



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Araraquara – SP

AMANDA DA SILVEIRA ASSENZA FRATUCCI

Morte e Delírio em Théophile Gautier e Villiers de L’Isle-Adam

ARARAQUARA – SP

2015

AMANDA DA SILVEIRA ASSENZA FRATUCCI

Morte e Delírio em Théophile Gautier e Villiers de L'Isle-Adam

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teoria e crítica da narrativa

Orientadora: Ana Luiza Silva Camarani

ARARAQUARA – SP

2015

AMANDA DA SILVEIRA ASSENZA FRATUCCI

Morte e Delírio em Théophile Gautier e Villiers de L'Isle-Adam

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teoria e crítica da narrativa

Orientadora: Ana Luiza Silva Camarani

Data da defesa: 11/05/2015

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Ana Luiza Silva Camarani

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Membro Titular: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Membro Titular: Profa. Dra. Gloria Carneiro do Amaral

Universidade Presbiteriana Mackenzie

Local: Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

*Dedico este trabalho a todos a quem amo e que me
apoiaram neste caminho acadêmico.*

Agradecimentos

Agradeço, primeiramente, a minha mãe, que acreditou em meu potencial e se desdobrou para que eu pudesse colocar os estudos em primeiro lugar em minha vida, e a meu pai (*in memoriam*) que me mostrou, desde pequena, o valor do conhecimento.

Ao meu marido, Gismar, por todo incentivo, ajuda, compreensão e amor em todos os momentos.

A minha irmã, que sempre torceu por mim, e a toda minha família, que sempre acreditou que pudesse chegar até aqui.

A minha orientadora, Profa. Dra. Ana Luiza Silva Camarani, pela enorme competência e paciência com que me orientou neste trabalho e pelas maravilhosas aulas de literatura francesa que, na graduação, me inspiraram a seguir uma carreira acadêmica estudando os mestres franceses.

Aos professores da FCL/UNESP – Campus de Araraquara - que tanto contribuíram para meu aprendizado, em especial ao professor Aparecido Donizete Rossi, pelas valiosas sugestões na banca de qualificação e pelas inspiradoras aulas sobre o gótico no curso de pós-graduação, que tanto me ajudaram neste trabalho. Agradeço também ao professor Adalberto Luís Vicente por suas significativas contribuições na banca de qualificação, que me ajudaram a compreender melhor a estética simbolista.

Aos professores Glória Carneiro do Amaral e Aparecido Donizete Rossi por terem gentilmente aceitado fazer parte da banca de defesa e pelas maravilhosas contribuições para estudos futuros acerca do fantástico.

As minhas valiosas amigas, companheiras de Unesp. A Aline e Mariana, por toda amizade e incentivo, desde os primeiros dias de graduação. A Bruna, pela companhia de estudos, sempre, e por todas as conversas que me auxiliaram, de alguma maneira, na conclusão deste trabalho.

“ [...] ‘Bem, vou dizer-lhe. A minha tese é esta: eu quero que acredite.’

‘Que acredite em quê?’

‘Em coisas que considere impossíveis. [...]’

(STOKER)

Resumo

Na França, a literatura fantástica está muito ligada aos períodos do Romantismo e do Simbolismo. Segundo Pierre-Georges Castex (1962), a literatura fantástica francesa se divide justamente nestes dois períodos: o primeiro, em meados do século XIX, é o do Romantismo, em que o gosto pelo sobrenatural, pelo mistério e a procura pelo absoluto deram abertura a grande produção de contos fantásticos que teve uma grande influência de E.T.A. Hoffmann. Na esteira de Hoffmann, Théophile Gautier se revela, em seus contos fantásticos, um escritor rico em imaginação, capaz de fazer surgir discursos grandiosos ou inquietantes, mas também cheios de emoção. A presença do amor ligado à morte se faz notar em vários textos de Gautier, tema este recorrente na literatura fantástica do século XIX. Seus textos fantásticos são muito representativos e mostram a evasão romântica na utilização do sonho, que duplica a vida. Esse discurso onírico é um instrumento do qual Gautier faz uso a fim de expressar a intenção de busca de um mundo ideal procurada pelos românticos, em que aparece um “eu” romântico que se vê incapaz de resolver sozinho os problemas em relação à sociedade e que, portanto, se lança à busca de outras realidades. Assim era também Villiers de l’Isle-Adam, poeta simbolista que não se encaixava na ordem capitalista vigente e procurava sempre uma existência superior, longe da realidade de sua época. Encontrava essa existência ideal na criação literária. Suas obras, portanto, demonstravam essa procura em seus temas míticos, fantásticos. O sonho aparece também nesse autor como ponto narrativo a destacar duas possibilidades da narrativa fantástica: de um lado, pode-se dizer que o narrador estava apenas sonhando e nada daquilo aconteceu (o que seria uma explicação racional para o fato), de outro, pode-se afirmar que tudo aquilo realmente aconteceu, trata-se, portanto de um fato sobrenatural. O objetivo deste trabalho é, dessa forma, analisar o discurso fantástico em alguns textos de Gautier e Villiers, bem como perceber como a dicção subjetiva romântica se intensificou na literatura fantástica do século XIX, culminando em uma forte subjetivação do discurso no período do Simbolismo.

Palavras-chave: Romantismo francês, Simbolismo francês, literatura fantástica.

Résumé

En France, la littérature fantastique est directement associée aux périodes du Romantisme et du Symbolisme. D'après Pierre-Georges Castex (1962), la littérature fantastique française se divise justement en ces deux périodes : la première, vers la moitié du XIX^{ème} siècle, celle du Romantisme, où le goût pour le surnaturel, le mystère et la recherche de l'absolu ont ouvert la voie à une grande production de contes fantastiques avec une grande influence de E.T.A. Hoffmann. Dans la lignée de Hoffmann, Théophile Gautier se révèle, à travers ses comptes fantastiques, comme un écrivain riche en imagination, capable de faire apparaître des discours grandioses ou inquiétants, mais aussi remplis d'émotion. Ses textes fantastiques sont très représentatifs et montrent l'évasion romantique dans l'utilisation du rêve, où se dédouble la vie. Ce discours onirique est un outil qu'utilise Gautier afin d'exprimer l'intention de recherche d'un monde idéal poursuivi par les romantiques, où apparaît un « moi » romantique qui se voit incapable de résoudre seul les problèmes liés à la société et qui en conséquence se lance dans l'évasion. Il en était de même avec Villiers de l'Isle-Adam, poète symboliste qui ne s'intégrait pas dans l'ordre capitaliste et cherchait toujours une existence supérieure, loin de la réalité de son époque. Il trouvait cette existence idéale dans la création littéraire. Ses ouvrages montraient ainsi cette recherche grâce à ses thèmes mythiques, fantastiques. Le rêve apparaît aussi chez cet auteur comme un point narratif à mettre en évidence deux possibilités de la narration fantastique : d'un côté, nous pouvons dire que le narrateur était seulement en train de rêver et que rien de cela ne s'est passé (ce qui serait une explication rationnelle pour le fait), d'un autre côté, nous pouvons affirmer que tout cela est réellement arrivé, il s'agit donc d'un fait surnaturel. Le but de ce travail est donc d'analyser le discours fantastique dans quelques textes de Gautier et Villiers, mais aussi de percevoir comment la diction subjective romantique s'est intensifiée dans le fantastique du XIX^{ème} siècle, favorisant ainsi une forte subjectivation du discours de la période du Symbolisme.

Mots-clés: Romantisme français, Symbolisme français, Littérature fantastique.

Sumário

Introdução	10
1. A formação do fantástico – Influências estrangeiras	14
1.1 O pré-romantismo inglês: O Gótico	15
1.2 O Romantismo alemão	21
2. O Fantástico	27
2.1 As primeiras teorias: Nodier e Castex	28
2.2 Tzvetan Todorov e Filipe Frutado	30
2.3 Questionamentos: Remo Ceserani	40
3. Théophile Gautier no século XIX francês.	45
3.1 O fantástico no Romantismo	54
3.1.1 La morte amoureuse	54
3.1.2 Arria Marcella – Souvenir de Pompei	66
4. Villiers de L'Isle-Adam no século XIX francês	78
4.1. O fantástico no Simbolismo	88
4.1.1 Véra	89
4.1.2 L'intersigne	98
5. Considerações Finais	108
Referências	111

Introdução

Escritores do século XIX francês, Théophile Gautier (1811-1872) e Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889) pertencem a uma época bastante voltada para a materialidade e para o progresso instaurado pelo capitalismo. Opondo-se, em seus textos, a essas tendências, esses autores, como outros do século XIX, acentuam a imaginação e a emoção. Cria-se, por parte dos artistas, um ideal a respeito da sociedade, que passa, portanto, a figurar como uma utopia na mente de cada indivíduo, levando-o à negação da realidade ou à rebeldia diante dela. Aparece, então, um “eu” romântico que se vê incapaz de resolver sozinho os problemas em relação à sociedade e que, portanto, se lança à evasão.

A evasão romântica apresenta-se de diversas maneiras: através do retorno para o passado, a fuga por meio das manifestações do inconsciente, o sentimentalismo exagerado e o fantástico. Escolhendo o fantástico como modo de fuga, Théophile Gautier vê em E.T.A. Hoffmann um grande mestre desse tipo de literatura, pertencente a uma geração romântica alemã que apoiava a construção de suas obras em sonhos, fantasia, imaginação: na fuga para o mundo não material.

Sob a influência de Hoffmann, o conto fantástico se fortalece na França na primeira metade do século XIX. A inspiração na obra do escritor alemão é bem visível nos primeiros textos fantásticos de Gautier, tais como, “*Onuphrius ou Les vexations fantastiques d'un admirateur de Hoffmann*”, “*La cafetière*”, “*Omphale*”, “*La morte amoureuse*”, entre outros. Théophile Gautier se revela, em seus contos fantásticos, um escritor rico em imaginação, capaz de fazer surgir discursos grandiosos ou inquietantes, mas também cheios de emoção. Seus textos fantásticos são muito representativos e mostram a evasão romântica na utilização do sonho, que duplica a vida.

Esse rol de temas utilizados pelos autores da vertente romântica da evasão serviria de base para os autores simbolistas finisseculares, principalmente aqueles que se dedicaram à prosa. O Fantástico encontraria solo fértil novamente no fim do século, quando os prosadores simbolistas se entregaram a uma recuperação dos grandes temas românticos. Os artistas simbolistas procuraram retratar sua angústia diante da realidade à qual eles não se adaptavam, assim como os românticos, mas de uma maneira um pouco mais radical: distanciando-se completamente da sociedade e isolando-se, os simbolistas vão criar uma estética palpada nas sensações humanas.

Enquanto os românticos procuravam opor-se à sociedade por meio dos sentimentos e da revolta, os simbolistas queriam refugiar-se no mundo da imaginação, em sua torre de marfim, protestando assim contra a sociedade corrompida pelo materialismo. O simbolista acredita, assim como o naturalista, que o ser humano é determinado pelo meio e condições de vida. Porém, diferentes dos naturalistas, eles não permanecem no meio social, mas recolhem-se a um mundo subjetivo que garante seu afastamento da sociedade e da realidade, já que, para o poeta simbolista, é impossível opor-se a ela.

Assim, a grande diferença entre o Simbolismo e o Romantismo é a de que os românticos se opuseram à sociedade com a qual não concordavam (pelo menos a maioria deles), enquanto o que o simbolista faz é simplesmente refugiar-se e assim criticar essa realidade que ele não aceita. Contudo, apesar de existir essa diferença, o movimento simbolista ainda guarda alguns elementos de base romântica: o sonho, o mito, a simbologia, o inconsciente, a sensibilidade estética e as aspirações metafísicas.

O poeta simbolista é aquele que, sabendo-se condenado a um destino terreno sobre o qual não tem controle, procura um conforto niilista na maior forma de libertação: a morte. Ele se refugia na crença da imortalidade como forma de salvação de sua alma. Assim era também Villiers de l'Isle-Adam, que não se encaixava na ordem capitalista vigente e procurava sempre uma existência superior, longe da realidade de sua época. Encontrava essa existência superior na criação literária. Suas obras, portanto, demonstravam essa procura em seus temas míticos, fantásticos. As obras villierianas são, portanto, uma espécie de refúgio do mundo real para que se alcance a existência Ideal, que, para ele, os homens conseguiam atingir através da imaginação, da literatura. Configura-se, portanto, uma poética em que cada palavra é escolhida de forma a levar os leitores a alcançar essa realidade Ideal, resultando em uma obra repleta de sonoridade e sinestesia; características muito importantes no movimento simbolista. Ele demonstra essa preocupação metafísica principalmente em suas obras fantásticas, que têm como temas comuns a loucura, a morte e o amor ligado à morte.

Esse ceticismo diante da realidade palpável reflete a postura dos poetas malditos, que, juntamente com o dandismo, se tornam uma maneira de viver. Os dândis, dotados de uma capacidade diferente de enxergar as coisas, são aqueles que, donos de um espírito aristocrático, apreciadores das artes e de linguagem refinada, viviam excluídos do mundo para se distinguir dos demais.

Assim, este estudo tem como objetivo ler, à luz de teorias sobre a literatura fantástica, obras de Théophile Gautier e Villiers de l'Isle-Adam, buscando verificar como esses autores constroem seus textos fantásticos e qual o papel do delírio em suas narrativas. Buscaremos compreender, ainda, como a dicção subjetiva romântica se intensificou na literatura fantástica do século XIX, culminando em uma forte subjetivação do discurso no período do Simbolismo.

Escolhemos o período romântico e o período simbolista levando em consideração a afirmação de Castex (1962) ao assinalar que a literatura fantástica teve dois grandes períodos na França: o Romantismo e o Simbolismo. Em sua obra *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, o autor escolhe, inclusive, fazer um estudo do conto fantástico que perpassa justamente esses dois períodos da literatura.

Para tanto, os contos “*La morte amoureuse*” e “*Arria Marcella – Souvenir de Pompei*” de Théophile Gautier e “*Véra*” e “*L’intersigne*” de Villiers de l'Isle-Adam foram escolhidos como *corpus* deste trabalho. Sabemos tratar-se de obras muito conhecidas dos autores e que, por isso, já foram tantas vezes analisadas. No entanto, o diferencial deste trabalho pretende situar-se na análise da dicção subjetiva romântica que aparece já em Gautier e que se intensifica no fim do século nos textos simbolistas de Villiers.

Assim, para a conclusão dos objetivos mencionados, julgamos importante mostrar, neste trabalho, primeiramente, uma discussão a respeito dos aspectos que foram importantes para a formação e consolidação da literatura fantástica francesa, verificando a presença de influências estrangeiras recebidas do pré-romantismo inglês com a literatura gótica e do romantismo alemão.

Na segunda parte, faremos uma explanação dos principais estudos de literatura fantástica que serão utilizados, posteriormente, na análise do *corpus*. Os autores escolhidos são: Tzvetan Todorov, Filipe Furtado, Remo Ceserani e Ana Luiza Silva Camarani.

Nas terceira e quarta partes, serão estudadas as principais características dos períodos literários aos quais pertencem Théophile Gautier e Villiers de l'Isle-Adam, bem como a participação dos autores nesse cenário. Portanto, nesse momento, faremos uma exposição das principais características do movimento romântico e do movimento simbolista focalizando os aspectos que foram importantes para a construção da literatura fantástica. Finalmente, procederemos à análise do *corpus*, em que será analisada,

principalmente, a presença do delírio como recurso fantástico utilizado nas narrativas em questão.

1. A formação do fantástico – Influências estrangeiras

Até o momento de eclosão da literatura fantástica no século XIX, um longo caminho foi percorrido. O fantástico como é conhecido no Romantismo, com as ressonâncias dos textos de Hoffmann, tem suas origens já no século XVIII, com o surgimento do romance gótico, na Inglaterra. O pré-romantismo e o romantismo alemães também deram uma grande contribuição à modalidade, principalmente no que diz respeito à valorização do inconsciente (o sonho e os estados de loucura). Dessa forma, escolhemos fazer aqui uma breve explanação sobre o caminho percorrido pelos contos fantásticos, passando pelas influências do romantismo alemão e do romance gótico inglês, chegando ao frenético francês e, finalmente, ao fantástico.

Dois pensamentos se defrontam no que diz respeito ao surgimento do fantástico na literatura. Segundo Louis Vax (1972), por exemplo, o fantástico sempre existiu. Estava presente já nos textos mais antigos como *As mil e uma noites* e as obras de Homero. Outros autores, como Castex (1962), Todorov (2003) e Finné (1980), defendem que há uma forte relação do fantástico com o Romantismo, já que suas características se confundem. Dessa forma, as principais características ressaltadas por Carpeaux sobre o Romantismo de evasão (que serão discutidas mais adiante), são também inerentes ao texto fantástico: a inquietação, a sensibilidade, a imaginação, a irregularidade, a exacerbação de paixões, a preponderância do elemento noturno, a inclinação para o mórbido, dentre outras.

Segundo Camarani (1992), no texto *Conto Fantástico e Romantismo*, essa relação entre o movimento romântico e o surgimento do fantástico proposto por esses autores, permite que façamos uma divisão da Europa em três áreas que foram mais ou menos tocadas pelo Romantismo. Segundo a estudiosa, a Alemanha, bem como os países anglo-saxões tiveram uma literatura fantástica mais notável, pois tiveram por lá um forte Romantismo. Na França, onde o Romantismo foi mais moderado, por conta do forte espírito do classicismo, o fantástico também se apresenta moderado, sujeito a influências estrangeiras.

1.1 O pré-romantismo inglês: O Gótico

A palavra *gótico* vem dos godos (*goths*), um dos povos escandinavos que invadiram a Europa até então dominada por Roma e indica, na arquitetura, um estilo de construção surgido no século XII na França.

Nesse estilo, normalmente usado na construção de catedrais, observamos a presença de torres lanceoladas, gárgulas, abóbadas, cúpulas e arcos em ogiva que se sustentam por si mesmos. São exemplos do gótico arquitetônico as catedrais de Saint-Denis (a primeira de todas as catedrais góticas), a de Notre-Dame (em Paris) e a de Colônia (na Alemanha).

O estilo gótico na arquitetura surgiu também como uma oposição ao estilo romano. Com efeito, as catedrais já descritas se opunham às colunas e arcos brancos das construções de estilo romano, que foi muito usado na época do Renascimento e do qual a basílica de São Pedro, em Roma, é exemplo. A luz e brancura do estilo romano contrastavam com as sombras do estilo gótico. Todas as características desse estilo mencionadas visavam expressar os princípios subjetivos do cristianismo católico dos séculos XII a XV: silêncio, recolhimento, vida austera, isolamento e pensamentos voltados somente para Deus.

No século XVIII surgiu, na França, o Iluminismo, movimento filosófico-literário que tinha como princípios a valorização extrema da razão, da verdade e de tudo aquilo que estava, de alguma forma, ligado à lógica. Assim, devido aos avanços da ciência, uma onda de racionalidade tomou não só a França, mas toda a Europa ocidental. Qualquer tipo de subjetivismo era excluído, a literatura voltou-se novamente para os princípios estéticos vigentes na Grécia e na Roma antigas, fazendo surgir o Neoclassicismo literário. De acordo com os padrões iluministas, os antigos medos e superstições que tinham sido incutidos durante a Idade Média deveriam ser desfeitos e a literatura deveria ter a função de somente transmitir lições que pudessem contribuir para a educação cívica do indivíduo.

Nesse período, como contraponto, apareceu, na Inglaterra, em meados do século XVIII, um tipo de literatura que se colocou definitivamente contra as ideias iluministas: a literatura gótica, que veio, então, para desestabilizar essa “ordem” iluminista e retomar a obscuridade medieval que os iluministas queriam esquecer.

Sobre o gótico, Otto Maria Carpeaux (1987, p. 160) afirma:

É o romance dos espectros em castelos arruinados, de mocinhas presas em cárceres subterrâneos por criminosos, de monges desenfreadamente debochados, uma caricatura do mundo medieval, com fortes tendências anticlericais, como convém ao Século das Luzes, e tudo é colocado num país pitorescamente exótico, às mais das vezes na Itália, não importa, pois no gosto oficial da época, que continua o Classicismo, tudo aquilo que não é Antiguidade greco-romana ou França, é exótico. A literatura popular ou “trivial” da época acreditava tudo isso. Mas os leitores cultos, estes sabiam melhor: o país exótico para o qual se refugia o anticlassicismo é o país de todas aquelas novidades – da poesia da natureza e da noite dos túmulos, do romance sentimental e do romance “gótico” é a Inglaterra.

A literatura gótica teve sua data de início marcada pela publicação do romance *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole em 1764. O romance, que conta a história de Manfredo, príncipe de Otranto, é construído de maneira a suspender a razão, apresentando situações sobrenaturais que fazem o leitor se sentir tão perdido e angustiado quanto os personagens. Na história, Manfredo quer continuar sua linhagem e, após a morte misteriosa do filho no dia de seu casamento com a jovem Isabella, o vilão decide casar-se com sua nora viúva. A noiva, apavorada com a ideia de unir-se a um homem como Manfredo, foge do seu destino e esconde-se nos subterrâneos do castelo. Com esse enredo, a obra é marcada por aparições fantasmagóricas e retratos que se animam e segue seu relato de perseguição entre os subterrâneos e acontecimentos sobrenaturais.

O romance, cheio de peripécias mirabolantes, tem já em seu prefácio para a primeira edição um relato ficcional. Para dar mais veracidade histórica e credibilidade à obra, o autor escreveu que o que os leitores tinham em mãos tratava-se de uma tradução para o inglês de um manuscrito encontrado na Itália, de autoria de um escritor monástico chamado Onuphrio Muralto, da igreja de São Nicolas em Otranto. Além disso, ainda segundo o prefaciador, o livro teria sido impresso em 1529 com letras góticas e escrito na época das cruzadas:

Se o texto foi escrito de fato numa época próxima da que se supõe tenha ocorrido a história narrada, deve ter sido entre 1095, tempo da primeira cruzada, e 1243, data da última, ou não muito depois disso. (WALPOLE, 1996, p. 13)

No entanto, no prefácio da segunda edição, Walpole assumiu a autoria do livro e adicionou a palavra “gótico” ao subtítulo do romance. O autor justificou a invenção do

primeiro prefácio à sua insegurança como escritor, e, já que o livro foi muito bem recebido pelo público, ele pode ser revelado como seu verdadeiro autor. Disse ainda que tentou unir, em sua obra, dois tipos de modalidade literária: o romanesco medieval, no qual predominavam elementos sobrenaturais e valorização da cavalaria, e o romance moderno, no qual se buscava reproduzir os costumes da segunda metade do século XVIII. Segundo Fred Botting (1996), o romance inclina-se mais para uma recriação do maravilhoso medieval do que para um romance moderno.

Para Lovecraft (2003, p. 25), a maior contribuição da obra de Walpole, apesar de ser considerada pelo crítico como “artificial e exagerada”, foi a introdução de novos tipos de cenários e espaços que, posteriormente, foram revisitados pelas obras góticas e fantásticas:

O que o livro conseguiu, acima de tudo, foi criar novos tipos de cenários, personagens-fantoches e incidentes que, manuseados com maior proveito por escritores naturalmente mais aptos para a criação fantástica, estimularam o crescimento de uma escola gótica imitativa que, por sua vez, veio a inspirar os autênticos tecelões do terror cósmico [...].

Dando início a um novo tipo de literatura, *O castelo de Otranto* reúne todas as características que conhecemos hoje como “parafernália” ou “maquinaria” gótica. O gótico trabalha com o sobrenatural maligno, o horrível, o insano e o demoníaco, categorias que o mundo racional dos iluministas havia pretendido relegar ao esquecimento. Essa modalidade surge então para perturbar a superfície calma do realismo e encenar os medos e temores que rondavam a nascente sociedade burguesa. (VASCONCELOS, 2002, p. 122)

Para Ariovaldo José Vidal (1996, p.8), em sua apresentação ao romance que inaugurou a modalidade, uma definição de gótico deve começar apresentando um elemento inerente a qualquer texto literário que assim se assuma:

o antiquíssimo e arruinado castelo gótico (mais fiel à imaginação do escritor do que à realidade), com todas as suas misteriosas salas, quadros que mudam de figura, objetos sinistros, barulhos inexplicáveis, corredores sombrios, escadas labirínticas, adegas e subterrâneos que guardam mortos-vivos, além de fantasmas que insistem em visitar os novos inquilinos. Tudo isso emoldurado pelo vento da noite e pelas sombras que habitam o grande jardim da propriedade.

O castelo gótico assume, portanto, uma importância vital em textos góticos. Será nesse cenário que as histórias de fantasmas, vampiros, monstros, bruxas e demônios se

desenvolverão. Ele representa o retorno ao passado, a um tempo misterioso, distante da realidade atual. O castelo é uma imagem nostálgica, que retoma a glória do passado. É o lugar ideal para o horror acontecer. Eles fazem o papel de prisão e até de túmulo, por sua impenetrabilidade e clausura; mesmo em ruínas, é majestoso e ameaçador. Como um derivante do castelo, encontramos labirintos, passagens secretas, escadas em espiral. Vidal acrescenta, ainda, que uma história gótica é feita de “peripécias que se sucedem em lances dramáticos: suspense, medo, terror, castigos cruéis, mortes pavorosas etc.” (VIDAL, 1996, p. 8).

Sandra Guardini Vasconcelos aponta em sua oitava das *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII* (2002) uma Maquinaria gótica, ou seja, um conjunto de elementos característicos da literatura gótica: o espaço insólito (castelos, prisões, abadias, cemitérios) normalmente estrangeiro (ligação com o exótico e o desconhecido), o retorno à Idade Média, o medo, o horror (imagem estática paralisante), o terror (efeito causado pelo suspense, pelo medo; gera uma reação) e, finalmente, a psicologia do medo.

A psicologia do medo, segundo a autora, diz respeito a “experiências emocionais que perturbam o senso de realidade e distorcem a percepção e a perspectiva. Em situações de isolamento social, a personagem experimenta distorções de sua sensibilidade, questiona o ‘real’ e busca na natureza [...] abrigo e refúgio” (VASCONCELOS, 2002, p. 127).

A estudiosa afirma, ainda, que as contradições e as antíteses também aparecem de forma abundante no gótico: paixão e razão, excesso e comedimento, real e fantástico, passado e presente, civilizado e bárbaro, sobrenatural e natural. Essa ambivalência gótica é resultado da tensão entre seu modo não-realista de representação e os propósitos morais que professava (VASCONCELOS, 2002, p. 129).

Devendra Varma (1987, p. 21), em *The Gothic Flame*, também caracteriza o que seria uma ambientação gótica:

A supernatural effect is built up by the accumulation of successive details: desolate scenery, tempests, screeching owls, hovering bats, exciting events in burials vaults or on dark, windswept moors; melancholy birds circle portentously over dilapidated battlements. The “gothic” scenes are set in sober twilight or under the soft radiance of the moon in some ruined abbey, or half demolished tomb, or a vaulted arch wreathed with ivy; we listen to the uncanny murmur of trees in some lonely romantic glen, while a broken streamlet dashes down in the distance.

De acordo com Fred Botting (1996), a literatura gótica é uma literatura de excesso. Com sua atmosfera sombria, seus castelos, paisagens desoladas, o gótico representa o excesso da imaginação que se opõe à razão e que não se rende ao racionalismo exagerado do Iluminismo, com sua simplicidade. Através de temas como a morte, a tirania e os acontecimentos sobrenaturais, o gótico trouxe uma estética baseada na emoção.

O espaço gótico estimula, de acordo com Fred Botting, sensações de terror, e, ao mesmo tempo, causam um sentimento de fascínio, trazendo sensações de infinito e poder. Assim, o excesso do gótico tem a capacidade de transgredir limites estéticos e de ordem social, assim como as próprias barreiras da vida e da ficção.

Com efeito, ainda segundo o autor, a literatura gótica ameaça os valores domésticos e do mundo civilizado. Os vilões tiranos e as questões ligadas ao incesto desempenham papel de transgressoras da ordem social. A transgressão faz o papel de reestabelecer limites: cruzando a fronteira do que é permitido socialmente e apresentando seu lado mais obscuro é que podemos refletir e então restaurar a ordem natural. Dessa forma, o medo e o terror, em sua manifestação sublime, renovam as percepções sobre valores pessoais e sociais:

Terror, in its sublime manifestations, is associated with subjective elevation, with the pleasures of imaginatively transcending or overcoming fear and thereby renewing and heightening a sense of self and social value: threatened with dissolution, the self, like the social limits which define it, reconstitutes its identity against the otherness and loss presented in the moment of terror. (BOTTING, 1996, p.9)

Dessa forma, ao utilizar paisagens desoladas, efeitos sobrenaturais, a morte, a literatura gótica cumpre uma função desestabilizadora da realidade segura. Ela induz os leitores a fazerem perguntas sobre a sociedade, sobre si mesmos e sobre o universo. Ela mostra o lado obscuro da sociedade.

Na época do surgimento do movimento romântico, a escrita gótica começou a transformar-se, ganhou novos contornos. Dentro da ficção romântica, o gótico sofreu influências do movimento, e segundo Fred Botting (1996) a mais importante foi a interiorização. Seu cenário, com paisagens melancólicas e escuras, passou a ser um reflexo dos estados emocionais do indivíduo. O vilão deixou de ser a encarnação do Mal, assumindo uma imagem mais humana, tornando-se, ao mesmo tempo, vítima e

agente de atos terríveis. Outra mudança na literatura gótica romântica foi a incorporação de temas de origem pré-romântica alemã, que analisaremos mais adiante.

Através da influência e da boa recepção da obra *O castelo de Otranto*, surgiram outras narrativas em língua inglesa que deram continuidade às premissas já inauguradas por Walpole. Nesse contexto, surgem as obras de William Backford, Ann Radcliffe e Matthew Gregory Lewis.

Segundo Milaneze (2005), por volta de 1797, começam a aparecer inúmeras traduções e adaptações dos romances góticos ingleses no continente Europeu. Na França, o romance gótico se confronta com duas tradições: o romance barroco francês e o romance de cavalaria alemão. Aliadas ao gosto pelas ruínas e pelo extraordinário, às paixões exacerbadas e à noite, que já prenunciam o espírito romântico francês e a experiência revolucionária de 1789, essas tradições criam uma atmosfera propícia ao romance gótico. Esse romance gótico torna-se então uma moda na França, passando a ser chamado de *roman noir*, e que se prolonga em outro gênero ao qual dá origem, o gênero frenético, já no começo do século XIX. O *roman noir* ou frenético atingem 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.

O frenético, segundo Camarani (1992, p. 57) é caracterizado pelo recurso a mecanismos brutais e o menos naturais possíveis, a fim de provocar as fortes emoções características do estado de terror: aparições diabólicas, como demônios, fantasmas e vampiros e muito sangue derramado são os principais elementos do frenético.

Além de apresentar aparições diabólicas, o frenético focaliza o derramamento de sangue, o que vai diretamente ao encontro das obsessões de uma geração que descobre nesse gênero livre da censura do bom gosto, um meio de trazer à luz os fantasmas do inconsciente.

Essa tendência começou a se manifestar na França por volta de 1820, e a principal mola propulsora da modalidade era certa atitude de agressão e violação moral, tendo por finalidade arrancar o leitor a si mesmo, apresentando-lhe imagens atrozes. Camarani (1992) afirma que foi um gênero efêmero e desprovido de obras marcantes. Quem deu um nome a esse tipo textual foi Charles Nodier, que publicou, em 1822, uma coletânea denominada *Infernaliana*, que, ainda segundo Camarani (1992), seguem as características do frenético. Nodier foi o principal representante da modalidade na França.

