

O PERCURSO EFÊMERO

Os românticos não descobriram o mar. Bem antes do final do século XVIII, as praias do oceano haviam se tornado lugares de contemplação e deleitação. Escalar a duna em busca de um ponto de vista, alcançar o topo da falésia, embriagar-se com o sublime espetáculo da tempestade, perceber o enquadramento de uma “marinha” no panorama, constituem condutas triviais quando aparece *Childe Harold* [de Byron] (1818). Desde o final dos anos 1750, multidões vêm a Brighton gozar dos prazeres do banho; em 1776, Jean Houel experimenta o frescor e a transparência das águas mediterrâneas, refestelando-se em companhia dos jovens sicilianos. Visto como um remédio contra a melancolia e os males da cidade enferma, o mar adquire, dos olhos dos sábios netunianos, um papel decisivo na história do planeta; e o geólogo amador vem colher amostras ao longo de suas praias, percorridas há vários séculos pelos colecionadores de conchas.

Os próprios românticos inspiram-se em modelos anteriores. Herdeiros do ossianismo em sua maior parte, muitos lêem o pitoresco do quadro à maneira banal dos turistas. Em 1828, Dorothy Wordsworth visita escrupulosamente a ilha de Man e submete-se, ponto por ponto, ao ritual há muito codificado da vilegiatura marítima.¹

No entanto, os criadores românticos, os primeiros a formular um discurso coerente sobre o mar,² enriqueceram poderosamente os modos de fruição da praia e acentuaram o desejo inspirado por essa indecisa fronteira. Eles renovaram o sentido, ampliaram o alcance de práticas já solidamente ancoradas. Forneceram modelos de contemplação — ou melhor, de confrontação — que aos poucos foram

desqualificando as figuras anteriores do prazer do vento, da areia e do mar. Os românticos propuseram novas maneiras de cavalgar ou passear, de errar pela praia, de postar-se no promontório. Com uma nova eloquência, souberam descrever as emoções do banho e as delicadas impressões da beira-mar.

Assim, convém traçar em linhas gerais³ um sistema de representações, uma estratégia emocional e uma rede de práticas elaboradas e propostas por Friedrich von Stolberg,⁴ Byron, Shelley ou Chateaubriand, no momento em que Jane Austen convertia em derisão a banalidade do discurso admirativo sobre o pitoresco das praias. Importa analisar o modo como esses modelos renovados convidam a procedimentos inéditos de contemplação, abrem novos itinerários para o devaneio litorâneo.

Os românticos fazem da beira-mar um lugar privilegiado da descoberta de si. Na perspectiva da estética do sublime, recentemente proposta por Kant, a permanência na praia possibilita uma vibração particular do eu, nascida da percepção exaltante de sua confrontação com os elementos. A beira-mar propõe um cenário no qual, mais que em qualquer outro, é possível, devido ao próprio espetáculo do enfrentamento do ar, da água e da terra, desenvolver-se a fantasia de fusão com as forças elementares, o fantasma da devoração, e desdobrarem-se as miragens daquilo que Ruskin chamará de *pathetic fallacy*.^{*} A vacuidade do oceano, convertido em lugar metafórico do destino da pessoa, faz da praia uma fronteira cujo percurso, obsediado pelos ritmos aquáticos que se associam ao ciclo lunar, convida a periódicos balanços de vida.

Em todas as ocasiões, é o espectador, a partir de agora, que constitui a medida da beira-mar. O indivíduo não vem mais admirar aí os limites impostos por Deus ao poder do oceano; em busca de si mesmo, espera descobrir-se ou, talvez melhor, reencontrar-se. Assim, compreende-se o enriquecimento considerável da experiência das praias. As impressões que estas propõem são analisadas, desde então, por cada um dos cinco sentidos; além disso, opera-se um alargamento dos modos de apreciação cenestésica que constitui um acontecimento fundamental na história da sensibilidade. As maneiras inéditas de postar-se, permanecer na praia, sentar-se, estender-se na areia, registram esse aprofundamento da busca.

(*) *Pathetic fallacy*: falsa interpretação da natureza quando contemplada sob o impacto de fortes emoções.

A NOVA RIQUEZA DAS EMOÇÕES

Os pintores e os escritores românticos fazem da praia um cenário em que se desdobra o espetáculo da confusão dos elementos.⁵ Por mais de meio século, estabelecem novos clichês: o mar escala o céu como uma imensa tromba, o desenho dos corpos deforma-se no marulho das águas, o chuvisco das ondas e o vapor obscurecem a atmosfera, a areia molhada parece ter perdido sua consistência telúrica. Reinterpretando uma antiga prática dos artistas holandeses, os pintores românticos se detêm no espetáculo da praia.⁶ Dão uma atenção particular ao estirâncio, supremo território do efêmero e da indistinção dos elementos, que favorece o devaneio panteísta. A praia de Calais na maré baixa,⁷ pintada por Turner em 1803, transmite essa confusão do céu, do mar e da areia. Na série realizada em Weymouth por Constable treze anos mais tarde, a linha do horizonte deixa de separar, “como na paisagem clássica, dois universos visuais heterogêneos, com cores e valores codificados”;⁸ as águas, a terra e o céu são colocados em ressonância. São os próprios recortes da cena clássica que se vêm abolidos.⁹

Os escritores românticos repisaram o tema do oceano sem margem;¹⁰ experimentam intensamente a imagem bíblica que faz do mar a substância anterior a toda criação e a toda forma.¹¹ Os pintores, do mesmo modo, impõem essa sensação colocando o espectador ao nível da água e ao mesmo tempo rebaixando a linha do horizonte. Assim, em vários quadros de Bonington, a ilusão da infinitude marinha corresponde à impressão de imensidão da beira-mar e do céu.

Após o *Childe Harold*, de Byron, os românticos exploram ao máximo também o tema da eterna imparcialidade do oceano, indiferente à mudança histórica. Seu poder e sua energia fascinam tanto mais quanto parecem não ter sofrido nenhuma diminuição desde a origem do mundo. Redobrada é a emoção de contemplar a associação dessa força intata e da vacuidade, de perceber através de todos os sentidos o vazio imenso e palpável, incessantemente animado, do movimento da vida. Turner, pela perspectiva dinâmica, impõe ao espectador o sentimento do poder da vacuidade, cuja perpétua agitação o barco-pretexto tem por finalidade tornar mais visível.¹² O veleiro em perigo revela a amplitude da elevação da onda, permite perceber a força do vento, analisar a mecânica das correntes.

