

SONHOS E DESVARIOS: O FANTÁSTICO EM NODIER E GAUTIER

Ana Luiza Silva Camarani*

Resumo

Os contos de Charles Nodier e de Théophile Gautier — “Une Heure ou La Vision” (1806) e “La Morte amoureuse” (1836), respectivamente — ao mesmo tempo em que apresentam componentes oriundos do romance gótico, estruturam-se como narrativas fantásticas, suscitando a ambiguidade a partir dos temas do sonho e da loucura. Este artigo busca assinalar as ressonâncias da literatura gótica nos contos selecionados, bem como os traços que determinam o fantástico e o definem como novo subgênero no Romantismo europeu.

Palavras-chave

Fantástico; Gótico; Literatura Francesa; Loucura; Romantismo; Sonho.

Abstract

The short stories of Charles Nodier and Théophile Gautier, respectively “Une Heure ou La Vision” (1806) and “La Morte amoureuse” (1836), while showing elements originating from the Gothic novel, are structured as fantastic narratives, rousing the ambiguity from the themes of dreams and madness. This article tries to highlight the resonances of Gothic literature in the selected short stories, as well as the characteristics which determine the fantastic and define it as a new subgenre in the European Romanticism.

Keywords

Dreams; Fantastic; French Literature; Gothic; Madness; Romanticism.

* Departamento de Letras Modernas – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – 14800-901 – Araraquara – SP – Brasil. E-mail: camarani@fclar.unesp.br

O fantástico na literatura francesa

Posterior ao romance gótico do pré-romantismo inglês, a narrativa fantástica passa a constituir-se, durante o romantismo europeu, “como um novo subgênero de prosa de ficção” (PAES, 1985, p. 07). Tanto o gótico quanto o fantástico fundamentam-se em duas ordens, a do real e a do sobrenatural; mas, diferenciam-se, fundamentalmente, pelo modo como o sobrenatural neles se exprime: no gótico, o sobrenatural (ou o horror) é explícito, logo, não provoca dúvidas quanto à veracidade de sua manifestação; o fantástico, ao contrário, caracteriza-se pela incerteza em relação ao acontecimento sobrenatural ou insólito, definindo-se por uma ambiguidade gerada pelos elementos que estruturam a narrativa.

No início do século XIX, a literatura francesa entra em contato com o romance gótico inglês, quando os leitores franceses se familiarizam com os nomes de Horace Walpole, Ann Radcliffe, Mathew Gregory Lewis, Clara Reeve, Robert Maturin e com as criações romanescas plenas de peripécias inverossímeis, em que o horror era suscitado de modos variados: fantasmas, esqueletos, castelos mal-assombrados, cemitérios ao luar. É incontestável o encontro entre essa tendência e a emergência da geração de escritores que impulsionou o movimento do romantismo francês, ou seja, a interdependência entre o *roman noir* ou frenético (como era denominado o romance gótico na França) e a vanguarda romântica, a qual logo se impôs como referência para todo o século XIX. O *roman noir* atinge um vasto público leitor no romantismo nascente, mas é firmemente combatido, na França, pela crítica especializada, sobretudo pelos partidários do classicismo, que repudiam o caráter excessivo e inverossímil dessa nova tendência.

Charles Nodier: a visão

Na busca pela verossimilhança, elemento indispensável à criação do que denomina “fantástico sério”, Nodier (1961) emprega tanto o sonho quanto a loucura como elementos desencadeadores de acontecimentos sobrenaturais, o que torna a narrativa fantástica verossímil, diferenciando-a dos excessos da literatura gótica.

Muitas das narrativas fantásticas do autor apresentam-se estruturadas em dois níveis: no do fantástico e no da explicação racional. No plano simbólico, representariam uma busca – a do paraíso perdido, da eternidade, do amor ideal; no plano lógico, poderiam ser entendidas como manifestações do inconsciente – o mundo onírico sobrepondo-se aos acontecimentos da vida objetiva, os episódios sonhados antepondo-se aos acontecimentos do real.

Sendo a loucura, para Nodier, um sonho que se prolonga na vigília, ela permite que o indivíduo permaneça liberto dos limites terrestres. O escritor encontra nesses dois estados - o sonho e a loucura - o meio ideal para eliminar da existência humana os intervalos tépidos constituídos pela vida cotidiana. Desse modo, considera a loucura como uma forma privilegiada de sensibilidade, percepção e sabedoria, passível de conduzir a uma vida plena.

“Une heure ou la vision”, primeiro conto fantástico de Nodier, publicado em 1806 integrando o livro *Tristes*, apresenta um personagem que será o primeiro de uma longa série de “inocentes”, aos quais será delegado um papel importantíssimo, o de veicular as verdades da imaginação, os fatos de uma

realidade ampliada: é verossímil que loucos relatem fatos estranhos e até mesmo sobrenaturais.

