

unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

CRISTOVAM BRUNO GOMES CAVALCANTE

O ONÍRICO NAS NARRATIVAS DE THÉOPHILE GAUTIER

ARARAQUARA – S.P.
2013

CRISTOVAM BRUNO GOMES CAVALCANTE

O ONÍRICO NAS NARRATIVAS DE THÉOPHILE GAUTIER

Monografia de Conclusão de Curso apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente

ARARAQUARA – S.P.
2013

Cavalcante, Cristovam Bruno Gomes

O onírico nas narrativas de Théophile Gautier / Cristovam Bruno
Gomes Cavalcante – 2013

45 f. ; 30 cm

Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Letras) –
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade
de Ciências e Letras (Campus de Araraquara)

Orientador: Adalberto Luis Vicente

1. Sonho. 2. Romantismo francês. 3. Fantástico.
4. Gautier, Theophile. I. Título.

À minha mãe, pelo trabalho.

AGRADECIMENTOS

À Aparecida, minha mãe, por ser grande inspiração a toda e qualquer ação minha, assim como a foi no engenho de tal estudo.

Ao meu orientador, Professor Doutor Adalberto Luis Vicente, que, diante de toda a sua competência e todo o seu conhecimento, esperou pacientemente a minha gradual apropriação dos conteúdos presentes neste trabalho. Agradeço-o, ainda, pelo direcionamento ao riquíssimo tema, que tangeu tantos outros, primordiais ao meu desenvolvimento intelectual.

Aos professores da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, pela dedicação e pela competência, não menos que inspiradoras. Pela acolhida de alguns e o encorajamento de uns tantos outros.

À Catharine, pela amável dedicação e paciência, pela instigação mental através das permanentes e infindáveis discussões filosóficas e literárias que me levaram ao presente estado.

À Sabrina Ribeiro Baltor, por ceder a mim parte de suas pesquisas e de seu profundo conhecimento sobre Théophile Gautier.

Parte da minha gratidão vai aos amigos e aos professores de longa data.

Ao meu pai.

“[...]
Sculpte, lime, cisèle;
Que ton rêve flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant!”

Théophile Gautier (1913, p.220)

RESUMO

Esta pesquisa direciona-se à análise do material onírico presente em alguns contos do escritor francês do século XIX, Pierre Jules Théophile Gautier (1811-1872). Em face das singularidades referentes ao período histórico do autor, ou seja, ao movimento romântico, os temas oníricos revelam-se primordiais ao entendimento do espírito do próprio autor, ícone de movimentos posteriores, muito em virtude da evolução artístico-estilística que o levou às polêmicas relações com os ideais do progresso burguês e à concepção utilitarista de arte da época, contra a qual opôs a teoria da “Arte pela arte”. Tem-se por objetivo mostrar que a crítica ferrenha de Théophile Gautier ao ideal progressista da época e aos limites da condição humana figura nitidamente em suas narrativas oníricas, quer evidenciada pela reorganização dos elementos do real por meio do sonho, uma das maneiras de escapar das limitações da realidade; quer pelo uso recorrente deste tema, que era visto com descrédito pelos racionalistas.

Palavras-chave: Sonho. Romantismo francês. Fantástico. Théophile Gautier.

RÉSUMÉ

Cette étude se propose à l'analyser la matière onirique dans les contes fantastique de Pierre Jules Théophile Gautier (1811-1872). En raison des singularités concernant à la période historique de l'auteur, c'est-à-dire à l'époque romantique, la fréquence thématique du rêve se montre essentielle à la compréhension de l'esprit de l'auteur, l'icône de mouvements postérieures, bien en raison de l'évolution artistique et stylistique qui lui a conduit à avoir des relations polémiques avec les idéaux du progrès bourgeois et avec la conception utilitariste de l'art de l'époque, contre laquelle il a opposé la théorie de « L'Art pour l'art ». On a comme l'objectif de montrer que la critique féroce de Théophile Gautier à l'idéal progressiste de l'époque et aux limites de la condition humaine occupe une place importante dans ses récits de rêve, soit par la réorganisation des éléments du réel à travers le rêve, soit comme un des moyens d'échapper aux limites de la réalité qui n'était pas toujours vu positivement par les rationalisme.

Mots-clés: Rêve. Romantisme français. Fantastique. Théophile Gautier.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 AS BASES DO PENSAMENTO ROMÂNTICO	15
3 O DESENVOLVIMENTO ESTÉTICO DE THÉOPHILE GAUTIER	20
4 O SONHO, O FANTÁSTICO, O ESTRANHO E O MARAVILHOSO	24
4.1 <i>La cafetière – conte fantastique</i>	27
4.2 <i>Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann</i>	31
4.3 <i>Omphale - histoire rococo, La mort amoureuse e Le pied de momie</i>	33
4.4 O onírico em outras narrativas de Gautier	36
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	39
6 REFERÊNCIAS	44

1 INTRODUÇÃO

Raros são os assuntos que se apresentam como uma fonte inesgotável de obscuridade, que, mesmo diante das avançadas práticas científicas contemporâneas, levam-nos a uma infinidade de suposições e superstições, tal qual a matéria onírica. Se em dias hodiernos, nos quais a humanidade encontra-se amparada pela desmistificadora Ciência, dona dos métodos comprobatórios instituidores de verdades, e ainda sim, encontra-se ela, a humanidade, passível à infinidade de conjecturas místicas emanadas da credulidade religiosa, devemos, então, presumir a tensão intelectual que determinados assuntos eram capazes de suscitar nos indivíduos de outras épocas, em um mundo ainda dominado pela escuridão da precariedade do conhecimento.

Por muito se acreditou que o sonho era parte da realidade vivida, e como ocorrência vivida, para muitos povos, foi motivo de registro, como a *Epopéia de Gilgamesh*¹, escrita na Babilônia, que constitui um dos primeiro registros de sonhos descobertos na literatura. Além disso, papiros encontrados na região do Egito, além dos famosos sonhos relatados na Bíblia², dão-nos mais fontes de como era tratada essa matéria: uma conexão com divindades, que tinha, muitas vezes, caráter premonitório da sorte de determinado povo; ou oracular, por meio da qual se revelavam as corretas escolhas que poderiam ser feitas diante de supostas catástrofes. Encontrados também na Grécia Antiga, muitos textos, igualmente, remetem-nos aos sonhos, suas causas e possíveis interpretações, como em algumas ponderações de Aristóteles; além da sua ocorrência na literatura grega, como em Homero e Sófocles³, ocupando, em algumas de suas obras, um lugar determinante.

No fim da Antiguidade, a obra de Artemidoro de Daldis⁴, *Oneirocrítica*, figurou como o maior documento de interpretação onírica. Dividia os sonhos em duas classes. A primeira classe referia-se ao sonho influenciado pelo presente ou passado, mas sem

¹ Os excertos mais antigos que compõe a *Epopéia de Gilgamesh*, escritos em tábuas de argila, são datados de VIII A. C. Foram compilados no século VII A. C. por Assurbanipal, último grande rei dos assírios.

² No *Velho Testamento* são frequentes as interpretações oníricas de José, filho de Jacó; sem contar a frequência com que os relatam Daniel, Jeremias, Isaías e Jó.

No *Novo Testamento*, logo no *Evangelho de Mateus*, vê-se que os sonhos são responsáveis pela segurança do advento do menino Jesus, pois revelavam a Maria que o filho que ela trazia fora gerado pelo Espírito Santo, e a José, aconselhavam a fuga de Belém para o Egito; além do recebimento da notícia de que Herodes já estava morto e que, portanto, era segura a ida à Nazaré.

³ Na *Odisseia* de Homero há o sonho de Penélope, enquanto que na *Electra* de Sófocles quem sonha é Clitemnestra.

⁴ Artemidoro de Daldis foi um estudioso grego e intérprete de sonhos, que viveu no século II A.C.

significado futuro, que era classificado como *insomnia* (uma representação causada por alguma necessidade biológica) ou *ephialtes*, uma extensão fantástica como, por exemplo, um pesadelo. A outra classe, por sua vez, supunha-se que determinava o futuro. Ela abrangia profecias diretas, *oraculum*; previsões de algum evento futuro, *visio*; além dos sonhos simbólicos, *somnium*, que demandavam um intérprete⁵. Segundo Freud, tal classificação adotada pelos povos da Antiguidade, que, em suma, a partir dessa visão pré-científica posicionavam-se à espera de grandes consequências provindas de interpretações oníricas, foi propícia à projeção ao mundo exterior do que, na verdade, era fruto do interior do sujeito. Por muito tempo, portanto, permaneceu o ato de sonhar equivalente a uma conexão com o mundo divino, com o mundo da eternidade, em que a Verdade mostrar-se-ia, mesmo que para isso fosse necessária a interpretação de símbolos sugestivos.

Ao que se sabe, durante o final da Antiguidade, e isso se estendendo até grande parte do século XVIII, o interesse pelos sonhos recuou, ou, pelo menos, teve enrijecidas as suposições oraculares, - pelo menos nos registros -, competindo apenas a Santo Agostinho⁶, por volta do século IV e V D.C, alguns registros e questionamentos sobre tal matéria. Foi apenas René Descartes⁷, de maneira mais marcante, que, no século XVII, questionou tal matéria.

Entretanto, foi no fim do século XVIII que o interesse pelos sonhos experimentou um crescente revigoramento. Este revigoramento em muito esteve ligado à busca por uma totalidade, à busca pelo transcendentalismo espiritual, que naquele momento se buscava em elementos obscuros, ou seja, em fontes irracionais; uma saída da apolínea, lógica e comedida vida de até então. Exemplo disto, temos Schelling⁸ (1775 – 1854) e, depois, seus seguidores. O sonho era compreendido como um mundo que se opunha a uma apreensão predominantemente racional do universo, na qual a realidade imposta pelos cinco sentidos esgotava toda e qualquer indagação existencial. Esses, aos quais podemos denominar de pré-românticos e, depois com mais afinco, os românticos, não consideravam o mundo

⁵ FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira, Rio de Janeiro, Imago, 2001. p. 22- 23.

⁶ Santo Agostinho (354 – 430) foi filósofo, teólogo e bispo. Sua teologia é considerada a fonte doutrinária fundamental para o fortalecimento do Cristianismo na Europa, a qual permitiu a hegemonia por mais de mil anos subsequentes à Igreja.

⁷ René Descartes (1596 – 1650) com o seu sistema filosófico racional é considerado um dos fundadores da filosofia moderna.

⁸ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775 – 1854) é um dos filósofos representantes do Idealismo alemão.

externo o único a ser vivido, o único real. Para tais espíritos, o mundo subjetivo, ou seja, o mundo interno era tão real quanto o externo. Com efeito, o sonho era portador de propriedades suficientemente elucidatórias, trazendo consigo elementos eternos, que iluminariam todo transcendentalismo do *espírito*.

E em função dessa visão do sonho como uma ligação com o infinito, este foi altamente enaltecido, assim como todas as fontes obscuras, fato este que levaria os idealistas do racionalismo, apoiados na ascensão da Ciência, a avaliarem os tempestuosos espíritos românticos por juízos próximos às expressões associadas à loucura, uma vez que cultuavam produtos fornecidos por elementos que a própria realidade cerrava.

E foi neste ambiente, causado por essa busca alucinada dos espíritos românticos, que, no nascimento do século XIX, em pleno desenvolvimento social, a natureza onírica localizou um solo fértil, onde floresceria em grandes expoentes das *letras*, que naquela época buscavam em elementos antes marginalizados e grotescos uma rica fonte composicional.