A atenção nova que os românticos dão ao ar, no momento em que se desenvolve a química lavoisieriana, refaz as modalidades da

contemplanção.¹³ Este “nada ativo encarregado de despertar o ser”,¹⁴ que o pássaro e a nuvem materializam, associa, mais paradoxalmente ainda que o oceano, a energia, a virilidade e a vacuidade. A força insistente de seu apelo, sua imprevisibilidade, engendram a tentação da fuga rápida para o refúgio supremo.¹⁵ Ao mesmo tempo boca e orelha da natureza, este “nada dinamizado”¹⁶ não cessa de falar à alma romântica, solicitando-a ao diálogo.

A terra interessa aqui em seus pontos de contato,¹⁷ linhas de perigo para o navegador mas superfície tranquilizadora sobre a qual o nadador pode apoiar o pé. Pouco depois de Turner, e um pouco antes de Bonington e Eugène Isabey, Constable, como paisagista e não como pintor de marinhas, se compraz de desenhar esse contato. A partir de 1816, em sua pintura dos elementos, dá prioridade à areia úmida.¹⁸ Junto à água cinza-esverdeada, próximo às pequenas ondas que vêm dar na praia da Mancha, o espectador do quadro experimenta a incerta presença da terra molhada.¹⁹

Da mesma forma que o apreciador das tempestades de Vernet, o artista romântico sente intensamente a teatralidade da luta que travam os elementos tomados de paixão. Para ele, todavia, o essencial é a confrontação do homem e dessa energia das vacuidades dinamizadas. Uma tradição da marinha holandesa vê-se assim reinterpretada à luz da estética do sublime.²⁰

Inseparável do gozo da confrontação é a prática, literária, do diálogo com os elementos. Childe Harold conversa com o mar, cujos gemidos ele interpreta. Ao longo da margem de eco sonoro, o poeta vem, na obra de Shelley, preencher o vazio de sua alma através da escuta do incessante discurso dos elementos.²¹ O oceano, aqui, respira; com a caverna, com a falésia, mantém um diálogo ininterrupto, que o caminhante atento das praias solitárias é capaz de perceber. Chactas * escuta com emoção a voz das ondas, que lhe falam de sua América, e conta para elas sua infelicidade.²²

Culminância da representação romântica das praias, a obra de Caspar David Friedrich mereceria longas considerações.²³ Dominado pela nostalgia das origens, que o leva a um incessante percurso das extensas praias de areia de Greifswald, Friedrich institui a beira-mar como cenário da angústia metafísica.²⁴ O pintor coloca o espectador à beira do abismo que cada um traz em si.²⁵ Em companhia do ho-

(*) Índio americano, personagem do poema em prosa *Les Natchez*, de Chateaubriand. (N. T.)

mem, que é visto de costas, plantado na praia, no limite da terra e da água infinita, aquele que contempla o quadro sente o choque súbito da angústia.²⁶ Sem nenhum recurso à teatralidade dos elementos reunidos, Friedrich impõe a mais patética das leituras da beira-mar. O objeto pintado dessa arte intensamente silenciosa pertence ao espaço interior.

A expansão da beira-mar favorece o desejo de fusão panteísta, de “cosmização”, que persegue os românticos. Nesse lugar, onde a respiração corresponde à do universo, as fantasias manifestam-se livremente.

O espetáculo da vacuidade do mar sem margem produz a sensação sem objeto que favorece o mergulho imaginário. A monotonia marinha convida ao sono, sugere a fantasia da devoração. Essa fantasia, então muito arraigada, foi preparada pela irrealdade da paisagem ossiânica, pela indecisão do “crepúsculo céltico”.²⁷ Ao longo das praias arenosas, há poucos símbolos ascensionais; prevalece a presença daqueles que induzem à queda ou, mais precisamente, ao mergulho. A água escura, fatal mar das trevas que impõe a homologia com o sangue, é um apelo à morte.²⁸ Na alma impaciente do romântico, ela estimula a nostalgia do mundo original.²⁹ A força desse convite à viagem sem retorno ajuda a explicar a influência da beira-mar sobre o imaginário coletivo da época.

O mar/túmulo alimenta a fantasia de regressão. Sua associação com a mãe constitui, como se sabe, uma constante da psicanálise junguiana.³⁰ O fantasma da devoração pelo abismo aquático ou o de ser tragado pelas areias revela o desejo desse retorno cenestésico, ao mesmo tempo que traduz o “consentimento à condição temporal”.³¹ Publicado em 1819,³² *A vision of the sea*, de Shelley, põe em texto esse sonho de involução no corpo do mar; nesse poema de naufrágio, os ventres devoradores se sucedem, até a última absorção pelo mar,³³ “boca primordial e suprema [...], arquétipo da descida e do retorno às fontes originais da felicidade”.³⁴

Esse feixe de fantasias ordena as modalidades do banho romântico. Aos mesmos esquemas deve ser associado o êxito do tema da tromba d'água, que combina a aspiração e a devoração, e sobretudo o do redemoinho, do *maelström* que vem renovar o patético do mar.³⁵ Mais evidentes ainda, nessa perspectiva, o fascínio então experimentado pela maré crescente, a tentação da devoração na passividade de que nos fala, bem antes da lenta extinção do infortunado Gilliart, o *Antiquário*, de Walter Scott.

Aqui se insinua o horror da viscosa imobilidade do mar. A imagem da água pesada, fétida, excremental, fervilhando de monstros, relaciona-se com a influência do pântano sobre o imaginário coletivo e com a da teoria infeccionista sobre o pensamento médico. O sonhador horroriza-se ante a idéia de afrontar o indizível. No monótono estirâncio, a água que sobe imperceptivelmente impõe “a insinuante progressão da viscosidade”;³⁶ ela induz o novo tema da sedução do monstruoso. Junto à costa, na proximidade do lodo e da vasa, os pesadelos corporificam-se, triturados por Crabbe.* Peter Grimes morrerá assim, contemplando os líquidos lodosos da costa desolada e os monstros enterrados em sua alma solitária.

Com isso, aprofunda-se pouco a pouco a fascinação das margens, das junções que me deram a idéia deste livro. Através dos interstícios, da admiração nascida do contato dos elementos, insinuam-se os sopros maléficos, pestilenciais. Por ali se infiltram todas as intrusões, as ameaças que incitam o imaginário, despejam-se os detritos, os corrimentos; tornam-se possíveis as penetrações, que confirmam a intensa sexualização do estirâncio. A praia integra-se à rica fantasmagoria das fronteiras, através das quais surgem os perigos e os encantamentos.