A retomada do sobrenatural por esses autores de tendência gótica abriria caminho para uma literatura mais sutil e rica, na qual a oposição entre a ciência e a superstição seria revelada por meio da ambiguidade causada pelos efeitos misteriosos, e colocando-os exatamente na linha que divide uma explicação plausível cientificamente e uma explicação irracional: a modalidade literária do fantástico.

Podemos dizer que dentro das obras de literatura fantástica encontramos uma ramificação que se baseou e se utilizou de elementos mostrados já por Walpole. Nesta vertente, encontram-se as histórias de terror, que empregam os elementos góticos, sem, contudo, explicitar o sobrenatural. A narrativa obedece outras regras e o sobrenatural ganha outra significação, diferente de Walpole.

O fantástico surgiu como modalidade literária no fim do século XVIII, na Alemanha, com a intenção de representar o mundo interior e subjetivo da mente, da imaginação humana, conferindo a ela uma importância maior do que a da razão e realidade.

1.2 O Romantismo alemão

O principal responsável pelo desenvolvimento do conto fantástico na França foi E.T.A. Hoffmann (1776-1822). Ernst Theodor Amadeus Hoffmann mostrou desde cedo seu interesse pela música e pelo desenho, assim como para a arte imaginativa. Concluiu, contra a vontade, os estudos de Direito e acabou aceitando um cargo no funcionalismo público prussiano, cargo que perdeu em 1807, quando a Prússia teve que ceder parte de seu território. Dedicou-se então de corpo e alma pra a música. Viveu durante cinco anos como compositor, regente, diretor de artes e de cenário em Banberg. Em 1814 voltou a trabalhar para o governo, e, nesse período, surgiu nele a dualidade de funcionário pontual e correto e de artista, imerso em sonho e imaginação e inspirado pela poesia.

A inclinação dos românticos pelas ciências ocultas (sonambulismo, fantasmas, telepatia, mesmerismo) se faz notar em suas narrações. A obra de Hoffmann é expressão do pendor romântico pela efusão violenta das paixões, pela visão dissonante do mundo, pelo ímpeto irracional, pelo lado noturno da vida, pelo estranho, excêntrico, caricato e grotesco. O irreal e o onírico se localizam, nas obras de Hoffmann, no ambiente real, descrito com plena precisão. Esta característica, veremos mais adiante, é inerente ao conto fantástico. O homem dilacerado, saudoso de unidade é tema constante das obras

do autor alemão. Vindo depois de Novalis, cuja obra foi para ele uma verdadeira revelação, segundo Camarani (1992), Hoffmann edifica sua arte sobre os ideais românticos alemães.

O Romantismo alemão tem suas raízes em um movimento iniciado em 1767: o *Sturm und Drang* (Tempestade e ímpeto), que corresponde ao pré-romantismo alemão. Segundo Theodor (1968), o movimento vai de 1767, data d' *Os fragmentos*, de Herder, a 1785, período em que só observam as transformações das concepções estéticas de Goethe e Schiller.

O *Sturm und Drang* recebeu esse nome por conta de uma peça de Friedrich Maximilian Klinger publicada em 1776. A escolha do título da obra de Klinger para nomear o movimento não se dá ao acaso, uma vez que ele reflete imageticamente a atmosfera de agitação e impetuosidade do período, que luta contra o Iluminismo em um impulso irracionalista na proclamação do valor supremo das emoções, da intuição e da inspiração do gênio. O conceito de gênio, que surge nesse período, define aquele que, através de suas criações, encontra uma maneira de extravasar sua experiência de maneira livre e espontânea. Os artistas do movimento pré-romântico invocavam a condição de gênio que, para eles, era aquele que tinha a capacidade de criar valores de beleza sem obedecer às regras eruditas pelas quais é formado o gosto artístico dos cultos. “Um gênio é aquele que não precisa de regras para comover e edificar. Genial é a poesia sem imitação dos antigos e a religiosidade livre de dogmas” (CARPEAUX, 1987, p.57).

Um dos assuntos fundamentais do movimento é a incompatibilidade do gênio com a sociedade fragmentada. É a *Weltschmerz* (dor do mundo). Tratava-se ainda de tornar independentes as artes nacionais, desvinculando-as do modelo francês. Para os artistas desse período, a liberdade poética significa o rompimento com os cânones tradicionais. Shakespeare, Rousseau, teorias inglesas sobre o gênio, sentimentalismo inglês, poesia popular, são autores e elementos difundidos no período pré-romântico alemão.

Mas a colaboração mais poderosa veio de Rousseau: com seu preceito de “volta à natureza”, influencia decisivamente o movimento. Para ele, o homem é bom em sua essência natural, mas a sociedade o corrompe. Uma vez que a natureza só pode ser encontrada no homem simples, o conceito *povo* e todas as suas manifestações genuínas adquirem um significado quase mítico.

São essas características, inauguradas no *Sturm und Drang*, que servirão de base para o Romantismo alemão no fim do século XVIII.

O romantismo alemão apresenta dois círculos característicos: o romantismo de Jena e o de Heidelberg. A primeira fase do romantismo alemão, o romantismo de Jena, abrange artistas como Tieck (conhecido mundialmente por sua coletânea *Contos de fadas populares*, de 1797), os irmãos Schlegel (organizadores do círculo de Jena e presidentes do periódico *Athenaum*, publicado no período de 1798 a 1800 e responsável por divulgar as primeiras ideias românticas) e Novalis, pseudônimo de Friedrich von Hardenberg.

Novalis, um dos mais importantes autores desse período romântico alemão, dedicou-se à literatura e à crítica literária. Quando estudante era discípulo de Fichte e adepto entusiástico de Schiller. Tornou-se amigo de Schlegel, estudou engenharia de minas e dedicou-se com real afínco à profissão. Mas a morte de sua noiva, Sophie von Kuehn, aos quinze anos de idade, transformou-o radicalmente. A ideia, a obsessão da morte viria a dominar sua vida, a determinar seu estilo poético. Parecia-lhe o fator supremo da existência, o acesso secreto a uma vida mais rica e mais espiritualizada. Colaborou com a revista *Athenaum*, e escreveu as obras *Fragmentes* (1802), *Hymnen an die Nacht* (1800) e *Heinrich von Ofterdingen* (1802). Esta última, que narra as vivências de um jovem em busca da poesia de maneira onírica e irreal, presenteia o movimento romântico com um de seus mais característicos símbolos: a flor azul, que passou a ser símbolo do anseio romântico pelo inatingível e também do amor e da criação poética; a flor também representa a corporificação da permanente insatisfação romântica. Segundo Huch (1999), com essa obra Novalis pretendia desenvolver literariamente a sua ideia a respeito da missão do poeta e da literatura.

A história começa com um sonho e termina com um sonho; sem qualquer interrupção flui para o conto de fadas, tal qual as transições do finito para o infinito que o poeta desejou expor. Sente-se continuamente que o importante não é o que acontece, mas o que isso significa. Poder-se-ia dizer que é a história daquele que procurou a flor azul e do modo como ele a encontrou; a flor azul, entretanto, é aquilo que todos procuram, mesmo sem o saber, quer o chamemos de Deus, eternidade, amor, eu ou tu. Quando o próprio Novalis afirma que o romance trata de poesia, isto apenas é correto na medida em que a poesia justamente é o infinito, o eterno, a flor azul; mas não como se a poesia devesse ser entendida como arte em meio a outras artes (VOLOBUEF apud HUCH, 1999, p. 46).

A segunda fase do romantismo alemão, o romantismo de Heidelberg, preserva pouco do espírito inquieto do movimento. A principal característica dessa fase é a apologia ao nacional, refletida na pesquisa folclórica do período. Através da tradição popular procura-se uma afirmação da consciência e da unidade nacional. Clemens Brentano e Achim von Arnim publicam uma coletânea de poesia popular tradicional do fim da Idade Média até seus dias. Os irmãos Grimm editam os *Contos de fadas*, trabalho organizado a partir de relatos da tradição oral alemã. Os irmãos partilham da ideia dos românticos (e dos representantes do Sturm und Drang) segundo a qual as formas populares são a expressão autêntica do espírito do povo.

Volobuef (1999), na obra *Frestas e Arestas*, mostra o percurso da prosa de ficção no romantismo alemão. No que tange aos contos e novelas, a estudiosa assinala que há uma vasta nomenclatura para textos que “se subtraem aos limites do natural, embrenhando-se pelos labirintos do inexplicável”. Assim, encontramos termos como “conto fantástico”, “conto de fantasmas”, “conto de fantasmagoria”, “história de horror”, “peça noturna”. Optando pelo termo “peça noturna” por ser mais vago no que se refere à questão dos fenômenos sobrenaturais, Volobuef mostra que essa tipologia textual dá preferência ao elemento noturno.

Peça noturna ou *Nachtstück*, como explica Leopoldseder (*apud* VOLOBUEF, 1999, p. 66), é uma denominação herdada da pintura. Esses textos começaram a surgir na Alemanha entre o fim do século XVIII e o início do século XIX, mas somente algumas décadas mais tarde o termo foi incorporado a dicionários de termos literários designando o gênero em que são tematizados os aspectos obscuros e soturnos do ser humano. A peça noturna tem suas raízes no romance gótico inglês, contudo algumas características são adicionadas pelos alemães.

O modo como era considerada a noite e outros motivos semelhantes (escuridão, sombras, paisagem ao luar etc.) foi sofrendo alterações. Na Idade média, a literatura ainda ansiava pela luz e fugia, amedrontada, da escuridão, mas, no barroco, o homem começou a se dar conta de que toda a Criação apresenta um lado bom e luminoso e outro, obscuro e mau. Se com o Iluminismo foi imposta a descrição objetiva da natureza noturna, no pietismo inglês da segunda metade do século XVIII, foi introduzido um processo de interiorização: o indivíduo começou a experimentar o mundo e, por extensão, a noite, com um olhar mais subjetivo. Com o tempo, inserem-se na poesia inglesa o sentimento de melancolia e temas como a morte, gritos de corvos, cemitérios e

criptas, abrindo caminho para o romance gótico (LEOPOLDSER *apud* VOLOBUEF, 1999, p. 67).

Ainda de acordo com Leopoldseder, com o Romantismo, surgiu uma nova concepção: a noite como metáfora daquilo que hoje denominamos fenômenos psicológicos ou mesmo paranormais, isto é, hipnose, autossugestão, telepatia, premonição do futuro etc. A noite foi, dessa forma, transportada para dentro do indivíduo. Isso influenciou diretamente a peça noturna romântica alemã, que abandonou o tipo de ambientação explorada pelo romance gótico (castelos mal-assombrados, fantasmas vagando por corredores escuros, escadas sombrias, masmorras tenebrosas etc.), que mostravam a origem do horror do lado de fora do indivíduo, para explorar o elemento noturno que o homem traz dentro de si (medo, solidão, loucura, inconsciente, sonho).

Leopoldseder divide a peça noturna em dois tipos: o primeiro abrange aqueles textos em que a noite é a ambientação espaço-temporal da narrativa, ela é o momento cronológico em que se passa a história. São textos em que toda a ação se desenrola durante a noite e que são narrados com uma perspectiva noturna, em que tudo é focalizado pelo viés das trevas, resultando em uma perspectiva extremamente pessimista.

No segundo tipo de peça noturna estão os textos em que a noite é substituída por uma temática abrangendo motivos sombrios. A noite deixa de estar presente como momento cronológico e aparece por meio de imagens, metáforas. As narrativas que se enquadram nessa tipologia abarcam temas que envolvem o lado interior do ser humano, especialmente fenômenos como loucura, dupla personalidade, hipnotismo, e outros aspectos relacionados ao inconsciente. Essa exploração do interior do ser humano entra em consonância com o anseio romântico de explorar terras distantes, pouco conhecidas até então. Enquanto alguns artistas vão buscar a deliciosa sensação do novo e diferente em “terras distantes” da realidade empírica, (viajando a terras exóticas e mostrando, por exemplo, narrativas que se passam na Itália, ou que apresentam personagens ligadas ao mundo eslavo etc.), outros preferem outra maneira de viajar e alcançar o mesmo fim: trata-se da exploração não do espaço exterior, mas do espaço interior, o que significa aventurar-se pelas profundezas do ser humano.

Essa busca está ligada ao intento de buscar aquilo que não é palpável ou que se deixa entrever apenas por uma fresta. Sob a superfície o romântico vislumbrou o lado noturno do ser humano, um lado mais emocionante e cheio de perigo. O sonho aparece,

então, como um território novo e inexplorado que se destina a criar um contraponto em relação à lucidez do cotidiano. Ele é visto, no Romantismo, como uma forma de atingir o conhecimento e atingir o infinito sem o emprego do intelecto, mas da intuição. Dessa forma, segundo Volobuef (1999) torna-se uma porta para ao passado e para o futuro, revestindo-se de um caráter profético (como acontece no conto de Gautier *Arria Marcella* e no de Villiers *L'intersigne*, estendendo-se, neste último, à estética simbolista). Os estados inconscientes como o sono, o sonho, o hipnotismo e o sonambulismo começam a ser julgados como algo positivo no romantismo.

2. O Fantástico

A literatura fantástica, conforme anunciado por Tzvetan Todorov em sua *Introdução à Literatura Fantástica* (2003), apresenta-se com a obra de Cazotte: *Le Diable Amoureux* (1772). Nessa obra, conhecemos a história de Álvaro, um rapaz que se vê, de repente, apaixonado por uma jovem chamada Biondetta, que apresenta, ao mesmo tempo, traços humanos e demoníacos. Por conta disso, o personagem principal se questionará, durante quase toda a narrativa, se os acontecimentos relatados fazem parte ou não da realidade. Porém, para Todorov (2003, p. 33), essa obra não traz um dos elementos principais da literatura fantástica, a hesitação permanente:

Em *Le diable amoureux* [...] só por instantes a hesitação, a dúvida aí nos preocupam. Recorreremos pois a um outro livro, escrito uns vinte anos mais tarde, [...] um livro que inaugura magistralmente a época da narrativa fantástica: *Le manuscrit trouvé à Saragosse*, de Jan Potocki.

Le manuscrit trouvé à Saragosse, de Jan Potocki, narra uma série de aventuras pelas quais passa o narrador e protagonista Alphonse. São narrativas intercaladas e encaixadas repletas de elementos insólitos. Tomados isoladamente, os acontecimentos relatados na obra do autor polonês não contradizem a realidade. É a união desses fatos em uma única história que causa a estranheza. A hesitação não dissolvida no final serve para exemplificar o que Todorov chama de fantástico-puro.

Nos anos que se seguiram e durante todo o século XIX, a literatura fantástica atingiu seu apogeu com o aparecimento de grandes obras. Na Alemanha, como já assinalado, o grande autor da modalidade é Hoffmann. Na França, aparecem Charles Nodier, Théophile Gautier e Prosper Mérimée.

Não é fácil definir o fantástico. Muitos estudiosos empreenderam esta jornada e diversas opiniões são encontradas. Nesse percurso, Tzvetan Todorov, ainda que não tenha sido o primeiro, é responsável por uma contribuição de extrema importância para os estudos no campo da literatura fantástica, por sugerir uma abordagem mais aprofundada do assunto. Ele propõe uma definição do fantástico que depois seria retomada e discutida por muitos outros teóricos. Assim, a tendência tem sido abordar as colocações do estudioso presentes em *Introdução à literatura fantástica*, publicado pela

primeira vez em 1970, como um ponto principal nos estudos e reflexões acerca dessa modalidade literária. Assim faremos também neste trabalho. Traremos, ainda, as considerações a respeito do assunto feitas pelo crítico e historiador literário Pierre-Georges Castex, anterior a Todorov, bem como do estudioso português Filipe Furtado, que, na esteira de Todorov, organiza e esclarece os estudos do teórico búlgaro-francês. Os questionamentos ficam por conta do estudioso italiano Remo Ceserani, apontados também no presente estudo.

2.1 As primeiras teorias: Nodier e Castex

Charles Nodier, em seu ensaio “*Du Fantastique en littérature*”, publicado em 1830, é o primeiro a teorizar sobre o fantástico. Para tanto, ele traça um percurso da história literária analisando as produções até o romantismo europeu, momento no qual, segundo o autor, há uma sistematização da modalidade fantástica.

Nodier afirma que o fantástico não é proveniente de mentes perturbadas ou alucinadas, mas sim expressão do racional, do desenvolvimento da mente humana. Sempre que o conhecimento humano tenta chegar a um entendimento completo do mundo em que vive, se depara com algum fenômeno que não consegue explicar pelas leis racionais, algo que não consegue entender completamente. Esse fato confirma, segundo o autor francês, a existência do fantástico, que não é regido por leis diferentes das do mundo racional, mas por uma hiperbolização das leis naturais conhecidas. Desse modo, o fantástico deve sempre aparecer ligado à representação do real, pois é a perturbação das leis conhecidas que definem a modalidade fantástica.

Ao definir a modalidade, o autor nomeia três tipos de fantástico:

Il y a l'histoire fantastique fausse, dont le charme résulte de la double crédulité du conteur et de l'auditoire, comme les Contes de fées de Perrault, le chef d'oeuvre trop dédaigné du siècle des chefs d'oeuvre. Il y a l'histoire fantastique vague, qui laisse l'âme suspendue dans un doute rêveur et mélancolique, l'endort comme une mélodie, et la berce comme un rêve. Il y a l'histoire fantastique vraie, qui est la première de toutes, parce qu'elle ébranle profondément le coeur sans coûter de sacrifices à la raison; et j'entends par l'histoire fantastique vraie, car une pareille alliance de mots vaut bien la peine d'être expliquée, la relation d'un fait tenu pour matériellement impossible qui s'est cependant accompli à la connaissance de tout le monde (NODIER, 1961, p.330-331).

Assim, Nodier antecipa, ainda que de forma rápida, o que mais tarde fará Todorov ao separar os textos fantásticos em três tipos: o fantástico-estranho, o fantástico-puro e o fantástico-maravilhoso. Para Nodier, há a história fantástica falsa, que estaria mais próxima dos contos de fadas de Perrault, em que os acontecimentos sobrenaturais são perfeitamente aceitos dentro daquele contexto narrativo; a história fantástica vaga, em que a hesitação permanece até o fim, deixando a “alma suspensa em uma dúvida sonhadora e melancólica”; e, por fim, a história fantástica verdadeira, em que ocorrem fatos estranhos, mas explicados. Neste tipo de história, aparecem, para Nodier, segundo Camarani (2014, p 21) “dons milagrosos que pessoas ‘comprovadamente’ possuem”.

Pierre-Georges Castex, no início da segunda metade do século XX reavivou os estudos teóricos a respeito da literatura fantástica, após as incursões de Nodier e Maupassant sobre o assunto ainda no século XIX. Em seu livro *Le conte fantastique em France de Nodier à Maupassant*, Castex traça um perfil do conto fantástico francês no século XIX, passando pelos principais autores e obras do período. Com uma visão histórica, o autor nos traz importantes elementos presentes na literatura fantástica desde o seu surgimento.

Logo na Introdução de sua obra, o estudioso traz sua definição de fantástico:

Le fantastique, en effet, ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des fées, qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle (CASTEX, 1962, p. 8).

Sobre o “precursor francês” Jacques Cazotte, Castex afirma que ele foi o verdadeiro criador do conto fantástico, com sua obra *Le Diable amoureux*. A obra anterior do artista, segundo o teórico, não apresentava elementos marcadamente fantásticos, e não passava de criações paródicas com elementos sobrenaturais advindos do gótico ou do maravilhoso.

Em um capítulo denominado “Idade de ouro”, Castex afirma que a partir de 1830, as produções exploraram, como nunca, o mistério. Nesse período, iniciaram-se muitos estudos acerca de fenômenos antes vistos como acontecimentos sobrenaturais, como o sonambulismo, a hipnose, a feitiçaria, a possessão, dentre outros. No campo artístico, essa predominância traduziu-se na valorização de elementos ligados ao mundo onírico: sonhos, delírios, alucinações. Ainda neste capítulo, o autor mostra a diversidade da

modalidade fantástica. Aquilo que, mais tarde, será nomeado por Tzvetan Todorov de “fantástico-estranho” e “fantástico-maravilhoso”, Castex coloca, de um lado, as histórias de mistério que apresentam explicações racionais e objetivas para o fenômeno narrado, que aparecem, geralmente, no final; estas explicações são subsidiadas, na maioria das vezes, por fenômenos como a loucura e o sonho. Em outro lado, o estudioso traz as histórias nas quais os acontecimentos sobrenaturais permanecem sem explicação racional.

Na segunda parte de seu livro, Castex faz um percurso que mostra os maiores escritores do fantástico na França no século XIX. Charles Nodier, Honoré de Balzac, Théophile Gautier, Prosper Mérimée, Gérard de Nerval, Lautréamont, Villiers de l’Isle Adam e Guy de Maupassant são os autores de narrativas fantásticas selecionados. Como observa Camarani (2014, p. 38) em seu estudo sobre a obra de Castex, “os autores considerados por ele como mestres da narrativa fantástica do século XIX apresentam características próprias, de formação e estilo, mas também que evoluem de acordo com a corrente literária que vivenciam”.

2.2 Tzvetan Todorov e Filipe Frutado

Para Tzvetan Todorov (2003), o fantástico representa um **gênero literário**, ou seja, trata-se de um conjunto de obras, produzido em sua maioria no período que se estendeu do fim do século XVIII ao início do século XX e que compartilha um determinado sistema de propriedades comuns. Dessa forma, em seu livro *Introdução à literatura fantástica* (TODOROV, 2003, p. 8), o que o estudioso procura é “descobrir uma regra que funcione para muitos textos e nos permita aplicar a eles o nome de ‘obras fantásticas’, não pelo que cada um tenha de específico”.

Antes de iniciar seu estudo sobre as obras fantásticas, Todorov (2003) traz uma série de definições da modalidade escrita por teóricos anteriores. Vladimir Soloviov (apud TODOROV, 2003, P. 31) é o primeiro que aparece nesse rol:

No verdadeiro fantástico fica sempre preservada a possibilidade exterior e formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas ao mesmo tempo esta explicação é completamente privada de probabilidade interna. Há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras: por meio do natural e do sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre as duas criou o efeito fantástico.

Todorov cita, ainda, autores como Olga Reimann, e Montague Rhodes James, que seguem a mesma linha apresentada por Soloviov. Sobre esses autores, o teórico búlgaro-francês afirma que eles trazem definições parecidas com a que ele próprio propõe. Em contraponto, o estudioso aponta as definições apresentadas por Pierre Georges-Castex, Louis Vax e Roger Callois, que apresentam, basicamente, a ideia de que o fantástico se caracteriza pela intromissão do mistério e do inexplicável no mundo real. Sobre o que dizem esses últimos, Todorov afirma que, apesar de não irem totalmente ao encontro de suas próprias ideias, as definições desses autores também não as contradizem.

O desejo de Todorov de fazer um estudo mais aprofundado do gênero fantástico (como ele mesmo denomina) é justificado pelo fato de que as proposições trazidas pelos teóricos anteriores não deixam claro se o elemento insólito deve ser questionado pelos personagens do texto ou também pelo leitor. Dessa forma, Todorov guia seus apontamentos sempre levando em consideração o papel do leitor na obra de cunho fantástico.

Como ponto de partida da definição da modalidade, Todorov (2003, p. 30) discorre sobre os limites entre o estranho, o fantástico e o maravilhoso. Sobre isso, ele diz:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós.

Assim, o fantástico, de acordo com o estudioso, ocorre na incerteza. Ao escolher uma ou outra solução, não estamos mais no fantástico, e sim em um de seus gêneros vizinhos: o estranho e o maravilhoso. O estranho aparece quando se encontra uma explicação real para o acontecimento. Já o maravilhoso ocorre quando não há explicação real, quando o sobrenatural pertence realmente à realidade da narrativa. Dessa forma, quando o sobrenatural presente na narrativa encontra aceitação por parte do personagem e por parte do leitor, não estamos mais no âmbito do fantástico-puro, e sim no maravilhoso. Ainda conforme a teoria de Tzvetan Todorov, essas subdivisões poderiam ser representadas pelo seguinte diagrama:

estranho puro	fantástico- estranho	fantástico- maravilhoso	maravilhoso puro
------------------	-------------------------	----------------------------	---------------------

O fantástico-puro seria representado pela linha do meio do diagrama. É nele que a hesitação aparece e permanece até o fim. Como exemplo dessa modalidade narrativa, o autor utiliza o conto “*La Vénus d’Ille*”, de Prosper Mérimée. O conto traz a história de uma estátua de Vênus que supostamente ganha vida e assassina um rapaz em sua noite de núpcias. Nesse caso, o leitor permanece em dúvida mesmo depois do fim da narrativa, não sabendo qual das duas opções aceitar: o assassinato foi cometido por uma estátua de bronze que ganhou vida ou pelo jogador mouro com quem o morto havia discutido naquela noite?

Todorov coloca, ainda, ao lado do fantástico-puro, dois subgêneros, que ele chama de fantástico-estranho e fantástico-maravilhoso. No caso do fantástico-estranho, o autor diz que são aqueles textos em que a hesitação permanece durante quase toda a narrativa, mas que, ao final, é dissolvida por uma explicação “racional” dos acontecimentos. Segundo o estudioso, alguns teóricos denominam esse caso de textos como “sobrenatural explicado”. Como exemplo, Todorov cita “A queda da casa de Usher”, de Edgar Allan Poe, já que, durante a narrativa, temos a impressão de que os acontecimentos fazem parte de algo que não pertence às leis desse mundo, mas que, ao fim da narrativa, são explicados de uma maneira racional. Essa explicação “racional”, segundo Todorov, pode estar ligada ao sonho, à loucura, às drogas, ou às coincidências. No caso da história de Poe, está ligada às coincidências.

Já o estranho-puro estaria ligado àquelas histórias em que, nas palavras de Todorov (2003, p. 53): “relatam-se acontecimentos que podem ser perfeitamente explicados pelas leis da razão, mas que são, de maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos”. Como exemplo do estranho-puro, Todorov (2003) cita os romances de Dostoiévski e a pura literatura de horror, como as novelas de Ambrose Bierce.

O autor define também o limite entre o fantástico e o maravilhoso. Sobre isso, diz que o fantástico-maravilhoso aparece nos textos em que na maior parte da narrativa há a hesitação, porém, no fim do texto, o sobrenatural é evidenciado, não há como fugir dele. É o que acontece, por exemplo, segundo o autor, no texto de Théophile Gautier: “La morte amoureuse”, no qual o desfecho da história induz o leitor a crer na presença do

sobrenatural, já que a personagem Clarimonde, ao ter seu cadáver aspergido de água benta, torna-se, imediatamente, um monte de cinzas.

Há, ainda, o maravilhoso-puro, que é, para Todorov (2003, p. 60), aquela categoria de textos em que “os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito”. Ou seja, nos textos que pertencem ao maravilhoso, o sobrenatural é aceito, ele já faz parte do ambiente da história. Como uma das variedades do maravilhoso, Todorov cita os contos de fadas, já que nesse tipo de história, os acontecimentos sobrenaturais não são questionados.

Após esta breve incursão nos estudos de Todorov (2003) a respeito da definição da literatura fantástica, podemos depreender que estamos nas narrativas puramente fantásticas se um personagem, ao entrar em contato com algo que o faça hesitar, não podendo discernir se aquilo pertence ao real ou ao sobrenatural permanece em constante estado dúbio. “Cheguei quase a acreditar”. Essa é a fórmula que, segundo Todorov, resume o espírito do fantástico. O estudioso também fala do modo de narrar o fantástico, que costuma utilizar-se de expressões que indicam incerteza, como: “poder-se-ia dizer”, “pareceu-me” “foi como se”, etc. Além disso, o texto deve satisfazer ainda outra condição: Não são oferecidas quaisquer respostas que se mostrem capazes de afastar o ar de mistério, o qual deve permanecer até o final da narrativa e deve, ainda, ser igualmente sentido pelo leitor.

O papel dado ao leitor na *Introdução à literatura fantástica* (2003) é de grande importância. O fantástico implica uma participação dele no mundo das personagens, define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. Para Todorov, a hesitação deve sim ser experimentada por aquele que lê. As personagens não precisam necessariamente hesitar, mas esta condição é geralmente satisfeita nas obras fantásticas, ou seja, segundo o estudioso, na maioria das obras fantásticas, a hesitação é experimentada tanto pelo leitor quanto pelas personagens. Mas é importante ressaltar que esse leitor do qual fala Todorov não é um leitor real, de carne e osso, mas uma “função” de leitor, implícita no texto.

Lovecraft (2008, p. 17) também confere ao leitor um papel fundamental à modalidade, mas não ao leitor implícito, como faz Todorov, e sim ao leitor real. Sobre o assunto, Lovecraft afirma que o critério do fantástico não se situa no interior da obra, mas na experiência particular do leitor, e esta experiência deve ser o medo.

A atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério definitivo de autenticidade (do fantástico) não é a estrutura da intriga, mas a criação de uma impressão específica [...]. Eis por que devemos julgar o conto fantástico não tanto em relação às intenções do autor e aos mecanismos da intriga, mas em função da intensidade emocional que ele provoca [...]. Um conto é fantástico muito e simplesmente se o leitor experimenta profundamente um sentimento de temor e de terror, a presença de mundos e poderes insólitos.

Tzvetan Todorov, no entanto, não concorda com esse posicionamento, afirmando que, dessa maneira, estaria a noção de gênero literário nas mãos do sangue-frio de cada leitor. Ele afirma que o medo pode ser uma das características do fantástico, mas não é condição para que ele aconteça.

Ainda no que diz respeito ao leitor implícito, Todorov enfatiza a questão da interpretação do texto. Nesse aspecto, segundo o autor, um perigo ronda o fantástico: o da interpretação alegórica ou poética dos textos fantásticos. Quando o leitor se interroga, não sobre a natureza dos acontecimentos, mas sobre a do próprio texto que os evoca, vê-se o fantástico ameaçado em sua existência.

A leitura poética constitui um obstáculo para o fantástico. O fantástico implica que haja uma representação, ou seja, uma ficção, portanto a poesia não admite fantástico. O sentido alegórico, ou seja, figurado, também não admite fantástico. Todorov insiste no fato de que não se pode falar em alegoria a menos que dela se encontrem indicações explícitas no interior do texto. Senão, passa-se à simples interpretação do leitor; por conseguinte, não existiria mais texto literário que não fosse alegórico, pois é próprio da literatura ser interpretada e reinterpretada pelos seus leitores.

Assim, o fantástico do ponto de vista de Tzvetan Todorov (2003, p 38-9) exige que três condições sejam preenchidas:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma, o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada [...]. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação poética.

Todorov ainda afirma que as três exigências apresentadas não têm igual valor: somente a primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero. A segunda pode

não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos textos fantásticos preenchem as três condições.

Filipe Furtado, estudioso português, publicou sua obra *A construção do fantástico na narrativa* em 1980. A obra, segundo Camarani (2014, p. 77), “não propões novas ideias, mas tem o mérito de assinalar objetiva e concisamente as características próprias do fantástico literário”. Dessa forma, o estudo de Furtado, não trouxe grandes discordâncias nem em relação àquilo que fora dito por Todorov dez anos antes, nem aos outros estudos, mas acrescentou algumas ideias importantes quanto à construção da modalidade fantástica.