Por exemplo, o conto, uma narrativa breve onde se focaliza um período curto de tempo, experimenta com Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), grande nome do romantismo germânico apesar da origem prussiana, grande tensões composicionais antes inalcançadas. E.T.A. Hoffmann sobrepujou os antigos modelos, aqueles dos mestres do romance negro inglês; modelos que já se atrofiavam, limitando a modalidade a alguns motivos gastos como, por exemplo, castelos assombrados por fantasmas.

O contista germânico, então, introduz em suas composições uma quantidade de motivos incomuns até então, como casos de alucinações, magnetismo, hipnose, transmissão de pensamento e animação de autônomos. Todos esses motivos tratados em tom realístico prendiam magistralmente a atenção dos leitores. E.T.A. Hoffmann, deste modo, foi considerado um dos primeiros mestres do horror e do fantástico⁹ com as publicações *Fantasiestücke* de 1814 e *Nachtstücken*, publicado em 1817 – que incluía o inquietante *Der Sandmann* [*O homem de areia*].

⁹ O efeito fantástico é a hesitação que experimenta a personagem ou o leitor diante de acontecimentos incomuns, podendo ser explicados por causas naturais ou maravilhosas. É deste fantástico de que nos fala Tzvetan Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica*.

Devido às traduções¹⁰ das obras de E.T.A. Hoffmann seguidas de sua biografia, seus contos fantásticos estimularam, em solo francês, um grande número de escritores e admiradores que agora o imitavam com motivos e temas semelhantes e encontravam na biografia dele um grande fascínio, uma vez que era tido como um mito para os jovens, em pleno florescer do movimento romântico francês.

A figura polivalente¹¹ de E.T.A. Hoffmann, que pelos excessos com as drogas, também se tornava modelo aos excessivos jovens românticos franceses, tornou-se o revigorador do gênero, de maneira que, durante o século XIX, avaliado como o período de ouro do fantástico na França, desenvolveu-se significativamente este estilo de conto através de grandes expoentes como Charles Nodier, Honoré de Balzac, Prosper Mérimée, Gerard de Nerval e, - figura central do presente estudo, - Théophile Gautier. Este último com inúmeras obras em que o fantástico ou o sentimento de algo ameaçadoramente estranho surge dos sonhos das personagens, como nos contos *La cafetière* [*A cafeteira*], *La Morte amoureuse* [*A morta enamorada*], *Omphale - Histoire rococo* [*Onfale – História rococó*], *Onuphrius ou les Vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann* [*Onuphrius ou as vexações de um admirador de Hoffmann*] e *Le Pied de momie* [*O pé de múmia*], muito embora torne-se evidente o amadurecimento e posicionamento do autor em relação ao mestre alemão com o passar das décadas.

Se os sonhos foram desprezados pela Ciência por longo tempo, estas manifestações alógicas atingiram ápices inimagináveis, principalmente a partir do evento alcunhado por Romantismo. E este interesse pelos sonhos, nos tempos modernos, alcançou com a Psicanálise de Sigmund Freud¹² e com Carl Gustav Jung¹³ um caráter elevado, encarado como tema de extraordinária importância e, mais, como elemento conexo à realidade psíquica do sujeito, no qual se revelam verdadeiras respostas para a compreensão do sujeito em um dado momento histórico.

¹⁰ Em 1830, as traduções de *Fantasiestücke* (*Contes Fantastiques*), por Loève-Weimars, fizeram de E.T.A. Hoffmann um grande sucesso na França.

¹¹ E.T.A. Hoffmann foi pintor, crítico, dramaturgo, diretor teatral, diretor de orquestra, cenarista e compositor.

¹² FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira, Rio de Janeiro, Imago, 2001.

¹³ JUNG, C.G. “Aspectos gerais da psicologia do sonho”, “Da Essência dos Sonhos 1945” e “O Fundamento psicológico da crença nos espíritos” In: *A Natureza da Psique*. Tradução de Pe. Dom Matheus Ramalho Rocha. 5ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

Com efeito, o sonho - podemos assim dizer - é parte significativa do comportamento humano tanto quanto intenções, pensamentos e sentimentos – expressos ou não. A psicanálise, principalmente a partir do trabalho de Freud, indicou-nos o caráter do sonho como um solilóquio emocional e cognitivo da nossa profundidade psicológica, que dificilmente compreendemos, a não ser pela teorização e interpretação dos atos humanos, possibilitados pela articulação e integração da teoria da psicologia, da teoria geral das civilizações, da cultura e da história.

Muito embora não seja nossa intenção reduzir a literatura às simples e ingênuas conexões psicanalíticas ou históricas que busquem no cruzamento entre a biografia do autor e a obra - embora, diga-se que neste caso específico, assim como em Arthur Rimbaud e Gerard de Nerval, tal método se mostre inevitável - procuraremos, além de demarcar as ocorrências oníricas formalizadas pela pena criativa do escritor, também, - mesmo que de forma breve, - apontar para fatores históricos que tenham influência no espírito da época. Como um dos muitos representantes do século XIX, Théophile Gautier desponta como verdadeiro esteticista das letras e o sonho tem uma função imprescindível dentro de sua obra, sobretudo a fantástica, - de acordo com as definições de Tzvetan Todorov encontradas em *Introdução à literatura fantástica* e no capítulo, “A Narrativa Fantástica”, da obra *As Estruturas Narrativas*.

E é na sua obra fantástica que alguns pontos de sua poética conhecida por ortodoxa será formulada. Neste trabalho, apresentaremos algumas das ponderações de Sabrina Ribeiro Baltor, encontradas no trabalho *Literatura plástica e Arte pela Arte nas narrativas de Théophile Gautier descrição pictural e posicionamentos no campo literário*, de 2007; além das considerações de Pierre-André Rieben encontradas em *Délires Romantiques* e que aqui serão ligeiramente citadas.

No primeiro capítulo, “As bases do espírito romântico”, seguiremos por uma linha histórico-cronológica afim de que as necessidades do intelecto do final do século XVIII e início do século XIX sejam postas em evidência, dando suporte necessário ao capítulo que se segue, “O desenvolvimento estético de Théophile Gautier”, o qual, por sua vez, nos ajudará a compreender o motivo pelo qual o elemento onírico figurou com assiduidade em sua produção, mesmo quando já não era partidário fervoroso daquele Romantismo pleno de excesso.

“O sonho, o fantástico e estranho” é o terceiro capítulo deste estudo e que será de grande valia ao ajudar-nos a delinear a ocorrência do elemento onírico; além de evidenciar as distinções entre o *fantástico* e o *estranho*, que a nós será imprescindível na análise dos contos *La cafetière – conte fantastique*, *Omphale - Histoire rococo*, *Onuphrius ou les Vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann* e *Le Pied de momie*; além da breve, porém de grande valia, passagem por outras novelas e contos, como *La Morte amoureuse*, *L'Enfant aux souliers de pain*, *Avattar*, *Jettatura* e *Spirite*.

2 AS BASES DO ESPÍRITO ROMÂNTICO

Para que se compreenda o real caráter da literatura romântica, faz-se necessário um breve, porém esclarecedor resumo histórico-cronológico do movimento. Do contrário, vaga e disforme seria a nossa empreitada, principalmente porque o caráter da literatura em foco, o gênero fantástico, tem como base elementos disformes e obscuros como o sonho, cuja pena ímpar e magnífica de Théophile Gautier, então um jovem romântico, esculpiu de forma tão magistral.

Com efeito, assinalemos que uma força primitiva, então marginalizada, muito em razão do progresso investigativo humano pós-medieval, mas inconscientemente alimentada pelo devir do desenvolvimento sócio-cultural e espiritualmente revolta contra a opressão dos séculos antecedentes, nos quais todo e qualquer fenômeno que emergisse deveria ser passível de investigação pelo método claro e eficiente da razão, fez-se ouvir e estremeceu as bases estético-morais vigentes no final do século XVIII. Sobretudo, tal ocorrência fez-se primeiro em terras nórdicas, assinalemos inglesas e germânicas, onde o elemento intuitivo e sentimental não fora esvaecido. Isto muito por conta, em especial, das Reformas religiosas¹⁴, que pelo seu caráter mais racionalista especulativo reestruturaram e resguardaram o imaginário e o sobrenatural do homem do Norte, ao passo que o homem latino, o do Sul, florescido pela Renascença, buscava de maneira diferente na Natureza o caminho e o método, ou seja, por meio da Razão.

Em linhas gerais, enquanto o ideal neoclássico propunha a racionalidade, objetividade, unidade, equilíbrio, harmonia, moderação e disciplina, o ideal romântico, pregava a irracionalidade, a subjetividade, o sentimento, o exagero, o elemento noturno, ou seja, feria as claras diretrizes apolíneas. A arte, por sua vez, seria expositora da razão e, mais, serviria de influência moralizante e ajustadora. O artista, então, apagar-se-ia por trás da sua realização, e o universo do homem e das coisas como objeto de mimese seria justamente representado. Contudo, o movimento antagônico, um pré-romantismo, que aos poucos tomava corpo, proclamava a quebra em relação aos cânones, às regras e às normas convencionadas pelo modelo clássico. Deste modo, evidencia-se uma transformação da forma de arte vigente na Europa por séculos.

¹⁴ Opondo-se à hegemonia dos preceitos da Igreja Católica Apostólica Romana, a Reforma Luterana e a Anglicana figuram como os mais significativos rompimentos.

As oposições entre espíritos latinos e nórdicos servem-nos de introito para as considerações, nas quais ficarão claros os motivos pelos quais a filosofia germânica fervilhou e enriqueceu o solo dessa libertação. Exemplo disto foi a filosofia idealista kantiana e a pós-kantiana de Fichte e Schelling¹⁵, nas quais, respectivamente, esboçaram-se e reformularam-se especulações filosóficas a respeito do *espírito Absoluto*. Considerações estas que influenciaram e, gradativamente, formalizaram um grupo liderado pelos irmãos Schlegel, que logo tiveram a aderência de Novalis, Schleiermacher, Tieck e Lessing, por um ideal romântico, além de Schiller e, em parte, Goethe (*Sturm und Drang*)¹⁶. Cada vez mais, desde Emmanuel Kant, a experiência estética é colocada num campo específico e autônomo, sem confundir-se com a ciência e a moral, onde a vida exuberante e variada seria valorizada; dar-se-ia o mesmo com o artista.

Outra marca delineadora do pensamento que se formulava com o decorrer dos tempos e que veio a atingir uma segunda geração foi a consciência historicista que marcava a concepção temporal. Essa forma de concepção de mundo que, daqui por diante, nomearemos de romantismo, floresceu no decorrer das primeiras décadas do século XIX e relativizou a história do homem e das nações, portanto, verificando-se, deste modo, uma ruptura com os padrões vigentes, ou seja, com o absoluto gosto clássico. Movimento romântico, no qual podemos destacar a ação de Arnin Bretano, Heinrich von Kleist, Jacob e Wilhelm Grimm e Ernest Théodore Amadeus Hoffmann¹⁷ - este último, o mestre do horror e do gênero fantástico, interessar-nos-á mais à frente.

O Romantismo, mais que uma simples tendência estética, uma configuração estilística ou um apenas fenômeno histórico, foi um evento de libertação sócio-cultural tão contraditório de ideias que, assim, revela-nos o porquê da dificuldade de exatidão em traçar uma definição absoluta. Caracterizando de maneira geral a problemática do tema, Benedito Nunes em seu ensaio *A Visão Romântica* contido no livro *O Romantismo* (2005), a respeito do movimento romântico, diz que, na verdade, tratou-se de uma confluência de vertentes

¹⁵ Se Fichte (1762 - 1814) para explicar a sua filosofia do espírito apoiou-se nas conjecturas a partir de um olhar crítico no subjetivo, Schelling (1775 – 1854), por sua vez, complementou o pensamento filosófico com a necessidade da explicitação do espírito da natureza, do objeto, para só assim chegar-se ao *espírito Absoluto*.