Emerge então a certeza confessa de que o mar, sobretudo à claridade noturna, simboliza as fontes obscuras de um inconsciente cujas impressões cenestésicas atestam a presença permanente.³⁷ A análise da obra de Shelley revela no poeta o nítido “sentimento de uma correspondência entre as profundezas marinhas e as profundezas psicológicas”.³⁸ Jean Bousquet demonstrou longamente a pregnância simbólica do sonho de liquidez na época romântica.³⁹ Desde os sonhos de Jean-Paul, a atividade da alma do adormecido é freqüentemente vista como uma irresistível corrente.⁴⁰ A própria loucura será em breve ordenada segundo a imagem do mergulho.

Amo o mar como minha alma. Seguidamente, parece-me até que o próprio mar é minha alma. Com efeito, assim como no mar há plantas aquáticas ocultas, que não se mostram à superfície a não ser quando desabrocham, e que voltam a mergulhar quando murchas, também assim surgem às vezes das profundezas de minha alma imagens maravilhosas de flores, de flores com olhos azuis

(*) Parece evidente aqui o trocadilho entre o nome deste poeta inglês (George Crabbe, 1754-1832) e a palavra francesa que designa *carancho* (*crabe*). Peter Grimes é uma personagem de Crabbe. (N. T.)

e lábios vermelhos, lírios de pudor e rosas de beleza, espalhando seus perfumes e tornando a desaparecer — Évelina! [...]

Quando passeio à noite à beira do mar, e escuto o canto das ondas que desperta em mim toda sorte de lembranças e pressentimentos, parece-me que estive outrora em uma altitude celeste onde minha alma abarcava o conhecimento inteiro do passado, mas que, tomado de vertigem e pavor, caí sobre a terra.⁴¹

Assim se exprime Heine em 1826. O mar abriga cidades submersas, das quais os marinheiros de Norderney dizem escutar aos domingos o repicar dos sinos; um mundo desaparecido jaz no fundo da alma do poeta, não se revelando senão no espelho dos sonhos.

Na beira-mar, submetido aos ritmos aquáticos, o sonhador pode, como em nenhum outro lugar, vir experimentar o escoamento do tempo individual.

A correspondência percebida entre o ciclo das marés e o ciclo menstrual, entre a alternância do fluxo e do refluxo e o ritmo nicotêmico, entre a escansão das ondas e os batimentos cardíacos, incita à escuta cenestésica, somatiza a busca de si. Em 1777, Friedrich von Stolberg exprime essa concordância da sensibilidade do corpo e do ritmo do mar.⁴² Novalis exprime, através do jovem de *Os aprendizes de Sais*, a correspondência que se instaura entre a alternância do fluxo e do refluxo e a da vigília e do sono.⁴³ “O fluxo perpétuo que o indivíduo percebe no silêncio, é a ressaca do mar”, escreve Jean Perrin, analista sutil da obra de Shelley.⁴⁴

Portanto, não é tanto a superfície do oceano que, nessa perspectiva, se revela fascinante, e sim o lugar onde se impõe a música das marés. O local mais favorável para a percepção dos ritmos não é o alto-mar, mas a praia, onde ruidosamente se quebram as regulares ondulações da água.

O viajante romântico comparece periodicamente à beira-mar. Confrontado com o mar imutável, pode experimentar o escoamento do tempo individual; insensível à mudança histórica, o oceano impõe sua eterna referência. Convém, no entanto, estabelecer certas nuances. Numerosos sábios têm então a convicção de que o mar vem perdendo, desde a Criação, sua vitalidade, sua fecundidade; raros são os que experimentam o sentimento de uma pureza ameaçada; ninguém sente nostalgia face a um elemento que estaria em perigo. Se a força criadora do mar parece a alguns comprometida, isso se deve mais ao afastamento de um estado original que ao efeito de uma poluição moderna.

Em data periódica, num lugar vazio, disponível, que parece possibilitar a total solidão individual, o caminhante pode assim ver-se confrontado com o inalterado, com a infinitude espacial e temporal. Sob esse aspecto, o caso de Chateaubriand é exemplar. Na praia de Saint-Malo são cravados os limites de sua vida. O motivo marinho faz, “como que em surdina”, “vibrar todo o volume espaço-temporal” de sua existência.⁴⁵ Na trama desta última, como nos episódios da epopéia imaginária de *Childe Harold*, a beira-mar fixa a lembrança dos pontos de partida.

Custine, que circula entre os dois pólos da viagem romântica, a Grande Grécia (a Calábria) e a Caledônia, sonha na praia de Inverness, numa das extremidades de seu percurso; o viajante compara as “praias nebulosas” dessa “terra gelada” às magníficas costas da Calábria. Escreve:

Essa lembrança levou-me a repassar toda a história de minha vida [...]. Num relance, medi o trabalho do tempo sobre o meu ser [...]. Essas reflexões fizeram-me sentir distintamente, pela primeira vez, que doravante em minha vida haveria mais lamentos que esperanças.⁴⁶

O espetáculo do alto-mar completa a impressão da praia; contribui para a descoberta do eu profundo. O que há na existência de instintivamente originário — desejo, errância, verticalidade, indiferença — não pode se identificar senão com esse intervalo cardinal, com essa vertiginosa e oca palpitação líquida.⁴⁷

Para o herói romântico, a verdadeira vida é o mar, espaço intato de liberdade que se afasta da triviliadade do ambiente terrestre.

Ao convidar ao devaneio do *nevermore*, ao provocar o arrepio, a beira-mar recebe a marca de temas derivados. Stolberg, Byron, Chateaubriand, ou ainda, na ordem da ficção, uma série de autores que vai de Crabbe (*Peter Grimes*) a Philarète Chasles, impõem a nostalgia da infância das praias. Os que não podem experimentá-la, transferem-na por antecipação, ou se emocionam com o confronto de sua descendência com a infinitude marinha. Michelet, ao visitar o Havre em 7 de agosto de 1831, confessa:

Fiquei completamente emocionado ao ver meu filhinho pensativo diante do mar, pobre criança, na qual coloquei minha vida, e que não poderei proteger [...].⁴⁸

Nodier e Hugo, desejosos de assistir a um tal confronto, deploram a ausência de sua filha quando, pela primeira vez, descobrem a praia.⁴⁹

Essa emoção tem a ver com a teoria médica que então assinala e enaltece os efeitos benéficos do mar sobre a saúde das crianças. Ao mesmo tempo que, estimulado pelo discurso sobre a natureza feminina, se desenvolve o hino ao instinto materno e cresce a atenção dirigida à infância burguesa, a praia apresenta-se claramente como o lugar da maternidade prolongada; exaltados pela proximidade do mar/mãe, manifestam-se aí instintos femininos que assumem o papel, na esposa, de guardiães de uma virtude ameaçada pela prolongada ausência do marido. A figura ascendente da criança na praia corresponde, enfim, à renovação das práticas da aventura robinsoniana; esta traduz então, com mais evidência que antes, a regressão, a involução, a busca incessante da mãe.

