi, sobretudo, formulado por Claus Clüver, a intermedialidade:

[...] um fenômeno abrangente que inclui todas as relações e todos os tópicos e assuntos tradicionalmente investigados pelos Estudos Interartes. Trata de fenômenos transmidiáticos como narratividade, paródia e o leitor/espectador/auditor implícito e também os aspectos intermediários das intertextualidades inerentes em textos singulares. (CLÜVER, 2008, p. 224)

As referências às outras artes, às obras de colegas pintores, escultores, que lutavam junto com os escritores românticos por uma certa liberdade do campo artístico e literário, são recorrentes no século XIX. A tentativa de incorporar à literatura a beleza e a materialidade das artes plásticas, de enriquecer a linguagem literária com as armas da pintura e da escultura, marca a obra de Théophile Gautier. Essa troca entre artistas, tão comum no romantismo francês, é passível de ser estudada a partir da intermedialidade:

Teorias de intertextualidade resultaram na percepção de que intertextualidade sempre também implica intermedialidade, porque pré-textos, inter-textus, pós-textos e paratextos sempre incluem textos em outras mídias. Um só texto pode ser objeto rico para estudo da intermedialidade. (CLÜVER, 2008, p. 222)

Como observa o crítico George Matoré em *La Préface de Mademoiselle de Maupin* (1946), esse convívio entre escultores, pintores e escritores foi fundamental para a formação da escola romântica, sobretudo para o desenvolvimento do estilo dos mais jovens do grupo, como Théophile Gautier e Pétrus Borel. Tal fato contribuirá para a gênese dessa literatura plástica cujo chefe e maior expoente é Théophile Gautier:

É provável que as ideias sobre a estética, que os pintores e os escultores (alguns eram artistas com talento já maduro e reconhecido) professavam, tenham sido adotadas, ao todo ou em parte, por seus companheiros poetas e escritores. De fato, são os escultores

e, sobretudo, os pintores que parecem ter divulgado, na literatura de 1830, o amor pela cor local e o gosto pelos tipos caracterizados e é, ao que tudo indica, graças à influência dos artistas que foi acentuada uma tendência que já existia em literatura: aquela que consiste em fazer predominar o instinto, o sentimento e a imaginação acima da inteligência. Porém, mais do que as ideias, mais do que a estética dos pintores, parece que é, sobretudo, sua técnica que vai representar um papel importante na elaboração da teoria da Arte pela Arte. É à sua antiga prática como pintor, é à convivência com obras picturais que Gautier deve sem dúvida alguma o gosto que ele sente pela matéria, pela forma, pela cor, gosto que o levará, em toda sua obra, a celebrar, sobretudo, o belo sensorial. (MATORÉ, 1946, p. XXXIX-XL)

## A PRESENÇA E A IMPORTÂNCIA DAS ARTES PLÁSTICAS NAS NARRATIVAS DE THÉOPHILE GAUTIER

As artes plásticas não estão presentes apenas no estilo descritivo de Gautier, mas são centrais nas tramas narrativas. A maior parte dos heróis de Théophile Gautier, do Théodore de *La Cafetière* (1831) ao Octavien de *Arria Marcella* (1852), é amante das Belas-Artes. Frequentadores de museus, os nomes dos pintores holandeses, italianos, espanhóis e de escultores gregos visitam de modo regular seus pensamentos e discursos.

Amar um sonho de beleza, construído a partir das mais belas e perfeitas formas que os mestres das artes plásticas imaginaram e depois petrificaram em uma estátua ou pintaram em um quadro, é o destino natural de uma parte considerável dos personagens masculinos na obra de Gautier.