¹⁶ *Sturm und Drang* [*Tempestade e Ímpeto*] foi um movimento radical nas artes que ocorreu entre o final dos anos de 1760 a 1780, calcado, principalmente, na expressão extrema da emotividade e na busca das raízes do espírito germânico. É considerado como o início do movimento romântico alemão, um pré-romantismo.

¹⁷ Escritores estes que compõem a chamada segunda geração romântica alemã, que buscaram nas raízes populares os elementos que fortaleceriam o espírito nacional, a unidade do povo germânico.

até certo ponto autônomas, vinculadas a distintas tradições nacionais. Tradições estas, que buscaram no *ontos* nacional a individualidade de cada povo e buscaram delinear e proclamar as singularidades de cada cultura.

Se em países nórdicos o movimento rebelde romântico conflitara com posições reativas, na França, apesar do gérmen de propostas libertárias serem encontrados em algumas obras de Jean-Jacques Rousseau (1712 – 1778) e de Diderot (1713 – 1784), o domínio da forma clássica se espalhava ainda pelos limites do absolutismo. Isso se explica, segundo Guacira Marcondes Machado (1992),

“A permanência do Classicismo explica-se primeiramente, sem dúvida, como maneira de assegurar a identidade do país no momento em que a Europa se voltou contra a França, amedrontada com o exemplo que poderia dar a Revolução Francesa. Em seguida, o Império instalado em 1804, o Classicismo passou a representar nas artes o sonho de Napoleão de reestabelecer na Europa, sob a hegemonia francesa, um novo Império Romano no Ocidente.” (p.62).

Contudo, foi François-Auguste-René de Chateaubriand (1768 – 1848) que, tendo visitado o Novo Mundo (a América) e vivido por anos na Inglaterra, legaria temas como o da paixão e do sonho, além de impressões em *Atala* (1801), *René* (1802) e *Le Génie du Christianisme* (1802) que influenciariam as reflexões e debates das novas gerações de intelectuais na França, no início do século XIX.

Além de Chateaubriand, Anne Louise Germaine Necker (1776 – 1817), ou mais simplesmente Mme de Staël, filha de um ministro de finanças de Luís XVI, foi quem, também exilada e vivendo em muitas capitais e construindo laços com personalidades como Goethe, Schiller e os irmãos Schlegel, contribuiu para a chegada de ideais germânicos na França através de seus livros *De la littérature* (1800) e *De L'Allemagne* (1810), nos quais incitava atos de expressão social através da literatura contra o domínio opressor da política de então.

Com atraso em relação às outras literaturas, a literatura romântica francesa sem base teórica ou filosófica sólida ou nacional, valeu-se das impressões que agitavam os jovens poetas contra a forte tradição clássica. Foram eles – Alphonse de Lamartine¹⁸ (1790 –

¹⁸ Alphonse de Lamarine inaugura o Romantismo nas *letras* francesas com a obra *Premières méditations poétiques*, em 1820.

1869), Alfred de Vigny (1797 – 1863) e Victor Hugo (1802 – 1885) - que iniciaram, apesar das divergências instauradas depois, o movimento romântico nas artes francesas.

Porém um dos fatos mais marcantes que estabeleceu o caráter da revolução estética e sociocultural na França fora o episódio no qual se fendeu uma ríspida linha divisória entre os espíritos românticos e os neoclassicistas com a estreia de uma peça que rompia com as prescrições seculares de unidade, composta, então, por Victor Hugo em 1830: *Hernani*.

Victor Hugo e seus seguidores - dentre eles Gerard de Nerval e Théophile Gautier, figura de imagem estridente¹⁹, - prevendo retaliações dos hostis tradicionalistas neoclássicos, colocaram-se em pontos estratégicos por todo o Théâtre Français em Paris, a fim de que pudessem reagir a qualquer espírito discordante. Por mais que os defensores ortodoxos da velha guarda vaiassem, os jovens aderentes do romantismo aplaudiam e aclamavam. Dentre os registros da época, relatam-se as discussões, as brigas, que se iniciaram levando o teatro ao pavor. Porém, a peça, desarmônica para os padrões da época, prosseguiu sem pausa, dando a vitória ao pequeno, porém caloroso, grupo romântico. Este episódio conhecido por “Batalha de Hernani” foi um dos que cravaram o espírito romântico e os exageros dos *Jeunes-France* em definitivo na França, os quais ainda provariam o caráter revolucionário do pensamento romântico na famosa Revolução de Julho.

Entretanto, a complexidade de definição do movimento romântico não se encerra nestes primeiros episódios, vai além. O fortalecimento e consolidação da nova ordem social, a burguesia, que se estabelecia com o passar dos anos, gerou uma nova tensão dentro desses espíritos do século XIX: a angústia da criação artística dirigida a um fim.

Tal angústia nascia das doutrinárias filosofias socialistas utópicas, em especial a de Saint-Simon²⁰, que acreditava que a Arte deveria conduzir o desenvolvimento moral da sociedade, como, também, estar a serviço do progresso. Justamente tais ideias, - que reverberaram fortemente no século XIX, - de uma arte “a serviço de”, que causava o desconforto, pois deixava o espírito do artista refém de fatores externos à sua natureza criativa.

¹⁹ Théophile Gautier era um jovem espirituoso de cabelos e bigodes longos, cujos trajes, um colete vermelho e calças verdes, feriam os harmoniosos gostos dos presentes no espetáculo.

²⁰ Claude-Henri de Rouvroy ou, simplesmente, Conde de Saint-Simon (1760 – 1825) foi um filósofo e economista francês considerado um dos fundadores do socialismo moderno e teórico do socialismo utópico. Seus ideais atravessaram o fim do século XVIII e reverberaram intensamente pelo século XIX, sobretudo, com o apogeu da burguesia.

Após a Revolução Francesa, a Arte havia sofrido um revés: devido à nova organização social, estabeleceu-se uma nova relação entre o artista e o seu “admirador”, uma relação baseada na produção e no consumo das obras. Se, por um lado, parte dos artistas que ficavam à mercê dessa nova organização social aceitavam tal condição e buscavam atrair a sociedade burguesa por meio de obras politicamente engajadas ou filosoficamente messiânicas, outros, como Gautier, cada vez mais colocariam em questão toda a tensão e mal-estar que isso lhes causava, e, principalmente, questionavam a vulnerabilidade das obras, já que eram concebidas concomitantemente a uma aceitação que maculava o próprio fazer artístico. A arte não deveria ser simplesmente o meio, mas o próprio fim.

A complexidade de precisar o Romantismo consiste nessa inexatidão do espírito da época em que uma pluralidade de ideias convergia em alguns pontos e se excluía de maneira tão extrema em tantos outros. Na literatura romântica, isso não seria diferente, através de mudanças de concepções estéticas, é o que veremos no capítulo seguinte.

3 O DESENVOLVIMENTO ESTÉTICO DE THÉOPHILE GAUTIER

Nascido em Tarbes, em 1811, época tumultuosa devido às agitações políticas e sociais francesas, Pierre-Jules-Théophile Gautier seria, tempos depois, uma das figuras mais admiradas nos salões de Paris, seja pela espirituosa generosidade ou pela estética rigidamente ortodoxa que faria parte de sua poética. Porém alguns fatos, postos em cronológica ordem, ainda ser-nos-ão valiosos. Em 1822, Gautier ingressa no *Collège Charlemagne* e lá se dá o início de uma calorosa amizade com Gérard Labrunie (1808 – 1855), mais conhecido futuramente por Gérard de Nerval, que será responsável pela entrada de Gautier no “*Petit Cénacle*”²¹, onde se inseriu entre os exacerbados e extremistas jovens românticos, que também se relacionavam com as revoluções políticas da primeira metade do século XIX na França.

Ao que se sabe, iniciou-se nas artes pela pintura, frequentando o ateliê do famoso pintor Louis Édouard Rioult (1790-1855); depois, veio o gosto pela poesia, compondo versos à imitação dos poetas da Plêiade, que um livro de Saint-Beuve havia colocado em evidência, na época. Porém, após a sua entrada no “pequeno cenáculo”, ainda indeciso entre as duas artes, Gautier, através de Nerval, estabeleceu contato com o grande romântico Victor Hugo, que, com sua arrebatadora liderança e maestria com as *letras*, o incentivou à escrita.

Gautier aderiu e tornou-se um convicto discípulo do romantismo, participando inclusive do episódio no qual fez frente aos neoclássicos, a famosa “Batalha de Hernani”. Jovem de espírito romântico foi, também, um dos principais seguidores da literatura fantástica de E.T.A. Hoffmann, cuja obra estava em destaque na França por conta de traduções e biografias que postulavam a loucura e o vício deste autor, e que, assim, o fazia ser admirado por aquela juventude francesa, principalmente por simbolizar, ele mesmo, o desregramento, o grotesco.

Porém, não muito duraria a postura receptiva dos jovens franceses aos exageros boêmios. Gautier, inclusive, após duras críticas de Victor Hugo direcionadas ao extremismo

²¹ À maneira do *Cénacle*, que atraía vários artistas que se reuniam em torno de figuras como Charles Nodier e Victor Hugo, o chamado *Petit Cénacle*, - em homenagem àquele, - entre 1829 e 1833, era composto por jovens boêmios, como Pétrus Borel, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Philothée O'Neddy, Joseph Bouchardy, Alphonse Brot, Jules Vabre, Auguste Maquet, Célestin Nanteuil e Napoléon Tom, que se reuniam no atelier do escultor Jehan Duseigneur.

dos jovens, pôs-se também a questionar aqueles exageros, especialmente, por meio de seus contos fundamentalmente irônicos. Como exemplo disto, temos *Les Jeunes-France: romans goguenards*²², obra que expressava satiricamente os excessos dos jovens românticos; e que, de certa forma, expressou um primeiro distanciamento de Gautier em relação aos demais, conferindo-lhe um ar niilista, uma expressão cética em relação aos rumos daquela sociedade.

Distante dos ideais extremos românticos e das lutas políticas, Gautier continuava a descobrir em E.T.A. Hoffmann mais que um caso de loucura, como articulava Loève-Weimars na composição biográfica do autor germânico, descobria que através de uma plena consciência, Hoffmann produzia o Belo; o que o levou a crer que, por trás daquelas ideias deformadas do gênio alemão, havia um espírito altamente lúcido, que compunha aquelas perfeições estéticas que eram os seus escritos, em especial, os fantásticos: “*La manière de procéder est très-logique, et il ne chemine pas au hasard dans les espaces imaginaires, comme on pourrait le croire.*”²³

Mesmo após o aprofundamento nas *letras*, o gosto pelas artes plásticas ainda persistiam em Gautier, que tentava transpor na escrita o que se consegue pintar apenas através da paleta. Segundo expressa Sabrina Ribeiro Baltor, em seu trabalho *Literatura plástica e Arte pela Arte nas narrativas de Théophile Gautier* (2007), tal tentativa viria da impossibilidade de Gautier realizar-se na pintura por conta da miopia. Assim, sem jamais abandonar o gosto pelas artes plásticas, o autor francês desenvolve uma singular habilidade imagética e pictural através das palavras.