A consciência da fuga do tempo, ativada pelo espetáculo da beira-mar, associa-se à intensa carga sexual do lugar; o tremor ao contato do pé descalço na areia, a insistente carícia do vento, a flagelação pela água violenta, a submersão fantasiada como uma lenta penetração e o percurso das cavidades no interior da caverna fazem implicitamente da praia um lugar erótico, marcado pelas imagens da feminidade ao mesmo tempo ameaçadora e salvadora.⁵⁰ Convém, todavia, levar em conta aqui a época. A beira-mar não se apresenta ainda como um palco da livre manifestação da volúpia. Para que se compreenda, é preciso pensar na influência do código do pudor e nos tabus existentes contra a nudez.⁵¹ Somente a mediação da narrativa lendária possibilita aos escritores evocar os prazeres, na maioria das vezes trágicos, de amantes por algum tempo reunidos nos “leitos de amor” ou nos “banhos de amor”, antes de serem devorados pelas ondas.⁵²

Ao invés disso, os românticos souberam fazer da beira-mar um lugar simbólico da fidelidade. Aí paradoxalmente se desenrolam, em geral através de procedimentos dramáticos, as peripécias de amores insensíveis à passagem do tempo e que sabem, quando preciso, resistir à morte. A figura patética da noiva das praias,⁵³ herdeira da virgem ossiânica condenada à morte em sua ilha solitária, enche de emoção os viajantes românticos; poucos são os que não afirmem tê-la encontrado. Essa comovente figura da jovem confrontada com a morte do amante substitui-se à da noiva pudica, de formas voluptuosas, devorada pelas cóleras do mar neoclássico.⁵⁴

AS PRÁTICAS SENSUAIS DA PRAIA

Claramente posterior à voga da vilegiatura marítima, o prodigioso enriquecimento das emoções provocadas pelas praias de mar transformou as modalidades do desejo. Uma nova familiaridade se estabelece entre o viandante e os elementos. Para ele, o oceano não é mais apenas sublime espetáculo contemplado da falésia ou quadro pitoresco recortado do alto do miradouro, numa visão distanciada, dominante. O diálogo com a onda, com a caverna, sugere o abandono da posição de espectador que era ainda a do Menestrel, de Beattie; induz o desejo do contato aproximado, prelúdio à fusão imaginária. O viandante romântico desfruta com avidez a sensualidade da praia; o banhista detalha sensações até então aprisionadas no domínio do não-dito. São todas as modalidades de uso da praia que se vêem modificadas.

Nesse momento desenvolve-se entre os pintores a prática da viagem costeira inaugurada pelos artistas holandeses do século XVIII e relegada pelos amantes do pitoresco. O barco permite apreciar do largo o espetáculo da praia que desfila. Essa moda corresponde à vulgarização de um procedimento literário. Já em 1754, Fielding proclamava casualmente o prazer desse trajeto deslizante do olhar imóvel. É esse olhar que orienta as descrições de *Childe Harold*; o oceano de Byron é um oceano costeiro; o texto propõe ao leitor, em uma visão cinética repleta de *travellings*, o desfile da costa-espetáculo.⁵⁵

Esse modo ascendente de fruição vê-se reforçado pelo surgimento do iatismo. O Royal Yacht Club é fundado em 1812; na ilha de Wight, as primeiras regatas de Cowes têm lugar em 1826; a partir do ano seguinte, elas inspiram Turner. Tanto na França como na Inglaterra, os pintores paisagistas multiplicam propositalmente as representações de cenas costeiras a fim de alargar o círculo dos aficionados de “marinhas”.⁵⁶ Como muitos desses artistas não estão acostumados ao balanço do mar, eles se contentam em caminhar ao longo das praias.⁵⁷

A vulgarização da excursão no mar, ligada ao surgimento da temporada balnear, é um prelúdio à viagem costeira. Entre a história das artes e a da vilegiatura, instaura-se um jogo de interações que suscita uma predileção multiforme pela vida litorânea. O novo centramento da pintura de marinhas nas praias setentrionais é acom-

panhado pelo deslocamento da pintura paisagística para as cenas costeiras. Os dois fenômenos incitam os artistas a percorrer os litorais da Mancha e do Oceano a fim de registrar em seus cadernos de esboços os espetáculos percebidos no curso dessa navegação próxima.⁵⁸

Enriquecida pela tradição dos pintores topógrafos e pela moda da viagem pitoresca praticada à maneira de Hassell, a navegação ao longo das costas marca desde então a carreira dos maiores pintores da beira-mar — Constable, Turner e Cotman, sobretudo. A partir de 1813, William Daniell empreende uma exaustiva exploração das costas britânicas, parcialmente realizada *off shore*. Longo percurso que possibilitará a publicação dos oito volumes da *Viagem ao redor da Grã-Bretanha* e das 308 aquarelas que a ilustram. Em doze anos de excursões, Daniell visitou os portos e quase todas as praias britânicas; percorreu os braços de mar, os estuários, contemplou o mar de todas as falésias costeiras, efetuou o contorno de um grande número de ilhas. Engendrado pela necessidade de circunscrever o território e de tornar seu contorno perceptível aos olhos do público, esse longo trajeto transpõe a aventura robinsoniana para a escala do território britânico em sua totalidade; adquire a forma de um hino à insularidade de uma nação que acaba de triunfar das mais terríveis provas. Mais ainda que os relatos de viagem, o imenso trabalho realizado pelos artistas ao longo das costas, entre 1800 e 1840, testemunha a ascensão do prestígio da beira-mar e da crescente curiosidade a respeito de todas as formas de vida litorânea.⁵⁹