Logo no início de seus estudos, o autor português afirma que

Qualquer narrativa fantástica encena invariavelmente fenômenos ou seres inexplicáveis e, na aparência, sobrenaturais [...]. Surgem a dado momento no contexto de uma ação e de um enquadramento espacial até então supostamente normais (FURTADO, 1980, p. 19).

A primeira característica da modalidade então se delimita: surgimento do sobrenatural em um ambiente cotidiano e familiar. Essa definição entra em consonância com o que fora dito por Pierre-George Castex (1962, p. 8) em seu livro *Le conte fantastique em France de Nodier à Maupassant*, cuja primeira edição data de 1951: “*Il se caractérise [...] par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle*”. A mesma linha seguem autores como Louis Vax e Roger Callois.

Filipe Furtado propõe, ainda, a denominação de “literatura do sobrenatural” que abarcaria o fantástico, o estranho e o maravilhoso. Nessa literatura tornam-se dominantes os temas que traduzem uma “fenomenologia metaempírica” (p. 20). O metaempírico, segundo o autor, está relacionado com aquilo que está além do verificável a partir da experiência, e tem como sinônimos as palavras: sobrenatural, extranatural, meta-natural, alucinado e insólito. Essa fenomenologia é dominante na literatura fantástica.

A respeito da temática que envolve a literatura do sobrenatural, o estudioso afirma que há um sobrenatural positivo (que está ligado ao bem) e um sobrenatural negativo (que aparece relacionado ao mal). No fantástico, o que aparece são as manifestações predominantemente associadas ao Mal de modo que só o sobrenatural negativo convém à construção da modalidade. É essa vertente do sobrenatural que aparece, também, nas obras que entram no estatuto do “estranho”, segundo Furtado. O Sobrenatural maligno

manifestado no fantástico e no estranho contribui, de acordo com o autor, para estabelecer uma linha divisória entre essas modalidades textuais (que Filipe Furtado prefere denominar gêneros) e o maravilhoso. No maravilhoso, o sobrenatural pode apresentar-se em sua face maligna ou benigna. No entanto, de acordo com Furtado, o fato de a presença da “fenomenologia metaempírica” de índole negativa ser mais recorrente no fantástico não exclui por completo o aparecimento do sobrenatural positivo. Porém este, quando surge, deverá ter uma intervenção o mais breve e discreta possível.

Sobre esta questão do sobrenatural maligno, a estudiosa Ana Luiza Silva Camarani (2014, p. 78) afirma que o polo negativo da manifestação sobrenatural apresenta maior desenvolvimento no fantástico, pois este, sendo posterior ao romance gótico inglês, aproveitou de seu antecessor muitos elementos, como antigos castelos, fantasmas, aparições diabólicas. Ainda segundo a autora (2014, p. 78):

A intensidade do emprego desses elementos góticos pelos autores de narrativas fantásticas bem como o grau de incerteza daí decorrente determinam já uma subdivisão dentro do fantástico tradicional que passa a apresentar duas tendências: enquanto alguns textos se mostram bastantes sutis em relação ao sobrenatural, o qual é expresso muitas vezes por meio de uma linguagem poética que intensifica a ambiguidade, outros enfatizam certos componentes oriundos do gótico, dirigindo seus textos para a narrativa de terror.

De fato, a exploração dos elementos advindos do gótico pela literatura fantástica constitui um campo de análise de alguns textos pertencentes à modalidade fantástica e será ainda objeto de estudo deste trabalho, analisando as obras pertencentes ao *corpus* selecionado de maneira que se possa perceber que a construção narrativa de cada um desses contos se desenvolve de maneira a direcionar os textos para a narrativa de terror, conforme explicitado por Camarani. A autora acredita, ainda, que a literatura fantástica não tem a obrigatoriedade de apresentar um sobrenatural maligno, uma vez que o objetivo primeiro dessa modalidade não é proporcionar um sentimento de medo ou terror; a sensação de inquietante estranheza seria naturalmente suscitada pela composição do texto literário, logo pelo talento do autor na criação e disposição dos elementos básicos que determinarão o caráter fantástico da obra.

Para Furtado, os limites entre o estranho, o fantástico e o maravilhoso concordam perfeitamente com a proposição de Todorov acerca da questão: a diferença entre esses tipos textuais está no modo como cada um dos gêneros encara a hipótese de

coexistência do sobrenatural com a natureza conhecida. O maravilhoso não permite dúvidas quanto à sua índole metaempírica. Estabelece-se, nesse caso, um pacto entre narrador e receptor do enunciado: este deve aceitar todos os fenômenos surgidos como dados irrecusáveis e não suscetíveis de debate. No estranho, as ocorrências sobrenaturais têm sempre uma explicação racional que esclarece de forma lógica todos os aspectos que poderiam ter sua naturalidade contestada de alguma maneira. Mesmo que essas dúvidas permanecem até certo ponto da narrativa, elas desaparecem no final, que não deixa margem para outras interpretações. Só o fantástico confere sempre uma duplicidade à ocorrência metaempírica. A ambiguidade resultante da coexistência dos elementos pertencentes aos dois mundos nunca pode ser desfeita.

Ainda conforme os estudos do autor português, para que a ambiguidade chegue a surgir e possa desenvolver-se na narrativa, é necessário que o fato apresentado como sobrenatural adquira um “grau de plausibilidade” igual ao do mundo pretensamente natural em que o discurso a faz irromper. Portanto, a construção fantástica falseia constantemente a imagem do universo alucinado, procurando suscitar a indecisão entre considerar ou não esse mundo como real.

Após desenvolver suas ideias acerca das características de uma narrativa fantástica, Furtado apresenta uma série de procedimentos que contribuem para a criação e manutenção da ambiguidade que a diferencia das outras modalidades literárias consideradas “literatura do sobrenatural”. Dentre esses procedimentos, Furtado enfoca: 1) o papel do **leitor** e sua possível contribuição para a construção da ambiguidade na obra; 2) a função das **personagens** em uma narrativa fantástica; 3) o tipo de **narrador** mais adequado a essa modalidade literária; e 4) a melhor forma de evocação do **espaço**.

Assim como Todorov, o autor português estuda o papel do narratário na construção da ambiguidade fantástica, porém, para este, dar um papel de extrema importância ao narratário, como o faz o teórico búlgaro-francês, é dar prioridade ao acessório em lugar do essencial. O autor não concorda em colocar a percepção do leitor (seja ele de papel ou real) na definição do fantástico. Se o modo de ler do leitor definisse alguma coisa, o fantástico cairia por terra, pois haveria uma grande diversidade de leituras. Ele poderia transformar-se no maravilhoso ou, ainda, no estranho. A caracterização do gênero deverá, então, basear-se não em elementos extrínsecos à obra, mas sim naquilo que está presente no texto ficcional. Discordando também de H. P. Lovecraft, Furtado acredita que a narrativa fantástica não visa necessariamente provocar o medo, ainda que tal se verifique com grande frequência. As

condições da hesitação da modalidade fantástica devem resultar da ambiguidade intrínseca da ação e do seu adentramento em todas as estruturas do discurso. O papel do leitor é apenas mais um dos meios usados para provocar e manter uma leitura receptiva à ambiguidade.

Sobre as personagens, Furtado (1980, p. 85) mostra que elas têm o papel de orientar a leitor e mostrar-lhe o caminho a ser seguido: “A personagem torna-se [...] um importante elemento de orientação na floresta dos sinais erguidos ao longo do texto, indicando repetidas vezes ao leitor real o percurso de leitura a seguir”. No entanto, a elas não deve ser conferida uma grande importância no texto fantástico. Furtado cita Lovecraft (2008, p. 69), que afirmou sobre Edgar Allan Poe: “Como na maioria dos autores do fantástico, em Poe, os incidentes e os efeitos narrativos em geral são muito superiores à caracterização das personagens”. O herói fantástico caracteriza-se por sair quase sempre derrotado pelas forças sobrenaturais. Ele é muito mais um joguete do destino do que um sujeito de seu próprio destino.

A respeito do tipo de narrador mais conveniente à modalidade estudada, Furtado afirma que o narrador personagem convém mais ao fantástico já que está mais diretamente afetado pelos acontecimentos da intriga. Entretanto, na maioria das vezes, esse narrador coincide com um comparsa e não propriamente com o protagonista. Por isso é em geral homodiegético, mas pode também aparecer como autodiegético. O estatuto de narrador homodiegético é mais conveniente, pois ele não atingido com tanta intensidade pelos acontecimentos insólitos, o que o tornaria passível de desconfiança, já que muitas vezes, o protagonista assume uma derrota diante do sobrenatural. Essa derrota leva, na maior parte dos casos, o personagem a um estado de loucura, a uma metamorfose monstruosa ou, até mesmo, à morte. Porém as dificuldades resultantes da participação do protagonista como narrador podem ser superadas se “a função do narrador aparecer como que desdobrada em dois” (FURTADO, 1980, p. 111). Deste modo, estabelece-se uma distinção entre o narrador enquanto protagonista e o narrador-testemunha, como denominado por Bellemin-Noël e explicado por Furtado. “Quer um outro, lúcido e não completamente traumatizado, quer o herói numa outra época de sua vida” (FURTADO, ano, p. 112). Furtado afirma, ainda, que a excessiva proximidade entre o narrador e os acontecimentos narrados pode ser nociva à narrativa.

O discurso fantástico, segundo Furtado, deverá evitar a descrição do espaço. Dois tipos de cenário são convenientes à modalidade: o primeiro tipo, a que Furtado chama de “realistas”, são aqueles em que há uma simulação do mundo empírico e um respeito

pelas leis naturais. O outro tipo de cenário, chamado de “alucinante”, surge em menor número e contribui para introduzir dados anormais em um cenário. O romance gótico foi a modalidade que mais desenvolveu esse segundo tipo de cenário. Essa ambientação revela, na maioria das vezes, um pendor para o grotesco. “O discurso fantástico prefere, sobretudo, locais delimitados ou fechados, os ambientes interiores, particularmente as casas de grandes dimensões, de construções labirínticas” (FURTADO, 1980, p. 121). Esses edifícios se inserem em áreas isoladas, longe do espaço urbano. O espaço fantástico também foge em geral da luz e da cor, preferindo as descrições que subentendam iluminação vaga ou escuridão, meias tintas ou tonalidades sombrias.

Entretanto, esse espaço alucinante, não condiz com a ambiguidade fantástica, já que quebra a verossimilhança do discurso e acaba não contrastando com a manifestação sobrenatural. Dessa forma, o que mais convém, segundo Furtado (1980, p. 126), é a escolha de

um espaço híbrido, descontínuo, formado pela associação forçada de elementos dissonantes [...] que constitua o fundo adequado à incerteza e indefinição da história. Deve [...] empregar elementos dos dois mundos antagônicos que encena. Esse emprego alternado de cenários permite reequilibrar a construção fantástica sempre que se torne necessário corrigir o carácter demasiadamente insólito ou demasiado quotidiano que acontecimentos ou personagens podem assumir [...].

Ainda sobre o espaço, Furtado (1980, p. 128) afirma:

O espaço alucinante não passa, muitas vezes, de uma ocasional exceção. Mas um cenário inteiramente de acordo com a realidade, excluindo a possibilidade do elemento insólito também contribuiria para limitar o alcance da manifestação metaempírica. O espaço deve, portanto, ser híbrido, incerto e mal delimitado.

Concluindo suas reflexões acerca da modalidade fantástica, Furtado (1980, p. 132) afirma que apenas a “ambiguidade empírico/metaempírico pode ser considerada o traço específico do fantástico”. Ela é sublinhada por outros traços que, embora não sejam traços distintivos do gênero, aparecem com grande frequência e auxiliam a atmosfera de incerteza.

Se toda a literatura supõe, de forma mais ou menos acentuada, o tactear dos extremos a que a razão e a imaginação criadora podem conduzir, o texto fantástico é especialmente adequado, até pelo carácter hiperbólico que muitas vezes confere àquilo que encena, a viabilizar e promover a discussão sobre o sentido, objetivos e limites da atividade

humana, em particular nas áreas do conhecimento e da especulação (FURTADO, 1980, p. 138).

2.3 Questionamentos: Remo Ceserani

Após os estudos de Todorov sobre a modalidade fantástica, outros autores debruçaram-se sobre a questão. Dentre a diversa gama de estudos pertinentes e esclarecedores que existem sobre a modalidade textual em questão, escolhemos destacar aqui as colocações pertencentes a Remo Ceserani. As considerações teóricas feitas pela pesquisadora Ana Luiza Silva Camarani em seu estudo *A literatura fantástica: caminhos teóricos* (2014) também serão apresentadas e levadas em consideração na ocasião da análise do *corpus* deste trabalho.

Remo Ceserani publica, em 2004, a obra *O fantástico*, na qual traz uma nova proposta na denominação do fantástico: a “modalidade literária”. Já em sua introdução à obra, assinala que o fantástico surge

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

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

Em seguida, Ceserani expõe narrativas de E.T.A. Hoffmann, Théophile Gautier, Prosper Mérimée e Edgar Allan Poe como exemplos da modalidade fantástica. Nessa ocasião, vários contos de Gautier são colocados em análise. Sendo um propagador das ideias de Hoffmann na França, segundo Ceserani, Gautier teve bastante importância no cenário da literatura fantástica do século XIX. “*Onuphirus ou les vexations fantastiques d’un admirateur de Hoffmann*”, de 1832, “*Omphale*”, de 1834, “*La morte amoureuse*”, de 1836, e “*Le pied de momie*”, de 1840 são obras do autor francês do século XIX citadas por Ceserani.

Após a explanação que empreende a respeito dos contos fantásticos do referidos autores, o autor passa a recuperar uma série de definições de diferentes teóricos e historiadores literários a respeito do fantástico. Autores como Tzvetan Todorov, Irene Bessière, Roger Caillois e Louis Vax aparecem nesse rol. A partir dessas definições, Ceserani empreende sua busca pela essência da construção fantástica, e afirma que

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

Dessa forma, o autor passa a elencar e discutir os procedimentos narrativos e retóricos de maior relevância para a construção da modalidade fantástica. Dentre esses procedimentos, Ceserani coloca, em primeiro lugar, a *posição de relevo dos procedimentos narrativos dentro do próprio corpo da narração*, assinalando que a explanação consciente do narrador sobre os procedimentos utilizados na narrativa é comum ao fantástico. Sobre isso, o estudioso (2006, p. 69) afirma que

A narrativa fantástica carrega consigo esta ambiguidade: há a vontade e o prazer de usar todos os instrumentos narrativos para atrair e capturar o leitor dentro da história, mas há também o gosto e o prazer de lhe fazer recordar sempre de que se trata de uma história.

O segundo procedimento colocado em análise é o da *narração em primeira pessoa*. O autor afirma que essa característica da narrativa, acrescida da presença, no conto, de um destinatário explícito dá maior autenticidade à ficção, além de estimular a identificação de um leitor implícito. Ceserani retoma, inclusive, Louis Vax e sua teoria da “sedução” que acompanha esse procedimento. O *forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem* também é lembrado pelo teórico, que assinala que o modo fantástico escolhe o caminho das “potencialidades criativas da linguagem” (2004, p. 70), já que as palavras podem criar uma nova e diversa realidade.

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

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

O *objeto mediador* é mostrado como mais um procedimento enfocado por Ceserani para a construção do fantástico. Esse objeto é colocado na narrativa como uma forma de dar maior veracidade ao acontecimento insólito colocado na história. Geralmente ele aparece bem no fim do texto, causando a ambiguidade fatal. Nas palavras de Ceserani (2006, p. 74):

um objeto que, com sua concreta inserção no texto se torna o testemunho inequívoco do fato de que o personagem-protagonista efetivamente realizou uma viagem entrou em uma outra dimensão de realidade e daquele mundo trouxe o objeto consigo.

É, o que veremos, acontece no conto de Villiers: *Véra*. A chave, ao fim da narrativa, aparece como objeto mediador, concretizando a ideia de que a personagem *Véra* realmente esteve em sua antiga casa, mesmo depois de morta.

As *elipses* são, segundo o autor, outra característica dos textos fantásticos que encontramos com frequência. A abertura de espaços vazios causa um forte efeito de surpresa e incerteza. É o que acontece, por exemplo, na narrativa de Edgar Allan Poe: *Berenice*, em que os espaços vazios no meio da narrativa nos fazem tentar simplesmente imaginar os acontecimentos do período “em branco” na narrativa. A respeito disso, o autor relembra o que disse Bessière (apud CESERANI, 2006, p. 74):

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

Outro aspecto constituinte da narrativa fantástica é a *Teatralidade*, que, segundo Ceserani (2006, p. 75) ocorre por um “gosto pelo espetáculo, que vai até a fantasmagoria, e por uma necessidade de criar no leitor um efeito de ‘ilusão’, que também é de um tipo cênico”. A *figuratividade* decorrente da teatralidade também é enfocada pelo autor como um desses procedimentos. Segundo o autor, o modo fantástico procurou ativar todos os possíveis procedimentos de figuratividade e iconicidade implícitos na prática da narrativa. Por fim, outra função narrativa trazida pelo autor é a do *detalhe*, que aparece carregado de significados narrativos profundos.

Após analisar e sistematizar os procedimentos formais da narrativa utilizados pela modalidade fantástica, Ceserani passa a elencar alguns sistemas temáticos recorrentes nessa modalidade. Um desses elementos enumerados pelo autor diz respeito ao que está relacionado com *a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas de outro mundo*. Sobre a preferência do fantástico pelos temas ligados ao mundo obscuro e a presença do sobrenatural maligno, Ceserani traz uma pertinente citação de Lugnani (*apud* CESERANI, 2006, P. 79):

O sobrenatural se estende infinitamente sobre e sob esta superfície, acima e abaixo, como um abismo vertiginosamente profundo. Mas o sobrenatural evocado ou narrado pelo fantástico é de fato exclusivamente uma metade do mundo, a metade de baixo, a metade aprisionada, profunda, íntima, oprimida, subterrânea, noturna; o reino dos mortos e enterrados, dos sonhos e dos pesadelos, dos demônios; o lugar das verdades indizíveis, dos encantos obscuros, dos pavores irresistíveis, das tentações inconfessáveis. [...] São sem dúvida imagens e presenças plenas de fascínio e de atrativos aquelas que florescem pelo abismo do sono, da memória, da consciência, da mente, embora a sua beleza tenha sempre a opacidade, a palidez, a frieza inquietante do cadáver [...].

Seguindo o gancho já deixado por Lugnani, Ceserani traz à tona outra temática recorrente: *a vida dos mortos* e seu retorno. A *loucura* é outro tema importante e assume no fantástico um aspecto ligado aos problemas mentais de percepção. “O tema do louco se liga àquele do autômato, da persona dividida, e também àquele do visionário, do conhecedor de monstros e de fantasmas” (CESERANI, 2006, p. 83). Sobre o *duplo*, o estudioso afirma que no fantástico, a temática é fortemente interiorizada, ligada à vida da consciência, das suas fixações e projeções. O tema se enriquece por meio da utilização das figuras do retrato, do espelho, da duplicação obscura que cada indivíduo joga para trás de si, na sua sombra.

A aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível, também é um eixo temático assinalado por Ceserani. Segundo o autor (2006, p. 84), “a cena da aparição repentina e inesperada de um estrangeiro no espaço doméstico de uma casa é quase um estereótipo”. Ainda nas palavras do autor (2006, p. 85):

Isso ocorre seguidamente com a figura do diabo que chama para a conclusão de um pacto, os fantasmas que vêm perturbar os sonhos tranquilos e a felicidade doméstica, o ser monstruoso que coloca em crise o equilíbrio da razão, o lobisomem que vaga no mundo arcaico da bestialidade e das transformações dos corpos e da natureza, o vampiro que se apropria de toda a energia vital; enfim, nos casos mais extremos e inquietantes há a presença disforme, impalpável, irreconhecível que tem a consciência vaga do pesadelo e a substancial e corpórea animalidade mais inquietante, nefanda e abjeta.

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

3. Théophile Gautier no século XIX francês.

“Poeta impecável”, “perfeito mágico das letras francesas”. É assim que Charles Baudelaire, um dos mais famosos poetas da tradição lírica francesa, se refere ao amigo e mestre Théophile Gautier na dedicatória de umas das mais célebres obras da poesia francesa: *Les Fleurs du Mal*. Nascido em Tarbes, em 30 de agosto de 1811, Pierre Jules Théophile Gautier viveu em um momento de grande agitação política e cultural na Europa: o século XIX.

Em 1822, Gautier, com então 11 anos, ingressou no *Collège Charlemagne* para completar seus estudos. Lá conhece Gérard de Nerval, cujo nome de batismo era Gérard Labrunie. Em 1830, Nerval apresentou o amigo ao “*Petit Cénacle*”, grupo de românticos, e, com os companheiros, Théophile Gautier participou da batalha de *Hernani* com seus cabelos longos e seu famoso “*gilet rouge*”, que lhe renderam fama por sua excentricidade, já que na época, o cabelo bem cortado eo traje preto eram as únicas escolhas possíveis para os homens burgueses. Dessa forma, Gautier acompanhou a evolução literária romântica. Esse período também marcou o abandono da pintura, trabalho ao qual se dedicava Gautier desde a juventude, quando frequentava o ateliê do artista plástico Louis Rioult. Foi nessa época ainda (em 1830) que ele publicou suas primeiras *Poésies*.

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

Depois da Revolução de Julho em 1830, a família do autor perdeu muito dinheiro e Gautier, a partir de 1836, percebeu a necessidade de trabalhar para ajudar nas despesas da casa. Assim, iniciou sua carreira nos jornais como uma maneira de garantir o sustento de seus familiares. Escreveu, então, primeiramente, para o *La Presse*, jornal dirigido por Émile de Girardin que defendia os ideais Republicanos. Em 1855 passou a escrever para o jornal oficial do império: *Le Moniteur Universel*, onde ficou até sua morte. O escritor, além de assinar uma coluna semanal no periódico intitulado *Revue*

Dramatique e escrever críticas de artes, textos sobre a poesia e a literatura, publicava frequentemente seus relatos de viagens e textos ficcionais primeiro nos periódicos, na sessão denominada folhetim, para depois editá-los em volume.

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

O primeiro texto de cunho fantástico assinado por ele, *La Cafetière*, apareceu em 1831, somente um ano após sua primeira publicação. O autor permaneceria então fiel ao gênero por trinta e cinco anos. Ao todo foram quatorze narrativas consideradas fantásticas e que são reconhecidamente de Théophile Gautier; ainda há um conto fantástico nomeado *Un repas au désert de l'Égypte*, publicado anonimamente no *Gastronome* em 1831, que muitos estudiosos, como Spoelberch de Lovenjoul (1887), consideram de autoria de Gautier. Dessa forma, esse teria sido seu primeiro conto fantástico.

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

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

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

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

Surgido no final do século XVIII, o Romantismo foi um movimento literário difícil de ser definido. Nas diversas obras de história literária que versam sobre o assunto, é comum encontrarmos um consenso entre os autores de que o termo deve ser pluralizado: não devemos falar em romantismo, e sim em romantismos. Suas manifestações artísticas se desenvolveram de forma distinta nos diferentes países, por conta dos acontecimentos sociais e culturais.

O Romantismo teve como principais pontos de partida três países da Europa: Alemanha, Inglaterra e França. Vamos traçar, aqui, um breve esboço desse período literário que transformou toda a literatura que seria produzida a seguir.

Na primeira metade do século XVIII, também chamado de Século das Luzes, a razão era exaltada. Era somente ela que poderia trazer a luz e o conhecimento ao homem. Os autores franceses foram os que mais se destacaram nesse período, como Rousseau, Diderot e Voltaire. Pregavam a luta contra o irracionalismo, o obscurantismo e a ignorância. Propunham uma política na qual o homem era o centro, que garantisse a liberdade, o bem-estar geral e o progresso. Era o movimento da Ilustração ou Iluminismo. Conjugado a esse movimento, encontrava-se a estética Classicista no campo das artes. O Classicismo, nas palavras de Guinsburg (2005, p. 272):

distingue-se fundamentalmente por elementos como a ordem, o equilíbrio, a harmonia, a objetividade, a ponderação, a proporção, a serenidade, a disciplina, o desenho sapiente, o caráter apolíneo, secular, lúcido e luminoso. É o domínio do diurno. Averso ao elemento noturno, o Classicismo quer ser transparente e claro, racional. E com tudo isso se exprime, evidentemente, uma fé profunda na harmonia universal. A natureza é concebida essencialmente em termos de razão, regida por leis e a obra de arte reflete tal harmonia. A obra de Arte é imitação da natureza e, imitando-a, imita seu concerto harmônico, sua racionalidade profunda, as leis do Universo.

Entretanto, na segunda metade do século XVIII, começou a aparecer, na Inglaterra e na Alemanha, uma nova poética, mais íntima com relação à natureza, com inclinação para a religião e o misticismo, que se revoltou contra as convenções estéticas do classicismo e passou a apreciar uma arte mais livre, com apelos sentimentais. Já não existiam regras obrigatórias, a atividade poética era regulada pelas capacidades individuais, e a sociedade já não impunha limitações de modelo artístico: pois já não existia sociedade em sentido literário, e sim apenas o público, cada leitor separado e independente. A arte passou a ser, então, não mais produto das reflexões da razão, mas dos movimentos inconscientes da imaginação, da inspiração. Estamos diante do pré-romantismo. Agregou-se a isso uma onda de sentimentalismo burguês que se espalhou pelo século XVIII, com os romances de Richardson, Rousseau e Goethe. *Os Sofrimentos do jovem Werther* (1774), romance epistolar de Johann Wolfgang von Goethe, que ficou conhecido pela onda de suicídio que causou na época de sua publicação, foi a expressão máxima desse sentimentalismo. Goethe, juntamente com Friedrich Schiller, foi um dos líderes do movimento literário *Sturm und Drang*¹ (Tempestade e ímpeto), que caracterizou o pré-romantismo na Alemanha.

O *Sturm und Drang*, segundo Gonçalves e Silva (1992) é considerado o primeiro sinal romântico na Europa. Com efeito, o apelo ao instintivo, ao primitivo, ao irracional, fazia parte de uma resposta ao racionalismo exacerbado do século XVIII. Como já foi visto, autores como Goethe, Schiller, Herder e Bürger pretendiam contrapor o sentimento e a poesia à racionalidade, criando uma arte que fugisse a tantas formalidades e construísse uma literatura com originalidade. Dessa forma, o movimento apresentava fortes traços de irracionalismo desordenado, onde não faltaram sentimentos

¹Segundo Spenlé (1945, p. 52), a expressão *Sturm und Drang* apareceu pela primeira vez como título de uma peça do autor alemão Friedrich Maximilian Klinger, publicado em 1776, no qual o autor faz uma interpretação sobre ‘o evangelho do retorno à Natureza de Rousseau’, principalmente no que tange às emoções, aos arautos do expressionismo individualista e subjetivista e sobre a ordem natural do racionalismo.

de carência da pátria, de desejo de fuga do real e do presente, do mergulho na nostalgia e valorização da morte (CARPEAUX, 1987). A concepção geral do *Sturm und Drang* foi acentuar o pessimismo no que dizia respeito à sociedade e à própria civilização. Nesse sentido, Carpeaux (1987) afirma que a estética pré-romântica foi pré-revolucionária, já que apresentou o germe do pensamento da Revolução.

No entanto, a primeira resposta alemã à Revolução Francesa foi o conformismo classicista, manifestando-se em uma atitude apolítica de Goethe e no idealismo de Schiller. Esses dois autores, antes gênios do *Sturm und Drang*, passaram a criticar os seus antigos ideais e se transferiram para o último classicismo alemão.

Duas camadas significativas da nação, pelo número de leitores, não podiam aceitar o classicismo: eram os pequenos intelectuais e as mulheres, que consideravam a transição de Goethe e Schiller para o Classicismo como um ato de traição. Para eles, o maior dos escritores alemães passou a ser Jean Paul, um grande autor da prosa alemã. Mas Jean Paul acabou esquecido, pois os intelectuais da Universidade de Jena (onde se constituiu a primeira “escola romântica”) não aceitaram o estimado escritor justamente por sua popularidade.

Os líderes da escola de Jena, os irmãos Schegel, queriam criar uma nova literatura, que devia penetrar em todos os negócios da vida, assim como acontecia na Idade Média. Em seu primeiro periódico, *Athenaum* (1798-1800), os irmãos deram expressão a esse anseio. Essa publicação é considerada a primeira manifestação dos ideais do romantismo alemão, com obras de diferentes artistas e filósofos da época.

Após esse primeiro passo, o ideal romântico foi tomando forma na Europa até se consolidar também na Inglaterra, em 1798 com as *Lyrical Ballads*, de Wordsworth e Coleridge.

O caso da França é diferente, segundo Otto Maria Carpeaux (1987). O que existe de romântico na literatura do século XVIII não chega a construir um movimento coerente, talvez porque o Classicismo na França era persistente, não era simples imitação dos antigos, e sim expressão de um estilo nacional. Os precursores franceses, Chateaubriand e Madame de Staël, eram já contemporâneos do pleno romantismo anglo-alemão. Foram eles que conseguiram romper o monopólio do gosto classicista. O que houve no país não foi uma elaboração lenta e progressiva do romantismo, mas sim uma invasão de pré-romantismos de origem estrangeira.

O início oficial do movimento romântico francês é a publicação de *Méditations poétiques et religieuses*, de Lamartine em 1820, seguida, no teatro, em 1830, pela

“Bataille d’Hernani”². O primeiro volume de poesias de Lamartine pertencia a uma corrente literária que existia também na Inglaterra e na Alemanha. Era de um romantismo conservador e melancólico. Já a data decisiva de fevereiro de 1830, representou o início do romantismo de caráter tipicamente francês: um movimento oposicionista, revolucionário.

O Romantismo francês foi, inicialmente, o porta-voz da Revolução. Mas, algum tempo depois, percebeu-se que, embora a revolução tivesse quebrado as bases do poder feudal, as desigualdades sociais permaneciam. Os privilégios se mantiveram e a liberdade não foi traduzida em igualdade: os ricos ficaram mais ricos e os pobres continuaram na mesma vida miserável. Os românticos haviam apoiado e acreditado nos princípios revolucionários, mas logo se viu a formação de um mal estar, um sentimento de crença traída, a ideia de que muito se mudou para permanecer tudo mais ou menos do mesmo jeito. Apareceu então um espírito de descrença quanto aos rumos da sociedade, um vago sentimento de frustração e desencanto e que seria uma das marcas da segunda geração romântica. Os movimentos do desencanto foram múltiplos, desde uma nova aliança com uma já decadente aristocracia, a fuga do real, a melancolia e a valorização da morte.

Nachman Falbel (2005, p. 36) assinala:

Na França, várias foram as bases do romantismo político, não se encontrando nenhuma linha uniforme que permitia fazer uma caracterização precisa. Se, de um lado, o saudosismo sentimental para com a antiga França impera nos primeiros românticos, já em Chateaubriand e Lamartine se visualiza uma composição inteiramente monárquica. Na revolução de 1830 contra a monarquia dos Bourbons, os revolucionários parecem ao mesmo tempo querer derrubar o romantismo difundido nos meios intelectuais franceses. Mais tarde, com Victor Hugo, que se identifica com as ideias de progresso, fraternidade e democracia do povo, deparemos com uma nova tendência do romantismo político. Certos valores sobressaem-se nesse romantismo político, valores esses que o definem melhor e o qualificam historicamente como pertencente ao século XIX, pois ele se alimenta de evocações da Revolução Francesa e do Império que a sucede. (p. 36)

² Durante a temporada da peça *Hernani*, de Victor Hugo, senhores de perucas oitocentistas e trajés sóbrios viajavam o espetáculo. Então, os jovens defensores de Hugo, com seus longos cabelos naturais e coletes de tons fortes, viajavam de volta, criando grande confusão. Às vezes, a confusão era tanta que os atores não conseguiam representar. Esse clima perdurou de fevereiro a junho de 1830. O que estava em jogo era o embate entre o classicismo e o romantismo.

