

Formação cenacular e romantismo francês

The formation of the Cenacle and french romanticism

Fernanda Almeida Lima

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

felima.letas@gmail.com

Resumo: O presente artigo trata do processo de formação cenacular à época do romantismo francês, enfocando a participação dos membros do Pequeno Cenáculo (1829-1833). Esta confraria artística é composta por representantes da segunda geração de românticos franceses, tais como Pétrus Borel, Théophile Gautier e Gérard de Nerval, e elege como modelo de organização cenacular o Grande Cenáculo (1827-1830), liderado por Victor Hugo. A formação do grupo e as práticas de elogio e proteção mútuas, típicas da sociabilidade da *camaraderie* literária, são analisadas em sua relação com o estado específico do campo literário de 1830, às vésperas da conquista da autonomia, e com a expressão da autarquia artística dos jovens românticos. Finalmente, empreende-se a discussão acerca da legitimidade do cenáculo enquanto instituição literária.

Palavras-chave: cenáculo; romantismo francês; campo literário.

Abstract: This article deals with the Cenacle formation process at the time of French Romanticism focusing on the participation of the members of the Petit Cénacle (1830-1833). This artistic confraternity is made up of representatives of the second generation of French romanticists, such as Pétrus Borel, Théophile Gautier and Gérard de Nerval, and elects as the model of the cenacular organization, the Grand Cénacle (1827-1830), led by Victor Hugo. The formation of the group and the praise and mutual protection practices typical of the sociability of the literary *camaraderie* are analyzed in their relation with the specific state of the literary field at 1830, on the eve of the conquest of the autonomy, and with the expression of the artistic autarchy of young romanticists. At last, it undertakes a discussion about the legitimacy of the Cenacle as a literary institution.

Keywords: Cenacle; French Romanticism; literary field.

Organização cenacular e a teoria do campo literário

Neste trabalho, a análise dos cenáculos da França de 1830 se fundamenta na teoria sociológica da arte, desenvolvida por Pierre Bourdieu. Dentre os conceitos constituintes da teoria bourdieusiana, o presente estudo privilegiou aqueles de campo literário, posição e tomada de posição. Bourdieu define o campo literário como um espaço de relações discursivas marcado pela tensão, visto que a característica estrutural desse campo consiste na dinâmica de oposição e de disputa entre agentes ou grupos de agentes. Por meio de metáforas referentes ao campo magnético da Física, o campo literário é definido como um campo de forças em conflito pela legitimidade, com ação sobre todo e qualquer produtor que ali se insere, figurando como agente e paciente desse sistema de forças, e de maneira diferenciada segundo a posição que reivindicam. Dessa forma, as disputas internas, fundamentadas nas lutas simbólicas pelo monopólio do modo de produção cultural legítimo, assumem, inevitavelmente, a forma e a dinâmica “de conflitos de *definição*, no sentido próprio do termo: cada um visa impor os limites do campo mais favoráveis aos seus interesses, ou [...] à definição das condições da vinculação verdadeira ao campo”.¹ Bourdieu destaca que tal “sistema” de lutas simbólicas e oposições não constitui “o resultado de uma forma qualquer de acordo objetivo, mas o produto e a aposta de um conflito permanente. Em outras palavras, o princípio gerador e unificador desse ‘sistema’ é a própria luta”.²

Como aponta Joseph Jurt, a construção do conceito de campo literário remete a rupturas empreendidas por Bourdieu com relação à teoria marxista, como a recusa da noção de classe social, passando a priorizar as relações entre agentes e grupos, e a oposição ao economicismo, que reduz o campo social às regras e determinismos do campo econômico. Desse modo, “a teoria do campo, que não se apoia no postulado de uma sociedade global, concebe um espaço social constituído por campos relativamente autônomos [...]”.³ O campo social figura como um espaço multidimensional, uma sorte de macrocosmo, encerrando em sua composição diferentes microcosmos, como o campo literário. No que se refere às características primárias de um campo, Bourdieu admite certo número de invariantes, presentes em

¹ BOURDIEU. *As regras da arte*, p. 253.

² BOURDIEU. *As regras da arte*, p. 263.

³ JURT. De Lanson à teoria do campo literário, p. 53.

todos os microcosmos. Dentre tais invariantes, podem-se elencar a relação conflituosa e antagônica entre dominantes (ortodoxos) – detentores, de forma mais ou menos expressiva, de um tipo de capital valorizado dentro do campo – e dominados (heréticos) – grupos menos dotados deste capital específico –; as “estratégias de conservação”, empreendidas pelos dominantes, no intuito de manter a posição hegemônica dentro deste sistema de forças; e, finalmente, as “estratégias de subversão”, desenvolvidas pelos dominados, visando inverter esta lógica de subordinação que os remete a posições periféricas. Jurt também salienta que “(s)e Bourdieu deve a Marx a teoria do capital, ele não o reduz de forma alguma à dimensão econômica, pois faz distinções entre o capital econômico, o cultural, o social e o simbólico”.⁴ O primeiro consiste, por exemplo, em dinheiro, ações e obras de arte; o segundo, em diplomas, títulos acadêmicos, ou conhecimento em determinada área; o terceiro diz respeito a uma rede de relações profícua; o quarto está relacionado ao prestígio, ao reconhecimento dos pares, etc.

Ao longo da história, o campo literário oscila entre um estatuto heterônomo, no qual os princípios que regem a produção cultural estão subordinados às injunções éticas e estéticas de instâncias de legitimação externas, como a Aristocracia, a Igreja ou a Academia, e um estatuto autônomo, no qual a produção artística é determinada por imperativos internos, especificamente literários, possibilitando um processo de afirmação e de legitimação autorreferencial. O surgimento de instâncias propriamente intelectuais de seleção e de consagração das produções literárias, como editoras, teatros e associações culturais, vinculado ao crescimento e à diversificação do público, viabiliza a libertação dos artistas da tutela de instâncias e agentes externos. Como resume Gisèle Sapiro, “a autonomização do campo literário é fruto do surgimento de um corpo de produtores especializados, habilitados a expressar um juízo estético sobre os produtos artísticos e a fixar seu valor”.⁵ Desse modo, segundo Bourdieu, o grau de autonomia do campo literário se intensifica progressivamente, processo que atinge seu auge, por exemplo, na França, na segunda metade do século XIX, tendo como heróis fundadores Baudelaire e Flaubert, na literatura, ao lado de Manet, na pintura.

⁴ JURT. De Lanson à teoria do campo literário, p. 53.

⁵ SAPIRO. Elementos para uma história do processo de autonomização; o exemplo do campo literário francês, p. 94.

Comparando o campo literário a um tabuleiro de xadrez, a posição de um agente corresponde a uma casa do tabuleiro, abrigando determinada peça do jogo ou constituindo um espaço para deslocamentos possíveis, ao longo da partida, de acordo com uma estratégia específica. Desta forma, as posições constituem “postos” assumidos pelos agentes, correspondendo a um modo específico de participação no campo de produção cultural, como, por exemplo, o investimento em determinado gênero, a fundação ou participação em certo periódico, a filiação a cenáculos ou salões, etc. Ao construir ou assumir determinado “posto”, o agente é determinado pelas propriedades inerentes a tal posição e, ao mesmo tempo, modela e qualifica a posição ocupada por suas propriedades intrínsecas, seus “interesses específicos”. Verifica-se, então, um fenômeno de qualificação e determinação em “mão dupla” entre as posições e as disposições de seus ocupantes. As propriedades pertinentes de cada posição só se definem por suas relações objetivas com outras, dentro da disposição global das posições. Percebe-se que este esquema de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo), que definem as diferentes posições, obedece à lógica de significação por oposição, cara à linguística saussuriana. Desse modo, o peso funcional de cada posição depende “de sua situação atual e potencial na estrutura do campo, ou seja, na estrutura da distribuição das espécies de capital (ou de poder) cuja posse comanda a obtenção dos lucros específicos (como o prestígio literário) postos em jogo no campo”.⁶

As tomadas de posição no campo dizem respeito à produção de obras literárias ou artísticas, bem como a atos e discursos políticos, manifestos, polêmicas, etc. No que concerne aos fatores que orientam as tomadas de posição, as determinações externas figuram como elementos pouco relevantes, pois “[é] nos ‘interesses’ específicos associados às diferentes posições no campo literário que é preciso buscar o princípio das tomadas de posição literárias, ou mesmo das tomadas de posição políticas no exterior do campo”.⁷ A relação entre as posições e as tomadas de posição, por sua vez, não se estabelece diretamente, de forma mecânica, mas sofre a mediação do espaço dos possíveis, concebido “como um espaço orientado e prenhe de tomadas de posição que aí se anunciam como potencialidades objetivas, coisas ‘a

⁶ BOURDIEU. *As regras da arte*, p. 261.