Há muito tempo era habitual cavalgar nas praias da Grã-Bretanha, de Flandres e das Províncias Unidas. Essa prática, às vezes associada à caça, fazia parte tanto dos *rural sports* quanto dos prazeres da vilegiatura;⁶⁰ constituía também um meio fácil de se deslocar quando as estradas e os caminhos se encontravam em mau estado. O enriquecimento da imagem do cavalo pelos artistas românticos,⁶¹ a exaltação da cavalgada aquática e noturna, contribuem para renovar o prazer desse exercício. As alegrias da cavalgada nas praias começam então a ser ditas. Ao ouvir o ritmo do galope em contraponto com o das ondas que quebram, uma nova emoção invade o cavaleiro que erra no estirâncio vazio, na fronteira instável dos elementos. Byron, que gostava de cavalgar nas praias,⁶² acrescenta em *The giaour* essa nova cor à paleta emocional. O mais prolixo de seus

admiradores, o príncipe Pückler-Muskau, descreve com satisfação o prazer de fazer galopar seu cavalo na areia endurecida da vazante:

Desci então [ao nascer da lua] das colinas para a beira do mar, e percorri as cinco ou seis milhas que me separavam ainda de Brighton pela areia, quase molhando as patas do meu cavalo nas ondas. A maré subia, e meu cavalo seguidamente saltava de lado, quando uma onda coroada de espuma branca avançava sob suas patas e recuava em seguida, como se brincasse conosco. Não há nada que eu goste tanto como de um passeio a cavalo ao luar, na vasta e solitária beira do mar, com o bramido das ondas a meu lado. É com dificuldade que se consegue controlar o animal junto ao misterioso abismo [...].⁶³

O passeio a pé pela praia, prática terapêutica há muito integrada ao ritual da “conversação” e posteriormente ao da vilegiatura, transforma-se com os românticos, herdeiros do modelo ossiânico, em *errância* ao longo da praia. O percurso efetuado à beira d’água, na terra úmida do estirâncio, intensifica a emoção. Assim se explicam a apreciação e a celebração novas das costas planas, em cuja superfície se estende largamente a maré.⁶⁴ Enquanto no século precedente o selvagem implicava o horror dos abismos ou, pelo menos, o aspecto grandioso dos rochedos, doravante é representado por uma natureza ordinária mas refratária à inscrição da mudança social, a das matas de pequenos arbustos, a do espinheiro e da sarça, a das vastas e planas extensões de areia.⁶⁵

Chateaubriand, habituado desde a infância a passear nas praias da baía do monte Saint-Michel, descobre suas raízes na lembrança desse chão incerto.

Entre o mar e a terra estendem-se campos pelágicos, fronteiras indecisas dos dois elementos: a cotovia do campo voa juntamente com a cotovia do mar; a charrua e o barco, à distância de um arremesso de pedra um do outro, sulcam a terra e a água. O marinheiro e o lavrador emprestam mutuamente seu linguajar [...]. Areias de diversas cores, recifes cobertos de conchas, algas, franjas de espuma prateada, desenham a orla dos amarelos ou verdes trígais.⁶⁶

No estirâncio livre, o caminhante, ébrio de pisar uma praia nova, pode acompanhar a lenta subida da maré, imagem do desejo. Ele se permite avançar contra o vento, os pés nus à beira d’água, experimentando assim a tripla carícia dos elementos.

Entre a errância de Edwin e a de René,* “Ossian romantizado”,⁶⁷ na Caledônia ou ao longo das praias junto ao convento onde se encontra Amélie, com a alma “tormentosa com o oceano”, a filiação manifesta-se claramente. Em algum lugar, Chateaubriand imagina o bárbaro de outrora:

[...] errando pelas praias selvagens, e atento à voz que vem do oceano, ele caía pouco a pouco no devaneio; disperso de pensamento em pensamento, como as ondas de murmúrio em murmúrio, no incerto de seus desejos, misturava-se aos elementos.⁶⁸

Na Alemanha também se exerce, nesse domínio, a influência ossiânica; mediatizada pela maestria de Klopstock e associada a modelos antigos, ela se manifesta no jovem Friedrich von Stolberg. Os primeiros poemas com que este celebra as praias do Báltico e do mar do Norte estão impregnados do modelo caledoniano. O poeta evoca a gruta de Fingal, a inspiração poética de Selma e as lágrimas derramadas pelas virgens sobre o túmulo dos heróis.⁶⁹ O devaneio, nele, conduz à prática. Em 1776, Stolberg *diz*⁷⁰ buscar o entusiasmo às margens noturnas do mar sonoro; sozinho, à luz da lua e das estrelas, seu herói deixa-se embalar pelas brisas e pelo ruído próximo das ondas púrpuras.

O caminhante gosta de sentar-se à beira d'água, e compensar assim a impossível nudez. Sente prazer em ver as ondas quebrarem.⁷¹ Enquanto seu olhar horizontal alarga o campo do céu e do oceano, ele se deixa impregnar pelo cheiro da alga, pelo sal da maresia, pelo ruído das ondas.

O canto IV de *Childe Harold*, publicado em 1818, propõe o modelo literário dessa conduta; o oceano que Byron evoca é o das praias e do banhista.⁷² Lê-se no poema a sensibilidade à alternância do silêncio e da rebentação das ondas, a escuta da música do “oceano rumoroso”⁷³ ou do chilrear das pequenas ondas da franja aquática.⁷⁴ Lê-se também o prazer do contato do vento salgado que impregna a pele, agita a cabeleira. A escuta da harmonia respiratória do oceano, a que Shelley, por exemplo, se mostra tão sensível, está relacionada com o discurso médico, mais que nunca preocupado com o funcionamento dos pulmões, cuja regulação correta os médicos

(*) Personagens do *Menestrel*, de Beattie (1773), e do romance *René*, de Chateaubriand (1802), respectivamente. René tem uma paixão incestuosa por sua irmã Amélie, que se refugia num convento. (N. T.)

confiam ao mar. O olhar mais aguçado para a névoa que cobre as águas corresponde a essa atenção crescente dirigida aos fenômenos da praia.