O primeiro parágrafo de “Uma hora ou a visão”¹ reúne várias informações que remetem imediatamente ao romantismo: um narrador solitário – um “eu” lírico, um bosque ao luar, tristezas de amor, emoções à flor da pele: “Eu tinha o coração cheio de amargura, e procurava a solidão e a noite” (NODIER, 1961, p. 15)². Sabe-se que esse cenário noturno faz parte do passeio habitual efetuado pelo narrador, sempre por volta das onze horas da noite e sempre no mesmo local. Certa noite atrasa-se para o passeio costumeiro e, ao ouvir soar uma hora, vê-se em um caminho que não lhe é familiar.

Essa quebra da regularidade – forma sutil de transgressão -, como se o narrador, a princípio distraído, depois inquieto, tivesse avançado em um tempo e um espaço proibidos, já sugere acontecimentos inusitados e cria uma atmosfera própria à irrupção do fantástico: “No desvio de uma passagem estreita, uma sombra levantou-se diante de meus pés e desapareceu na sebe. Parei, estremecendo, e vi uma longa pedra com o formato de um túmulo. Ouvi um suspiro; a folhagem tremeu” (NODIER, 1961, p. 15)³.

No dia seguinte, preocupado com essa aventura, o narrador dirige-se ao mesmo lugar, mais ou menos à mesma hora; a “aparição” reitera-se e ele segue o “fantasma” que nele roçara ao passar. Tentando seguir o vulto que compara a “uma nuvem sombria”, o narrador chega a um antigo mosteiro onde, errando de escombros em escombros, nada mais encontra. Dedicando-se, então, a examinar o local, que descreve:

Esse convento arruinado oferece um dos mais tristes aspectos que possam atingir o olhar humano. Da igreja, restam apenas grandes pilastras isoladas que sustentam aqui e ali alguns destroços de uma cúpula destruída. Quando a lua deixa cair sua luz através dessas colunas, e as corujas ululam nas cornijas; quando se atinge, em seguida, o cume dos terreiros incultos, à medida que se avança ao longo das altas muralhas escorregando entre as sepulturas e, descendo as escadas despedaçadas e juncadas de plantas venenosas [...], chega-se a construções completamente desgastadas, das quais só subsistem pedaços ameaçadores e cumeeiras sustentadas de maneira quase milagrosa; quando se é levado pelo acaso a essa avenida fúnebre, que por um declive rochoso, e sob cimbres úmidos, leva às antigas catacumbas, e à luz agonizante de algum candeeiro podem-se ler nas lápides esparsas os nomes dessas jovens castas que ali depositaram seus ossos... não há força humana que resista a tais emoções (NODIER, 1961, p. 16)⁴.

Se Nodier explicita em diferentes textos a preocupação não apenas com a verossimilhança, mas também com a ambiguidade que caracteriza o fantástico, não deixa de utilizar, em suas narrativas fantásticas, vários elementos oriundos do romance gótico ou *roman noir*. No trecho acima, Nodier recria um espaço

¹ No original: “Une heure ou la vision”. As traduções do título e das citações são nossas.

² No original: “J’avais le coeur plein d’amertume, et je cherchais la solitude et la nuit” (NODIER, 1961, p. 15).

³ No original: “Au détour d’un passage étroit, une ombre se leva devant mes pieds et disparut dans la haie. Je m’arrêtai en frémissant, et je vis une longue pierre de la forme d’une tombe. J’entendis un soupir; le feuillage trembla” (NODIER, 1961, p. 15).

⁴ No original: “Ce couvent délabré offre un des plus tristes aspects qui puissent frapper les regards de l’homme. Il ne reste de l’église que de grands pilastres isolés qui portent çà et là quelques débris d’une voûte détruite. Quand la lune laisse tomber sa lumière à travers ces colonnes, et que les hiboux hululent sur les corniches; quand on gagne ensuite le sommet des terrasses incultes, qu’on s’avance le long des hautes murailles en trébuchant parmi les fosses, et que, descendant les escaliers rompus et jonchés de plantes vénéneuses [...], on aboutit à des bâtiments tout dégradés dont il ne subsiste plus que des pans menaçants et des combles soutenus d’une manière presque miraculeuse; quand on est conduit par le hasard à cette avenue funèbre, qui par une pente rocailleuse, et sous des cintres humides, mène aux anciennes catacumbes, et qu’à la lueur de quelque lampe mourante on peut lire sur les pierres éparses les noms de ces chastes filles qui y ont déposé leurs ossements...il n’est point de force humaine qui résiste à de pareilles émotions” (NODIER, 1961, p. 16).

privilegiado da literatura gótica, que abrange um grande edifício antigo em ruínas, um jardim selvagem com plantas venenosas, um cemitério, catacumbas antigas com nomes nas lápides sugerindo os esqueletos nelas contidos; todos esses elementos, prenunciados pelo suposto fantasma que o narrador persegue, aparecem reunidos sob a noite e a tênue claridade da lua, cujo silêncio é rompido pelo pio das corujas. Elementos, na verdade, que revelam uma armação ou estrutura característica da ficção gótica, a qual constrói o efeito do sobrenatural pelo acúmulo de detalhes sucessivos: cenário desolado, tempestades, corujas ululando, morcegos, criptas funerárias, charnecas, mosteiros em ruínas e tumbas ao luar.

