

Variações de temas chineses e o arranjo do Livro de Jade de Judith Gautier

Variations on chinese themes and the arrangement of Judith Gautier's Livre de Jade

Ana Beatriz Farias Costa de Brito

Universidade Federal de São Paulo

Francine Fernandes Weiss Ricieri

Universidade Federal de São Paulo

Resumo: No presente artigo, a analogia musical discernível nas primeiras versões do *Livre de Jade* (1867), denominadas *Variations sur des thèmes chinois*, serve de apoio para a proposição de hipóteses de leitura do livro. Percorrendo as reformulações operadas por Judith Gautier na composição da obra, pretendemos averiguar os limites da apropriação da forma musical *tema* e *variações* na organização de sua recolha. Para tal, exploramos a afinidade de Gautier com teorias de comunhão das artes absorvidas do contexto artístico-literário oitocentista francês, em diálogo com Brown (1963), com o objetivo de discutir possibilidades de aclimatação de formas musicais na literatura.

Palavras-chave: Judith Gautier; *Livre de Jade*; Poema em prosa; Tema; Variação

Abstract: In this paper, the musical analogy in the first versions of *Livre de Jade* (1867), *Variations sur des thèmes chinois*, serves as support for proposing reading hypotheses to the work. By going through Judith Gautier's reformulations towards the book's composition, we intend to investigate the limits of the appropriation of the musical form theme and variations in the organization of her collection. Therefore, we explore Gautier's affinity with art communion theories absorbed from the French nineteenth-century artistic-literary context, in dialogue with Brown (1963), aiming to discuss the possibilities of acclimatizing musical forms to literature.

Keywords: Judith Gautier; Book of Jade; Prose poem; Theme; Variation

Introdução

Um ano antes da publicação do *Livre de Jade* (1867)¹, Judith Gautier² publica uma seleção de poemas em prosa que esboça seu projeto. As *Variations sur des thèmes chinois*, miscelânea de textos

¹ Adiante *Livre de Jade* em português ou abreviado *Livre*.

² Gautier assinou com diferentes nomes ao longo de sua carreira literária. No presente artigo, todas as citações atribuídas a Mendès (1868, 1869) e Walter (1866, 2023) pertencem à autora.

sem um eixo organizador claro que surgiu na revista *L'Artiste* recebe como título um símbolo que rege a nova seleção: *Soirs de Lune*, poemas que se tornaram o capítulo *La Lune*. Da mesma forma, os demais poemas em prosa inéditos ou provenientes das *Variações* foram organizados em núcleos temáticos. Assim, o livro dispõe seus 71 poemas em prosa da seguinte maneira: *Les Amoureux* (17), *La Lune* (09), *L'Automne* (12), *Les Voyageurs* (06), *Le Vin* (08), *La Guerre* (07) e *Les Poètes* (12). Como é usual que antologias de poesia chinesa se organizem por ordem cronológica, forma prosódica ou autor, a disposição escolhida por Gautier chama a atenção de Yu Wang, que afirma: “a característica mais atraente do livro é sua apresentação inédita por temas” (Wang, 2017, p. 150)³. Essa estratégia foi adotada e tornou-se cara a seus contemporâneos franceses.

É certo que a progressão do *Livro* é ditada por seus temas e em “certos casos ecos imagéticos de um poema para o próximo parecem ter ditado sua ordem” (Yu, 2007, p. 469)⁴. Há momentos em que temos a impressão de ler duas perspectivas de uma mesma cena ou percebemos, em uma sequência de poemas de amor não correspondido, o prolongamento de imagens comuns como lamentos à beira da água, a folha de salgueiro ou as lágrimas que se tornam pérolas de jade devido à luz da lua.

Mas, apesar de passarem a ideia de agrupamento, os temas destacados pelos títulos não se restringem aos seus respectivos capítulos, característica que torna difícil apontar critérios de organização dos poemas. O que há em comum entre os três formatos que Gautier experimentou para organizar suas recriações de poesia chinesa é a ideia de criar um *todo* coeso a partir da repetição de certos temas e do movimento cílico de retorno das mesmas imagens precisamente elencadas por des Esseintes ao descrever o “delicado *Livro de Jade* cujo exótico perfume de ginseng e de chá se mesclam à perfumada frescura da água que tagarela à luz do luar, ao longo do livro todo” (Huysmans, 2011, p. 264). Isto é, embora a seção dos amantes pese no número de textos, a Lua e a água corrente, por exemplo, são elementos sistemáticos e sucessivos. Em vista disso, ao eleger alguns desses símbolos como núcleos temáticos, teria Gautier reelaborado em *Soirs de Lune*, e depois no próprio *Livro de Jade*, a ideia primária das variações?

A fim de explorar essa hipótese, observamos o projeto inicial de organização desses textos: o que podemos inferir da nomenclatura emprestada da forma musical *tema e variações* ou se essa ideia pode se referir à descrição da estrutura do *Livro*. Para isso, é necessário analisarmos apropriações literárias do vocabulário musical, sem perdermos de vista nosso objeto, e retomarmos o contexto artístico no qual Judith Gautier está inserida, a pluralidade da qual o livro é feito, pois sua contextualização é capaz de iluminar diversos pontos do trajeto que a autora faz no *Livro de Jade*.

³ Le caractère le plus attrant de ce livre est sa présentation inédite par thèmes. Todas as traduções do artigo são nossas, exceto se indicado o contrário.

⁴ In certain instances imagistic echoes from one poem to the next seem to have dictated the ordering of poems.

Descrever esse poema é descrever essa música

O interesse de Judith Gautier pelas belas artes esteve sempre alinhado com sua busca por uma forma de expressão literária capaz não apenas de traduzir a potencialidade pictórica dos sinogramas, mas também de amalgamar os procedimentos necessários para moldar as ideias elaboradas em seu objeto de arte, o texto:

Ela precisava de liberdade absoluta para reproduzir seus sonhos fluidos, as nuances sutis e delicadas de seus pensamentos; e é por isso que ela era mais adequada para poemas em prosa, poemas curtos, musicais e flexíveis (Camacho, 1939, p. 58 *apud* Álvares, 2018, p. 24)⁵.

Tal como a ambição baudelairiana de uma prosa poética musical, o trecho supracitado de Mathilde Camacho chama a atenção para um aspecto dos poemas em prosa de Gautier que evidencia a busca pelo ritmo sem o metro, pretensão de uma importante tradição que Antônio Donizeti Pires argumenta estar “dentre os antecedentes estéticos fundamentais do Simbolismo” (Pires, 2002, p. 47), sobretudo por vias da combinação da teoria das Correspondências de Baudelaire com a influência de Richard Wagner e sua obra de arte total.

