

O sonho como figuração fantástica em Théophile Gautier

El sueño como figuración fantástica en Théophile Gautier

Amanda da Silveira Assenza Fratucci ¹

Resumo: O conto fantástico é uma das produções mais características da narrativa no século XIX. Na França, a literatura fantástica está ligada ao período do Romantismo, em que o gosto pelo sobrenatural, pelo mistério e a procura pelo absoluto deram abertura à grande produção de contos fantásticos influenciados por E.T.A. Hoffmann, influência essa que pode ser verificada em Théophile Gautier. Os textos fantásticos de Gautier são muito representativos e mostram a evasão romântica na utilização do sonho, que duplica a vida. Esse discurso onírico é um instrumento do qual Gautier faz uso a fim de expressar a intenção de busca de um mundo ideal procurada pelos românticos em uma vertente ligada à evasão. Mas o sonho aparece também como ponto narrativo a destacar duas possibilidades da narrativa fantástica: de um lado, pode-se dizer que o narrador estava apenas sonhando e nada daquilo aconteceu (o que seria uma explicação racional para o fato), de outro, pode-se afirmar que tudo aquilo realmente aconteceu, trata-se, portanto de um fato sobrenatural. O objetivo deste trabalho é, portanto, analisar como a presença do sonho contribui para a atmosfera fantástica em contos de Théophile Gautier.

Palavras-chave: Romantismo francês, Narrativa fantástica, Théophile Gautier.

Resumen: El cuento fantástico es una de las producciones más características de la narrativa del siglo XIX. En Francia, la literatura fantástica está fuertemente unida al período del Romanticismo, él lo que el gusto por el sobrenatural, el misterio y la busca del absoluto dan abertura a gran producción de narrativas influenciadas por E.T.A. Hoffmann, influencia que puede ser observada en Théophile Gautier. Los textos fantásticos de Gautier son muy representativos y muestran la evasión romántica en la utilización del sueño, que duplica la vida. Ese discurso onírico, Gautier lo utiliza para expresar la intención de busca de un mundo ideal procurada por los románticos en el Romanticismo ligado a la evasión. Pero el sueño se lo aparece también como característica narrativa que destaca dos posibilidades de la narrativa fantástica: por un lado, se puede decir que el narrador estaba soñando y nada de aquello se sucedió (lo que sería una explicación racional para el fato), del otro, se puede afirmar que todo aquello verdaderamente se sucedió y se trata, por lo tanto, de un fato sobrenatural. El objetivo de lo trabajo es, por lo tanto, verificar cómo la presencia del sueño puede contribuir para la atmósfera fantástica en cuentos de Théophile Gautier.

Palabras-clave: Romanticismo francés, Narrativa fantástica, Théophile Gautier.

Introdução

O conto fantástico é uma das produções narrativas mais recorrentes no século XIX. Ele nasce como modalidade literária no início do século no Romantismo alemão, com a intenção de representar o mundo interior e subjetivo da mente, da imaginação humana, conferindo a ela uma importância maior do que a da razão e realidade. Porém, antes disso, já na segunda metade do século XVIII, o romance gótico na Inglaterra havia explorado temas e ambientes que serviriam de base ao fantástico.

¹ Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista – UNESP – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara. E-mail: as.assenza@gmail.com.

Na França, a literatura fantástica está muito ligada aos períodos do Romantismo e do Simbolismo. Segundo Pierre-Georges Castex (1962), a literatura fantástica francesa se divide justamente nestes dois períodos: o primeiro, em meados do século XIX, é o do Romantismo, o gosto pelo sobrenatural, pelo mistério e a procura pelo absoluto deram abertura a grande produção de contos fantásticos que teve uma grande influência de E.T.A. Hoffmann, influência essa que pode ser verificada em Théophile Gautier.

Já o segundo período compreende o movimento simbolista, já no fim do século XIX, ligado ao interesse pelas forças ocultas, pelo sonho e pela imaginação. Claro que também nesse período foi vasta a produção fantástica tendo em vista os temas que lhe são caros. Aqui, Edgar Allan Poe aparece como principal mestre, já que atraiu os franceses pela sua preocupação estética.

Ainda conforme Castex (1962), a literatura fantástica, desde sua origem, se interessa muito pelo sonho e seus derivados, (pesadelos, delírios, alucinações e estados provocados pelo uso das drogas). Esses motivos povoam numerosos contos fantásticos, mas podem conferir aos textos tanto um final explicado pela razão científica ou, em histórias mais ambíguas, podem confundir ainda mais o leitor a respeito da realidade.

Assim, vimos que nos dois períodos, havia uma intensa procura pelo escapismo, pela evasão através da literatura, principalmente através do sonho, como mostra Anna Balakian (2000, p. 20): “O verdadeiro romântico, encontrava sua perspectiva no sonho, o estágio intermediário entre este mundo e o futuro; mas os simbolistas cultivavam o sonho como o único nível vital da experiência do poeta”.

A literatura fantástica aparece então como um refúgio à realidade palpável. Théophile Gautier procura esse refúgio em seus contos fantásticos, que são permeados por elementos do sobrenatural, sonhos, delírios e alucinações.