Ao contrário das narrativas góticas, porém, o conto de Nodier é bastante condensado e o sobrenatural nunca se manifesta abertamente, sendo antes sugerido pela própria escritura.

As palavras utilizadas pelo narrador para descrever o vulto que passa a perseguir – sombra, aparição, fantasma, espectro – são metáforas que buscam descrever o ser fugidio, que é, efetivamente, um jovem epilético e louco. No entanto, essa linguagem figurada antecede e anuncia a verdadeira aparição, a qual será descrita pelo personagem louco, quando relata ao narrador compadecido sua história marcada pela morte da mulher amada:

Soou uma hora. E depois um sino lúgubre, tocado a longos intervalos, encheu os ares com uma sinfonia de morte. [...] Exatamente um ano depois, eu subia a rua de Tournon [...] quando uma hora soou [...]. Entrei nos jardins completamente emocionado, eu que jamais conheci o medo: e a poeira que se levantava à minha passagem, e os raios da lua que faiscavam entre as folhas, e o tumulto distante do povo que voltava para casa, tudo me enchia de inquietação e de sustos. Ela apareceu-me enfim, vestida e velada de branco, como naquela bela noite em que atravessamos a pé todos os cais do Sena, e vi distintamente que ela flutuava em um vapor tão suave quanto a aurora. Desmaiei, e Octavie não se afastou de mim (NODIER, 1961, p. 18-19)⁵.

A anáfora aparece com regularidade no texto, como já demonstra o trecho que descreve o espaço do mosteiro em ruínas, no qual a repetição da palavra “quando” no início das frases cria um ritmo compassado e melancólico; na citação acima, é o vocábulo “e” que se repete, unindo as frases soltas do epilético, ao lembrar-se dos acontecimentos passados. Também a marcação da hora fatídica, a hora da aparição e da morte ressoa como um refrão, desde o título da narrativa: “uma hora”, “à uma hora”, “uma hora soou”, “quando uma hora soou” e “ouvi soar uma hora”; essa repetição, unida à indicação do primeiro e do segundo aniversários da morte da amada do jovem louco, cria um tempo circular remetendo ao mito do eterno retorno, logo à busca romântica do infinito e da eternidade.

Em um prefácio escrito em 1832, por ocasião da reedição desse conto entre outras obras do mesmo período, o próprio Nodier indica a inspiração maior que comandara sua criação, assinalando que essas peças “experimentam a influência de um fervor de jovem por essa bela escola germânica em que viviam, há vinte e

⁵ No original: “Une heure sonna. Et puis, une cloche lugubre, frappée à des longs intervalles, remplit les airs d’une symphonie de mort. [...] Une année après, jour par jour, je montais la rue de Tournon [...] quand une heure sonna...[...]/ J’entrai tout ému dans les jardins, moi qui n’ai jamais connu de crainte: et la poussière qui s’élevait à mon passage, et les traits de la lune qui jaillissaient entre les feuilles, et le tumulte éloigné du peuple qui regagnait ses demeures, tout me remplissait d’inquiétude et d’alarmes. Elle m’apparut enfin, vêtue et voilée de blanc, comme dans cette belle soirée où nous traversâmes à pied tous les quais de la Seine, et je vis distinctement qu’elle flottait dans une vapeur aussi douce que l’aurore. Je perdis connaissance, et Octavie ne s’éloigna point de moi” (NODIER, 1961, p. 18-19).

cinco anos, os últimos germes fecundos da literatura imaginativa e, mesmo, do amor imaginário" (NODIER *apud* CASTEX, 1961, p. 03)⁶.

A ambiguidade que percorre todo o texto aparece enfatizada no final, quando o narrador, junto do leito de morte do epilético, exclama: "Caprichosos desatinos de uma imaginação viva ou crédula! **Pareceu-me** ver a palha onde repousava sua cabeça, e o lençol grosseiro que a cobria, abaixar-se sob o peso da mão de Octavie, e ali conservar sua marca" (NODIER, 1961, p. 21 - grifos nossos)⁷. A modalização, como quer Todorov (1975), revela-se de fato como um procedimento que acentua a ambiguidade dos textos fantásticos; a incerteza é ainda aqui intensificada pela figura do narrador em primeira pessoa, que ao mesmo tempo em que apresenta credibilidade como testemunha dos acontecimentos insólitos, mostra-se extremamente sensível em relação ao que chama de desvarios da imaginação:

Que sei eu, desgraçado a quem chamam louco, se essa pretensa enfermidade não seria o sintoma de uma sensibilidade mais poderosa, de uma organização mais completa, e se a natureza, exaltando todas as tuas faculdades, não as teria tornado mais aptas a perceber o desconhecido? (NODIER, 1961, p. 21)⁸.