A fascinação que os ideais estéticos do compositor surtiram em Judith Gautier é extensivamente registrada pela autora desde seu primeiro contato com a partitura d’*O navio fantasma*, ao marcante episódio da estreia de *Tannhäuser* em Paris. Ao narrar esse último, Judith reproduz no segundo volume de sua autobiografia trechos dos artigos de Théophile Gautier e Charles Baudelaire em defesa de Wagner contra a crítica desfavorável e, assim como eles, logo se sentiu impelida a se juntar à causa:

As frases musicais de Wagner, ouvidas no piano, me impressionaram ainda mais. Ao escutá-las, sentia um fascínio misturado a uma espécie de medo. Era como estar à beira de um abismo cujo fundo, sem dúvida alguma, teria de tocar: era uma vertigem mental [...] Eu já tinha a presciência de que meu destino era assumir o posto, um dia, entre essa milícia sagrada que lutava pelo triunfo de Richard Wagner (Gautier, 1903, p. 178)⁶.

Desde então, o compositor contou com uma defensora fiel e Gautier não demorou a escrever artigos em seu favor, iniciando uma vasta troca de correspondência que rendeu à escritora um convite a Lucerna. Com o pretexto - e via de financiamento para a viagem - de contribuir para diversos periódicos franceses com relatórios da primeira Exposição Internacional de Belas Artes em Munique (1869), ela concretizou o encontro com o ídolo e aproveitou intensamente a oportunidade

⁵ [Judith] Necesitaba una libertad absoluta para reproducir sus sueños fluidos, los matices sutiles y delicados de su pensamiento; y por esto acierta mejor con los poemas en prosa, los poemas cortos, musicales y flexibles.

⁶ Les phrases musicales de Wagner, entendues au piano, m'impressionnaient encore plus vivement. J'éprouvais, en les écoutant, une fascination, mêlée d'une sorte de peur. J'étais comme au bord d'un gouffre, dont il me faudrait, sans nul doute, toucher le fond: c'était un vertige de l'esprit [...] J'avais déjà la prescience que ma destinée était de prendre rang, un jour, parmi cette milice sacrée, qui combattait pour le triomphe de Richard Wagner.

de prestigiá-lo visto que “no decorrer de dois meses, em 1869, Judith Gautier escutou vinte e duas performances consecutivas de *Rienzi*” (Lockspeiser, 1973, p. 153)⁷.

Em *Richard Wagner et la critique*, um desses artigos enviados ao compositor, Gautier expõe suas apreciações conforme o seguinte comentário sobre *Tristão e Isolda*:

Falamos exaustivamente desse admirável poema, pois descrever esse poema é descrever essa música. Como, a menos que seja uma orquestra, pintar a esperança, o amor, a agonia, todos os sentimentos que ela nos inflige em sua profunda intensidade, a não ser pela expressão verbal desses sentimentos? (Mendès, 1868, p. 03)⁸.

A ideia de que o texto da ópera funciona *como* seu acompanhamento musical sugere também que, com o adequado trabalho da matéria poética, é possível conceber um texto musical que funciona sem a música, assim como compor peças acompanhadas pela voz que funcionam sem texto. E, como nas ambições da obra de arte total, apesar da existência de ambos, Wagner poeta e compositor, é impossível separá-los:

A obra de arte total wagneriana, enfim, deve ser entendida não como um amontoado, mas como um todo orgânico onde música, poesia, pintura, teatro e dança se conjuguem. Esta busca da síntese ideal, em termos poéticos, será de relativa importância para o hibridismo prosa e poesia – ou poema em prosa e prosa poética – no final do século XIX (Pires, 2002, p. 80).

Uma síntese ideal na qual prosa e verso são equivalentes e tudo se conjuga parece ser o ambiente criado por Gautier quando o *Livro de Jade* se apresenta como “um verdadeiro conjunto de analogias, em que os poemas, por trás de seu tema aparente, parecem repetir que as coisas neste universo se assemelham” (Yoshikawa, 2010, p. 27), tal como o princípio das analogias universais absorvido pela teoria de Baudelaire.

Seja inspirada pela reação do poeta à obra do compositor, ou porque a “verdadeira música sugere ideias análogas em cérebros diferentes”, ambos parecem concordar que “surpreendente seria que o som *não pudesse* sugerir a cor, que as cores *não pudessem* dar a ideia de uma melodia e que o som e a cor *fossem* impróprios para traduzir ideias, sendo as coisas sempre expressidas por uma analogia recíproca” (Baudelaire, 2013, p. 27).

Dentre as características da ópera wagneriana comentadas pelo poeta em *Richard Wagner e Tannhäuser em Paris*, aquelas que parecem ter se alinhado mais intensamente às reflexões de Gautier se referem à vontade de compreender esse método de “repetições frequentes das mesmas frases melódicas” (Baudelaire, 2013, p. 31) e à construção de unidade a partir da dialética entre o

⁷ In the course of two months, in 1869, Judith Gautier heard twenty-two consecutive performances of *Rienzi*.

⁸ Nous avons parlé longuement de cet admirable poème, car décrire ce poème c'était décrire cette musique. Comment à moins d'être un orchestre, peindre l'espoir, l'amour, l'angoisse, tous les sentiments qu'elle nous inflige dans leur profonde intensité autrement que par l'expression verbale de ces sentiments?

particular e o geral dado o uso que o compositor faz do mito, ou *analogias morais*, que acessam a memória coletiva e provam um princípio absoluto da origem comum dos seres.