Aos poucos, à medida que o mestre e iniciador, Victor Hugo, envolvia-se em questões sociais, das quais suas obras eram verdadeiros símbolos de profecia e de liderança, Gautier, apesar do imenso apreço, distanciava-se e, cada vez mais, alcançava uma estética germinada pela plasticidade das obras visuais, misturadas com o gosto pelo antigo, o oriental e o grotesco, que escapavam do olhar analítico e cético da Ciência; e mais do que nunca, tornava-se alheio às questões sociais, proclamando uma Arte pura, livre do utilitarismo submisso à moral e ao progresso burguês, que pregavam as doutrinas

²² *Les Jeunes-France: romans goguenards* (1833) figura como uma obra humorística, na qual Gautier mostra-nos o gosto e os modos dos jovens românticos da época.

²³ HOFFMANN, E.T.A. *Contes fantastiques*. Traduits par X. Marmier. Précédés d'une notice par le traducteur. Nouvelle édition augmentée d'une étude sur les contes fantastiques de Hoffmann par Théophile Gautier. Paris: G. Charpentier. 1878. p.V.

socialistas em voga. Gautier proclamava uma Arte livre, pois, do contrário, o próprio fazer direcionado vulnerabilizava a Arte, deixando-a maculada, - se é que ainda pudesse assim ser chamada. Para ele, a Arte não deveria ser meio, mas o próprio fim.

Podemos dizer que Théophile Gautier havia mudado, pois não era o exacerbado jovem romântico de outrora, porém, no espírito, ainda conservava o gosto pelo que havia de obscuro; pelo que havia no inconsciente. Gosto pelo obscuro e inconsciente que o fazia, no *Hotel de Lauzun*²⁴ (*Hotel Pimodan*), a partir do ano de 1842, juntamente com Fernand Boissar, Gerard de Nerval, Apollonie Sabatier, Charles Baudelaire²⁵ e, por vezes, Balzac, realizar memoráveis reuniões, nas quais vinho, haxixe e ópio eram verdadeiras fontes inquietantes de sensações, e que Gautier elucida-nos dizendo que agiam em três estágios: primeiro, eram acometidos por uma hipersensibilidade de sensações; depois, por uma espécie de dilatação temporal; e ao fim, a emergência dos elementos grotescos.

Gautier era ainda alimentado pelo gosto do misterioso, do antigo, - gosto que o faria, também, arqueólogo, - e aprofundava-se cada vez mais no interesse pelo desconhecido, através de seus vários estudos²⁶ sobre poetas antigos, por exemplo; exploraria, também, antigos temas e motivos sombrios, como a loucura, cidades míticas orientais, a mulher morta e o demônio, através de contos e romances.

Entretanto, o nome de Gautier figuraria com mais força após publicar em 1852 *Émaux et camées*: obra-prima das letras francesas, na qual toda e qualquer abstração da natureza, filosófica ou moral foi ausentada, deixando-nos apenas ao prazer da plasticidade e artificialidade dos objetos. Tornava-se, então, expoente do culto à forma, na qual se faria, ao lado de Laconte de Lisle (1818-1894) e Théodore de Banville (1823-1891), um dos mestres da corrente estética parnasiana²⁷.

²⁴ Fundado pelo psiquiatra Dr. Jacques-Joseph Moreau (1804 – 1884), o *Club des Haschischins* foi o primeiro experimento e observatório dos efeitos de substâncias alucinógenas na psique humana, que, em 1845, resultou no seu estudo “*Du Hachisch et de l’aliénation mentale*”. As seções aconteciam no Hotel de Lauzun, na Ilha de Saint-Louis, e contavam com a presença de inúmeros artistas, dentre eles, Alexandre Dumas, Eugene Delacroix, Gerard de Nerval, Théophile Gautier, Honoré de Balzac e Charles Baudelaire.

²⁵ A experiência do *Club des Haschischins* também serviu a Charles Baudelaire, como é visível em seu livro *Les Paradis Artificiels* de 1860.

²⁶ *Les Grotesques* (1843) é um grande exemplo de estudo no qual Gautier buscou poetas esquecidos pelo tempo e marginalizados (os primeiros “poetas malditos”) até então.

²⁷ *Le Parnasse Contemporain* compõe-se por três números: o de 1866, comandado por Louis-Xavier Ricard e Cattule Mendès; o de 1871, dirigido por Laconte de Lisle; e o de 1876, que tinha como júri Théodore de Banville, François Coppée e Anatole France.

Os poemas contidos na obra *Emaux et camées*, principalmente “*L’art*”²⁸, certamente compõe à Arte um inigualável e ilustríssimo louvor, que influenciaria a *Ars Poetica* posterior, havendo como grande admirador, Charles Baudelaire, o autor de *Flores do Mal*, cuja dedicatória não nos deixa em dúvidas quanto ao trabalho magnífico de Théophile Gautier com as palavras: “*Au poète impeccable/ au parfait magicien ès lettres françaises/ a mon très-cher et très-vénéré/ maître et ami/ THÉOPHILE GAUTIER/ Avec les sentiments/ de la plus profonde humilité/ je dédie/ ces fleurs malades*”²⁹.

Com estas palavras, Charles Baudelaire demonstrara toda a admiração e gratidão ao seu mestre e amigo, fazendo dele seu patrono. Porém, não somente pode-se afirmar que as *flores malditas* renderam-se a um grande amigo, mas também, encontram-se estudos e ensaios publicados na revista *L’artiste*, nos quais nos revelam a admiração de Baudelaire pela raridade do trabalho daquele que pregava a tão polêmica “*L’Art pour l’Art*”³⁰, em que o trabalho artístico jamais deveria se curvar ao compromisso, mesmo social, e ela, a Arte, prevaleceria como puro objeto absoluto do Belo.

Crítico de arte dos principais jornais parisienses (*Le Figaro*), além de inúmeras outras atividades³¹, frequentou assiduamente os principais salões franceses e exerceu forte influência sobre a geração de artistas que surgia. Devoto e defensor da forma, pertence à linhagem esteticista do romantismo francês. Como atesta Saltor (2007), este culto à forma, que faz dele um dos grandes nomes da literatura, pode desde cedo ser percebido em seus contos fantásticos, em que muitas vezes o narrador representa seu próprio *ethos* a respeito dos objetos artísticos. Podemos assinalar isto quase como uma fixação obsessiva em seus contos.

Participaram das publicações, também, Sully-Proudhomme, José-Maria Heredia, Charles Baudelaire, Paul Verlaine e Stéphane Mallarmé.

²⁸ O poema tomou proporção de manifesto e serviu como elogio à poesia perfeita, que, daí por diante, seria incessantemente buscada através do labor.

²⁹ BAUDELAIRE, C. As flores do mal: edição bilingue/ Charles Baudelaire; tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. – 1. ed. especial – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 108 - 109. Tradução: “Ao poeta impecável/ ao perfeito mágico das letras francesas/ a meu caríssimo e veneradíssimo/ mestre e amigo/ THÉOPHILE GAUTIER/ com os sentimentos/ da mais profunda humildade/ dedico/ estas flores doentes.”

³⁰ Apesar de o termo ser recorrente no desdobrar do pensamento estético ocidental, foi com Gautier, no século XIX, que a expressão tomou vigor. Talvez isso explique a recorrência de fontes que conferem a Gautier a honra de ter usado a tal expressão pela “primeira vez”.

³¹ Théophile Gautier foi presidente da Sociedade Nacional de Belas-Artes, bibliotecário da Princesa Mathilde Bonaparte (1820 – 1904), dramaturgo, crítico literário, crítico de *ballet*, jornalista, romancista, contista e poeta.

4 O SONHO, O FANTÁSTICO, O ESTRANHO E O MARAVILHOSO

Neste período, o artista que desejava libertar-se das regras sócio-morais, religiosas e políticas; buscava por meio da imaginação e da sensibilidade latente uma fuga da realidade, uma fuga do tempo e do espaço, que tanto o oprimiam e impediam o seu completo desenvolvimento, por conta, muitas vezes, da impossibilidade, da impotência contra irreversibilidade da ordem natural. Este guardava este imenso desejo evasivo, que era buscado na natureza por uma espécie de crença em uma união cósmica ou, então, na volta ao passado, nos caminhos do inconsciente, enfim, na busca de uma eternidade transcendental. O Romantismo, assim, cresce definindo-se como um estilo marcado pela sensibilidade, pela individualidade, em que o artista cria uma arte que recorre ao Belo e ao Feio, ao Trágico e ao Cômico, à Razão e à Imaginação, como foi definido por Victor Hugo no prefácio de *Cromwell* (1827). O que era repugnante, disforme, penoso e marginalizado, agora, despertava interesse, fascinação.

Como atesta Ana Luiza Camarani em seu ensaio de 2006, *O Conto Fantástico no Romantismo*, incluído no livro *O Romantismo Francês, seus antecedentes, vínculos e repercussões*, os contos fantásticos eram representativos e unificavam as ideias do movimento romântico que eclodiam no fim do século XVIII e início do século XIX. Apontando obsessões e incertezas, que induziam o Homem a observar detalhadamente a realidade, não apenas o Belo harmônico proclamado por séculos, mas, também o lado sombrio e grotesco, antes marginalizado.

Porém, muitas destas observações levavam o Homem ao tédio, ao desespero, pois constatava mais que nunca que tudo estava submetido ao progresso industrial; assim como o espírito burguês que, cada vez mais, marginalizava a figura do poeta e de sua imaginação sem valia para o desenvolvimento. Diante dessas constatações, somente o mundo dos sonhos, da imaginação, seria um refúgio para essa angústia e inquietação.

Com efeito, como segue apontando Camarani (2006), de acordo com Castex, Caillois e Todorov, verifica-se um paralelismo entre o Romantismo e o Fantástico, pois muitas propriedades por ambos são compartilhadas, como por exemplo, o desequilíbrio emotivo assinalado pelo excessivo apelo subjetivo, a inquietude e a fuga pela imaginação. Em ambos, notam-se fatores que exaltam o fascínio ao dionisíaco em detrimento da linha comedida, apolínea, neoclássica. O sentimento do gênio original, a preponderância do

elemento noturno e sombrio, o selvagem e patológico, o mórbido. Tais ocorrências evidenciam a representatividade da narrativa fantástica dentro do movimento libertário romântico, que eclodiu no fim do século XVIII e início do século XIX.

O inconsciente é outro aspecto crucial, - como aponta Ana Luiza Camarani em outro estudo seu, *A Poética de Charles Nordier* (2006), - principalmente no entendimento do fantástico, pois a preocupação em observar e penetrar os abismos obscuros, ou seja, em procurar trazê-los ao mesmo nível da consciência, integra-se ao pensamento romântico da totalidade do ser. Segundo suas considerações, o sonho e a loucura são de grande importância para esse movimento que procura elucidar a unidade do eu.

Baltor (2007), por sua vez, assinala que a literatura fantástica só verdadeiramente surge como um gênero marcante após o *roman noir* inglês e, mais marcante aos escritores franceses, quando em 1830 Loève-Weimars publica a tradução de *Fantasiestücke* (1914), sob o nome de *Contes Fantastiques*, que colocariam o escritor germânico como o iniciador do fantástico na França ou, pelo menos, como o grande incentivador do gênero, pois, também, rompia com os desgastados temas e motivos do *roman noir*. A partir deste momento, mais que nunca, elementos sombrios e angustiantes seriam integrados à literatura.

Ao investigarmos a estética do conto e analisarmos os efeitos procurados, mediante, é claro, o gênero fantástico, podemos observar que o conto, como uma narrativa menos extensa, alcança grande sucesso, pois como contém algo ameaçador, consegue com sucesso a hesitação, se acaso, o tema for dubio; além de prender o leitor em temas inéditos. O gênero fantástico almejava manter a tensão o maior tempo possível, ou seja, manter a dubiedade de explicação das ocorrências, hora sendo desmistificadas pela explicação natural, ora sobrenatural. E isso ocorria, principalmente, por meio de ambiguidades deixadas por toda a narrativa, à sutileza e magistralidade de cada narrador³².