O desvario do jovem louco, a visão que ele tem da amada morta, que se repete à medida que sua saúde piora, traz ao texto a verossimilhança almejada por Nodier; no segundo prefácio de "Smarra ou les démons de la nuit", de 1832, assinala:

Um dia percebi que a via do fantástico, levado a sério, seria completamente nova, tanto quanto a idéia de novidade pode se apresentar sob uma acepção absoluta em uma civilização desgastada. [...] Nada mais me restava, para satisfazer esse instinto curioso e inútil de minha fraca mente, senão descobrir no homem a fonte de um fantástico verossímil ou verdadeiro, que resultasse tão somente de impressões naturais ou de crenças difundidas, mesmo entre as grandes mentes de nosso século incrédulo, tão profundamente privado da ingenuidade antiga (NODIER, 1961, p. 38)⁹.

E no início de "Histoire d'Hélène Gillet", publicado no mesmo ano que o segundo prefácio de "Smarra", Nodier indica a indeterminação – ou ambiguidade – da narrativa fantástica, "que deixa a alma suspensa em uma dúvida devaneadora e melancólica, adormece-a como uma melodia, e embala-a como um sonho" (NODIER, 1961, p. 330)¹⁰.

Levando-se em conta que o texto "Une Heure ou La Vision" data de 1806, muitos anos antes de o fantástico se impor como um novo subgênero na literatura francesa, vislumbra-se a posição privilegiada que ocupa Charles Nodier

⁶ No original: "se ressentent d'une ferveur de jeune homme pour cette belle école germanique où vivaient, il y a vingt-cinq ans, les derniers germes féconds de la littérature imaginative et, si l'on veut, de l'amour imaginaire" (NODIER *apud* CASTEX, 1961, p. 03).

⁷ No original: "Capricieux écarts d'une imagination vive ou crédule! **Il me sembla** voir la paille où reposait sa tête, et le drap grossier qui la couvrait, s'abaisser sous le poids de la main d'Octavie, et conserver son empreinte" (NODIER, 1961, p. 21 - grifos nossos).

⁸ No original: "Que sais-je, infortuné qu'ils appellent fou, si cette prétendue infirmité ne serait pas le symptôme d'une sensibilité plus énergique, d'une organisation plus complète, et si la nature, en exaltant toutes tes facultés, ne les rendit pas propres à percevoir l'inconnu?" (NODIER, 1961, p. 21).

⁹ No original: "Je m'avisai un jour que la voie du fantastique, pris au sérieux, serait tout à fait nouvelle, autant que l'idée de nouveauté peut se présenter sous une acception absolue dans une civilisation usée. [...] Il ne me restait plus, pour satisfaire à cet instinct curieux et inutile de mon faible esprit, que de découvrir dans l'homme la source d'un fantastique vraisemblable ou vrai, qui ne résulterait que d'impressions naturelles ou de croyances répandues, même parmi les hauts esprits de notre siècle incrédule, si profondément déchu de la naïveté antique" (NODIER, 1961, p. 38).

¹⁰ No original: "qui laisse l'âme suspendue dans un doute rêveur et mélancolique, l'endort comme une mélodie, et la berce comme un rêve" (NODIER, 1961, p. 330).

na época em que se engendra o romantismo francês, pois tem contato, desde muito jovem, com os outros romantismos em formação, o alemão e o inglês. Castex assinala que Nodier lia Goethe aos dezesseis anos (CASTEX, 1962, p. 123-124), bem antes, portanto, da época em que, com a valorização da influência das literaturas estrangeiras para a formação do romantismo nacional, começaram a surgir, na França, um grande número de traduções de obras de língua inglesa e alemã; teve ainda contato com textos de Tieck e Schiller. Seus primeiros escritos são impregnados da lembrança de Goethe e do romance sentimental dos alemães: *Jean Sbogar, Stelle ou Les Proscrits; Le Peintre de Saltzbourg; Les Méditations du cloître; Adèle et Les Tristes ou Mélanges tirés des tablettes d'un suicidé* (de que faz parte "Une Heure ou La vision"); essas obras, criadas entre 1802 e 1806, revelam um gosto pelo desmedido, uma sede por um ideal desconhecido e uma recusa do cotidiano que, aliados à tentação do sonho, já anunciam seus futuros escritos.

Théophile Gautier: a vida dupla

É apenas em 1828 que uma literatura fantástica francesa toma consistência. Com efeito, o termo "fantástico" nasce em sua acepção literária por ocasião da tradução francesa das *Phantasiestücke in Callot's Manier* de E. T. A. Hoffmann, publicadas na Alemanha em 1813. A palavra alemã "Phantastich" evocava inicialmente as formas breves da fantasia e, na época romântica, trazia à lembrança tudo o que se referia ao domínio do imaginário, mas com a tradução da obra de Hoffmann, o adjetivo evolui em direção ao substantivo e passa a designar uma tendência literária – ou, de acordo com Paes (1985), um subgênero.

