

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
VÂNIA MORAES DA SILVA

DIÁLOGOS: O FANTÁSTICO E O AMOR ROMÂNTICO NA OBRA
AVATAR DE THÉOPHILE GAUTIER

UBERLÂNDIA
2014

VÂNIA MORAES DA SILVA

**DIÁLOGOS: O FANTÁSTICO E O AMOR ROMÂNTICO NA OBRA
AVATAR DE THÉOPHILE GAUTIER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária, no Instituto de Letras e Linguística, da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária

Orientadora: Prof^a Dr^a Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha

Uberlândia

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S586d Silva, Vânia Moraes da, 1980-
2014 Diálogos : o fantástico e o amor romântico na obra Avatar de
Théophile Gautier / Vânia Moraes da Silva. - 2014.
138 f.

Orientadora: Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura - História e crítica. 3. Gautier,
Théophile, 1811-1872. Avatar - Crítica e interpretação - Teses. I. Cunha,
Betina Ribeiro Rodrigues da. II. Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

VÂNIA MORAES DA SILVA

**DIÁLOGOS: O FANTÁSTICO E O AMOR ROMÂNTICO NA OBRA *AVATAR* DE
THÉOPHILE GAUTIER**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado Acadêmico em teoria Literária do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 01 de Setembro de 2014

Banca Examinadora:

Prof^a Dr^a Betânia Ribeiro Rodrigues da Cunha (Presidente) - UFU

Prof^o/Dr^o Fábio Lucas Pierinni - UEM

Prof^o Dr^o Giovanni Ferreira Pitillo - UFU

A todos que buscam o
amor e um pouco de
felicidade para a vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus, o supremo regente.

À Esméria Odélia, minha avó, aquela que me ensinou as primeiras lições do amor e que me inspira as melhores disposições.

À Maria Luzia, minha mãe, por seu apoio e amor incondicional.

À Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, minha orientadora, que me ensinou mais do que posso expressar, mais do que sou capaz de admitir. Sem sua confiança nessa pesquisa, eu teria ficado pelo caminho.

Aos professores Marisa Martins Gama-Khalil, Giovani Pitillo e Ivan Ribeiro, pelas contribuições na elaboração desta pesquisa.

Aos estudiosos, cujas obras citadas ao longo deste trabalho, respaldaram minhas reflexões.

À Jane, por ter me recepcionado em Uberlândia e pela devoção de sua amizade.

Ao Cemi, cujo incentivo representou uma força para esta realização.

“[...] ‘Bem, vou dizer-lhe. A minha tese é esta: eu quero que acredite.’
‘Que acredite em quê?’
‘Em coisas que considere impossíveis’ [...]”
(STOKER, 1947)

RESUMO

O estudo da novela *Avatar*, de Théophile Gautier destaca o tema sobrenatural, o qual promove na narrativa a inserção do fantástico, bem como a temática do amor romântico e do amor-paixão. Para início das discussões a pesquisa se reporta ao contexto cultural, social e histórico francês, a fim de situar o Movimento Romântico cujas tendências são recorrentes na obra em análise. Em seguida, registra-se as contribuições de Gautier à fortuna crítica da literatura de modo fantástico a partir de comentários acerca de algumas narrativas da autoria dele, das quais se ressaltam as características formais e temáticas que assinalam a escritura do autor em sua carreira de escritor fantástico. Na análise literária de *Avatar* ressalta-se os elementos constitutivos da narrativa, considerando as personagens, narrador, narratário, tempo, espaço, ações entre outros, aos quais se acrescentam os procedimentos formais que pontuam o modo fantástico e as tendências do Romantismo que perpassam pela obra. O tema do sobrenatural manifesta-se por intermédio do recurso fantástico do avatar, trazendo à tona a temática do amor em suas formas de amor romântico, representado na obra por um casal cujo amor é recíproco, e amor-paixão que remete a um amor não correspondido. A fundamentação teórica da análise de *Avatar* sustenta-se em Yves Reuter, David Lodge, Roland Bourneuf e Réal Ouellet ao tratarem dos elementos literários da narrativa; Remo Ceserani e Filipe Furtado ao ressaltarem o modo fantástico, pontuando os recursos narrativos bem como os temas sobrenaturais; Vítor Manuel de Aguiar e Silva ao apresentar as características literárias que assinalam o Romantismo; Platão, Denis Rougemont, Benjamin Péret dentre outros ao discutirem acerca do amor.

Palavras-chave: Théophile Gautier. Fantástico. Narrativa. Amor. Romantismo.

ABSTRACT

The study of the novel *Avatar* by Théophile Gautier accentuates the supernatural theme, which promotes in the narrative the insertion of the fantastic as well as the theme of romantic love and passionate love. For early discussions, this research refers to the cultural, social and historical French context, in order that to situate the Romantic Movement whose trends are recurrent in the Gautier's work. Then, it mentions the Gautier's contributions to the fortune criticism of the fantastic literature from comments about some narratives of his own, in which emphasize the formal and thematic characteristics that mark the writing of the author in his career as writer of fantastic literature. The literary analysis of *Avatar* highlights the elements of the narrative, considering the characters, narrator, virtual reader, time, space, actions, and others which add the formal procedures that punctuate the fantastic mode and trends of Romanticism presents in the work. The theme of the supernatural is manifested through the fantastic resource of avatar, bringing up the theme of love in its forms of romantic love, represented in the work by a couple whose love is reciprocal, and passionate love which refers to unrequited love. The analysis are based in the theories of Yves Reuter, David Lodge, Roland Bourneuf and Réal Ouellet when they deal with the literary elements of narrative; Remo Ceserani and Filipe Furtado by emphasize the fantastic mode, punctuating the narrative features as well as the supernatural themes; Vítor Manuel de Aguiar e Silva to presents literary characteristics which mark the Romanticism; Platão, Denis Rougemont, Benjamin Péret and others to discuss about love.

Keywords: Théophile Gautier. Fantastic. Narrative. Love. Romanticism.

SUMÁRIO

| | | |
|------------|---|------------|
| 1 | INTRODUÇÃO | 009 |
| 2 | CAPÍTULO 1 – O MOVIMENTO ROMÂNTICO NA FRANÇA | 015 |
| 2.1 | O Movimento Romântico no Cenário Francês (XVIII-XIX) | 016 |
| 2.2 | O Movimento Romântico e suas Especificidades | 028 |
| 3 | CAPÍTULO 2 – CARREIRA FANTÁSTICA DE THÉOPHILE GAUTIER | 043 |
| 3.1 | Théophile Gautier – Biografia do homem e do escritor | 044 |
| 3.2 | Narrativas de Théophile Gautier | 048 |
| 3.3 | <i>Avatar</i> | 081 |
| 4 | CAPÍTULO 3 – ANÁLISE LITERÁRIA DA OBRA <i>AVATAR</i> | 086 |
| 4.1 | Abordagem Interna ou Abordagem Narratológica | 087 |
| 4.2 | O amor romântico e amor-paixão entremeados pelo sobrenatural | 118 |
| 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 131 |
| | REFERÊNCIAS | 133 |

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho de pesquisa é uma proposta de estudo que pretende ressaltar como se dá a construção da narrativa de modalidade fantástica, bem como analisar a presença do amor romântico e do amor-paixão na novela *Avatar* de Théophile Gautier.

A importância de Gautier (1811-1872) no cenário literário da França pode ser percebida pela estima que outros artistas demonstraram pelo seu trabalho, como por exemplo, Baudelaire (2007, p. 11), ao dedicar *As Flores do Mal* “Ao poeta impecável, ao mágico perfeito em letras francesas [...]”.

Em *Avatar*, o par Olaf e Prascovie, representa o amor romântico, não o amor tal como o da escola literária do Romantismo, mas entendido aqui como uma entre as formas de amor, cuja especificidade se caracteriza “[...] acima de tudo, por um forte elemento de autoprogramação ou auto-afirmação do duplo. Dois indivíduos se escolhem tendo como base uma profunda e misteriosa afinidade [...]” (CESERANI, 2006, p. 85), a exemplo de Olaf e Prascovie que “[...] Sabiam, quase desde o berço, que se pertenceriam, e o resto do mundo não existia para eles. [...]” (GAUTIER, 1957, p. 31) e a tal condição soma-se que o amor romântico se revela como um força arrebatadora, buscando a fusão total da alma e do corpo com vistas a uma unidade. Em contrapartida, há o amor-paixão – o amor impossível – representado por Octave, o apaixonado por Prascovie, e pela qual sofre os efeitos de um amor não correspondido. Octave recebe as intervenções de um doutor recém-chegado do Oriente que executa “[...] uma experiência que jamais foi feita na Europa [...]” (GAUTIER, 1957, p. 49), momento da narrativa em que o elemento fantástico emerge, causando uma sensação vertiginosa quanto à certeza e/ou incerteza do (i)lógico que permeia os eventos que se sucedem.

A noção de fantástico na proposta de estudo desta pesquisa se fundamentará em Ceserani (2006, p. 12) ao considerá-la “[...] não como um gênero, mas como um ‘modo’ literário, que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas que pôde ser utilizado em obras pertencentes a gêneros muito diversos.” As obras que abrangem a literatura de modalidade fantástica dividem-se em diferentes gêneros, a saber: o maravilhoso, o estranho e o fantástico.

Ao lado de Ceserani, esta pesquisa se norteará também com o aporte teórico de Filipe Furtado (1980), que nos auxilia a entender que a característica comum ao fantástico, bem como ao maravilhoso e ao estranho incide em uma dinâmica de temas sobrenaturais,

denominada por Furtado (1980) de “fenomenologia meta-empírica” – outra forma de designar a literatura de modalidade fantástica –, a qual tratará do que esteja “[...] além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, [...]” (FURTADO, 1980, p. 20), ou seja, do que está para além da compreensão da mente e da percepção humana, ainda que se utilize de instrumentos que possam compensar tais capacidades humanas; nesse sentido, o conceito meta-empírico alcança as manifestações do sobrenatural e, também, aquelas que apenas parecem insólitas.

As reações perante as manifestações do meta-empírico no fantástico são construídas na fronteira da não afirmação ou negação da convivência entre o fantástico e o mundo empírico; tal indefinição se prolonga até o termo da intriga; no maravilhoso a manifestação meta-empírica em nenhuma circunstância é contestada, pois não há tentativas de fazer passar por possível os acontecimentos insólitos ou sobrenaturais que apresenta; e, no estranho, há o apelo a uma manifestação meta-empírica que quase convence o destinatário a admitir os fenômenos, mas no final, ou antes, é justificado com uma explicação racional. Há, outrossim, narrativas que agregam-se ao fantástico, como as de ficção científica que remetem a forças, experimentos ou descobertas que distam, relativamente, de serem considerados sobrenaturais, visto que, embora não sendo conhecidos na época da publicação da obra, podem em épocas posteriores tornarem-se matéria de conhecimento.

A literatura de modalidade fantástica implica um modo de narrar as experiências sobrenaturais, suscitando “estranhamento”, termo cunhado por Chklovski (1976) que sugere a singularização do mundo concreto, de maneira que seja percebido como se visto pela primeira vez, e concomitante, descerra infinitas possibilidades de olhares ao mundo concreto, trazendo à superfície o comezinho a partir de um ponto de vista extraordinário, à semelhança da personagem theophiliana Onuphrius que, ao olhar demais sua vida com a lupa “[...] seu fantástico, ele o tomava quase sempre nos acontecimentos mais comuns [...]” (GAUTIER, 1999, p. 45).

Repensando esses conceitos a partir da obra *Avatar* que será o eixo fulcral das análises posteriores, emergem algumas questões que serão ressaltadas aqui e das quais buscaremos respostas, o mais possível admissíveis, que contemplam o alcance das discussões sugeridas em meio às tramas que permeiam a urdidura da narrativa. Assim sendo, pretendemos analisar ao lado da construção da fenomenologia meta-empírica como os elementos do fantástico contribuem para anunciar a temática do amor romântico e do amor-paixão na obra supracitada. Concomitantemente, uma interrogação se põe na

travessia do provável ao improvável quando se parte do pressuposto de que a medida do real se revela com a desmedida do sobrenatural, então cogitamos que a intervenção do sobrenatural em *Avatar* seria um meio ironicamente sutil de revelar a impossibilidade do amor romântico, perfeito e absoluto no mundo empírico, representado na obra pelo casamento dos cônjuges Olaf e Prascovie; ou as forças sobrenaturais atuariam em *Avatar* simplesmente para auxiliar na realização do amor-paixão de Octave.

O estudo da obra em pauta pretende ainda realçar em Gautier o escritor de narrativas; afinal, sua produção poética tem lugar eminente ao lado de Hugo, Nerval e Baudelaire, porém, é pouco mencionado nos estudos críticos e nas histórias da literatura quanto à sua produção narrativa. Dessa forma, espera-se que a proposta de estudo desta pesquisa possa lançar luzes à obra do “mestre” e autor de *Avatar* na investigação dos procedimentos literários e discursivos que a obra de Théophile Gautier apresenta diante das características mais recorrentes da literatura de modalidade fantástica.

Frente às questões apresentadas, reafirma-se, portanto, o interesse de analisar em *Avatar* a relevância dos elementos fantásticos nos desdobramentos do enredo da obra; destacar a temática do amor romântico bem como do amor-paixão que atravessa a obra; evidenciar a presença predominantemente de tendências literárias que remontam à atmosfera do Movimento Romântico; e realçar a contribuição dada por Gautier à fortuna da literatura de modalidade fantástica.