Ambos os pontos são referenciados na contribuição de Judith ao cotidiano *La Presse: Lohengrin, opéra en trois actes*. Com relação ao primeiro deles, Gautier desenvolve sobre as qualidades que vêm no método da *melodia contínua* contraposta ao gosto francês pela ópera italiana: “Ele entendeu que, mesmo longa, diversa e inesperada, uma melodia não deixa de ser melodiosa, e que talvez haja mais mérito em desenvolver o pensamento de acordo com os ritmos estendidos que ela exige, do que em amordaçá-lo e colocá-lo em uma camisa de força na forma italiana estreita e antiquada” (Mendès, 1868, p. 03)⁹. Essa forma que renova a relação da melodia com o canto por meio da síntese dos dois elementos talvez seja mais uma das influências do compositor em favor do hibridismo prosa-poesia, mas, o que chama a atenção de Gautier nessa técnica é a capacidade do compositor em prender a atenção do público, mesmo em um fluxo ininterrupto, sem a divisão em árias. Uma melodia contínua, repetitiva e de motivos dissonantes, mas capaz de criar uma unidade perfeita:

Em um prelúdio, cuja serenidade ideal nenhuma música pode igualar e cuja precisão sonhadora nenhum poema pode superar, a intenção do criador é primeiro revelada, depois ampliada e impõe sua unidade a todas as partes da obra. Esse prelúdio é o começo e o fim. Tudo emerge dele, tudo é atraído de volta para ele. As imprecações selvagens de Ortrude e o desespero covarde de Frederik servem apenas para destacar, por meio de antíteses violentas, a pureza divina do todo. No entanto, não há monotonia. Um único conceito, mil detalhes (Mendès, 1868, p. 03)¹⁰.

Nesse trecho, Gautier explica o enredo de *Lohengrin* após citar uma longa passagem de *Tannhäuser em Paris* de Baudelaire em que, na sequência, o poeta pondera sobre o uso que Wagner faz dos mitos, de como o erro de Elsa a levou ao mesmo destino de Psykhé e ambas remontam à curiosidade de Eva, temas universais que, por mais remotos e exóticos, podem se tornar matéria poética pois “nada do que é eterno e universal tem necessidade de ser aclimatado” (Baudelaire, 2013, p. 59).

Em resumo, esses dois interesses de Gautier pela obra de Wagner parecem centrais tanto no *Livro de Jade*, quanto em sua produção literária orientalista: a busca por unidade e harmonia, o resgate de temas eternos e universais em fontes remotas, nesse caso, a arte oriental. Podemos adicionar ainda um terceiro, natural à literatura romântica e simbolista, manifesto no efeito de sugestão que a literatura pode extrair da música.

Para Barbara Jessome-Nantes, o efeito rítmico do *Livro de Jade* é consequência de elementos que “rejeitam a ênfase tradicional na ordem, clareza e no pensamento”, de forma que a “realidade

⁹ Il a compris que pour être longue, diverse et imprévue, une mélodie ne cesse pas d'être mélodieuse, et qu'il y a peut-être plus de mérite à développer sa pensée selon les rythmes étendus qu'elle exige, qu'à la bâillonner et à la mettre au carcan dans l'étroite vieillerie de la forme italienne.

¹⁰ Dans un prélude, dont aucune musique n'égale l'idéale sérénité et dont aucun poème ne surpasse la précision rêveuse, l'intention du créateur se révèle d'abord, puis s'étend, et impose son unité à toutes les parties de l'œuvre. Ce prélude, c'est le commencement et c'est la fin. Tout s'en exhale, tout s'y replonge. Les imprécations sauvages d'Ortrude, les lâches désespoirs de Frederik ne servent qu'à faire ressortir, par de violentes antithèses, la pureté divine de l'ensemble. Cependant, aucune monotonie. Une conception unique, mille détails.

se transforma em momentos de puras sensações nos quais imagens de cor e som sugerem em vez de representar" (Jessome-Nantes, 1988, p. 62)¹¹. *Au bord de la rivière*, exemplifica o funcionamento dessa correspondência:

Des jeunes filles se sont approchées de la rivière; elles s'enfoncent dans les touffes de nénuphars.

On ne les voit pas, mais on les entend rire, et le vent se parfume en traversant leurs vêtements.

Un jeune homme à cheval passe au bord de la rivière, tout près des jeunes filles.

L'une d'elles a senti son coeur battre et son visage a changé de couleur.

Mais les touffes de nénuphars l'enveloppent (Gautier, 1867, p. 09)¹².

Não se vêem as moças nos arbustos de nenúfares, mas é possível escutar seu riso, os batimentos acelerados do coração de uma delas - que faz seu rosto enrubescer - e sentir seu perfume, sugerindo também aquele exalado pelas flores, símbolo recuperado ainda por sua ausência:

La gelée blanche recouvre entièrement les arbustes; ils ressemblent aux visages poudrés des femmes.

Je les regarde de ma fenêtre, et je pense que l'homme, sans les femmes, est comme une fleur dépouillée de feuillage.

Et pour chasser la tristesse amère qui m'envahit,

Avec mon souffle, j'écris ma pensée sur la gelée blanche (Gautier, 1867, p. 75)¹³.

Em *Pensée écrite sur la gelée blanche*, a alvura dos arbustos não se dá pelos nenúfares, pois o tema foi modulado aos tons do outono quando "les fleurs n'ont déjà plus de parfum; le vent du nord va les faire tomber, et bientôt les nénuphars navigueront sur le fleuve" (Gautier, 1867, p. 70)¹⁴. No entanto, a imaginação do leitor é transportada a eles e às moças cujas vestes se confundem com as pétalas das flores. Outro tipo de modulação aqui é o caráter epigramático de muitos poemas em prosa do *Livro* que se inserem mais profundamente no campo da sugestão, causando certo desconforto em parcela da crítica para quem a clareza deve sempre presidir a linguagem.

¹¹ Reject the traditional emphasis on order, clearness and thought [...] Reality becomes moments of pure sensations where color and sound images suggest rather than represent.

¹² Algumas moças vão ao rio e se misturam aos nenúfares./Ninguém as vê, mas seu riso pode ser ouvido e o vento que lhes passa nas roupas espalha o seu perfume./Um jovem a cavalo passa na margem do rio,/bem perto. Uma delas sentiu o coração bater e seu rosto mudou de cor./Porém, as moitas de nenúfares a ocultam (Walter et al, 2023, p. 12).

¹³ A geada recobre de branco os arbustos, completamente; eles parecem rostos empoados de mulheres./ Eu os olho de minha janela, e penso que o homem, sem as mulheres, é como uma flor sem folhagem./ Para combater a tristeza amarga que me invade,/ Com meu hábito escrevo este pensamento sobre a geada branca (Walter et al, 2023, p. 44).

¹⁴ As flores já não têm perfume; o vento do norte vai fazê-las cair, e logo os nenúfares seguirão rio abaixo (Walter et al, 2023, p. 41).