As paixões impossíveis por objetos artísticos são explicadas, parcialmente, pelo narrador do conto publicado no jornal *La Presse*, em agosto de 1839: *La Toison d'or*. Ele descreve as exigências estéticas para o amor de Tiburce, jovem francês que foi à Bélgica, a fim de procurar uma mulher flamenga loira digna de ser um modelo para os quadros de Rubens:

As madonas de Rafael, as cortesãs de Ticiano tornaram feias para seus olhos as belezas mais notórias: a Laura de Petrarca, a Beatriz de Dante, a Haide de Byron, a Camille de André Chénier fizeram parecer vulgares as mulheres de chapéu, de vestido, de mantelete, das quais ele teria podido se tornar amante: ele não exigia, no entanto, um ideal com asas de plumas brancas e uma auréola em torno da cabeça; mas seus estudos sobre a estatuária antiga, as escolas da Itália, a familiaridade com as obras-primas da arte, a leitura dos poetas lhe haviam dado uma fina delicadeza em matéria de forma e lhe teria sido impossível amar a mais bela alma do mundo, a menos que ela tivesse os ombros da Vênus de Milo. – Assim Tiburce não era apaixonado por ninguém. (GAUTIER, 2002, p. 776)

A consequência desta exigência artística não reside somente no desprezo de qualquer mulher que não seja perfeita fisicamente. Os heróis dos romances, contos e poemas de Gautier são capazes de amar, de uma maneira exclusiva, a representação de uma bela mulher em uma obra de arte, uma vez que a perfeição pode existir apenas em um objeto artístico.

O plano de Tiburce de ir “à caça da loira” (GAUTIER, 2002, p. 778) na Bélgica não se conclui como ele havia imaginado inicialmente. É verdade que ele se apaixona, mas não por uma moça capaz de servir de modelo para os mais belos quadros da pintura flamenga. Pelo contrário, é a representação de Madalena em *Descida da Cruz* (1611-1614) de Rubens que desperta o coração do herói para o sentimento amoroso:

A vivacidade da sensação que ele experimentava o surpreendia agradavelmente – ele, que tinha apenas vivido pelo cérebro, sentia o coração; era novo: assim, deixava-se levar por inteiro pelos encantos desta fresca impressão; uma mulher verdadeira não o teria tocado a esse ponto. Um homem artificial pode ser enternecido somente por uma coisa artificial; há harmonia: o verdadeiro seria discordante. (GAUTIER, 2002, p. 788)

O mesmo obstáculo ao amor é vivido por D'Albert em *Mademoiselle de Maupin* (1835-1836). Ele procura uma amante, mas sem defeitos, nem físicos, nem morais. Na descrição de seu ideal ainda imaginário, antes de encontrá-lo materializado na personagem de Madeleine, a pintura serve sempre de inspiração para os sonhos do herói que deseja: “um tipo de beleza fino mas firme, elegante e vivaz, poético e real; um motivo de Giorgione executado por Rubens” (GAUTIER, 2002, p. 256).

D'Albert não é, como Tiburce, apaixonado por uma mulher encarcerada em uma obra de arte, mas sonha igualmente em ser beijado por uma virgem de Rafael saída de sua tela.

O romance *Fortunio* (1837) inicia-se em um jantar oferecido por George, um rico e excêntrico anfitrião que, a despeito de seus muitos casos amorosos, continua bizarramente fiel à bela jovem pintada por Ticiano, em um quadro de sua casa, pela qual ele desdenharia qualquer uma de suas amantes:

Ah! Fez George, eis Musidora que colocou a cabeça sob sua asa. Vê que adorável rostinho; ela dormiria no meio de um concerto de tambores; é uma moça muito bonita, mas eu prefiro meus Ticianos. Cá entre nós, vê bem, Fortunio, amei apenas esta bela moça que está lá no alto deitada em cima desta porta, em seu leito de veludo vermelho; vê esta mão, este braço, esta espádua: Que desenho admirável! Que potência de vida e de cor! – Ah! Se tu pudesses abrir estes belos braços e me abraçar sobre este colo que parece palpitar, eu lançaria com prazer todas minhas amantes pela janela. Por Deus, sinto uma vontade dos diabos de despregar o quadro e levá-lo para minha cama. (GAUTIER, 2002, p. 628)

Octavien, personagem de *Arria Marcella*, antes de ser cativado por um fragmento de lava solidificada representando as formas do colo de uma mulher morta em 79 d.C., na destruição de Pompeia e de seus habitantes pela erupção do Vesúvio, era tocado às vezes pelo desejo de Pigmalião, observando a *Vênus de Milo*: “Oh! Quem te devolverá os braços para me esmagares contra teu seio de mármore” (GAUTIER, 2002, p. 297).