⁷ BOURDIEU. *As regras da arte*, p. 262.

fazer’, ‘movimentos’ a lançar, revistas a criar, adversários a combater, tomadas de posição estabelecidas a superar”.⁸ Assim, a formação de um novo grupo literário no campo acarreta uma reformulação do espaço dos possíveis, podendo também operar uma translação no espaço das posições, desclassificando dominantes ou atenuando o impacto das rupturas de determinada “heresia estética”. Da mesma forma, projetos estéticos inovadores ou revolucionários só podem ser concebidos como tal, mediante a existência de lacunas estruturais correspondentes, no sistema dos possíveis já realizados. Com base na definição do espaço dos possíveis, Bourdieu desconstrói o postulado de genialidade e liberdade absoluta no processo criador, dado que o projeto estético dos escritores é elaborado em função do reconhecimento de um conjunto de “sujeições prováveis” que se apresentam a eles, condicionando e dirigindo um número circunscrito de usos possíveis. Destaca-se, então, a relevância da noção de estratégia na dinâmica de tomadas de posição, visto que esta noção desarticula a concepção dos agentes como simples suportes das estruturas, pondo em evidência a habilidade dos produtores de elaborar condutas e investimentos estéticos, segundo suas disposições específicas e mediante as coerções inerentes a determinada estrutura do campo literário.

Ao longo do presente trabalho, as formações cenaculares do romantismo francês, sobretudo o Pequeno Cenáculo, serão analisadas em sua relação com o estado específico do campo literário da França de 1830, com a posição assumida pelos românticos na dinâmica de lutas simbólicas que estruturavam aquele campo e, finalmente, com o processo de autonomização do campo literário à época.

Do Cenáculo hugoliano (1827-1830) ao Pequeno Cenáculo (1829-1833)

Cabe a Sainte-Beuve o estatuto de precursor no emprego do termo *cenáculo* para designar um agrupamento de artistas. Primeiramente, o termo aparece em uma carta de Sainte-Beuve a Vigny, datada de 14 de agosto de 1828, na qual o remetente relata a ansiedade de rever o destinatário, Émile Deschamps e Victor Hugo, e retomar o seu modesto lugar naquele “Cenáculo de poetas”. O cenáculo alude, então, às seletas reuniões de artistas, realizadas desde 1827, no apartamento de Victor

⁸ BOURDIEU. *As regras da arte*, p. 265.

Hugo, na Rua Notre-Dame-des-Champs. O anfitrião assume a posição de líder do grupo, que conta com representantes dos diversos campos artísticos entre os seus integrantes, como Eugène Devéria, Eugène Delacroix, Louis Boulanger, Jean Gigoux, os irmãos Alfred e Tony Johannot, Émile Deschamps, Sainte-Beuve, Alexandre Dumas, Honoré de Balzac, Prosper Mérimée, Alfred de Vigny e Alfred de Musset. Acolhido nas reuniões de Victor Hugo, Sainte-Beuve compõe o livro *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* (1829), em que o termo *cenáculo* figura em um poema epônimo (*Cénacle*) e, com a publicação da obra, o vocábulo ganha celebridade. Verifica-se a ocorrência do termo *cenáculo* especificamente nas estrofes transcritas a seguir:

Naqueles dias de martírio e de glória, onde o machado
 Limpava com sangue a impura cusparada do infame
 Sobre as mais nobres frentes;
 Onde os oradores de Atenas e os sábios de Roma
 Ridicularizavam soberbamente os filhos do Deus feito homem
 Que os Neros degolavam;
 Alguns santos discípulos, à noite, no cenáculo
 Se reuniam e ali falavam do grande milagre,
 De joelhos, poucos,
 Mas unidos, mas crentes, mas fortalecidos por uma fé de anjo:
 Pois línguas de fogo flutuavam, coisa estranha!
 E pousavam sobre eles.⁹

Na Bíblia, o *cenáculo* designa a sala onde Cristo instituiu a Eucaristia, após a celebração pascal, acabando por designar metonimicamente a assembleia de apóstolos reunidos no local, com a missão de propagar os ensinamentos do Mestre. Victor Hugo e seus pares adotam oficialmente a denominação de *cenáculo* para as reuniões do grupo em abril de 1829, quando é publicado o livro de Sainte-Beuve. A escolha de tal denominação, por empréstimo de um termo do vocabulário

⁹ “En ces jours de martyre et de gloire, où la hache/ Effaçait dans le sang l’impur crachat du lâche/ Sur les plus nobles fronts;/ Où les rhéteurs d’Athènes et les sages de Rome/ Raillaient superbement les fils du Dieu fait homme/ Qu’égorgeaient les Nérons;/ Quelques disciples saints, les soirs, dans le cénacle/ Se rassemblaient, et là parlaient du grand miracle,/ A genoux, peu nombreux,/ Mais unis, mais croyants, mais forts d’une foi d’ange:/ Car des langues de feu voltigeaient, chose étrange!/ Et se posaient sur eux.” (SAINTE-BEUVE. *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, p. 67, tradução minha).

bíblico, visa desarticular as classificações do grupo como uma seita excêntrica ou como mera reunião mundana, a exemplo dos salões. A partir de então, como assinala Anthony Glinoer, o cenáculo hugoliano adota uma mitologia própria, uma vez que, no poema de Sainte-Beuve, encontram-se alusões a alguns membros do grupo, como Alfred de Vigny, Émile Deschamps e Louis Boulanger, que aparecem como irmãos de luta do autor, formando, “sob a égide de Victor Hugo, um cenáculo que, de alguma forma, assumiria para o campo literário pós-revolucionário, o papel que a assembleia dos apóstolos desempenhou para a cristandade”.¹⁰

O período que abarca o final do ano de 1829 e o início de 1830 é marcado pela mobilização dos românticos e o processo de recrutamento de soldados para a “batalha” de *Hernani*, primeira representação do drama romântico de Victor Hugo, em 25 de fevereiro de 1830, na Comédie-Française. Vale ressaltar que a “batalha” entre clássicos e românticos se estendeu às representações subsequentes da peça. Nos meses que antecederam a estreia de *Hernani*, a peça foi atacada pela maioria dos jornais, tanto os ministeriais quanto os liberais, como o *Constitutionnel*, que acabara de admitir como redatores alguns representantes da Escola Clássica. O autor do drama, por sua vez, organizava tropas de jovens românticos, inflamando-os para o histórico combate e atribuindo-lhes a missão de assegurar a força de resistência. Recusando aplausos remunerados, Victor Hugo convoca a juventude artística de 1830 para formar a claqué defensora de sua peça. Alguns jovens “soldados”, dotados de certo prestígio aos olhos do “general”, que já frequentavam as reuniões do Cenáculo, foram promovidos a chefes de batalhão, com a função de recrutar e orientar novos soldados para o dia da “batalha”. Dentre os nomes que compõem a lista destes chefes de batalhão constam Théophile Gautier, Gérard de Nerval e Pétrus Borel, já entre os soldados recrutados, Augustus Mac-Keat (Auguste Maquet), Jehan Duseigneur, Joseph Bouchardy, Philothée O’Neddy. Assumindo sua “hugolatria”, os jovens românticos participam calorosamente da “batalha” de *Hernani*, chocando os representantes da “velha Escola” por meio de um