Resta ilustrar melhor a gama das práticas efetivas decorrentes ou iniciadoras desses modelos literários. Em julho de 1800, Ann Radcliffe empreende com seu marido, na costa meridional da Inglaterra, uma de suas excursões anuais. O périplo, cuidadosamente registrado, está repleto de passeios solitários ao longo de praias assustadoramente desertas. A ousadia da romancista leva-a a afastar-se dos caminhos conhecidos, a buscar a aventura e o perigo.⁷⁵ Custine, grande viajante das praias à maneira inglesa, sofre a influência do crepúsculo céltico, à margem das águas escuras das praias da Escócia:

Quando as trevas da noite se espalham sobre estas paisagens desoladas, o coração do homem abre-se à tristeza, e a poesia mais melancólica torna-se a expressão natural de seus sentimentos íntimos.⁷⁶

Denise Delouche⁷⁷ mostra como o *René*, de Chateaubriand, imediatamente transposto, comentado e ilustrado pelos pintores,⁷⁸ exerceu uma enorme influência; a errância ao longo das praias, pregada por Cambry já em 1795, torna-se em breve uma conduta este-reotipada — passa a integrar ordinariamente a viagem à Bretanha. No início dos anos 1830, a difusão dessa prática acelera-se brutalmente. Balzac, Lamartine, Michelet e Victor Hugo, assim como os membros da “escola romântica bretã”, compartilham nesse ponto a sensibilidade de Hippolyte de la Morvonnais, o autor de *Thébaïde des grèves* [Solidão das praias]. Será preciso aguardar 1849 para que Brizeux venha questionar na opinião pública esse modelo de apreciação da natureza armoricana e impor a imagem da Arcádia bretã.⁷⁹

Ducos, visitando a Inglaterra em 1826, sonha durante horas na praia junto ao castelo de Dunbar, regressando para aí à noite, com seus companheiros.⁸⁰

Bem antes da aventura temerária de Flaubert e de Maxime du Camp, que não farão senão assumir e aprofundar uma conduta que se tornou banal, a errância ao longo das praias toma proporções de um verdadeiro circuito para pedestres. Jovens artistas da Restauração, leitores das *Confissões*, de Rousseau, e inspirados talvez nos

andarilhos germânicos, não hesitam em percorrer, a pé, dezenas de quilômetros. A novidade reside no fato de que essa prática se desenvolve à beira do mar.⁸¹ Eugène Isabey, que começa a pintar cenas de Étretat em 1820, vagabundeia no ano seguinte pelas falésias e praias. Como seu amigo Le Poittevin, instala o cavalete na areia.⁸² Paul Huet, da mesma forma, é um aficionado das longas caminhadas à beira-mar.⁸³ A “Descrição de Croisic e de uma parte da costa vizinha” [província do Loire inferior], publicada em 1823 por Édouard Richer, e a da “ilha do Noirmoutier” não são mais que longos convites a percorrer as praias e o estirâncio, sobretudo quando “os raios da lua fazem realçar o fundo úmido e lodoso à nossa frente, dando-lhe a cor da água e da areia combinadas”, ou então quando o caminhante perdido nos nevoeiros do outono sobre “este solo novo”, semeado de rochedos cobertos de algas, ouve os caranguejos “deslizarem rapidamente [...] e seus membros ósseos que ressoam nas cavidades dos rochedos”.⁸⁴ As caminhadas feitas por Victor Hugo a partir de 1834 inscrevem-se, portanto, numa seqüência de práticas estabelecida há bastante tempo e que ecoa a viagem costeira dos artistas britânicos.⁸⁵

O código romântico renova também os procedimentos e as posturas de confrontação. Desejando mais que o simples simulacro do perigo, o romântico gosta de postar-se na extremidade do rochedo, em atitude fixa de desafio, face aos elementos que se lançam contra o promontório, heróica pose que, ao mesmo tempo, incita à meditação e parece inaugurar um projeto de dominação.⁸⁶ Sobre um pedestal de rocha, que tem na base as ondas e no alto o céu, o caminhante solitário, inacessível, farol por um instante, sente-se capaz de apos-trofar o oceano que ele capta com o olhar. *Childe Harold*, o Shelley de *A revolta do Islã* e, num outro registro, o Victor Hugo do “Êxtase” das *Orientais* (1828), e mais tarde das *Contemplações* (1856) oferecem os modelos dessa postura heróica. A silhueta prometéica de Napoleão, prisioneiro do círculo de ferro dos rochedos costeiros de Santa Helena, contribui obscuramente para o fascínio exercido por essa pretensiosa figura.

É importante distinguir cuidadosamente, aqui, a estratégia emocional do ponto de vista panorâmico e a do promontório de maciça verticalidade. Entre ambos se estabelece a distância que separa, na Normandia, o monte Sainte-Catherine das falésias de Saint-Valéry-en-Caux.⁸⁷ Do alto do promontório ou do farol, cuja visita se impõe

à medida que o litoral passa a ser mais freqüentado,⁸⁸ inverte-se a mecânica do olhar. Retornemos ao texto do príncipe Pückler-Muskau. Não é mais a imensidão nua que fatiga seu olhar do alto das falésias de Anglesey, mas a análise do quadro pitoresco que se desdobra a seus pés. Do espetáculo do infinito, onde se confundem os elementos, é que ele espera o repouso do devaneio. O sistema de apreciação de um Saint-Èvremond encontra-se aqui virado ao avesso.

A necessidade de repouso faz enfim volver os olhos para o norte [...]. Lá não há mais o que distrair. O imenso oceano confunde-se com o céu. Por uns instantes ainda, segue-se a costa de Anglesey, onde nogueiras e carvalhos inclinam seus ramos para o mar, mas ela some em seguida, para *deixar o olhar sozinho com as águas e o céu*, ou quando muito com a forma indistinta de um grande barco na linha do horizonte, ou com a nuvem de contornos caprichosos que cruza rapidamente os ares e desaparece.⁸⁹

Rompendo com as secas observações de uma Fanny Burney,* os românticos ousam analisar e exprimir as impressões do banho. Deve-se a eles, sem dúvida alguma, o aprofundamento da dicotomia sexual das figuras e das atitudes descritas anteriormente. Eles puseram em texto duas gamas diferentes de emoções. A primeira acompanha a queda voluptuosa. O amplexo lenificante do elemento evoca a uma só vez a união sexual e o aconchego materno. A água do mar sugere a imagem aquática de uma feminidade benfazeja, que a proximidade da concha vem insidiosamente acentuar.⁹⁰ O jovem posto em cena por Novalis em *Os aprendizes de Sáis* libera seu “desejo da fluidez”; ele entoa um hino à volúpia que significa liquefação; convida a restaurar o vínculo que existia outrora entre a busca da felicidade e a proximidade do mar. O mergulho possibilita o gozo de sentir-se em afinidade com as forças elementares, de experimentar a concordância cenestésica entre os movimentos do mar e os da água original que o corpo traz em si.