A “literatura faz viver as experiências singulares” (TODOROV, 2012, p. 77) ao exortar a imaginação do leitor para outras perspectivas de conceber e organizar o universo. Dessas “experiências singulares”, a literatura fantástica oferece possibilidades inesgotáveis e a novela *Avatar* é um exemplo de obra que pertence à literatura de modalidade fantástica. Seu foco narrativo centra-se na desdita de Octave em não ser correspondido por Prascovie, esposa de Olaf. Em seguida, um doutor de nome Cherbonneau, recém chegado do Oriente, transplanta a alma de Octave para o corpo de Olaf e a alma deste para o corpo daquele. A partir desse episódio desenvolve-se uma tensão quanto ao destino dessas personagens. Prascovie, mesmo desconhecendo todas essas mudanças, pressente a presença de um outro no olhar de seu esposo, e a “[...] invencível pureza de Prascovie frustrava as maquinações mais infernais. [...]” (GAUTIER, 1957, p.81). Octave, depois de ter sido repelido como amante, também o era como esposo e sem mais razão para permanecer no corpo de Olaf, Dr. Cherbonneau devolve às almas seus legítimos corpos, no entanto, Octave ao invés de retornar ao seu corpo segue às imensidões do infinito, buscando sua morte; afinal, nada

mais o prendia a esse mundo. Dr. Cherbonneau se apropria do jovem corpo de Octave, porquanto o seu já estava deveras desgastado. Esses experimentos do doutor possibilitam às personagens um intercâmbio entre os mundos interior e exterior e propiciam que a alma conte cole o seu próprio corpo. A literatura se expressa como fecundo instrumento de análise e de compreensão do homem nas suas relações com o mundo, visto que “[...] afirma-se como meio privilegiado de exploração e de conhecimento da realidade interior, do eu profundo que as convenções sociais, os hábitos e as exigências pragmáticas mascaram.” (SILVA, 1973, p. 109) e a introdução de elementos sobrenaturais permite abordar o (in)dizível dos sentimentos, tentações inconfessáveis, os desejos reprimidos, cujos efeitos adquirem relevância mediante os eventos – em alguns casos, aparentemente – inexplicáveis.

Como foi aludido mais acima, o maravilhoso sugere novas leis que justificam o evento sobrenatural e *Avatar* ilustra essa variação do fantástico, porquanto durante a estada de Dr. Cherbonneau na Índia conhecera Brama-Logum que lhe revela, em seus últimos momentos de vida, o segredo de uma “fórmula mágica” que só ele possuía no mundo, cujo efeito permite o deslocamento de almas e essa “fórmula mágica” obedece a leis específicas; prova disso está na execução do avatar que propicia com êxito a troca de almas, embora essas leis não sejam dadas ao conhecimento do leitor. Se fôssemos nos pautar na teoria de Todorov (2008), o maravilhoso ainda se ramificaria no “maravilhoso científico” o qual encontra correspondência com *Avatar*, sendo apontado por Todorov (2008) como aquele que é explicado

[...] a partir de leis que a ciência contemporânea não reconhece. Na época da narrativa fantástica, são as histórias em que intervêm o magnetismo [que] explica ‘cientificamente’ acontecimentos sobrenaturais, [...] (TODOROV, 2008, p. 63).

As implicações do mencionado maravilhoso científico encontram correspondência em *Avatar* porque, embora a realização do avatar, o transplantar das almas, se fundamente em premissas irracionais, os eventos se coordenam com lógica. No entanto, hoje poderíamos estabelecer uma conexão entre o “maravilhoso científico” e a ficção científica, porquanto o fato de Octave se utilizar do recurso do transplante de almas proposto pelo Dr. Cherbonneau, a fim de lograr o amor de Prascovie, anuncia os alvores da ficção científica nessa obra de meados do século XIX.

A ocorrência do fantástico em *Avatar* dialoga com o Movimento Romântico quando esta manifesta o gosto pelo próprio fantástico e “[...] por tudo o que é excessivo ou anormal, [que] deforma as proporções e as relações verificáveis na realidade; [...]” (SILVA, 1973, p. 484). Soma-se ainda, permeando toda a obra, a exaltação do amor romântico que se estabelece entre o casal Olaf e Prascovie e do amor-paixão representado por Octave, cujo tema relaciona-se com algumas características do Movimento Romântico que serão especificadas na análise efetiva da obra, limitando-se aqui a delinear o percurso teórico a que esta pesquisa se propõe.

Para efetivar essa proposta de estudo, faz-se mister respaldarmos em uma pesquisa bibliográfica, uma vez que as análises empreendidas reportar-se-ão à teoria literária com o auxílio de teóricos que tratam das temáticas relacionadas ao universo deste estudo. O presente estudo foi dividido em três capítulos, considerando o desenvolvimento da abordagem da obra em análise.

No primeiro capítulo apresenta-se o cenário francês, abrangendo a queda do Antigo Regime, a Revolução Francesa, o mito napoleônico, a restauração da monarquia, a ascensão da burguesia, tentando mostrar que tais eventos fomentam disposições peculiares nas expectativas dos franceses, o que influirá e determinará o Movimento Romântico, culminando em um homem romântico insatisfeito com a realidade circundante que assinala o efêmero, o finito, o imperfeito. Quando o homem e ou artista romântico declara seu conflito com a sociedade, ele busca, ansiosamente, a evasão, e uma das possibilidades de evadir-se, em literatura, se dá no fantástico, lugar em que a realidade se revela deformada, pois esta modalidade de literatura favorece uma relação de questionamento face à realidade. Daí a importância de se ressaltar na segunda parte desse capítulo as especificidades que pontuam o Romantismo. Ademais, quando reportarmos ao cenário francês será destacado, a título de ilustração, dois autores franceses: Balzac e Stendhal, dos quais se assinalou, respectivamente, as obras: *O Coronel Chabert* e *O Vermelho e o Negro*, cuja menção será acrescida de breves comentários que justificam a inserção dessas obras no próprio contexto que retratam, além de que a menção a essas obras se deve, sobretudo, por se pautarem em referências feitas a elas na obra *Avatar*, visto que Gautier era um leitor dos escritos de seus contemporâneos.

O segundo capítulo inclui uma biografia sucinta de Théophile Gautier, tentando entrever o homem e o escritor. Em seguida faz-se referência, acrescida de breves reflexões, a algumas das produções narrativas de Gautier com o propósito de que o leitor se

familiarize com as peculiaridades da escritura do autor no que diz respeito à atmosfera fantástica theophiliana, ressaltando os temas mais recorrentes do fantástico e os perfis femininos delineados nas narrativas, a fim de catalogar em *Avatar* os traços distintivos que assinalam correspondência com características já observadas em narrativas anteriores a *Avatar*. Para essa tarefa teve-se acesso apenas às traduções, porquanto aqui não se prioriza a acuidade linguística, daí buscando, prioritariamente, analisar questões que envolvem temáticas sócio-culturais.

No terceiro capítulo serão examinadas as manifestações meta-empíricas e como a presença destas contribuem para a construção do desfecho da obra; sobretudo, como o modo fantástico constitui a concepção do amor-paixão, além de analisarmos como o amor romântico é tratado na obra literária. Propõe-se também para este capítulo, identificar as contribuições do Movimento Romântico para a exaltação do amor, de maneira geral em *Avatar*; investigar a ação da mulher no século XIX para avaliar a postura da personagem Prascovie ante os desdobramentos do enredo da obra, buscando interpretar as expectativas dadas à mulher na esfera de suas relações afetivas; e destacar a contribuição dada por Gautier à fortuna crítica da literatura de modalidade fantástica.

Essas análises se revelarão à medida que apresentarmos uma abordagem interna, considerando o estudo das relações dos elementos da obra entre si, e uma abordagem externa na qual enfatizaremos o contexto histórico, ideológico, ressaltando a temática do amor. Sabemos que o estudo de análise que pretendemos apresentar não abrange a totalidade da obra, mas já deixamos delineada uma possível via para leituras posteriores.

2 CAPÍTULO 1 – O MOVIMENTO ROMÂNTICO NA FRANÇA

A primeira parte desta pesquisa delineia o período histórico da França desde o Antigo Regime até a década de 70 do século XIX, a fim de situar o contexto cultural, social e histórico do Movimento Romântico, pois esta expressão artística reflete o cenário sócio-histórico-político consequente, sobretudo, da Revolução Francesa, do império de Napoleão, posteriormente, da tentativa de restauração da monarquia e da ascensão da burguesia ao poder.

O período histórico abrange o período de vida do autor Théophile Gautier e em sua obra *Avatar* consta a presença das forças sociais da monarquia e da burguesia representadas, respectivamente, pelas personagens Olaf e Octave de que trataremos no terceiro capítulo, abordando aqui apenas a autoridade dessas instituições sociais no período histórico em destaque. As experiências de Octave ocorrem por volta de “184...”, quando o sobrinho de Napoleão, Luís Napoleão, assumiria o poder instituindo o império novamente, contexto que traz à baila as relações conflitantes entre monarquia e burguesia em razão dos privilégios daquela em detrimento desta.

O referido contexto atravessará as obras de eminentes escritores do Movimento Romântico, entre os quais destacamos aqui: Balzac com *O Coronel Chabert* (1832) e Stendhal com *O Vermelho e o Negro* (1830) a título de exemplo de uma literatura de engajamento com seu tempo, deixando cintilar os reflexos da instabilidade provocada pelas revoluções. Ademais, essas obras ressoam em *Avatar* na forma de ocorrências intertextuais, nas quais Théophile Gautier aciona o aspecto fantástico de um e o romântico do outro – também esmiuçado no decorrer deste capítulo.

Ao tratar das características do Movimento Romântico francês torna-se imprescindível, inicialmente, associá-lo a tudo o que ele representou no terreno cultural, social e político; afinal a literatura que principiara logo depois da Revolução Francesa e que se formou ao som dos canhões de Napoleão Bonaparte não podia ser uma literatura apenas contemplativa mas, sobretudo, engajada. Assim, a história do Romantismo está intrinsecamente associada à história das revoluções e contra-revolução, da França: Revolução Francesa (1789), execução de Luís XVI (1793), o 18 Brumário (1799), queda de Napoleão (1815), Revolução de Julho e queda de Carlos X, monarquia burguesa (1830), só para citar alguns eventos sociais que serão abordados com mais detalhes logo a seguir.

2.1 O Movimento Romântico no Cenário Francês (XVIII-XIX)

[...] o tempo das modificações exige um esforço constante e extremamente difícil em prol de uma adaptação interna, assim como provoca violentas crises de adaptação. [...] o chão social sobre o qual se vive não está em repouso em nenhum instante, mas é modificado incessantemente pelos mais múltiplos estremecimentos.

(AUERBACH, 2011)

O Movimento Romântico diverge nas datas que assinalam seu início e fim, resultando num período em que não se sabe com precisão quando começa e nem quando se acaba. No entanto, iremos admiti-lo no período que se estende entre o final do século XVIII e meados do século XIX, totalizando mais de meio século de duração.

Como definir o Romantismo? Uma escola, estética, um movimento, uma tendência, um fenômeno histórico, um estado de espírito?

Por certo, seja cada um desses itens separados e também todos juntos, no entanto, escolhemos o verbete ‘movimento’ em lugar de ‘estética’, ‘escola’ e demais designações devido ao fato de ‘movimento’ aproximar-se do substrato do Romantismo no que concerne ao estado de espírito romântico que denota mudança, conflito, revolta, marcha, deslocamento, enfim sempre a *move*r novos estados de espírito conforme as circunstâncias dos variados setores da vida, tal como ilustra Auerbach na epígrafe acima, ao nos adiantar que “[...] o chão social sobre o qual se vive não está em repouso em nenhum instante, mas é modificado incessantemente pelos mais múltiplos estremecimentos.” (AUERBACH, 2011, p. 410), estremecimentos estes, representados aqui, como se perceberá mais adiante, pelas revoluções e contra-revoluções que estabelecem o curso dos desdobramentos da história do Romantismo.

O Movimento Romântico apresenta características diferentes de acordo com a região onde se desenvolveu: na Alemanha manifesta-se com um traço reacionarista; na Inglaterra tende ao reformismo; e na França, o movimento assume caráter revolucionário. Ocuparemos-nos, especificamente, do cenário francês, trançando em linhas gerais as concepções revolucionárias que contribuíram para o advento do Romantismo.

O Romantismo, sob o ponto de vista que nos interessa expressa-se, como um fato histórico, correspondendo a um comportamento revolucionário manifestado principalmente na literatura e na arte pela ruptura de padrões clássicos. Não é possível uma conceituação precisa do Romantismo porquanto ele engloba o heterogêneo e até aspectos contraditórios, revelando muitos romantismos tanto quanto há muitos românticos, assim o Romantismo se

expressará em ideais republicanos ou monárquicos; firmará na autonomia ou na independência nacional, se inspirará no individualismo ou no liberalismo; traduzirá tendências保守adoras ou revolucionárias. Malgrado essas proposições opostas, as notas mais fortes que assinalam a base do pensamento político no Romantismo como fato histórico são o nacionalismo e a democracia, representados respectivamente pela figura de Napoleão e pela Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão.

O absolutismo assinala o sistema político do Antigo Regime, caracterizado por um poder concentrado nas mãos do rei e de seus ministros. O Antigo Regime na França dividia-se em três ordens jurídicas: o Primeiro Estado, de origem nobre era composto pelo alto e baixo clero, formado por cardeais, bispos, arcebispos, abades e cônegos, padres e frades; o Segundo Estado constituía a nobreza cortesã que vivia junto ao rei, recebendo pensões da monarquia; a nobreza provincial que vivia dos rendimentos feudais recebidos de suas terras; e a nobreza de toga que se refere aos burgueses que compravam títulos nobiliárquicos e cargos políticos; o Terceiro Estado abrangia aproximadamente 96% da população francesa, compondo alta burguesia, formada por banqueiros, empresários, industriais e comerciantes; a média burguesia formada por profissionais liberais e funcionários públicos; a baixa burguesia formada por médicos, advogados, professores e médicos comerciantes; camadas populares – *sans-culottes* – composta por artesãos, aprendizes de ofícios, assalariados e desempregados; camponeses, trabalhadores livres, semilivres e servos presos às obrigações feudais. Vale ressaltar que para a sobrevivência e opulência do Antigo Regime estabelecer-se impostos desenfreados ao Terceiro Estado, pois quanto maior a quantidade de riquezas, maior era o prestígio do rei e, diga-se de passagem, o clero e a nobreza estavam isentos de impostos além de possuírem muitos benefícios políticos.