A respeito do conto fantástico, Tzvetan Todorov (2008) afirma que o *fantástico* apenas dura enquanto hesitação, ou seja, enquanto a dúvida é sustentada, não sabendo o leitor, se os fatos são passíveis de explicação natural ou científica ou se, realmente, são

³² Baltor (2007) nota que os contos e novelas fantásticas frequentemente eram publicados em jornais, muitos em forma de capítulos. Com a hesitação latente e presente a cada capítulo, assegurava-se a venda do jornal para os dias posteriores. Sendo assim, a prática do conto fantástico no século XIX estava intimamente ligada à necessidade de grande vendagem da imprensa.

sobrenaturais. Porém, se de alguma forma os fatos desencadearem-se de modo que não haja explicação natural e os aceitarmos, estaremos diante do que Todorov chama de *maravilhoso*. No entanto, se houver explicação natural, estamos diante do *estranho*. O *estranho* suscitaria aflição, angústia e medo, ao qual Freud (1994), havendo pesquisado intensamente na história da literatura e filologicamente, denominou a ocorrência por “*Unheimlich*”. Se a primeira vista entende-se o termo por “não familiar”, o autor após investigar assinala tal termo como algo familiar, porém adormecido no espírito, e que ele, Freud, assinala por “*ameaçadoramente estranho*”.

Para criar o efeito de algo *ameaçadoramente estranho*, o escritor circunscreve e aceita o domínio da realidade familiar e todas as suas condições, a fim de que ele possa, depois, criar e, assim, romper com a normalidade anterior. O escritor não apenas pode criar algo de estranho, como também multiplicar infinitamente ocorrências que não se sucederiam na realidade. E uma das mais seguras formas artísticas de provocar facilmente o efeito de algo *ameaçadoramente estranho* através de narrativas consiste em deixar o leitor na incerteza de ter diante de si estranhos acontecimentos retratados de forma “realista”.

Neste sentido, E.T.A. Hoffmann foi mestre ímpar na criação deste sentimento de algo *ameaçadoramente estranho* na literatura, tratando de objetos animados como autômatos, mortos que interagem com vivos, os sonhos que interferem na realidade, além do *duplo* – no qual se evidencia o desdobramento do *Eu*, e cuja análise freudiana atesta ser causadora do medo.

Ainda segundo Freud, nos dias presentes, superamos os pensamentos que se referiam às crenças antigas que nos alertavam para alguns fenômenos sobrenaturais, como magias, mortos que continuam animados no mundo real, porém, mesmo diante da aparente superação das crenças e superstições do passado, ainda, dentro de nós, persiste algo, uma leve dúvida; algo que está arquivado, adormecido. Assim, pois, não superamos por completo as velhas convicções e superstições, que por sua vez permanecem dentro de nós, inconscientemente, aguardando suas confirmações. E se acaso algo acontecer que nos remonte à crença antiga, estaremos diante de algo *ameaçadoramente estranho*, ou seja, algo familiar que não se dissipou pelo passar dos tempos e que retorna.

E são esses os medos e anseios que aparecem nas obras fantásticas e estranhas de E.T.A. Hoffmann, postos em evidência pelas traduções na França. Exaltavam a loucura e o

vício que seria copiado por tantos jovens escritores franceses, tal como Théophile Gautier, que, inspirado pelos ideais românticos e pela literatura do mestre, teve como projeto assumir a profissão de contista e romancista fantástico.

Esse projeto tomou forma em 1831, com o seu primeiro conto fantástico, publicado em *Le Cabinet de lecteur*, que apareceu sob o título de *La cafetière – conte fantastique*, no qual alguns procedimentos técnicos ainda eram claramente emprestados de seu mestre. E mais, o sonho ganha destaque na fabulação, pois é o elemento que sustenta a hesitação. Pois bem, o sonho tornou-se um tema recorrente na obra fantástica de Gautier, que será analisada a seguir, além de assinalar como se manifesta o efeito fantástico e como o sonho se integra ao ideal estético de Théophile Gautier.

4.1 La cafetière – conte fantastique

Embora *La cafetière – conte fantastique* seja apresentado como o primeiro conto de Théophile Gautier, datado de quatro de maio 1831, época na qual o jovem romântico introduzia-se na confecção das primeiras linhas fantásticas ao modo de Hoffmann, desapontados ficarão os que supõem de pronto, diante de escassas páginas, que se trata de um conto simplório, carente de efeitos capazes de fazê-lo figurar entre antologias de contos fantásticos. Ao contrário, o jovem Gautier soubera com precisão legar aos amantes do gênero um conto fantasticamente aberto, como magistralmente fazia E.T.A. Hoffmann.

O conto tem como narrador Théodore, um amante das belas-artes, que nos relata a oportunidade em que fora convidado a passar alguns dias no interior da região da Normandia, junto de outros amigos. Logo após o relato de uma longa caminhada, revelamos: “*Nous étions harassés; aussi, notre hôte, voyant les efforts que nous faisons pour comprimer nos bâillements et tenir les yeux ouverts, aussitôt que nous eûmes soupé, nous fit conduire chacun dans notre chambre.*” (GAUTIER, 1986, p.11). Esta frase, aparentemente simples, na qual Théodore confessa-nos sua exaustão, figurará como o primeiro elemento disposto no texto que reclamará quando preciso a dubiedade dos acontecimentos posteriores. Na sequência do conto, Théodore expõe uma impressão, impressão essa que indicará o começo de um jogo com o leitor, o jogo da hesitação: “*je sentis, en y entrant, comme un frisson de fièvre, car il me sembla que j’entrais dans un monde nouveau.*” (GAUTIER, p. 12, 1986). Após fazer o leitor arregalar os olhos e dar-lhe

ouvidos, Théodore explica-se: “*En effet, l’on aurait pu se croire au temps de la Régence, à voir les dessus de porte de Boucher représentant les quatre Saisons [...]*”. (GAUTIER, 1986, p.12). Esta cadência aparentemente ingênua brinca com a atenção do leitor. Todorov, a respeito dos contos fantásticos, ainda, chama-nos atenção para outro dado: a modalização e o uso do imperativo. A modalização serviria à produção de incerteza, imprecisão em relação aos fatos, como nos usos de “*comme un frisson*” e “*car il me semble*”, nos quais temos apenas uma impressão do narrador, - que nos é pouco confiável, - e nos é dada sem relevar a verdadeira completude da ocorrência. Do mesmo modo funciona o uso de verbos no condicional, como na construção “*l’on aurait pu se croire*”.

Logo após esses relatos das impressões que o deixaram apreensivo, mas que, na verdade, relacionavam-se aos elementos dispostos no quarto, podemos assinalar certo pandeterminismo, no qual diríamos que Théodore, dali por diante, já seria facilmente impressionado, - para não falar de nós mesmos, leitores. Ao descrever o quarto, ele continua: “*Je ne remarquai ces choses qu’après que le domestique, déposant son bougeoir sur la table de nuit, m’eut souhaité un bon somme, et, je l’avoue, je commençai à trembler comme la feuille.*” (GAUTIER, 1986, p.12). Théodore, então, conta-nos sobre o medo que sentiu naquele espaço e a tentativa frustrada, segundo ele, de dormir; que será o ponto crucial na tentativa de fazer o leitor hesitar entre impressões de um possível sonho e acontecimentos sobrenaturais.

Segundo, ainda, Tzvedan Todorov, o fantástico surge da hesitação que pode ser experimentada por um ser que somente conhece as leis naturais, diante de um acontecimento sobrenatural, talvez aparente. Deste modo, o *fantástico* dura enquanto hesitação e exige três condições: o leitor deve considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas vivas e deve hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural; também essa hesitação pode ser sentida igualmente por uma personagem: ainda que Théodore não hesite no início quanto ao que ocorre, pois continua expondo a dificuldade que tem para dormir, revirando-se na cama, é o leitor que é levado a desconfiar dos fatos, pois não sabe se a personagem caíra no sono e, portanto, delira, ou, se, realmente, os fatos não obedecem às leis naturais.

Théodore começa então a nos contar alguns fatos que o levaram ao pavor: quadros e imagens em tapeçarias ganham vida, objetos, como uma cafeteira anima-se diante de seus

olhos. Porém, na sequência, a personagem conta-nos que o terror foi amenizado, pois a situação tomou forma mais encantadora quando ele viu, encostada a uma poltrona, uma moça de tez branca que possuía, segundo ele, uma frieza de marfim. Este encantamento tomou forma de amor repentino, o que levou o nosso narrador-personagem a um estado de plenitude, e nesse auge de felicidade uma dança fez-se necessária. E Théodore confessa-nos: “*Jamais de la vie je n’avais éprouvé une pareille émotion [...]*” e “*Pourtant cet état n’avait rien de pénible.*” (GAUTIER, 1986, p.17). Este estado de graça somente teve fim quando o raiar de luzes solares adentrou o quarto, fazendo com que a amada, chamada Ângela, se despedaçasse ao modo de um objeto: uma cafeteira. Aterrorizado, então, supõe: “*A cette vue, persuadé que j’avais été le jouet de quelque illusion diabolique, une telle frayeur s’empara de moi, que je m’évanouis.*”

Théodore apavorado, diz-nos que desmaiou, acordando somente aos olhos dos amigos que o acompanhavam na estadia e que, ao passar dos questionamentos, zombaram dele por conta dos objetos desorganizados pelo quarto. Com essa algazarra dos amigos, instaura-se uma possibilidade de desenlace natural da trama, que nos levaria apenas ao “estranho”, - segundo a teoria de Todorov, - já que possivelmente teria delirado e, acometido por sonambulismo, desarrumado tudo naquele espaço.

Imagina-se que os acontecimentos nos levarão a um final explicado por um fenômeno natural. Porém, o desenlace do conto nos leva a outra direção: a aceitar novamente o sobrenatural. Pois, Théodore rabiscando um papel, o desenho toma, imperceptivelmente, traços de uma cafeteira, cujo perfil diz o anfitrião assemelhar-se com o da irmã morta; e mais espantoso, quando revelado o nome da morta: Ângela; entramos, mais uma vez no jogo do conto. O anfitrião completa dizendo que estava morta há dois anos e que o motivo fora uma congestão após um baile.

Diante dessa reviravolta, somos levados por uma incerteza: seria um fenômeno natural, apenas *estranho*, ou o *maravilhoso* é o que nos propõe o conto. Seria necessário aceitar as muitas coincidências para que o evento seja explicado por um fenômeno natural, porém, nada nos dá a certeza de que aquilo havia realmente acontecido, a não ser pela desordem no quarto; mas que, também, poderia ser explicada por um estado profundo de exaustão que levou a personagem ao delírio sonambular.

Amparados pelas probabilidades que nos receita a razão e instigados a todo custo a definir o conto, facilmente caímos na afirmativa de que tal narrativa tem os elementos para que seja classificada como um conto *fantástico-maravilhoso*; sobre o qual Todorov afirma: “Estamos no fantástico-maravilhoso, ou em outros termos, na classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural. Estas são as narrativas mais próximas do fantástico puro, pois este, pelo próprio fato de permanecer sem explicação, não racionalizado, sugere-nos realmente a existência do sobrenatural.” (TODOROV, 2008, p.58). Entretanto, na sequência da obra *Introdução à literatura fantástica*, Todorov menciona algumas obras que conseguiram manter o caráter fantástico até o fim. Entre as que ele menciona está *O gato preto* de Edgar Allan Poe. A partir dessa citação, podemos por meio da comparação igualar os efeitos duradouros da obra do contista francês e do norte-americano, começando pelo simples fato de que em nada se aceita com firmeza o sobrenatural por completo na tal obra de Poe, mas, porém, tratá-la por um evento natural seria propor que o leitor aceitasse as coincidências nos fatos que percorrem o conto. Logo, em *La cafetière – conte fantastique*, somos tomados pela mesma dúvida, que durará por muitas leituras e jamais parece se encerrar, assinalando, então, a competência de Théophile Gautier, que, embora timidamente se lance na empreitada de contista fantástico; em seu primeiro conto, mantém até o fim a hesitação necessária.