O surgimento do fantástico herdado de Hoffmann no campo literário francês – tardio, visto que o contista alemão morre em 1822 – foi fulgurante. Em 1828 e 1829, uma dezena de traduções aparece em diferentes periódicos; depois, duas traduções de suas obras completas, em doze e oito volumes, são lançadas. Nerval aclama o fantástico em um artigo, e Nodier publica seu texto fundador, "Du fantastique en littérature", na *Revue de Paris* de novembro de 1830; nesse mesmo ano Gautier celebra Hoffmann com entusiasmo: um fantástico que se faz sério, sutil, ambivalente, profundo; tanto melhor se a substituição terminológica – fantástico, e não mais gótico – vem sancionar a formação da nova classe de textos.

Finalmente, o fantástico de Hoffmann marca a passagem dos temas da exterioridade fantástica para os de uma crise fantástica vista e vivida do interior, abrindo amplamente as portas às narrativas de sonho, alucinações e delírios. E novos motivos e temas são por ele utilizados como os do espelho, do autômato e do duplo.

Essa admiração do público francês por Hoffmann deve também ser colocada em relação com a voga dos gêneros curtos que rompem com as intermináveis narrações dos romancistas góticos: o conto vai reinar, por anos, nas revistas, jornais e antologias.

Hoffmann, porém, nunca renunciou às figuras de espectros, diabos e outros seres semelhantes, mesmo tendo estabelecido um fantástico que promove a dúvida; no mesmo sentido, o contista alemão nunca desistiu do domínio do *roman noir*, como confirma, sobretudo, seu romance *O elixir do diabo*, de 1816, no qual desenvolve amplamente os temas do sonho e do duplo: o monge

Ménard, tendo dedicado sua vida à prece e à abstinência, cede à tentação após beber um elixir diabólico e passa a viver uma vida dupla entre o céu e o inferno:

Quando entrei na sala das reliquias, uma tranquilidade profunda ali reinava. Abri o armário, apoderei-me do cofre, da garrafa, e, ao fim de um instante, havia bebido um gole bem grande do vinho que ela continha. Um fogo correu em minhas veias e me encheu de uma sensação de bem-estar impossível de ser descrita. Bebi ainda uma vez e acreditei sentir-me animado por uma nova vida" (HOFFMANN, 1829, p. 90 – tradução nossa)¹¹.

Obsessões macabras semelhantes aparecem no conto publicado por Gautier em 1836, intitulado "La Morte amoureuse"¹². Nessa narrativa, o protagonista Romuald mostra, desde a infância, a vocação eclesiástica; hesita apenas no momento de sua ordenação, ao vislumbrar no recinto uma bela mulher, Clarimonde; perturbado, termina mecanicamente a cerimônia. Como no romance de Hoffmann, é o próprio personagem central que relata sua história, no passado: "Perguntai-me, irmão, se amei; sim. É uma história singular e terrível, e, embora tenha sessenta e seis anos, ousou apenas agitar as cinzas dessa lembrança" (GAUTIER, 1981, p. 117)¹³.

Os temas do sonho e do duplo são introduzidos logo no início, quando Romuald resume ao personagem a que se dirige o *vous* do narrador, pertencente à mesma comunidade religiosa:

Foram episódios tão estranhos, que não posso acreditar que tenham acontecido comigo. Fui durante mais de três anos juguete de uma ilusão singular e diabólica, Eu, um pobre padre do campo, levava em sonho, todas as noites (Deus queira que tenha sido um sonho!) uma vida amaldiçoada, uma vida profana" (GAUTIER, 1981, p. 117)¹⁴.

O relato do padre Romuald prossegue, expondo os acontecimentos passados: os três dias em que se manteve fechado no quarto depois da cerimônia de ordenação, a visita do abade Sérapion e as advertências dele recebidas, sua posterior nomeação para uma paróquia em outra cidade de onde não deveria voltar, a lembrança da mulher apenas entrevista, de seus olhos verdes dotados de um brilho extremamente vivo, quase insustentável que não permitia saber se emanava do céu ou do inferno; anjo ou demônio?, pergunta-se Romuald; constata, enfim, que "a beleza sobrenatural de Clarimonde, o brilho fosfórico de seus olhos, a marca ardente de sua mão, [...] tudo isso provava claramente a presença do diabo" (GAUTIER, 1981, p. 127)¹⁵.