Candaule, grande colecionador de artes, rei de Sardes, pintor e escultor amador, casa-se com a princesa Nyssia cuja reputação de imensa beleza se espalhava por toda a Ásia, embora, por causa de seus costumes, somente suas escravas a conhecessem. O marido feliz contempla seu esplendoroso corpo sem os véus que o cobriam aos olhos de todos os homens, exceto, por um incidente, aos de Gyges, um dos subordinados próximos ao rei. Uma vez mais, as obras de artes plásticas são utilizadas para oferecer um ideal de beleza. No entanto, em *Le Roi Candaule* (1844), a criação da natureza, Nyssia, ultrapassa as elaborações mais refinadas do universo artístico:

“E então! Gyges”, continuou Candaule sem parecer notar o ar inquieto de seu favorito, “eu sou este mergulhador. Neste sombrio oceano humano em que se agitam confusamente tantos seres defeituosos e mal feitos, tantas formas incompletas ou degradadas, tantos tipos de uma feiura bestial, esboços infelizes da natureza que se exercita, achei a beleza pura, radiosa, sem mancha, sem defeito, o ideal real, o sonho realizado, uma forma que jamais pintor nem escultor puderam traduzir sobre a tela ou no mármore: – Encontrei Nyssia!” (GAUTIER, 2002, p. 962-963)

A presença e a importância das artes plásticas na maioria das narrativas de Gautier, como foi possível observar, são evidentes. Esses heróis-estetas amam estátuas e mulheres representadas nos quadros e querem lhes dar vida, como Pigmalhões modernos. A paixão dos protagonistas pelas obras de arte, por mulheres que são superiores à arte, como Nyssia, ou por jovens que se assemelham a estátuas, introduz o tema das artes plásticas na esfera narrativa.

Louvel, quando analisa os efeitos das descrições pictóricas em um texto literário, classifica o grau plástico de um trecho descritivo conforme a maior ou menor presença de marcadores de picturalidade. Em *Texte/Image: images à lire, textes à voir*, a autora apresenta uma lista quase exaustiva destes marcadores:

O léxico técnico (cores, nuances, perspectiva, “glacis”, verniz, formas, camadas, linha, etc.), a referência aos gêneros picturais (natureza-morta, retrato, marinha), o recurso aos efeitos de enquadramento, a colocação dos operadores de início e fim da descrição pictural (dêiticos, enquadramentos textuais como os encadeadores de narrativa, a pontuação, o branco tipográfico, a repetição do tema “tratava-se”), a utilização dos operadores de visão, a concentração dos dispositivos técnicos na história permitindo ver, o recurso às comparações explícitas “como em um quadro” [...] a imobilidade e a ausência de movimento. (LOUVEL, 2002, p. 33)

A partir da maior ou menor presença destes marcadores, Louvel categoriza as descrições de caráter pictural nesta ordem crescente: efeito-quadro, vista pitoresca, hipotipose, *quadros-vivos*, arrumação estética ou artística, descrição pictural e, por fim, *ekphrasis*.