O auge do absolutismo se estabelece com a dinastia dos Bourbons, mais especificamente no reinado de Luís XIV (1643-1715), o qual buscará garantir sua hegemonia territorial na política externa, envolvendo a França em confrontos militares que abalam as finanças do Estado, consequentemente aumentava os impostos, descontentando a burguesia e atraindo críticas e oposição de diversos grupos do terceiro estado. A grande parte da nobreza, apesar de defender limites à autoridade real, era intransigente na manutenção de seus privilégios e não admitia perder tradicionais direitos feudais para controlar a crise socioeconômica nacional, o que nos faz lembrar da crítica ao ‘otimismo’ da nobreza feito por Voltaire (1694-1778) em *Cândido ou o Otimismo* (1759) de modo

que em seu lugar instaura o otimismo do Século das Luzes¹. Ainda nesta obra Voltaire presentifica ideias iluministas ao combater a intolerância, o clericalismo, a propriedade feudal, defendendo a razão, a liberdade e a propriedade burguesa, de maneira que ao final de sua obra elogia a vida burguesa na cena em que a personagem Cândido e seus amigos conhecem um ancião que cultivava um jardim, produzindo sua riqueza através de seu próprio esforço e trabalho, em contrapartida eles decidem fazer o mesmo. Nas palavras finais da personagem Cândido: “[...] mas o que é preciso é cultivar nosso jardim.” (VOLTAIRE, 2005, p. 126) deixa-nos entrever que a cada um caberia esforçar-se para impulsionar o progresso geral da sociedade.

A crise do Antigo Regime é acompanhada por um conjunto de novas ideias que defendiam a liberdade de pensamento e a igualdade de todos os homens perante as leis. Toda a condição adversa que ressaltava o clima de descontentamentos foi denunciada por pensadores – cientistas, filósofos – conhecidos por iluministas que mostravam a inadequação da estrutura sociopolítica à economia, o que faz com que as ideias iluministas norteiem os descontentes com o cenário do Antigo Regime. O apogeu desse movimento se deu no século XVIII, conhecido como o Século das Luzes, sendo mais intenso na França onde influencia a Revolução Francesa com o lema ‘liberdade, igualdade e fraternidade’. Os iluministas buscavam combater o absolutismo monárquico; a excessiva intervenção do Estado na economia; a intolerância filosófica e religiosa; os privilégios hereditários da nobreza e do clero; o mercantilismo por considerá-lo um entrave a toda ordem econômica, pois não passava de uma troca de riquezas e a riqueza podia vir da agricultura, da mineração e da pecuária, fontes encontradas no terreno francês. Em contrapartida, fundamentavam-se no antropocentrismo que incentiva a investigação científica e gradativamente separa-se o campo da fé – religião – e da razão – ciência –, como se percebe nos experimentos de Newton com o princípio da gravidade universal, em que reforça o fundamento de que o universo é governado por leis físicas e não submetido a interferências de cunho divino; defendiam o uso da razão, cuja função permitiria alcançar a autonomia política e comercial; acreditavam no progresso da ciência; e concebiam um governo como fruto de um contrato entre governantes e governados. Ao acelerar a crise do Antigo Regime, o século das luzes com suas ideias e teorias transforma-se na ‘era das revoluções’ com seus confrontos e guerras.

¹ Século das Luzes – termo usado para abordar as tendências culturais, filosóficas, políticas, sociais, do pensamento na Europa durante o século dezoito, principalmente antes da revolução francesa.

A fim de solucionar a crise econômica da França, o rei Luís XVI deveria criar novos tributos para o Terceiro Estado ou cessar a isenção tributária do Primeiro e Segundo Estados. A nobreza e o clero, sentindo seus privilégios tradicionais ameaçados, se revoltaram em 1787, ao pressionarem o rei para que convocasse a Assembléia dos Estados Gerais, cuja instituição havia 175 anos que não se reunia e seu sistema de votação consistia em cada ordem jurídica ter direito a apenas um voto, do que se conclui que clero e nobreza teriam dois votos contra um do Terceiro Estado. No entanto, no início de maio de 1789, quando a Assembléia dos Estados Gerais foi convocada por Luís XVI, o Terceiro Estado, que dispunha de mais representantes que a nobreza e o clero juntos, não aceitou o sistema tradicional de votação. Como o rei apoiava os representantes da nobreza e do clero, naturalmente não concordava com a mudança na regra de votação pretendida pelo Terceiro Estado, resultando no conflito entre as ordens, o que interrompeu os trabalhos.

Em 17 de junho de 1789, os representantes do Terceiro Estado se revoltaram, proclamando-se em Assembléia Nacional Constituinte, com o objetivo de elaborarem uma Constituição para a França. O Terceiro Estado, liderado pela burguesia, transferiu-se para um salão de jogos do palácio do rei, onde permaneceram até redigir uma Constituição para o país. Luís XVI tentou reagir, organizando tropas para lutar contra o Terceiro Estado, porém a revolta popular tomava as ruas, tendo como principal *slogan* ‘liberdade, igualdade e fraternidade’. Cria-se a Guarda Nacional, uma milícia burguesa para resistir ao rei e liderar a população civil que começou a se armar.

No dia 14 de julho de 1789, a multidão invade o Arsenal dos Inválidos, antigo hospital, à procura de fuzis e canhões, em seguida ocorre a tomada de Bastilha, onde havia munição depositada, antiga prisão que funcionou desde o início do século XVII até o final do século XVIII e que simbolizava o poder absoluto do rei. O povo parisiense, em massa, ao invadir Bastilha, liberta os prisioneiros e essa revolta espalha-se por toda a França. Nos campos, os camponeses invadiram e incendiavam castelos: ocorria a Revolução Francesa. O rei Luís XVI, sem respaldo suficiente para conter a agitação, reconheceu a legitimidade da Assembléia Nacional Constituinte. A Revolução francesa, apesar de ter sido breve, desencadeou profundas mudanças nos grandes setores da sociedade: instituições, organizações sociais, princípios econômicos, sistemas jurídicos, relações entre o Estado e a Igreja, enfim, descortinou ampla e livre difusão de novas ideias.

Aqui abrimos parênteses para elucidar que o sentido de revolução como mudança e transformação radical se torna dominante após a Revolução Francesa, de maneira que um

movimento revolucionário passa a significar um movimento que propõe mudanças radicais, substituindo o novo em lugar do que já estava obsoleto. O tempo histórico precisou deixar de ser percebido como cíclico, a fim de diferenciar o novo e o velho, concebendo o tempo como linear, o que faz receber os fatos não como contínuo retorno, mas como um acontecimento singular. Na narrativa, o romancista do século XVIII, ao lidar com a concepção linear do tempo histórico, se deteria em todos os instantes de suas personagens sob o ponto de vista de que cada instante traz algo de singular, mas concentraria nos momentos relevantes de suas trajetórias, visando oferecer ao leitor um painel significativo das ações das personagens. Em contrapartida, o historiador recordaria dos fatos que favorecessem a história nacional, associando a busca das origens à concepção de tempo linear, e, onde faltassem fatos e fontes, a imaginação atuaria como guia.

A tendência inicial do Romantismo foi a de aclamar e divulgar as ideias de liberdade pessoal, do direito à propriedade, e de uma sociedade mais igualitária, na condição de porta-voz da revolução. No entanto, embora a revolução tenha solapado as bases do sistema feudal, permaneceram as desigualdades sociais; os privilégios se mantiveram e a liberdade não se traduziu em igualdade, de modo que os ricos ficaram mais ricos e os pobres mais pobres. Em razão dos românticos terem endossado e confiado nos princípios revolucionários na busca em romper com a antiga ordem social, moral, política e literária, aparentemente estável, decepcionaram-se com os resultados do que se seguiu um mal estar, sentimento de traição, culminando na descrença quanto às diretrizes da sociedade, sentimento de insegurança, frustração e desencanto.

Em 4 de agosto de 1789, a Assembleia Constituinte aboliu o regime feudal e acabou com a isenção de impostos desfrutada pela nobreza e clero. O clero é subordinado à autoridade do Estado, servindo como funcionários públicos, e em 1790, a Assembleia Constituinte confiscou inúmeras terras da Igreja. Em 26 de agosto de 1789, a Assembléia Nacional Constituinte da França aprovou a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, sintetizada em dezessete artigos. A referida Declaração traduz a mais difundida forma do pensamento democrático, sendo este o substrato do pensamento político no período romântico ao declarar que todos os homens nascem livres e iguais juridicamente, sendo direitos naturais do homem o direito à liberdade, à propriedade, à segurança, à resistência à opressão e, além disso, é de direito do homem que o poder dos governantes se legitima pelo povo.

Em 1791, proclama-se a primeira Constituição na França, tornando-se uma monarquia constitucional em que o rei perdia seus poderes absolutos do Antigo Regime e, como soberano constitucional, seu dever era respeitar e fazer cumprir a Constituição, composta por três poderes: o executivo exercido pelo rei, o legislativo exercido pelos deputados eleitos por voto de acordo com a renda individual e o judiciário. A Constituição francesa de 1791 exprimia os ideais da burguesia, favorecendo a esta com a extinção dos privilégios hereditários da nobreza e do clero, completa liberdade de produção e de comércio, proibição de greves dos trabalhadores, separação entre Estado e Igreja.

O rei Luís XVI descontente com a perda do poder absoluto uniu-se aos contrarrevolucionários, a fim de restabelecer a velha monarquia absolutista e, para esse propósito, apóia o exército da Áustria e da Prússia a invadir a França, fornecendo segredos militares. Em contrapartida, um exército popular se constitui, a Comuna Insurreccional de Paris sob o comando de Marat, Danton e Robespierre que fez frente ao exército dos emigrados e prussianos, contido às portas de Paris, depois do apelo de Danton e Marat ao incitar os cidadãos franceses a lutarem pela França. O exército invasor foi derrotado pelas tropas francesas em 20 de setembro de 1792, na Batalha de Valmy, o que fortalece os revolucionários. Dois dias depois, os principais líderes políticos decidiram proclamar a república e substituíram a antiga Assembléia pela Convenção Nacional, cujo papel era o de elaborar uma nova Constituição para a França. Por esse período, as principais forças políticas do país concentravam-se no grupo dos girondinos² que representava a alta burguesia, favorecendo a igualdade jurídica, mas não a igualdade econômica; o grupo dos jacobinos³, liderado por Robespierre e Saint-Just, representava a pequena e média burguesia e o proletariado de Paris, defendia a redução da desigualdade econômica entre os franceses; no grupo da planície havia os *cordeliers*, pertencentes às camadas mais baixas e os *feuillants* que representavam a burguesia financeira, esse último grupo apoiava quem estava no poder, independente do partido. A Assembléia Nacional Constituinte assume o governo em 20 de setembro de 1792, à direita nas reuniões ficavam os deputados girondinos, que desejavam consolidar as conquistas burguesas e estancar a Revolução; no centro ficavam os deputados da Planície – compunham a burguesia sem posição política definida; à esquerda ficavam os representantes da pequena burguesia jacobina defensores de um aprofundamento da Revolução. Dessa situação resulta o uso das expressões

² O termo girondino designa aqueles nascidos em Gironde, região localizada no sul e sudeste da França.

³ Jacobino, conforme nos informa Vincentino (2000), trata-se de um nome originado do clube onde se reuniam parisienses revolucionários no convento dos frades jacobinos-dominicanos.

‘esquerda’ e ‘direita’ ao referir a posições sociopolíticas progressistas e conservadoras. À medida que cresciam as dificuldades econômicas e militares agravava-se o conflito entre as facções políticas.

No primeiro período da Convenção Nacional, liderado pelos girondinos, descobri-se documentos secretos de Luís XVI que provavam seu comprometimento com o rei da Áustria; então, por conta da traição à pátria, Luís XVI foi levado a julgamento, durante o qual alguns girondinos procuraram defendê-lo com indulto, mas os demais girondinos e os jacobinos o condenam à pena de morte, sendo guilhotinado em 21 de janeiro de 1793. Tal execução intensifica as revoltas internas dos contra-revolucionários e de forças estrangeiras. Para que a ameaça de revoltas pudesse ser controlada, os jacobinos criaram órgãos responsáveis pelo controle do exército e da administração do país e um tribunal encarregado de vigiar e punir os traidores da causa revolucionária. Cerca de 40 mil pessoas foram mortas na guilhotina, período conhecido como fase do Terror, do que resulta em ditadura da parte dos jacobinos. Os girondinos e o grupo da planície uniram-se contra o governo de Robespierre e, este, sem o apoio suficiente da população, foi preso em 27 de julho de 1794 e logo guilhotinado.

A Convenção Nacional passou a ser controlada pelos representantes da alta burguesia e, em 1795, foi concluída uma nova Constituição para a França com a qual ficava estabelecida a continuidade do regime republicano que seria controlado pelo Diretório, órgão constituído por cinco membros eleitos pelo legislativo. O período de governo do Diretório, de 1795 a 1799, foi marcado por agitações consequentes das oposições políticas entre os grupos dos que queriam que a monarquia retornasse ao poder, bem como dos grupos populares jacobinos que conspiravam contra o então atual governo. Neste ínterim, durante os levantes populares internos e as ameaças estrangeiras um jovem general de nome Napoleão Bonaparte adquiria prestígio político-militar por refrear as rebeliões contra o governo e obter vitórias em campanhas no exterior.