O ideal romântico tinha como características valorizar o indivíduo naquilo que o distingue do outro, foi a expressão da subjetividade, a valorização da emoção em detrimento do racionalismo do século das Luzes. Nessa busca pelo peculiar, surgiu a valorização dos aspectos nacionais, que se agregou ao interesse pela cultura popular de cada nação, com seus cancioneros populares, o folclore e a cultura primitiva.

Para os românticos, o que predominava era a efusão sentimental, a dissonância, o subjetivismo como principal instrumento da expressão do artista, a originalidade, o arrebatamento do gênio, de forma que sua imaginação criadora deveria provir de uma efusão sentimental sincera. Houve, dessa maneira, a valorização do criador em detrimento da obra, em oposição ao que acontecia no Classicismo. O autor passou a ser visto como um enviado divino, um conciliador do finito com a infinitude.

O espírito do romantismo apresentou-se na contradição. Por um lado, o romântico queria a totalização, numa comunidade ideal, por outro, impunha a personalidade de um gênio insubmisso a qualquer regra social. Sua expressão artística foi a manifestação, um grito de protesto contra qualquer força repressora, limitadora de sua explosão subjetiva. Com efeito, essa característica nos permite visualizar o tripé sobre o qual se assentou boa parte do romantismo: liberdade, paixão e emoção.

Além desses aspectos, soma-se, de maneira geral, a preponderância do elemento noturno, a inclinação para o mórbido, para o elemento selvagem.

Carpeaux, em sua *História da literatura Ocidental* (1987) assinala que existem dois tipos de romantismo: o romantismo conservador ou de evasão e o romantismo liberal e revolucionário. Ainda segundo o autor, o romantismo alemão e o inglês estariam ligados à primeira vertente, enquanto o romantismo francês estaria ligado à segunda. Porém, essa separação não é satisfatória. O próprio autor diz que o romantismo francês não pode ser, em sua totalidade, enraizado em uma definição de romantismo liberal e revolucionário. Com efeito, a fase de Victor Hugo após a *Bataille d'Hernani* poderia sim ser colocada nessa vertente, mas diversos artistas do romantismo francês ficariam de fora dessa caracterização. Théophile Gautier e seus contos fantásticos também ficariam de fora. Sendo assim, escolhemos aqui concordar com a denominação utilizada por Carpeaux para designar certo romantismo que tem como principal característica o desejo de evasão para outras realidades, mas fica claro que, pelo menos em alguns autores, essa temática é levada a sério também no romantismo francês.

Carpeaux diz que “o termo ‘evasão’ é ambíguo, compreendendo vertentes teóricas divergentes; às vezes, a evasão para fora de uma determinada realidade leva a outras realidades, bem reais”. Um exemplo disso é a opção de muitos românticos pelo romance histórico. O escocês Walter Scott, o português Alexandre Herculano e o italiano Grossi fazem parte desse grupo.

Ainda segundo Otto Maria Carpeaux (1987) a literatura romântica de evasão também partiu para outro caminho: o da literatura gótica e, posteriormente, da literatura fantástica. Nesse grupo, o autor coloca artistas como Hoffmann, Nerval, Nodier, Poe, Bécquer, De Quincey e Norwid. Sobre esse tipo de literatura, que ele chama de “contos de espectros e fantasmas, de diabolismo grotesco”, ele afirma, em vários trechos dos capítulos da *História da literatura ocidental* dedicados ao romantismo, tratar-se de sublitteratura, nascida de uma “plebeização da literatura que teve origem no pré-romantismo”. Dessa forma, Otto Maria Carpeaux não se aprofunda no estudo de textos e autores que pertencem à literatura fantástica, ainda que essa modalidade literária tenha sido bastante evidente no período do romantismo.

No entanto, a vertente romântica caracterizada pela evasão é mostrada por outros teóricos, ainda que de maneira diferente. Adilson Citelli (1990) fala do aparecimento, no romantismo, de temas vinculados ao desejo de fuga da realidade. O choque entre o Eu e o mundo, a forte tensão entre uma sociedade cada vez mais afirmadora da divisão de trabalho e do domínio do capital e o artista romântico incapaz de se ajustar, fragmentado pela aspiração a uma totalidade impossível, acaba provocando esse desejo. Daí a volta para o interior do ser, o aumento da subjetividade, ou a expansão rumo a um tempo anterior, como a Idade Média, ou algum espaço longínquo, exótico, comumente ligado ao oriental. Nessa mesma linha, apareceram temas como a valorização da morte, a intensificação mística ou religiosa, a preferência pelo tom de penumbra noturno, a idealização de uma natureza regeneradora dos desajustes que o homem vive em sociedade. A evasão é a expressão de um protesto contra a mecanização, contra a nivelção e a despersonalização da vida.

Na angústia de afastar-se do mundo incompleto e desajustado, o romântico acabou optando pela morte, como algo glorioso, gesto definitivo e radical que revelava seu profundo descontentamento com a realidade.

O sonho e suas derivações (delírios, devaneios, loucura e estados de semiconsciência provocados por drogas) também se tornaram uma solução escapista. No mundo do onírico, o artista romântico encontrou a expressão de sua interioridade

mais profunda. O sonho passou então, a ser valorizado e colocado, pelos artistas românticos, como uma espécie de salvação momentânea, pois a salvação permanente só seria conseguida através da morte. Goethe já mostra uma inclinação para o onírico em seu romance *Os sofrimentos do jovem Werther*:

A vida humana não passa de um sonho. Mais de uma pessoa já pensou isso. Pois essa impressão também me acompanha por toda parte. Quando vejo os estreitos limites onde se acham encerradas as faculdades ativas e investigadoras do homem, e como todo o nosso labor visa apenas satisfazer nossas necessidades, as quais, por sua vez, não têm outro objetivo senão prolongar nossa mesquinha existência: quando verifico que o nosso espírito só pode encontrar tranquilidade [...] por meio de uma resignação povoada de sonhos, como um presidiário que adornasse de figuras coloridas e luminosas perspectivas as paredes de sua cela... tudo isso, Wilhelm, me faz emudecer. Concentro-me e encontro um mundo em mim mesmo! Mas, também aí, é um mundo de pressentimentos e desejos obscuros e não de imagens nítidas e forças vivas. Tudo flutua vagamente nos meus sentidos e, assim, sorrindo e sonhando, prossigo na minha viagem através do mundo (GOETHE, p. 19, 1971).

No trecho de Goethe fica evidente a temática evasiva do movimento: a existência humana se enriquece na medida em que se acentua o sonho, o devaneio, o delírio, as imagens nascidas no jogo das emoções e sensações. A dimensão concreta do homem, suas circunstâncias mundanas, pouco significado possuía, dado que a indagação racionalista e o labor nada mais faziam do que satisfazer necessidades imediatas, efêmeras. Esse aspecto da evasão romântica tem suas raízes no pré-romantismo alemão e será explorado posteriormente neste trabalho.

Na França, vários artistas expressaram esse anseio de evasão para outras realidades, seja por meio do sonho, da loucura, da mística ou mesmo da morte. Autores como Lamartine, Nodier, Nerval e Gautier fizeram parte de um cenário romântico diferente daquele proposto por Victor Hugo em 1830. Segundo Carpeaux (1987), a evasão de vertente mística, na França, constitui um rio intermitente entre o pré-romantismo de Rousseau e Chateaubriand e o romantismo de Hugo.

Théophile Gautier também fez parte desse cenário. Com seus contos fantásticos, o autor demonstrou um intenso desejo de fuga da realidade por meio da valorização do sobrenatural, ainda que seja um sobrenatural ambíguo, com possíveis explicações concretas (mas isso já é assunto para outra parte do trabalho).

Em seus contos, o artista fez uso de inúmeros temas românticos ligados ao misticismo, ao sobrenatural, ao sonho, ao maligno, ao demoníaco e à morte. Esses temas serão também oportunamente estudados.

3.1 O fantástico no Romantismo

A partir das considerações sobre a literatura fantástica, seus antecedentes e suas características principais apresentadas neste trabalho, procedermos à análise de duas narrativas de Théophile Gautier que apresentam elementos que possibilitam uma discussão mais aprofundada no que diz respeito ao discurso fantástico: “*La morte amoureuse*” e “*Arria Marcella – souvenir de Pompei*”. Além da presença dessa característica, percebemos também a ocorrência de elementos advindos da literatura gótica, como aqueles propostos por Sandra Guardini Vasconcelos, Ariovaldo José Vidal e Fred Botting. As especificidades das narrativas que têm ligação com o período romântico também serão analisadas, objetivando perceber como a dicção subjetiva romântica se intensificou na literatura fantástica do século XIX, culminando em uma forte subjetivação do discurso no período do Simbolismo, em que analisaremos, então, os textos de Villiers de l’Isle-Adam.

3.1.1 La morte amoureuse

Uma das narrativas fantásticas mais representativas de Théophile Gautier é “*La morte amoureuse*”, publicada em 1836. Nesse texto, o padre Romuald, já com 66 anos, narra um acontecimento de sua juventude. Tudo começa em sua ordenação, momento no qual ele vê, pela primeira vez, uma linda moça, mais linda que tudo que ele já havia visto, que o observa e parece não querer que ele se torne um religioso. Porém, ignorando essa “visão”, ele acaba se tornando padre e vive um ano de suas obrigações. Após esse período, em uma noite misteriosa, Romuald é chamado para dar a extrema-unção a uma jovem, que ele descobre ser Clarimonde, a mesma mulher que ele havia visto no momento de sua ordenação. Depois da morte da moça, o padre passa a viver uma existência dupla, na qual sua vida se divide entre o período da realidade, em que ele vive como o padre que ele realmente é, e outro, onírico, no qual ele leva uma vida “mundana” na companhia de Clarimonde.

Tomando por base as considerações feitas por Roas, Filipe Furtado e Ceserani sobre a modalidade, podemos classificar esse conto de Gautier como uma narrativa tipicamente fantástica. A partir da colocação de Furtado e Roas que, seguindo a mesma linha, afirmam que o essencial para que se crie um efeito fantástico é a impossibilidade de que se explique racionalmente o fenômeno narrado, verificamos que o conto de Gautier faz parte da modalidade literária fantástica, uma vez que os acontecimentos vividos por Romuald em sua juventude constituem fatos que podem ser considerados sobrenaturais, tendo em vista o caráter marcadamente sobrenatural da personagem Clarimonde, que, descobriremos no decorrer da narrativa, trata-se de uma vampira.

No entanto, ao analisarmos o texto sob a ótica da teoria de Todorov sobre o assunto, notamos não se tratar de uma obra puramente fantástica. De fato, o questionamento dos fatos proposto e defendido pelo teórico está presente no decorrer de quase toda a narrativa. Durante a leitura, nem o leitor e nem mesmo o personagem conseguem definir o que se passa: até certo ponto da história todos os acontecimentos podem ter uma explicação racional, explicação que na maioria das vezes é fornecida pelo sonho: “Queira Deus que seja um sonho!” (GAUTIER, 2009, p.268) ³. Em outros trechos, Romuald parece nunca ter certeza do que vê:

Uma noite, passeando pelas alamedas de meu jardimzinho, ladeadas de buxos, *tive a impressão* de ver pela cerca viva uma formosa mulher que seguia todos os meus movimentos, e entre as folhas cintilarem as duas pupilas verde-água (GAUTIER, 2009, p. 282, grifo nosso) ⁴.

Em outros trechos: “A certa altura, *pensei até ter visto* seu pé se mexer entre a brancura dos véus” (GAUTIER, 2009, p. 287, grifo nosso) ⁵. “*Não sei se era uma ilusão* ou um reflexo da lamparina, mas *parecia* que o sangue recomeçava a circular sob a palidez opaca” (GAUTIER, 2009, p. 288, grifo nosso) ⁶. Como visto, o padre não está certo dos acontecimentos que presencia, mas, ao longo da narrativa, ele se mostra pronto a vê-los como a intervenção do diabo:

a estranheza da aventura, a beleza sobrenatural de Clarimonde, o brilho fosfórico de seus olhos, a impressão escaldante de sua mão, a

³ *Dieu veuille que ce soit un rêve!* (GAUTIER, 2004, p. 61)

⁴ *Un soir, en me promenant dans les allées bordées de buis de mon petit jardin, il me sembla voir à travers la charmille une forme de femme qui suivait tous mes mouvements, et entre les feuilles étinceler les deux prunelles vert de mer* (GAUTIER, 2004, p. 75).

⁵ *Un instant même je crus avoir vu bouger son pied dans la blancheur des voiles* (GAUTIER, 2004, p. 79).

⁶ *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, 2004, p. 80).

confusão em que me jogara, a súbita mudança que se operara em mim, minha piedade esvanecida num instante, tudo isso provava claramente a presença do diabo, e aquela mão acetinada talvez fosse apenas a luva com que ele cobrira suas garras (GAUTIER, 2009, p. 296)⁷.

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

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

⁷*L'étrangeté de l'aventure, la beauté surnaturelle de Clarimonde, l'éclat phosphorique de ses yeux, l'impression brûlante de sa main, le trouble où elle m'avait jeté, le changement subit qui s'était opéré en moi, ma piété évanouie en un instant, tout cela prouvait clairement la présence du diable, et cette main satinée n'était peut-être que le gant dont il avait recouvert sa griffe* (GAUTIER, 2004, p. 72).

Conforme assinalado anteriormente neste estudo, para definir e caracterizar o fantástico, Ceserani parte do princípio de que uma obra verdadeiramente fantástica é aquela que segue uma particular combinação e emprego de uma série de procedimentos narrativos e retóricos de maior relevância para a construção dessa modalidade. Esses procedimentos narrativos já foram mostrados neste trabalho e cabe-nos aqui, neste momento, verificar sua pertinência na narrativa de Théophile Gautier. Dentre os procedimentos definidos e apresentados por Ceserani, podemos notar que muitos deles podem ser encontrados na narrativa em questão.

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

Você me pergunta, irmão, se amei; sim. É uma história singular e terrível, e embora eu tenha sessenta e seis anos, mal me atrevo a remexer as cinzas dessa lembrança. Não quero lhe recusar nada, mas não faria um relato desses a uma alma menos sofrida. São fatos tão estranhos que não consigo acreditar que tenham me acontecido (GAUTIER, 2009, p. 268)⁸.

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

E pondo no chão a lanterna enfiou a alavanca no interstício da lápide e começou a levantá-la. A pedra cedeu, e ele pôs mãos à obra, com a picareta. Eu, mais negro e mais silencioso que a própria noite, o observava; quanto a ele, curvado sobre seu trabalho fúnebre, pingava de suor, ofegava, e sua respiração apressada lembrava um estertor de agonizante. Era um estranho espetáculo, e quem nos visse de fora mais acharia que éramos profanadores e ladrões de mortalias do que sacerdotes de Deus. O zelo de Sérapion tinha algo de duro e de

⁸*Vous me demandez, frère, si j'ai aimé ; oui. C'est une histoire singulière et terrible, et, quoique j'ai soixante-six ans, j'ose à peine remuer la cendre de ce souvenir. Je ne veux rien vous refuser, mais je ne ferais pas à une âme moins éprouvée un pareil récit. Ce sont des événements si étranges, que je ne puis croire qu'ils me soient arrivés.* (GAUTIER, 2004, p. 61).

selvagem que o fazia parecer um demônio, mais do que um apóstolo ou um anjo, e seu rosto de feições austeras e profundamente acentuadas pelo reflexo da lanterna não tinha nada de pacífico. Senti meus membros porejarem um suor glacial, e meus cabelos se arrepiavam dolorosamente na cabeça; no fundo de mim mesmo considerava a ação do severo Sérapion um sacrilégio abominável, e gostaria que do flanco das nuvens escuras que rolavam pesadas acima de nós saísse um triângulo de fogo que o reduzisse a pó. Os mochos empoleirados nos ciprestes, inquietados pelo brilho da lanterna, vinham fustigar o vidro com suas asas poeirentas, soltando gemidos queixosos; as raposas ganiam ao longe, e mil ruídos sinistros se soltavam do silêncio (GAUTIER, 2009, p. 305) ⁹.

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

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

⁹Et, posant à terre sa lanterne, il glissa la pince dans l'interstice de la pierre et commença à la soulever. La pierre céda, et il se mit à l'ouvrage avec la pioche. Moi, je le regardais faire, plus noir et plus silencieux que la nuit elle-même ; quant à lui, courbé sur son oeuvre funèbre il ruisselait de sueur, il haletait, et son souffle pressé avait l'air d'un râle d'agonisant. C'était un spectacle étrange, et qui nous eût vus du dehors nous eût plutôt pris pour des profanateurs et des voleurs de linceuls, que pour des prêtres de Dieu. Le zèle de Sérapion avait quelque chose de dur et de sauvage qui le faisait ressembler à un démon plutôt qu'à un apôtre ou à un ange, et sa figure aux grands traits austères et profondément découpés par le reflet de la lanterne n'avait rien de très rassurant. Je me sentais perler sur les membres une sueur glaciale, et mes cheveux se redressaient douloureusement sur ma tête ; je regardais au fond de moi-même l'action du sévère Sérapion comme un abominable sacrilège, et j'aurais voulu que du flanc des sombres nuages qui roulaient pesamment au-dessus de nous sortît un triangle de feu qui le réduisit en poudre. 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 dégagaient du silence. (GAUTIER, 2004, p.95-6).

No que diz respeito à temática recorrente nas obras que pertencem à modalidade fantástica, Ceserani afirma que ela está ligada, na maior parte dos casos, à *noite*, à *escuridão*, ao *mundo dos mortos* e à *loucura*. “*La morte amoureuse*” apresenta essa temática em todos os seus aspectos: *a noite e a escuridão* estão presentes na história em praticamente todos os fatos importantes para o desenrolar do sobrenatural na narrativa, que passam-se durante a noite: a viagem de Romuald até o castelo de Clarimonde, a suposta aparição da jovem na moradia de Romuald e a visita ao túmulo da moça no cemitério. O *mundo dos mortos* está representado pela própria personagem Clarimonde, que, sendo uma vampira, retorna do mundo dos mortos para ficar com o padre. E, por fim, a *loucura*, que está presente no comportamento de Romuald que chega a não mais reconhecer-se: ele não sabe se o seu verdadeiro *eu* é o padre que vive em uma pequena cidade do interior e que sonha todas as noites com uma vida boêmia ao lado de uma linda cortesã, ou se é o jovem da cidade que vive em um lindo palácio ao lado de uma bela mulher e que todas as noites tem um pesadelo em que se percebe como um simples pároco de uma aldeia distante:

Dessa noite em diante, de certa forma minha natureza se desdobrou, e dentro de mim passou a haver dois homens que não se conheciam. Ora eu me considerava um padre que sonhava toda noite que era um nobre, ora um nobre que sonhava que era padre. Não conseguia separar o sonho da vigília, e não sabia onde começava a realidade e onde terminava a ilusão (GAUTIER, 2009, p. 298)¹⁰.

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

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

Variam as formas de representação do duplo: temos personagens que, além de semelhantes fisicamente (ou iguais), têm sua relação acentuada por processos mentais que saltam de um para outro

¹⁰ *A dater de cette nuit, ma nature s'est en quelque sorte dédoublée, et il y eut en moi deux hommes dont l'un ne connaissait pas l'autre. Tantôt je me croyais un prêtre qui rêvait chaque soir qu'il était gentil homme, tantôt un gentil homme qui rêvait qu'il était prêtre. Je ne pouvais plus distinguer le songe de la veille, et je ne savais pas où commençait la réalité et où finissait l'illusion.* (GAUTIER, 2004, p. 89).

(telepatia), de modo que um possui conhecimento, sentimentos e experiência em comum com o outro. Ou o sujeito identifica-se de tal modo com outra pessoa que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (...) Ou há o retorno ou repetição das mesmas características, das mesmas vicissitudes e dos mesmos nomes através de gerações (...) ou ainda, um mesmo eu desdobra-se em pessoas distintas e opostas (RODRIGUES, 1988, p. 44).

Em “*La morte amoureuse*” Romuald desdobra-se em dois seres opostos: um sacerdote da Igreja católica, que segue todos os preceitos da religião, evitando qualquer tipo de prazer terreno e outro que vive uma vida noturna, boêmia em Veneza, ao lado de uma prostituta. Em outro trecho o narrador afirma: “Eu teria sido perfeitamente feliz sem um maldito pesadelo que voltava todas as noites e no qual eu me imaginava um pároco de aldeia mortificando-se e fazendo penitência pelos meus excessos do dia” (GAUTIER, 2009, p. 300) ¹¹.

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

Ainda no que diz respeito à temática que envolve a narrativa, apontamos anteriormente que Filipe Furtado separa os temas ligados ao sobrenatural maligno e os temas ligados ao sobrenatural benigno. Furtado afirma que os temas mais recorrentes no

¹¹ *J'aurais été parfaitement heureux sans un maudit cauchemar qui revenait toutes les nuits, et où je me croyais un curé de village se macérant et faisant pénitence de mes excès du jour.* (GAUTIER, 2004, p. 91).

fantástico são aqueles ligados ao sobrenatural maligno, e que é esse aspecto que o diferenciaria do maravilhoso já que o segundo trabalha com uma temática ligada ao sobrenatural benigno. Sobre essa questão, mostramos que a estudiosa Ana Luiza Silva Camarani (2014) acredita que, pelo fato de a literatura fantástica ter aproveitado muitos elementos de seu antecessor inglês: o romance gótico, o sobrenatural maligno acabou encontrando mais força no fantástico do que o sobrenatural benigno. Dessa forma, escolhemos, neste trabalho, mostrar que alguns contos de Gautier, como este que está sendo aqui analisado, recorre a muitos elementos advindos da literatura gótica para constituir uma ambientação mais propícia ao acontecimento sobrenatural da narrativa.

Sandra Guardini Vasconcelos aponta “o horrível, o insano e o demoníaco” como elementos com os quais a literatura gótica trabalha (VASCONCELOS, 2002, p. 119). Dessa forma, podemos já depreender um dos elementos góticos no conto de Gautier: a personagem Clarimonde. De fato, a amada é retratada pelo narrador como um espírito maligno, como o próprio demônio em algumas ocasiões: “[...] tudo isso provava claramente a presença do diabo, e aquela mão acetinada talvez fosse apenas a luva com que ele cobria suas garras” (GAUTIER, 2009, p. 304) ¹².

O leitor também é levado a pensar que se trata de uma criatura demoníaca, em trechos nos quais a personagem faz propostas tentadoras a Romuald, como a feita pela serpente para Eva, ou as que foram feitas a Cristo no deserto, em que o diabo lhe oferece poder e glória.

A personagem diz:

Se queres ser meu, te farei mais feliz que o próprio Deus no seu paraíso; os anjos te invejarão. Rasga essa fúnebre mortalha com que vais te envolver; sou a beleza, sou a juventude, sou a vida; vem a mim, seremos o amor. O que Jeová poderia oferecer-te como compensação? Nossa existência transcorrerá como um sonho e será nada mais do que um beijo eterno. Derrama o vinho desse cálice e estarás livre. Eu te levarei para ilhas desconhecidas; dormirás sobre meu colo, num leito de ouro maciço e sob um pavilhão de prata; pois te amo e quero tirar-te de teu Deus, diante de quem tantos nobres corações vertem vagas de amor que não chegam até ele (GAUTIER, 2009, p.274) ¹³.

¹² [...] tout cela prouvait clairement la présence du diable, et cette main satinée n'était peut-être que le gant dont il avait recouvert sa griffe. (GAUTIER, 2004, p. 72)

¹³ Si tu veux être à moi, je te ferai plus heureux que Dieu lui-même dans son paradis ; les anges te jalouseront. Déchire ce funèbre linceul où tu vas t'envelopper ; je suis la beauté, je suis la jeunesse, je suis la vie ; viens à moi, nous serons l'amour. Que pourrait t'offrir Jéhovah pour compensation ? Notre existence coulera comme un rêve et ne sera qu'un baiser éternel. Répands le vin de ce calice, et tu es libre. Je t'emmènerai vers les îles inconnues ; tu dormiras sur mon sein, dans un lit d'or massif et sous un

Mais tarde, Clarimonde conta de onde vem:

Mas venho de bem longe, e de um lugar de onde ninguém ainda retornou: não há lua nem sol no país de onde venho; é só espaço e sombra; nem caminho, nem vereda; nenhuma terra para o pé, nenhum ar para a asa; e no entanto eis-me aqui, pois o amor é mais forte que a morte, e acabará por vencê-la. Ah!, quantas faces prostradas e coisas terríveis vi em minha viagem! (GAUTIER, 2009, p. 293) ¹⁴.

Nesse trecho, o lugar descrito pela personagem nos faz pensar imediatamente no inferno, um mundo onde impera a morte e a escuridão.

Assim, não só a descrição que Romuald faz de Clarimonde, mas as falas da cortesã deixam no leitor a impressão de se tratar de uma encarnação do demônio. No entanto, temos um demônio que tomou a forma de um vampiro, Clarimonde é uma vampira, e isto está claro em vários trechos da história:

Quanta dificuldade teve minha alma, que voltou a este mundo pela força da vontade, para reencontrar seu corpo e nele se reinstalar! Quantos esforços precisei fazer antes de levantar a lápide com que me cobriram! Olha!, as palmas de minhas pobres mãos estão todas machucadas (GAUTIER, 2009, p. 293-4) ¹⁵.

Nesse trecho, a moça declara que para estar com ali Romuald ela teve de sair de seu caixão. O vampirismo fica ainda mais claro em outro trecho:

Ao cortar uma fruta, fiz sem querer um talho bastante fundo no dedo. Logo o sangue jorrou em filetes púrpura, e algumas gotas respingaram em Clarimonde. Seus olhos se iluminaram, sua fisionomia assumiu uma expressão de alegria feroz e selvagem que eu nunca tinha visto. Pulou para fora da cama com uma agilidade animal, uma agilidade de macaco ou gato, e jogou-se sobre o ferimento e começou a chupá-lo com jeito de indizível volúpia. Sorvia o sangue aos golinhos, como um gourmet que saboreia um vinho de Jerez ou de Siracusa. Piscava

pavillon d'argent ; car je t'aime et je veux te prendre à ton Dieu, devant qui tant de nobles coeurs répandent des flots d'amour qui n'arrivent pas jusqu'à lui. (GAUTIER, 2004, p. 67).

¹⁴*Mais je viens de bien loin, et d'un endroit d'où personne n'est encore revenu : il n'y a ni lune ni soleil au pays d'où j'arrive ; ce n'est que de l'espace et de l'ombre ; ni chemin, ni sentier ; point de terre pour le pied, point d'air pour l'aile ; et pourtant me voici, car l'amour est plus fort que la mort, et il finira par la vaincre. Ah ! que de faces mornes et de choses terribles j'ai vues dans mon voyage!* (GAUTIER, 2004, p. 85).

¹⁵*Que de peine mon âme, rentrée dans ce monde par la puissance de la volonté, a eue pour retrouver son corps et s'y réinstaller ! Que d'efforts il m'a fallu faire avant de lever la dalle dont on m'avait couverte ! Tiens ! le dedans de mes pauvres mains en est tout meurtri.* (GAUTIER, 2004, p. 85).

os olhos quase fechados, e a pupila de suas íris verde transformara-se de oblonga em redonda (GAUTIER, 2009, p. 301)¹⁶.

Esse aspecto de demônio-vampiro de Clarimonde é um dos elementos advindos da literatura gótica. Um dos maiores romances góticos tem como principal personagem um vampiro: *Drácula* de Bram Stoker. Segundo Melton (1995), a crença em criaturas vampíricas remonta às experiências humanas muito antes do advento da escrita. Tanto um medo em relação aos mortos quanto uma crença nas possíveis propriedades mágicas do sangue podem ser encontradas em culturas de todo o mundo. Porém, o conceito específico de mortos que retornavam para atacar os vivos e conseguir seu sangue encontrou maior expressão na Europa cristã:

No século 12, o historiador inglês William de Newburgh relatou diversos casos de mortos retornando para aterrorizar, atacar e matar durante a noite. Identificou esse tipo de espírito maligno com o termo latino *sanguisuga*. Na maioria dos casos sobre os quais escreveu, a única solução permanente era desenterrar e queimar o corpo do assaltante acusado (MELTON, 1995, p. XXIV).

A primeira história moderna sobre vampiros, *The Vampyre*, de John Polidori, aparece pela primeira vez em 1819 e acaba inspirando outros escritos sobre o tema. Na França, foi Charles Nodier quem teve um papel decisivo na difusão do tema. Mais tarde, autores como Prosper Mérimée, Théophile Gautier, Guy de Maupassant e Charles Baudelaire retomam a figura do vampiro em suas obras.

Além de “*La morte amoureuse*”, Théophile Gautier escreve outro texto em que utiliza a temática do vampiro: em “*Les taches jaunes*”, de 1844, retrata a temática vampiresca através de um poema narrativo que muito tem a ver com o conto “*La morte amoureuse*”. No texto, o eu-poemático fala de um vampiro que vem visitá-lo durante a noite. Esse vampiro, descobrimos já no fim do poema, é uma mulher que, após viver uma grande festa no fim do carnaval, acaba morrendo. Porém, a moça retorna do mundo dos mortos para dar os beijos que ela devia ao eu-lírico:

*Soulevant de ta main frêle/ Le couvercle du cercueil,/ Est-ce toi, dis !
pauvre belle,/ Qui, la nuit, franchis mon seuil,// Toi qui, par un soir de*

¹⁶En coupant un fruit, je me fis par hasard au doigt une entaille assez profonde. Le sang partit aussitôt en filets pourpres, et quelques gouttes rejaillirent sur Clarimonde. Ses yeux s'éclairèrent, sa physionomie prit une expression de joie féroce et sauvage que je ne lui avais jamais vue. Elle sauta à bas du lit avec une agilité animale, une agilité de singe ou de chat, et se précipita sur ma blessure qu'elle se mit à sucer avec un air d'indicible volupté. Elle avalait le sang par petites gorgées, lentement et précieusement, comme un gourmet qui savoure un vin de Xérès ou de Syracuse ; elle clignait les yeux à demi, et la pupille de ses prunelles vertes était devenue oblongue au lieu de ronde. (GAUTIER, 2004, p. 92).

fête,/ À la fin d'un carnaval,/ Laissas choir, pâle et muette,/ Ton masque et tes fleurs de bal?// Ô mon amour la plus tendre,/ De ce ciel où je te crois,/ Reviendrais-tu pour me rendre/ Les baisers que tu me dois ? (GAUTIER, 2006, p. 225).