Percebemos, também, como expõe Rieben (1989), que a narrativa possui três momentos distintos: o início tranquilo, seguido da presença algo causador de pavor que rompe aos poucos com a tranquilidade da vida da personagem; o sonho, ocorrido durante a noite, que se apresenta como ápice de temor, revertido logo em plenitude amorosa; e o final, quando o sonho chega ao fim e Théodore percebe que, após aquela interação, não será mais feliz: “*Je venais de comprendre qu'il n'y avait plus pour moi de bonheur sur la terre!*” (GAUTIER, 1986, p.21). E é desta forma que perceberemos como os sonhos que compõem algumas narrativas de Gautier representam o ápice de felicidade das personagens principais, talvez caricaturas do próprio autor, que interagem de forma amistosa, por vezes, erótica, com as aparições – mulheres mortas representadas por objetos. O sonho é tema constante na confecção da narrativa fantástica, seja como elemento possuidor de dubiedade, seja como elemento elevador e revelador do espírito, assim como acreditavam os espirituosos românticos.

4.2 Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann

Onuphrius apareceu pela primeira vez em agosto de 1832, em *La France Literaire*, porém, foi com sua publicação em *Les Jeunes-France* em 1833 que, ao lado de outros contos, compôs a totalidade irônica que pretendia Gautier. Através da paródia de motivos recorrentes dos contos de Hoffmann, assim como o título sugere, Gautier satiriza os exageros dos jovens românticos, - como também ele o é (era), - através da personagem supersticiosa de Onuphrius. Gautier distanciara-se dos *jovens franceses*, analisara-os e, através de sua pena, percebe e assinala os modos extravagantes daquela geração.

Onuphrius, além do mais, como o título sugere, é uma narrativa que se vale de diversos motivos que aparecem nas narrativas de E.T.A. Hoffmann, como, também, por exemplo, o nome da personagem feminina, companheira de Onuphrius, Jacintha; uma vez que tal nome remete-nos à heroína de *A Princesa Brambilla*.

No decorrer da narrativa, Onuphrius facilmente impressiona-se com vultos incertos, muito em razão do seu alto nível de superstição e de suas leituras *hoffmannianas*.

Onuphrius, comme je l'ai déjà dit, était peintre, il était de plus poète; il n'y avait guère moyen que sa cervelle en réchappât, et ce qui n'avait pas peu contribué à l'entretenir dans cette exaltation fébrile, dont Jacintha n'était pas toujours maîtresse, c'étaient ses lectures. Il ne lisait que des légendes merveilleuses et d'anciens romans de chevalerie, des poésies mystiques, des traités de cabale, des ballades allemandes, des livres de sorcellerie et de démonographie; avec cela il se faisait, au milieu du monde réel bourdonnant autour de lui, un monde d'extase et de vision où il était donné à bien peu d'entrer. Du détail le plus commun et le plus positif, par l'habitude qu'il avait de chercher le côté surnaturel, il savait faire jaillir quelque chose de fantastique et d'inattendu. Vous l'auriez mis dans une chambre carrée et blanchie à la chaux sur toutes ses parois, et vitrée de carreaux dépolis, il aurait été capable de voir quelque apparition étrange tout aussi bien que dans un intérieur de Rembrandt inondé d'ombres et illuminé de fauves lueurs, tant les yeux de son âme et de son corps avaient la faculté de déranger les lignes les plus droites et de rendre compliquées les choses les plus simples, à peu près comme les miroirs courbes ou à facettes qui trahissent les objets qui leur sont présentés, et les font paraître grotesques ou terribles. (GAUTIER, 1986, p. 30 – 31).

Esta forte tendência provocava em Onuphrius jogos imaginativos que culminavam em uma enorme angústia. Narrado em terceira pessoa, o conto tem como personagem Onuphrius que, após um dia cansativo, teve uma série de sonhos incoerentes, nos quais via

uma figura estranha apropriando-se de suas obras e, consequentemente, levando toda indevida glória; além de ser traído pela amada.

Quando a personagem volta a si, cai em uma profunda confusão mental; já não mais está sonhando, mas tem a impressão de ver a experiência que tivera no sonho repetir-se (uma das faces do *duplo* do qual nos fala Freud). Aterrorizado e demente, vive então uma espécie de sonambulismo que não permite mais que ele conviva em sociedade, legando-o às profundezas nebulosas da loucura.

O narrador ao fim alerta os seus leitores:

Sorti de l'arche du réel, il s'était lancé dans les profondeurs nébuleuses de la fantaisie et de la métaphysique; mais il n'avait pu revenir avec le rameau d'olive; il n'avait pas rencontré la terre sèche où poser le pied et n'avait pas su retrouver le chemin par où il était venu; il ne put, quand le vertige le prit d'être si haut et si loin, redescendre comme il l'aurait souhaité, et renouer avec le monde positif. Il eût été capable, sans cette tendance funeste, d'être le plus grand des poètes; il ne fut que le plus singulier des fous. Pour avoir trop regardé sa vie à la loupe, car son fantastique, il le prenait presque toujours dans les événements ordinaires, il lui arriva ce qui arrive à ces gens qui aperçoivent, à l'aide du microscope, des vers dans les aliments les plus sains, des serpents dans les liqueurs les plus limpides. Ils n'osent plus manger; la chose la plus naturelle, grossie par son imagination, lui paraissait monstrueuse. (GAUTIER, 1986, p.61).

E ao final ainda traz uma tabela de possíveis causas de loucura, que, segundo ele, fora elaborada por um médico, e que traz como caso único de explicação desconhecida o de Onuphrius.

Apesar da narrativa cumprir estruturalmente com os preceitos do efeito fantástico de que nos fala Todorov, o que não se pode negar é seu grau satírico e irônico. Gautier, com tal reconhecimento das superstições daqueles, deixa claro que não mais faz parte dos excêntricos *Jeunes-France*, e a nós fica sugerido que, se acaso ele mantém o gosto pelos motivos e temas fantásticos, não é pela credulidade pouco razoável, mas pelo gosto do exercício de escrita do gênero, assim como veremos em outros contos e novelas.

4.3 Omphale - histoire rococo, La mort amoureuse e Le pied de momie

Omphale foi publicado em sete de fevereiro de 1837, no *Journal des Gens du Monde*, no qual um narrador, contista fantástico confesso, referindo-se ao tempo em que era jovem, quando acabara de sair do ginásio cheio de sonhos e ilusões, começa a relatar-nos sobre a tal época, no tempo da Regência. Conta-nos que fora recebido por um tio, homem avesso a escritores, em uma casa excessivamente cheia de elementos ornamentais, à maneira rococó. Ao percorrer os olhos pelos ornamentos da casa, o narrador detém-se em uma tapeçaria, em que, de pronto, ele fixa-se na imagem de Ônfale³³: “*Vraiment ele était charmante! [...]*” (GAUTIER, 1986, p.67).

Assim como no conto *La cafetière*, modalização e o uso do imperfeito estão presentes na composição, principalmente quando o narrador encontra-se, após a ceia, sozinho no pavilhão que lhe fora destinado como quarto: “*En me déshabillant, il me sembla que les yeux d’Omphale avaient remué [...]*” e “[...] *Je crus voir qu’elle avait la tête tournée en sens inverse.[...]*” (GAUTIER, 1986, p.69).

Ao entrar em definitivo no pavilhão, preparando-se para dormir, o que lhe parece ocorrer é que a figura da mulher, ao modo de Ônfale na tapeçaria, o olha ao despir-se. Se em um primeiro momento em que se sentiu bisbilhotado o narrador confessa que se inquietou, dias depois, não fora deste modo que encarou a imagem da fascinante mulher.

Conta-nos que em certo dia, após muito olhar a imagem da mulher, adormeceu ou, pelo menos, pensou que o fizera: “*Je fis cette nuit-là un rêve singulier, si toutefois c’était un rêve.*” (GAUTIER, 1986, p. 70). A partir desta afirmação titubeante do narrador, a incerteza e, conseqüentemente, a hesitação são instauradas, principalmente, quando ele concluiu, em seguida: “*Je m’éveillai; du moins dans mon rêve il me sembla que je m’éveillais.*” (GAUTIER, 1986, p.70).

O narrador dizendo que se sentia, ao acordar de súbito, um tanto que excitado, logo aponta para a possível causadora de tal sensação: “*Je me hasardai à regarder du côté d’Omphale, soupçonnant confusément qu’elle était pour quelque chose dans tout cela. Je ne m’étais pas trompé.*” (GAUTIER, 1986, p. 70). Ele vê, então, a figura de Ônfale

³³ Segundo a mitologia grega, a rainha Ônfale era uma mulher de astúcia apurada, além de grande estrategista, que passou a governar a Lídia com destreza, quando se tornou viúva. Sabe-se também que nem mesmo Hércules, enquanto seu escravo, resistiu aos seus fascínios.

destacar-se da tapeçaria. Tomando-o um espírito maligno, o narrador conta-nos que se assustou; porém, após trocar algumas palavras, o narrador já começa a ser fascinado pela figura: “[...] *Omphale rejeta en arrière sa peau de lion et me fit voir des épaules et un sein d’une forme parfaite et d’une blancheur éblouissante.*” (GAUTIER, 1986, p.71). Assim, o que era motivo de pavor toma ares eróticos.

O narrador revela-nos que as visitas duraram por várias noites, encerrando-se apenas no raiar dos dias: “*Le jour vint; ma maîtresse s’esquiva. La journée me parut d’une longueur effroyable.*” (GAUTIER, 1986, p. 74). Contudo, desconfiado de que algo acontecia no quarto e já sabendo dos encantamentos da bela Ônfale, seu tio, certa vez, flagrou-o aos cochichos e acabou entrando em seu quarto para arrancar a tapeçaria. O narrador conta-nos que foi expulso por tais acontecimentos; e por saber que não mais estaria com Ônfale revela-nos que não pôde reter as lágrimas. Cabe aqui uma pausa na cronologia da narrativa. Pois a partir do momento que nos é revelado que o tio também sabia dos encantamentos de Ônfale, aquela hesitação entre natural e sobrenatural parece esvair-se de nós; tomamos, então, a narrativa por maravilhosa. Entretanto, ao lembrarmos-nos de que quem conta-nos a estória é um aspirante a escritor fantástico, a hesitação novamente emerge, pois, ao que sabemos, os narradores fantásticos são sujeitos de pouca confiabilidade, como nos fala Todorov (2008).

O narrador diz, então, que muito tempo depois reencontrou a tapeçaria em um antiquário e pediu ao dono que aguardasse sua volta com o dinheiro para comprá-la; no entanto diz que ficou muito triste quando soube que, nesse meio tempo, um inglês já a havia adquirido. Não restando solução, ele nos diz: “*Au fond, peut-être vaut-il mieux que cela se soit passé ainsi et que j’aie gardé instact ce délicieux souvenir. On dit qu’il ne faut pas revenir sur ses premières amours ni aller voir la rose qu’on a admirée la veille.*” (GAUTIER, 1986, p. 76).