Os girondinos desferem um golpe de Estado contra o Diretório, tendo Napoleão Bonaparte à frente; tal episódio ficou conhecido na história como o 18 de Brumário⁴, ocorrido em 9 de novembro de 1799, quando o Diretório é substituído pelo Consulado, cujo poder se concentrará nas mãos de Napoleão Bonaparte – nascido na Córsega em 1797, um ano após esta ilha ser ocupada e ficar sob a administração da França – projeta-se na

⁴ 18 de Brumário correspondia ao período compreendido entre 22 de outubro a 20 de novembro do calendário gregoriano, e o golpe ocorre no dia 18 do mês de Brumário do ano IV que no calendário gregoriano em uso é 9 de novembro de 1799.

carreira militar e política durante a Revolução Francesa e alcança a patente de general com apenas 24 anos. Converte-se em herói nacional após sucessivas vitórias contra inimigos estrangeiros ao pretender dominar a Europa, e sua imagem associa-se a disciplina, comando e conquistas.

No dia 10 de novembro de 1799, Napoleão Bonaparte estabeleceu um novo governo, o Consulado, encerrando o ciclo revolucionário e favorecendo o desenvolvimento capitalista francês, o que pontuou o início de um novo período intitulado de Era Napoleônica que estenderá cerca de 15 anos. O governo napoleônico foi dividido pela História em Consulado (1799-1804), Império (1804-1815) e Governo dos Cem Dias.

Em seu início, o Consulado era formado por três cônsules até que, em dezembro de 1799, Napoleão foi eleito como primeiro-cônsul da República, dispondo de amplos poderes e fez dos outros cônsules simples conselheiros. Principia uma ditadura militar sob o disfarce democrático de instituições criadas pela Constituição. Durante esse governo, a alta burguesia consolidou-se como classe dirigente da França, enquanto que as classes populares tiveram seus projetos de emancipação reprimidos. As oposições políticas do governo foram anuladas, visto que implantou-se uma severa censura à imprensa e incentivou a ação violenta dos órgãos policiais.

No período do Consulado, Napoleão geriu algumas ações que contribuíram para a recuperação econômica, além da reorganização jurídica e administrativa da França, como, por exemplo, a criação do Banco da França, que controlava a emissão de moedas, contribuindo para diminuição do processo inflacionário; alterações no ensino francês com vistas a formar cidadãos para servir ao Estado; elaboração do Código Civil, que favoreceu a liberdade individual, a igualdade de todos perante a lei, o respeito à propriedade privada e o matrimônio civil separado do religioso, restauração das relações com a Igreja em 1801 através de uma concordata assinada com o papa Pio VII, entre outras ações.

Com o bom êxito do governo de Napoleão, este foi proclamado cônsul vitalício em 1802, com direito de indicar seu sucessor o que, na prática, representava a instituição de um regime monárquico. Em 1804, Napoleão realizou um plebiscito, visando à implantação de um império, do que resultou em 60% dos votantes a favor do estabelecimento da monarquia e a indicação de Napoleão para imperador, sendo coroado em dezembro de 1804, na catedral de Notre Dame com o título de Napoleão I, iniciando-se o período do Império do governo napoleônico: foi pontuado por sucessivas guerras com o objetivo de expandir o domínio da França. A tentativa de Napoleão dominar a Europa contribui para o

desenvolvimento do sentimento nacional, de maneira que suas vitórias e derrotas fomentam glórias e sacrifícios que sensibilizam o sentimento nacional francês.

Por razões econômicas e/ou políticas, a França se via cercada de monarquistas absolutistas receosos dos reflexos da Revolução sobre sua estabilidade política. O primeiro confronto no período imperial deu-se contra a Terceira Coligação formada pela Inglaterra, Rússia e Áustria em 1805. Com o apoio da Espanha, por ser remota adversária da Inglaterra, a marinha francesa atravessa o canal da Mancha, visando invadir a Inglaterra. O exército francês, fortalecido em armas e em soldados, sendo conduzido por Napoleão Bonaparte, na tentativa de invadir a Inglaterra em 1805, foi derrotado pelos ingleses na Batalha de Trafalgar, e como réplica, em 1806, Napoleão decretou o Bloqueio Continental com o qual determinava que todos os países do continente europeu fechassem seus portos ao comércio inglês, para enfraquecer a Inglaterra. Em dezembro de 1805, Napoleão obteve vitórias sobre a Áustria, na Batalha de Austerlitz, e também, sobre os exércitos da Prússia em 1806 e Rússia em 1807. A partir de 1810, a população francesa lamentava os milhares de soldados que foram sacrificados nos campos de batalha e acrescenta-se também a reação nacionalista de povos conquistados, resultando numa contestação à política militarista de Napoleão.

Economicamente, a tentativa de enfraquecer a Inglaterra não propiciou os efeitos esperados, pois a indústria francesa não dispunha de condições suficientes para abastecer todos os mercados da Europa, os quais em sua maioria tinham economia predominantemente agrária e necessitavam dos produtos industrializados ingleses, o que estimulou o contrabando com a Inglaterra que, por sua vez, elevou o preço das mercadorias. A Rússia, país fundamentalmente agrícola, enfrentava grave crise econômica, obrigando o czar Alexandre I a romper o Bloqueio Continental, pois precisava negociar seus cereais por produtos industriais ingleses. Para forçá-lo a continuar com o Bloqueio, Napoleão o ameaçava com a força militar e, em 1812, decidido a invadir a Rússia, Napoleão organizou um exército de aproximadamente 600 mil homens e 180 mil cavalos, conduzindo-o pelo imenso território russo enquanto as tropas czaristas abandonavam as cidades ateando fogo às plantações e a tudo que pudesse beneficiar aos invasores. Quando Napoleão chegou a Moscou e ocupou o Kremlin, palácio do czar, suas tropas mal-alimentadas e exaustas começam a ser abatidas pelo rigoroso inverno russo. Napoleão inicia a retirada de seu exército, conseguindo que apenas 30 mil homens voltassem à capital francesa numa condição deplorável. O fracasso dessa campanha instigou diversos

países europeus a reagirem contra a dominação napoleônica com a invasão a Paris em 6 de abril de 1814, por um grande exército constituído de ingleses, russos, austríacos e prussianos. Depois de ser derrubado do poder, Napoleão recebeu como principado a ilha de Elba no mar Mediterrâneo, enquanto que o trono francês foi assumido por Luís XVIII, irmão de Luís XVI – o que fora guilhotinado durante a Revolução Francesa.

Em março de 1815, Napoleão regressou à França, propondo reformas democráticas e, como o rei Luís XVIII era impopular, a população recebe de bom grado as propostas de Napoleão, porém as forças internacionais se reorganizam e marcham contra a França, derrotando definitivamente Napoleão na Batalha de Waterloo em 18 de junho de 1815, de maneira que sua permanência no poder teve duração de apenas cem dias. Napoleão foi preso pelos ingleses e exilado na ilha de Santa Helena, colônia da Inglaterra, no oceano Atlântico, onde permaneceu até a sua morte, em 5 de maio de 1821.

Luís XVIII, da dinastia dos Bourbon, inicia um período em que se restabelecia na França um governo elitista regido por uma constituição, mas que cerceava os direitos e a liberdade conseguidos durante o período revolucionário de 1789 a 1815 e, concomitante, Luís XVIII foi reconduzido ao trono francês em 1815, sobretudo por conta do Congresso de Viena organizado pelos países vencedores nas batalhas contra o general Napoleão, cujas propostas desse Congresso visavam aos interesses das monarquias conservadoras, a saber: retorno à situação política européia que predominava no Antigo Regime, devolução do governo de cada país aos herdeiros das antigas monarquias absolutistas, e aliança político-militar entre as tradicionais monarquias européias, para reter qualquer manifesto liberal e democrático lançado pela Revolução Francesa.

O governo de Luís XVIII durou até 1824, período em que se registrou violenta repressão política às oposições e manteve um ponto de equilíbrio entre as forças aristocráticas tradicionais e o liberalismo burguês. Com a morte de Luís XVIII, seu irmão Carlos X, assumiu o trono francês e seu governo foi marcado pela concessão à Igreja para controle do ensino; resarcimento dos nobres que tiveram prejuízos durante a Revolução Francesa; e reforço da censura à impressa, entre outros feitos.

O povo sofria as consequências econômicas das más colheitas de 1827 e também estava descontente com o regime conservador, o que motivou às forças liberais burguesas se reorganizarem para estimular uma revolução contra o governo de Carlos X. O ano de 1830 representa o auge do ativismo político dos liberais contra o absolutismo: barricadas foram levantadas por populares nas ruas de Paris, estimulados e liderados pela alta

burguesia francesa, resultando na fuga de Carlos X, receoso que estava de que os desdobramentos revolucionários assemelhassem aos de 1789 quando seu irmão Luís XVI fora decapitado.

À queda da dinastia Bourbon segue-se o reinado de Luís Filipe de Orléans, cujo governo favoreceu a alta burguesia com o desenvolvimento do capitalismo francês nos setores financeiro e industrial, efetivando de um lado, a concentração de riquezas nas mãos da alta burguesia e de outro lado colaborando com o empobrecimento das classes populares, principalmente os operários franceses. Descaracteriza a religião católica como sendo a oficial no país e abole a censura. Apesar dessas mudanças favoráveis manteve o voto censitário, cujo critério estabelecia que apenas aqueles que pagavam impostos podiam votar, reforçando os interesses da burguesia. Os adversários do governo – socialistas, bonapartistas e republicanos – unem-se contra Luís Felipe, reivindicando uma reforma eleitoral e parlamentar, em detrimento da queda da exigência censitária.

A partir de 1846, o governo de Luís Filipe enfraquece suas forças em decorrência de problemas econômicos e dificuldades políticas, crise acentuada pelas más colheitas agrícolas, aumento da miséria do povo e greves operárias que acarretam a união temporária da burguesia liberal com o operariado contra o governo, resultando nas manifestações populares que culminam na eclosão da Revolução de 1848 quando Luís Filipe foge para a Inglaterra.

Sucedeu-se a organização de um Governo Provisório que proclamou a Segunda República (1848-1852), promovendo entre suas primeiras medidas o fim da pena de morte, o estabelecimento do sufrágio universal nas eleições, a liberdade de imprensa, abolição da escravidão nas colônias francesas, enquanto que, os conflitos entre as lideranças trabalhistas e burguesas intensificavam.

Ainda em 1848, realizaram-se eleições para a presidência da República, vencendo com 73% dos votos Luís Napoleão Bonaparte, sobrinho de Napoleão. Luís Napoleão promoveu um golpe de Estado para permanecer no poder, conseguindo apoio popular para realizar um plebiscito que decidiu pelo fim da república e pela instituição do segundo império, caracterizado internamente pela ditadura que marginalizou o legislativo e as forças de oposição. Paris foi reurbanizada, tornando-se a sede de exposição e divulgação do progresso cultural e industrial para o mundo. Luís Bonaparte assume o Império Napoleônico na França, sendo coroado como Napoleão III e seu exercício imperial teve duração até 1870. Nesse ano ocorreu a guerra Franco-Prussiana na qual a França saiu

vencida, tendo de ceder aos alemães os territórios da Alsácia-Lorena, rica em minério de ferro e carvão. Essa guerra foi coordenada por Otto von Bismarck (1815-1898), conhecido por Chanceler de Ferro e resultou de um interesse dos alemães em unificar a Alemanha que até então era um conjunto de 39 Estados independentes. A derrota francesa gerou duas consequências: acabou com o Segundo Império, dando lugar em setembro de 1870 à Terceira República, e permitiu a concretização da unificação alemã.

Posteriormente, instalou-se na França um governo conservador comandado por Thiers o que ensejou uma grande rebelião proletário-socialista com a tomada de Paris em março de 1871, onde instaurou um governo popular: a Comuna de Paris, primeira experiência histórica de autogestão democrática e popular, constituído por socialistas, anarquistas e liberais radicais que proclamam igualdade civil de homens e mulheres, supressão do trabalho noturno, estabelece pensões para viúvas e órfãos. Ao governo popular Thiers reage com violência, sendo apoiado pela burguesia tradicional e pelos alemães consegue reunir um exército de 100 mil homens para destruir a Comuna de Paris, a fim de erradicar completamente o movimento socialista francês e esmagam a comuna de maneira que mais de 20 mil pessoas morreram e outras 40 mil foram presas ou exiladas.

O início do século XX foi marcado pela rivalidade entre Alemanha e França, pois esta visava desfarrar a derrota para a Alemanha em 1870 e recuperar os territórios da Alsácia-Lorena.

Aqui chega-se ao término desse apanhado histórico que recobre o cenário francês nos períodos que abrangem os séculos XVIII e XIX e, desse percurso histórico pudemos depreender que a burguesia, em diversas ocasiões, estimula a participação popular para fortalecer a luta contra o poder existente e depois de consolidada as mudanças políticas; a própria burguesia considera a revolução terminada, porém as classes populares continuam a revolução, aspirando a mudanças sociais e a um poder democrático. Em vista disso, a burguesia inicia a repressão às classes populares revolucionárias, de maneira a desarmar o povo – que ela mesma armou –, prender, torturar e matar os chefes populares e, por fim, separar o Estado e a sociedade.

Percebemos o quanto o mito napoleônico difundiu-se com o individualismo burguês, especificamente com a ambição pessoal e empreendedora. Assim sendo, como se pode notar, em resposta ao individualismo burguês, a face popular reaparece periodicamente em lutas revolucionárias por melhores condições de vida, de trabalho, de salários e reivindicação por participação política, caracterizando a geração romântica que

se situa na rota das esperadas transformações sociais e históricas que pudessem redefinir os caminhos da humanidade. No entanto, o que resultou da mobilização pelas grandes transformações históricas foram novas formas de opressão, nesse sentido o novo mundo prometido pelas revoluções tingiu-se de negatividade, dor, decepção e desencanto, conjuntura que nos ingressa na atmosfera romântica.

2.2 O Movimento Romântico e suas Especificidades

O vocábulo romântico, segundo Silva (1973), possui uma história. *Romanice* provem do advérbio latino e significa ‘à maneira dos romanos’; deriva em francês *romanz* o qual será registrado depois do século XVII *rommant*, designando a língua vulgar nas modalidades em verso ou em prosa, abrangendo temas de aventuras heróicas ou corteses. Na atmosfera racionalista nos finais do século XVII *romantic* significará absurdo, quimérico. No século XVIII, o vocábulo romântico já admite novo sentido, designando o que deleita a imaginação, o que incita o sonho e a comoção da alma na relação com elementos da natureza e construções.