¹⁰ “[...] Il [Sainte-Beuve] convoque dans cette pièce certains de ses compagnons d’armes pour former avec lui, sous l’égide de Victor Hugo, un cénacle qui en quelque sorte tiendrait pour le champ littéraire postrévolutionnaire le rôle qu’a tenu l’assemblée des apôtres pour la chrétienté” (GLINOER. *La Querelle de la camaraderie littéraire*, p. 45, tradução minha).

comportamento arruaceiro e agressivo, bem como pela excentricidade de vestimentas e de aparência, como o colete vermelho e os longos cabelos de Gautier, a casaca à moda Robespierre, o manto espanhol e a barba compacta de Borel. A aristocracia literária da época compara os soldados hugólatras a um séquito de bárbaros, aos hunos, sendo, por sua vez, classificados pelos recrutas do romantismo como as “larvas do passado e da rotina, [...] inimigos da arte, do ideal, da liberdade e da poesia, que tentavam, com suas débeis mãos trêmulas, manter fechada a porta do futuro”,¹¹ como ironiza Gautier. Por conta da idade avançada e da calvície, devidamente camuflada pelo uso de perucas, os defensores da arte clássica são designados pelos jovens românticos, por metonímia, como “perucas”, símbolo da velharia poética, e as representações de *Hernani* constituem oportunidades de travar um confronto direto e abater a “hidra do peruquismo”.

Auxiliado por seus pares e pelos jovens recrutas, Victor Hugo obtém a vitória na “batalha” de *Hernani* e a tomada de posição empreendida pelos românticos obtém êxito. Entretanto, a soberania de Hugo, reverenciada e propagada pela juventude romântica, parece ter constituído fator determinante para a dissolução do Cenáculo, acentuando as rivalidades internas e ofuscando seus pares. O grupo se dispersa no outono de 1830 e integrantes como Vigny, Musset, Dumas e Sainte-Beuve procuram assinalar sua independência no seio do império hugoliano.

Naquele final de 1829 e início de 1830, alguns chefes de batalhão e alguns soldados que participaram da “batalha” de *Hernani* investem na formação de um novo agrupamento artístico. Elegendo Victor Hugo como um tipo de “mestre espiritual”, o grupo de jovens românticos estabelece a denominação de Pequeno Cenáculo, criada no intuito de, ao mesmo tempo, homenagear o Grande Cenáculo, fundado pela primeira geração de românticos franceses, e assinalar uma relação de inferioridade e reverência aos seus predecessores. As reuniões do Pequeno Cenáculo se realizam no ateliê de escultura de Jehan Duseigneur e, além do escultor anfitrião, conta com os escritores Pétrus Borel, que assume a posição de líder, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Philothée O’Neddy, Alphonse Brot, Auguste Maquet, com os arquitetos Jules Vabre e Léon

¹¹ “[...] ces larves du passé et de la routine, tous ces ennemis de l’art, de l’idéal, de la liberté et de la poésie, qui cherchaient de leurs débiles mains tremblantes à tenir fermée la porte de l’avenir [...]” (GAUTIER. *Histoire du romantisme*, p. 97, tradução minha).

Clopet, e, finalmente, com os pintores e vinhetistas Célestin Nanteuil, Napoléon Thomas (Napol) e Joseph Bouchardy. Relatando suas memórias da juventude, em *Histoire du romantisme* (1874), Théophile Gautier descreve o ateliê que acolhera as reuniões do Pequeno Cenáculo como um compartimento modesto, apertado, mas decorado com bom gosto e requinte românticos. A simplicidade do ateliê adquiria certa altivez por conta de alguns elementos decorativos, como croquis de Eugène e Achille Devéria, uma cabeça esculpida por Louis Boulanger, os medalhões de todos os membros do grupo, modelados por Duseigneur, ornando as paredes, a caveira utilizada como pêndulo de relógio, o papel de parede de fundo dourado e ornado com estampas metálicas, aplicado por economia e conhecimento de técnicas picturais, apenas nos ângulos mais obscuros do cômodo, criando um interessante jogo de reflexos, e, finalmente, o elemento principal, que pairava soberano, em meio a todas essas peças decorativas, um exemplar de *Cromwell*, assinado com o monograma V.H.

A apresentação dos integrantes indica que o grupo do Pequeno Cenáculo era composto por representantes de diversos campos artísticos, particularidade já presente na composição do Cenáculo de Victor Hugo, que reivindicara, como um de seus traços distintivos, a fraternidade das artes, o convívio e a troca de conhecimento especializado entre escritores e artistas, operando transformações na concepção e no exercício da arte. Na passagem transcrita abaixo, Théophile Gautier reflete sobre tal peculiaridade estética do movimento romântico.

Esta intrusão da arte na poesia foi e permanece um dos sinais característicos da nova Escola e permite compreender porque seus primeiros adeptos foram recrutados mais entre os artistas do que entre os profissionais das Letras. Uma gama de objetos, de imagens, de comparações, que se acreditava serem irredutíveis ao verbo, entrou na linguagem e ali permaneceu. A esfera da literatura aumentou e agora abriga a esfera da arte, em seu imenso orbe.¹²

¹² “Cette immixtion de l’art dans la poésie a été et demeure un des signes caractéristiques de la nouvelle École, et fait comprendre pourquoi ses premiers adeptes se recrutèrent plutôt parmi les artistes que parmi les gens de lettres. Une foule d’objets, d’images, de comparaisons, qu’on croyait irréductibles au verbe, sont entrés dans le langage et y sont restés. La sphère de la littérature s’est élargie et renferme maintenant la sphère de l’art dans son orbe immense.” (GAUTIER. *Histoire du romantisme*, p. 15-16, tradução minha).

No que concerne às peculiaridades espaciais, o Pequeno Cenáculo realiza suas reuniões no ateliê do escultor Jehan Duseigneur, espaço de natureza simples e que funcionara, anteriormente, como uma quitanda. Além da simplicidade, o *topos* do ateliê se singulariza pela profusão desordenada e heteróclita de objetos, pelo acúmulo de itens sem valor econômico, mas providos de valor cultural. Verifica-se, então, que o local de sociabilidade do Pequeno Cenáculo se distingue expressivamente daquele que acolhia as reuniões do Grande Cenáculo, o apartamento aristocrático de Victor Hugo, atapetado, acortinado e mobiliado com requinte. Com relação à forma de sociabilidade, o Pequeno Cenáculo reafirma os laços fraternais típicos da *camaraderie*, unidos por afinidades estéticas, pela atuação conjunta na “batalha” de *Hernani*, bem como pelos laços de amizade de longa data entre alguns de seus membros. Percebem-se no modo de sociabilidade do Pequeno Cenáculo não só a recusa de formalidade e de protocolos de etiqueta na relação entre os pares, mas também a criação de uma ambiência mais lúdica, animada por entretenimentos, como jantares exóticos, festas, rituais de bebedeira e de orgia. Constata-se igualmente que o grupo do Pequeno Cenáculo recorre a desterritorializações pontuais para a realização de suas práticas de diversão e de orgia, frequentando cafês, tabernas e cabarés, de modo a maldizer e assinalar sua oposição à ordem burguesa vigente. Dentre os espaços frequentados pelo grupo de jovens românticos, destaca-se o Petit-Moulin-Rouge, uma rústica taberna situada na Avenue de La Grande-Armée.