Saltor (2007), a respeito do fim da narrativa, nos diz algo importante para o seu entendimento e que nos será valioso nas considerações finais:

“No penúltimo parágrafo de *Omphale*, uma preocupação onipresente na obra de Gautier, a de que o tempo destrói a beleza e consequentemente o amor, faz sua aparição. Vale mais a pena perder a amada para a morte do que vê-la deteriorar-se. Este tema muitas vezes se torna o objeto das narrativas.” (SALTOR, 2007, p. 132).

Outra narrativa que continua com a mesma temática e alguns motivos semelhantes aos que vimos nos últimos contos é *La mort amoureuse*³⁴, de 1836. Romuald, sacerdote da igreja, nos conta as tentações e aventuras luxuriosas que viveu em uma certa época. Porém, o que torna tais acontecimentos narrados aterrorizantes é o fato de acontecerem à noite, em aparentes sonhos. Romuald, então, na sequência da narrativa, nos relewa a angústia que tal situação dual lhe causava, pois de dia era um homem da igreja e à noite um homem da luxúria, que se libertava à Clarimonde. Tais confusões oníricas e amorosas não se encerraram nos primeiros anos de contista de Théophile Gautier, em *Le pied de momie*, de 1840, elas ainda estão presentes.

Logo nos primeiros parágrafos de *Le pied de momie* percebe-se a ironia de Gautier em relação à sociedade burguesa e seu gosto: “*Vous avez sans doute jeté l’oeil, à travers le carreau, dans quelques-unes de ces boutiques devenues si nombreuses depuis qu’il est de mode d’acheter des meubles anciens, et que le moindre agent de change se croit obligé d’avoir sa chambre moyen âge.*” (GAUTIER, 1986, p.149). Após tal comentário, o narrador do conto diz que, por falta do que fazer, entrou numa dessas lojas e foi acompanhado pelo comerciante, o dono da loja. A descrição de tal comerciante desde o início é feita com a intenção de semear a dúvida no leitor, uma vez que o narrador, em muitos momentos, diz que a aparência do senhor não era comum; que tinha a risada estranha e os olhos fosfóricos de coruja; além de dizer que o velho parecia contemporâneo do Antigo Egito.

Depois de ter feito a compra de um pé de múmia que colocaria como peso de papéis, o narrador conta-nos que foi encontrar-se com amigos, e que ao voltar, sentiu um perfume intenso do “Antigo Egito” no seu quarto; e que não muito demorou a cair em um profundo sono: “*Le rêve de l’Égypte était l’éternité: ses odeurs ont la solidité du granit, et durent autant. Je bus bientôt à pleines gorgées dans la coupe noire du sommeil; pendant une heure ou deux tout resta opaque, l’oubli et le néant m’inondaient de leurs vagues sombres.*” (GAUTIER, 1986, p.155). O narrador continua e diz-nos que pressentia que algo de bizarro ocorreria; porém, nos revela que atribuiu tal excitação ao fato de ter ingerido alguns copos de vinho de *Champagne* no encontro com os amigos: instaura-se aí uma explicação natural aos fatos sobrenaturais que o narrador descreverá. Fatos sobrenaturais

³⁴ Sobre tal narrativa, vários de seus aspectos encontramos em um excelente trabalho: MILANEZ, E. *Théophile Gautier e o fascínio da eternidade*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras Modernas) - Faculdade Júlio de Mesquita Filho, UNESP - FCLAr, São Paulo, 2004.

que são narrados com o auxílio de verbos no imperfeito, além do uso da modalização; logo, a hesitação faz-se presente.

O sobrenatural domina os fatos que o narrador nos conta: a dona do pé que ele havia comprado surge em seu quarto saltitando: era uma princesa. Ela, então, contente por ter reencontrado o pé, começa uma conversa com ele, o pé. Vendo isto, o narrador comovido com a tal cena, devolve de bom grado o pezinho à princesa, ao passo que ela, encantada pela generosidade, dá-lhe uma pequena estatueta e convida-o a um passeio até a casa de seu pai, o Faraó. Partem os dois, então.

Ainda encantado pela paisagem, o narrador encontra, rodeado por figuras míticas egípcias, o Faraó, que concede a ele um desejo. Ele, confiante, pede a mão da princesa; que é negada quando o Faraó o ouve dizer que tem apenas vinte e sete anos. O Faraó, segundo o narrador, zomba infinitamente de sua condição humana, mortal, salientando com uma sacodida de mão a força física que ainda tinha. É neste momento que o narrador diz que acordou, porém quem o sacodia era um amigo, que tentava acordá-lo.

Se o conto tivesse seu fim neste momento, classificá-lo-íamos como estranho, pois haveria uma explicação natural: o vinho embriagou o nosso narrador-personagem, cujos sonhos bizarros podem ser explicados como uma deformação reflexiva psíquica aos eventos reais (a puxada de braço do amigo). Porém, ao fim, o narrador conta que, para seu espanto, ao olhar para a escrivaninha, não mais estava lá o pé da múmia, mas sim uma pequena estatueta. Diante disso, somos obrigados a aceitar o sobrenatural, o *maravilhoso*.

4.4 O onírico em outras narrativas de Gautier

O sonho não apenas figura como elemento central das narrativas de Gautier, mas aparece, por vezes, também como elemento secundário ou até com função ornamental no texto. O que se explica da seguinte forma: o onírico é uma das muitas possibilidades da fantasia, da imaginação, como se pode notar em *Avatar* (1856), *Jettatura* (1956) e *Spirite* (1866).

Em *Avatar*, Octave de Saville, personagem central, após ser acometido por uma melancolia imensurável cujo motivo é o amor por uma dama comprometida, a Condessa Prascovie Labinska, encontra no estranho Dr. Balthazar Cherbonneau a solução para sua tristeza: a transmigração da alma com o marido da amada, o Conde Olaf de Labinski.

Tal procedimento, impossível ao mundo natural, - pelo menos é o que prega a Ciência atual, - carrega em si elemento fantasioso, capaz de reorganizar os elementos do universo da narrativa, como faz em outros contos o sonho. O sonho, porém, mesmo que em *Avatar* não apareça como elemento imprescindível à narrativa, emerge nela: a Condessa angustiada com os modos e olhares estranhos do “marido”, que na verdade era Octave, tranca-se no quarto. Quando se deita, tem um sonho bizarro no qual vê uma figura acorçada, que remetemos ao estranho Dr. Cherbonneau e outra referente ao verdadeiro marido, porém, em outra aparência física. Embora o sonho não contribua, neste caso, para gerar o efeito de hesitação, ele aqui funciona como espelhamento do que se passa na realidade.

Temos assim em *Avatar* apenas um sonho em forma de visão, visão esta que sugere quase que divinamente o perigo que corre a Condessa. Tal sonho confere ao todo da narrativa nada menos que tensão, assim como em *Jettatura* os sonhos premonitórios e oraculares das personagens, mesmo que disformes, são fruto do perigo iminente provindo do mau-olhado de Paul d’Aspremont, que em Pompéia tomaria dimensões catastróficas.

Spirite, novela que causou certos desencontros entre Théophile Gautier e Allan Kardec³⁵, devido ao fato deste supor que aquele fosse um seguidor da Doutrina Espírita, quando, na verdade, entre os escritores contemporâneos e conhecedores do gênio de Gautier, a explicação do título e teor da obra era outra, embora o autor participasse, algumas vezes, das famosas sessões de mesas magnéticas. Desconfiavam, em suma, da fé de Gautier, pois diziam que nele havia toda uma bonomia irônica que remetia à incredulidade. E, portanto, desconfiavam que Gautier apenas havia entrado no invisível por uma única razão, a do prazer de descrever horizontes imaginários e fantasiosos.

Saindo dessa polêmica que pouco agora nos compete, no que se refere à fantasia de *Spirite* podemos assinalar que o sonho tem menor importância no efeito da narrativa. Ele surge em passagens curtas que apenas sugerem a interação de um ansioso Guy de Malivert com o espírito de sua amada, Lavínia, habitante de um reluzente paraíso divino. Ela, por sua vez, diz a ele: “*Le sommeil ne nous sépare pas. Je serai dans tous tes rêves, et je t’emmènerai là où tu ne peux encore venir pendant la veille.*” (GAUTIER, 1866, p. 218).

³⁵ Hippolyte Léon Denizard Rivail (1804 – 1869) ou, mais popularmente, Allan Kardec, foi um estudioso da Química, da Matemática, da Astronomia, da Física, da Fisiologia, da Retórica, da Anatomia Comparada e do Francês que é tido como o principal responsável pela codificação da Doutrina Espírita.

A hesitação aqui não é, portanto, a intenção principal como em outras narrativas, é apenas um gracejo oportuno antes de ser aceite o teor maravilhoso dos fatos. A hesitação que sustenta as narrativas *La Cafetière*, *Onuphrius* e outras, nessas três narrativas (*Avatar*, *Jettatura* e *Spirite*) tem menos importância, pois, por mais que hesitemos na aceitação da veracidade dos fatos, aqui isso ocorre apenas no início, logo colocamo-nos a aceitar todos esses universos maravilhosos, formados pela crença popular (mau-olhado) ou religiosa (a vida após a morte).

Em outra narrativa, *L'Enfant aux souliers de pain*, a mãe do pequeno Hanz, após ter-lhe enterrado com pães aos pés no lugar de sapatos, devido à falta de dinheiro, ao dormir sonha com o espectro do filho, ou como diz o narrador “*En dormant, elle eut un rêve, ou, du moins, elle crut que c'était un rêve.*”(GAUTIER, 1897, p.414). O espectro de Hanz, então, aparece-lhe triste e angustiado, fato que se repetiria por várias vezes. Na última vez, inclusive, tal aparição é vista por um sacerdote que pretende ajudar a aflita mãe, como o faz.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se pôde notar no decorrer dos capítulos anteriores, principalmente, tomando o capítulo “*As bases do espírito Romântico*”, a relação entre a prática do conto fantástico e o movimento romântico é mais que mera coincidência, é antes uma prática sintomática daquele espírito excêntrico que emergia no final do século XVIII e início do século XIX; pois, antes de tudo, converge quanto aos anseios e afirma-os na busca do desconhecido. Buscando liberar-se das amarras da Doutrina Clássica e sua *bienséance*, tal libertação do espírito francês muito se deve à luta de certas figuras de presença marcante, tal como se pôde assinalar a de Victor Hugo.

O poder da genialidade desta figura não se resumia apenas à maestria de seus alexandrinos, ia muito além. Victor Hugo, personalidade profética, conseguia reunir pequenas legiões de jovens, em geral, partidários de suas opiniões e ideais; opiniões cujos ideais imbricavam no que conhecemos hoje pelos ideais românticos. Dessa legião de jovens franceses, como vimos no capítulo “*O desenvolvimento estético de Théophile Gautier*”, Hugo influenciou inclusive a figura central deste estudo, encorajando-o à escrita e recebendo como gesto de gratidão o apoio feroz do jovem Gautier na noite conhecida por “*Batalha de Hernani*”. Apesar do ideal singular aos dois, em nada isto significou que não traçariam caminhos e poéticas distintas³⁶.

Gautier, cada vez mais, um escrito após outro, buscava a própria *Arte*, ou, mais justamente, tentava captá-la em sua sublime essência; tão rara aos homens e que só através do labor era possível, como acabou por pregar em seus versos. Sua arte, muito pouco emendava as “frouxas doutrinas” em voga na época, como ele mesmo dizia; ao contrário, buscava fechar-se em si mesma.