“O romantismo não se apreende numa definição ou numa fórmula. A sua natureza é intrinsecamente contraditória [...]” (SILVA, 1973, p. 483); resulta da fusão de elementos opostos. A literatura romântica foi uma literatura de evasão, mas também literatura de combate, afinal “[...] a literatura não nasce no vazio, mas no centro de um conjunto de discursos vivos [...]” (TODOROV, 2012 p. 22), evocando para o mundo interior da narrativa o mundo externo, porquanto as obras existem dentro e em diálogo com um contexto e, a literatura romântica, em específico, enraíza-se na história, bem como tenta agir sobre a própria história. Da mesma forma em que houve muitos românticos reacionários, houve outros que cooperaram para o advento de uma sociedade mais justa e livre do sistema do antigo regime.

A arte romântica volta-se aos assuntos de seu tempo tais como os movimentos sociais e políticos, lutas, revoluções e os temas da honra ligados à nobreza são substituídos pelo dinheiro, fama, amor e realização pessoal motivados e retratados pelo cotidiano do homem burguês do século XIX, favorecendo a aproximação entre obra e realidade circundante. Como expressão cultural de um período revolucionário da história, seria um paradoxo esperar que o Movimento Romântico fosse pontuado pela uniformidade e equilíbrio. Ao contrário, ele será assinalado pelas contradições e pelos reflexos próprios

das revoluções como se pode perceber no otimismo e reformismo social, decepção e pessimismo, saudosismo e contra-revolução, alegria e melancolia, entusiasmo e depressão, união do grotesco e do sublime.

O sistema capitalista, essencialmente, é competitivo e individualista, de maneira que o eu prevalece em relação ao outro ou ao coletivo, o que, igualmente, se percebe na arte romântica em que se valorizará o indivíduo numa atitude narcisista, seja na prosa em que o verbo se conjugará na primeira pessoa representada na figura do narrador, ressaltando a presença de um eu com seus conflitos, inquietações, descaminhos, esperanças, medos, indignações, seja na poesia em que o eu lírico volta-se para si mesmo, a fim de revelar seu mundo interior e suas dificuldades em relacionar-se com o mundo externo.

A arte romântica permite ao artista tratar de vários assuntos de maneira pessoal, de acordo com o que ele sente, externando seus estados de alma e revelando sua subjetividade com o foco no indivíduo que possui propósitos, sentimentos ações e argumentos que lhe ensejam modificar o mundo através de sua ação individual, já que mostra a realidade parcialmente.

O artista da arte romântica se vê motivado pela fantasia e pela imaginação para idealizar diversos temas, tratando-os não como são, mas como deveriam ser segundo seu ponto de vista pessoal, por isso apresenta a pátria como sendo perfeita; a mulher encerra as características da virgem delicada, frágil, submissa, e inatingível, o amor se caracteriza por ser espiritual e inalcançável. Tal idealização se revela numa linguagem permeada por descrições minuciosas, comparações e metáforas.

O amor romântico idealizado representaria uma das tendências da questão geral da fuga da realidade. Afinal, o Romantismo afasta-se do conceito de realização amorosa na medida em que, para ele, o sentimento do amor é algo bom, puro e impossível de ser realizado num mundo inaceitável. Assim, o amor que não termina com final feliz equivale ao mais fecundo eixo do Romantismo. Claro que é possível entrever variados matizes da temática amorosa, desde o passionismo trágico à redenção sentimental, superando a concepção da impossibilidade amorosa, bem como entrever a imagem da mulher com graduações que estendem desde a figura angelical e pura, para a sedutora e para a prostituta.

Pela perspectiva do subjetivismo, o artista, na arte romântica, é visto como gênio; em outras palavras como aquele que cria a obra tal como Deus criou o mundo, o que confere à obra um tom de originalidade, pois cada autor escreveria obras com um valor

próprio. O eu criador seria aquele capaz de, com sua sensibilidade e percepção aguçada, penetrar situações e traduzir emoções suficientemente fortes para alçá-lo da comum mediocridade burguesa; enfim, o gênio seria aquele que sente em vez de analisar, legitimando a liberdade de criação e conferindo a tarefa do poder criativo à inspiração e ao gênio.

A solidificação do capitalismo proporciona ao homem do século XIX a sensação de perda do todo, a exemplo do que ocorre na indústria, na qual o operário faz uma pequena parte do objeto, sem ter dele sua dimensão total. O mesmo ocorre ao indivíduo que se sente fragmentado e desejoso de integrar-se com o universo, provavelmente, justificando o empenho dos românticos de se volverem para a natureza, estabelecendo relações afetivas com ela, de maneira que os elementos que a compõem se associam aos estados de alma do eu. Os românticos também se voltarão para a Idade Média – remonta a sociedade medieval em que emerge o perfil dos cavaleiros medievais com seu código de honra que compreende princípios de lealdade, fidelidade e respeito; para culturas estrangeiras – como, por exemplo, o Oriente que se torna mito central do exotismo dos românticos por estar envolto ao mistério e fascínio de suas tradições, como se as percebessem com uma forma de vida mais integrada do que a da sociedade industrial que se lhes apresentava extremamente comercial, mecanizada e padronizada, fazendo-os rejeitarem o lugar em que viviam com envolvimento emocional em relação ao tema tratado.

Décadas após a Revolução Francesa de 1789, alguns dos participantes não viram cumpridas as promessas feitas durante a revolução e se vêem sob o efeito do pessimismo, do tédio por desacreditarem da política e das lutas sociais, postura que manifestará na arte romântica como expressão da fuga da realidade por intermédio da fuga para o passado medieval, fuga para a infância, fuga para o futuro, fuga para a natureza, fuga para a vida boêmia, para a morte, para o interior do próprio eu, para o sonho ou para a loucura, para o fantástico, para o exótico.

A presença da religiosidade na arte romântica é ressaltada como uma espécie de válvula de escape perante as contingências e fracassos do mundo real; além do mais representa uma reação ao racionalismo materialista do século anterior, também refletindo sobre as leis da Igreja ou do homem que podem se contrapor às leis do coração. Predomina uma religiosidade de cunho sentimental e intuitivo, despojado da formalidade dos ritos e da mediação de sacerdotes, cuja prática desenrola-se na intimidade da consciência. O panteísmo constitui a forma de religiosidade mais constante entre os românticos, à qual

acrescenta-se também as doutrinas teosóficas e ocultistas, cujos principais representantes serão Swedenborg⁵ e Saint-Martin. Dessas doutrinas, os românticos buscarão respostas às suas questões em torno dos enigmas, mistérios que envolvem a existência.

No movimento romântico presentifica o elemento da ironia, implicando no fato de que cada triunfo seja prelúdio de novo combate, semelhante ao mito de Sísifo⁶.

No Romantismo há uma valorização da morte em vista de uma sociedade cujos valores vão se tornando gradativamente inaceitáveis, de tal forma que o romântico opta pela morte como algo glorioso, gesto que revela a profunda indisposição com a sociedade. A tendência a se inclinar para a morte ocorre também quando o amante, sob o peso da fatalidade ou vítima da sociedade, muitas vezes mergulha na melancolia e na aceitação passiva da sua infelicidade, exprimindo-se num lirismo terno e evocador como consequência do conflito entre o eu e o mundo, gerando uma incapacidade de ajustamento em decorrência de uma totalidade impossível de ser alcançada.

A relação conflituosa entre o indivíduo e o Estado, o eu e o mundo, revelando um sujeito em desarmonia com seu tempo e com a História, propicia uma tendência altamente individualista de modo que o centro do mundo gira em torno do eu, intensificando a valorização das emoções e, embora o Romantismo tenha colocado em primeiro plano os dados subjetivos, emocionais, não procede afirmar que o Romantismo forá puro exercício da emoção, mas sim, por basear na experiência individual, abrange um modo emotivo, de

⁵ Emmanuel Swedenborg é muito citado nas obras de Théophile Gautier, como por exemplo, na página 81, em *Avatar*. Swedenborg foi um vidente sueco, considerado pioneiro do conhecimento dos fenômenos supra normais. Grande engenheiro de minas e autoridade em metalurgia, física e astronomia. Era zoólogo, anatomicista, financista, político e estudioso da Bíblia. A proposição geral de seu ensino anuncia que este mundo é um laboratório de almas, um campo de experiências em que o material depura o espiritual. Desde menino tinha visões à distância, fenômeno em que sua alma deixava seu corpo e ia buscar informações à distância, trazendo notícias do que se passava noutra região, sendo confirmadas por numerosos observadores. Swedenborg, segundo Doyle (2004), deve ser lembrado como o primeiro entre os homens modernos que descreveram o processo da morte e o mundo do além, constatando várias esferas que representam graus de luminosidade e felicidade; o cenário e as condições desse mundo eram reproduzidas fielmente; a morte era suave dado o auxílio de seres celestiais que ajudavam os recém-chegados; os seres humanos que haviam vivido na Terra e que se apresentavam como almas retardatárias eram como demônios, e aqueles que altamente se desenvolveram eram tidos como anjos; a morte não altera o ser, continuando com suas forças, hábitos mentais, conceitos, valores; não há penas eternas, pois os que estavam nos infernos, podiam trabalhar para sua ascensão se tivessem vontade e aqueles que se achavam no céu podiam trabalhar por uma posição ainda mais elevada; as crianças batizadas, ou não, eram igualmente recebidas; os que saíam desse mundo disformes, enfermos e senil, recuperavam o vigor e a mocidade; havia as uniões conjugais espirituais em que os sentimentos recíprocos atraíam o homem e a mulher. Em vista dos registros de Swedenborg, seu maior mérito, segundo Doyle (2004) estaria em seus relatos dos fenômenos psíquicos e em suas informações descriptivas do mundo do além, deixando de lado seu simbolismo teológico.

⁶ Mito de Sísifo – Segundo Commelin (1997) a narrativa da mitologia grega nos informa que, semelhante ao seu antepassado Prometeu, Sísifo ao desafiar os deuses foi condenado por eles a empurrar uma pedra gigantesca até o cume de um monte de onde a pedra caía, sendo necessário repetir o processo por toda a eternidade.

apreender a racionalidade exterior, ou seja, nenhuma dessas ideias ‘subjetivas e emocionais’ eram novas, antes haviam sido periféricas, agora assumem uma importância central umas em conjunções com as outras, revelando uma nova atitude diante da arte. Nessa diretriz da proeminência da vida interior é que o reino da liberdade se circunscreve aos devaneios, ao imaginário e a solidão.

Com a instauração dos romances de folhetim os livros são publicados nos jornais de maneira fragmentada, a fim de manter o suspense e a expectativa do leitor, garantindo a demanda do consumo dos jornais. As obras publicadas via folhetim requeriam pouca reflexão, o que encantava o público, especificamente o público burguês médio que constituía o público do Romantismo, recém-alfabetizado.

Tal como se tentou delinear mais acima, o Romantismo representa a expressão cultural de uma época de transformações, revoluções, rupturas, lutas e incertezas em que convivem tendências variadas e contraditórias, e seu herói romântico igualmente será atravessado por essas características, mostrando-se com frequência como um rebelde ou um homem fora da lei que se revolta contra um governo injusto e contra as convenções sociais. Essa atitude rebelde em relação ao momento presentificado no aqui favorece o culto do passado, da tradição nacional, de épocas antigas como se o apaziguamento do ser estivesse situado no lá, distante e inacessível. O culto a essas épocas fora do alcance do artista permite explorar paisagens exóticas, lugares misteriosos cheios de cor local, ou seja reprodução fiel e pitoresca dos aspectos que caracterizam um país, uma região, uma época, propiciando o trabalho descriptivo “[...] que tenta aproximar o texto escrito da arte pictórica” (ROUANET, In: JOBIM, 1999, p. 21) como se o escritor apresentasse uma pintura em tela por meio de sua escritura.

Para ilustrar tais características interativas, mesmo que aparentes, vinculadas explícita – e pragmaticamente ao Movimento Romântico – foram selecionados dois eminentes autores, Balzac e Stendhal, cujas obras refletem os anseios do homem no período atribuído ao Movimento Romântico.

Os autores mencionados evidenciam que o período histórico assinalado pela Revolução Francesa, o império de Napoleão, a restauração da monarquia e a ascensão da burguesia ao poder, mexe com o imaginário da época e repercute na expressão artística do Movimento Romântico que predominará nas artes ocidentais – mais especificamente em nosso caso, na literatura – do final do século XVIII ao final do século XIX. Outrossim, a escolha dessas obras se pauta pelas referências feitas a elas por Théophile Gautier em

Avatar. Em outras palavras, aproveitamos a reflexão teórica-crítica sobre a pluralidade no Movimento de época, Romantismo, ilustrando aqui um diálogo de vozes ficcionais intertextualizadas, apresentando também o Gautier, leitor dos clássicos de sua época.

A obra *Avatar* exprime a erudição de Gautier por conter referências a obras e a autores da literatura cuja presença de um texto em outro texto culmina na teoria da intertextualidade concebida por Julia Kristeva em 1969, uma releitura do que Mikhail Bakhtin na década de 20 entendia por dialogismo, quando de suas análises em obras como as de Dostoievski, Bakhtin mostra que há um diálogo interno na obra e um diálogo da obra com outras obras. A intertextualidade recupera ao nível da recepção a produção do texto, pois por meio do texto se lê os intertextos, afinal, todo texto dialoga com outros textos contemporâneos ou anteriores a eles, seja por retomadas ou empréstimos. Assim, uma obra retém ao mesmo tempo o individual e o coletivo, visto que a intertextualidade coletiviza a obra. Se, conforme expressa Eliot (1989, p. 39) “[...] nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos.”, então *Avatar* representa a equação do que a antecede.