Um ano depois de haver se instalado na paróquia que lhe fora destinada, é chamado durante a noite por um homem, solicitando sua presença junto do leito de morte de sua senhora. Romuald é, então, levado por cavalos negros, por uma noite negra, através de uma floresta de um escuro tão opaco e glacial, que o padre sente "correr em sua pele um arrepio de supersticioso terror" (GAUTIER,

¹¹ No original: "Quand j'entrai dans la salle des reliques, une tranquillité profonde y régnait. J'ouvris l'armoire, je m'emparai de la cassette, de la bouteille, et, au bout d'un instant, j'avais bu une gorgée assez forte du vin qu'elle contenait. Un feu coula dans mes veines et me remplit d'une sensation de bien-être impossible à décrire. Je bus encore une fois et je crus me sentir animé d'une nouvelle vie" (HOFFMANN, 1829, p. 90).

¹² "A morta apaixonada". As traduções do título e das citações são nossas.

¹³ No original: "Vous me demandez, frère, si j'ai aimé; oui. C'est une histoire singulière et terrible, et, quoique j'aie soixante-six ans, j'ose à peine remuer la cendre de ce souvenir" (GAUTIER, 1981, p. 117).

¹⁴ No original: "Ce sont des événements si étranges, que je ne puis croire qu'ils me soient arrivés. J'ai été pendant plus de trois ans le jouet d'une illusion singulière et diabolique. Moi, pauvre prêtre de campagne, j'ai mené en rêve toutes les nuits (Dieu veuille que ce soit un rêve !) une vie de damné, une vie de mondain" (GAUTIER, 1981, p. 117).

¹⁵ "la beauté surnaturelle de Clarimonde, l'éclat phosphorique de ses yeux, l'impression brûlante de sa main, [...] tout cela prouvait clairement la présence du diable" (GAUTIER, 1981, p. 127).

1981, p. 131)¹⁶. A descrição da viagem e dos espaços segue nos moldes do romance gótico ou *noir*:

e se alguém, a essa hora da noite, nos tivesse visto, meu condutor e eu, nos teria tomado por dois espectros montados no pesadelo. Fogos fátuos atravessavam, de quando em quando, o caminho, e os corvos grasnavam lamentavelmente no bosque cerrado, onde brilhavam de modo intermitente olhos fosfóreos de felinos selvagens. [...] os passos de nossas montarias soavam mais ruidosos sobre um piso férreo, e entramos sob uma cúpula que abria sua boca sombria entre duas enormes torres. Uma grande agitação reinava no castelo [...]. Entrevi confusamente imensas arquiteturas, colunas, arcadas, escadas e rampas (GAUTIER, 1981, p. 131)¹⁷.

Ao entrar no castelo e constatar que a mulher, já morta, não é outra senão Clarimonde, tão loucamente por ele amada, Romuald ajoelha-se e põe-se a rezar, agradecendo a Deus por ter colocado a morte entre os dois. Em seguida, acalma-se e passa a devanear, concluindo que o local onde jaz o corpo de Clarimonde não parece um quarto que abriga a morte. A partir desse momento, as modalizações se multiplicam no texto: "**Pareceu-me** que haviam suspirado também atrás de mim, e virei-me involuntariamente. Era o eco [de meu suspiro]" (GAUTIER, 1981, p. 132 – grifos nossos)¹⁸. O padre passa a observar a morta, descrevendo minuciosamente o leito, as vestimentas, a forma encantadora de seu corpo, comparando-a a uma estátua de gesso:

Estranhos pensamentos atravessavam-me a mente; representava-me que ela não estava morta realmente, e que era apenas um artifício que empregara para atrair-me a seu castelo e declarar seu amor. Por um instante, **acreditei** mesmo ter visto seu pé mexer sob a brancura dos véus, e desarranjarem-se as dobras alinhadas do sudário (GAUTIER, 1981, p. 133 – grifos nossos)¹⁹.

Um pouco adiante lemos: "Não sei se era uma ilusão ou um reflexo da lamparina, mas **dir-se-ia** que o sangue recomeçava a circular sob essa opaca palidez" (GAUTIER, 1981, p. 134, grifos nossos)²⁰. Em seguida, ao despedir-se da amada com um beijo em seus lábios mortos, é surpreendido não só pela correspondência, como também pelas palavras de Clarimonde que declara seu amor e despede-se com as palavras "até breve!".

Imediatamente dá-se o que Todorov denomina pandeterminismo, incluindo-o entre os "temas do eu": trata-se de uma causalidade generalizada, que não admite a existência do acaso e afirma a existência de relações diretas entre todos os níveis ou elementos do mundo, mesmo se esses elos nos escapem (TODOROV, 1975, p. 118). Em "A morta apaixonada", o último suspiro de Clarimonde provoca vários efeitos:

¹⁶ No original: "courir sur la peau un frisson de superstitieuse terreur" (GAUTIER, 1981, p. 131).