*Ekphrasis* é uma palavra de origem grega significando primeiramente *fazer compreender* (*phrasis*) até o fim (*ek-*). Adam & Petit Jean, em *Le texte descriptif: poétique et linguistique textuelle* (1989), apontam como origem da descrição o exercício retórico do *declamatio* na assembleia, no tribunal e nas solenidades comemorativas. Tais discursos se tornam ostentatórios, em fragmentos. O mais importante desses trechos foi chamado de *descriptio* ou *ekphrasis*, em que se descreviam pessoas e lugares a partir de regras rígidas. Por volta do século II d. C., a *ekphrasis* abandona a retórica e se integra à poética, juntando-se à narração. O mais célebre exemplo de *ekphrasis* da literatura encontra-se em Homero, no canto XVIII da *Iliada*, quando é descrito o escudo de Aquiles.

A *ekphrasis* é frequentemente denominada como a descrição de uma obra de arte. No entanto, ela não procura apenas representar uma cena como um quadro ou somente descrever um quadro que aparece ao longo da narração, ela busca *pintar a pintura*. A *ekphrasis* acaba por mimetizar o próprio processo de criação pictural.

Na obra de Théophile Gautier, os momentos em que os personagens masculinos comentam seus respectivos sonhos ou ideais de beleza, declarando sua admiração e desejo por uma obra de arte que represente uma bela jovem, não criam sempre *ekphrasis*, mas contribuem para produzir o que Louvel chama de *efeito-quadro*. Ainda que o *efeito-quadro*, como foi mencionado acima, seja a descrição que possui menos marcas evidentes de picturalidade, ele produz uma forte sugestão de que a pintura está presente no texto:

*O efeito-quadro*, resultado do surgimento na narrativa de imagens-pinturas, produz um efeito de sugestão tão forte que a pintura parece assombrar o texto na ausência mesmo de toda referência direta, seja à pintura em geral seja a um quadro em particular. O pictural se impõe, mimetizando o retorno do recalco. (LOUVEL, 2002, p. 34)

Acredito que a fusão da literatura e das artes plásticas, na obra de Gautier, é encontrada em três esferas constituintes não só de sua produção ficcional, mas também de sua estética.

A primeira, apresentada nesta primeira parte do artigo, concerne à estrutura narrativa, na qual se multiplicam referências diretas a pintores, quadros, escultores, estátuas, museus, ou seja, elementos pertencentes ao universo artístico. Em alguns contos como *La Toison d'or*, a obra de arte se torna componente central da trama.

A segunda esfera é relativa à estrutura descritiva, na qual formas, volumes, cores, fontes de luz, materiais são definidos como em um quadro ou em uma

escultura. É particularmente na esfera descritiva que se desenvolve o chamado estilo plástico tão utilizado para qualificar a escrita de Gautier.

A terceira esfera diz respeito à construção de uma estética que seria resultado desse estilo plástico, dessa literatura imagética desenvolvida por Gautier através das descrições picturais e das narrativas que possuem como tema o amor do protagonista por um objeto artístico (*Arria Marcella*) ou por uma personagem de tapeçaria (*Omphale*, conto de 1834) ou por uma personagem de quadro (*La Toison d'Or*).

#### A TÉCNICA DESCRITIVA NA ELABORAÇÃO DE QUADROS TEXTUAIS DE PERSONAGENS FEMININAS NA OBRA DE GAUTIER

Em *Jettatura*, conto publicado pela primeira vez como *Paul d'Aspremont*, conte em *Le Moniteur Universel* em junho e julho de 1856, o narrador realiza um retrato de uma personagem, descrevendo a cor de sua tez, de seus cabelos e de seus lábios, comparando-a a figuras encontradas em guaches do pintor orientalista inglês Lewis (1805-1876):

Miss Alicia Ward pertencia a esta variedade de inglesas morenas que concretizam um ideal cujas condições parecem se contrariar: ou seja, uma pele de uma brancura resplandecente de forma a tornar amarelo o leite, a neve, o lírio, o alabastro, a cera virgem, e tudo o que serve aos poetas para realizar comparações brancas; lábios de cereja, e cabelos tão negros como a noite nas asas do corvo. O efeito dessa oposição é irresistível e produz uma beleza à parte da qual não se saberia encontrar o equivalente alhures. – Talvez algumas circassianas educadas desde a infância no serralho ofereçam essa tez miraculosa, mas é preciso acreditar nos exageros da poesia oriental e nos guaches de Lewis representando os haréns do Cairo. Alicia era, seguramente, o tipo mais perfeito desse gênero de beleza. (GAUTIER, 2002, p. 412)