Jorge Luiz Borges (2007) no texto *Kafka e seus precursores* revê o conceito de tradição ao verificar que uma obra fomenta a releitura de todo o passado literário, no qual encontraremos não as fontes do novo autor, porém obras que, de repente, adquirem relevância por conta da existência desse autor moderno e tais obras tornam-se precursoras da nova obra, logo “[...] cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. [...]” (BORGES, 2007, p. 98), afinal a tradição é uma questão de recepção e como a recepção se transforma em cada momento histórico, a tradição sujeita-se a permanente revisão. Quando, por exemplo, em *Avatar*, na ocasião em que o conde Olaf no corpo de Octave pretende ser reconhecido pelo Conde, apesar de estar no corpo do burguês Octave, Gautier relaciona essa cena ao coronel Chabert em sua aparição repentina quando já era tido por morto, embora mais crível de ser aceita, cuja remissão às ocorrências de retorno repentino da personagem ilumina todo o sobrenatural que antecede *Avatar* nessa releitura do passado.

Segundo Eliot, em *Tradição e Talento Individual*, a tradição envolve um sentido histórico que “[...] implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; [...]” (ELIOT, 1989, p. 39), ou seja, o artista ao desenvolver a consciência do passado necessita continuar a desenvolvê-la no presente ao longo de sua carreira com o

sentimento de que a literatura tem uma existência contínua. Ademais, a significação do artista se dá mediante a apreciação que dele fizermos, relacionando-o com os artistas já mortos ou anteriores a ele. Bem, em vista dessas considerações, faremos um apanhado do contexto e do autor da obra *O Coronel Chabert* para em seguida percebermos como Gautier se apropriou da obra de Balzac em *Avatar*.

A sucessão de guerras e lutas civis na França dizimava a população e ocorria uma busca desenfreada por poder e dinheiro, cenário que permeará as obras de Balzac⁷ por meio do qual revelará a sociedade de seu tempo ainda estratificada e com disparidades sociais. Além de seus romances possuírem o fundo social de sua época, inclui também o cientificismo, porquanto Balzac acompanhava as discussões de seu tempo, além de conter o fantástico com a presença surpreendente de personagens.

Os enredos de Balzac, por mais corriqueiros que sejam, são tratados com a ênfase do trágico e se dispõem a apontar qualquer personagem desdito como herói. Balzac consegue ajustar descrição material e atmosfera moral. A descrição material prima pela harmonia entre a personagem e seu meio; quanto à atmosfera moral, possibilita aos elementos já dados do meio, insinuar aqueles ainda não evidentes.

Para ilustrar o Balzac escritor, selecionou-se a novela *O Coronel Chabert*⁸ cuja narrativa inicia-se ainda durante o reinado de Luis XVIII.

O Coronel Chabert, um dos preferidos de Napoleão Bonaparte, comanda um regimento de cavalaria em Eylau quando o exército napoleônico derrota as forças prussianas e russas em 1807. Durante a batalha, os soldados dispersam três linhas russas e

⁷ Honoré de Balzac (1799-1850), filho de uma família rigorosa, nasce em Tours na França no ano em que Napoleão Bonaparte aplicou o golpe de estado, tornando-se o primeiro-cônsul, o que viabiliza ao pai de Balzac a mudar da condição de camponês para a de funcionário de Luís XVI e de Napoleão.

Durante sua infância, Balzac estudou em escolas religiosas com rígida disciplina e ao longo de sua vida endivida-se ao se envolver em negócios todos malogrados. Apaixona-se pela condessa polonesa Eveline Hanska com a qual se correspondera por 18 anos, casando-se com ela após a morte de seu esposo. Porém Balzac morre cinco meses depois por estar com a saúde fragilizada sem resistir à gangrena numa de suas pernas.

A *Comédia Humana* reúne 89 obras de Balzac, sendo romances, novelas e histórias curtas ordenados em três partes: Estudos de Costumes; Estudos Analíticos e Estudos Filosóficos. Estudos de Costumes subdividem em *Cenas da vida privada*, *Cenas da vida provinciana*, *Cenas da vida parisiense*, *Cenas da vida política*, *Cenas da vida militar* e *Cenas da vida rural*.

Balzac ao intitular uma das partes d'A *Comédia Humana* em *Estudos de Costumes no século dezenove* demonstra considerar sua atividade artística como histórica à semelhança também de Stendhal ao apresentar o subtítulo de *O Vermelho e o Negro* como *Crônica de 1830*. Seus personagens e ambientes embora situam-se no presente são representados como fenômenos que derivam dos desdobramentos históricos; e sua inventividade artística se fundamenta sobremaneira na vida real em vez de se basear na força imaginativa.

⁸ A novela *O Coronel Chabert* pertence a *Cenas da vida privada*, escrito por Balzac em 1832, logo após a revolução de 1830 quando ocorre a queda da dinastia dos Bourbons e inicia o reinado do rei burguês Philipe de Orléans.

quando retornam ao seu posto, o coronel Chabert é atacado por dois oficiais russos; um deles lhe golpeia a cabeça com um sabre, ferindo-lhe profundamente o crânio. Simultaneamente a isso, seu cavalo recebe um tiro no flanco e ambos caem de tal maneira que o cavalo cobre-lhe o corpo, impedindo-o de ser esmagado por outros cavalos ou mesmo ser atingido por uma bala. Sua morte foi comunicada ao imperador o qual envia dois médicos cirurgiões que se abstêm de tomar-lhe o pulso depois devê-lo ser pisoteado por cavalos dos dois regimentos, declara-o morto e, por certo sua certidão de óbito fora lavrada de acordo com as leis militares. Quando recobra os sentidos estava estendido numa cova em meio a cadáveres e envida grandes esforços para sair desse local; ao consegui-lo, põe-se a gritar o mais que pôde até que uma mulher lhe presta socorro, sendo auxiliada por seu esposo, um casal de camponeses. Daí por diante o coronel Chabert vive na condição de mendigo. Auerbach (2011), em comentário acerca do prefácio da *Comédia Humana* de Balzac, destaca que este compara o reino animal e a sociedade humana de maneira a ver as diferentes espécies como historicamente fixas e não mutantes; no entanto, o que se percebe nos enredos de Balzac é a figura individual que se constitui num processo de constante mutação, a exemplo do Coronel Chabert que, do posto distinto de coronel, após a queda de Napoleão, incorre na condição de mendigo.

Esses acontecimentos são esmiuçados quando o coronel procura o advogado Sr. Derville – que inclusive é o advogado oficial da *Comédia* sempre defendendo as personagens envolvidas em problemas legais – para anular sua certidão de óbito, tentar restituir suas posses e também sua esposa, esta uma ex-cortesã transformada por ele em aristocrata e que logo que soube de sua morte desposa o conde Feraud com quem já tinha um casal de filhos. Depois que o advogado Derville faz as diligências necessárias percebe que em 1799, o coronel fez um testamento, antes de se casar, legando a quarta parte de seus bens aos asilos, enquanto a viúva tinha direito à metade dos bens. Além disso, o fisco também herdava já que o coronel não mencionara sua esposa no testamento, mas o imperador por um decreto restitui à viúva a parte que cabia ao domínio público, o que restaria a Chabert poucos haveres.

Chabert percebe que sua esposa dificulta suas ações e trama contra ele, negando-lhe sua identidade para mantê-lo morto, a fim de não ser frustrada em seus interesses e também dos de seu novo esposo, representante da velha aristocracia. Quando Chabert percebe que sua identidade é negada por sua esposa exprime o desejo de não ser ele mesmo, visto que o

conhecimento de seus direitos aniquila-o, então resolve sacrificar tudo e dá sua palavra de que não reivindicará seu nome, terminando seus dias num asilo.

Percebemos que a novela *O Coronel Chabert* apresenta-se ora como literatura ou ficção, ora como história, o que favorece para a literatura a área das formas híbridas. “Por formas híbridas entendemos aquelas que, tendo uma primeira inscrição reconhecida, admitem, por seu tratamento específico da linguagem, uma inscrição literária.” (LIMA, 2006, p. 353). Mas, como combinar discursos tão diversos? Ora, cada discurso tem sua maneira peculiar de lidar com a linguagem e esta deve ser o instrumento de decifração do texto pelo leitor para situar o discurso: seja na história ou literatura. Para tal, deve-se reconhecer em determinada obra a permanência das marcas da primeira inscrição juntamente com a presença adicional da segunda inscrição.

Por exemplo, em *O Coronel Chabert* percebe-se a inscrição literária ao enfatizar o infortúnio do protagonista e também percebe-se a inscrição histórica, porquanto perpassa pela memória coletiva quando da batalha contra os prussianos comandada por Napoleão. Assim, outro olhar pode apresentar a História como a inscrição que marca sua permanência na obra e a Literatura ou Ficção como sendo a inscrição adicional. Apesar desses olhares, vale ressaltar que o hibridismo não consiste necessariamente na elasticidade de ser isto ou aquilo ao mesmo tempo mas, sobretudo, em sua propriedade de metamorfosear-se.

Nos subterrâneos da memória do coronel permanecem os ‘rastros psíquicos’, termo de Ricoeur (2007), originados de suas vivências no campo de batalha e depois, em sua condição de mendicância, manifestam-se como estigmas em seu corpo ainda vivo, pois existe uma memória desses últimos acontecimentos nos braços, nas pernas, na cicatriz na cabeça que ele quer apagar, no entanto braços, pernas e cicatriz falam, continuam falando e esses ‘danos’ em seu corpo externam uma memória que “luta contra o esquecimento” (RICOEUR, 2007, p. 424) e, apesar de ser uma memória individual, esta também se inscreve na memória coletiva da França.

A influência das experiências física e moral tornava Chabert irremediavelmente outro homem que ansiava por não *ser* e nem *estar* morto. Porém não seria anulando a certidão de óbito que estaria vivo novamente, mas não deixando que as pessoas mais próximas a ele viessem matá-lo de novo, reduzindo o ex-morto a um eterno cadáver, sobretudo pelo sentimento de dúvida dispensado por conhecidos e amigos diante de sua aparição após dez anos, contribuindo para a permanência do homem morto, apesar de vivo. Outrossim, a própria história não estava interessada em ver Chabert como o soldado

astucioso e valente que cumulara estabilidade e glórias, lutando ao lado de Napoleão, mas prefere ver Chabert como um já morto, até porque o próprio Napoleão já estava desterrado e não poderia intervir em seu benefício. Daí que a luta mais forte que o coronel enfrenta se dá consigo mesmo e seu horizonte de expectativas restringira-se ao seu sepulcro num asilo, onde morria pela segunda vez após reconhecer que era em vão recuperar sua identidade de vivo.

Essa obra explora a relatividade e as contingências das posições sociais. Revela que os laços afetivos, sociais, políticos se fundamentam e dissolvem conforme os interesses movidos pela busca de glórias e riquezas. O coronel ao ver que seus feitos militares se perdem com seu óbito, malgrado estar vivo, torna-se impassível diante de tudo no mundo por não mais poder ser soldado e vive de suas lembranças de uma vida civil. O presente de Chabert se reduz a reviver o passado, deixando de viver o presente que fora negado com a certidão de óbito: “De pés voltados para trás, de que adianta ter os olhos fixados no horizonte?” (SANTIAGO, 1994, p. 61), essa questão remete a um quadro de Paul Klee intitulado *Angelus Novus* cuja interpretação aqui contraria àquela feita por Benjamin em sua tese IX⁹, visto que o quadro aproxima-se mais da questão formulada por Santiago; afinal o anjo tem o olhar em direção aos observadores do quadro, do contrário o pintor teria delineado uma cabeça em oposição aos olhos dos apreciadores, sendo assim o corpo está voltado para trás, frente ao qual eleva-se algo semelhante a uma poeira e o caminhar do anjo segue um passo de marcha a ré que recua do presente. Bem, isso é exatamente o que acontece com Chabert, pois sem horizontes de expectativa por já estar morto, o que permanece vivo com direito à vida são suas lembranças.

Ademais, Chabert sente desprezo pela vida exterior à qual a maioria dos homens se apega, a semelhança de sua ex-esposa que não estava disposta a conceder-lhe parte dos bens que era seu por direito e, ao urdir contra ele, revela seus reais interesses e sentimentos, despertando em Chabert somente o desprezo. A personagem do coronel Chabert ensina a ter uma maior empatia com os vencidos do que com os vencedores e, talvez sua maior vitória tenha sido a de saber perder, pois ao aceitar sua condição revelou sua legítima força, a força moral expressa no Movimento Romântico como regida pelo sentimento de maneira que os direitos do coração sobrepõe-se às exigências da lei, das convenções e dos preconceitos sociais. A referida força moral tende a aumentar à medida

⁹ Cf. LÖWY, 2005, p. 87.

que as sensações da vida exterior enfraquecem com a idade e com o desprendimento das coisas, nomes e glórias tão relativas e efêmeras e que têm significado, principalmente, sob circunstâncias e condições que atendam aos interesses do poder. Enfim, a maior dignidade do coronel Chabert se configura na maneira como ele enfrenta a vida, ainda que derrotado em suas esperanças e morto segundo os registros.

Em *Avatar*, durante um duelo que ocorre entre o burguês Octave e o Conde Olaf, aquele afirma:

[...] quando [a alma de Olaf no corpo de Octave] pretendesse ser o Conde Olaf Labinski, todos gargalhariam diante de seu nariz, como já teve ocasião de verificar. Tratariam de encerrá-lo num hospício, e o senhor passaria o resto de sua vida a protestar, sob as duchas, dizendo ser o marido da bela Condessa Prascovie Labinska. As almas compassivas diriam, ouvindo-o falar: “Esse pobre Octave!” O senhor não seria reconhecido, como o Chabert de Balzac, ao tentar provar que não estava morto. (GAUTIER, 1957, p. 98-99)

O conde Olaf, ao contrário do coronel Chabert não seria reconhecido por sua alma estar ocupando o corpo de um outro, no caso, de Octave.