Essa história parece-se muito com a de Clarimonde, no conto *La morte amoureuse*, já que a personagem morre depois de uma festa que ela dá em seu palácio, que dura oito dias e oito noites. Há, ainda, o fato de a mulher-vampira do poema abrir a tampa de seu próprio caixão para chegar até seu amado, assim como Clarimonde faz. No entanto, o eu-poemático do poema de 1844 acredita que sua bela amada retornou do céu para vê-lo, diferente do que acontece com Romuald, que está certo de que Clarimonde é uma encarnação do demônio na Terra.

Retomando a conceituação de Furtado (1980) podemos depreender que a maioria dos cenários onde se desenrola a narrativa podem ser considerados “espaços alucinantes” conforme colocado pelo autor. Esses locais também podem ser associados àqueles nomeados por Vasconcelos (2002) e Vidal (1996) como característicos dos romances góticos. O palácio onde vive a cortesã é um espaço que não parece fazer parte do mundo real: segundo o próprio narrador, era “uma construção feérica” (GAUTIER, 2002, p. 285). A viagem feita pelo padre e o pajem de Clarimonde para chegar até o palácio é bem duvidosa:

Devorávamos o caminho; debaixo de nós, a terra corria, cinzenta e riscada, e as silhuetas negras das árvores fugiam como um exército em derrocada. Atravessamos uma floresta de sombra tão opaca e glacial que senti correr por minha pele um arrepio de supersticioso terror. As faíscas que as ferraduras de nossos cavalos arrancavam das pedras deixavam no caminho como que um rastro de fogo, e se alguém, àquela hora da noite, tivesse nos visto, meu guia e eu, teria nos confundido com duas assombrações a cavalo num pesadelo. De vez em quando, dois fogos-fátuos cruzavam o caminho, e as gralhas piavam miseravelmente no bosque cerrado, onde de longe em longe brilhavam os olhos fosforescentes de gatos selvagens. A crina dos cavalos estava cada vez mais descabelada, o suor corria por seus flancos, e o bafo saía de suas narinas barulhento e apressado. Mas quando o escudeiro os via fraquejar, dava um grito gutural para reanimá-los, que nada tinha de humano, e a corrida desembestava furiosamente. Finalmente o turbilhão parou; ergueu-se de repente na nossa frente um volume negro espetado por alguns pontos; os passos de nossos cavalos soaram mais barulhentos sobre um piso de ferro, e

entramos por uma abóbada que abria sua goela escura entre duas torres imensas. (GAUTIER, 2009, p. 284)¹⁷.

Essa cavalcada narrada por Romuald tem uma forte relação com a balada alemã “Lenore” (1773), de Gottfried August Bürger, que, para alguns teóricos¹⁸ foi uma das precursoras alemãs do gênero gótico. A citação no conto de “O hóspede de Drácula” (1914), de Bram Stoker: “*Denn die Todten reiten schnell.*” – (“Pois os mortos cavalgam ligeiros.”) mostra o seu impacto de longa duração neste gênero literário.

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

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

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

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

¹⁷Nous dévorions le chemin ; la terre filait sous nous grise et rayée, et les silhouettes noires des arbres s'enfuyaient comme une armée en déroute. Nous traversâmes une forêt d'un sombre si opaque et si glacial, que je me sentis courir sur la peau un frisson de superstitieuse terreur. Les aigrettes d'étincelles que les fers de nos chevaux arrachaient aux cailloux laissaient sur notre passage comme une traînée de feu, 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. Deux 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. La crinière des chevaux s'échevelait de plus en plus, la sueur ruisselait sur leurs flancs, et leur haleine sortait bruyante et pressée de leurs narines. Mais, quand il les voyait faiblir, l'écuyer pour les ranimer poussait un cri guttural qui n'avait rien d'humain, et la course recommençait avec furie. Enfin le tourbillon s'arrêta ; une masse noire piquée de quelques points brillants se dressa subitement devant nous ; 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. (GAUTIER, 2004, p. 284).

¹⁸H. P. Lovecraft em seu *O horror sobrenatural em literatura* coloca a balada alemã nos primórdios da novela gótica.

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

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

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

Dessa forma, podemos verificar que no conto “*La morte amoureuse*”, Théophile Gautier utiliza-se de praticamente todas as características da estética romântica expostas neste trabalho. Fazendo uso de uma linguagem descritiva, voltada para a interioridade do ser humano, o autor nos revela uma fuga para o mundo dos sonhos, dos delírios, das alucinações. Esses motivos, já vimos, advêm do romantismo alemão, conforme explicitamos: Gautier traz, em seu texto, os elementos da peça noturna analisada por Karin Volobuef em seu livro *Frestas e arestas*. A noite, aparece, aqui, não só como um ambientação espaço-temporal, mas também como um elemento interiorizado, que está presente da alma humana, revelando que, em nós, subsiste o bem e o mal.

3.1.2 Arria Marcella – Souvenir de Pompei

Arria Marcella – Souvenir de Pompei é o primeiro conto de Gautier que pode ser classificado como pertencente à segunda fase da obra do autor, em que ele deixa de apresentar ressonâncias visíveis dos textos hoffmannianos e passa a acrescentar a seus textos uma temática mais densa e enredos mais desenvolvidos.

Publicado em 1852, o conto traz a história de Octavien. O personagem, durante uma viagem a Nápoles, sente uma grande atração quando contempla, em visita ao museu de Studii, a impressão de um busto escavado em um fragmento de molde de

estátua de uma jovem habitante de Pompeia, Arria Marcella, feita pela lava do vulcão Vesúvio. Então, em uma ocasião posterior, durante uma viagem à antiga cidade romana, a lembrança dessa atração se transforma em um forte desejo, por parte do personagem, de sair do tempo e espaço reais em busca de uma época anterior à destruição da cidade para ir ao encontro de Arria. Esse desejo é satisfeito em uma espécie de sonho em que Octavien é posto em contato com Arria Marcella.

À surpresa do contato, a jovem lhe dá a seguinte explicação:

Oh ! quando parastes nos Studii a contemplar o pedaço de lama endurecida que conserva a minha forma – disse Arria Marcella, voltando seu longo olhar úmido para Octavien – e teu pensamento voltou-se ardentemente para mim, minha alma o sentiu nesse mundo em que flutuo invisível a olhos grosseiros; a crença faz o deus e o amor faz a mulher. *Não se está verdadeiramente morta senão quando não se é mais amada; teu desejo devolveu-me a vida, a poderosa evocação de teu coração suprimiu as distâncias que nos separavam* (GAUTIER, 1999, p. 63, grifo nosso)¹⁹.

No trecho, podemos perceber a presença da mesma linha temática de *La morte amoureuse*: o amor que supera as barreiras da morte. Marcella afirma que ninguém realmente morre até que não seja mais amado e que a poderosa evocação do coração de Octavien superou as barreiras que os separavam: o tempo e a morte. Dessa forma, assim como Clarimonde foi trazida de volta à vida pela força do amor que a unia a Romuald, Octavien foi transportado para o passado para se encontrar com Arria Marcella também pela força de seu amor.

Esse amor o leva a uma viagem onírica à Pompeia viva do imperador Tito. Lá, ele encontra o objeto de sua paixão: a jovem Arria Marcella que, misteriosamente sabe da paixão do jovem parisiense e o convida para ter com ela em seus aposentos. No local, após um momento íntimo entre o casal, Octavien conhece o pai da moça, Arrius Diomedes, cristão, que critica sua filha por ser tão ligada aos prazeres da carne. Após palavras de exorcismo proclamadas pelo ancião, Arria Marcella desaparece, restando somente suas cinzas sobre o leito. Tomado pelo horror, o jovem Octavien desmaia e, quando acorda, está novamente no tempo atual com seus companheiros de viagem: Max e Fábio.

¹⁹Oh ! lorsque tu t'es arrêté aux Studj à contempler le morceau de boue durcie qui conserve ma forme, dit Arria Marcella en tournant son long regard humide vers Octavien, et que ta pensée s'est élancée ardemment vers moi, mon âme l'a senti dans ce monde où je flotte invisible pour les yeux grossiers ; la croyance fait le dieu, et l'amour fait la femme. On n'est véritablement morte que quand on n'est plus aimée; ton désir m'a rendu la vie, la puissante évocation de ton coeur a supprimé les distances qui nous séparaient (GAUTIER, 2006, p. 179-180).

Localizada no sul da Itália, Pompeia era habitada desde a Pré-História. Por volta de 290 a.C. foi conquistada pelos romanos, que levaram sua cultura e sua arquitetura à cidade. No entanto, o vulcão Vesúvio, muito próximo à cidade, entrou em erupção no dia 24 de agosto do ano 79 d.C. A erupção durou vários dias. O vulcão liberou gases tóxicos, que sufocaram muitas pessoas; em seguida, soltou pedras e cinzas vulcânicas, que cobriram a cidade. Quando a erupção terminou, Pompeia estava soterrada a uma profundidade de 6 a 7 metros e, assim, a cidade manteve sua história intacta, esperando para ser revelada. As ruínas foram descobertas no final do século XVI, por um arquiteto italiano: as escavações começaram em 1748. Os trabalhos em Pompeia e Herculano, outra cidade soterrada pelo Vesúvio, marcaram o início da arqueologia moderna. Porém, as primeiras escavações não foram muito organizadas, já que primeiros escavadores eram, em sua maioria, caçadores de tesouros, que não tinham interesse em história. A partir de 1860 os trabalhos se tornaram organizados e até a década 1990, cerca de dois terços da cidade já haviam sido desenterrados. Théophile Gautier recupera esse fato histórico em *Arria Marcella: souvenir de Pompei*. Resgata, com detalhes, a Villa de Diomedes, uma das mansões descobertas nas escavações, onde foi achado o busto de uma jovem que, supõe-se seja a filha de Arrius Diomedes: Arria Marcella.

Levando-se em consideração as leituras de Roas, Furtado e Ceserani sobre a modalidade fantástica, podemos afirmar que este conto de Gautier pertence ao fantástico, já que o acontecimento sobrenatural aqui retratado não apresenta uma explicação racional possível. A viagem de Octavien à antiga Pompeia não é racionalmente explicada de fato em nenhum momento da narrativa. O que acontece é uma hesitação por parte do protagonista e, conseqüentemente, do leitor sobre a veracidade do acontecimento, já que podemos imaginar tratar-se de um sonho, uma alucinação causada pelo estupor da visão das ruínas antigas. Assim, trata-se do fantástico-puro nomeado por Todorov, já que a hesitação permanece até o fim da narrativa. Em nenhum momento do texto a explicação racional aparece como certeza para desmentir o sobrenatural da situação. O sonho poderia aparecer como uma explicação plausível, mas ele não é colocado como uma certeza na narrativa. O personagem, de fato, inicia sua viagem após um leve cochilo e, quando essa viagem acaba ele desperta como que de um sonho. O sonho aparece, aqui, como uma possibilidade de viagem a outro tempo, a uma outra ambientação. É a necessidade romântica de se distanciar de aqui e agora.

O próprio narrador revela essa hesitação em sua forma de narrar: “Os gênios taciturnos da noite *paraíam* ter consertado a cidade fóssil para alguma representação de uma *vida fantástica*” (GAUTIER, 1999, p. 30, grifo nosso)²⁰. “Octavien *acreditou ter visto* esgueirar-se vagas formas humanas na sombra” (GAUTIER, 1999, p. 30, grifo nosso)²¹. “Nosso passeador *atribuiu a princípio a algum borboleteio de seus olhos, a algum zumbido de seus ouvidos – podia ser também uma ilusão de óptica*” (GAUTIER, 1999, p. 31, grifo nosso)²². Nesses trechos podemos notar a modalização verbal já mostrada por Todorov como característica inerente ao fantástico. Esse recurso serve, segundo o autor estruturalista, para mostrar a descrença da personagem no que diz respeito aos fatos que lhe sucedem. Além disso, a presença das palavras “vida fantástica” é bastante considerável, já que denota uma possível interpretação da viagem à antiga Pompeia por parte do narrador. Para ele foi, de fato, uma viagem fantástica.

Após o início da incursão à cidade antiga, Octavien tenta propor, mentalmente, uma explicação racional para os fatos que está vivenciando, porém, não é convencido por ela:

Aqueles formas entrevistas, aqueles barulhos indistintos de passos, eram Max e Fábio caminhando conversando, e desaparecidos na esquina de uma encruzilhada? Essa explicação, bastante natural, Octavien compreendia, para seu desgosto que não era verdadeira, e os raciocínios que fazia a respeito com seus botões não o convenciam (GAUTIER, 1999, p. 31)²³.

Destacando os elementos propostos por Remo Ceserani que fazem parte da literatura fantástica, podemos observar que a maioria deles está presente em *Arria Marcella: souvenir de Pompei*. O primeiro elemento trazido pelo estudioso é o narrador em primeira pessoa e a presença de um interlocutor. No conto aqui analisado, no entanto, o narrador é em terceira pessoa, e conversa com o leitor em vários momentos da narrativa, tendo-o como seu interlocutor, conforme proposto por Ceserani: “O *corricolo*, com as grandes rodas vermelhas, [...] é conhecido demais para que seja

²⁰ *Les génies taciturnes de la nuit semblaient avoir réparé la cité fossile pour quelque représentation d'une vie fantastique.* (GAUTIER, 2006, p. 164)

²¹ *Quelquefois même Octavien crut voir se glisser de vagues formes humaines dans l'ombre* (GAUTIER, 2006, p. 164)

²² *Notre promeneur les attribua d'abord à quelque papillonnement de ses yeux, à quelque bourdonnement de ses oreilles, – ce pouvait être aussi un jeu d'optique* (GAUTIER, 2006, p. 164)

²³ *Ces formes entrevues, ces bruits indistincts de pas, était-ce Max et Fabio marchant et causant, et disparus à l'angle d'un carrefour ? Cette explication toute naturelle, Octavien comprenait à son trouble qu'elle n'était pas vraie, et les raisonnements qu'il faisait là-dessus à part lui ne le convainquaient pas* (GAUTIER, 2006, p. 165).

preciso fazer-lhe aqui a descrição, e de resto não escrevemos impressões de viagem sobre Nápoles” (GAUTIER, 1999, p. 09) ²⁴. Ou em outro trecho: “Tais eram as ideias extravagantes que lhe atravessavam o cérebro [...] que aqueles que já se encontraram à noite em uma vasta ruína compreenderão” (GAUTIER, 1999, p. 41) ²⁵.

O *envolvimento do leitor*, com efeitos como *surpresa, terror e humor* pode ser percebido, por exemplo, no trecho em que Arrius Diomedes aparece para brigar com Marcella e a transforma em cinzas. Diante da cena, o leitor fica horrorizado com a morte súbita da personagem. A *passagem de limite e de fronteira* proposta por Remo Ceserani está presente na narrativa através da ambientação espacial e temporal. Para o estudioso italiano, as narrativas fantásticas tendem a deslocar seus acontecimentos para um ambiente exótico. Assim, como visto, trata também Furtado a questão do espaço nas narrativas pertencentes ao fantástico. Em “*Arria Marcella*”, a passagem do limite e de fronteira é tanto espacial quanto temporal. Espacial, pois a história passa-se ora em Nápoles ora em Pompeia (tanto a antiga quanto a que está em ruínas). Trata-se de um espaço exótico como trabalhado também pelo gótico, que tendia a deslocar suas histórias para um ambiente mais próximo ao mediterrâneo, como a Itália, por exemplo. Dessa forma, a cidade já transmite por si só a ideia de mistério, tanto por sua localização quanto por sua história. A distância temporal, no entanto, é a marca deste texto. O protagonista “viaja no tempo” da antiga Pompeia, à época do imperador Tito, em 79 d. C., e, lá, vive um caso amoroso.

Sobre a temática analisada por Ceserani, vimos que ela está ligada, na maioria das vezes, à *noite*, à *escuridão*, ao *mundo dos mortos* e à *loucura*. A noite está presente nesta narrativa de Gautier já que o momento em que o personagem adentra no misterioso mundo da antiga Pompeia é a noite. Ele sai de quarto na hospedagem durante a noite e encontra, onde antes havia somente ruínas, uma Pompeia viva e em pleno funcionamento: “Os gênios taciturnos da noite pareciam ter consertado a cidade fóssil para alguma representação de uma vida fantástica” (GAUTIER, 1999, p. 30) ²⁶. A morte aparece no conto como uma presença constante, esperando para se manifestar, visto que a própria cidade de Pompeia, o espaço principal da narrativa, está morta. A visita de

²⁴*Le corricolo, avec ses grandes roues rouges, [...], est trop connu pour qu'il soit besoin d'en faire la description ici, et d'ailleurs nous n'écrivons pas des impressions de voyage sur Naples* (GAUTIER, 2006, p. 148-9).

²⁵*Telles étaient les idées extravagantes qui lui traversaient la cervelle et qui prenaient beaucoup de vraisemblance de l'heure, du lieu et de mille détails alarmants que comprendront ceux qui se sont trouvés de nuit dans quelque vaste ruine* (GAUTIER, 2006, p. 165).

²⁶*Les génies taciturnes de la nuit semblaient avoir réparé la cité fossile pour quelque représentation d'une vie fantastique* (GAUTIER, 2006, p. 164).

Octavien e seus três amigos às ruínas da cidade é bem representativa neste sentido, já que lá eles encontram, além das ruínas, os restos mortais dos antigos habitantes. A loucura se manifesta nos devaneios de Octavien durante sua primeira visita à cidade de Pompeia:

Quando os três amigos viram aquelas ruas onde as formas de uma existência desvanecida são conservadas intatas, experimentaram, por mais preparados que estivessem pelos livros e pelos desenhos, uma impressão tão estranha quanto profunda. Octavien, sobretudo, parecia tomado de estupor e seguia maquinalmente o guia com um passo de sonâmbulo, sem escutar a nomenclatura monótona e decorada que aquele tratante recitava como uma lição (GAUTIER, 1999, p. 13)²⁷.

Ainda no que diz respeito à temática da narrativa, já vimos que o fantástico tem uma temática mais ligada ao sobrenatural maligno, em decorrência de sua origem relacionada à literatura gótica. Assim, de acordo com o que diz Sandra Guardini Vasconcelos, o gótico costuma trabalhar com o “horrível o insano e o demoníaco”. A presença dessa temática pode ser notada em Arria Marcella e sua personalidade exposta por Arrius Diomedes exposta no final do conto. A moça é vista como ímpia, que cultua deuses que, para o cristão Diomedes, são demônios. Ela chega mesmo a ser comparada a uma Empouse²⁸, uma espécie de vampiro feminino conhecido na antiguidade.

Cala-te, ímpia, não me fale de teus deuses que são demônios. deixa ir esse homem encadeado por suas impuras seduções, [...] volta ao limbo do paganismo com seus amantes asiáticos, romanos ou gregos. Jovem cristão, abandona essa larva que se pareceria mais feia que Empouse e Fórquias, se a pudesse ver tal como ela é (GAUTIER, 1999, p. 68)²⁹.

Quando o pai pronuncia uma fórmula de exorcismo, Arria Marcella dá seu último suspiro e desaparece deixando em seu lugar somente um monte de cinzas:

²⁷ *Lorsque les trois amis virent ces rues où les formes d'une existence évanouie sont conservées intactes, éprouvèrent-ils, quelque préparés qu'ils y fussent par les livres et les dessins, une impression aussi étrange que profonde. Octavien surtout semblait frappé de stupeur et suivait machinalement le guide d'un pas de somnambule, sans écouter la nomenclature monotone et apprise par coeur que ce faquin débitait comme une leçon* (GAUTIER, 2006, p. 152).

²⁸ Na mitologia grega, as empousas eram espíritos malignos que acompanhavam a deusa Hécate, deusa dos caminhos. Elas vagavam durante a noite, assustando quem as conseguia ver. De acordo com Pierre Grimal, a Empousa podia metamorfosear-se em uma jovem bela a fim de atrair suas vítimas e assim se alimentar. Ainda segundo o autor, ela pertence ao Mundo Subterrâneo e habita as noites de terrores. (GRIMAL, 2011, p. 560).

²⁹ *Tais-toi, impie, ne me parle pas de tes dieux qui sont des démons. Laisse aller cet homme enchaîné par tes impures séductions ; ne l'attire plus hors du cercle de sa vie que Dieu a mesurée ; retourne dans les limbes du paganisme avec tes amants asiatiques, romains ou grecs. Jeune chrétien, abandonne cette larve qui te semblerait plus hideuse qu'Empouse et Phorkyas, si tu la pouvais voir telle qu'elle est* (GAUTIER, 2006, p. 182).

Pronunciou com uma voz cheia de comando uma fórmula de exorcismo que fez cair das faces de Arria as tintas purpúreas que o vinho negro do vaso mírreo ali fizera subir. [...] Com esse som, um suspiro de agonia deixou o peito partido da jovem. Octavien sentiu descerrar-se os braços que o envolviam; as sedas que a cobriam recolheram-se, como se os contornos que a sustinham tivessem sucumbido, e o infeliz passeador noturno não viu mais ao lado dele, no leito do festim, senão uma pitada de cinzas misturada com alguns ossos calcinados, entre os quais brilhavam braceletes e joias de ouro, e restos informes, tais como os devem ter descoberto os que desenterraram a casa de Arrius Diomedes (GAUTIER, 1999, p. 69)³⁰.

Com isso, o autor nos transmite a ideia de que Arria Marcella era realmente uma criatura do mal, isso já havia sido sugerido em um episódio anterior, quando Arria Marcella, pálida, bebe um vinho escuro (que mais parecia sangue) em uma taça e, após fazer isso, as cores aparecem em sua face. Seu corpo também era frio e duro como o mármore:

Arria não comia, mas levava muitas vezes aos lábios um vaso mírreo de cores opalinas cheio de um vinho de uma púrpura escura como sangue congelado; à medida que bebia, um imperceptível vapor rosado subia a suas faces pálidas, vindo de seu coração que não batera há tantos anos; no entanto seu braço nu, que Octavien roçou ao soerguer sua taça, estava frio como a pele de serpente ou o mármore de uma tumba (GAUTIER, 1999, p. 63)³¹.

Neste, e em vários outros trechos da narrativa, Marcella é comparada a uma estátua de mármore, Octavien chega a pensar nela como uma estátua de Vênus. Essa comparação nos leva a outro conto fantástico do período do Romantismo: “A Vênus de Ille”, de Prosper Mérimée. Neste conto, como já mostrado, uma estátua de Vênus supostamente adquire vida e mata o protagonista da narrativa. O motivo da estátua que

³⁰Il prononça d'une voix pleine de commandement une formule d'exorcisme qui fit tomber des joues d'Arria les teintes pourprées que le vin noir du vase myrrhin y avait fait monter. En ce moment, la cloche lointaine d'un des villages qui bordent la mer ou des hameaux perdus dans les plis de la montagne fit entendre les premières volées de la Salutation angélique. A ce son, un soupir d'agonie sortit de la poitrine brisée de la jeune femme. Octavien sentit se desserrer les bras qui l'entouraient ; les draperies qui la couvraient se replièrent sur elles-mêmes, comme si les contours qui les soutenaient se fussent affaïssés, et le mal heureux promeneur nocturne ne vit plus à côté de lui, sur le lit du festin, qu'une pincée de cendres mêlée de quelques ossements cal cinés parmi lesquels brillaient des bracelets et des bijoux d'or, et que des restes informes, tels qu'on les dut découvrir en débayant la maison d'Arrius Diomèdes (GAUTIER, 2006, p. 183-4).

³¹Arria ne mangeait pas, mais elle portait souvent à ses lèvres un vase myrrhin aux teintes opalines rempli d'un vin d'une pourpre sombre comme du sang figé ; à mesure qu'elle buvait, une imperceptible vapeur rose montait à ses joues pâles, de son coeur qui n'avait pas battu depuis tant d'années ; cependant son bras nu, qu'Octavien effleura en soulevant sa coupe, était froid comme la peau d'un serpent ou le marbre d'une tombe (GAUTIER, 2006, p. 179).

ganha vida está presente no mito de Pigmalião, um escultor que, cansado da superficialidade das mulheres, resolveu abandoná-las. Esculpiu então, uma linda estátua de marfim por quem acabou se apaixonando. Em uma celebração dedicada à deusa Afrodite, o homem fez um pedido: gostaria de se casar com uma mulher que fosse como sua virgem de marfim. A deusa então transformou a estátua de Pigmalião em uma mulher de verdade com quem ele se casou (BULFINCH, 2006, p. 71).

Além do mito de Pigmalião, a aproximação de Marcella com Vênus recupera esse outro relato mitológico. A deusa romana Vênus, associada à Afrodite grega possui como principal característica a beleza. Segundo Pierre Grimal (2011, p. 10), duas seriam as possibilidades sobre o nascimento da deusa. Na primeira e mais difundida, ela teria nascido dos órgãos sexuais de Urano, que, ao caírem no mar após serem cortados por Chronos, teriam gerado a deusa. A segunda possibilidade é de que ela seria filha de Zeus e de Díone. Vênus/Afrodite era considerada a deusa do amor, sendo cultuada por todos aqueles que sofriam por conta desse sentimento. Ainda segundo Grimal (2011, p. 10) a deusa era vingativa e perversa em algumas situações.

Eram célebres as cóleras e as maldições de Afrodite. Foi ela quem inspirou a Eros uma paixão irresistível por Oríon, como castigo por ter cedido a Ares. Castigou igualmente todas as mulheres de Lemnos por não a honrarem, atormentando-as com um odor de tal modo insuportável que os maridos as trocavam pelas cativas trácias. [...] Afrodite castigou ainda as filhas de Cíneas em Pafos, forçando-as a prostituírem-se com os estrangeiros. (GRIMAL, 2011, p. 10)

De acordo com Gheerbrant e Chevalier, Afrodite é ainda “o amor sob sua forma física, o desejo e o prazer dos sentidos. Ainda não é o amor especificamente humano” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2012, p. 14). Essa última descrição pode também ser associada à Arria, que ama a vida, a juventude, o prazer. Ela quer gozar de sua existência, aproveitar a vida que o amor lhe devolveu. Sobre isso a personagem diz:

Arrius, graça meu pai, não me vexeis, em nome dessa religião lúgubre que jamais foi a minha; eu, eu creio em nossos antigos deuses que amam a vida, a juventude, a beleza, o prazer; não me mergulheis de novo no pálido do nada. Deixai-me gozar dessa existência que o amor me devolveu (GAUTIER, 1999, p. 67)³².

³²*Arrius, grâce, mon père, ne m'accablez pas, au nom de cette religion morose qui ne fut jamais la mienne; moi, je crois à nos anciens dieux qui aimaient la vie, la jeunesse, la beauté, le plaisir ; ne me replongez pas dans le pâle néant. Laissez-moi jouir de cette existence que l'amour m'a rendue* (GAUTIER, 2006, p. 182).

A partir dessas informações a respeito da personagem mitológica, pode-se verificar que, no texto de Gautier, Marcella contém algumas das características assinaladas. Trata-se de uma mulher de beleza paralisante, qualidade também dos deuses, que, mostrados em sua forma mais perfeita podiam mesmo matar um ser humano, como aconteceu com Sêmele ao visualizar Zeus em sua perfeição. A simples visão das formas de Marcella causa em Octavien um frenesi que culmina em sua viagem à antiga Pompeia.

Para o historiador Jean-Pierre Vernant (1990), traduzir em forma visível as forças sagradas do além foi, desde sempre, a função de uma estátua, como os primeiros *kolossos*, artefato rude, tosco, de cera ou de pedra que, para os gregos antigos, encarnava a *psyché* de um morto ou desaparecido. Portanto, “não é a imagem do morto que ele encarna e fixa na pedra, é a sua vida no além” (VERNANT, 1990, p. 385). Por meio daquele objeto, fazia-se visível e presente alguém para sempre ausente e distante.

O medo que a estátua provoca resulta de sua função religiosa de inserir o outro – a majestade de um deus – no universo familiar, mas assinalando a distância entre os mundos sagrado e profano. Vernant anota ainda que ver um ídolo pode levar à loucura. Para o estudioso, “a visão, como a dos mistérios, assume valor de iniciação. Em outras palavras, a contemplação do ídolo divino manifesta-se como ‘um desvelar’ de uma realidade misteriosa e temível.” (VERNANT, 1990, p. 404).

Segundo Mircea Eliade, nas sociedades arcaicas, o mito representa uma história verdadeira, possuindo um caráter sagrado, exemplar e significativo. (ELIADE, 1978, p. 7). Nessas sociedades, a narrativa mítica desempenha uma função dentro da estrutura social, afastando-se do sentido de simples efabulação encantatória. Eliade define mito como a narrativa de uma criação:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. (ELIADE, 1978 p. 11)

Desse modo, os mitos falam do que “realmente ocorreu”, ou seja, das coisas do mundo real, que vieram à existência por obra do divino ou do sobrenatural. Por ser uma narrativa que descreve as “erupções do sagrado” no mundo, o mito serve de modelo

exemplar de todas as atividades humanas significativas, sendo a principal função do mito revelar esses modelos. (ELIADE, 1978, p. 12)

Assim, o mito narra um acontecimento, mas, além disso, traz respostas a questões que o pensamento racional humano não pode entender. Dessa forma, o mito é uma narrativa que tenta explicar o inexplicável. Considerando esse aspecto do mito é que podemos pensar em obras literárias de caráter mítico ou fantástico que apelam para soluções transcendentais ou sobrenaturais de problemas que a consciência humana não consegue resolver.

A aproximação entre a literatura fantástica e o mítico é mostrada por Mielietinski, que assinala que, no Romantismo, houve uma busca pela aproximação com o mito. Sobre isso, o teórico diz que os românticos procuraram criar uma nova mitologia que traduzisse a identidade entre natureza e espírito humano (MIELIETINSKI, 1987, p. 324).

Ainda segundo o estudioso, essa nova mitologia dos românticos oscila entre o fantástico e o misticismo. O autor aponta, ainda, uma série de elementos representativos dessa nova mitologia. Observa-se, por exemplo, a presença do fantástico e do maravilhoso, a intercalação de relatos de caráter mitológico e o “fantástico do cotidiano”. (MIELIETINSKI, 1987, p. 343).

O fantástico do cotidiano se desenvolve com base na máxima interpenetração do maravilhoso e do cotidiano. Por um lado, atrás das pessoas, dos objetos e situações mais comuns descobrem-se forças maravilhosas, fantásticas e míticas do outro mundo e, por outro, essas mesmas forças fantásticas se apresentam numa forma reduzida, ordinária, cômica. (MIELIETINSKI, 1987, p. 344)

Outras peculiaridades da nova mitologia romântica são: a síntese de diversas tradições mitológicas, a infinita repetição dos heróis no espaço e no tempo e a representação da dualidade de mundos (oposição entre cotidiano e fantástico).

O tempo, no conto, é mítico, já que, nas palavras de Gautier é como se Marcella tivesse ficado suspensa no tempo, aguardando o “chamado” de Octavien, que a trouxe de volta à vida pela força de sua paixão:

Com efeito, nada morre, tudo existe sempre; nenhuma força pode aniquilar o que foi uma vez. Toda ação, toda palavra, toda forma, todo pensamento caído no oceano universal das coisas aí produz círculos que se vão alargando até os confins da eternidade. A figuração

material desaparece somente para os olhares vulgares, e os espectros que dela se destacam povoam o infinito (GAUTIER, 1999, p. 64)³³.