¹⁷ No original: "et si quelqu'un, à cette heure de nuit, nous eût vus, mon conducteur et moi, il nous eût pris pour deux spectres à cheval sur le cauchemar. Des feux follets traversaient de temps en temps le chemin, et les choucas piaulaient piteusement dans l'épaisseur du bois, où brillaient de loin en loin les yeux phosphoriques de quelques chats sauvages. [...] les pas de nos montures sonnèrent plus bruyants sur un plancher ferré, et nous entrâmes sous une voûte qui ouvrait sa gueule sombre entre deux énormes tours. Une grande agitation régnait dans le château [...]. J'entrevis confusément d'immenses architectures, des colonnes, des arcades, des perrons et des rampes" (GAUTIER, 1981, p. 131).

¹⁸ No original: "Il me sembla qu'on avait soupilé aussi derrière moi, et je me retournai involontairement. C'était l'écho [de mon soupir]" (GAUTIER, 1981, p. 132 – grifos nossos).

¹⁹ No original: "D'étranges pensées me traversaient l'esprit; je me figurais qu'elle n'était point morte réellement, et que ce n'était qu'une feinte qu'elle avait employée pour m'attirer dans son château et me conter son amour. Un instant même **je crus** avoir vu bouger son pied dans la blancheur des voiles, et se déranger les plis droits du suaire" (GAUTIER, 1981, p. 133 – grifos nossos).

²⁰ No original: "Je ne sais si cela était une illusion ou un reflet de la lampe, mais **on eût dit** que le sang recommençait à circuler sous cette mate pâleur" (GAUTIER, 1981, p. 134, grifos nossos).

Sua cabeça tombou para trás, mas ela continuou me envolvendo em seus braços como para me reter. Um turbilhão de vento violento arreventou a janela e entrou no quarto; a última pétala da rosa branca palpitou algum tempo, como uma asa, na ponta do ramo, depois desprendeceu-se e voou pela janela aberta, levando com ela a alma de Clarimonde. A lamparina apagou-se e eu caí desmaiado no peito da bela morta (GAUTIER, 1981, p. 135)²¹.

Quando Romuald desperta, depois de três dias, no quarto do presbitério, pensa, inicialmente, ter sido vítima de uma “ilusão mágica”, mas circunstâncias reais e palpáveis logo destroem essa “suposição” (GAUTIER, 1981, p. 135-136): a ambiguidade e a dúvida são, assim, mantidas pela abolição das fronteiras entre o sonho e a vigília, entre a vida onírica e a experiência vivida. Na verdade, e como o próprio protagonista afirma, sua natureza passa a ser desdobrada, nela incorporando dois homens completamente diversos: “Ora acreditava-me um padre que sonhava a cada noite que era um senhor mundano, ora um senhor que sonhava que era padre” (GAUTIER, 1981, p. 143)²². Romuald não consegue mais distinguir o sonho da vigília, não mais sabe onde começa a realidade e onde termina a ilusão.

O tema do duplo, por sua vez, reforça-se ao longo do texto pelas dualidades sobre a qual repousa a narrativa: dia/noite, transparência/opacidade, vida/morte, real/onírico, padre/senhor.

Em sua versão profana, como um senhor frequentando as altas rodas, Romuald tem sempre Clarimonde a seu lado, bela, branca como uma estátua de mármore. O abade Sérapion é o único a adverti-lo, seja da morte de Clarimonde depois de uma orgia que durara oito dias, seja da estranhas histórias a respeito da mulher, cujos vários amantes teriam terminado seus dias de modo violento; sugere ainda não ser essa a primeira vez que ela morrera e aventa a hipótese de Clarimonde ser uma *goule* ou vampiresa – ou Belzebu em pessoa.

Ao lado dos espectros, tanto o diabo quanto o vampiro incluem-se como componentes da literatura gótica; na França, a representação do vampiro surge nos textos de dom Augustin Calmet em 1746 e nos escritos do abade Lenglet-Dufresnoy em 1752, obras que reúnem personagens e temas (notadamente o do vampiro) que o romantismo retomará sem modificações. Em 1818, Polidori divulga, em revista, *The Vampire*, atribuindo-o a Byron; em 1820, Nodier aproveita sua notoriedade como escritor e crítico literário para recomendar *Lord Ruthwen ou les Vampires* de Cyprien Bérard, romance em dois volumes que narra a continuação de *The Vampire* de Polidori. O livro passa a ser atribuído ao próprio Nodier, que se empenha em estabelecer a verdadeira autoria; no mesmo ano, Nodier propõe uma adaptação de *The Vampire* em um melodrama de três atos. Assim, a figura da vampiresa Clarimonde inclui-se tanto em uma tradição inglesa proveniente do gótico, quanto em uma tradição nacional que se adapta ao retorno de popularidade por que passa o *gothic novel* na França.

O cenário gótico é retomado no final de “A morta apaixonada”, quando o abade Sérapion insiste em mostrar ao padre Romuald a verdadeira Clarimonde, no local em que está enterrada:

²¹ No original: “Sa tête tomba en arrière, mais elle m’entourait toujours de ses bras comme pour me retenir. Un tourbillon de vent furieux défonça la fenêtre et entra dans la chambre ; la dernière feuille de la rose blanche palpita quelque temps comme une aile au bout de la tige, puis elle se détacha et s’envola par la croisée ouverte, emportant avec elle l’âme de Clarimonde. La lampe s’éteignit et je tombai évanoui sur le sein de la belle morte” (GAUTIER, 1981, p. 135).