A gruta no fundo da qual a onda se transforma em jovens encantadoras impõe a Heinrich von Ofterdingen o irreprímível desejo do banho.⁹¹ Jean-Paul, para quem a água evoca a banhista, e Chateaubriand, que sugere a volúpia do banho de Mila e de Outougamiz,⁹² atestam a renovação do apelo sexual inscrita na cena clássica do banho das mulheres. O importante não é mais o lance teatral da

(*) Conforme referência do autor à p. 87. (N. T.)

sedução, a violação visual que faz penetrar no núcleo da profusão feminina; já não é isso que incita os voyeurs de Brighton a espiar de binóculos, mas a sexualização intensa do lugar e da substância pela presença — simbólica — da bela jovem que transforma em espera mágica a praia onde se encontra, solitária e cintilante.⁹³

Em 1834, Balzac opõe a experiência masculina da natação, praticada pelo narrador de seu romance *Um drama à beira do mar*, ao banho de Pauline “em uma cuba de granito cheia de areia fina”; ele destaca o erotismo do ambiente ao acentuar a emoção surgida do “grito de uma mulher que sai do banho, reanimada, alegre”, e cujo apelo abrange o murmúrio alternado do fluxo e do refluxo.⁹⁴

Nessa genealogia das imagens e das práticas, é grande a importância dos textos e das experiências do jovem Friedrich von Stolberg. Ele diz gostar de tomar banho no crepúsculo, quando o sol se põe e surge a lua. Em seus primeiros poemas (1776-77), exalta o prazer e a alegria de mergulhar no mar quando, no seio das ondas em brasa, se fundem a água e o fogo.⁹⁵ O banho de Stolberg adquire a forma de um amplexo; suscita o desejo da devoração. “Toma-me, ó deusa,/ Leva-me em teu poderoso seio!”⁹⁶ Desde 1776, e, portanto, bem antes das confissões de Lamartine, a busca da mãe aparece claramente aqui como um componente do prazer aquático.

Ao mesmo tempo, o banho é visto como um enfrentamento; inspira-se na estética do sublime. Stolberg (1777) vai à praia selvagem para enfrentar aí a violência das águas em meio aos rochedos. Por toda a sua vida, Byron proclama-se grande apreciador do banho de mar. No final da existência, escreve sua vingança de coxo: * Fiz a nado mais milhas que todos os outros poetas vivos fizeram de barco”.⁹⁷ Cantor do Mediterrâneo das águas resplandecentes, reagindo à fantasia da regressão talássica, ele se empenha também em teatralizar o banho. Enxerga aí a ocasião de uma superação heróica; por sua busca viril, que anuncia a do recorde e que o leva a atravessar o estreito de Dardanelos em 1810, Byron, iniciador da geração de 1815,⁹⁸ delineia o modelo poético do banho masculino, que consiste em cavalgar as ondas, reagir contra a devoração, de acordo com os procedimentos enérgicos da natação da época.

(*) O poeta tinha uma deformação congênita em um pé. (N. E.)

OS PARAÍDOS ÍNTIMOS DA BEIRA-MAR

Entre os românticos, a aventura robinsoniana, cuja prática se amplia, participa mais abertamente que antes da “dialética do arripio”.⁹⁹ Doravante se confessa como busca da intimidade. A delimitação de um território e o cerco das margens possibilitam circular por um espaço bem-aventurado,¹⁰⁰ protegido pelo abismo. Tais são os sentimentos detalhados por Édouard Richer desde 1823, em sua descrição da ilha de Noirmoutier:¹⁰¹

É bom ver-se momentaneamente encerrado num lugar cujos limites foram colocados pela própria natureza. As circunscrições políticas e morais constroem o pensamento: têm o aspecto de uma prisão; as do oceano, ao contrário, trazem consigo idéias de repouso, segurança, e o elemento em torno parece estar ali tanto para vos defender como para vos isolar do resto do mundo.

Quer sejam defendidas por um círculo de ferozes recifes, quer apareçam banhadas de um mar paradisíaco, as praias da ilha se oferecem como refúgios seguros, cuja inocência infantil vem abolir por um tempo o conflito instaurado entre o desejo natural e o dever moral. A busca do retiro e a da ilha afortunada transformam-se, nos românticos, em desejo de aconchego materno. Na ilha, “imagem mítica da mulher, da virgem, da mãe”,¹⁰² podem manifestar-se livremente as cenas de regressão.

No seio do espaço insular, a enseada e, melhor ainda, a gruta permitem construir em abismo a busca do refúgio. Esses paraísos íntimos, substitutos do ventre materno, em cujo interior, longe dos ouvidos humanos, a pedra escuta a água e responde ao mar, fazem redobrar os prazeres do banho.

A difusão do tema da aventura robinsoniana, da nostalgia insular, está relacionada com a busca crescente de intimidade no interior do corpo social; harmoniza-se com a procura do recôndito do lar, que se manifesta entre os membros da classe dominante. O fascínio exercido pela enseada e pela gruta responde ao desejo da casa, do quarto, do canto.¹⁰³ O prestígio ascendente da aventura robinsoniana é uma reação ao endurecimento da disputa social, à indecisão e à fragilidade crescente das posições.¹⁰⁴

Os modelos literários da renovação das condutas são muito numerosos: Byron se compraz com a aventura robinsoniana sonhada e, ao narrar os amores de Don Juan e de Haidée na ilha das Cíclades,

erotiza o tema da inocência paradisíaca dos amores insulares.¹⁰⁵ A obra de Shelley, do mesmo modo, privilegia o verde oásis da ilha-refúgio. Dois artistas românticos viveram com particular deleitação a experiência da insularidade: Caspar David Friedrich na ilha de Rügen e Heinrich Heine, em 1826, em Norderney.

Em busca das “ressonâncias espirituais”¹⁰⁶ que a contemplação do espetáculo da natureza sugere, o primeiro efetua várias estadias, a partir de 1798, nessa ilha de Rügen que seu amigo Kosegarten reconhece como o cenário ideal para a saga do passado nórdico. Ora acompanhado de Philipp Otto Runge, de Dahl ou de Carus, ora sozinho, em longos passeios matinais ou vespertinos, Friedrich percorre as saliências rochosas, segue à beira das verticais falésias brancas, antes de retornar a seu modesto albergue, sob o olhar espantado dos trabalhadores do mar. Nos dias de tempestade, sem temer a chuva, corre a contemplar solitariamente o furor das ondas que se lançam contra os recifes. Com tempo bom, traça croquis das dunas, da vegetação da praia, dos rochedos; lê poemas ou romances de Jean-Paul. A ilha de Rügen é o refúgio preferido de sua inquietude. A gama de emoções que ela provoca em sua alma nostálgica difere da busca pitoresca de Englefield na ilha de Wight, do exercício terapêutico de Townley próximo a Douglas, do percurso dos geólogos obcecados pela *libido sciendi* em sua visita às ilhas vulcânicas, assim como da apreciação neoclássica das praias da Sicília por Jean Houel. A diversidade de tantos desejos contemporâneos demonstra a complexa riqueza da aventura robinsoniana.