A tez de Alicia, heroína do conto fantástico *Jettatura*, é mais branca do que “o leite, a neve, o lírio, o alabastro, a cera virgem, e tudo que serve aos poetas para realizar comparações brancas” (GAUTIER, 2002, p. 412). Esse exagero, que Adam & Petit Jean chamam de superlativo descritivo, ressalta a extrema beleza das cenas, das paisagens e, sobretudo, das mulheres retratadas.

Os narradores dos contos de Gautier recorrem frequentemente ao superlativo descritivo, que consiste em um uso excessivo de adjetivos laudatórios referentes a um mesmo objeto, personagem, paisagem ou ambiente. Adam & Petit Jean se referem a esse recurso como um elemento característico das descrições ornamentais, cujas principais particularidades são a preocupação estética e a mimesis pictural:

Do ponto de vista da invenção, essas descrições [ornamentais] caracterizam-se pela presença de uma isotopia constante (a preocupação de idealização estética) e uma



isotopia variável (o auxílio de uma mimesis pictural), como testemunha a célebre descrição do escudo de Aquiles [...] (ADAM & PETIT JEAN, 1989, p. 9)

O estudo da descrição ornamental vem complementar o das descrições picturais, uma vez que nem todas as descrições de Théophile Gautier podem ser classificadas como descrições picturais ou *ekphrasis*, mas todas contêm o que Adam & Petit Jean denominam de “a preocupação de idealização estética” (ADAM & PETIT JEAN, 1989, p. 9).

Se a admiração dos personagens pelas artes plásticas e seu amor, tanto por mulheres semelhantes a estátuas quanto por virgens de Rafael ou por madonas dos pintores italianos ou pela Madalena de Rubens contribuem para criar o *efeito-quadro*, os narradores, por sua vez, recorrem a este fascínio, a este amor dos personagens para construir *quadros textuais*, por intermédio dos quadros-vivos, das descrições picturais e das *ekphrasis*, criando o que Gautier gostava de chamar de *literatura plástica*.

Em *Arria Marcella*, apresenta-se um fragmento de lava resfriada que conservava a forma do colo de uma pompeana morta na erupção do Vesúvio, em 79 d.C. A forma perfeita que sobrevive aos séculos fascina Octavien e produz um amor capaz de erigir novamente Pompeia com todas as suas construções, objetos e habitantes. Quando o jovem francês caminha, não é sobre as ruínas de uma cidade morta, mas pelas esplendorosas ruas da cidade romana; o narrador tem, assim, a oportunidade de descrever a cidade.

O momento do encontro entre Octavien e Arria Marcella, na Villa Diomedei, residência da família de Arria, permite ler um outro tipo de descrição de heroína:

No fundo da sala, sobre um biclínio ou leito de dois lugares, estava apoiada ao cotovelo Arria Marcela numa pose voluptuosa e serena que lembrava a mulher deitada de Fídias no frontão do Partenon; seus sapatos, bordados de pérolas, jaziam embaixo do leito, e seu belo pé nu, mais puro e mais branco que o mármore, estendia-se na extremidade de uma leve manta de bisso jogada sobre ela.