Das críticas à formação cenacular e a querela da *camaraderie* literária

Na França, desde o final do século das Luzes, desenvolve-se um movimento de rejeição e de ácidas críticas à formação e à participação dos escritores em associações ou círculos literários. No início do século XIX, esse movimento se intensifica, acabando por atingir todas as formas de sociabilidade tradicionais, como academias, colégios, salões, escolas e círculos. A intensificação desse movimento de críticas às diversas formas de sociabilidade literária se deve, em grande parte, ao ideal do escritor promovido desde o pré-romantismo e consolidado nos primeiros anos do romantismo. A genialidade e a pureza estética eram então associadas ao poeta melancólico e solitário, em ruptura com o mundo e em aliança com a natureza e com as suas paixões. O individualismo e o isolamento que caracterizam a sensibilidade literária da época são ilustrados no artigo “Nos

doctrines”, de 1824, escrito por Alexandre Guiraud, no intuito de definir a linha editorial da revista *La Muse Française*. Primeiramente, o autor exalta o processo de individualização literária empreendido desde Rousseau e atingindo a excelência sob as plumas de Byron e de Chateaubriand, visto que tanto *Childe-Harold* quanto *René* são singularmente marcados por este “caráter íntimo e individual do qual nenhum vestígio se encontra nas literaturas clássicas”.¹³ Em seguida, Guiraud ataca as práticas de associação literária tradicionais, por meio da seguinte argumentação:

não é mais o momento de encerrar doutrinas em escolas e em salões: em um governo onde toda a nação é chamada a tomar parte nos direitos de conselho e de administração, todos os ensinos devem ser públicos, e sobretudo o das Letras, porque, se a princípio, a sociedade age sobre elas, por sua vez, elas reagem com uma influência no mínimo igual sobre a sociedade.¹⁴

Guiraud põe em evidência que o agrupamento de escritores em escolas e salões limita não só o exercício literário, encadeando o gênio poético, mas também a superfície social da literatura. Guiraud acaba por reivindicar formas de sociabilidades mais amplas, preconizando a exigência utópica que será retomada e reelaborada ao longo do século XIX: “a *sociabilidade* (larga) contra as *sociabilidades* (restritas). Exigência ainda mais normal, visto que a época não é apenas aquela da sacralização do escritor, mas também se caracteriza por uma extensão sem precedentes do domínio da literatura”.¹⁵ Sob esta concepção, resguardar a prática literária em associações e salões equivale a reduzir a literatura a um mero apêndice

¹³ “Dans *Childe-Harold* tout autant que dans *René*, se manifeste un caractère intime et individuel dont il n’y a aucune trace dans les littératures classiques.” (GUIRAUD. Nos doctrines, p. 8, tradução minha).

¹⁴ “[...] ce n’est plus le moment d’enfermer des doctrines dans les écoles et dans les salons: dans un gouvernement où toute la nation est appelée à participer aux droits de conseil et d’administration, tous les enseignements doivent être publics, et celui des lettres surtout, parce que si la société agit d’abord sur elles, elles réagissent à leur tour avec une influence au moins égale sur la société [...]” (GUIRAUD. Nos doctrines, p. 25, tradução minha).

¹⁵ “[...] la *sociabilité* (large) contre les *sociabilités* (restreintes). Exigence d’autant plus normale que l’époque n’est pas seulement celle du ‘sacre de l’écrivain’, mais se caractérise aussi par une extension sans précédent du domaine de la littérature.” (DIAZ. Sociabilidades literárias vs “socialité” de la littérature, p. 54, tradução minha).

da sociedade, rebaixando, assim, o valor social e a autonomia de seus produtores.

Desse modo, a partir de 1820, verifica-se o declínio progressivo dos salões aristocráticos e as práticas de sociabilidade características desse círculo são concebidas como antiquadas, entesadas, factícias, afetadas e submissas às hierarquias e às regras de comportamento mundano. Dos últimos anos da Restauração (1814-1830) ao início da Monarquia de Julho (1830-1848), a busca por modos de sociabilidade mais amplos origina um profícuo processo de formação cenacular. O cenáculo é então instituído e preconizado pelos artistas românticos como forma de agrupamento com alto grau de autonomia, regido e legitimado segundo o princípio de associação fraterna e igualitária entre os pares, logo, dispensando tutelas exteriores ao campo da arte. Emergem, assim, profundas mudanças na concepção da prática literária, fundadas na tendência à coletivização real ou imaginária requerida pela sensibilidade artística e intelectual da época. Emergem igualmente novas formas de consciências sociais mais abrangentes, como geração, escola e mundo artista. “Vinda das artes plásticas, a noção de *escola* é relançada em favor da ‘fraternidade das artes’, no sentido de grupo ligado por um ideal estético comum, bem mais largo do que o Cenáculo”.¹⁶ Fala-se, então, de “escola romântica”, conhecida como a “jovem escola”, que se opõe abertamente à “velha escola” clássica.

Como foi dito na seção anterior, o poema “Cénacle”, de Sainte-Beuve, figura como síntese e emblema da definição e dos objetivos da organização cenacular proposta pelos românticos. Assim como todas as sociabilidades literárias instituídas ao longo da história, o cenáculo também foi alvejado por críticas que, particularmente, visavam aviltar a imagem mística e fraternal do grupo, apresentada por Sainte-Beuve. O panfleto “De la camaraderie littéraire”, escrito pelo jornalista Henri Delatouche, publicado em 11 de outubro de 1829, na *Revue de Paris*, aparece como texto precursor na querela dos cenáculos românticos. O ponto central do texto de Latouche, o histórico ataque à *camaraderie* de Victor Hugo, constitui o trecho transcrito abaixo, no qual o autor define, ironicamente, o cenáculo como

¹⁶ “[...] Venant des arts plastiques, la notion d’*école* est relancée, à la faveur de la ‘fraternité des arts’, au sens de groupe que relie un idéal esthétique commun, bien plus large que le Cénacle [...]” (DIAZ. Les Sociabilités littéraires autour de 1830: le rôle de la presse et de la littérature panoramique, p. 523, tradução minha).

[...] uma pequena sociedade de apóstolos que, se dizendo perseguida pela prática de um novo culto, se fechou sobre si mesma para se fortalecer. [...] Uma congregação de poetastros bizarros se tornou um complô para se adular, e algumas confidências de aprendizes que se testam, uma *conspiração* flagrante contra nomes consagrados. [...] esta reunião que disse a si mesma que “o século lhe pertence”, que se denomina modestamente um Cenáculo, [...] guarda em seu seio seus mártires e suas divindades. [...] todos querem palavras que indiquem a transfiguração, e as posturas condescendentes suplicam artigos mentirosos à porta de todas as gazetas. Ali, fizeram do elogio uma servidão, uma vassalagem de todas as horas; é a prece da manhã e da noite na igreja ultrarromântica.¹⁷

Por meio da criação do neologismo *camaraderie*, o crítico põe em xeque os laços de fraternidade cristã e o desinteresse sagrado com os quais Sainte-Beuve cunhou o Grande Cenáculo. O emprego do termo *camaraderie* permite a Henri de Latouche mobilizar “o campo semântico da *transação* financeira. [...] Ele insinua que os membros de uma seita literária permanecem unidos não porque se amam ou amam a literatura, mas porque encontraram um meio de obter sucesso *a baixo custo*, mantendo-se coesos”.¹⁸ Latouche empreende também a acusação de sectarismo, endogamia e alienação, sustentando que, reclusos em um apartamento espelhado e atapetado, os membros do Grande Cenáculo

¹⁷ “[...] une petite société d’apôtres, qui, se disant persécutée dans les pratiques d’un nouveau culte, s’est enfermée en elle-même pour s’encourager. [...] Une congrégation de rimeurs bizarres est devenue un complot pour s’aduler, et quelques confidences d’écoliers qui s’essaient, une conspiration flagrante contre des illustrations consacrées. [...] cette réunion qui s’est dit à elle-même que ‘le siècle lui appartient’, qui s’appelle modestement un Cénacle, [...] trouve dans son sein ses martyrs et ses divinités. [...] tout le monde veut des paroles qui sentent la transfiguration, et les souples postures implorent des articles menteurs à la porte de toutes les gazettes. Là, on s’est fait de la louange une servitude, un vasselage de tous les instants; c’est dans la petite église ultraromantique, la prière du matin et du soir; [...]” (DE LATOUCHE. De la camaraderie littéraire, p. 103-104, tradução minha).