Cerca de vinte anos mais tarde, Heinrich Heine passa uma longa temporada na ilha de Norderney. O relato que publica à margem de [seu livro de poemas] *Nord-See* [Mar do Norte] faz um balanço de atitudes seculares. Heine recapitula, em sua prática, todas as formas recentes de passeios, devaneio e contemplação. Encontramos no seu texto a influência de Homero,¹⁰⁷ o traço das marinhas clássicas, os procedimentos do devaneio rousseauiano; o autor se abisma na meditação romântica; gosta de confrontar-se com o povo das praias; esforça-se por realizar uma investigação etnológica; escuta as lendas, sai a caçar ao longo da costa, faz passeios solitários à noite, à beira do mar. O ruído das ondas desperta nele o pressentimento. “Como que do fundo dos séculos”, escreve, “surgem então em seu espírito toda sorte de pensamentos, pensamentos de sabedoria primitiva e fatídica.”¹⁰⁸ Em 1826, a ilha torna-se um local

nobre do turismo balnear; para desfrutar por inteiro os prazeres que ela propõe, é preciso evitar cuidadosamente a temporada de banhos. Assim começa a decadência desse recente modelo da aventura robinsoniana.

A nova estratégia emocional que comanda a viagem romântica, os procedimentos de registro que esta induz, acarretam também uma mudança nos modos de fruição da beira-mar. Ao contrário do turista clássico, o viajante romântico não pretende apenas realizar uma peregrinação cultural;¹⁰⁹ não vem confrontar o texto e a paisagem, desfrutar o prazer do reconhecimento e, eventualmente, calcular uma distância. Seu périplo tem por objetivo realizar o sonho individual inaugurado pelo pressentimento. Os incessantes deslocamentos do real ao imaginário, suscitados pela confrontação do espetáculo e do sonho, ocupam a viagem. No caso desses jovens artistas franceses, burgueses ou aristocratas, com o espírito tomado pelos relatos de emigrantes e tentados a fugir da realidade ordinária dos anos que sucedem o Império, a partida constitui o tempo forte da viagem.¹¹⁰ O importante é prepará-la, não por um laborioso processo de documentação, mas por um trabalho preliminar da imaginação.

O essencial reside talvez na longa interrogação sobre o desejo, o prazer e o sentido da viagem.¹¹¹ É a resposta, na verdade, que condiciona os procedimentos de registro. O relato de viagem romântico não visa ao quadro;¹¹² o essencial não é mais a descrição da realidade do objeto, mas a dos seus “efeitos sobre a alma”.¹¹³ O viajante conta com as primeiras impressões “livres e naturais”, os sentimentos, não as observações maduras;¹¹⁴ daí a importância do ser amado, cuja ausência suscita a produção, impõe a correspondência e desperta na alma a emoção. Por outro lado, o viajante romântico se insurge contra a massificação em curso dos procedimentos turísticos. Procura evitar as caravanas, e até mesmo os grupos, cuja tagarelice impede o afloramento das impressões. “Um país novo, uma natureza e costumes novos, para quatro homens é um espetáculo; para um só homem, é uma conquista.”¹¹⁵

O relato de viagem romântico produz seu leitor. Custine deseja o seu “curioso de reconhecer o caráter de um indivíduo nas descrições que ele faz do mundo”.¹¹⁶ Em última análise, o viajante romântico, que parte para a descoberta de seu ser profundo, não fala de si mesmo a um leitor curioso do sonho desse outro indivíduo que uma evidente proximidade cultural assemelha ao seu. A

oscilação das intenções explica o alongamento do texto, atulhado ou, se se preferir, enriquecido pela análise das emoções. O viajante demora-se no relato dos momentos de contemplação e devaneio; acentua a importância atribuída às franjas, às fronteiras, às bordas onde começa a viagem, às impressões suscitadas pelos pontos extremos, que constituem sua culminação.

A estada e o passeio na praia vespertina ou noturna provocam tanto mais emoção quanto mais, no curso da viagem romântica, a beira-mar se apresenta como uma fronteira inaugural, ao longo da qual se vem sonhar a viagem a empreender. Através desse rito inicial rompe-se o cotidiano. "Eu estava bem triste ao deixar Paris", observa Custine ao partir para a Inglaterra, "mas quando olho o mar, sinto o *espírito* da viagem se apoderar de mim".¹¹⁷ Em Dieppe para Nodier, em Boulogne para Custine, a visão do mar introduz a esperança da materialização das promessas do sonho. É ela que inspira a companhia do "demônio da viagem", que inaugura essa metamorfose do indivíduo, indispensável para o êxito do périplo romântico. É durante o passeio inaugural ao longo da praia que se aprofunda a interrogação sobre o sentido da viagem, que brota a destruidora certeza de que todos os prazeres esperados não serão mais que ilusões.

A influência do código romântico não será traduzida senão tardiamente na estética e na estratégia emocional impostas pelos guias turísticos. Até meados do século XIX, estes propagam sobretudo o projeto pitoresco, associado ao culto das "maravilhas da natureza", o que explica sua relativa desenvoltura com relação às praias,¹¹⁸ a não ser que estas sejam pontilhadas de precipícios, cavernas, rochedos cortantes ou dunas desoladas.

É em outros textos que convém buscar o encaminhamento social da sensibilidade romântica, especialmente nesses livros que se apresentam ao mesmo tempo como relatos de viagem e peças de propaganda turística, cuja finalidade é "lançar" uma região ou promover sua imagem. Sob esse aspecto, são exemplares os relatos de Émile Souvestre.¹¹⁹ O autor pretende difundir os êxtases românticos e fazer deles um trunfo turístico. A propósito das praias armoricanas, o emprego do modo imperativo já não diz respeito apenas aos gestos a cumprir, mas também aos sentimentos "românticos" a experimentar. O emprego incerto do "você" e do "eu" facilita a identificação e, portanto, a transmissão da mensagem. O leitor não sabe muito bem

se o autor se contenta em descrever suas próprias emoções, se ele as prescreve ou, pelo menos, se aponta o que deve ser experimentado. Souvestre convida, ora ao estupor, ora à contemplação; vulgariza as atitudes românticas e dita um comportamento muito próximo daquele que Victor Hugo elabora então ao longo das praias da Mancha.