Théophile Gautier

“Poeta impecável”, “perfeito mágico das letras francesas”. É assim que Charles Baudelaire, um dos mais famosos poetas da tradição lírica francesa, se refere ao amigo e mestre Théophile Gautier na dedicatória de uma das mais célebres obras da poesia

francesa: *Les Fleurs du Mal*. Nascido em Tarbes, em 30 de agosto de 1811, Pierre Jules Théophile Gautier viveu em um momento de grande agitação política e cultural na Europa: o século XIX.

Em 1822, Gautier, com então 11 anos, ingressou no *Collège Charlemagne* para completar seus estudos. Lá conhece Gérard de Nerval, cujo nome de batismo era Gérard Labrunie. Em 1830, Nerval apresentou o amigo ao “*Petit Cénacle*”, grupo de românticos, e, com os companheiros, Théophile Gautier participou da batalha de Hernani, acompanhando, assim, a evolução literária romântica.

A partir de então, Gautier iniciou a produção de uma obra vastíssima e diversificada. Publicou vários romances, volumes de poesias, relatos de viagens e escreveu, em jornais e revistas da época, sobre assuntos variados, desde a literatura e a dramaturgia até as artes plásticas. Seu volume de poesias mais conhecido é *Émaux et Camées* e seus romances mais consagrados são *Mademoiselle de Maupin* e *Le Capitaine Fracasse*.

Depois da Revolução de Julho em 1830, a família do autor perdeu muito dinheiro e Gautier, a partir de 1836, percebeu a necessidade de trabalhar para ajudar nas despesas da casa. Assim, iniciou sua carreira nos jornais como uma maneira de garantir o sustento de seus familiares. Escreveu, então, primeiramente, para o *La Presse*, jornal dirigido por Émile de Girardin que defendia os ideais Republicanos. Em 1855 passou a escrever para o jornal oficial do império: *Le Moniteur Universel*, onde ficou até sua morte. O escritor, além de assinar uma coluna semanal no periódico intitulado *Revue Dramatique* e escrever críticas de artes, textos sobre a poesia e a literatura, publicava frequentemente seus relatos de viagens e textos ficcionais primeiro nos periódicos, na sessão denominada folhetim, para depois editá-los em volume.

E foi a esses textos ficcionais, mais especificamente aos contos do gênero fantástico, que Gautier se dedicou ao longo de toda sua carreira literária. Gênero muito popular no século XIX, o fantástico teve em Théophile Gautier, Hoffmann, Nodier, Edgar Allan Poe e Maupassant seus maiores representantes nesse período.

O primeiro texto de cunho fantástico assinado por ele, *La Cafetière*, apareceu em 1831, somente um ano após sua primeira publicação. O autor permaneceria então fiel ao gênero por trinta e cinco anos. Ao todo foram quatorze narrativas consideradas fantásticas e que são reconhecidamente de Théophile Gautier; ainda há um conto

fantástico nomeado *Un repas au désert de l'Égypte*, publicado anonimamente no *Gastronome* em 1831, que muitos estudiosos, como Spoelberch de Lovenjoul (1887), consideram de autoria de Gautier. Dessa forma, esse teria sido seu primeiro conto fantástico.

A influência de Hoffmann pode ser percebida já no primeiro conto publicado com o nome do autor: *La Cafetière – conte fantastique*, em que ele tomou como empréstimo alguns procedimentos técnicos utilizados pelo mestre alemão, mas o enredo foi criado pelo autor francês.

A admiração de Gautier pelo autor alemão E.T.A. Hoffmann pode ser observada já em 1830, antes mesmo de o autor francês escrever sua primeira narrativa fantástica, em um artigo em que Gautier refletia sobre a estrutura e o estilo da obra do maior mestre da literatura fantástica alemã. Nele, Gautier ressaltou as características literárias que criavam a atmosfera fantástica, encantando os leitores. Mas foi em 1836, no artigo publicado em *Chronique de Paris*, que Gautier enfatizou a recepção positiva da obra fantástica de Hoffmann na França e a sedução quase inacreditável exercida pelo fantástico sobre os leitores franceses. Neste artigo, ele ainda disse que não bastava somente apresentar um fato sobrenatural para construir um bom conto fantástico que fascinasse quem o lesse. O estilo do autor, para Gautier, era importantíssimo e era através de suas descrições que o artista compunha a atmosfera fantástica. É importante notar que, nestes artigos sobre Hoffmann, Gautier não só destacou os pontos positivos da obra do colega alemão, como também tentou construir uma imagem positiva do gênero fantástico, bem como de seus textos que pertencem a esse gênero.

Além das narrativas fantásticas, Gautier também escreveu poemas, romances, peças teatrais, críticas literárias e famosos prefácios. Em seus prefácios, nos é permitido reconhecer sua estética e entender seu posicionamento no campo literário. No texto *“Utilité de la poésie”*, que aparece na revista *Musée des familles*, publicado em 1842, o jovem artista abordou o tema da utilidade da arte. À época deste artigo Gautier se anunciou contra a arte voltada para as questões sociais, afirmou que a única finalidade artística era o Belo: “Serve para ser belo. – Não é o bastante? Como as flores, como os perfumes, como os pássaros, como tudo o que o homem não pode desvirtuar e depravar para seu uso” (GAUTIER, 2004, p. 810).

Nesses textos, observamos que Gautier defendia uma arte cujo fim exclusivo era a construção do Belo, declarando-se visivelmente contra as doutrinas que pregavam o uso da arte com fins morais e voltados à educação. Tais prefácios seriam significativos para a criação de uma personalidade romântica à qual o escritor e seus textos estariam para sempre atrelados.