Essa ideia motivou um comentário de Émile Poiteau sobre o mesmo poema em prosa: “o gênio francês adora a clareza, a precisão. Ele acolhe mal essas formas obscuras [...] É preciso ser Édipo ou a Esfinge para apreender o sentido oculto dessas ‘chinoiseries’” (Poiteau, 1913, p. 194-5)¹⁵. A harmonia dos poemas em prosa de Gautier parece de fato nascer dos elementos apontados por Barbara Jessome (sinestesia e sugestão), assim como das suas estruturas analógicas e do encadeamento cílico das frases, que Poiteau afirma caírem na monotonia. Isoladas, elas têm sua excentricidade, mas convergindo para a totalidade do texto e, mais amplamente, do *Livro* e das vozes que o acompanham, é perceptível a tentativa de Judith em construir unidade a despeito da “liberdade absoluta” que o poema em prosa poderia oferecer.

Mesmo após abandonar o título com referência à forma musical, a natureza do *Livro* ainda é associada a “variações de diferentes extravagâncias de fontes chinesas” (Yu, 2015, p. 271)¹⁶. Mas, em um cenário em que aparentemente não temos acesso aos temas, até que ponto podemos vincular os poemas de Gautier a essa forma musical? Especialmente tomando como temas poemas chineses preexistentes, uma vez que, das dezessete variações publicadas entre 1864 e 1865, apenas cinco possuem fontes reconhecidas¹⁷. Para tentar responder a essas questões, é necessário explorar essa forma musical e a possibilidade dela se aclimatar à literatura.

Repetições com Variações

Suzanne Bernard (1959) recupera em diversos momentos o valor das tendências de união das artes na história do poema em prosa. Segundo a autora, se a prosa de arte parnasiana rivaliza com a pintura, a preocupação mais distintiva da emergência do Simbolismo, nesse aspecto, seria apreender da música a capacidade de sugerir:

Mallarmé, ele mesmo, indica a influência exercida pela “Música ouvida em concerto” em suas concepções e ele compara seu texto a uma partitura: aproximação que não deve nos impressionar em uma época em que os Simbolistas apenas falavam de “orquestração do poema” e pretendiam rivalizar vitoriosamente com a música (Bernard, 1959, p. 321)¹⁸.

Surge a questão de como se dá essa associação. Independentemente da sua brevidade, da presença de espaços em branco ou outras características que remetem ao poema, o poema em prosa se encontra com o princípio poético quando a *unidade de efeito* se torna uma condição

¹⁵ Le génie français aime la clarté, la précision. Il s'accommode mal de ces formes obscures [...] Il faudrait être Œdipe ou le Sphinx pour saisir le sens caché de ces « chinoiseries ».

¹⁶ Variations of differing extravagance on Chinese sources.

¹⁷ Eles são: De la fenêtre occidentale e Par un temps tiède inspirados de Gui Yuan (閨怨) e Cai lian qu er shou (採蓮曲二首) de Wang Changling; La flûte mystérieuse atribuído a Li Bo remete a chūn yè luò chéng wén dí (春夜洛城聞笛), Sur les balancements d'un navire pode ter sido inspirado de Zhou zhong ye qí (舟中夜起) de Su Dongpo e Indifférence aux douceurs de l'été parece inspirado de Dài dá guī mèng hái (代答閨夢還) de Zhang Ruoxu.

¹⁸ Mallarmé lui-même indique l'influence exercée sur ses conceptions par «la Musique entendue au concert», et il compare son texte à une partition: rapprochement qui ne doit pas nous étonner, à une époque où les Symbolistes ne parlaient que d'«orchestration du poème», et préten-daienr rivaliser victorieusement avec la musique.

fundamental do gênero. Consequentemente, apesar de desviar das convenções, não podemos afirmar que ele rejeita toda e qualquer lei. É necessária certa organização em um *todo* artístico:

Esse universo, como toda obra de arte, é um universo de relações, e a poesia tem sido comparada muitas vezes a um contraponto, permitindo ambas progressões melódicas no plano horizontal e relações verticais (ou harmônicas) entre as diferentes ‘vozes’ do poema: sonoridades, sentidos, sugestões [...] Pouco importa se as realidades escolhidas sejam antigas ou modernas, sublimadas ou cotidianas: o que conta é menos cada elemento em si que o conjunto das relações arquitetônicas (Bernard, 1959, p. 440)¹⁹.

A analogia de Bernard do poema com o contraponto se estende ao poema em prosa e, como a natureza de qualquer obra de arte corresponde a um universo organizado, Calvin S. Brown (1963) argumenta que essa tendência à ordem se deve a um princípio geral da reconciliação de qualidades opostas nas artes ou, citando Coleridge, da reconciliação da *igualdade com a diferença*:

Nenhuma obra de arte, do epígrama ao épico, do camafeu à esfinge, da bagatela à sinfonia, pode existir a menos que combine essas duas qualidades opostas. Pois ela deve ter semelhança para ser uma obra e não uma mistura acidental; e deve ter diferença para evitar a monotonia completa ou, para dar um exemplo extremo, consistir em nada mais do que a repetição mecânica da primeira palavra, nota ou traço do pincel (Brown, 1963, p. 102)²⁰.

Uma vez que a monotonia e o caos absoluto não podem ser considerados isoladamente, Brown propõe pares de atributos que envolvem essas duas qualidades: repetição e variação, equilíbrio e contraste. Ou seja, pode-se afirmar que *repetição e variação* incluem diferenças, guardando a ênfase na semelhança, assim como *equilíbrio e contraste* enfatizam a distinção, permitindo similitudes.

Segundo o autor, repetição e variação existem nas menores unidades estruturais da música e da literatura. Na música, estão na base do tempo e podem ser descritas no ritmo, a partir da repetição dos padrões dos compassos com eventuais variações. E, na literatura, rimas, aliterações e assonâncias necessitam das repetições sonoras para funcionarem. Para além do plano formal, esse procedimento também pode envolver ideias em sinônima, paralelismos ou figuras retóricas como analogias. O exemplo de preferência de Brown é recuperar uma mesma ideia de formas diferentes, evitando a redundância e permitindo ao leitor a satisfação do reconhecimento, como o efeito que podemos identificar em *Pensées d'automne*:

¹⁹ Cet univers, comme toute oeuvre d'art, est un univers de relations, et l'on a plusieurs fois compare la poésie a un contrepoint, comportant à la fois des déroulements mélodiques sur le plan horizontal, et des relations verticales (ou harmoniques) entre les différentes « voix » du poème: sonorités, sens, suggestions [...] Peu importe que les réalités choisies soient antiques ou modernes, sublimées ou quotidiennes: ce qui compte, c'est moins chaque élément en soi que l'ensemble des relations architectoniques.