Dois brincos feitos em forma de balança e portando pérolas sobre cada prato tremiam na luz ao longo de suas faces pálidas; um colar de bolas de ouro, sustentando bagas alongadas em forma de pera, circulava sobre seu peito deixado meio descoberto pela dobra negligente de um peplo de cor palha bordado com uma grega preta; uma pequena faixa preta e ouro passava e brilhava em algumas partes de seus cabelos de ébano, pois ela tinha mudado de roupa ao voltar do teatro; e em torno de seu braço, como a áspide em volta do braço de Cleópatra, uma serpente de ouro, com olhos de pedrarias, enrolava-se com várias voltas e procurava morder a cauda. (GAUTIER, 2002, p. 308-309)

Arria Marcella está totalmente imóvel, de maneira a permitir uma descrição minuciosa de seu corpo, de seu rosto, de suas roupas e ornamentos, cujo brilho é

realçado pela luz que clareava a cena. É importante acentuar a utilização do substantivo “pose”, salientando o papel de modelo representado pela personagem para um quadro realizado pelo narrador. A posição de Arria é comparada à de uma estátua e, além disso, a referência ao nome do escultor Fídias constitui mais um indício da presença constante das artes plásticas no conto. O pé branco como o mármore reforça a metáfora da heroína enquanto verdadeiro objeto plástico. A cor dos cabelos, o detalhe do colo semiexposto e ornado por um colar de ouro e os tipos de tecido apresentados no retrato completam o caráter de uma descrição pictural no sentido estrito.

Em *Le Roi Candaule*, a admiração do soberano de Sardes pela beleza da esposa ultrapassa seu amor e seu ciúme; ele deseja que um outro homem conheça seu magnífico corpo, pois se sente culpado por ser o ladrão desse tesouro da humanidade. Ele almeja ser um pintor ou um escultor de talento para eternizar as formas perfeitas, as linhas harmoniosas, o rosto fascinante de Nyssia, a fim de que o tempo e a morte não os destruam completamente. Como um Pigmalião inverso, Candaule, em seu desejo de transformar sua esposa em obra de arte, oferece a oportunidade ao narrador de formar um quadro-vivo, reunindo, como Louvel define este tipo de descrição, a pintura e o teatro no mesmo fazer literário:

Frequentemente ele suplicava que ela deixasse correr pelos ombros as ondas de seus cabelos, rio de ouro mais opulento que o Pactolo, que colocasse sobre sua fronte uma coroa de heras e de flor de tília, como uma bacante de Ménale, que se deitasse em uma coberta de uma nuvem de tecido mais fino do que vento tramado, ou que ficasse de pé em uma concha de madrepérola, fazendo chover de suas tranças um orvalho de pérolas no lugar de gotas de água do mar.

Quando ele tinha encontrado o lugar mais favorável, ficava absorvido em uma contemplação; sua mão, traçando no ar vagos contornos, parecia esboçar algum projeto de quadro, e ele teria ficado horas inteiras, se Nyssia, logo cansada do seu papel de modelo, não lhe tivesse lembrado com um tom frio e desdenhoso que tais divertimentos eram indignos da majestade real e contrários às santas leis do casamento. (GAUTIER, 2002, p. 959-960)

Candaule compunha um quadro tomando Nyssia como modelo, mas é o narrador que o executa por meio da descrição das cenas agenciadas pelo jovem rei e representadas pela impaciente Nyssia, que se cansa rapidamente de seu papel de *modelo*. O herói é, ao mesmo tempo, contemplador e pintor imaginário, mas seu trabalho imaterial, as linhas que ele traça no ar são de certa maneira materializadas pelas palavras do narrador.

Em *La Toison d'or*, Tiburce traz um vestido renascentista de cetim verde, a fim de transformar Gretchen na Madalena do quadro de Rubens. Seu objetivo de realizar um quadro-vivo é evidente:

Um dia, Tiburce entrou no quarto de Gretchen carregando um embrulho – tirou dele uma saia e um corselete à moda antiga, de cetim verde, um peitilho antiquado e um fio de grandes pérolas. Ele pediu a Gretchen que se vestisse com aquelas roupas [...] quando ela entrou no salão, Tiburce não pôde conter um grito de surpresa e admiração. Somente encontrou algo para mudar no penteado, soltando os cabelos presos nos dentes de um pente, desenrolou-os em largos cachos sobre os ombros de Gretchen como os da Madalena da *Descida da Cruz*. [...] ele contemplou sua obra.