A literatura fantástica

Ao estudar a literatura fantástica, encontram-se diversas definições. É comum alguns autores discordarem na conceituação dessa modalidade literária; por isso, escolheu-se mostrar aqui algumas definições importantes.

Tzvetan Todorov é um dos autores mais lembrados quando se fala em literatura fantástica. Em seu livro *Introdução à literatura fantástica* ele discorre sobre os limites entre o estranho, o fantástico e o maravilhoso. Sobre isso, ele diz:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos (TODOROV, 1992, p. 30).

Assim, o fantástico, segundo Todorov, ocorre na incerteza. Ao escolher uma ou outra solução, não estamos mais no fantástico, e sim em um de seus gêneros vizinhos: o estranho e o maravilhoso. O estranho aparece quando se encontra uma explicação real para o acontecimento. Já o maravilhoso ocorre quando não há explicação real, quando o sobrenatural pertence realmente à realidade da narrativa. O fantástico é a hesitação entre um lado e outro.

Ainda conforme a teoria de Tzvetan Todorov, essas subdivisões poderiam ser representadas pelo seguinte diagrama:

Estranho Puro	fantástico- estranho	fantástico- maravilhoso	maravilhoso puro
------------------	-------------------------	----------------------------	---------------------

O fantástico-puro seria representado pela linha do meio do diagrama. É nele que a hesitação aparece. Já o fantástico-estranho compreende as narrativas em que os acontecimentos que parecem sobrenaturais estão em toda a história, mas no fim há uma explicação racional para eles. O fantástico-maravilhoso permeia as narrativas em que os acontecimentos julgados sobrenaturais aparecem durante a narrativa, mas ainda não se tem certeza de que o são realmente, porém no final tem-se essa confirmação (TODOROV, 1992, p. 50-51).

Cabe ressaltar que essa hesitação, condição para o fantástico, deve ser experimentada pelo leitor. Essa é, segundo Todorov, a primeira condição para o fantástico. A maioria das obras demonstra também a dúvida por parte das personagens, mas essa é uma condição facultativa. Portanto, o leitor implícito deve sempre hesitar entre o real e o sobrenatural para que haja espaço para a narrativa fantástica, sem isso ela não entra nesse tipo de definição.

Após os estudos de Todorov sobre a modalidade fantástica, outros autores debruçaram-se sobre a questão. O teórico italiano Remo Ceserani publica, em 2004, a obra *O fantástico*, na qual traz uma nova proposta na denominação do fantástico: a “modalidade literária”. Já em sua introdução à obra, assinala que o fantástico surge

[...] não como um gênero, mas como ‘modo’ literário, que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas que pôde ser utilizado – e continua a ser [...] – em obras pertencentes a gêneros muito diversos (CESERANI, 2006, p. 12).

Foi a partir dessas considerações feitas por Ceserani sobre o caráter movente da literatura fantástica, que optamos, neste artigo, tratá-la como uma modalidade literária, passível de manifestar-se tanto no gênero épico, quanto no lírico e no dramático.

Ceserani expõe narrativas de E.T.A. Hoffmann, Théophile Gautier, Prosper Merimée e Edgar Allan Poe como exemplos da modalidade fantástica. Nessa ocasião, vários contos de Gautier são colocados em análise. Sendo um propagador das ideias

de Hoffmann na França, segundo Ceserani, Gautier teve bastante importância no cenário da literatura fantástica do século XIX. “*Onuphirus ou les vexations fantastiques d’un admirateur de Hoffmann*”, de 1832, “*Omphale*”, de 1834, “*La morte amoureuse*”, de 1836, e “*Le pied de momie*”, de 1840, são obras do autor francês do século XIX citadas por Ceserani.

Ao empreender sua busca pela essência da construção fantástica, Ceserani afirma que

O que caracteriza o fantástico não pode ser nem um elenco de procedimentos retóricos, nem uma lista de temas exclusivos. O que o caracteriza, e o caracterizou particularmente no momento histórico em que esta nova modalidade literária apareceu em uma série de textos bastante homogêneos entre si, foi uma particular combinação, e um particular emprego, de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos (CESERANI, 2006, p. 67).

Dessa forma, o autor passa a elencar e discutir os procedimentos narrativos e retóricos de maior relevância para a construção da modalidade fantástica. Dentre esses procedimentos, Ceserani coloca, em primeiro lugar, a *posição de relevo dos procedimentos narrativos dentro do próprio corpo da narração*, assinalando que a explanação consciente do narrador sobre os procedimentos utilizados na narrativa é comum ao fantástico. O segundo procedimento colocado em análise é o da *narração em primeira pessoa*. O autor afirma que essa característica da narrativa, acrescida da presença, no conto, de um destinatário explícito dá maior autenticidade à ficção, além de estimular a identificação de um leitor implícito. Ceserani retoma, inclusive, Louis Vax e sua teoria da “sedução” que acompanha esse procedimento. O *forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem* também é lembrado pelo teórico, que assinala que o modo fantástico escolhe o caminho das “potencialidades criativas da linguagem” (2004, p. 70), já que as palavras podem criar uma nova e diversa realidade.