Faz-se mister que o artista seja contemporâneo dos textos que lê e, para que a contemporaneidade tenha efeito, o artista precisará relacionar-se com seu próprio tempo e, simultaneamente, dele se afastar. Segundo Agamben (2009, p. 62) “[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. [...]”, o que requer do contemporâneo a habilidade para neutralizar as luzes do século e entrever nessas luzes o escuro do seu tempo, simultaneamente, perceber nesse escuro uma luz que incide sobre sua direção, embora se distancie. Em outras palavras, a contemporaneidade se revela a quem seja capaz de perceber no recente os vestígios do ‘arcaico’ e, esses vestígios favorecem o encontro entre as gerações.

Na obra *Avatar*, a personagem Octave, diante da condessa Prascovie, “ficava deslumbrado, estático e estúpido” (GAUTIER, 1957, p. 22) sem conseguir falar do amor que lhe ía na alma e lamenta “não possuir, como Julien Sorel de Stendhal, um pacote de epístolas progressivas para copiar e mandá-las à condessa.” (GAUTIER, 1957, p. 23). Tal referência à personagem Julien Sorel denota uma sutil ironia do narrador por realçar a inaptidão de Octave no uso de uma eloquência que o favorecesse a expressão de seus sentimentos. Tal remissão à obra stendhaliana nos convida a analisá-la brevemente, considerando seu contexto de produção, bem como seu alcance no Movimento Romântico.

A literatura de Stendhal¹⁰ desabrocha de seu mal-estar no mundo pós-napoleônico devido à sua incapacidade de integrar-se a esse mesmo mundo. Quando as circunstâncias ameaçavam roubar-lhe o prazer e o êxito, a sociedade de seu tempo torna-se para ele uma questão e um tema. Stendhal, apesar de sua objetividade, lamenta a ruína do Antigo Regime, porquanto herdou de sua família instintos aristocráticos, embora cultivasse opiniões republicanas desde sua juventude. Nesse sentido, seu olhar sobre privilégios de classe, religião, absolutismo, aproxima-se de um iluminista e, consequentemente, dista de uma perspectiva no sentido dos românticos. Daí que o realismo em sua escritura mantém muito mais os princípios do antigo regime do que os da burguesia do século XIX. Assim, Stendhal vivencia a realidade de seu tempo como um empecilho, deixando a impressão de ter nascido muito tarde.

Todo discurso, texto e narrativa remetem ao mundo; mesmo o universo ficcional é constituído a partir do mundo real, fora da narrativa, mas à qual se remete. O subtítulo do romance *O Vermelho e o Negro* intitula-se *Crônica de 1830*, o que pressupõe o contexto francês pouco antes da Revolução de Julho em que o povo parisiense, liderado pela burguesia liberal, faz uma série de levantes contra Carlos X até que a própria Guarda Nacional passa a apoiar a sedição e o último Bourbon parte para o exílio em agosto. O exercício profissional de Stendhal na intendência militar napoleônica e na diplomacia francesa favoreciam-no para observar o novo mundo que se descortinava com as promessas do valor individual, para depois sobrevir à Restauração do Antigo Regime,

¹⁰ Marie-Henri Beyle, pseudônimo Stendhal (1783-1842) nasce em Grenoble, na França, em uma família de classe alta ligada à monarquia. Sua mãe morre aos sete anos e ele não se relacionava bem com seu pai. Após a decapitação de Luís XVI, o pai de Stendhal foi preso e o jovem Stendhal observa o desenrolar da fase do Terror em Grenoble, acompanhando as reações que a Revolução provocava em seu círculo.

Stendhal nutria simpatia por seu avô materno, Gagnon, de ideias liberais, que o estimula a interessar-se pela filosofia do século XVIII, repelindo a religião e a monarquia. O avô o deixa sob os cuidados de Pierre Daru, primo distante de Stendhal, bastante influente no governo de Napoleão Bonaparte e por meio desse primo, Stendhal é nomeado subtenente na Itália, onde exercerá funções administrativas. Em 1806, Stendhal participa das campanhas napoleônicas na Áustria, Rússia e Alemanha, exercendo as funções de intendente. Em 1810, é admitido como auditor no Conselho do Estado e, posteriormente, inspetor do mobiliário e das construções da Coroa. Com a queda do Império em 1814, os rendimentos de Stendhal baixam violentamente, com isso muda-se para Milão, onde descobre o Romantismo, sendo o primeiro escritor a designar-se a si próprio como romântico.

A partir de 1821, Stendhal inicia uma vida literária mais produtiva. Em 1830, publica *O Vermelho e o Negro* e é nomeado cônsul da França na ilha Civita-Veccchia nas proximidades de Roma. Em 1835, recebe a medalha da Legião da Honra, condecoração honorífica francesa instituída por Napoleão Bonaparte em maio de 1802, visando recompensar os méritos militares ou civis dedicados à nação. Posteriormente, Stendhal consegue uma licença de seu cargo de 1836 a 1839; após retornar a Paris, faz muitas viagens pela França, período em que escreve *A Cartuxa de Parma*, considerado por muitos sua obra-prima. Em meados de 1839, assume novamente suas funções em Civita-Veccchia, porém sua saúde demandava cuidados, de maneira que consegue nova licença quando volta a Paris, onde morre em 1842 de um ataque de apoplexia no meio da rua.

segundo os privilégios de nascimento. O conhecimento mais preciso de Stendhal da situação política, das condições sociais e econômicas da França possibilita-lhe a familiaridade com os salões desse período. Quando o vivido ultrapassa os limites da experiência individual, requer uma sustentação no referido mundo real, de tal maneira que “o texto não é um conjunto de enunciados gramaticais ou agramaticais; é aquilo que se deixa ler através da particularidade dessa conjunção de estratos de significância presente na língua, cuja memória ele desperta: a história” (KRISTEVA, 1974, p. 18), tal como ilustra o autor da obra *O Vermelho e o Negro* cujo enredo baseia-se numa história que Stendhal teve acesso nos artigos de *Le Gazette des Tribunaux*, de grande repercussão na época.

Antoine Berthet, um belo jovem, enviado pelo padre de sua cidade para o seminário, vai trabalhar como preceptor na casa do prefeito de Branges, onde se torna amante da senhora Michoud de La Tour. Antoine Berthet deixa a casa e depois de muito tempo consegue novamente atuar como preceptor na casa do senhor de Cordon e novamente, fora demitido por conta de um provável envolvimento com a filha deste senhor. Antoine, com dificuldades de conseguir outro trabalho e perseguido no seminário, passa a acusar, por cartas, a sua primeira amante. Quando Antoine realiza sua primeira missa, em julho de 1827, dá dois tiros na primeira amante que estava presente e depois tenta se matar, mas nenhum morre e o jovem é condenado à morte. Tendo esse episódio como referência, Stendhal, ao retomar a história de Antoine e repensar os fatos, reinterpreta-os em adicionando eventos históricos contemporâneos e compondo um romance, centrado na história de Julien Sorel, cuja primeira parte informa ser ele um jovem nascido durante a restauração da monarquia.

Considerando que Julien Sorel dispõe de profundo conhecimento da Bíblia e ter estudado latim, o prefeito de Verrières o contrata aos 17 anos para ser o preceptor de seus filhos, porém ele envolve-se afetivamente com a esposa do prefeito, senhora de Rénal, sendo necessário deixar a cidade em razão de denúncias anônimas, para continuar seus estudos no seminário em Besançon, onde se torna o protegido do abade Pirard; este o indicará como secretário do abastado marquês de La Mole. Na mansão de La Mole, em Paris, começa a segunda parte do romance, momento em que Julien convive com as conspirações políticas e as vulgaridades do salão dos La Mole, atraindo o interesse de Mathilde de La Mole até engravidá-la.

O marquês La Mole, apesar de ser simpático a Julien, não aceita a ideia de casamento entre ele e sua filha e investiga o passado do rapaz, descobrindo o caso

extraconjugal com a senhora de Rênal. Com isso, Julien sente-se ferido em seu amor próprio, malgrado ainda amar a senhora Rênal, viaja a Verrières, tentando matá-la, sem conseguir-lo. Ao ser preso evita qualquer defesa em seu benefício, mesmo a intervenção de Mathilde, desejosa de sua liberdade para desposá-lo, enquanto Rênal lhe perdoa e ainda usufruem do amor experimentado antes de Julien ser executado.

O romance *O Vermelho e o Negro* é uma obra que não se fecha em si mesma e remete a seu exterior de tal modo que “[...] o romance vive na dimensão da história, não da geografia. O verdadeiro tema de um romance deverá ser uma definição de nosso tempo, não de [Cannes ou Paris]; deverá ser uma imagem que nos explique nossa inserção no mundo.[...]" (CALVINO, 2006, p. 18) e, essa relação com a história implica uma relação de questionamento, mesmo que indireto. Lendo *O Vermelho e o Negro* percebe-se que as personagens se definem com seus pensamentos e nas relações entre si, imersos em uma condição sócio-político em que os privilégios do Antigo Regime são parcialmente retomados pelo retorno dos Bourbons ao trono (1845-1830), cenário no qual Stendhal demonstra como as máscaras sociais permitem às personagens se moverem no meio em que vivem, repetindo a ideia de que cada um vive a realidade conforme a posição em que se encontra.

Stendhal, vale ressaltar, apaixonou-se diversas vezes e os ensaios *Do Amor*, publicado em 1822, fundamentam-se muitas de suas experiências. Há uma passagem interessante em que Stendhal discorre sobre a “cristalização” (STENDHAL, 2007, p. 14), demonstrando em sua teoria, que um ramo ao ser lançado às minas de sal de Salzburg, três meses depois será encontrado envolto por uma infinidade de diamantes reluzentes. A teoria stendhaliana sobre a cristalização equivale a atribuir ao ser amado perfeições que ele, presumivelmente não possui, afinal um ser apaixonado “vê todas as perfeições em quem ama” (STENDHAL, 2007, p. 15). A ‘cristalização’ em seu início atua na imaginação, bastando “pensar em uma perfeição para vê-la em quem se ama” (STENDHAL, 2007, p. 15), posteriormente, ocorre uma segunda cristalização que, no lugar de se ver sal, agrupando-se em torno do ramo, se verá diamantes, confirmado que o ser amado corresponde ao amor que lhe é dedicado e, cada vez que o amante tem a confirmação de ser amado, a ‘cristalização’ descobre novos encantos no ser amado. Não é a beleza que está na origem do amor, sendo antes o resultado do processo de transfiguração do ser amado por via da cristalização. A cristalização dissolve quando o amante percebe que fez uma falsa apreciação do ser amado, ao reconhecê-lo falho, limitado e insuficiente, percebendo

que no lugar de diamantes há apenas sal. A cristalização ilustra ainda o amor idealizado no Romantismo que distancia do conceito de realização amorosa, pois prevalece a concepção do amor em sua impossibilidade de ser realizado num mundo inaceitável. Daí que a maioria da histórias amorosas terminam com final infeliz, a exemplo do coronel Chabert, que será rejeitado por conta de conveniências sociais, por aquela que ele transformou de ex-cortesã a aristocrata e também por Julien Sorel, que ama uma mulher já comprometida, impedindo-lhe a consumação de seu amor. Esses casos de amor malogrados e referenciados por Gautier em *Avatar* ressaltam a impossibilidade da personagem Octave de ser correspondido em seus sentimentos pela condessa Prascovie.

3 CAPÍTULO 2 – CARREIRA FANTÁSTICA DE THÉOPHILE GAUTIER

As abordagens e reflexões preliminares que pontuam o primeiro capítulo sugerem à presente pesquisa a inclusão da biografia de Théophile Gautier (1811-1872), considerando o homem e o escritor, em meio ao cenário cultural assinalado por revoluções e em meio à emergência da expressão artística do Movimento Romântico.

Destacamos do Movimento Romântico, sobretudo, a literatura folhetinesca, que garantia a demanda do consumo dos jornais e satisfazia, mais especificamente, o público burguês médio que constituía o público do Romantismo.

Gautier nasce em um contexto histórico em que os franceses vivenciavam as consequências da Revolução Francesa no que se refere à queda dos privilégios de nascimento da nobreza e à ascensão da burguesia que tem à frente Napoleão Bonaparte, o qual favorece o desenvolvimento capitalista francês, cujos efeitos remontam a Revolução Industrial, que consolida o capitalismo como modo de produção, de maneira a tornar a indústria o principal meio de acumulação de riquezas. Dos efeitos da Revolução Industrial segue-se amplo progresso científico e tecnológico que repercute no campo da Física, da Química, da Biologia e da Medicina. Essas mudanças sociais refletem seus efeitos no campo literário, expressando na literatura as angústias que acometem o homem e sua tentativa de apaziguá-las.

A produção inicial de Gautier é marcada pelas tendências românticas em consequência do apoio que recebe dos românticos Gérard de Nerval e Victor Hugo, tornando-se referência para movimentos literários posteriores como o Parnasianismo, Simbolismo e Modernismo; no entanto, esta pesquisa focará as tendências românticas presentes em algumas obras de Gautier.

Da autoria de Gautier selecionou-se alguns de seus contos, novelas e romance: *A Cafeteira* (1831), *A Morte Amorosa* (1836), *O Cachimbo de Ópio* (1838), *Uma noite de Cleópatra* (1838), *O Cavaleiro Duplo* (1840), *A Milésima Segunda Noite* (1842), *O Clube dos Haxixins* (1846), *Arria Marcella, Lembrança de Pompéia* (1852), e *O Ignorado Amor* (1865), dos quais foram apresentados seu enredo, com o intuito de realçar a produção narrativa do escritor, permeada por tendências predominantes do Movimento Romântico, bem como ressaltar os temas recorrentes da literatura de modalidade fantástica que se fazem presentes em suas obras. Ao fim desta parte, acrescentou-se um breve resumo da

obra *Avatar* (1857), que representa o fulcro desta pesquisa, somada aos comentários acerca de sua modalidade inicial em folhetim.