Essa ideia de tempo cíclico pode ser observada em um diálogo entre os amigos Max, Fábio e Octavien em que eles afirmam:

- Quem teria suspeitado – disse Max a seus amigos – Pompeia, a cidade greco-romana, com uma fechadura tão romanticamente gótica? Imaginai um cavaleiro romano atrasado, tocando a trompa diante dessa porta para fazer levantar a grade, como um pajem do século XV? - Nada é novo debaixo do sol – respondeu Fábio – e mesmo esse aforisma não é novo, já que foi formulado por Salomão. - Talvez haja algo novo debaixo da lua! – Concluiu Octavien sorrindo com uma ironia melancólica (GAUTIER, 1999, p. 16)³⁴.

O trecho faz uma referência Eclesiastes 1.9-11, que reflete sobre o aspecto cíclico do tempo, afirmando que tudo que foi um dia voltará a ser, e o que hoje é, já foi um dia.

O que foi tornará a ser, o que foi feito se fará novamente; não há nada novo debaixo do sol. Haverá algo de que se possa dizer: "Veja! Isto é novo!"? Não! Já existiu há muito tempo; bem antes da nossa época. Ninguém se lembra dos que viveram na antiguidade, e aqueles que ainda virão tampouco serão lembrados pelos que vierem depois deles (Ec 1.9-11).

Maurice Blanchot, em seu *Livro do porvir*, expressa essa mesma ideia, afirmando:

A Metamorfose do tempo transforma primeiramente o presente em que ela parecer ocorrer, atraindo-o para a profundidade indefinida onde o presente recomeça o passado, mas onde o passado se abre ao futuro que ele repete, para que aquilo que vem volte sempre, e novamente, de novo. (BLANCHOT, 2005, p.23)

E diz ainda, a respeito desse movimento entre tempos:

[...] quando ele parece se fixar sobre determinado instante do passado real, unindo-o, por uma relação de identidade cintilante, a determinado

³³*En effet, rien ne meurt, tout existe toujours ; nulle force ne peut anéantir ce qui fut une fois. Toute action, toute parole, toute forme, toute pensée tombée dans l'océan universel des choses y produit des cercles qui vont s'élargissant jusqu'aux confins de l'éternité. La figuration matérielle ne disparaît que pour les regards vulgaires, et les spectres qui s'en détachent peuplent l'infini* (GAUTIER, 2006, p. 180).

³⁴*Qui aurait soupçonné, dit Max à ses amis, Pompéi, la ville gréco-latine, d'une fermeture aussi romantiquement gothique ? Vous figurez-vous un chevalier romain attardé, sonnant du cor devant cette porte pour se faire lever la herse, comme un page du XVe siècle ? Rien n'est nouveau sous le soleil, répondit Fabio, et cet aphorisme lui-même n'est pas neuf, puisqu'il a été formulé par Salomon. Peut-être y a-t-il du nouveau sous la lune ! continua Octavien en souriant avec une ironie mélancolique* (GAUTIER, 2006, p.154-5).

instante do presente, é também para colocar o presente fora do presente, e o passado fora de sua realidade determinada – arrastando-nos, por essa relação aberta, cada vez mais longe em todas as direções [...]” (BLANCHOT, 2005, p.24)

Assim, pode-se depreender da análise da narrativa de Gautier, que essa recorrência do mito corresponde à fase em que o fantástico romântico recorre ao irracional, opondo-se explicitamente ao racional e ao positivismo então vigentes, como forma de questionar os limites e a violência que o racionalismo científico estabeleceu no modo de tratar as representações e os valores históricos e sociais herdados da mitologia greco-romana para a formação cultural da Modernidade europeia. Em certo sentido, o conto de Gautier recupera esse passado “morto”, como era a própria estátua/busto até então, restituindo-lhe a vida, como se, assim, pudesse recuperar todos os valores caros ao romantismo europeu. A ideia de tempo cíclico aparece na narrativa para evidenciar seu caráter fantástico, pois, nesse caso, estaríamos nos deparando com algo transcendente, que não tem uma explicação racional.

A linguagem romântica, pudemos perceber, está bem clara também neste conto de Théophile Gautier. As descrições, a ambientação exótica, a retomada de um tempo passado, a evasão por meio do sonho e suas derivações, todas essas características, como já mostrado, fazem parte da estética romântica. Da mesma forma que em “*La morte amoureuse*”, em “*Arria Marcella: Souvenir de Pompei*”, Gautier também revela uma ressonância das peças noturnas alemãs, recorrendo ao elemento noturno interior dos seres humanos. O delírio pelo qual passa Octavien ao visitar a jovem Arria Marcella em Pompeia do imperador Tito nos revela uma obscuridade da razão humana, como já foi verificado na análise.

4. Villiers de L'Isle-Adam no século XIX francês

Comumente retratado como um jovem de origem aristocrática que não conseguia se encaixar na ordem burguesa, Villiers de L'Isle-Adam foi considerado por muitos críticos um dos maiores autores da literatura francesa do século XIX.

Filho único do Marquês Joseph-Toussaint e de Marie-Françoise Le Nepvou de Carfot, Jean-Marie-Mathias-Philippe-Auguste nasceu em Saint-Brieuc, na França, em 07 de novembro de 1838. De berço aristocrático, era herdeiro dos Cavaleiros de Malta, descendia de uma família cujas raízes remontavam ao século XII, e empobrecera a partir da Revolução Francesa.

Em 1843, por conta das extravagâncias financeiras do pai de Villiers, sua mãe pediu a separação de bens que só sairia em 1846. A partir de então eles passaram a viver sob a tutela financeira de uma tia-avó de Villiers, Senhorita Kérinou, que financiaria também alguns dos projetos literários do sobrinho-neto. Até 1855, Villiers fez seus estudos na mesma cidade onde nasceu e em algumas cidades vizinhas, sem, contudo, conseguir se formar.

A partir de 1855, foi enviado constantemente a Paris, onde começou a frequentar teatros e cafés e sonhou tornar-se um literato. Em 1859 a família se instalou definitivamente em Paris e Villiers entrou nos meios literários. Lá conheceu Charles Baudelaire, Alexandre Dumas e alguns pintores, como Courbet e Manet. Foi a partir desse momento que o escritor passou a publicar artigos em pequenas revistas.

Suas *Premières poésies*, foram publicadas em 1859, mas passaram despercebidas. Foi somente com *Isis*, editada em 1862 pelo próprio autor, que ele demonstrou ser realmente um grande escritor. Contudo, em vez de terminar *Isis*, ele fundou a *Revue des Lettres et des Arts*, que durou apenas alguns meses. Entre 1865 e 1866 foram publicados os dramas *Elën* e *Morgane*. Após esse primeiro período (entre 1870 e 1880), a vida de Villiers tornou-se muito obscura, ele raramente era visto pelos amigos e sua atividade literária reduziu-se muito. Entre esses anos publicou, esparsos em diversas revistas, apenas alguns contos. Essa situação só iria modificar-se a partir de 1880, quando foram publicados e reeditados vários de seus contos.

Antes de 1870, ele publicara quatro contos; de 1871 a 1875, oito; de 1876 a 1880, nove; de 1881 a 1885, vinte e sete, e de 1886 até sua morte, trinta e nove. Além disso,

em seus dez últimos anos de vida, numerosos contos foram reeditados. Esses contos formaram cinco volumes publicados a partir de 1880 e um sexto após sua morte. É também um período no qual termina e apresenta obras longas como *Le Nouveau Monde* (1880), duas versões inacabadas de *L'Ève Future*, sob o título de *Ève Nouvelle*, *Akēdysséril* em 1886, a versão definitiva de *L'Ève Future*, no mesmo ano, e *Axël* que, após a publicação na revista *Jeune France* em 1885 e 1886, estava em provas para edição quando Villiers morreu em 1889.

O sucesso de sua produção literária após 1880 se deve ao novo espírito que se instaurava na época, o qual revelava um cansaço do público para com o que lhes ofereciam os realistas e os naturalistas, bem como um certo descontentamento para com a banalidade presente nas formas dos romances populares (DOMINGOS, 2009, p.24). Porém o reconhecimento como grande autor francês só veio com a publicação de *Contes Cruels*, em 1883.

Suas obras são a expressão máxima da revolta contra os valores burgueses, sempre ligados ao apego ao mundo material. Ele procurava sempre por uma existência superior, uma realidade distante, que encontrava na criação poética. Villiers se exilava em sua própria imaginação, criando castelos longínquos e personagens enigmáticas. Está claro seu objetivo de buscar em si mesmo o Absoluto, o Ideal. É um poeta inadaptado, segundo as palavras de Michaud (1966, p. 82, tradução nossa):

Um ‘moderno’ como Baudelaire? Não. Somente e essencialmente um inadaptado [...]. Desde sua infância, ele adota o hábito de viver fora do mundo real. Nele, nenhum conflito interior, parece; nenhum traço do tormento baudelaireano, do dilaceramento da alma moderna. O conflito é, e será, cada vez mais, entre sua alma e o mundo que o rodeia.

De cunho marcadamente místico, as obras de Villiers denunciavam as ilusões humanas daqueles que creditam veementemente nos prazeres oferecidos pelo mundo sensual. Ele tinha, em suas obras, a intensão de fazer os leitores refletir sobre os problemas que o positivismo descartou, de tirar a criatura humana de sua condição miserável e levá-la a atingir o Absoluto, o Ideal.

Através de sua arte, ele se afastou da mediocridade materialista para refugiar-se no mundo da imaginação. Tomou para si a missão de reformar o mundo real e proteger o mundo ideal, procurando a verdadeira essência humana, na própria alma.

Dessa forma, sua obra reflete essa preocupação na escolha vocabular, em que cada palavra é selecionada de maneira a fazer o leitor aceder a esse Ideal, o que resulta em uma obra rica em sinestesia e sonoridade. Daí sua importância para os simbolistas.

Considerado um dos mais importantes precursores do Simbolismo, foi no teatro que Villiers mais se destacou como afirmador dessa estética, por criar um teatro metafísico e de cunho filosófico. Nesse aspecto, a obra que mais se destaca é *Axel*, publicada em 1890. Trata-se de um longo poema em prosa que antecede o Simbolismo, antecipando a maior parte dos elementos da nova estética, mas ainda com alguns elementos do teatro romântico.

Grande foi a influência de Villiers para os Simbolistas. Seu desgosto para com a realidade palpável e seu refúgio para o mundo dos sonhos é a marca do Simbolismo e da atitude decadentista. O apelo à linguagem poética, contrária à linguagem cotidiana que se revela incapaz de traduzir a rica complexidade dos estados de alma, pelo seu tratamento melódico, graças ao poder sugestivo da música, foi uma das características que mais influenciou os simbolistas.

Como afirma Domingos (2009, p.25) Villiers de l'Isle-Adam é reconhecido, desde a época do Simbolismo, como um dos formadores do movimento e, pela crítica recente, considerado seu precursor por sua filosofia, seu estilo, sua obsessão pelo “Au-delà”, suas críticas contra a sociedade de seu tempo e seu idealismo cristão. Villiers não foi, de fato, um dos inventores da estética simbolista, as ressonâncias de suas ideias ocorreram em outros domínios. Inspirou os jovens do movimento por suas escolhas literárias, seus mestres, sua postura diante da vida e suas angústias. No plano estético, mostrou-se importante no que tange à relevância que atribuía às relações entre a música e a poesia e, no ideológico, sobretudo ao que concerne à metafísica simbolista.

Ele pouco escreveu ou falou sobre teoria literária e o pouco que produziu está reunido em *Chez les passants*. Assim, vemos que, para ele, “a moral da história é que o verdadeiro sonhador tem mais a fazer além de se perder em vãs tolices sobre a teoria da composição poética, que, de qualquer forma, não pode substituir a inspiração” (RAITT, 1986, p.45, tradução nossa).

Essa distância, no que diz respeito às questões estéticas do Simbolismo, tornava-o independente de qualquer movimento, sendo frequentemente definido, ao mesmo tempo, como parnasiano, romântico e simbolista.

O Simbolismo começa a surgir na segunda metade do século XIX, com a publicação de *Fleurs du mal*, de Charles Baudelaire, em 1857, ao lado de uma crise social, existencial e cultural que acontecia na Europa.

Em meados do século XIX, houve um grande desenvolvimento industrial e o homem passou a querer explicar tudo cientificamente. Durante a Revolução industrial surgiu uma geração de intelectuais que desprezava a metafísica, em nome do conhecimento experimental da realidade. O mais importante deles foi Auguste Comte, criador do Positivismo, que defendia a aproximação positiva, objetiva da realidade. Várias teorias que se apoiavam exclusivamente nas explicações racionais para a vida humana também começaram a surgir nesse momento.

Entretanto, o entusiasmo provocado pela crença excessiva no progresso e nas grandes descobertas científicas, acabou provocando uma crise, e o homem começou a perceber que os grandes centros urbanos, antes sinônimo do progresso, passaram a mostrar a miséria dos aglomerados humanos. Em consequência, o homem passou a ter a impressão de que vivia em um mundo onde tudo era transitório e efêmero, um mundo fragmentário.

Tudo parece mostrar que a idade moderna é um desses períodos de instabilidade, dúvida, inquietude, de questionamento de todas as crenças e todos os valores; o indivíduo reivindicador de seus direitos e do seu lugar, mas, geralmente incapaz de se controlar, permanecendo escravo de seus hábitos mentais, nervosos e físicos: o homem jamais pareceu tão dividido. E a crise pela qual o mundo passa é tão somente a projeção do nosso caos interior³⁵ (MICHAUD, 1966, p.18, tradução nossa).

Aquele homem que antes acreditava ter acesso aos segredos do universo por meio da razão e do progresso, via, então, que tudo não passava de meras ilusões, que o universo era regido por forças que ele não conhecia e não conseguia controlar. Esse sentimento de desencanto o levou à descrença e fez com que ele adotasse um comportamento de desprezo em relação a tudo que lembrava o mundo burguês da luta, da conquista e do trabalho.

³⁵ *Tout paraît indiquer que l'âge moderne est de ceux-là. Instabilité, doute, inquiétude, remise en question de toutes les croyances et de toutes les valeurs ; l'individu revendiquant ses droits et sa place, mais généralement incapable de se maîtriser et restant esclave d'habitudes mentales, nerveuses et physiques : jamais l'homme semble-t-il, n'a été aussi divisé. Et la crise où se débat le monde n'est que la projection de notre chaos intérieur* (MICHAUD, 1966, p.18).

Foi nessa época que surgiu então um tipo de homem que virava as costas para a sociedade materialista que ele tanto desprezava e procurava aquilo que lhe causasse as sensações mais refinadas. Esse homem, conhecido como decadente, fechava-se em sua torre de marfim e só na solidão é que parecia encontrar conforto para o sofrimento que o mundo grosseiro e hostil lhe causara. Como afirma Wilson (2004, p. 188)

Uma das causas principais, certamente, desse afastamento dos poetas fin-de-siècle da vida geral de seu tempo, era o fato de que, na sociedade utilitária que fora produzida pela revolução industrial e pela ascensão da classe média, parecia não haver lugar para o poeta. Para a geração de Gautier, o burguês já se havia convertido em inimigo; experimentava-se, porém, viva satisfação em hostilizá-lo. Pelo fim do século, entretanto, o mundo burguês ia-se fortalecendo de tal modo que, do ponto de vista do poeta, chegara a parecer ser inútil opor-se-lhe.

No âmbito da arte literária, também houve uma mudança de pensamento. O tipo de literatura que se criava até então era, em maior quantidade, a prosa naturalista, que procurava comprovar uma tese científica por meio de um texto literário, que não deixasse entrever em nada a personalidade do artista. No entanto, o que se viu foi que, segundo Edmund Wilson:

Após os esforços artificiais dos naturalistas em criar uma prosa que não deixasse entrever em nada personalidade dos artistas, o público começou a perceber e se agastar com isso. A literatura “desloca-se outra vez da baliza clássico-científica para a romântico-poética. E esta segunda reação, no final do século, esta contraparte da reação romântica em fins do século anterior, ficou conhecida em França por Simbolismo” (WILSON, 2004, p. 15).

Além disso, também se testemunhou uma crise que fez eco à crise social: a crise da representação. Se na Antiguidade Clássica a relação poeta/público leitor era estreita, já que todos compactuavam com o mesmo valor moral e estético, transmitido pelo conceito aristotélico de *mimésis*, em meados do século XIX, essa relação sofreu um colapso (processo iniciado com o Romantismo no século XVIII), já que a arte não almejava a representação, nem a comunicação, mas sim, a expressão do eu lírico: “Acho inútil e cansativo representar o que é, pois nada do que existe me satisfaz. A natureza é feia e eu prefiro os monstros da minha fantasia à trivialidade positiva” ³⁶

³⁶ *Je trouve inutile et fastidieux de représenter ce qui est, parce que rien de ce qui est ne me satisfait. La nature est laide, et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive.*

(BAUDELAIRE, 1956, p.137, tradução nossa). Assim como na citação de Baudelaire, os artistas desse período, que foram muito influenciados pelos pensamentos do poeta francês, não queriam mais uma arte que fosse um simples meio de comunicação e de denúncia dos aspectos da sociedade burguesa que os contrariava, e sim uma arte que fosse tão somente expressão do artista, livre de qualquer compromisso com lutas sociais.

O poeta, portanto, refugiou-se no mundo do sonho, na torre de marfim, separando-se da sociedade, o que lhe garantiu um hermetismo poético que seria uma das principais características da nova estética que se configura: o Simbolismo.

Os critérios utilizados para compreender o movimento são vários e ambíguos, como afirma Balakian (2007). O próprio termo “simbolismo” é amplo. Os símbolos sempre existiram na linguagem literária e não são recursos exclusivos dos simbolistas, a não ser pelo modo particular de utilização. No caso simbolista, em que se valorizava a sugestão e a indeterminação dos sentidos, as palavras eram afastadas do sentido costumeiro, adquiriam outros significados, e os símbolos já não eram claros, s sim polissêmicos.

Insinuar coisas em vez de formulá-las era um dos principais objetivos do simbolismo. Era a chamada arte da sugestão, porque, para os simbolistas, era impossível comunicar exatamente as sensações experimentadas por meio da linguagem cotidiana. Para isso, era preciso uma nova linguagem, baseada em símbolos, e à qual só os iniciados teriam acesso. Sobre isso, Wilson (2004, p. 22) diz:

Toda percepção ou sensação que tenhamos, a cada momento de consciência, é diferente de todas as outras; por conseguinte, torna-se impossível comunicar nossas sensações, conforme as experimentamos efetivamente, por meio da linguagem convencional e universal da literatura comum. Cada poeta tem uma personalidade única; cada um de seus momentos possui seu tom especial, sua combinação especial de elementos. E é a tarefa do poeta descobrir, inventar, a linguagem especial que seja a única capaz de exprimir-lhe a personalidade e as percepções. Essa linguagem deve lançar mão de símbolos: o que é tão especial, tão fugidio e tão vago, não pode ser expresso por oposição ou descrição direta, mas somente através de uma sucessão de palavras, de imagens, que servirão para sugeri-lo ao leitor.

Assim, a poesia não deixou de ser *mimese*, seu princípio estético não tinha mais como finalidade representar, mas suscitar, sugerir, provocar. A sugestão, dessa forma, rompeu com os preceitos de argumentação da retórica clássica, fazendo com que cada poema fosse um enigma. Como diz Mallarmé (2003, p. 867, tradução nossa): “Nomear

um objeto é suprimir os três quartos do desfrutar do poema que é feito da felicidade de adivinhá-lo pouco a pouco; sugeri-lo, eis o sonho. Este é o segredo da poesia. Sugerir”

37

Fazer poesia implicava, portanto, a tentativa de expressar a sensação fugidia que merecia necessariamente uma forma de expressão conveniente a ela, também vaga, imprecisa. Era aludir, sugerir, e não mostrar e definir claramente as coisas como faziam os parnasianos, que, para os poetas do *mal-du-siècle*, eram “pobres de mistério” (GOMES, 1994). Mistério que era caro aos poetas do simbolismo: em um movimento de oposição à visão científica e positivista da realidade, os simbolistas propuseram ir além do experimentalmente verificável, resgatando o invisível, o mistério, o sonho, a visão mística na linguagem poética.

Vanor (apud GOMES, 1994) cita dois métodos utilizados pelos poetas simbolistas para chegar ao mistério das coisas: no primeiro, o poeta parte da aparência das coisas sensíveis e das causas para chegar às essências e às coisas espirituais e aos efeitos; no segundo, o poeta intui a essência e o mistério e envolve-os numa “significação figurativa”, encontrando a imagem para expressá-los, sem revelá-los. Ainda segundo Vanor, a poesia simbolista procura “apresentar uma coisa por suas qualidades exteriores, revestir a ideia de uma significação figurativa e exprimir verdades por imagens e analogias” (VANOR, 1889 apud GOMES, 1994, p.62).

Enquanto a metáfora convencional relaciona elementos pelo princípio de semelhança, a analogia relaciona elementos distantes. Segundo a definição de Paz (1974, p. 107), “a analogia é a metáfora na qual a alteridade se sonha como unidade e a diferença se projeta ilusoriamente como identidade”.

Os simbolistas, em seu movimento de oposição ao sistema científico, lógico e racional, adotaram a analogia como princípio básico da poesia. Esse princípio também fazia parte da crença, propagada por Baudelaire, de que o mundo abstrato poderia encontrar correspondências no mundo concreto, e que caberia ao poeta, tradutor do mundo, encontrá-las. A esse indivíduo capaz de decifrar o mistério da natureza, o segredo das “correspondências”, Baudelaire chamou de “decifrador” e, dessa perspectiva, concebeu um novo papel para o poeta.

³⁷ *Nommer um objet est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve. Tel est le secret de la poésie. Suggérer.*

Na tentativa de recuperar uma poesia original e pura, os simbolistas aproximaram-na da música. A música é, na verdade, a mais subjetiva das artes, ela visa atingir o espírito. Daí sua universalidade e daí a obsessão dos simbolistas para com a música. Como bem sintetiza Gomes (1994), “se o discurso poético é essencialmente musical, o discurso poético dos simbolistas é ostensivamente musical” (p.106). Os simbolistas procuraram todos os recursos musicais por tentarem aproximar-se o máximo possível da mais sugestiva das artes. Dessa forma, os textos simbolistas são, em sua maioria, permeados por elementos de sonoridade como aliteraões e assonâncias.

Traduzir as sensações originais, recuperar a essência a poesia, recusar a descrição dos objetos, a clareza, as paixões excessivas e as formas banais do lirismo amoroso foram os traços mais marcantes da geração simbolista.

Sobre a temática do movimento, Gomes (1994) aponta tudo aquilo que demonstra a busca da origem e da essência humana como a infância, a memória, o sonho. Também era frequente a alusão à morte, ao estado de sono que a ela corresponde, ou ainda ao nada, ao vazio, ao vago.

Ainda segundo o autor, o vocabulário das obras do período é repleto de símbolos que remetem às estações do outono e do inverno, que evocariam os estados de anoitecer, sonho, morte e esterilidade. Ainda remetendo a climas cinzentos e frios, falam de nuvens, neve e chuva. Também recorrem às flores que aludem à pureza, como lótus, nenúfares, rosas, ou ainda animais reais ou mitológicos como cisnes, pássaros, fênix, unicórnios.

Os objetos eram utilizados, conforme aponta Gomes (1994), para evocar ou sugerir estados de espírito. Os artistas do período traziam à cena elementos de rituais como cálices, missais, incensos, mantos. As cores também eram muito evocadas, especialmente o azul, o branco, negro e cinza.

A maioria dos autores concorda que o Simbolismo, apesar de apresentar amplos ecos do romantismo, não é uma mera prolongação do movimento do início do século.

Edmund Wilson, em *O castelo de Axel* (2004), afirma que as semelhanças entre os dois movimentos são claras. O simbolismo, conforme já assinalado, era um antídoto ao Naturalismo do século XIX, do mesmo modo que o romantismo fora um antídoto para o Neoclassicismo do século XVIII. O simbolismo corresponde ao romantismo e é, de fato, fruto dele. No entanto, segundo o autor, o movimento simbolista não é mero

desenvolvimento ou prolongamento do romantismo. “É uma segunda cheia da mesma maré. É um movimento distinto” (WILSON, 2004, p. 10).

Sobre as diferenças que marcam os dois momentos, ele destaca que o Simbolismo violou aquelas regras de métrica que os românticos haviam deixado intactas. E jogou fora também a clareza e a lógica da tradição clássica que os românticos quiseram respeitar.

Além disso, ele mostra que enquanto os românticos procuravam a experiência, no amor, na política, nas viagens, os simbolistas executam sua experimentação somente no campo da literatura. O romântico, no seu individualismo, revoltava-se ou desafiava a sociedade da qual se sentia inimigo, o simbolista desliga-se da sociedade e a despreza. Eles preferem renunciar à vida comum a lutar para abrirem um lugar nela. Abandonam suas amantes, preferindo os sonhos.

Wilson (2004, p. 180) diz ainda que foi Edgar Allan Poe que ajudou a transformar o romantismo em algo novo, distanciando-se do exacerbado sentimentalismo:

Poe foi o mestre do simbolismo francês. Foi descoberto por Baudelaire, desde então não saiu mais do rol de leitura de seus discípulos simbolistas. Ele construiu um projeto literário que, ao mesmo tempo em que “corrigia a frouxidão romântica”, visava a efeitos ultrarromânticos. Ao mesmo tempo em que insistia em cultivar essencialmente alguns aspectos do romantismo, ajudou a transformá-lo em algo novo.

Álvaro Cardoso Gomes, em sua obra *O simbolismo* (1994), afirma que o Simbolismo aproveita do Romantismo algumas características principais, como o senso de mistério e o espiritualismo, pois o movimento tenta recuperar os ideais românticos. Em contrapartida, os autores simbolistas rejeitam o sentimentalismo, as manifestações subjetivas exageradas e, sobretudo, as manifestações poéticas grandiloquentes.

Dessa forma, o autor assinala que há uma diferença marcante entre as duas estéticas no que diz respeito à imagem que o poeta transmite. Para ele, enquanto o romântico é marcado pelas paixões exacerbadas, o simbolista é frio, não se entrega tão profundamente às suas paixões:

A estética romântica teve um momento em que os escritores procuraram levar às últimas consequências o culto da noite, dos sentimentos, dos prazeres doentios. É o que se convencionou chamar de “mal-do-século”. Entre o poeta transtornado do “mal-do-século”, que ama a vida boêmia, que procura a morte para aliviar a dor do viver, e o decadente do Simbolismo há evidente parentesco, mas há também flagrantes diferenças. O primeiro é todo emotivo e, por vezes,

procura na mulher, no suicídio, um lenitivo para a existência. Já o segundo é frio, racional e mesmo cínico: despreza o amor e vive artificialmente (GOMES, 1994, p. 12).

Além disso, enquanto o poeta romântico era marcado pela inspiração, que o transformava no gênio romântico, o poeta simbolista torna-se agora um visionário, que procura decifrar os sentidos simbólicos do mundo para, em seguida, revelá-lo aos homens comuns por meio da palavra poética.

No entanto, Gomes assinala algumas características simbolistas que alguns românticos anteciparam: a capacidade sugestiva, a musicalidade da expressão e idealismo de origem platônica.

Anna Balakian (2007) compartilha da opinião dos estudiosos Wilson e Gomes. Das diferenças mostradas pela estudiosa, podemos começar pelo caráter cosmopolita do movimento simbolista. O romantismo foi um movimento internacional, mas adaptado a cada caráter nacional e cor local de cada poeta, muitas vezes estando de acordo com um projeto nacionalista. A partir de Baudelaire, a condição humana entra em foco e essa herança levará os simbolistas a uma expressão desnacionalizada. Nas palavras de Balakian (2007, p. 15):

O simbolismo foi um movimento parisiense, cosmopolita [...]. Com o simbolismo, a arte deixou de ser nacional e assumiu as premissas da cultura ocidental. Sua preocupação maior era o problema não-temporal, não-sectário, não-geográfico e não-razional da condição humana: o confronto entre a mortalidade humana com o poder de sobrevivência, através da preservação das sensibilidades humanas nas formas artísticas.

A estudiosa ainda observa que os movimentos se diferenciam também na noção das correspondências. Os românticos estavam mais próximos da visão idealista e religiosa de Swedenborg que, a partir do século XVIII, popularizou algumas noções místicas paralelas e sintetizou algumas filosofias ocultistas que apresentavam uma visão dualista, as quais compreendiam o mundo físico como correspondente ao mundo espiritual. Só que na visão romântica, o mundo espiritual era o mundo a ser alcançado, e o pensamento, o abstrato era valorizado em detrimento do mundo físico das sensações.

Os românticos procuram o infinito e o absoluto através da transcendência. O ideal romântico acaba por tornar intransponível o acesso entre os dois mundos. E os poetas capazes de ver o outro lado, tornam-se exilados, pela loucura ou pela morte.

No entanto, para Blake, assim como para alguns românticos alemães, as barreiras entre visão interior e exterior são mais flexíveis (BALAKIAN, 2007). O simbolismo está mais próximo dessa visão menos dicotômica. Para os simbolistas, a dualidade existe, mas é abrandada pela crença de que, através dos símbolos, o mundo visível e invisível são harmonizáveis.

Ainda segundo a autora, no simbolismo prevalece o discurso indireto, ao contrário do discurso direto dos românticos. O discurso indireto e os múltiplos significados das palavras e das imagens dão o efeito de mistério aos poemas. Assim, o poeta simbolista já não é o bardo, o historiador, mas o visionário que busca decifrar, se não criar, os enigmas da vida.

Desse modo, apesar de o Simbolismo ecoar profundamente influenciado pelo movimento romântico, ele não pode ser considerado como um mero prolongamento deste. Ele se espalha por meio de alguns elementos base – o símbolo, o sonho, o mito, o inconsciente, a sensibilidade estética e as aspirações metafísicas, mas entre essas duas estéticas há um percurso de evolução da dicção subjetiva.

4.1. O fantástico no Simbolismo

Como vimos, românticos e simbolistas cultivam a mesma busca pelo metafísico, afastando o homem da ordem natural, em busca do mistério do desconhecido, do obscuro, sempre procurando atingir o absoluto. Villiers de l'Isle-Adam retoma essa grande preocupação metafísica dos artistas românticos, sobretudo em suas obras de caráter fantástico. Segundo Castex (1962), a busca do autor está em tirar o homem de sua miserável condição terrena e transportá-lo ao eterno. Assim, o discurso fantástico de Villiers contém ressonâncias do discurso romântico fantástico de Gautier, no entanto, no autor do *fin-de-siècle*, percebemos uma subjetivação da linguagem, através das sugestões, da sonoridade e da simbologia típica dos autores desse período. Dessa forma, procederemos à análise de duas narrativas do autor em que podemos encontrar o elemento delirante como causador da ambiguidade e que demonstram, assim como os contos de Gautier analisados neste trabalho, a presença de elementos góticos na construção do fantástico.

4.1.1 Véra

O conto “Véra”, um dos mais conhecidos de Villiers de l’Isle-Adam, foi publicado pela primeira vez em 1874 em *La Semaine Parisienne*. Em seguida, foi reproduzido com mudanças significativas em *La République des lettres* e em *Beaumarchais* (DOMINGOS, 2009, p. 79). As importantes variações dizem respeito ao desfecho da chave no quarto de Véra e à inclusão de objetos na história, como a iconóstase. A versão definitiva foi publicada em *Contes Cruels* em 1883.