Sobre o quarto procedimento: *O envolvimento do leitor: surpresa, terror, humor*, Ceserani afirma que a narrativa fantástica envolve fortemente o leitor, levando-o para um mundo familiar, pacífico, para depois ativar os mecanismos de surpresa, desorientação e medo. O autor mostra, ainda, que alguns autores, como Hoffmann, introduzem sutilmente um elemento humorístico que acompanha a sensação de terror. A *passagem de limite e de fronteira* também é colocada por Ceserani como um

procedimento narrativo inerente ao fantástico. Ele cita como exemplos a passagem para o mundo do sonho, do pesadelo e da loucura, uma dimensão diferente da realidade. No entanto, não só a “viagem para outra dimensão da realidade” aparece nessa passagem de limite. Apoiado em uma citação de Lugnani (apud CESERANI, 2006, p. 73), Ceserani afirma que a mudança de um personagem de um ambiente cultural a outro também caracteriza essa passagem de limite de fronteira. Essa característica, segundo o autor, tem precedentes na literatura do século XVIII, nas narrativas picarescas, nos livros de viagens, nos estudos antropológicos. Os romances góticos também já exploravam essa característica, utilizando como ambiente da narrativa os espaços longínquos, trazendo personagens e costumes estrangeiros para melhor formular as narrativas de horror e terror.

O *objeto mediador* é mostrado como mais um procedimento focado por Ceserani para a construção do fantástico. Esse objeto é colocado na narrativa como uma forma de dar maior veracidade ao acontecimento insólito colocado na história. Geralmente ele aparece bem no fim do texto, causando a ambiguidade fatal. As *elipses* são, segundo o autor, outra característica dos textos fantásticos que encontramos com frequência. A abertura de espaços vazios causa um forte efeito de surpresa e incerteza. É o que acontece, por exemplo, na narrativa de Edgar Allan Poe: *Berenice*, em que os espaços vazios no meio da narrativa nos fazem tentar simplesmente imaginar os acontecimentos do período “em branco” na narrativa. A respeito disso, o autor relembra o que disse Bessièrre (apud CESERANI, 2006, p. 74):

Para seduzir o texto fantástico tem o dever de desiludir. Isso parece instalar uma forma de suplemento na cotidianidade, mas que se constrói sobre a afirmação do vazio. [...] O silêncio da narração nutre a proliferação das perguntas.

Outro aspecto constituinte da narrativa fantástica é a *Teatralidade*, que, segundo Ceserani (2006, p. 75) ocorre por um “gosto pelo espetáculo, que vai até a fantasmagoria, e por uma necessidade de criar no leitor um efeito de ‘ilusão’, que também é de um tipo cênico”. A *figuratividade* decorrente da teatralidade também é enfocada pelo autor como um desses procedimentos. Segundo o autor, o modo fantástico procurou ativar todos os possíveis procedimentos de figuratividade e

iconicidade implícitos na prática da narrativa. Por fim, outra função narrativa trazida pelo autor é a do *detalhe*, que aparece carregado de significados narrativos profundos.

Após analisar e sistematizar os procedimentos formais da narrativa utilizados pela modalidade fantástica, Ceserani passa a elencar alguns sistemas temáticos recorrentes nessa modalidade. Um desses elementos enumerados pelo autor diz respeito ao que está relacionado com *a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas de outro mundo*. Outra temática recorrente: *a vida dos mortos* e seu retorno. A *loucura* é outro tema importante e assume no fantástico um aspecto ligado aos problemas mentais de percepção. “O tema do louco se liga àquele do autômato, da persona dividida, e também àquele do visionário, do conhecedor de monstros e de fantasmas” (CESERANI, 2006, p. 83). Sobre o *duplo*, o estudioso afirma que no fantástico, a temática é fortemente interiorizada, ligada à vida da consciência, das suas fixações e projeções. O tema se enriquece por meio da utilização das figuras do retrato, do espelho, da duplicação obscura que cada indivíduo joga para trás de si, na sua sombra.

A aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível, também é um eixo temático assinalado por Ceserani. Segundo o autor (2006, p. 84), “a cena da aparição repentina e inesperada de um estrangeiro no espaço doméstico de uma casa é quase um estereótipo”.

A temática ligada a *Eros e as frustrações do amor romântico* aparece, segundo Remo Ceserani, sobretudo em um forte elemento de autoafirmação do duplo. O motivo da alma-gêmea e da fusão total de dois corpos que se encontraram e se uniram eternamente é recorrente em alguns textos fantásticos. O teórico afirma ainda que, a respeito desse grande tema, a literatura fantástica assumiu uma tarefa crítica. Dessa maneira, em seus textos, encontram-se todos os limites e aberrações do amor romântico. Finalmente, é colocado em questão o tema do “*nada*”, que junta, frequentemente, loucura e niilismo.

La morte amoureuse: análise do conto

Uma das narrativas fantásticas mais representativas de Théophile Gautier é “*La morte amoureuse*”, publicada em 1836. Nesse texto, o padre Romuald, já com 66 anos,

narra um acontecimento de sua juventude. Tudo começa em sua ordenação, momento no qual ele vê, pela primeira vez, uma linda moça, mais linda que tudo que ele já havia visto, que o observa e parece não querer que ele se torne um religioso. Porém, ignorando essa “visão”, ele acaba se tornando padre e vive um ano de suas obrigações. Após esse período, em uma noite misteriosa, Romuald é chamado para dar a extrema-unção a uma jovem, que ele descobre ser Clarimonde, a mesma mulher que ele havia visto no momento de sua ordenação. Depois da morte da moça, o padre passa a viver uma existência dupla, na qual sua vida se divide entre o período da realidade, em que ele vive como o padre que ele realmente é, e outro, onírico, no qual ele leva uma vida “mundana” na companhia de Clarimonde.