²⁰ No work of art from epigram to epic, from cameo to sphinx, from bagatelle to symphony, can exist unless it combines these two opposite qualities. For it must have sameness in order to be a work rather than an accidental jumble; and it must have difference in order to avoid complete monotony, or, to make an extreme example, to consist of anything more than mechanical repetition of the first word, note, or stroke of the brush.

Voici les tristes pluies; on dirait que le ciel pleure le départ du beau temps.

Lennui couvre l'esprit comme un voile de nuages, et nous restons tristement assis à l'intérieur.

C'est le moment de laisser tomber sur le papier la poésie amassée pendant l'été; ainsi, des arbres, les fleurs mûres tombent.

Allons, je tremperai mes lèvres dans ma tasse chaque fois que j'imbiberai mon pinceau,

Et je ne laisserai pas ma rêverie s'en aller, semblable à un filet de fumée, car le temps s'envole plus vite que l'hirondelle (Gautier, 1867, p. 71)²¹.

Todas as alíneas podem ser reduzidas a uma ideia: a passagem do tempo. No entanto, cada uma apresenta esse tema a partir de uma imagem diferente, a chuva depois do clima ameno, o tédio de esperar o mau tempo passar, a queda das folhas que já estiveram verdes etc. Ao final, a ideia primária é formulada em um grau mais explícito *car le temps s'envole plus vite que l'hirondelle*. O *Livro de Jade* nos oferece também exemplos em maiores instâncias, pois sua progressão segue um encadeamento cíclico de imagens derivadas dos temas destacados no título de cada capítulo que se repetem, mas sempre mudando de roupagem:

Les flammes cruelles ont dévoré entièrement la maison où je suis né.

Alors je me suis embarqué sur un vaisseau tout doré, pour distraire mon chagrin.

J'ai pris ma flûte sculptée, et j'ai dit une chanson à la lune; mais j'ai attristé la lune, qui s'est voilée d'un nuage.

Je me suis retourné vers la montagne, mais elle ne m'a rien inspiré.

Il me semblait que toutes les joies de mon enfance étaient brûlées dans ma maison.

J'ai eu envie de mourir, et je me suis penché sur la mer. A ce moment, une femme passait dans une barque ; j'ai cru voir la lune se reflétant dans l'eau.

Si Elle voulait, je me rebâtirais une maison dans son cœur (Gautier, 1867, p. 35)²².

Em *Maison dans le coeur*, vemos como repetição e variação, equilíbrio e contraste criam a harmonia do texto. Gautier varia sequências sonoras semelhantes - como a aliteração em *les flammes*

²¹ Áí estão as tristes chuvas; parece que o céu chora o fim do tempo agradável/ O tédio me cobre o espírito como um véu de nuvens, e ficamos tristes sentados em casa. / É o tempo de deixar sobre o papel a poesia acumulada no verão; assim, das árvores caem as flores maduras./ Vamos, molharei meus lábios em minha taça a cada vez que molhar meu pincel, E não deixarei meus devaneios escaparem como fumaça. O tempo voa mais rápido que a andorinha (Walter et al, 2023, p. 42).

²² As labaredas destruíram completamente a casa em que nasci./ Por isso me embarquei num navio, para alívio de minha dor./ Tomei minha flauta esculpida, cantei uma canção à lua; mas a lua entristeceu e cobriu-se de nuvens./ Voltei-me para a montanha, ela nada me inspira mais. Parecia-me que as alegrias da infância foram queimadas com minha casa./ Tive vontade de morrer, e me debrucei sobre o mar./ Uma mulher passava num barco; achei que era a lua na água./ Se Ela quisesse, eu faria outra casa em seu coração (Walter et al, 2023, p. 25).

cruelles - com rimas internas mais espaçadas no eco da vogal /e/ que se repete duas ou três vezes em cada alínea, a depender da sua extensão: *dévoré/né*, *sculptée/attristé/voilée*, etc. Podemos ainda mencionar os efeitos sonoros causados pelas simetrias de estruturas como em *j'ai dit une chanson à la lune; mais j'ai attristé la lune*, trabalhando em favor dos reflexos na água presentes no texto.

No plano das ideias, é notável a presença de assuntos recorrentes: o tema da lua, que aqui aparece em forma da correspondência com a imagem da mulher amada, dos viajantes, como o escapismo da viagem e a busca por inspiração criativa presente na seção dos poetas. O contraste entre o núcleo dos amantes e o reconhecimento de temas “fora do lugar” equilibra um universo que seria excessivamente maçante se limitado aos mesmos recursos ou, pior ainda, se houvesse cisões drásticas entre as seções, desfazendo o efeito contínuo de retorno dos motivos familiares e a melodia da recolha.

Portanto, ainda que essa característica possa dificultar a tarefa de determinar uma “regra” para o agrupamento dos poemas, sugerimos que o retorno dessas imagens, entrelaçadas entre e no interior dos núcleos temáticos do *Livro*, seja ele mesmo uma “regra” organizadora. Nesse sentido, seria ideal afirmar que os *temas* das variações se apresentam em forma de imagens emprestadas da poesia chinesa e não de poemas desses poetas.

Variações de temas chineses

O objetivo de Brown não é apontar uma forma literária equivalente à musical, mas identificar suas possibilidades e limitações. É possível encontrar casos independentes e tentativas conscientes de escritores em adaptar formas da música nas letras, mas a impossibilidade de encontrar pares equivalentes já se mostra na definição do que cada arte entende por “forma”. Pelo fato do nosso objeto de estudo ser um conjunto de poemas em prosa, ou uma “não-forma”, entendemos que se trata de um conceito bastante fluido e o mesmo vale para a música. Assim, Brown “foca no estudo de temas e variações como uma empreitada intermediária na qual meras analogias ou paralelos são equilibrados por afinidades genuínas que tornam certas características correspondentes nas duas artes genuinamente comparáveis” (Cupers & Weisstein, 2000, p. 235)²³. Uma dessas afinidades genuínas que nos permite comparar o texto literário à forma musical é a repetição com variação.

Tema e variações consiste na repetição de um tema – de autoria própria ou não – dado em sua versão mais simples e trabalhada gradualmente à vontade do compositor. Quanto aos seus elementos, para Nelson Goodman, responder à indagação sobre *quando é uma variação* depende do preenchimento de duas condições, uma formal e outra funcional:

²³ He focuses on the study of themes-and-variations as an intermedial enterprise in which mere analogies or parallels are balanced by genuine affinities making certain corresponding features in the two arts genuinely comparable.