¹⁸ “[...] en mobilisant notamment le champ sémantique de la *transaction* financière [...] Il laisse entendre que les membres d’une secte littéraire restent entre eux, non parce qu’ils s’aiment ou aiment la littérature, mais parce qu’ils ont trouvé, en faisant bloc, un moyen d’obtenir le succès *à peu de frais*.” (GLINOER; LAISNEY. Le Discours anticénaculaire au XIX^e siècle: un cas d’école, [n.p.], tradução minha).

não aderem à marcha do século, desprezam as preocupações sociais, dedicando-se exclusivamente à produção de obras herméticas e à prática de elogios galvânicos e afetados aos pares. Latouche prossegue na contrarresposta irônica a Sainte-Beuve insinuando que os laços fraternais entre os cenaculistas serviam apenas de camuflagem e de consolo à indiferença exterior. Finalmente, demonstrando grande perícia na articulação de polêmicas, Latouche designa o cenáculo como “banda podre” que, sob pretexto de reforma estética, arquiteta um complô contra a ordem literária, as glórias nacionais e o patrimônio clássico. Considerando esta sarcástica investida do crítico contra o cenáculo hugoliano, Anthony Glinoyer resume a importância dos textos de Sainte-Beuve e de Henri de Latouche na configuração da querela da *camaraderie* literária, através desta reflexão:

Sainte-Beuve, em abril, elevava o grupo romântico à categoria do Cenáculo; Latouche o rebaixa, em outubro, à categoria das relações de alojamento ou de pátio de escola. O primeiro, inaugurando o gênero da “poesia cenacular”, inventara uma sociabilidade idealizada, o segundo lhe atribui uma face horrorosa, um duplo grotesco, um artefato pervertido. “Cenáculo”, “*camaraderie*”: os dois termos soam como as duas faces da mesma realidade, [...] da mesma coletivização da vida literária. Os dois poetas-críticos devem assumir a dupla paternidade da querela que se engaja, definitivamente, neste final do ano de 1829.¹⁹

A partir de então, as referências ao cenáculo reportam, mesmo que veladamente, essa condição dúbia, mística e arrivista, sociabilidade real e midiaticizada, oscilando entre sua versão poética e sua versão comercial. Destaca-se que o panfleto de Henri de Latouche figura não só como ato fundador da crítica anticenacular, mas também como fio discursivo condutor de uma série de críticas, sátiras e opúsculos que, ao

¹⁹ “[...] Sainte-Beuve avait élevé en avril le groupe romantique au rang du Cénacle; Latouche l’abaisse en octobre au rang des relations de chambrée ou de cour d’école. Le premier, en inaugurant le genre de la ‘poésie cenaculaire’, avait inventé une sociabilité idéalisée, le second lui ajoute une face hideuse, un double grotesque, un artefact perversi. ‘Cénacle’, ‘camaraderie’: les deux mots sonnent comme les deux faces d’une même réalité, [...] d’une même collectivisation de la vie littéraire. Les deux poètes-critiques doivent assumer la double paternité de la querelle qui s’engage résolument en cette fin d’année 1829” (GLINOER. *La Querelle de la camaraderie littéraire*, p. 67-68, tradução minha).

longo do século XIX, abordam o cenáculo retomando ironias, metáforas, entimemas e acusações do texto de Latouche, em um instigante esquema de solidariedade redacional.

O panorama literário francês dos anos 1829-1830 é, então, formatado não só pela rede midiática de publicações referente à querela da *camaraderie* literária suscitada por Latouche, mas também pelas polêmicas acerca da dissolução do Grande Cenáculo, bem como pela gama de críticas e derrisões às associações literárias tecidas por ex-integrantes e dissidentes do cenáculo hugoliano. Nesse panorama adverso ao processo de formação cenacular, o grupo de jovens românticos investe na instituição do Pequeno Cenáculo, em uma postura de desconsideração e de enfrentamento à reverberação discursiva contra as associações literárias. No prefácio de sua primeira obra, *Rhapsodies* (1832), Pétrus Borel define a nova organização cenacular do romantismo nestes termos:

[...] são todos jovens, como eu, de bons sentimentos e de coragem, com os quais evoluo e que são amados por mim! São eles que me espantam o tédio desta vida; são todos amigos verdadeiros, todos camaradas de nossa *camaraderie*, *camaraderie* estreita, não aquela de M. Henri Delatouche, a nossa, ele não compreenderia [...]²⁰

Desta forma, Pétrus Borel responde às críticas tecidas por Henri de Latouche, definindo a *camaraderie* do Pequeno Cenáculo como uma verdadeira “comunidade emocional”,²¹ sustentando a legitimidade dos laços de afeto e de companheirismo que uniam os seus integrantes. A defesa dos estreitos laços de afeto entre a *camaraderie* do Pequeno Cenáculo encontra sustentação no fato de que alguns membros, como Nerval, Gautier e Maquet, mantinham relações de amizade que remontavam aos tempos de colégio. Em uma carta a Théophile Gautier, escrita em 12 de janeiro de 1857, Joseph Bouchardy reafirma, décadas após a dissolução da *camaraderie*, a legitimidade dos vínculos de amizade e o princípio de harmonia e igualdade prezado pelo grupo, como indica o trecho transcrito a seguir:

²⁰ “[...] ce sont tous jeunes gens, comme moi de cœur et de courage, avec lesquels je grandis, que j’aime tous! Ce sont eux qui font disparaître pour moi la platitude de cette vie; ils sont tous francs amis, tous camarades de notre camaraderie, camaraderie serrée, non pas celle de M. Henri Delatouche, la nôtre il ne la comprendrait [...]” (BOREL. *Rhapsodies*, p. V-VI, tradução minha).

²¹ BOURDIEU. *As regras da arte*.

Reuniões mais belas do que se pode contar, onde todos desejavam o sucesso de todos, sem exagero insensato e sem vaidade coletiva, onde cada um de nós oferecia seu ombro como apoio ao pé daquele que queria tentar escalar e ascender.

Quais de nós eram os ricos ou os predestinados? Nós o ignorávamos, porque nós formávamos uma família sem filho caçula e sem direito de primogenitura.²²

A defesa do cenáculo como forma de sociabilidade literária pertinente e a ostentação da *camaraderie* literária rendem ao Pequeno Cenáculo uma série de zombarias e de críticas, como esta, proferida por Sainte-Beuve, no intuito de invalidar a legitimidade e a autonomia do grupo de jovens românticos:

Há dois ou três anos, formou-se uma sociedade de jovens pintores, escultores e poetas, dos quais muitos anunciam um mérito incontestável, mas que contam exageradamente com as vantagens da associação e da *camaraderie* em termos de arte. Acreditaram poder continuar e reorganizar, em um plano mais vasto, o cenáculo delineado por seus predecessores, em 1829; eles caíram, como todos os imitadores, nos mais graves inconvenientes.²³

Em resposta e defesa do grupo, Gérard de Nerval encaminha uma carta a Sainte-Beuve, tecendo esclarecimentos acerca da função e do valor do Pequeno Cenáculo, dada as exigências e a fortuna do mercado editorial, naquele momento específico do campo literário. No trecho citado abaixo, Nerval exalta a força e os benefícios da *camaraderie*, como o encontro de talentos diferentes e o encorajamento mútuo, apresentando

²² “Réunions plus belles qu’on ne peut le dire, où tous souhaitaient le succès de tous sans exagération insensée et sans vanité collective, où chacun de nous offrait de prêter son épaule au pied de celui qui voulait tenter de gravir et d’atteindre. Lesquels de nous étaient les riches ou les prédestinés? Nous l’ignorions, car nous formions une famille sans Benjamin et sans droit d’aînesse.” (GAUTIER. *Histoire du romantisme*, p. 85, tradução minha).