Tomando por base as considerações sobre a modalidade fantástica sob a ótica da teoria de Todorov, notamos não se tratar de uma obra puramente fantástica. De fato, o questionamento dos fatos proposto e defendido pelo teórico está presente no decorrer de quase toda a narrativa. Durante a leitura, nem o leitor e nem mesmo o personagem conseguem definir o que se passa: até certo ponto da história todos os acontecimentos podem ter uma explicação racional, explicação que na maioria das vezes é fornecida pelo sonho: “Queira Deus que seja um sonho!” (GAUTIER, 2009, p.268). Em outros trechos, Romuald parece nunca ter certeza do que vê:

Uma noite, passeando pelas alamedas de meu jardimzinho, ladeadas de buxos, *tive a impressão* de ver pela cerca viva uma forma de mulher que seguia todos os meus movimentos, e entre as folhas cintilarem as duas pupilas verde-água (GAUTIER, 2009, p. 282, grifo nosso).

Em outros trechos: “A certa altura, *pensei até ter visto* seu pé se mexer entre a brancura dos véus” (GAUTIER, 2009, p. 287, grifo nosso). “*Não sei se era uma ilusão* ou um reflexo da lamparina, mas *parecia* que o sangue recomeçava a circular sob a palidez opaca” (GAUTIER, 2009, p. 288, grifo nosso). Como visto, o padre não está certo dos acontecimentos que presencia, mas, ao longo da narrativa, ele se mostra pronto a vê-los como a intervenção do diabo:

[...] a estranheza da aventura, a beleza sobrenatural de Clarimonde, o brilho fosfórico de seus olhos, a impressão escaldante de sua mão, a confusão em que me jogara, a súbita mudança que se operara em mim, minha piedade esvanecida num instante, tudo isso provava claramente

a presença do diabo, e aquela mão acetinada talvez fosse apenas a luva com que ele cobrira suas garras (GAUTIER, 2009, p. 296).

Pode ser o diabo, mas também pode ser exclusivamente o acaso; permanecemos até aí no fantástico-puro de Todorov. O elemento onírico aparece no texto para restaurar o equilíbrio causado pelos acontecimentos insólitos na narrativa. Furtado (1980) afirma que a racionalização do sobrenatural – proposta na obra em questão pelos possíveis “sonhos” de Romuald – não é sempre capaz de acabar com a ambiguidade presente no texto. Em muitos casos, esse recurso não só não desfaz a manifestação insólita, como auxilia sua afirmação, não deixando que a forte presença dos aspectos sobrenaturais leve a narrativa para o lado do maravilhoso. É o que acontece no conto de Gautier: quando o narrador relata que Clarimonde é realmente uma vampira que suga a vitalidade do jovem pároco Romuald para sobreviver, a ambiguidade é praticamente desfeita. O que retém a hesitação nesse ponto da narrativa é a constante afirmação de Romuald de que tudo aquilo que acontecera não passara de um sonho.

Contudo, um acontecimento importante imprime uma nova perspectiva na narrativa: Outro abade, Sérapion, leva Romuald até o cemitério onde repousa Clarimonde; desenterra o caixão, abre-o e a vampira aparece, tão fresca quanto no dia de sua morte, com uma gota de sangue nos lábios. O abade asperge o cadáver de água benta e o pulveriza. Esse acontecimento não mais pode ser associado ao acaso ou ter uma explicação racional. Estamos, pois, no fantástico-maravilhoso proposto por Todorov. “*La morte amoureuse*” é, inclusive, retomado na obra do autor como exemplo desse tipo textual, que o teórico analisa como uma obra em que a hesitação é mantida durante quase toda a narrativa, mas que, ao final, algum fato faz com que esta se perca e seja substituída pela certeza do caráter sobrenatural do acontecimento. “Toda esta cena, e em particular a metamorfose do cadáver, não pode ser explicada pelas leis da natureza tais como são conhecidas; estamos realmente no fantástico-maravilhoso” (TODOROV, 2003, p. 59).

Conforme assinalado anteriormente neste estudo, para definir e caracterizar o fantástico, Ceserani parte do princípio de que uma obra verdadeiramente fantástica é aquela que segue uma particular combinação e emprego de uma série de procedimentos narrativos e retóricos de maior relevância para a construção dessa

modalidade. Esses procedimentos narrativos já foram mostrados neste trabalho e cabe-nos aqui, neste momento, verificar sua pertinência na narrativa de Théophile Gautier. Dentre os procedimentos definidos e apresentados por Ceserani, podemos notar que muitos deles podem ser encontrados na narrativa em questão.

A *narração em primeira pessoa* e a presença de um destinatário explícito na obra é o primeiro dos elementos trazidos pelo teórico italiano. No texto analisado, temos, com efeito, o próprio padre Romuald, já com 66 anos, narrando sua história de juventude a um jovem clérigo:

Você me pergunta, irmão, se amei; sim. É uma história singular e terrível, e embora eu tenha sessenta e seis anos, mal me atrevo a remexer as cinzas dessa lembrança. Não quero lhe recusar nada, mas não faria um relato desses a uma alma menos sofrida. São fatos tão estranhos que não consigo acreditar que tenham me acontecido (GAUTIER, 2009, p. 268).