Primeiro, para ser elegível como variação, uma passagem deve ser como o tema em certos aspectos e contrastar com ele em outros. Segundo, para funcionar como uma variação, uma passagem elegível deve exemplificar literalmente o requisito compartilhado e metaforicamente exemplificar o requisito contrastivo, características do tema e se referir a ele via essas características. Ser uma variação deriva de funcionar como uma: uma variação é a passagem que normalmente ou primariamente funciona dessa maneira (Elgin & Goodman, 1988, p. 71-2)²⁴.

Uma passagem é variação de um tema quando evidencia aspectos selecionados e acentua esses aspectos submetendo-os a transformações figurativas. Se os temas são como o *grau zero* da ideia retomada, “cada variação propõe uma exemplificação analógica [do tema] que especifica aspectos dessa impressão estética” (Jenny, 2002, p. 73)²⁵ e, se tomarmos poemas chineses como os temas das *Variações* de Gautier, afastamo-nos da definição mesma da forma musical à qual a autora fez referência. Os temas que procuramos são ideias que Gautier extrai do contato com a poesia chinesa e deseja traduzir aos leitores europeus, à sua maneira.

Além disso, já averiguamos que esses temas não estão encerrados em suas respectivas seções, mas aparecem em todo o volume. Ora um deles é posto em evidência (pelo título das seções), ora seu papel é contrastar com aquele que está sendo destacado, a fim de dar a ver outras nuances da ideia. O capítulo que desenvolve o tema dos viajantes o exemplifica pelo sentimento do anseio pelo retorno ou nostalgia, da melancolia e do escapismo. Esse último, por sua vez, aparece na seção *Le Vin*, cujo tema varia entre cenas de contemplação, celebração e apreensão da inspiração poética, como dito anteriormente, muito recorrente na seção dos poetas.

Repetir uma ideia primária destacando características diversas a cada reprise é apenas uma – e segundo Brown a mais bem-sucedida – tentativa de transpor *tema* e *variação* para a literatura. Conforme o autor, essa adaptação oferece três grandes dificuldades para o registro literário. Três entraves que não foram ao todo superados no *Livro de Jade*, mas descrevem características fundamentais da sua arquitetura final.

A primeira delas é distinguir uma variação da outra: na música, cada variação pode se distinguir do tema a partir de uma característica diferente, mas elas devem suscitar a ideia de desenvolvimento e não de alterações desconexas. Esse efeito pode ser perseguido na literatura adotando esquemas métricos diferentes ou, como em *Pensées d'automne*, ao vestir uma ideia em tratamentos figurativos diversos. Uma vez que pensamos no caso de cada seção do livro constituir um conjunto de variações do tema que as nomeia, há outra possibilidade de distinguir variações a partir das imagens: elas “podem ser simbólicas e imutáveis, mas uma série de interpretações de seu significado pode constituir um conjunto de variações” (Cupers & Weisstein, 2000, p. 241)²⁶.

²⁴ First, to be eligible as a variation, a passage must be like the theme in certain respects and contrast with it in certain others. Second, to function as a variation, an eligible passage must literally exemplify the requisite shared, and metaphorically exemplify the requisite contrasting, features of the theme, and refer to it via these features. Being a variation derives from functioning as such: a variation is a passage that normally or primarily or usually so functions.

²⁵ Chaque variation propose une exemplification analogique spécifiant des aspects de cette impression esthétique.

²⁶ The imagery can be symbolic and unchanging, but a series of interpretations of its significance can constitute a set of variations.

No *Livro de Jade*, a Lua é um espelho para o ideal e pode assumir diferentes interpretações. Em especial, devido ao simbolismo que Gautier empresta da filosofia oriental, como expresso na descrição dos tesouros dos mandarins em *Le Dragon Impérial*:

Um globo de ouro e um globo de cristal em uma rocha de ébano representam o Yin e o Yang, os dois princípios geradores provenientes do caos primitivo: a água emana do Yin, princípio feminino e passivo, e a lua é a pura essência da água; o sol, que é o fogo, nasce do Yang, princípio masculino e ativo, e todos os astros vêm do sol e da lua (Mendès, 1969, p. 82)²⁷.

Devido à contiguidade entre as imagens da Lua, da água e da mulher, a Lua pode se manifestar como uma força indomável, constante, mas mutável, de forma que, ao ser associada à figura feminina, pode tanto se referir à sua beleza, quanto à perda dela pela passagem do tempo, assim como a Lua perde parcelas da sua plenitude ao longo das fases. No entanto, esse formato nos faz questionar se as variações seriam os poemas ou as diferentes evocações desse símbolo, colocando em xeque sua distinção.

Outra dificuldade é manter o efeito de novidade. Sendo a literatura uma arte que comporta menos repetições que a música, a escolha de quais aspectos variar deve oferecer uma solução para esse problema. Em *les trois femmes du mandarin*, Gautier experimenta iniciar cada uma das alíneas do poema por uma frase variando o que vem em seguida:

L'Épouse légitime

Il y a du vin dans la tasse, et dans le plat il y a des nids d'hirondelles. Depuis les temps les plus reculés, un mandarin a toujours respecté son épouse légitime.

La Concubine

Il y a du vin dans la tasse, et dans le plat il y a une oie bien grasse. Quand la femme d'un mandarin ne lui donne pas d'enfants, le mandarin choisit une concubine.

La Servante

Il y a du vin dans la tasse, et dans le plat il y a des confitures variées. Il importe peu à un mandarin qu'une femme soit épouse ou concubine, mais il veut chaque nuit une femme nouvelle.

²⁷ Un globe d'or et un globe de cristal sur un rocher d'ébène représentent le Ying et le Yang, les deux principes générateurs sortant du chaos primitif : l'eau émane du Ying, principe femelle et passif, et la lune est la pure essence de l'eau ; le soleil, qui est le feu, naît du Yang, principe mâle et actif, et tous les astres sont issus du soleil et de la lune.

Le Mandarin

Il n'y a plus de vin dans la tasse, et dans le plat il n'y a qu'un poireau sec. Allons, allons, femmes bavardes, ne vous moquez pas d'un pauvre vieux (Gautier, 1867, p. 115)²⁸.

Para um texto curto, o formato é interessante. As repetições são acompanhadas por um fio narrativo que liga cada uma das variações de perspectiva interrompidas pela coda que muda o padrão estabelecido ao dar voz ao Mandarim. Contudo, grandes sequências replicando esse modelo o destituiriam de sua singularidade.