²³ “Il s’est formé, depuis deux ou trois ans, une société de jeunes peintres, sculpteurs et poètes, dont plusieurs annoncent un mérite incontestable, mais qui comptent beaucoup trop sur les avantages de l’association et de la camaraderie en fait d’art. Ils ont cru pouvoir continuer et réorganiser sur un plus large plan le cénacle ébauché par leurs aînés en 1829; ils sont tombés, comme tous les imitateurs, dans des inconvénients plus graves” (SAINTE-BEUVE. *Chronique littéraire*, p. 181, tradução minha).

o Pequeno Cenáculo como um espaço privilegiado de desenvolvimento da criatividade, de elaboração e pré-difusão das obras e, finalmente, de colaboração sincera no difícil exercício da literatura para os recém-chegados à cena literária francesa de 1830:

[...] o pequeno *cenáculo* [...] não foi formado com a intenção de parodiar o outro, o glorioso *cenáculo*, ao qual você rendeu homenagens, mas apenas para ser uma *associação* útil e também um público seletivo, onde podemos testar nossas obras e satisfazer, até certo ponto, essa necessidade de publicar, que faz com que disseminemos um futuro de glória em pequenos triunfos sucessivos. É também um poderoso estímulo ouvir todos os dias a pergunta: o que você escreveu? E ver em torno de si pessoas que produzem.²⁴

A defesa da fraternidade das artes, proclamada pelo Grande Cenáculo, retomada e exaltada pelo Pequeno Cenáculo, constitui, igualmente, objeto de ácidas críticas. Os cenáculos românticos são depreciados por uma busca desenfreada do pitoresco, qualificada como luxo exterior e materialismo poético, produzindo uma literatura plástica que camuflaria a ausência de conteúdo e de sentimento. Sintetizando a gama de críticas referente a essa temática, Jules Marsan acusa os cenáculos românticos de ministrar o culto da arte por vias equivocadas, sensível apenas “aos méritos da execução, aos efeitos de palavra, aos jogos de linhas e de cores. [...] o autor de *Notre-Dame* se contentou em abrir o caminho, ele mesmo não se engana com essa falsa riqueza, mas seus discípulos acreditam encontrar fontes inesgotáveis”.²⁵ Nesse contexto

²⁴ “[...] le petit *cénacle* [...] n’a pas été formé dans l’intention de parodier l’autre, le glorieux *cénacle* que vous avez célébré, mais seulement pour être une *association* utile et puis un public de choix où l’on puisse essayer ses ouvrages d’avance et satisfaire jusqu’à un certain point ce besoin de publication qui fait qu’on éparpille un avenir de gloire en petits triomphes successifs. C’est aussi un aiguillon bien puissant que de s’entendre demander tous les jours: qu’as-tu fait? et que de voir autour de soi des gens qui travaillent [...]” (NERVAL. Lettre à Sainte-Beuve, p. 1285, tradução minha).

²⁵ “[...] Le *cénacle* tout entier est à la poursuite du pittoresque; il n’est sensible qu’aux mérites de l’exécution, aux effets de mots, aux jeux de lignes et de couleurs. [...] l’auteur de *Notre-Dame* s’est contenté de marquer la voie, lui-même n’est pas dupe de cette fausse richesse, mais ses disciples croient y trouver des ressources inépuisables [...]” (MARSAN. *La Bataille romantique*, p. 193, tradução minha).

de convergência e fortalecimento de forças opostas aos agrupamentos artísticos, deve-se destacar a atuação dos membros do Pequeno Cenáculo como força de resistência, no que concerne à luta pela legitimação do cenáculo como instância de acolhimento e de fomento ao exercício da arte.

Pequeno cenáculo e instituição literária

Os membros do Pequeno Cenáculo adotam o termo “camarada” como forma de tratamento, denotando as relações de harmonia e igualdade, que particularizavam a coesão do grupo. Verifica-se, então, a retomada da mítica fraternal do cenáculo, anunciada no poema de Sainte-Beuve. No prefácio de *Champavert*, Pétrus Borel vincula o empreendimento da formação de uma nova *camaraderie* romântica à dificuldade de inserção no campo literário, compartilhada pelos jovens românticos de 1830. Assim, o líder Borel declara que “nos finais de 1829, [...] ele reuniu em seu redor alguns jovens e tímidos artistas, com o intuito de constituírem um grupo forte que não pudesse ser desfeito e derrubado ao entrar no mundo”.²⁶ Desse modo, a constituição do Pequeno Cenáculo é justificada como estratégia de fortalecimento mútuo entre seus componentes, visando delimitar adversários comuns, neutralizar as forças hierárquicas do campo literário, facilitando, assim, a subida de todos os membros do grupo à cena literária romântica.

Em uma abordagem sociológica dos cenáculos do século XIX, Anthony Glinoyer sustenta que a postura encarniçada contra o *establishment* constitui um elemento de função estruturante e coesiva nesse modo de sociabilidade. Glinoyer destaca que “o cenáculo [...] se constrói sobre o mito polissêmico da pureza: pureza das relações (amizade), pureza da profissão (autonomia), pureza da arte.”²⁷ Preconizando o culto da arte, em detrimento de discussões sociopolíticas, do sucesso econômico e das exigências do público burguês, o Pequeno Cenáculo constitui um justo exemplo do processo de transferência da função do sagrado da esfera religiosa para o mundo das Letras. O investimento nesse processo de transferência é reconhecido por Philothée O’Neddy, em carta enviada

²⁶ BOREL. *Champavert, contos imorais*, p. 250.

²⁷ “[...]le cénacle [...] se construit sur le mythe polysémique de la pureté: pureté des relations (amitié), pureté de la profession (autonomie), pureté de l’art. [...]” (GLINOER; LAISNEY. *L’Âge des Cénacles*, p. 370, tradução minha).

ao bibliófilo Charles Asselineau, por meio da seguinte declaração: “É verdade que sonhávamos com o reino da Arte. Parecia-nos que, um dia, a Religião devia, em suas condições de *exterioridade*, ser substituída pela *Estética*.”²⁸ Da mesma forma, Joseph Bouchardy, décadas após a dissolução do grupo, escreve uma carta a Gautier, relembrando o culto da arte como preocupação suprema do grupo:

Enquanto os fourieristas faziam falanstérios, os sansimonistas novos contratos sociais, os democratas projetos, surdos a todos esses burburinhos do momento, nós só escutávamos o murmúrio da arte, que se agitava no nascimento de um progresso. A pena, o pincel, a lira, o cinzel do estatuário eram nossas únicas armas, os grandes mestres, nossos únicos deuses, e a arte, a única bandeira que queríamos hastear e defender.²⁹

Com base nestas evidências, René Jasinski sustenta a seguinte tese: “o Pequeno Cenáculo foi um dos primeiros grupos da *arte pela arte*, não contemplativo e desencantado como será aquele de 1850, mas jovem, ardente, ansioso por um bom combate.”³⁰ Desta forma, o teocracismo artístico do grupo corresponde a um posicionamento de insubordinação às regras e exigências das instituições artísticas oficiais, assim como o desprezo pelo gosto do público burguês da Monarquia de Julho. Tal insubordinação fundamenta a autarquia artística do Pequeno Cenáculo, instaurando um sistema autolegitimador, no qual a apreciação e o reconhecimento dos pares constituem garantia de legitimidade

²⁸ “[...] Nous rêvions le règne de l’Art, c’est vrai. Il nous semblait qu’un jour la Religion devait, dans ses conditions d’*extériorité*, être remplacée par l’*Esthétique* [...]” (O’NEDDY. *Lettre inédite de Philothée O’Neddy, auteur de Feu et Flamme, sur le groupe littéraire romantique dit des Bousingos*, p. 14, tradução minha).