O *envolvimento do leitor*, com efeitos como *surpresa*, *terror* e *humor* pode ser verificado, por exemplo, na passagem em que o personagem e o próprio leitor descobrem a verdadeira identidade de Clarimonde; esse é um momento da narrativa em que há a surpresa por parte do leitor, que até então não tinha certeza do vampirismo da moça. Vários momentos de terror também aparecem na narrativa, como o trecho em que o abade Sérapion está abrindo a tumba de Clarimonde no cemitério da cidade. O trecho traz menções a vários elementos aterrorizantes que contribuem para a atmosfera de terror do momento crucial da narrativa:

E pondo no chão a lanterna enfiou a alavanca no interstício da lápide e começou a levantá-la. A pedra cedeu, e ele pôs mãos à obra, com a picareta. Eu, mais negro e mais silencioso que a própria noite, o observava; quanto a ele, curvado sobre seu trabalho fúnebre, pingava de suor, ofegava, e sua respiração apressada lembrava um estertor de agonizante. Era um estranho espetáculo, e quem nos visse de fora mais acharia que éramos profanadores e ladrões de mortalhas do que sacerdotes de Deus. O zelo de Sérapion tinha algo de duro e de selvagem que o fazia parecer um demônio, mais do que um apóstolo ou um anjo, e seu rosto de feições austeras e profundamente acentuadas pelo reflexo da lanterna não tinha nada de pacífico. Senti meus membros porejarem um suor glacial, e meus cabelos se arrepiavam dolorosamente na cabeça; no fundo de mim mesmo considerava a ação do severo Sérapion um sacrilégio abominável, e gostaria que do flanco

das nuvens escuras que rolavam pesadas acima de nós saísse um triângulo de fogo que o reduzisse a pó. Os mochos empoleirados nos ciprestes, inquietados pelo brilho da lanterna, vinham fustigar o vidro com suas asas poeirentas, soltando gemidos queixosos; as raposas ganiam ao longe, e mil ruídos sinistros se soltavam do silêncio (GAUTIER, 2009, p. 305).

Percebemos no trecho que o próprio narrador tem consciência de que vivia, naquele momento, um “espetáculo estranho”. Esse terror sentido por Romuald é também sentido pelo leitor que, ao ler, é introduzido na atmosfera e é levado também à experiência de terror.

A *passagem de limite e de fronteira* proposta por Remo Ceserani faz-se presente na obra através da ambientação espacial da narrativa. Conforme o autor, as narrativas fantásticas tendem a deslocar seus acontecimentos para um ambiente exótico. Assim trata também Furtado a questão do espaço nas narrativas pertencentes ao fantástico. Dessa forma, verificamos que o texto de Gautier traz a passagem de limite e de fronteira no sentido em que a história vivida por Romuald acontece no campo (onde ficava a paróquia em que o cura trabalhava) e em Veneza (onde ficava o palácio em que Romuald viveu com Clarimonde em sua “segunda vida”). Ora, o ambiente rural, por sua característica de isolamento torna-se suspenso no tempo, propiciando, assim, a indefinição da realidade vivida pelo protagonista. Em consonância, a cidade de Veneza, sendo um território estrangeiro considerado exótico nos padrões da época (tendo em vista a ambientação italiana dada por Horace Walpole em seu castelo de Otranto), surge também como um elemento desregrador à ordem conhecida.

No que diz respeito à temática recorrente nas obras que pertencem à modalidade fantástica, Ceserani afirma que ela está ligada, na maior parte dos casos, à *noite*, à *escuridão*, ao *mundo dos mortos* e à *loucura*. “*La morte amoureuse*” apresenta essa temática em todos os seus aspectos: a *noite* e a *escuridão* estão presentes na história em praticamente todos os fatos importantes para o desenrolar do sobrenatural na narrativa, que se passam durante a noite: a viagem de Romuald até o castelo de Clarimonde, a suposta aparição da jovem na moradia de Romuald e a visita ao túmulo da moça no cemitério. O *mundo dos mortos* está representado pela própria personagem Clarimonde, que, sendo uma vampira, retorna do mundo dos mortos para ficar com o padre. E, por fim, a *loucura*, que está presente no comportamento de

Romuald, que chega a não mais reconhecer-se: ele não sabe se o seu verdadeiro *eu* é o padre que vive em uma pequena cidade do interior e que sonha todas as noites com uma vida boêmia ao lado de uma linda cortesã, ou se é o jovem da cidade que vive em um lindo palácio ao lado de uma bela mulher e que todas as noites tem um pesadelo em que se percebe como um simples pároco de uma aldeia distante:

Dessa noite em diante, de certa forma minha natureza se desdobrou, e dentro de mim passou a haver dois homens que não se conheciam. Ora eu me considerava um padre que sonhava toda noite que era um nobre, ora um nobre que sonhava que era padre. Não conseguia separar o sonho da vigília, e não sabia onde começava a realidade e onde terminava a ilusão (GAUTIER, 2009, p. 298).