Ademais, é possível observar que Gautier não estabelece simetria na extensão dos temas com relação às variações, principalmente se pensarmos na relação de cada poema em prosa dos núcleos temáticos com seu símbolo regente. Portanto, chegamos ao terceiro dos entraves apontados por Calvin Brown, que diz respeito à necessidade da variação conservar a duração do tema para a manutenção do seu efeito musical: “na música, a velocidade de execução dá a um tema seu caráter definitivo, enquanto na poesia o caráter da ideia determina a velocidade de sua performance” (Cupers & Weisstein, 2000, p. 153)²⁹. Ou seja, enquanto o compositor pode usar notas de menor duração para conservar o tempo de execução, na literatura, o uso de figuras retóricas tende à adição de detalhes e ao aumento da extensão do texto. É notável o esforço de Gautier em encurtar os poemas em prosa a cada revisão, mas a unidade de sentido do texto possui um limite de excisões possíveis para permanecer íntegro. A brevidade dos temas do *Livro* traduz a precisão de um ideograma; no entanto, não seria possível carregar essa mesma velocidade para a extensão dos poemas, por mais concisas e sugestivas que fossem as ideias.

Considerações finais

Não podemos dizer que o *Livro de Jade* é uma tentativa de transpor *tema e variações* para a literatura, mas podemos afirmar que Gautier soube aproveitar a noção para organizar seu livro e tornar seu leitor, a cada texto, mais familiarizado com os temas chineses, de forma que ele seja capaz de reconhecê-los em suas execuções mais disfarçadas.

Desse modo, pensar macrocosmicamente no *Livro de Jade* como variações de temas chineses não nos parece a melhor das comparações. O retorno cíclico dos temas, dentro ou fora dos capítulos com o objetivo de intensificar “a qualidade do sentimento por meio da repetição, unificando as várias

²⁸ A Esposa legítima/ Há vinho na taça, no prato há ninhos de andorinhas. Desde sempre, um mandarim respeita sua esposa legítima./ A Concubina/ Há vinho na taça, no prato há um ganso bem gordo. Quando a mulher não lhe dá filhos, o mandarim escolhe uma concubina./ A Serva/ Há vinho na taça, no prato há geleias variadas. Pouco importa a um mandarim que uma mulher seja esposa ou concubina; a cada noite ele quer uma mulher nova./ O Mandarim/ Não há mais vinho na taça, no prato só há alho-poró seco. Vamos, vamos, mulheres tagarelas, não zombem de um pobre velho (Walter et al, 2023, p. 63).

²⁹ In music the speed of performance gives a theme its definitive character, while in poetry the character of the idea determines the speed of its performance.

partes da composição e relacionando as várias partes ao todo" (Furness, 1982, p. 07)³⁰, compactua com uma ideia de maior plasticidade formal, tal como a apropriação literária do *leitmotiv* ou da sua "realização plena" (De sousa, 2010, p. 36) como *melodia infinita*: sucessivas variações de *leitmotiv* a serviço de uma estrutura maior, no caso, a recolha de poesia.

Após desenhar, no capítulo dos amantes, os motivos daquele domínio (o salgueiro, as andorinhas, flor de pessegueiro, o nenúfar), ou as tristes chuvas e os vapores azuis da névoa do outono em sua respectiva seção, quando esses elementos retornam nas demais, carregam o sentimento, as cores e os sons apresentados anteriormente, prolongando-os, como o *leitmotiv*, "aquele tema característico que é sempre o mesmo, mas nunca o mesmo" (Furness, 1982, p. 07)³¹. Talvez aproximar sua estrutura a um fluxo ininterrupto, como o rio que corre pelo livro, para recuperar a comparação de des Esseintes, ou uma melodia contínua que retorna sempre à fonte seja a melhor das opções.

Enfim, se é possível sintetizar as comparações sucessivas do *Livro* a uma única ideia, ela de fato apontaria para o equilíbrio entre a perenidade da natureza e a efemeridade humana, o que nos leva a concordar com leitura de Junko Yoshikawa, que vê a impotência do humano sobre o natural encarnada no *Livro de Jade*. Impotência que só pode ser superada pelo potencial da poesia em perdurar no tempo:

Tout en faisant des vers je regarde de ma fenêtre les balancements des bambous;
on dirait de l'eau qui s'agite; et les feuilles en frôlant leur épines imitent le bruit des cascades.

Je laisse tomber des caractères sur le papier; de loin on pourrait croire que des fleurs de prunier tombent à l'envers dans de la neige.

La charmante fraîcheur des oranges mandarines se fane lorsqu'une femme les porte trop longtemps dans la gaze de sa manche, de même que la gelée blanche s'évanouit au soleil;

Mais les caractères que je laisse tomber sur le papier ne s'effaceront jamais (Gautier, 1867, p. 165)³².

Les caractères éternels encerra o último capítulo, *Les poètes*, que versa especialmente sobre o fazer poético, repetindo a imortalidade da arte da mesma forma que, no primeiro poema, *la feuille de saule*, o narrador diz amar sua pretendente porque ela bordou seu nome na folha de salgueiro, gravando seus sentimentos para a eternidade. Essa temática será mais tarde descrita por Gautier na introdução à segunda edição do *Livro*, intitulada *Prélude*. Ali, Judith confessa o que foi buscar

³⁰ intensifies the quality of the feeling by repetition, unifying the various parts of the composition and relating the various parts to the whole.

³¹ that characteristic theme which is always the same yet never the same.

³² Fazendo versos, olho de minha janela a oscilação dos bambus; parece água revolta; as folhas se roçando imitam o som de cascatas./ Escrevo caracteres no papel; de longe parece que flores de ameixeira caem, – processo inverso – sobre a neve./ O frescor agradável das tangerinas desaparece, como geada branca que se evai ao sol, quando uma mulher as traz consigo por muito tempo na gaze de sua manga;/ Mas os caracteres que traço no papel não desaparecerão nunca mais (Walter et al, 2023, p. 89)

de eterno e universal na poesia chinesa: “doze séculos antes de Orfeu, quinze séculos antes de Davi, antes de Homero, os poetas chineses cantavam seus versos com o acompanhamento da lira; e eles são certamente os únicos no mundo que ainda cantam quase na mesma língua e com as mesmas melodias!” (Gautier, 1902, p. 21)³³.

Aqui, preocupamo-nos em averiguar se as pretensões de Gautier em escrever variações de temas chineses respondem ou não a um processo de transposição da forma musical à literatura. Apesar de propormos uma outra analogia musical, acreditamos que essa questão possa ser explorada mais a fundo na direção de extrair dos escritos críticos de Gautier os *temas* que carrega para sua produção literária e não de procurar explicar exaustivamente os sentidos que eles cristalizam no *Livro de Jade*, o que seria limitante.