Vós vistes certamente, em alguma representação extraordinária, o que se chama de *quadros-vivos*. Escolhem-se as mais belas atrizes, que são vestidas e distribuídas em uma pose, de maneira a reproduzir um quadro famoso: Tiburce acabava de fazer a obra-prima do gênero – parecia um pedaço cortado da tela de Rubens. (GAUTIER, 2002, p. 812)

Louvel comenta que o quadro-vivo, no século XIX, era uma atividade de divertimento social muito apreciada e que frequentemente aparecia nos textos literários que possuíam referências recorrentes às artes plásticas:

Os *quadros-vivos*, muito em voga no século XIX, eram igualmente próximos do teatro e da ópera, muito valorizados na época. Os personagens arranjados em poses “falantes” reproduzem um quadro ou uma cena célebre da história, congelando-se, por exemplo, em uma evocação da *Jangada da Medusa*, *A morte de Atala* ou *O Juramento dos Horácios*, frequentemente bem mais apreciados do que os próprios quadros. (LOUVEL, 2002, p. 38)

A *ekphrasis* é o exercício de transcrever uma obra de arte plástica em um texto literário e representa “o mais alto grau de ‘picturalização’ do texto” (LOUVEL, 2002, p. 42). Em *La Toison d’or*, o amor de Tiburce pela Madalena pintada na *Descida da Cruz* de Rubens torna possível a realização, pelo narrador, da *ekphrasis* de um quadro real:

Quando os postigos da *Descida da Cruz* se entreabriram, Tiburce experimentou um deslumbramento vertiginoso, como se ele tivesse olhado em um abismo de luz; a cabeça sublime da Madalena chamejava vitoriosamente em um oceano de ouro, e com os raios de seus olhos parecia iluminar a atmosfera cinza e desbotada, peneirada pelas estreitas janelas góticas. Tudo se apagou em torno dele; fez-se um vazio completo, os ingleses quadrados, as inglesas quadradas, a inglesa vermelha, o maceiro violeta, ele não percebeu mais nada. (GAUTIER, 2002, p. 786)

Neste *quadro textual*, é preciso notar os marcadores do início da descrição (“os postigos da *Descida da Cruz* se entreabriram”) e da focalização a partir do olhar fascinado de Tiburce, que vê apenas a representação de Madalena por Rubens. Outro caráter pictural notável nessa descrição é o detalhe da luz espalhada por todo o quadro: em torno da encantadora cabeça da santa e igualmente lançada por seus olhos. O narrador chama a atenção para o olhar fascinado de Tiburce, o que lhe permite continuar a descrição: “Ele ficou lá, mudo, absorto, insensível, como

um homem caído em catalepsia, sem mexer as pálpebras e mergulhando os olhos no olhar infinito da grande arrependida” (GAUTIER, 2002, p. 786). Posteriormente a esse primeiro destaque de Madalena, o narrador começa a apresentar pictoricamente os outros componentes principais da obra de Rubens:

Um pé de Cristo, branco de uma brancura exangue, puro e sem brilho como uma hóstia, flutuava com toda a moleza inerte da morte sobre a loura espádua da santa, escabelo de marfim colocado no quadro pelo mestre sublime, para descer o divino cadáver da árvore da redenção. [...] a palidez azulada das carnes o inquietava um pouco. Ele ficou também profundamente ferido porque Madalena não voltava em sua direção o olhar untuoso e lustroso, em que o dia colocava seus diamantes e a dor suas pérolas; [...] Ele já esquecera que estava diante de uma pintura, tanto a paixão está pronta a emprestar seu ardor até mesmo aos objetos incapazes de o sentir. Pigmalião deve ter ficado surpreso como de algo espantoso que sua estátua não lhe retribuísse as carícias; Tiburce não ficou menos consternado com a frieza de sua amante pintada. (GAUTIER, 2002, p. 786-787)