Essa falta de discernimento de Romuald a respeito de sua própria identidade nos leva à outra linha temática proposta por Ceserani: o *duplo*. O tema aparece na narrativa de Gautier como um elemento desestabilizador, que causa o horror de Romuald diante de sua condição. Podemos notar que o *gentleman* que habita seus sonhos é um desdobramento de sua personalidade que realiza suas mais profundas fantasias, que ele, como um homem de Deus, não podia realizar.

Selma Calasans Rodrigues (1988) também analisa a questão do duplo como um elemento inerente à literatura de mistério, e sobre isso ela diz:

Variam as formas de representação do duplo: temos personagens que, além de semelhantes fisicamente (ou iguais), têm sua relação acentuada por processos mentais que saltam de um para outro (telepatia), de modo que um possui conhecimento, sentimentos e experiência em comum com o outro. Ou o sujeito identifica-se de tal modo com outra pessoa que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (...) Ou há o retorno ou repetição das mesmas características, das mesmas vicissitudes e dos mesmos nomes através de gerações (...) ou ainda, um mesmo eu desdobra-se em pessoas distintas e opostas (RODRIGUES, 1988, p. 44).

Em “*La morte amoureuse*” Romuald desdobra-se em dois seres opostos: um sacerdote da Igreja católica, que segue todos os preceitos da religião, evitando qualquer tipo de prazer terreno e outro que vive uma vida noturna, boêmia em Veneza, ao lado de uma prostituta. Em outro trecho o narrador afirma: “Eu teria sido perfeitamente feliz sem um maldito pesadelo que voltava todas as noites e no qual eu

me imaginava um pároco de aldeia mortificando-se e fazendo penitência pelos meus excessos do dia” (GAUTIER, 2009, p. 300).

O tema do duplo percorre toda a tradição literária, aparecendo desde a mitologia antiga e tornando-se um dos grandes temas explorados pelo romantismo (MILANEZE, 2004, p. 60). Como vimos, a literatura romântica volta-se para a subjetividade, valorizando os sentimentos do *eu* que, não encontrando paz na sociedade de sua época, acaba tornando-se um ser cindido, dissociado. Os resquícios desse esfacelamento e fragmentação do homem romântico são encontrados na literatura na figura do duplo. A literatura fantástica, desde Hoffmann, explora a temática de formas variadas, conforme exposto por Rodrigues. Gautier retoma o duplo em diversos contos, como *Onuphirus*, *Le Chevalier Double*, *Deux acteurs pour um rôle* e *Avatar*. Essa temática, no autor francês, está normalmente vinculada ao sentimento de perda da identidade, partilhando a personagem duplicada em polos irreconciliáveis de um mesmo *eu* (MILANEZE, 2004, p. 61), como acontece com o padre Romuald. O homem mantém duas existências paralelas: a vida de padre a vida de homem da corte amante de Clarimonde. Essas duas existências são completamente inconciliáveis, já que o padre não admite os excessos cometidos pelo jovem veneziano e chega a mortificar-se durante o dia pelas atitudes cometidas pelo outro em companhia da cortesã.

A maioria dos cenários onde se desenrola a narrativa podem ser considerados “espaços alucinantes”. O palácio onde vive a cortesã é um espaço que não parece fazer parte do mundo real: segundo o próprio narrador, era “uma construção feérica” (GAUTIER, 2002, p. 285). A viagem feita pelo padre e o pajem de Clarimonde para chegar até o palácio é bem duvidosa:

Devorávamos o caminho; debaixo de nós, a terra corria, cinzenta e riscada, e as silhuetas negras das árvores fugiam como um exército em derrocada. Atravessamos uma floresta de sombra tão opaca e glacial que senti correr por minha pele um arrepio de supersticioso terror. As faíscas que as ferraduras de nossos cavalos arrancavam das pedras deixavam no caminho como que um rastro de fogo, e se alguém, àquela hora da noite, tivesse nos visto, meu guia e eu, teria nos confundido com duas assombrações a cavalo num pesadelo. De vez em quando, dois fogos-fátuos cruzavam o caminho, e as gralhas piavam miseravelmente no bosque cerrado, onde de longe em longe brilhavam os olhos fosforescentes de gatos selvagens. A crina dos cavalos estava cada vez mais descabelada, o suor corria por seus flancos, e o bafo

saía de suas narinas barulhento e apressado. Mas quando o escudeiro os via fraquejar, dava um grito gutural para reanimá-los, que nada tinha de humano, e a corrida desembestava furiosamente. Finalmente o turbilhão parou; ergueu-se de repente na nossa frente um volume negro espetado por alguns pontos; os passos de nossos cavalos soaram mais barulhentos sobre um piso de ferro, e entramos por uma abóbada que abria sua goela escura entre duas torres imensas (GAUTIER, 2009, p. 284).

Essa cavalgada narrada por Romuald tem uma forte relação com a balada alemã “Lenore” (1773), de Gottfried August Bürger, que, para alguns teóricos² foi uma das precursoras alemãs do gênero gótico. A citação no conto de “O hóspede de Drácula” (1914), de Bram Stoker: “*Denn die Todten reiten schnell.*” – (“Pois os mortos cavalgam ligeiros.”) mostra o seu impacto de longa duração neste gênero literário.