²⁹ “[...] Tandis que les fouriéristes faisaient des phalanstères, les saint-simoniens de nouveaux contrats sociaux, les démocrates des projets, sourds à tous ces bourdonnements d’alors, nous n’entendions que le murmure de l’art qui s’agitait dans l’enfantement d’un progrès. La plume, le pinceau, la lyre et le ciseau du statuaire étaient nos seules armes, les grands maîtres nos seuls dieux, et l’art le seul drapeau que nous voulions faire flotter et défendre.” (GAUTIER. *Histoire du romantisme*, p. 85, tradução minha).

³⁰ “[...] le Petit Cénacle fut un des premiers groupes de *l’art pour l’art*, non point contemplatif et désenchanté comme sera celui de 1850, mais jeune, ardent, impatient du bon combat. [...]” (JASINSKI. *Les Années romantiques de Théophile Gautier*, p. 71, tradução minha).

das produções dos membros. A *camaraderie* de Pétrus Borel investe expressivamente na exibição de marcas textuais de sua solidariedade artística e da apresentação do Pequeno Cenáculo como instância legitimadora das produções de seus membros. Assim, transformando o texto e suas fronteiras em atos performativos, o grupo recorre à prática da exaltação mútua, por meio de dedicatórias, de comentários tecidos nos prefácios, da seleção de textos de seus pares para compor a quantidade torrencial de epígrafes de suas obras, e da publicação de textos em periódicos da época, sustentando a qualidade estética das produções de seus companheiros.

Em outubro de 1831, críticas laudatórias ao busto de Victor Hugo, esculpido por Jehan Duseigneur, são publicadas no *Mercur de France*, contendo a assinatura de Théophile Gautier, e no *Cabinet de lecture*, assinada por Auguste Maquet. Na coletânea das *Dernières poésies* (1890), de Théophile Gautier, figura a “Ode à Jehan Duseigneur”, datada igualmente de 1831. Gérard de Nerval escreve sobre o livro *Champavert* (1833), de Pétrus Borel, no periódico *L’Artiste*, em março de 1833. Borel, por sua vez, dedica o prólogo de *Rhapsodies* (1832) ao arquiteto Léon Clopet, o poema “La fille du Baron” é dedicado ao poeta Théophile Gautier, “Heur est Malheur”, a Philothée O’Neddy, “Ma croisée”, a Alphonse Brot, e outra poesia do volume apresenta, no lugar do título, apenas a dedicatória “ao arquiteto Jules Vabre”. Verifica-se, igualmente, que as práticas sociais do Pequeno Cenáculo, assim como as excentricidades estéticas, de porte, vestimentas ou de temperamento de alguns integrantes também constituem tema ou inspiram a composição das produções do grupo. Em *Feu et Flamme* (1833), de Philothée O’Neddy, os “companheiros” do Pequeno Cenáculo figuram como personagens, em situações variadas, tecendo críticas à burguesia ou à política da época, reivindicando liberdade de criação, em oposição às regras da Academia, ou ainda, protagonizando cenas de orgia macabra. Paralelamente a isto, Anthony Glinoyer ressalta outra estratégia da *camaraderie* do Pequeno Cenáculo, constatando que os dois principais volumes de poesias do grupo, *Rhapsodies*, de Borel, e *Feu et Flamme*, de O’Neddy, apresentam um uso de epígrafes bem peculiar, visto que

[...] entre duas citações de autores recentemente consagrados, Hugo, Janin ou Lamartine, ou clássicos, como Tibulle ou Régnier, os autores inserem versos dos camaradas. Assim, conhecidos e desconhecidos são colocados em pé de igualdade, as jovens

promessas são amalgamadas às glórias recentes ou antigas, em uma referência comum.³¹

Como assinala Glinoyer, as marcas textuais dos laços de amizade e a exaltação dos pares são complementadas por outra peculiaridade dos cenáculos românticos: a realização concreta da fraternidade das artes, derrubando a fronteira entre escritores e artistas:

Vemos, assim, escritores se testarem na pintura ou no desenho (Hugo) e, inversamente, pintores se converterem à literatura (Gautier). Estas experiências traduzem uma fascinação crescente dos pintores pelos escritores e vice-versa, que desemboca em múltiplas colaborações: é o desenhista ilustrando as obras dos homens de Letras, é o homem de Letras escrevendo “salões” para o pintor ou fazendo “transposições de arte”.³²

Finalmente, destaca-se outro empreendimento significativo do grupo de Pétrus Borel, no que tange à estratégia de legitimação do Pequeno Cenáculo como instância de consagração das obras produzidas em seu seio. No prefácio de *Rhapsodies*, o líder Borel manifesta total desprezo ao leitor, bem como às instâncias de legitimação externas, através da seguinte declaração: “É, principalmente, a vocês, companheiros, a quem ofereço este livro! Ele foi feito entre vocês, vocês podem reivindicá-lo”.³³ Tal declaração é seguida de uma dedicatória calorosa aos pares, elencando os nomes de quase todos os membros do Pequeno Cenáculo, acompanhados de uma exaltação aos talentos individuais. Por meio desse

³¹ “[...] entre deux citations d’auteurs consacrés depuis peu, Hugo, Janin ou Lamartine, ou de classiques comme Tibulle ou Rénier, les auteurs insèrent des vers des camarades. Ainsi, sont mis sur un même pied connus et inconnus, les jeunes espoirs sont amalgamés aux gloires nouvelles ou anciennes dans une référence commune.” (GLINOER. *La Difficulté d’être du petit cénacle romantique*, p. 402-403, tradução minha).

³² “[...] On voit ainsi des écrivains s’essayer à la peinture ou au dessin (Hugo) et inversement des peintres se convertir à la littérature (Gautier). Ces expérimentations traduisent une fascination croissante des peintres pour les écrivains et réciproquement, laquelle débouche sur de multiples collaborations: c’est le dessinateur illustrant les œuvres de l’homme de lettres, c’est l’homme de lettres écrivant des ‘salons’ pour le peintre ou faisant des ‘transpositions d’art’ [...]” (GLINOER; LAISNEY. *L’Âge des Cénacles*, p. 341, tradução minha).

³³ “[...] C’est à vous surtout, compagnons, que je donne ce livre! il a été fait parmi vous, vous pouvez le revendiquer. [...]” (BOREL. *Rhapsodies*, p. VI, tradução minha).

tipo de procedimento, os membros do cenáculo reconhecem e honram sua dívida para com esta instância de criação e produção coletivas, que passa mesmo a figurar como um “mentor coletivo”. Com esta dinâmica de proteção e exaltação mútua peculiar à *camaraderie* e já denegrida por Henri de Latouche, o Pequeno Cenáculo tenta, ele próprio, assegurar seu reconhecimento, posicionando-se como o principal consumidor de suas obras, sobretudo considerando o fracasso editorial de suas produções. É justamente na defesa das práticas da *camaraderie* e na adoção explícita de tal denominação que consiste a singularidade do grupo liderado por Pétrus Borel. Ao invés de recusar esta designação pejorativa, resguardando-se de críticas como as de Latouche, o Pequeno Cenáculo se serve da polêmica envolvendo a *camaraderie*, e busca assinalar sua distinção pelas vias do escândalo e da bravata. O termo é escolhido por Jehan Duseigneur como título dos medalhões dos membros do Pequeno Cenáculo, expostos no Salão de 1833. Uma publicação coletiva, intitulada *Contes du Bouzingo*, projetada, anunciada, mas não realizada pelo grupo, deveria ser assinada por *Une camaraderie*. Esses índices evidenciam a relevância do Pequeno Cenáculo no processo de conquista da autonomia do campo literário francês do século XIX. O grupo de jovens românticos constitui a primeira comunidade artística a ostentar radicalmente sua insubmissão a princípios heterônomos, defendendo a arte como valor sagrado e se distinguindo do mundo burguês, através da excentricidade de vestimentas, estilo de vida boêmio e indiferença ao sucesso comercial.