O conto reproduz a mesma temática amorosa presente nas narrativas já analisadas de Théophile Gautier: a do amor mais forte que a morte. Já no primeiro parágrafo do conto podemos notar essa relação: “O Amor é mais forte que a Morte, disse Salomão: sim, seu misterioso poder é ilimitado³⁸” (DOMINGOS, 2009, p. 85)³⁹. Assim, Villiers nos mostra a forte relação de seu texto com um dos mais importantes autores franceses da literatura fantástica romântica: Théophile Gautier. Há uma frase exatamente assim em “*La morte amoureuse*”, já mostrada neste trabalho: “[...] e no entanto eis-me aqui, pois o amor é mais forte que a morte, e acabará por vencê-la” (GAUTIER, 2009, p. 292). A temática expressa a ligação entre amor e morte, cara aos românticos e, posteriormente, amplamente utilizada pelos simbolistas também.

O texto traz a história do conde Roger d’Athol que, após a morte da esposa com a qual fora casado pelo período de seis meses, passa a viver isolado em sua casa, em um estado de constante delírio, acreditando que sua esposa morta ainda está presente na casa. Athol acredita tanto nisso que faz tudo como se a amada ainda estivesse lá. O criado do conde, Raymond, enxerga que essa certeza não passa de uma ilusão causada pelo sofrimento sentido pela morte da amada. No entanto, no decorrer da narrativa, vários acontecimentos levam o leitor a crer que o espírito da mulher realmente habita a mansão e que Athol está com a razão. Essa ambiguidade permanece até o fim da narrativa, momento no qual a chave do túmulo de Véra, que estava dentro do jazigo após ser arremessada lá por seu marido, aparece sobre a cama do casal.

³⁸ *L’Amour est plus fort que la Mort, a dit Salomon: oui, son mystérieux pouvoir est illimité* (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2002, p. 25).

³⁹ Para as análises dos contos de Villiers de L’Isle-Adam, escolhemos utilizar as traduções escritas pela estudiosa Norma Domingos, que aparecem em sua tese de doutorado: A tradução poética: *Contes Cruels* de Villiers de L’Isle-Adam.

Véra, desde o início da narrativa, aparece como uma personagem misteriosa. Ela era estrangeira, proveniente da Rússia. Os dois amantes conheceram-se no exterior. O estrangeiro, como mostrado anteriormente, é envolto em mistério, haja vista que o gótico utilizava-se já desse elemento para causar uma maior sensação de terror. Além disso, Véra morreu após uma “noite de delícias”, uma noite de prazer amoroso. Nesse aspecto, ela pode ser associada à personagem vampira de Gautier, Clarimonde, que morreu após oito dias e oito noites de orgia. O amor carnal está impregnado em Véra. A Morte, dessa forma, intervém, na narrativa em questão, como uma purificação do amor de ambos, antes carnal.

Após o casamento, os amantes “enterraram-se” na mansão. É o mundo subterrâneo, o mundo da morte. A partir do momento em que escolhem se isolar naquele espaço, eles já estão mortos para o mundo, por isso a morte de Véra não tem consistência ali naquele espaço, como se ali a morte não conseguisse penetrar, ela não tem verdadeira importância, pois era o local de Amor das personagens. O Amor vivido pelos amantes anulou a força da morte. Véra pode transpassar o portal da vida e da morte pela força do amor que a unia a Roger.

O narrador relata já no início do conto, que os dois personagens eram seres terrestres, as sensações prolongavam-se neles com uma intensidade inquietante. Era algo extraordinário, fora do comum no comportamento dos dois que, juntos, uniam-se em um só ser, através do amor carnal. Suas almas uniam-se também, através das sensações, por isso eles não podiam ficar separados e, por isso, Roger d’Athol não podia viver sem ela no plano terrestre, no mundo das sensações: “Assim ela partira!... Para onde então?... Viver agora? – Para fazer o quê?... Era impossível, absurdo”⁴⁰.

No decorrer da narrativa, uma presença a mais na casa vai se revelando. Um vulto que passa de repente, um cheiro feminino, um acorde tocado no piano. Uma descrição metonímica leva o leitor a acreditar na presença de Véra ali na mansão. O negro de seus cabelos, a palidez de sua pele entrevista de repente, o suave perfume sentido em cada ambiente da casa, a melodia do piano ouvida de tempos em tempos. A descrição dos elementos que evocam Véra no decorrer da narrativa é extremamente sensual e sensorial: a visão (a palidez de sua pele), a audição (os acordes do piano e os murmúrios), o paladar (o gosto do beijo de Véra), o tato (sua presença como uma bruma), e o olfato (seu perfume). Alguns objetos também denotam a presença da

⁴⁰ *Ainsi elle était partie! ... Où donc! ... Vivre maintenant? — Pour quoi faire?... C'était impossible, absurde* (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2002, p.28).

personagem no interior do quarto do casal: as pérolas quentes do calor de sua pele, a opala brilhante pelo magnetismo de seu corpo, o lenço com manchas rubras de sangue ainda úmidas e a página final da partitura do piano virada.

Um rosto sereno e pálido, entrevisto como um relâmpago, entre dois piscar de olhos; um fraco acorde tocado no piano, de repente; um beijo que lhe fechava a boca no momento em que ia falar, afinidades de pensamentos femininos que nele despertavam em resposta ao que dizia, um tal desdobramento de si mesmo, que sentia, como em uma névoa fluida, o perfume vertiginosamente doce de sua bem-amada junto de si, e, ali, à noite, entre a vigília e o sono, palavras sussurradas: tudo o alertava. Era a negação da Morte, elevada, enfim, a uma potência desconhecida.⁴¹

Tudo é descrito como se a mansão estivesse envolta em uma névoa de sobrenaturalidade, em que tudo é possível. No entanto, a pergunta que persegue praticamente toda a narrativa é: seria tudo um sonho, um delírio experimentado pelo conde Athol após a morte de sua bem-amada? Analisando os detalhes da narrativa, há vários indícios de que o personagem está notadamente abalado com a perspectiva de viver sem sua esposa Véra. O criado Raymond, em um primeiro momento, percebe esse comportamento e dá ao leitor uma possível explicação para os fatos:

O criado pensou primeiramente que a dor forte demais, desesperada demais, desorientara o espírito de seu senhor. Ele o conhecia desde a infância; compreendeu, no mesmo instante, que o choque de um despertar súbito demais poderia ser fatal àquele sonâmbulo. Seu dever, primeiramente, era o respeito a tal segredo.⁴²

Para um leitor mais cético, essa poderia parecer uma explicação racional para o inexplicável. No entanto, não é só o conde d'Athol que percebe a presença de Véra em sua casa. O criado, Raymond, aos poucos, chega também a acreditar na presença da patroa, parecendo-se esquecer, em alguns momentos, da morte da condessa Véra. Ele se vê obrigado, de tempos em tempos, a convencer-se da efetiva morte da personagem. O

⁴¹*Un visage doux et pâle, entrevu comme l'éclair, entre deux clins d'yeux; un faible accord frappé au piano, tout à coup; un baiser qui lui fermait la bouche au moment où il allait parler, des affinités de pensées féminines qui s'éveillaient en lui en réponse à ce qu'il disait, un dédoublement de lui-même tel, qu'il sentait, comme en un brouillard fluide, le parfum vertigineusement doux de sa bien-aimée auprès de lui, et, la nuit, entre la veille et le sommeil, des paroles entendues très bas: tout l'avertissait. C'était une négation de la Mort élevée, enfin, à une puissance inconnue* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2002, p. 32).

⁴²*Le serviteur pensa d'abord que la douleur trop lourde, trop désespérée, avait égaré l'esprit de son maître. Il le connaissait depuis l'enfance; il comprit, à l'instant, que le heurt d'un réveil trop soudain pouvait être fatal à ce somnambule. Son devoir, d'abord, était le respect d'un tel secret* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2002, p. 32).

criado chega a sentir, inclusive, medo. Era um medo indeciso, moderado. Um medo indeciso é um medo hesitante. É a hesitação proposta por Todorov colocada no interior da narrativa, experimentada também por um dos personagens, não somente pelo leitor. Ele tem medo ao pensar que Véra pode estar presente na mansão mesmo depois de morta, mas quando se lembra de que ela não pode mais estar ali, se convence de que esse temor não pode ser verdadeiro:

Raymond (...) empenhara-se tão bem em ser natural, que três semanas ainda não tinham escoado e ele já se sentia, por momentos, quase enganado por sua boa vontade. A sua reticência apagava-se! Às vezes, sentindo uma espécie de vertigem, teve necessidade de se dizer que a condessa estava positivamente morta. Enredava-se nesse jogo fúnebre e esquecia a todo instante a realidade. Logo, foi-lhe necessária mais de uma reflexão para se convencer e voltar a si. Viu claramente que acabaria por abandonar-se por inteiro ao magnetismo assustador em que o conde impregnava pouco a pouco a atmosfera em torno deles. Tinha medo, um medo indeciso, moderado ⁴³.

Os indícios da presença da condessa vão se intensificando claramente, a figura dela é quase palpável na leitura, é como se o conde e até mesmo o leitor quisessem tanto Véra ali, naquele momento, que ela retorna à vida pela vontade, pelo amor:

Ela devia ter vontade de vir sorrir ainda naquele espelho misterioso onde tantas vezes admirara seu rosto lilial! A doce morta estremecera, além, certamente, em suas violetas, sob as lâmpadas apagadas; a divina morta tremera, no jazigo, sozinha, olhando a chave de prata jogada sobre as lajes. Ela queria vir, também, em direção ao conde! E sua vontade perdia-se na ideia do incenso e do isolamento ⁴⁴.

Nesse momento, é criada uma atmosfera intensa de mistério e Véra, finalmente, aparece sobre o leito nupcial. Ela está ali, olhando para o marido e pronunciando seu nome. No ápice da narrativa, o leitor é levado para a atmosfera do conto e fica

⁴³ *Raymond, d'abord avec stupeur, puis par une sorte de déférence et de tendresse s'était ingénié si bien à être naturel, que trois semaines ne s'étaient pas écoulées qu'il se sentit, par moments, presque dupe lui-même de sa bonne volonté. L'arrière-pensée pâlisait! Parfois, éprouvant une sorte de vertige, il eut besoin de se dire que la comtesse était positivement défunte. Il se prenait à ce jeu funèbre et oubliait à chaque instant la réalité. Bientôt il lui fallut plus d'une réflexion pour se convaincre et se ressaisir. Il vit bien qu'il finirait par s'abandonner tout entier au magnétisme effrayant dont le comte pénétrait peu à peu l'atmosphère autour d'eux. Il avait peur, une peur indécise, douce* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2002, p. 33).

⁴⁴ *Elle devait avoir envie de venir se sourire encore en cette glace mystérieuse où elle avait tant de fois admiré son lilial visage! La douce morte, là-bas, avait tressailli, certes, dans ses violettes, sous les lampes éteintes; la divine morte avait frêmi, dans le caveau, toute seule, en regardant la clef d'argent jetée sur les dalles. Elle voulait s'en venir vers lui aussi! Et sa volonté se perdait dans l'idée de l'encens et de l'isolement* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2002, p. 35).

maravilhado com a presença da tão desejada mulher no aposento. Junto com o personagem, o leitor esperava esse acontecimento, levado pela arte do escritor.

Ah! As Ideias são seres vivos!... O conde cavara no ar a forma de seu amor, e era necessário que aquele vazio fosse preenchido pelo único ser que lhe era homogêneo, de outro modo o Universo teria desabado. A impressão veio, naquele momento, definitiva, simples, absoluta, que Ela devia estar ali, no quarto! [...] E, como não faltava senão a própria Véra, tangível, exterior, foi preciso que ela lá se encontrasse e que o grande Sonho da Vida e da Morte entreabrisse um momento suas portas infinitas! O caminho da ressurreição era enviado, pela fé, até ela! Uma fresca gargalhada musical iluminou com sua alegria o leito nupcial; o conde virou-se. E ali, diante de seus olhos, feita de vontade e de lembrança, apoiada nos cotovelos, fluida, sobre o travesseiro de rendas, sua mão segurando seus pesados cabelos negros, sua boca deliciosamente entreaberta em um sorriso completamente emparaisado de volúpias, linda de morrer, enfim! A condessa Véra olhava-o um pouco adormecida ainda ⁴⁵.

O aparecimento de Véra, ali, no aposento, só foi possível pois “as ideias são seres vivos”. Foi a vontade do conde d’Athol que a “trouxe de volta à vida”. No entanto, ela não volta a viver, pois essa não seria uma solução digna da estética simbolista. O que o projeto literário de Villiers quer mostrar é que o amor dos dois não pode ser vivido no plano terrestre. Esse ambiente não é digno de um amor tão puro e tão forte assim. É um sentimento para ser vivido no mundo Ideal.

Esse momento mágico, então, é quebrado pelo “despertar” do conde d’Athol. Ao ouvir pela primeira vez, após um ano, o pêndulo do relógio do quarto, que ele mesmo havia quebrado no dia da morte de Véra para que não mais soasse as horas, Roger se dá conta da realidade e se lembra de que sua amada está morta⁴⁶. A essa convicção, Véra não é mais notada no aposento: a opala perde o brilho, as pérolas estão frias e o lenço já está seco. As trevas invadem o quarto com o apagar repentino das velas do lugar. Tudo está vazio, quieto, sem nenhum indício da presença de Véra.

⁴⁵ *Ah! les Idées sont des êtres vivants!... Le comte avait creusé dans l'air la forme de son amour, et il fallait bien que ce vide fût comblé par le seul être qui lui était homogène, autrement l'Univers aurait croulé. L'impression passa, en ce moment, définitive, simple, absolue, qu'Elle devait être là, dans la chambre! [...] Et, comme il ne manquait plus que Véra elle-même, tangible, extérieure, il fallut bien qu'elle s'y trouvât et que le grand Songe de la Vie et de la Mort entrouvrît un moment ses portes in nies! Le chemin de résurrection était envoyé par la foi jusqu'à elle! Un frais éclat de rire musical éclaira de sa joie le lit nuptial; le comte se retourna. Et là, devant ses yeux, faite de volonté et de souvenir, accoudée, fluide, sur l'oreiller de dentelles, sa main soutenant ses lourds cheveux noirs, sa bouche délicieusement entrouverte en un sourire tout emparadisé de voluptés, belle à en mourir, enfin! la comtesse Véra le regardait un peu endormie encore* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2002, p. 37).

⁴⁶ Durante o ano que dura o delírio do conde, o tempo cronológico é paralisado. Esse período coincide com o de luto oficial, pregado pela convenção do século XIX, que demonstrava o horror à putrefação do cadáver, que dura em torno de um ano.

Ah! Agora, eu me lembro!... disse. O que tenho? – Mas, você está morta!

No mesmo instante dessas palavras, a mística lamparina da iconóstase apagou-se. A pálida aurora da manhã – de uma manhã banal, cinzenta e chuvosa –, infiltrou-se no quarto pelas nesgas da cortina. As velas empalideceram e apagaram-se, deixando fumegar irritantemente suas mechas vermelhas; o fogo desapareceu em uma camada de cinzas mornas; as flores murcharam e secaram em alguns segundos; o balanço do pêndulo retomou gradativamente sua imobilidade. A certeza de todos os objetos escapou subitamente. A opala, morta, não brilhava mais; as manchas de sangue também secaram, sobre a cambraia, junto dela; e apagando-se entre os braços desesperados que queriam em vão estreitá-la ainda, a ardente e branca visão retornou pelo ar e ali se perdeu. Um fraco suspiro de adeus, distinto, longínquo, chegou junto à alma de Roger. O conde levantou-se; acabava de perceber que estava sozinho. Seu sonho acabava de dissolver-se ⁴⁷.

No entanto, ainda há uma esperança para d'Athol e para o leitor: a chave do jazigo que havia sido jogada sobre o túmulo de Véra no início do conto pelo conde, caiu nesse momento do leito e é iluminado por um raio de sol.

De repente, como uma resposta, um objeto brilhante caiu do leito nupcial, sobre a negra pele, com um barulho metálico: um raio do terrível dia terrestre iluminou-o!... O abandonado abaixou-se, pegou-o, e um sorriso sublime iluminou seu rosto ao reconhecer aquele objeto: era a chave do túmulo ⁴⁸.

A esperança está de volta. Roger d'Athol ainda poderá ver sua amada, ainda poderá viver com ela novamente, mas em uma existência Ideal. A Morte é a saída, a chave, aqui aparece como o objeto mediador proposto por Ceserani, ela é colocada na narrativa como uma forma de dar maior veracidade ao acontecimento insólito. É a ambiguidade fatal.

⁴⁷ *Ah! maintenant, je me rappelle!... fit-il. Qu'ai-je donc? — Mais tu es morte! À l'instant même, à cette parole, la mystique veilleuse de l'iconostase s'éteignit. Le pâle petit jour du matin, — d'un matin banal, grisâtre et pluvieux, — filtra dans la chambre par les interstices des rideaux. Les bougies blémirent et s'éteignirent, laissant fumer âcrement leurs mèches rouges; le feu disparut sous une couche de cendres tièdes; les fleurs se fanèrent et se desséchèrent en quelques moments; le balancier de la pendule reprit graduellement son immobilité. La certitude de tous les objets s'envola subitement. L'opale, morte, ne brillait plus; les taches de sang s'étaient fanées aussi, sur la batiste, auprès d'elle; et s'effaçant entre les bras désespérés qui voulaient en vain l'étreindre encore, l'ardente et blanche vision rentra dans l'air et s'y perdit. Un faible soupir d'adieu, distinct, lointain, parvint jusqu'à l'âme de Roger. Le comte se dressa; il venait de s'apercevoir qu'il était seul. Son rêve venait de se dissoudre d'un seul coup (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2002, p. 38)*

⁴⁸ *Soudain, comme une réponse, un objet brillant tomba du lit nuptial, sur la noire fourrure, avec un bruit métallique: un rayon de l'affreux jour terrestre l'éclaira!... L'abandonné se baissa, le saisit, et un sourire sublime illumina son visage en reconnaissant cet objet: c'était la clef du tombeau (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2002, p. 38)*

Como assinala Castex (1962), a primeira versão do conto, publicada em 1847, terminava com a ressurreição de Véra no momento em que “eles perceberam, então, que não eram, senão, um único ser⁴⁹”, porém, continua o autor, o novo desfecho da versão definitiva, publicada em 1883, na obra *Contes Cruels*, reforça a intenção de Villiers de partir em busca o mundo ideal. Assim, a chave do mausoléu de Véra é apresentada ao conde (e conseqüentemente ao leitor) como uma solução para o embate entre matéria e espírito. Ela estaria, então, no *au-delà*, no além, onde habita o Absoluto e onde a união de almas não é profanada pela morte. Dessa forma, percebe-se nesta obra em especial, como no conjunto das obras de Villiers, segundo Domingos (2009), um projeto de evasão da realidade através da criação poética: no conto, a fuga se dá através da morte. O conde D’Athol prefere a morte a uma existência sem sua amada Véra. Temos aqui um motivo extremamente romântico, no qual o Amor sobrepuja a vida, mas a intenção do autor é, aqui, mostrar que no ambiente terreno os personagens não conseguiram alcançar a felicidade, esta só seria conseguida no *au-delà*. Um *au-delà* tornado possível pela linguagem, que permite a correspondência.

Assim é que o Simbolismo está presente também na linguagem utilizada pelo autor ao escrever “Véra”. Podemos perceber uma prosa extremamente poética, que utiliza recursos sonoros expressivos, como a aliteração, a assonância, ou mesmo figuras ligadas ao campo semântico também muito utilizadas pelos simbolistas, como a sinestesia, a comparação, a metáfora, o eufemismo. Assim podemos perceber nos trechos: “No alto, a *suave porta* deslizou sobre o tapete; ele levantou a cortina”⁵⁰. “[...] depois *seus longos cílios, como véus de luto*, abaixaram-se sobre a *bela noite de seus olhos*”, (grifo nosso)⁵¹. “De repente, o charme rompia-se, o *acidente terrível os desunira*; seus braços desenlaçaram-se. Que espectro roubara-lhe sua querida morta?” (grifo nosso)⁵².

Como aquelas lágrimas de vidro, agrupadas sem lógica, e contudo tão sólidas que um golpe de martelo sobre sua parte espessa não as despedaçaria, mas que caem em uma súbita e impalpável poeira

⁴⁹*Ils s’aperçurent, alors, qu’ils n’étaient, réellement, qu’un seul être* (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2002, p. 37).

⁵⁰*En haut, la douce porte tourna sur le tapis; il souleva la tenture* (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2002, p. 26).

⁵¹*[...] puis ses longs cils, comme des voiles de deuil, s’étaientabaissés sur la belle nuit de ses yeux* (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2002, p. 26).

⁵²*Tout à coup, le charme se rompait; l’accident terrible les désunissait; leurs bras s’étaient désenlacés. Quelle ombre luiavait pris sa chère morte?* (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2002, p. 28).

quando se parte sua extremidade mais fina que a ponta de uma agulha, tudo desvanecera!⁵³.

Nesses trechos podemos notar a linguagem de Villiers, extremamente simbólica, sugestiva, enigmática. Ele se utiliza de diferentes recursos da linguagem para conseguir alcançar seu ideal de criação poética e de transcendência.

Em relação à estrutura da narrativa fantástica, analisando a obra sob a ótica de Tzvetan Todorov, notamos tratar-se de uma obra puramente fantástica, já que a hesitação é mantida até o final do conto. O sonho fornece, neste texto, a possibilidade de mais de uma interpretação: D'Athol pode, de fato, estar sonhando, delirando ao enxergar Véra, ao perceber indícios de sua presença ali. Assim, a evasão presente em “Véra”, é demonstrada por meio do sonho, que, segundo Michaud:

[...] assegura, primeiramente, a evasão para o mundo feérico no qual tudo é fácil e favorável, posto que gratuito, e porque o poeta é o próprio “arquiteto” dessas magias. Mas o sonho é também meio de conhecimento, modo de percepção do real, ou talvez, de uma surrealidade, da qual nosso universo não é senão simplificação, e por assim dizer, a caricatura (MICHAUD, 1966, P.57).

Fica evidente, portanto, que ao almejar um mundo Ideal, o personagem, assim como os simbolistas, imagina conseguir alcançá-lo no mundo do sonho e do delírio. Esse mundo Ideal seria a expressão de tudo que é perfeito no universo, enquanto o mundo em que vivemos nada mais é do que uma imitação do mundo das Ideias.

Dessa forma, o que aparece é um questionamento a respeito da veracidade dos fatos narrados. Esse questionamento perpassa também o criado Raymond, como já foi mostrado questiona-se sobre a presença da patroa, já morta, na mansão. Essa hesitação é reforçada pela presença do objeto mediador: a chave do jazigo encontrada sobre o leito do casal: segundo Ceserani, esse objeto produz a ambiguidade fatal, não se resolvendo, dessa forma, o mistério.

No que diz respeito aos elementos propostos por Ceserani para a construção da narrativa fantástica, podemos notar que a maioria deles está presente também na narrativa de Villiers em questão. Sobre o *narrador em primeira pessoa* mostrado por Ceserani, percebemos que, em “Véra”, o foco narrativo localiza-se na terceira pessoa do

⁵³ *Comme ces larmes de verre, agrégées illogiquement, et cependant solidées qu'un coup de maillet sur leur partie épaisse ne les briserait pas, mais qu' tombent en une subite et impalpable poussière si l'on en casse l'extrémité plus fine que la pointe d'une aiguille, tout s'était évanoui* (VILLIERS DE 'ISLE-ADAM, 2002, p. 35).

singular, mas, como afirma Domingos (2009), o tom é de primeira pessoa, pois o narrador segue a personagem de perto. Dessa forma, podemos perceber que o narrador fala em nome do poeta apresentando-nos sua busca. O que seriam alucinações do conde, resultantes da grande dor que sofre, assumem o caráter de um projeto superior que muitos homens não podem compreender que Raymond julga não ter direito de criticar:

Abaixou a cabeça. Uma cumplicidade devotada àquele religioso sonho? Obedecer?... Continuar servindo-os sem levar em conta a Morte? – Que estranha ideia!... Resistiria ela uma noite?... Amanhã, amanhã, ai!... Ah! Quem saberia?... Talvez!... – Projeto sagrado, pensando bem! Com que direito refletia ele?...⁵⁴.

O *envolvimento do leitor*, com efeitos como *surpresa, terror e humor* pode ser verificado no decorrer de toda a narrativa. O autor vai criando uma atmosfera gradativamente, em que o retorno de Véra é o ápice. Nesse momento, então, há uma surpresa por parte do leitor, que, mesmo já esperando que tal fato sucedesse, fica surpreendido com a naturalidade da presença de Véra. Além disso, o momento final da narrativa, em que a chave do túmulo da condessa aparece no quarto do casal causa uma grande surpresa.

A *passagem de limite e de fronteira* proposta por Remo Ceserani faz-se presente na obra através da ambientação espacial da narrativa. Conforme o autor, as narrativas fantásticas tendem a deslocar seus acontecimentos para um ambiente exótico. Assim trata também Furtado a questão do espaço nas narrativas pertencentes ao fantástico. Dessa forma, verificamos que o texto de Villiers traz esses elementos na descrição do espaço onde se passa a história. A história passa-se no outono em um bairro sombrio (como é descrito pelo narrador) chamado Saint Germain. Esse espaço sombrio já conduz a atmosfera da narrativa. É um espaço isolado, misterioso, condizente com acontecimentos sobrenaturais. A mansão descrita é circundada por jardins seculares que eram capazes de amortecer todos os barulhos do exterior, isolando, assim, o casal em sua morada. A mansão aparece, aqui, como uma espécie de torre de marfim, onde os simbolistas queriam isolar-se do mundo real:

Um deles parou diante do portão de uma vasta mansão senhorial, circundada de jardins seculares; o escudo de pedra sobrepunha-se ao

⁵⁴*Il baissa la tête. Une complicité dévouée à ce religieux rêve? Obéir?...Continuer de les servir sans tenir compte de la Mort? – Quelle étrange idée!... Tiendrait-elle une nuit?... Demain, demain, hélas!... Ah! qui savait?... Peut-être!... – Projet sacré, après tout! – De quel droit réfléchissait-il?... (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2002, p. 32).*

frontão, com as armas da antiga família dos condes d'Athol, a saber: em fundo azul, com a estrela de prata em abismo e a divisa Pallida Victrix, sob a coroa trançada em arminho no chapéu principesco. Os pesados batentes abriram-se⁵⁵.

A ideia de isolamento é reforçada pelo aposento do casal, que fica no alto da mansão, tendo como acesso uma grande escadaria branca e fechado por uma “suave porta”. Essa porta seria uma espécie de portal para um mundo ideal, um ambiente de magia, em que tudo pode acontecer. Todos os acontecimentos insólitos se darão neste aposento. A origem aristocrata do conde reforça a imagem do “dândi simbolista” isolado em sua “torre de marfim”.

No que diz respeito à temática recorrente nas obras que pertencem à modalidade fantástica, Ceserani afirma, como já foi visto, que ela está ligada, na maior parte dos casos, à *noite*, à *escuridão*, ao *mundo dos mortos* e à *loucura*. Essa temática está presente em sua totalidade no conto de Villiers. A noite e a escuridão fazem parte da maior parte das descrições presentes na narrativa. O mundo dos mortos se faz notar pelo apelo à presença de Véra. A loucura, claramente visível no comportamento do conde que, não conseguindo viver sem sua amada, distancia-se da realidade a ponto de criar uma existência imaginária na qual sua amada ainda estaria viva. D'Athol não reconhece mais sua própria identidade sem a presença da esposa. Essa falta de reconhecimento do conde nos leva à outra linha temática proposta por Ceserani: o *duplo*. O conde Roger d'Athol vivia como um iluminado. Ele tinha uma existência dupla, assim como Romuald. O tema do duplo, dessa forma, está presente também aqui na narrativa de Villiers. D'Athol vive uma dupla existência em que mistura delírio e realidade. Além disso, o duplo está presente na fusão dos dois amantes. Eles são dois seres em um só. Suas almas estão profundamente conectadas, elas fundem-se através do amor. Nem a morte é capaz de quebrar essa fusão.

4.1.2 L'intersigne

O conto “*L'intersigne*” foi publicado pela primeira vez em *La Revue des lettres et des arts* em dezembro de 1867 e novamente em 5 e 12 de janeiro de 1868. Nas

⁵⁵*L'une d'elles s'arrêta devant le portail d'un vaste hôtel seigneurial, entouré de jardins séculaires; le cintre était surmonté de l'écusson de pierre, aux armes de l'antique famille des comtes d'Athol, savoir: d'azur, à l'étoile abîmée d'argent avec la devise Pallida Victrix, sous la couronne retroussée d'hermine au bonnet princier. Les lourds battants s'écartèrent* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2002, p. 25).

publicações da revista, o conto tinha como subtítulo *Histoires Moroses*. Quando a obra *Contes Cruels* foi publicada em 1883, uma nova versão do conto aparece nessa edição definitiva. Essa nova versão apresenta algumas alterações significativas que contribuem ainda mais para a atmosfera fantástica da obra. A versão publicada em 1883 suprime dois acontecimentos sobrenaturais, acentuando a atmosfera de mistério característica do texto fantástico.

Segundo Domingos (2009), a palavra “intersigno” é definida geralmente pelos dicionários “como uma ligação misteriosa que parece unir dois fatos que se produzem no mesmo momento e, frequentemente, com grandes distâncias espaciais, de modo que um pareça o sinal do outro” (p. 102). A palavra, segundo o teórico Citron (1980), cuja referência mais antiga data de 1825, define um fato como prognóstico de outro, e aparece somente em 1877 no *Supplément do Dicionário Littré* que faz menção a “*L’Intersigne*” como uma novela de M. Vessière de l’Isle-Adam, um lapso que acusa a pouca notoriedade de Villiers na época. Ainda para a estudiosa Domingos (2009) ao empregar a palavra “*intersigne*”, Villiers acrescenta à palavra “*signe*” a ideia de comunicação entre os dois mundos: o terrestre e o além. Os intersignos, fatos premonitórios da morte, poderiam comprovar que há no mundo real, o indefinível e o inexplicável.

Neste texto, o personagem Barão Xavier de la V*** experimenta uma série de pressentimentos que pareciam anunciar a morte do Abade Maucombe, um amigo que visita no momento. Esses pressentimentos são vistos por Xavier como alucinações, delírios ou sonhos, mas que, ao final do texto, são confirmados pela morte do Abade.

Podemos caracterizar a narrativa em questão como um texto fantástico segundo as teorias abordadas neste trabalho. Pensando no que afirmou o teórico Tzvetan Todorov, o texto aparece no rol daqueles classificados como puramente fantásticos, já que os acontecimentos vividos por Xavier permanecem em um território dúbio até o fim da narrativa. A hesitação que marca a narrativa tem sua afirmação no sonho, pois a visão que o personagem principal tem do Abade Maucombe acontece durante a madrugada e nem o próprio Barão Xavier tem certeza de sua veracidade.

A morte do abade no final do conto parece confirmar a existência dessas intervenções do inexplicável no real, mas, para um leitor incrédulo, pode apenas tratar-se de uma coincidência. Assim, a dúvida permanece e cada leitura oferecerá uma interpretação:

Cheguei diretamente em minha casa, por volta das nove horas. Subi. Encontrei meu pai na sala. Ele estava sentado, junto ao gueridom, iluminado por uma lâmpada. Segurava uma carta aberta na mão. Depois de algumas palavras: “Você não sabe, estou certo, que notícia me traz esta carta! Disse-me: nosso bom e velho abade Maucombe morreu logo que você partiu”⁵⁶.