O episódio descrito em “Lenore” refere-se a uma jovem arrebatada certa noite por misterioso cavaleiro – tomado por ela por seu noivo desaparecido em batalha – que ao final de uma cavalgada acompanhada por um cortejo de mortos revela-se como a própria morte:

[...] E a bela arregaça as vestes,/ Salta no corcel veloz, E com suas mãos de neve/ Cinge o cavaleiro após. Começa então a corrida!/ A rédea solta lá vão!/ Ginete e guerreiro ofegam!/ Saltam pedras, faísca o chão/ Lá vão! À esquerda e à direita/ Foge o prado, o campo, o monte!/ Do murzelo sob as patas/ Longe, atrás, retumba a ponte!/ "Tens medo?... A lua é formosa!/ Ligeiro correm os mortos..."/ [...] Como à esquerda e destra somem-se/ Selvas, montes e valados!/ Como à esquerda e destra somem-se /Cidades, vilas, povoados! (BÜRGER, 2010, p.19).

A cavalgada de “Lenore” é narrada por meio de impressões fugidias, decorrentes da velocidade da corrida, que operam um efeito sob o qual o retrato da paisagem mescla o verossímil e possível ao sobrenatural; impressões variadas misturam-se em turbilhão delirante, todas essas impressões fundem-se em um pesadelo que culmina na morte.

Essa temática mostrada em “Lenore”, do amor ligado à morte, é recorrente nos contos fantásticos de Gautier. A frase dita por Clarimonde: “*car l'amour est plus fort que*

² H. P. Lovecraft, em seu *O horror sobrenatural em literatura*, coloca a balada alemã nos primórdios da novela gótica.

la mort”, mostra, com clareza, o *ethos* romântico presente na obra de Gautier. Outro conto do autor, posterior: “*Arria Marcella – Souvenir de Pompei*” recorre à mesma temática, apresentando o amor como o elemento capaz de anular a morte. O trecho de Gautier retoma um verso d’O Cântico dos Cânticos, da bíblia sagrada:

Põe-me como selo sobre o teu coração, como selo sobre o teu braço, porque o amor é forte como a morte, e duro como a sepultura o ciúme; as suas brasas são brasas de fogo, com veementes labaredas (Ct 8.6).

Assim, o trecho bíblico nos apresenta as duas maiores forças da natureza: o amor e a morte – *Eros* e *Thanatos*. Só há uma força capaz de tentar matar o amor: a morte – que nos separa das pessoas que amamos. Entretanto, há uma única força capaz de sobreviver à morte: o amor – porque o fato de nos separarmos de quem amamos não nos impede de continuar a amá-lo/a. O amor sobrevive à morte porque continuamos amando a pessoa que morreu. E, no nosso amor, ela continua a viver para sempre.

Dessa forma, podemos verificar que no conto “*La morte amoureuse*”, Théophile Gautier utiliza-se de praticamente todas as características da estética romântica ligadas ao fantástico. Fazendo uso de uma linguagem descritiva, voltada para a interioridade do ser humano, o autor nos revela uma fuga para o mundo dos sonhos, dos delírios, das alucinações. A noite, aparece, aqui, não só como um ambientação espaço-temporal, mas também como um elemento interiorizado, que está presente na alma humana, revelando que, em nós, subsiste o bem e o mal.

Considerações finais

Pierre-Georges Castex (1962) escreve que a literatura fantástica, desde sua origem, interessa-se pelo sonho e pelos estados mórbidos da consciência. Esse tema do sonho e seus derivados, escolhido pela literatura fantástica, corresponde a uma tendência muito forte do romantismo, que constitui um grande movimento de introspecção na literatura europeia desde o final do século XVIII. Nesse período, como forma de reação aos dois séculos precedentes, explora-se o que não é racional na mente humana. O sonho aparece no conto de Gautier como uma duplicação da vida de

Romuald, é seu inconsciente falando, ainda que nessa época esse conceito ainda não apareça.

Há um desdobramento da personalidade do padre, um **outro** aparece para satisfazer suas aspirações mais íntimas, aquelas com que o padre Romuald não poderia jamais sonhar, mas o senhor Romuald, amante da bela cortesã Clarimonde pode muito bem satisfazer: “Eu não era mais o mesmo e já não me reconhecia. Minha antiga figura não parecia mais que um esboço grosseiro desta que agora refletia no espelho. Eu estava belo, e minha autoestima estava adorando esta mudança”. (GAUTIER, 1981, p. 142).

No entanto, a dupla existência do padre acaba por atormentá-lo, já que não mais consegue distinguir o que é sonho e o que é realidade. O sonho se infiltra em sua mente de tal forma que rompe os limites entre a realidade e a fantasia. Dessa maneira eles se tornam pesadelos com os quais o Romuald não pode mais conviver.

REFERÊNCIAS

- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BÜRGER, Gottfried August. *Lenore in* COLEN, E. & DRUMOND, L. (org.) *Das tempestades: a poesia alemã do Sturm und Drang*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010.
- CASTEX, Pierre-Georges. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: Corti, 1962.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton C. Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GAUTIER, Théophile. *La morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*. Paris: Gallimard, 1981.
- MILANEZE, Érica. O sagrado e o diabólico. *In: Lettres Françaises* (UNESP Araraquara), v. 6, p. 71-85, 2005.
- RODRIGUES, Selma Calazans. *O Fantástico*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1988.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. M. Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1992.

Recebido em: 18/06/2017

Aceito em: 12/09/2017