No que concerne particularmente ao período do romantismo francês, a organização cenacular se vincula a um novo estatuto social do artista, sem o protecionismo dos banqueiros, dos mecenas e sem os favores e pensões dos nobres. A relação entre a formação de um cenáculo, a legitimação do exercício da literatura e a mobilização do estado do campo literário é explicada por Anthony Glinoyer:

[...] na realidade, o cenáculo é bem mais do que uma simples reunião de artistas, é uma nova distribuição de cartas no jogo literário, um parâmetro novo que desestrutura a organização do campo intelectual. Com o cenáculo abre-se para o escritor uma terceira via, inédita, que lhe permite, ao mesmo tempo, escapar da proteção mundana e do desamparo boêmio. Nem salão nem café, o cenáculo é uma forma original e marginal, uma espécie de pequeno Estado, dentro do Estado, proclamando sua autonomia, promulgando sua própria constituição... Daí, o interesse – ou

até mesmo a fascinação – que ele suscita no homem de Letras, pois através da escolha ou da recusa do cenáculo, o que está profundamente em jogo é uma redefinição do papel do escritor e, nesse sentido, uma redefinição dos fins da literatura.³⁴

Os intelectuais que atingem a idade adulta entre 1820 e 1830 são os primeiros, na história do campo literário francês, a viver de sua pena, enfronhados nos mercados de bens culturais, disputando prêmios literários, contratos editoriais, etc. A instituição cenacular tem por função reunir e abrigar agentes em posição de dominados no campo literário, em luta pela independência em relação às instâncias autoritárias do Estado e às normas e exigências do mercado da arte. Ele funda uma economia autárquica, estruturada na troca de bens simbólicos e no exercício reflexivo e controlado do reconhecimento mútuo. A apreciação e o reconhecimento dos pares constituem garantia de legitimidade das produções dos membros, de modo que o cenáculo gera um sistema autolegitimador. Em conclusão, constata-se que a querela da *camaraderie* literária e a formação dos cenáculos românticos ultrapassam o estatuto de epifenômeno na configuração do campo literário. O cenáculo, enquanto espaço de promoção, sistematização e legitimação dos valores éticos e estéticos compartilhados por seus integrantes, adquire o estatuto de instância influente na dinâmica de lutas simbólicas que estruturam o campo literário.

³⁴ “[...] en réalité le cénacle est bien plus qu’une simple réunion d’artistes, c’est une nouvelle donne dans le jeu littéraire, un paramètre nouveau qui bouleverse l’organisation du champ intellectuel. Avec le cénacle s’ouvre, pour l’écrivain, une troisième voie, inédite, qui lui permet à la fois d’échapper à la protection mondaine et à la dérégulation bohémienne. Ni salon, ni café, le cénacle est une forme originale et marginale, une sorte de petit état dans l’État, proclamant son autonomie, promulguant sa propre constitution... De là l’intérêt – voire la fascination – qu’il suscite chez l’homme de lettres, car à travers le choix ou le rejet cénaculaire, ce qui se joue en profondeur est une redéfinition du rôle de l’écrivain, et par-delà une redéfinition des fins de la littérature.” (GLINOER; LAISNEY. *Le Cénacle à l’épreuve du roman*, p. 22, tradução minha).

Referências

BOREL, Pétrus. *Champavert: contos imorais*. Tradução de José Domingos Morais. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

BOREL, Pétrus. *Rhapsodies*. Paris: Levavasseur, 1832. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1231397?rk=21459;2>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Tradução de Maria Lúcia Machado. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DE LATOUCHE, Henri. De la camaraderie littéraire. *Revue de Paris*, Paris, t. VII, p. 102-110, 1829.

DIAZ, José-Luis. Les Sociabilités littéraires autour de 1830: le rôle de la presse et de la littérature panoramique. *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Paris, v. 110, n. 3, p. 521-546, 2010. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2010-3-page-521.htm>>. Acesso em: 29 set. 2015.

DIAZ, José-Luis. Sociabilités littéraires vs “socialite” de la littérature. *Romantisme*, [Paris], v. 1, n. 143, p. 47-60, 2009. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-1-page-47.htm>>. Acesso em: 19 de mar. 2016.

GAUTIER, Théophile. *Histoire du romantisme*. Paris: Charpentier et Cie, 1874.

GLINOER, Anthony. La Difficulté d’être du petit cénacle romantique. *Lieux Littéraires: Revue du Centre d’Études Romantiques et Dix-Neuviémistes*, Montpellier, n. 2, p. 397-418, 2000.

GLINOER, Anthony. *La Querelle de la camaraderie littéraire: les romantiques face à leurs contemporains*. Genève: Droz, 2008.

GLINOER, Anthony; LAISNEY, Vincent. *L’Âge des cénacles: confraternites littéraires et artistiques au XIXe siècle*. Paris: Fayard, 2013.

GLINOER, Anthony; LAISNEY, Vincent. Le Cénacle à l’épreuve du roman. *Tangence*, Rimouski, Trois-Rivières, n. 80, p. 19-40, hiver 2006. Disponível em: <<https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2006-n80-tce1377/013544ar/>>. Acesso em: 27 jan. 2016.

GLINOER, Anthony; LAISNEY, Vincent. Le Discours anticénaculaire au XIX^e siècle: un cas d'école. *CONTEXTES* – Revue de Sociologie de la Littérature, Liège, n. 10, 2012. Não paginado. Disponível em: <<https://contextes.revues.org/4922>>. Acesso em: 27 jan. 2016.

GUIRAUD, Alexandre. Nos doctrines. In: MARSAN, Jules (Ed.). *La Muse française*. Paris: Édouard Cornely et Cie, 1909. p. 3-26. t. II: 1823-1824. Disponível em: <<https://archive.org/details/lamusefranaise02sociuoft>>. Acesso em: 30 set. 2015.

JASINSKI, René. *Les Années romantiques de Théophile Gautier*. Paris: Vuibert, 1929.

JURT, Joseph. De Lanson à teoria do campo literário. *Tempo Social*, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 29-59, jun. 2004.

MARSAN, Jules. *La Bataille romantique*. 2. ed. Paris: Hachette, 1931.

NERVAL, Gérard de. Lettre à Sainte-Beuve. In: _____. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1993. p. 1285. t. I.

O'NEDDY, Philothée. *Lettre inédite de Philothée O'Neddy, auteur de Feu et Flamme, sur le groupe littéraire romantique dit des Bousingos*. Paris: Rouquette, 1875. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k714195.r=0%27neddy%20lettre%20in%C3%A9dite?rk=64378;0>>. Acesso em: 23 abr. 2016.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin. Chronique littéraire. In: _____. *Premiers lundis*. Edição de Calmann Lévy. Paris: Ancienne Maison Michel Lévy Frères, 1885. t. 2, p. 170-184. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2014188/f184.item>. Acesso em: 19 abr. 2016.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin. *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*. Paris: Michel Lévy Frères, 1863 (1829).

SAPIRO, Gisèle. Elementos para uma história do processo de autonomização: o exemplo do campo literário francês. Tradução de Sergio Miceli e Evania Guilhon. *Tempo Social*, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 93-105, jun. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702004000100005>. Acesso em: 29 jun. 2016.

Recebido em: 31 de julho de 2017.

Aprovado em: 18 de outubro de 2017.