Com efeito, o leitor é mantido na hesitação requerida pelo fantástico; o narrador-personagem, a cada fato estranho ocorrido, se questiona se não se trata de alucinação: “Mas, mal lançara, novamente, sobre ela, um olhar distraído, e fui forçado a parar ainda, perguntando-me, desta vez, se não era vítima de uma alucinação”⁵⁷. Ao relembrar a “visão” aterrorizante durante madrugada na casa do abade, Xavier refere-se a ela como um sonho:

O abade Maucombe estava na sala de jantar: sentado diante da mesa já posta, ele lia um jornal enquanto me esperava. Demo-nos a mão.
 – Passou uma boa noite, meu caro Xavier?, perguntou-me ele.
 – Excelente! Respondi distraidamente [...].
 De repente, lembrei-me do sonho.
 – A propósito, disse, meu caro abade, ocorreu-me que tive essa noite um singular sonho, e de uma estranheza... como posso exprimir isso? Vejamos... Surpreendente? Espantosa? Aterrorizante? – A sua escolha! Julgue-o⁵⁸.

A respeito dos procedimentos narrativos e retóricos concernentes à construção do texto fantástico mostrados por Remo Ceserani, podemos destacar *a narração em primeira pessoa, o envolvimento do leitor e a passagem de limite de fronteira*.

No texto analisado, de fato, podemos perceber se tratar de uma narrativa dentro da narrativa, em que o primeiro narrador ouve a história contada pelo amigo Xavier, que passa, então, a ser o narrador de sua história: “Eis uma história, *disse-nos ele*, que não acompanharei de qualquer comentário. Ela é verídica. Talvez os senhores a achem

⁵⁶ *J'arrivai directement chez moi, sur les neuf heures. Je maontai. Je trouvai mon père dans l salon. Il était assis, auprès d'un gueridon, éclairé par une lampe. Il tenait un lettre ouvrite à la main. Après quelques paroles : « T na sais pas, j'en suis sûr, quille nouvelle m'apprend cette lettre ! » Me dit-il : notre bon vieil abbé Maucombe est mort depuis ton départ (VILLIERS DE L'ISLE ADAM, 2002, p. 115).*

⁵⁷ *Mais, à peine eus-je de nouveau jeté sur elle un regard distrait, que je fus forcé de m'arrêter encore, me demandant, cette fois, si je n'étais pas le jouet d'une hallucination (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2002, p. 97.).*

⁵⁸ *L'abbé Maucombe était dans la salle à manger: assis devant la nappe déjà mise, il lisait un journal en m'attendant. Nous nous serrâmes la main. Avez-vous passé une bonne nuit, mon cher Xavier? me demanda-t-il. Excellente! répondis-je distraitement [...]. Tout à coup, je me rappelai mon rêve. À propos, m'écriai-je, mon cher abbé, il me souvient que j'ai eu cette nuit un singulier rêve, et d'une étrangeté... comment puis-je exprimer cela? Voyons... saisissante? étonnante? effrayante? – À votre choix! – Jugez-en (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2002, p. 107).*

impressionante ⁵⁹” (grifo nosso). A narração da história de Xavier é, portanto, feita em primeira pessoa pelo próprio barão Xavier de La ***, como se percebe no trecho: “Em 1876, no solstício de outono, [...], senti-me, voltando para casa, sob a influência daquele *spleen* hereditário [...]”⁶⁰.

O *envolvimento do leitor*, com efeitos como *surpresa, terror e humor* pode ser verificado, por exemplo, na passagem em que o barão tem a sua primeira alucinação. Esse momento da narrativa causa um efeito de surpresa e de terror que pode se estender ao leitor. No trecho da morte do Abade Maucombe esse efeito também pode ser percebido.

A *passagem de limite e de fronteira* proposta por Ceserani está presente na obra no aspecto da ambientação da narrativa. Como já dissemos, o autor italiano e Furtado mostram que as narrativas fantásticas tendem a deslocar seus acontecimentos para um ambiente exótico. Assim, podemos perceber que a narrativa de Villiers traz a passagem de limite e de fronteira no sentido em que ambienta sua narrativa no campo, em um lugar longínquo e inabitado. Esse aspecto será explorado com maior profundidade mais adiante, quando tratarmos dos aspectos góticos na narrativa.

No que diz respeito à temática, aquela proposta por Ceserani também é encontrada na narrativa de Villiers. *A noite, a escuridão, o mundo dos mortos e a loucura* se fazem presentes no texto em questão. Primeiramente, a noite e a escuridão: elas estão presentes em quase toda a narrativa, desde o momento em que o barão inicia sua narrativa aos colegas que o ouvem até os acontecimentos mais importantes da narrativa. A noite é, inclusive, mostrada como uma ambientação propícia ao acontecimento sobrenatural, já que a ocasião da “aparição” vista por Xavier se deu justamente à meia-noite.

Ainda no que diz respeito à temática que envolve a narrativa, verificamos que o Villiers ao escrever o texto aqui analisado recorre, assim como seu antecessor Gautier, ao sobrenatural maligno, conforme conceituado por Furtado. Dessa forma, percebemos a presença de fortes inclinações góticas na narrativa.

A “ligação com o exótico e o desconhecido” apontada por Sandra Guardini Vasconcelos está entre os elementos com os quais a literatura gótica trabalha (VASCONCELOS, 2002, p. 119). Dessa forma, podemos já depreender um dos elementos góticos no conto de Villiers: o tempo da narrativa. Já no início do texto, o

⁵⁹ *Voici une histoire, nous dit-il, que je n'accompagnerai d'aucun commentaire. Elle est véridique. Peut-être la trouverez-vous impressionnant* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2002, p. 92).

⁶⁰ *En 1876, au solstice de l'automne, [...] je me sentis, en rentrant chez moi, sous l'influence de ce spleen héréditaire [...]* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2002, p. 92).

narrador nos conta que essa história aconteceu no solstício de outono. O solstício representa cada uma das duas datas do ano em que o Sol atinge o maior grau de afastamento angular do equador, no seu aparente movimento no céu, e que são 21 ou 23 de junho (solstício de inverno no hemisfério sul e de verão, no hemisfério norte) e 21 ou 23 de dezembro (solstício de verão no hemisfério sul e de inverno, no hemisfério norte). Não há, portanto, solstício de outono. Essa troca proposital – parece incompreensível que Villiers desconhecesse a inexistência de solstício de outono – é um instrumento de imprecisão temporal.

A falta de conhecimento do tempo em que se passa a história atinge também a dimensão espacial, já que o lugar em que tudo acontece é um local longínquo e desconhecido: “Ele habitava o humilde presbitério de uma pequena cidade na Baixa Bretanha⁶¹”. A casa do Abade Maucombe está situada em um grande campo deserto, onde a civilização pouco aparece. Além disso, a primeira irrupção do sobrenatural no texto está intimamente ligada à casa onde o Abade reside: ao chegar ao local, após alguns dias de viagem, o Barão Xavier observa a fachada da construção e aprecia sua atmosfera de paz e tranquilidade:

O aspecto campestre daquela casa, as janelas e suas venezianas verdes, os três degraus de arenito, as heras, as clematites e as rosas-chá que se emaranhavam nas paredes até o teto, de onde escapava, de um tubo de cata-vento, uma pequena nuvem de fumaça, inspiravam-me ideias de recolhimento, de saúde, de paz profunda. As árvores de um pomar vizinho mostravam, através de uma grade protetora, suas folhas enferrujadas pela enervante estação. As duas janelas do único andar brilhavam com fogos do ocidente; um nicho, onde se mantinha a imagem de um bem-aventurado, fora cavado entre elas⁶².

Porém, após um minuto de melancólicas reflexões, o narrador observa novamente a casa e o que vê é o seguinte:

Mas, mal lançara, novamente, sobre ela, um olhar distraído, e fui forçado a parar ainda, perguntando-me, desta vez, se não era vítima de uma alucinação. Era mesmo a casa que eu vira havia pouco? Que

⁶¹*Il habitait l'humble presbytère d'un petit village en Basse-Bretagne* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2002, p. 94).

⁶²*L'aspect champêtre de cette maison, les croisées et leurs jalousies vertes, les trois marches de grès, les lierres, les clématites et les roses-thé qui s'enchevêtraient sur les murs jusqu'au toit, d'où s'échappait, d'un tuyau à girouette, un petit nuage de fumée, m'inspirèrent des idées de recueillement, de santé et de paix profonde. Les arbres d'un verger voisin montraient, à travers un treillis d'enclos, leurs feuilles rouillies par l'enervante saison. Les deux fenêtres de l'unique étage brillaient des feux de l'occident; une niche où se tenait l'image d'un bienheureux était creusée entre elles.* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2002, p. 96).

ancianidade revelavam-me, agora, os longos lagartos, entre as folhas pálidas? – Aquela construção tinha um ar estranho; os vidros, iluminados pelos raios de agonia da noite, queimavam em um clarão intenso; o portal hospitaleiro convidava-me com seus três degraus; mas, concentrando minha atenção naquelas pedras cinza, vi que elas acabavam de ser polidas, que traços de letras escavadas lá permaneciam ainda, e vi que elas provinham do cemitério vizinho, – cujas cruzes negras apareciam para mim, naquele momento, ao lado, a uma centena de passos. E a casa parecia-me mudada a dar arrepios, e os ecos do lúgubre golpe da aldrava, que deixei cair, em meu sobressalto, retumbaram, no interior daquela moradia, como vibrações de um toque fúnebre⁶³.

A visão deturpada que o barão Xavier de La V*** tem da casa do abade Maucombe assemelha-se bastante às descrições feitas por Ariovaldo José Vidal (1996) em sua apresentação ao *Castelo de Otranto*, sobre os castelos góticos, espaços típicos da modalidade gótica. Podemos observar também que o estilo e o tom mostram a influência de Edgar Allan Poe, e que o sentimento de medo sentido pelo narrador-personagem diante da casa do padre pode ser comparado àquele sentido pelo narrador-personagem de Poe no início do conto “A Queda da casa de Usher”:

Durante todo um dia pesado, escuro e mudo de outono, em que nuvens baixas amontoavam-se opressivamente no céu, eu percorri a cavalo um trecho de campo singularmente triste, e finalmente me encontrei, quando as sombras da noite se avizinhavam, à vista da melancólica Casa de Usher. Não sei como foi – mas, ao primeiro olhar que lancei ao edifício, uma sensação de insuportável angústia invadiu o meu espírito. Digo insuportável, pois tal sensação não foi aliviada por nada desse sentimento quase agradável na sua poesia, com o qual a mente ordinariamente acolhe mesmo as imagens mais cruéis por sua desolação e seu horror. Olhei para a cena que se abria diante de mim – para a casa simples e para a simples paisagem do domínio para as paredes frias – para as janelas paradas como olhos vidrados – para algumas moitas de juncos – e para uns troncos alvacentos de árvores mortas – com uma enorme depressão mental que só posso comparar, com alguma propriedade, com os momentos que se sucedem ao despertar de um fumador de ópio – com o momento amargo de retorno à rotina – com o terrível cair do véu. Eu tinha no coração uma

⁶³ Mais, à peine eus-je de nouveau jeté sur elle un regard distrait, que je fus forcé de m'arrêter encore, me demandant, cette fois, si je n'étais pas le jouet d'une hallucination. Était-ce bien la maison que j'avais vue tout à l'heure? Quelle ancienneté me dénonçaient, maintenant, les longues lézardes, entre les feuilles pâles?— Cette bâtisse avait un air étranger; les carreaux illuminés par les rayons d'agonie du soir brûlaient d'une lueur intense; le portail hospitalier m'invitait avec ses trois marches; mais, en concentrant mon attention sur ces dalles grises, je vis qu'elles venaient d'être polies, que des traces de lettres creusées y restaient encore, et je vis bien qu'elles provenaient du cimetière voisin,— dont les croix noires m'apparaissaient, à présent, de côté, à une centaine de pas. Et la maison me sembla changée à donner le frisson, et les échos du lugubre coup du marteau, que je laissai retomber, dans mon saisissement, retentirent, dans l'intérieur de cette demeure, comme les vibrations d'un glas. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2002, p. 97-8).

invencível tristeza onde nenhum estímulo da Imaginação podia descobrir qualquer coisa de sublime (POE, 1875, p. 86).

Considerado o pai dos contos de horror e terror, Edgar Allan Poe foi também um dos autores que mais influenciou o Simbolismo francês. Textos como “O gato preto”, “Retrato oval” e o referido “A queda da casa de Usher” são excelentes exemplos de literatura gótica. Essa aproximação entre o texto de Villiers e o texto de Poe marca, com efeito, outro aspecto dessa modalidade literária no conto analisado.

Na descrição feita por Xavier podemos notar também que alguns elementos, como as pedras do cemitério, as cruzes negras e as vibrações do sino, que comumente anunciam um funeral, são já os primeiros índices que podem ser associados à premonição da morte (elemento intimamente ligado ao gótico). A atmosfera fúnebre que aí se instala vai permanecer até o desfecho da narrativa.

O desenvolvimento desse prenúncio fúnebre acontece no segundo fato sobrenatural que aparece na narrativa. Ao observar seu anfitrião, o Barão Xavier de La V*** tem uma terrível visão. Em um primeiro momento ele vê que:

O padre era um homem de quarenta e cinco anos, aproximadamente, e de um porte alto. Longos cabelos cinza rodeavam com seus cachos enrolados seu magro e forte rosto. Os olhos brilhavam uma inteligência mística. Seus traços eram regulares e austeros; o corpo, esbelto, resistia ao peso dos anos: ele sabia usar sua longa batina. Suas palavras, impregnadas de ciência e de doçura, eram sustentadas por uma voz bem timbrada, que saía de excelentes pulmões. Ele parecia-me, enfim, de uma saúde vigorosa: os anos tinham-no bem pouco afetado⁶⁴.

Porém, em um segundo momento, ao observar o mesmo abade Maucombe, o narrador tem uma horrível alucinação:

Era um agonizante que se mantinha em pé, ali, perto da cama? Afigura que estava diante de mim não era, não podia ser aquela do jantar! Ou, pelo menos, se a reconhecia vagamente, parecia-me que não a vira, na realidade, senão naquele momento. Uma única reflexão me fará compreender: o abade me dava, humanamente, a segunda sensação que, por uma obscura correspondência, suacasa me fizera sentir. O rosto que eu contemplava era grave, muito pálido, uma palidez de

⁶⁴ *Ce prêtre était un homme de quarante-cinq ans, à peu près, et d'une haute taille. De longs cheveux gris entouraient de leur boucle enroulée sa maigre et forte figure. Les yeux brillaient de l'intelligence mystique. Ses traits étaient réguliers et austères; le corps, svelte, résistait au pli des années: il savait porter sa longue soutane. Ses paroles, empreintes de science et de douceur, étaient soutenues par une voix bien timbrée, sortie d'excellents poumons. Il me paraissait enfin d'une santé vigoureuse: les années l'avaient fort peu atteint.* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2002, p. 100).

morte, e as pálpebras estavam abaixadas. Ele esquecera minha presença? Rezava? Por que se mantinha assim? – Sua pessoa revestira-se de uma solenidade tão repentina que eu fechei os olhos. Quando os reabri, um segundo após, o bom abade continuava lá, — mas eu o reconhecia agora! – Ainda bem! Seu sorriso amigável dissipava em mim qualquer inquietude. A impressão não durara o tempo de formular uma questão. Fora um espanto, — um tipo de alucinação⁶⁵.

Esse prenúncio de morte tem seu ápice no momento da aparição fantasmagórica no quarto de nosso narrador:

Na minha frente, no corredor, mantinha-se, em pé, uma forma alta e negra, — um padre, o tricórnio na cabeça. A lua iluminava-o totalmente, exceto o seu rosto: eu não via senão o fogo de suas duas pupilas que me observavam com uma solene fixidez. O sopro do outro mundo envolvia aquele visitante, sua atitude me oprimia a alma. Paralisado por um terror que se inflou instantaneamente até o paroxismo, contemplei a desoladora personagem, em silêncio. De repente, o padre levantou o braço, com lentidão, na minha direção. Apresentava-me uma coisa pesada e vaga. Era um manto. Um grande manto negro, um manto de viagem. Estendia-o para mim, como que para me oferecer!... Fechei os olhos, para não ver aquilo. Oh! Eu não queria ver aquilo! Mas um pássaro da noite, com um grito assustador, passou entre nós, e o vento de suas asas, roçando-me as pálpebras, fez com que as reabrisse. Eu senti que ele voava pelo quarto⁶⁶.

O prenúncio de morte trazido por essas três “visões” vai sendo reafirmado em vários momentos da história, em que a presença da atmosfera da morte, ou até mesmo do substantivo *morte* é muito forte. Palavras como “mortalmente”, “mortos”, “fúnebres” aparecem mais de uma dezena de vezes no texto. Além disso, pássaros da noite, corvos

⁶⁵ *Était-ce un agonisant qui se tenait debout, là, près de ce lit ? La figure qui était devant moi n'était pas, ne pouvait pas être celle du souper ! Ou, du moins, si je la reconnaissais vaguement, il me semblait que je ne l'avais vue, en réalité, qu'en ce moment-ci. Une seule réflexion me fera comprendre: l'abbé me donnait, humainement, la seconde sensation que, par une obscure correspondance, la maison m'avait fait éprouver. La tête que je contemplais était grave, très pâle, d'une pâleur de mort, et les paupières étaient baissées. Avait-il oublié ma présence ? Priait-il ? Qu'avait-il donc à se tenir ainsi ? — Sa personne s'était revêtue d'une solennité si soudaine que je fermai les yeux. Quand je les rouvris, après une seconde, le bon abbé était toujours là, — mais je le reconnaissais maintenant ! — À la bonne heure ! Son sourire amical dissipait en moi toute inquiétude. L'impression n'avait pas duré le temps d'adresser une question. Ç'avait été un saisissement, — une sorte d'hallucination.* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2002, p. 101).

⁶⁶ *En face de moi, dans le corridor, se tenait, debout, une forme haute et noire, — un prêtre, le tricorne sur la tête. La lune l'éclairait tout entier à l'exception de la figure: je ne voyais que le feu de ses deux prunelles qui me considéraient avec une solennelle fixité. Le souffle de l'autre monde enveloppait ce visiteur, son attitude m'oppressait l'âme. Paralysé par une frayeur qui s'enfla instantanément jusqu'au paroxysme, je contemplai le désolant personnage, en silence. Tout à coup, le prêtre éleva le bras, avec lenteur, vers moi. Il me présentait une chose lourde et vague. C'était un manteau. Un grand manteau noir, un manteau de voyage. Il me le tendait, comme pour me l'offrir ! Je fermai les yeux, pour ne pas voir cela. Oh ! je ne voulais pas voir cela ! Mais un oiseau de nuit, avec un cri affreux, passa entre nous, et le vent de ses ailes, m'effleurant les paupières, me les fit rouvrir. Je sentis qu'il voletait par la chambre* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2002, p. 105).

e corujas, são vistos a todo momento pelo narrador; insetos com o curioso nome de “relógios de morte”, que, segundo a crença popular, avisam a morte de algum morador da casa também são ouvidos durante a noite passada na casa do Abade. Frases como “éramos apenas duas sombras” ou “amanhã já não se vive mais” acrescentam-se a essa atmosfera.

Esse prenúncio trazido pelos elementos fúnebres ao longo da narrativa é confirmado no fim do conto, quando descobrimos que o abade Maucombe acabou morrendo em decorrência de um forte resfriado que contraiu na pequena excursão que fez para levar o barão Xavier de volta à estação de trem. Ele o acompanha somente até um determinado ponto, mas isso já basta para que a fina garoa que caía o deixasse doente.

A psicologia do medo, conforme colocada por Sandra Guardini Vasconcelos (2002), também se faz presente nesse texto. Logo no início da narrativa, tomamos conhecimento de que o nosso narrador é “um pálido jovem que, tantas longas fadigas militares, sofridas, muito jovem ainda, na África, tornaram de uma debilidade de temperamento e de uma selvageria de costumes pouco comuns⁶⁷”. Ou seja, a pessoa que nos conta essa história é um homem mentalmente debilitado e, portanto, facilmente levado a distorções de percepção da realidade. Ao chegar ao vilarejo de Maucombe, o narrador sente essa atmosfera mortal que habita a região e acaba sendo levado, pouco a pouco, a uma situação de extremo terror. Ele chega a afirmar que sente medo: “afirmo, todavia, muito humildemente, que eu tive medo, aqui – e de verdade⁶⁸”. Esse sentimento de medo vai se intensificando até seu ápice, no momento da aparição, quando o personagem é tomado pelo horror: “Paralisado por um terror que se inflou instantaneamente até oparoxismo, contemplei a desoladora personagem, em silêncio”⁶⁹. Ao constatar que suas “visões” podem ser um prenúncio funesto, o narrador sente medo.

Nesta obra, Villiers expressa seu Ideal simbolista por meio da fuga pra a morte. No Simbolismo, diferentemente do romantismo, a morte é a salvação, é a busca por algo melhor, que não se pode encontrar na vida terrena. Como Axël, seu personagem mais simbolista, Villiers acredita que a morte pode ser a chave para que o mundo Ideal seja

⁶⁷ “un pâle jeune homme que d'assez longues fatigues militaires, subies, très jeune encore, en Afrique, avaient rendu d'une débilité de tempérament et d'une sauvagerie de moeurs peu communes” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2002, p. 92).

⁶⁸ “j'affirme, toutefois, très humblement, que j'ai eu peur, ici — et pour de bon.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2002, p. 112).

⁶⁹ “Paralysé par une frayeur qui s'enfla instantanément jusqu'au paroxysme, je contemplai le désolant personnage, en silence.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2002, p. 105).

alcançado. Neste conto, a morte é mostrada dessa maneira. Além disso, o barão Xavier revela, em seu comportamento, a essência dos simbolistas. Logo no início do conto, isso já é enfatizado: o personagem, cansado na vida na cidade, revela seu Spleen diante da sociedade com a qual convivia no ambiente urbano. Seu corpo está cansado, sua mente está fraca, por isso ele busca o isolamento do campo. O ambiente rural aparece aqui como a torre de marfim dos simbolistas. A linguagem de “L’intersigne” também exprime os ideais do estilo, já que é carregada de sugestões. O autor introduz os elementos fantásticos de modo sutil no conto. Tudo é sugerido, nada fica claro e certo durante a narrativa. Cabe a nós, leitores, percebermos a natureza fantástica da obra.

5. Considerações Finais

Ao longo deste trabalho, buscamos apresentar uma pequena contribuição para os estudos sobre a narrativa fantástica no século XIX francês, bem como para a compreensão da obra de Théophile Gautier e Villiers de L'Isle-Adam. Para esse fim, procurou-se evidenciar a relação íntima entre o fantástico e os primórdios do pensamento romântico inglês e alemão. Dessa maneira, pudemos perceber que o fantástico voltado ao sobrenatural maligno buscou inspiração nos romances góticos ingleses do século XVIII, com sua temática voltada para os motivos noturnos, a escuridão, fantasmas ameaçadores, animais noturnos, castelos mal-assombrados, cemitérios aterrorizantes. Interpretada, conforme apontado neste estudo, como uma resposta ao racionalismo exacerbado da segunda metade do século XVIII, a literatura gótica utilizou esses temas e motivos para exprimir um descontentamento em relação à estética clássica, representando, dessa maneira, desintegração social e transgressão. Esse conjunto de temas e motivos será, portanto, reaproveitado pelos autores posteriores que querem demonstrar a mesma espécie de descontentamento.

A peça noturna alemã evidenciou outra interpretação da noite e seus derivados, mostrando-a como metáfora daquilo que hoje entendemos como fenômenos psicológicos ou mesmo paranormais, isto é, hipnose, telepatia, premonição do futuro etc. Assim, a obscuridade foi transportada para o interior do ser humano, explorando, dessa forma, o mundo dos sonhos, da alucinação, da loucura e seus derivados. Essa acentuação do elemento noturno leva a uma perspectiva extremamente pessimista que, encontrou terreno ainda mais fértil no Simbolismo.

O fantástico que se desenvolveu no século XIX francês apresenta muitas ressonâncias do romance gótico inglês e das peças noturnas alemãs. Como assinala Castex, os dois períodos nos quais o fantástico encontrou melhor ambientação na Europa foram o Romantismo e o Simbolismo. A explicação para tal fato está nos ideais professados nesses períodos da literatura: a busca por algo mais, por um lugar em que não exista o materialismo excessivo, favoreceu o desenvolvimento de uma temática inclinada para o sobrenatural como modo de alcançar esse mundo Ideal almejado pelos românticos e simbolistas. Os sonhos, os delírios e as alucinações também aparecem como via de acesso para o *au-delà*. Utilizando-se de toda esta temática e ambientação

os autores aqui estudados mostraram sua inclinação para o desenvolvimento de textos fantásticos ligados ao lado obscuro do ser humano.

Assim, somos levados a considerar que o fantástico propicia a reflexão sobre algo de caráter mais transcendental, pois sua essência está invariavelmente ligada ao sobrenatural. Nas narrativas fantásticas, o contato com o desconhecido surge como vínculo entre o homem moderno e suas origens, já que nos põe em contato com nossas sensações mais primitivas, em que o espanto diante do mundo experimentado por nossos ancestrais ainda ecoa em nós mesmos. Essa era justamente a intenção dos românticos e, posteriormente, dos simbolistas ao empreenderem sua busca.

Dessa maneira, ao analisar esses quatro contos, pudemos perceber que a busca dessa transcendência já vem anunciada na obra de Gautier e Villiers como um símbolo de resistência aos valores materialistas, entretanto, na obra de Villiers, esse caráter é mais evidente, talvez porque esse escritor presenciara, de fato, os excessos do fin de siècle.

Portanto, ambos lançam mão, assim, da modalidade do fantástico como meio de expressão dos conteúdos mais sombrios da consciência humana, graças ao seu caráter de resistência frente aos preceitos positivistas e realistas em voga na época, e encontram no conto fantástico, o terreno propício para que esses conteúdos sejam expressos de maneira singela e delicada, de modo a transportar o real ao Ideal.

Théophile Gautier demonstra esse ideal por meio de um discurso tipicamente romântico, que alia à clareza e à lógica advinda do classicismo, a preferência por uma temática mais sombria. Como a maioria dos românticos, Gautier nos mostra uma linguagem mais clara, objetiva e direta. Sua intenção é expressar, através de seu enredo e de sua temática a busca pelo *au-delà*.

O que percebemos em Villiers é diferente. O autor nos mostra em sua linguagem, um projeto de evasão poética. Ele cria, por meio de um discurso carregado de subjetividade, sugestão e simbolismo, uma nova realidade que pode ser alcançada por aqueles que compreendem seu projeto poético: os eleitos. “*Véra*” e “*L’intersigne*” ilustram o discurso onírico e metafórico do autor.

Assim, os românticos procuravam o infinito e o absoluto através da transcendência, mesmo sabendo que não os conseguiriam atingir, tornando-se, dessa maneira, exilados em seu próprio mundo. Os simbolistas acreditavam que, através dos símbolos criados pelo discurso poético, essa barreira poderia ser transposta.

Dessa forma, o que notamos nas obras de Villiers é uma acentuação da subjetividade já entrevista no romantismo de Gautier, mas ela atinge, no autor de *fin-de-siècle*, um grau acima, muito mais poético, subjetivo, sensorial e simbólico – o que buscamos assinalar por meio da leitura analítica de alguns de seus contos fantásticos.

Referências

- BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. Tradução José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. **OEuvres complètes**. Paris:Éditions Gallimard, 1956.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. *In: Céu, inferno. Ensaaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Editora Ática, 1988. p.274-287
- BOTTING, Fred. **Gothic**. London; New York: Routledge, 1996 (New Critical Idiom).
- BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da Mitologia: História de deuses e heróis**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- BURGER, G. A. **Lenore** in COLEN, E. & DRUMOND, L. (org.) **Das tempestades: a poesia alemã do Sturm und Drang**. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2010.
- CAMARANI, Ana Luiza. O conto fantástico no romantismo. *In: MACHADO, Guacira Marcondes (Org.). O Romantismo francês, seus antecedentes, vínculos e repercussões*. Araraquara: UNESP, 1992, p. 52-60.
- _____. **A literatura fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. V. 5. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987.
- _____. **A literatura alemã**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CASTEX, Pierre-Georges. **Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant**. Paris: J. Corti, 1962.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton C. Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- CITELLI, Adilson. **O Romantismo**. São Paulo: Ática, 1990.
- DOMINGOS, Norma. **O universo simbólico em Contes cruéis de Villiers de l'Isle-Adam**. Araraquara, 2005. 160 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

DOMINGOS, Norma. **A tradução poética: Contes cruels de Villiers de l'Isle-Adam**. Araraquara, 2009. 336 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FALBEL, Nachman. In: GUINSBURG, J. (Org.) **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 23-50

FINNÉ, Jacques. **La littérature fantastique: essai sur l'organisation surnaturelle**. Bruxelles: Université de Bruxelles, 1980.

FREUD, S. O estranho. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. 17.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GAUTIER, Théophile. **Arria Marcella, lembrança de Pompeia**. Rio de Janeiro: ContraCapa Livraria, 1999.

_____. A morta apaixonada. In: COSTA, Flávio Moreira (Org.) **Contos de Vampiros**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

_____. **OEuvres Poétiques Complètes**. Paris: Bartillat, 2004.

_____. **Contes et récit fantastiques**. Paris: Hachette, 2006.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os sofrimentos do jovem Werther**. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

GOMES, Álvaro Cardoso. **O Simbolismo**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

GUINSBURG, J. Romantismo e Classicismo. In: _____ (Org.) **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 261-274

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural em literatura**. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2003.

MALLARMÉ, Stéphane. **OEuvres complètes**. Ed. présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris: Editions Gallimard, 2003.

MICHAUD, Guy. **Message poétique du symbolisme**. Paris: Nizet, 1966.

MIELIETINSKI, Eleazar. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

MILANEZE, Érica. O sagrado e o diabólico. *In: Lettres Françaises* (UNESP Araraquara), v. 6, p. 71-85, 2005.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: NovaFronteira, 1974.

RAITT, Alan W. **Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement Symboliste**. Paris: J. Corti, 1986.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O Fantástico**. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1988.

SPOELBERCH DE LOVENJOUL, Charles, Vicomte de, **Histoire des oeuvres de Théophile Gautier**. Paris, G. Charpentier, 1887.

SPENLÉ, Jean-Édouard. A Alemanha romântica. *In: O pensamento alemão*. Tradução: João Cunha Andrade. Porto Alegre: Ed. Globo, 1945.

STOKER, Bram. **O hóspede de Drácula**. São Paulo: Melhoramentos, 2014. (e-book)

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. M. Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 2003.

VARMA, Devendra. **The Gothic flame**. London: Scarecrow Press, 1987.

VASCONCELOS, S. G. Romance gótico: persistência do romanesco. *In: _____. Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.

VAX, Louis. **A Arte e a Literatura Fantásticas**. Tradução de João Costa. Lisboa: Arcádia, 1972.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VIDAL, A. J. Apresentação. *In: WALPOLE, H. O castelo de Otranto*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM. Auguste, comte de, **Véra et autres nouvelles fantastiques**. Paris: GF Flammarion, 2002.

VOLOBUEF, Karin. **Fresta e arestas**. A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

WALPOLE, H. **O castelo de Otranto**. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

WILSON, Edmund. **O Castelo de Axel**: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das letras, 2004.