³⁶ Apesar das ideias distintas que os fizeram traçar por caminhos e poéticas plurais, o ideal singular que unia aquelas personalidades culminou em um amor fraternal, retratado tão bem nos versos de Hugo após a morte de Gautier: “*Ami, poète, esprit, tu fûs notre nuit noire./ Tu sors de nos rumeurs pour entrer dans la gloire;/ Et désormais ton nom rayonne aux purs sommets./ Moi qui t'ai connu jeune et beau, moi qui t'aimais,/ Moi qui, plus d'une fois, dans nos altiers coups d'aile,/ Éperdu, m'appuyais sur ton âme fidèle,/ Moi, blanchi par les jours sur ma tête neigeant,/ Je me souviens des temps écoulés, et songeant/ A ce jeune passé qui vit nos deux aurores,/ A la lutte, à l'orage, aux arènes sonores,/ A l'art nouveau qui s'offre, au peuple criant oui,/ J'écoute ce grand vent sublime évanoui./ Fils de la Grèce antique et de la jeune France[...]*” (HUGO et al, 1873, p. 12)

Porém, tal rigor formal do seu fazer artístico e suas prescrições do não utilitarismo parecem em contradição se levarmos em conta a sua produção de contos fantásticos. Contos fantásticos estes que alcançavam grande público nos jornais e que, conseqüentemente, lhe asseguravam um retorno financeiro. Noutras palavras, era uma prática rentável. Tal contradição serve apenas como uma exemplificação da tensão, do conflito espiritual que sofriam em geral os artistas românticos.

Nascidos do ventre da nova organização social e alimentados do próprio seio dela, muitos dos artistas românticos negavam ferozmente os gostos da sociedade burguesa. Isto era caracterizado pela ideia de mácula que tomava o fazer artístico, muito em virtude da necessidade de criação voltada para o gosto pouco apurado da massa. Devido à necessidade financeira, o criar artístico segundo o molde de artes da sociedade burguesa, pouco iniciada no Belo, era motivo de angústia, pois revelava a impotência do artista diante daquela organização social. O prestígio do capital toma o lugar antes destinado à tradição e à sensibilidade artística.

Entretanto, ao que se sabe, Gautier cultivou o gênero fantástico por toda a sua vida artística, não apenas como uma solução financeira. O gosto pelo fantástico permanece no artista de *Émaux et camées*, assim como para grande número de românticos. O que ocorria era que o gênero fantástico vinha a calhar com várias necessidades da época, sejam de ordem financeira ou, puramente, de afirmação do gosto evasivo da época.

O gênero fantástico, que em muito tange o maravilhoso e o estranho, apresenta teor de evasão, uma vez que sugere a construção de outras realidades. A negação da disposição dos elementos, tal como se apresentam no universo real, em favor da reorganização deles, criando, assim, um universo fantástico, surge como uma afirmação deste desejo romântico. O sonho surge, então, como álibi à evasão do artista, que pode por algumas páginas dar-se ao sabor de outras experiências; muitas delas impossíveis na realidade natural, e que assinalam um possível descontentamento com o tempo presente.

O onírico também se faz imprescindível dentro da estrutura da narrativa fantástica, uma vez que é o elemento que carrega consigo toda a dubiedade capaz de fazer hesitar o leitor entre uma explicação natural ou sobrenatural dos fatos, assim, como vimos no capítulo “O sonho, o fantástico, o estranho e o maravilhoso”, e confirmamos nos contos *La Cafetière*, *Onuphirus*, *Omphale*, *La Morte amoureuse* e *Le pied de momie*.

Noutros contos, porém, o que ocorre é a transferência do elemento sustentador de hesitação: não é mais o onírico que sustenta a fantasia, embora este contribua com ela. Diferentes elementos (substâncias alucinógenas, crenças populares ou doutrinas religiosas) conferem a dubiedade e, conseqüentemente, permitem a fantasia da narrativa, como se viu em *Avattar*, *Jettatura* e *Spirite*. Por outro lado, nem por isso o sonho deixa de aparecer nestas narrativas, como também em outras. Os sonhos surgem como visões, oráculos, ocorrências reveladoras, mesmo que confusas, da sorte de personagens ou de possíveis soluções aos impasses vividos.

Tal frequência do elemento onírico nos desvendam que o elogio ao obscuro e inconsciente é parte dos preceitos pré-românticos³⁷ e, conseqüentemente, como sabemos, dos elogios ao devaneio que fizeram os contemporâneos de Victor Hugo. E este elogio insistente nada mais é que o questionamento à desmistificadora Ciência do século XIX, que reverbera pela massa e que faz com que o imaginário – tão caro aos homens das *letras* – seja diminuído ao método racional. Assim, podemos assinalar mais essa ponderação: além de participar do efeito da narrativa, a recorrência do onírico como fonte reveladora é uma tentativa de trazer ao imaginário coletivo francês o que a Ciência começava por reificar, os mitos. Em um estudo de autoria de Gautier publicado com uma seleção de contos fantásticos traduzidos de Hoffmann lemos: “*Le demi-jour, si nécessaire au fantastique, n’exist en France ni dans la pensée, ni dans la langue, ni dans les maisons [...] Et puis que viendrait faire le diable à Paris ? Il y trouverait des gens autrement diables que lui, et il se ferait attraper comme un provincial.*”³⁸

De outro modo, como se percebeu também, os sonhos na obra de Théophile Gautier, mais que meros instrumentos de composição do conto fantástico, no qual emprega a dubiedade, é uma forma de elevação espiritual em busca do Belo. Belo que é representado por objetos artísticos ou mulheres (frias como o mármore ou da cor de marfim), que são admirados sempre por um artista amador, seja um contista (*Omphale*), um frequentador de antiquários (*Le pied de momie*), um sujeito que se expressa em desenhos (*La Cafetière*) ou outra figura marginal.

³⁷ Vide os preceitos e crenças de Schelling e seus seguidores, exemplificados pela “Filosofia da Natureza”.

³⁸ HOFFMANN, E.T.A. *Contes fantastiques*. Traduits par X. Marmier. Précédés d’une notice par le traducteur. Nouvelle édition augmentée d’une étude sur les contes fantastiques de Hoffmann par Théophile Gautier. Paris: G. Charpentier. 1878. p. 1.

Em uma análise simples focando-nos apenas nos narradores, por se tratarem de indivíduos cuja imaginação é sempre fértil, interessados pelas belas-artes, poderíamos associar os acontecimentos à pura causalidade que a psicanálise destaca: “Aquele que está aberto para os processos internos, que dá importância para a imaginação, consegue recordar-se melhor dos sonhos” (KAST, 2010, p.43). Ou: “Isso significa que pessoas criativas no campo da percepção visual são mais capazes de recordar os seus sonhos”. (KAST, 2010, p.41). Entretanto, os sonhos que figuram nos contos podem ser tratados mais a fundo, além das teorias compensatórias. A reflexão, então, desloca-se para um plano mais além e mais complexo: a obra total do escritor.

A paixão pelas belas-artes, o olhar encantado pelas exposições e pelos museus, a formulação de um ideal estético. O sonho, que nas novelas e contos sempre apresenta um amor impossível, seja por uma estátua ou por mulheres representadas em quadros, tapeçarias ou objetos, é sempre o ápice de prazer das personagens, que, de certa maneira, compõem a voz (*ethos*) do próprio criador (Gautier). São estes temas frequentes na obra do escritor francês, para quem somente a verdadeira *Arte* poderia eternizar o amante do Belo.

Desta forma, vemos que a fixação das personagens por objetos que lhes dão prazer é sempre recorrente nos contos. Contudo, se o homem pode deteriorar-se pelo tempo, tais objetos superam a ação do tempo. Assim, o sonho torna-se um meio de contato do homem com o objeto; uma elevação, um momento rápido de contemplação que se finda ao amanhecer da realidade³⁹.

Porém, como atestado em vários contos, se o objeto conserva-se no tempo, o mesmo não podemos dizer da sua valorização ou papel, vide o caso de *Omphale*, que terminou comprada por um inglês em um antiquário: nisto há uma grande crítica de Gautier ao utilitarismo burguês do século XIX, que é uma mácula à Arte. Gautier acreditava que a Arte não apenas era um meio, mas o próprio fim, uma vez que ela pode conter o próprio Belo, o transcendente Belo.

E é deste modo que o elemento onírico configura-se na obra de Gautier, seja como elemento indispensável à narrativa, seja como sugestão do pensamento ideal da geração

³⁹ Podemos relacionar tal movimento de contemplação e em seguida de queda na realidade com o que já foi assinalado nas obras de Charles Baudelaire (a euforia e o tédio). Tal comparação parece ser razoável, já que além de compartilharem o mesmo espaço e tempo, - salvo alguma diferença etária, - um é tido como mestre pelo outro.

romântica, ou até mesmo pelo simples prazer estético que o narrar do universo onírico é capaz de propiciar ao espírito pictórico de Théophile Gautier.

REFERÊNCIAS

BALTOR, S.R. **Literatura plástica e Arte pela Arte nas narrativas de Théophile Gautier descrição pictural e posicionamentos no campo literário**. 2007. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2007.

BAUDELAIRE, C. **As Flores do Mal**. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CAMARANI, A.L.S. **A poética de Charles Nodier: contendo a tradução de A fada das migalhas**. 1ª ed. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

FREUD, S. **A interpretação dos sonhos**. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira, Rio de Janeiro, Imago, 2001.

_____. “O sentimento de algo ameaçadoramente estranho”. In: ____ **Textos essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise**. Tradução de Manuela Barreto. Mem Martins: Europa-América, 1994.

GAUTIER, T. **Émaux et camées**. Paris: Georges Crès et C^{ie} Les Maîtres du livre, 1913.

_____. **Oeuvres de Théophile Gautier. Nouvelles**. Paris: Éditeur Alphonse Lemerre, 1897.

_____. **Oeuvres de Théophile Gautier. Romans et contes**. Paris: Éditeur Alphonse Lemerre, 1897.

_____. Préface. In : ____ **Mademoiselle de Maupin**. Paris: G. Charpentier, éditeur, 1878.

_____. **Spirite, nouvelle fantastique**. Paris: Charpentier, 1866.

GUINSBURG, J. (Org.) **O Romantismo**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HOFFMANN, E.T.A. **Contes fantastiques**. Traduits par X. Marmier. Précédés d’une notice par le traducteur. Nouvelle édition augmentée d’une étude sur les contes fantastiques de Hoffmann par Théophile Gautier. Paris: G. Charpentier. 1878.

HUGO, V. **Do grotesco e do sublime**. Tradução e notas Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUGO, V. et al. **Le tombeau de Théophile Gautier**. Paris: Éditeur Alphonse Lemerre, 1873.

JUNG, C.G. “Aspectos gerais da psicologia do sonho”, “Da Essência dos Sonhos 1945” e “O Fundamento psicológico da crença nos espíritos” In: **A Natureza da Psique**. Tradução de Pe. Dom Matheus Ramalho Rocha. 5ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

KAST, V. **Sonhos A Linguagem Enigmática do Inconsciente**. Tradução de Lorena Kim Richter. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

MACHADO, G.M. (Org.) **O Romantismo Francês, seus antecedentes, vínculos e repercussões**. Araraquara: UNESP, 1992.

MILANEZA, E. **Théophile Gautier e o fascínio da eternidade**. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras Modernas) - Faculdade Júlio de Mesquita Filho, UNESP - FCLAr, São Paulo, 2004.

RIEBEN, P. “Le delire en un temps de chemins de fer” In: ____ **Délires Romantiques: Musset, Nodier, Gautier, Hugo**. Paris: José Corti, 1989.

TODOROV, T. **As Estruturas Narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.