Nesta continuação da *ekphrasis*, o Cristo também é descrito em relação à posição de Madalena, com a especificação das cores da pele branca e exangue devido à morte. Os ombros da santa são comparados a um escabelo de marfim, realçando igualmente a brancura escultural de seu corpo. Os olhos da amada de Tiburce são mais uma vez descritos e o seu brilho é qualificado pela comparação com diamantes e pérolas. O jovem francês experimenta, junto ao quadro, a mesma frustração de Pigmalião diante de sua estátua. O aspecto de realidade alcançado pela obra de Rubens destaca a grande qualidade da descrição do narrador, que tenta transpor essa obra-prima para a literatura:

Ajoelhada em seu vestido de cetim verde com dobras amplas e grandiosas, ela continuava a contemplar o Cristo com uma expressão dolorosa, como uma amante que quer se furtar dos traços de um rosto adorado que ela não deve mais rever; seus cabelos se soltavam sobre os ombros em franjas luminosas; – um raio de sol disperso por acaso realçava a quente brancura da roupa branca e de seus braços de mármore dourado; – sob a luz vacilante, o pescoço parecia inflar e palpitar com uma aparência de vida; as lágrimas de seus olhos fundiam e jorravam como lágrimas humanas. Tiburce acreditou que ela ia se levantar e descer do quadro.

De repente fez-se noite: a visão se apagou. (GAUTIER, 2002, p. 787)

O fim da descrição é provocado pela ausência de luz. Seu extenso tamanho é explicado pela contemplação de Tiburce, que dura um dia inteiro, graças à sua louca paixão. O último parágrafo é dedicado a Madalena, o narrador mostra a cor e a disposição de suas vestimentas, o belo arranjo dos cabelos e seu brilho, refletindo a luz. O valor plástico da descrição torna-se ainda mais forte, pois Madalena, ao fim da passagem, parece reviver.

Com a leitura de algumas descrições, em *Jettatura*, *Arria Marcella*, *Roi Candaule* e *La Toison d'or*, foi mostrado de que modo o narrador em Gautier produz *quadros textuais*, a partir da transposição das técnicas da pintura, por meio da descrição pictural no sentido estrito, do quadro-vivo e da *ekphrasis*, celebrando e defendendo a *fraternidade das artes*.

Acredito ainda que, na obra de Gautier, as referências às artes plásticas tanto como elementos na narrativa quanto através de descrições picturais são fundamentais para a construção do que ele chamava de literatura plástica e, consequentemente, para a elaboração de sua estética.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAM, J.-M. & PETIT JEAN, A. *Le texte descriptif: poétique et linguistique textuelle*. Paris: Nathan, 1989.
- BERGERAT, Émile. *Théophile Gautier: Entretiens, souvenirs et correspondance*. Genève: Slatkine Reprints, 1998.
- CLÜVER, CLAUS. Intermedialidade e Estudos Interartes. In: NITRINI et alii (org.). *Literatura, artes, saberes*. São Paulo, SP: Editora Hucitec, 2008, p. 209-232.
- GAUTIER, Théophile. *Souvenirs romantiques*. Paris: Librairie Garnier Frères, 1929.
- \_\_\_\_\_. *Romans, contes et nouvelles*. Paris: Gallimard Éditions, 2002, 2 T. Bibliothèque de la Pléiade.
- \_\_\_\_\_. *Œuvres poétiques complètes*. Paris: Bartillat, 2004.
- JASINSKI, René. *Les années romantiques de Théophile Gautier*. Paris: Librairie Vuibert, 1929.
- LOUVEL, Liliane. *Texte/Image: images à lire, textes à voir*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- MATORÉ, Georges. *La Préface de Mademoiselle de Maupin*. Paris: Librairie Droz, 1946.

Recebido em 20.02.2014

Aceito em 02.06.2014