Sua linguagem analógica e fugaz, em que “os semas parecem flutuar livremente, formar uma galáxia de pequenas informações, onde não se pode ler nenhuma ordem privilegiada” (Barthes, 1980, p. 24) reflete sua natureza: é uma interlocução da poesia clássica chinesa com a ânsia romântica de remontar ao tempo mítico da unidade universal e ainda ser moderno por dissonância. Todas essas redes são essenciais e pode ainda haver outras. Afinal, ao fazermos referência a *correspondências*, embutimos a visão de Baudelaire em seu soneto no qual os “longos ecos vagos se respondem/ Em uma tenebrosa e profunda unidade/ Tão vasta **como** a noite e **como** a claridade” (Baudelaire, 2019, p. 35, grifos nossos), no qual a analogia concebe a unidade como múltipla. Da mesma forma, as analogias do *Livro* se enquadram no registro do “«comme», «pareil à», «semblable à»” (Yoshikawa, 2010, p. 27)³⁴, isto é, das comparações.

As limitações da literatura em competir com a música fazem parte dessa relação que aponta semelhanças mas não pode abolir as incongruências, pois “diferente da metáfora, que se apresenta como uma unidade indivisível, a comparação conserva elementos dispareos dentro da unidade que eles criam” (Hannoosh, 2010, p. 217)³⁵ e, para Gautier, mesmo as antíteses mais violentas são capazes de trazer à tona a pureza do todo, tal como a grande antítese que alinha o perene ao fugidio, convergindo ambos para a unidade do *Livro de Jade*.

Referências

- ÁLVARES, María V. H. Judith Gautier, la escritora. In: **Las memorias de un elefante blanco**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2018. p. 13-73.
- BARTHES, Roland. **S/Z**. Trad. Maria de Santana Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1980.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. Júlio Castaño Guimarães. São Paulo: Penguin, 2019.

³³ douze siècles avant Orphée, quinze siècles avant David, avant Homère, les poètes chinois chantaient leurs vers en s'accompagnant de la lyre; et, les seuls, certainement, sur toute la surface du monde, presque dans le même langage et sur les mêmes mélodies, ils chantent encore !

³⁴ “como”, “parecido com”, “semelhante a”.

³⁵ À la différence de la métaphore, qui se présente comme une unité indivisible, la comparaison conserve les éléments dissemblables au sein de l'unité qu'ils créent.

BAUDELAIRE, Charles. **Richard Wagner e Tannhäuser em Paris**. Trad. Eliane Teixeira Lopes. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BERNARD, Suzanne. **Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours**. Paris: Nizet, 1959.

BROWN, Calvin S. **Music and literature: a comparison of the arts**. Athens: The University of Georgia Press, 1963.

CUPERS, Jean-Louis & WEISSTEIN, Ulrich. **Musico-Poetics in Perspective: Calvin S. Brown in Memoriam**. Amsterdam: Rodopi, 2000.

DE SOUSA, Elisabete M. Richard Wagner: leitmotiv e música dramática. **Philosophica: International Journal for the History of Philosophy**, 2010, vol. 18, no 36, p. 25-44.

FURNESS, Raymond. **Wagner and literature**. Manchester: Manchester University Press, 1982.

GAUTIER, Judith. **Le Livre de Jade**. Paris: A. Lemerre, 1867. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5459967d.texteImage>. Acesso em: 14 fev. 2025.

GAUTIER, Judith. **Le Livre de Jade: Poésies traduites du Chinois**. Paris: A. Lemerre, 1902.

GAUTIER, Judith. **Le second rang du collier**. Paris: F. Juven, 1909.

GOODMAN, Nelson., & ELGIN, Catherine. Z. Variations on Variation — or Picasso back to Bach. In: **Reconceptions in philosophy and other arts and sciences**. Indianapolis: Hackett Publishing, 1988. p. 66-81.

HANNOOSH, Michele. Peinture et correspondances dans l'œuvre de Baudelaire. **Cahiers de l'Association internationale des études françaises**, 2010, n°62. p. 207-221.

HUYSMANS, Joris-Karl. **Às avessas**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Penguin, 2011.

JENNY, Laurent. Variation et mimèsis. **Romanic Review**, 2002, vol. 93, no 1-2, p. 69-79.

JESSOME-NANCE, Barbara E. **The passionate pursuit of beauty** : The literary career of Judith Gautier (1845-1917). Charlottesville: University of Virginia, 1988.

LOCKSPEISER, Edward. Wagner, Judith Gautier and Renoir. In: **Music and Painting: a study in comparative ideas from Turner to Schoenberg**. New York: Harper & Row, 1973. p. 153-165.

MENDÈS, Judith [Gautier]. Lohengrin, opéra en trois actes, de Richard Wagner. **La Presse**. 08 septembre, 1868. p. 03.

MENDÈS, Judith [Gautier]. **Le Dragon Impérial**. Paris: A. Lemerre, 1869.

PIRES, Antônio Donizeti. **Pela volúpia do vago**: O Simbolismo. O poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira. Tese. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2002.

POITEAU, Émile. **Quelques écrivains de ce temps**. Paris: B. Grasset, 1913.

WALTER, Judith [Gautier]. Soirs de lune: petits poèmes chinois. **Revue du XIXe Siècle**. Tome I. - 1er Avril. Paris: Bureaux de la revue du xixe siècle, 1866. p. 338-340.

WALTER, Judith [Gautier]. MIRANDA, José Américo, & SANTOS, Gilson. *Le livre de jade/O livro de jade.* **Machadiana Eletrônica**, 2023, vol. 7, no 13.

WANG, Yu. **La Réception des anthologies de poésie chinoise classique par les poètes français (1735-2008).** Paris: Classiques Garnier, 2017.

YOSHIKAWA, Junko. Le Livre de Jade de Judith Gautier, traduction de poèmes chinois: le rapport avec sa création du poème en prose. **Études de langue et littérature françaises**, 2010, vol. 96, p. 15-29.

YU, Pauline. "Your Alabaster in This Porcelain": Judith Gautier's *Le livre de jade*. **pmla**, 2007, vol. 122, no 2, p. 464-482.

YU, Pauline. Judith Gautier and the Invention of Chinese Poetry. In: **Reading Medieval Chinese Poetry**. Leyde: Brill, 2015. p. 251-288.