²² No original: “Tantôt je me croyais un prêtre qui rêvait chaque soir qu’il était gentilhomme, tantôt un gentilhomme qui rêvait qu’il était prêtre” (GAUTIER, 1981, p. 143).

As corujas empoleiradas nos ciprestes, inquietas com o brilho da lamparina, vinham bater desajeitadamente no vidro com as asas empoeiradas, lançando gemidos queixosos; as raposas ganiam ao longe, e mil ruídos sinistros desprendiam-se do silêncio (GAUTIER, 1981, p. 149)²³.

A gota de sangue que “brilha como uma rosa” no canto da boca da cortesã parece comprovar as cenas supostamente sonhadas em que, pouco a pouco e com cuidado apaixonado, Clarimonde se nutria do sangue do amado – o que não elimina a ambiguidade já estabelecida durante todo o texto.

Loucura e sonho

Tanto a narrativa de Nodier, quanto a de Gautier estruturam-se de forma a criar a incerteza própria do fantástico, em que motivos e temas aparecem interligados: no primeiro texto abordado, o motivo do espectro ou do fantasma liga-se ao tema da loucura; no segundo, o motivo do vampiro associa-se ao tema do sonho. Ambos os motivos foram utilizados nos romances góticos, de forma explícita; no entanto, quando os autores de “Une Heure ou La vision” e de “A morta apaixonada” os encadeiam a temas ligados às manifestações do inconsciente esses motivos são interiorizados, passando a promover a ambiguidade.

Ao tratar dos motivos e temas em *La Séduction de l'étrange*, assinalando ser o motivo o elemento central da narrativa e o tema seu dinamismo, Vax enfatiza que “a narrativa é o próprio corpo do ser maléfico” (VAX, 1965, p. 76): motivos e temas só são fantásticos dentro da estrutura narrativa que assim os determina.

O fantástico no sentido estrito do termo – o subgênero que se estabeleceu no romantismo europeu - define-se, assim, pela ambiguidade criada pela estrutura narrativa. Se Bessièrre assinala que o fantástico se caracteriza pela contradição e pela recusa mútua e implícita de duas ordens – o natural e o sobrenatural (BESSIÈRE, 1974, p. 57) –, sua definição é completada pela de Todorov, quando este insiste na hesitação dos personagens em relação às ocorrências sobrenaturais ou insólitas, o que cria a incerteza e diferencia as narrativas fantásticas das góticas (TODOROV, 1975, p. 31).

O fantástico na literatura determina-se, pois, pela ambiguidade que gera em consequência da aliança e da oposição estabelecida, em sua configuração discursiva, entre duas estéticas diferentes, porquanto o que o caracteriza (fenômenos estranhos, insólitos, mágicos, sobrenaturais) é improvável do ponto de vista do princípio realista.

CAMARANI, A. L. S. Dreams and Deliriums: The Fantastic in Nodier and Gautier. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 4, n. 1, p. 97-107, 2012. ISSN 2177-3807

Referências

BESSIÈRE, I. *Le récit fantastique*. Paris: Larousse, 1974.

²³ No original: "Les hiboux perchés sur les cyprès, inquiétés par l'éclat de la lanterne, en venaient fouetter lourdement la vitre avec leurs ailes poussiéreuses, en jetant des gémissements plaintifs; les renards glapissaient dans le lointain, et mille bruits sinistres se dégageaient du silence" (GAUTIER, 1981, p. 149).

CASTEX, P.-G. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: Corti, 1962.

_____. Notice. In: NODIER, C. *Contes*. Paris: Garnier, 1961, p. 03-09.

GAUTIER, T. La morte amoureuse. In: _____. *Récits fantastiques*. Paris: Flammarion, 1981, p. 115-150.

HOFFMANN, E. T. A. L'Élixir du diable. Paris: Mame et Délaunay-Vallée, v.1, 1829. Disponível em <<http://gallica.bnf.fr/>>. Acesso em: 04/06/2011.

NODIER, C. Une heure ou la vision. In: _____. *Contes*. Paris: Garnier, 1961, p. 15-21.

_____. Préface nouvelle (1832). In: _____. *Contes*. Paris: Garnier, 1961, p. 37-43.

_____. Histoire d'Hélène Gillet. In: _____. *Contes*. Paris: Garnier, 1961, p. 330-348.

PAES, J. P. Introdução. In: _____ (Org.). *Os buracos da máscara: antologia de contos fantásticos*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 07-17.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VAX, L. *La séduction de l'étrange*. Paris: PUF, 1965.

Recebido em 17/09/2011; Aprovado em 27/10/2011