3.1 Théophile Gautier – Biografia do homem e do escritor

Abaixo fora transcrita a dedicatória feita ao ilustre poeta a quem Charles Baudelaire dedica *As Flores do Mal*:

Ao poeta impecável
Ao mágico perfeito em letras francesas
Ao meu muito caro e muito venerado
mestre e amigo
Théophile Gautier
com os sentimentos da mais profunda humildade
dedico
estas flores doentias. (BAUDELAIRE, 2007, p. 11).

Sabe-se que Baudelaire possui acuidade como poeta e como crítico de poesia e ao dedicar sua obra a um “poeta impecável” e “mágico perfeito em letras francesas” demonstra recomendá-lo como leitura indispensável e modelo para o exercício da arte escrita, além de exaltar a eminência de Gautier como poeta. Essa dedicatória atribuída “ao muito caro e muito venerado mestre e amigo”, de alguma maneira perpetua Gautier “mestre” em poesia, bem como Gautier “amigo” que irradiava simpatia sem reservas àqueles que lhe foram contemporâneos, angariando o carinho e o respeito tal como se nota na supracitada dedicatória.

Será delineada a seguir uma breve biografia de Théophile Gautier, reconhecendo aqui, conforme afirma Baudelaire, que suas “aventuras mais dramáticas realizam-se silenciosamente sob sua calota craniana” (BAUDELAIRE, 1992, p. 68), das quais, lamentavelmente, não se é possível ter acesso! Pierre Jules Théophile Gautier nasce na cidade de Tarbes, França, em 30 de agosto de 1811. Filho de um funcionário público, homem culto, que procura desenvolver a inteligência de Gautier desde a infância. Em 1822, Gautier começa a frequentar o *Lycée Charlemagne*, em que se distingue dos demais alunos com sua independência de ideias e pela manifestação singular de suas opiniões. Por essa época, Gautier inicia amizade com o escritor Gerard de Nerval (1808-1855) e, em 1829, cursa pintura no ateliê do pintor Louis Rioult (1790-1855); ainda, nesse mesmo ano, Nerval apresenta Victor Hugo a Gautier.

Nas vezes em que Baudelaire encontrou Victor Hugo, este lhe pareceu um homem “[...] muito afável, muito forte, sempre senhor de si e apoiado numa sabedoria concisa, feita de alguns axiomas irrefutáveis. [...]” (BAUDELAIRE, 1992, p. 20), representando aquele para o qual todos se voltam, a pedir a palavra de ordem. Ao pensar na poesia antes de Hugo e no rejuvenescimento por que ela passou depois dele na expressão de vasta extensão de sentimentos profundos e misteriosos,

“[...] é impossível não considerá-lo um desses espíritos raros e providenciais que realizam, na ordem literária, o bem-estar de todos, como outros na ordem moral e outros mais na ordem política. [...]” (BAUDELAIRE, 1992, p. 22).

Ao conhecer Victor Hugo, Gautier começa a interessar-se pela literatura, principalmente a poesia romântica, cuja produção evidencia seu entusiasmo pelo movimento Romântico que externará com humor e simpatia em *História do Romantismo*. Daí poder endossar com Baudelaire acerca de Victor Hugo: “[...] quantas inteligências ele engendrou, quantos homens que brilharam graças a ele e que teriam permanecido obscuros, [...]” (BAUDELAIRE, 1992, p. 22-23) a exemplo de Gautier que mediante o contato com Hugo decide-se pela literatura em detrimento da carreira de pintor. Quase todos os grandes poetas do Romantismo foram grandes prosadores, o que se ajusta às produções de Gautier.

Em 1830, Victor Hugo, precursor da escola romântica, distribui entradas entre os escritores de seu partido com o objetivo de assegurar, com os aplausos desses escritores presentes, o sucesso de sua peça *Hernani*. Gautier recebe uma entrada e durante a representação da peça se faz notar pelo seu entusiasmo, cabelos longos e seu colete vermelho, semelhante a um gibão antigo, o qual usara apenas naquela noite sem ter podido dele se separar pelo resto da vida, em consequência de ser sempre lembrado com o referido traje, sobretudo numa época em que o traje de cor preta e o cabelo cortado rente eram as únicas escolhas possíveis para aqueles que pertenciam aos grupos sociais dominantes. Assim, o traje usado por Gautier revela sua audácia de *jeune-france*¹ em oposição à austeridade dos partidários do teatro clássico.

Gautier viaja à Inglaterra, Argélia, Itália, Turquia, Rússia, Espanha, Bélgica, Holanda, Constantinopla, Egito, e na sua viagem à Grécia concebe a crença na arte

¹ *Jeune-France* – designa em sentido crítico os jovens românticos que se reuniam por volta de 1830 em torno de Pétrus Borel, Gérard de Nerval e Théophile Gautier. Se distinguem por seus excessos linguísticos pontuados com insultos, roupas coloridas ao invés de ternos pretos, cabelos compridos, uso de barba e modos anti-ideológicos. (Cf., por exemplo: BAUDELAIRE, 1992).

despojada de doutrinas, afastando-se com isso de seus amigos românticos e tornando-se precursor da escola Parnasiana.

A abundante produção de Gautier, que se inicia aos dezenove anos e perdura até sua morte, abrange crônicas para jornais e revistas da época, peças teatrais, poemas, romances, novelas, contos fantásticos, obras de crítica, história da arte, roteiro de balé, ensaios sobre arte e literatura, destacando alguns autores da literatura fantástica alemã como E.T.A. Hoffmann e Archim von Arnin além de ensaios sobre escultores, pintores. Gautier, ao defender por meio de textos críticos, a obra de escritores com um veio estético similar ao seu, acaba por reafirmar suas doutrinas estéticas.

A maior parte de sua vida dedicou-se a contribuir para vários jornais, principalmente o *La Presse*, assumindo em 1839, a direção literária da seção folhetim deste jornal que o favoreceu a viajar para o estrangeiro, estabelecer contato com pessoas influentes da alta sociedade, bem como com o mundo das artes. Seu prestígio foi confirmado a partir de sua atuação como diretor da *Revue de Paris* de 1851 a 1856, período em que Gautier deixa *La Presse* e atua como jornalista no *Le Moniteur Universel*, considerando o cargo exaustivo. Em 1856, consegue o cargo de editor na influente revista *L'Artiste*, sendo por meio dela que Gautier publica os princípios da arte pela arte em vários editoriais, embora já tivesse afirmado sua posição estética no culto da arte pela arte no prefácio de sua novela mais conhecida *Mademoiselle de Maupin*, publicada em 1835, defendendo a tese de que arte e moral não tem nada em comum. Em outras palavras, rejeita qualquer finalidade moral ou social para a literatura, acentuando uma relação antitética entre os conceitos do que seja Belo e útil. Gautier preconiza a autonomia da arte, a fim de despojar a literatura do domínio do jornalismo, da política e dos valores dominantes da burguesia no curso do reinado de Filipe de Orléans.

Gautier serve-se do prefácio em *Mademoiselle de Maupin* muito mais para discutir o contexto de produção dos textos do que necessariamente a obra.

Durante o Romantismo os principais pensadores da poesia são também artistas e, várias vezes, procuram refletir sobre as próprias obras, antecipando-as com prefácios em que expõem ideias sobre o fazer literário, concretizadas supostamente nos textos produzidos. Devido a isto, os escritos sobre poesia aparecem sob formas diversas: livros dedicados ao assunto, ensaios para jornais, prefácios. (ZILBERMAN, In: JOBIM, 1999, p. 108).

Fortunio (1837) foi a última obra em que ele enuncia princípios sobre o Belo, pois necessitou submeter-se às conveniências dos jornais, limitando-se à pura descrição física das obras.

Em 1862, Gautier foi eleito presidente da *Société Nationale des Beaux-Arts*, cercado por uma comitiva de importantes pintores como Delacroix, Chavannes, Manet, Carrier-Belleuse e Doré. Sainte-Beuve, influente crítico da época, dedica a Gautier três artigos, enaltecendo suas obras já publicadas. Em 1865, Gautier é admitido na corte da princesa Mathilde Bonaparte, prima de Napoleão III e sobrinha de Bonaparte, a qual em 1868, oferece a Gautier o encargo de bibliotecário, cargo que dá acesso à corte de Napoleão III. Gautier fora rejeitado pela Academia Francesa por três vezes de 1967 a 1969.

As atividades exercidas por Gautier tornaram-no assaz conhecido em Paris, de maneira que, na época em que vivera, era conhecido por seus longos e sedosos cabelos, porte nobre, lento e um olhar repleto de devaneio aparente. Em relação às produções de Gautier e ao seu exercício de escritor, Baudelaire, seu admirador, enuncia que Gautier é “de um mérito ao mesmo tempo *novo* e único. Deste, pode-se dizer que ele é, até o presente momento [referência a 1861 quando Baudelaire escreve esse comentário, sendo publicado postumamente na coletânea *L'art Romantique* em 1869], sem *substituto*”. (BAUDELAIRE, 1992, p. 85-86, grifo do autor) e ainda acrescenta:

“[...] um igual dos maiores do passado, um modelo para os que virão, um diamante cada dia mais raro numa época ébria de ignorância e matéria, isto é, UM PERFEITO HOMEM DE LETRAS.” (BAUDELAIRE, 1992, p. 100, grifo do autor).

Segundo informações, a carreira de Gautier como “escritor fantástico” (CESERANI, 2006, p. 105) durou trinta e cinco anos, iniciada em 1831 com o conto *A Cafeteira*, terminando em 1865 com a novela *Espírita – ou O Ignorado Amor*.

Gautier foi censurado por se manter imparcial às questões religiosas, e também às questões políticas de tal forma que só se dava conta das revoluções quando os projéteis rompiam as vidraças. Ademais, houve pessoas que ressaltaram sua frieza e sua falta de humanidade, ao que Gautier justificara evitar o espetáculo demente e cruel da realidade para fixar seu olhar em suas atividades artísticas. Ainda outras pessoas lamentaram por Gautier não ter desempenhado nenhuma função oficial, o que segundo Baudelaire (1992), foi melhor assim, pois sua liberdade e seu discernimento se comprometeria.

O grande amor da vida de Gautier fora a bailarina Carlotta Grisi, já comprometida com Perrot e, não podendo ser por ela correspondido, casa-se com sua irmã, a cantora Ernestina Grisi com a qual teve duas filhas, Estelle e Judith Gautier. Judith dá seguimento à tradição literária da família, escrevendo entre outros, *O Dragão Imperial*. Durante a guerra franco-prussiana, Gautier permanece junto a sua família enquanto ocorria a invasão e a derrubada da Comuna de Paris. Aos 61 anos de idade, devido a uma doença cardíaca Gautier morre em Neuilly-sur-Seine a 23 de outubro de 1872, sendo enterrado no Cemitério Montmartre em Paris.

3.2 Narrativas de Théophile Gautier

Que tipo de conhecimento esperamos obter com a leitura de romances [contos, novelas] – de histórias que não são ‘verdadeiras’? Uma resposta clássica é: conhecimento sobre o coração humano, ou sobre a mente humana. O romancista tem um acesso íntimo aos pensamentos secretos de seus personagens que é negado ao historiador, ao biógrafo e até mesmo ao psicanalista. Assim, o romance [conto ou novela] é capaz de nos oferecer modelos mais ou menos convincentes de como e por que as pessoas agem da forma como agem. [...]

(LODGE, 2011)

Selecionamos alguns títulos, a fim de trazer à superfície dessa pesquisa o Gautier narrador, ressaltando sua engenhosidade ficcional, sobretudo na literatura fantástica, cuja abrangência se dedicará nas páginas posteriores. No entanto, pode-se adiantar que o fantástico de Gautier, na França, repercute na literatura popular por ser publicado em revistas e jornais franceses na seção do folhetim. Refuta-se aqui quaisquer eventuais sugestões de que a obra publicada em folhetim via jornal ou revista seja considerada de menor qualidade, afinal, muitos romances de Dostoievski, por exemplo, foram publicados inicialmente em folhetim.

O folhetim designa um lugar definido do jornal, o rodapé, em geral o da primeira parte destinado ao entretenimento, abrangendo variadas formas e modalidades de diversão escrita, como piadas, charadas, receitas de cozinha ou de beleza. Discursa-se sobre crimes e monstros, critica-se as últimas peças e livros recém publicados, além de dispor de uma seção aberta a notícias inéditas de eventos sociais. O espaço destinado ao folhetim oportuniza aos mestres e novatos, a treinar a narrativa ficcional com histórias curtas ou se, menos curtas publica-se em série no caso de haver mais textos e menos colunas. Autores serão convidados para escreverem exclusivamente para determinados jornais e/ou revistas

e, “[...] praticamente toda a ficção em prosa da época passa a ser publicada em folhetim, para então depois, conforme o sucesso obtido, sair em volume [...]” (MEYER, 1996, p. 64) o que favorece, sobretudo, ao autor iniciante a tornar-se conhecido do público, arcando com menos despesas, ao contrário se recorresse a um editor isolado que poderia hesitar em lançar uma obra de um autor desconhecido.

Depois da revolução burguesa de 1830, a imprensa afirma seu poder político e social. Émile de Girardin² atribui ao folhetim o lugar de honra do jornal e, em 1836, inaugura-se o romance-folhetim que se refere às narrativas longas publicadas em fragmentos consecutivos nos jornais diários, semanais ou quinzenais, e nas revistas editadas periodicamente. No ano de 1836 é lançado um jornal mais barato para o novo público, possibilitando o seu acesso a um número maior de pessoas, devendo-se entender por novo público, o público burguês. Assim, pode-se concluir que o romance deriva do gênero popular publicado na forma de romance-folhetim, sendo de caráter burguês. O romance implica o “indivíduo isolado” (BENJAMIN, 1994, p. 201) junto a seu livro, reflexos do pensamento capitalista que incentiva o individualismo.

Gautier gozava, no início da década de cinquenta do século XIX, de uma enorme influência no meio artístico, uma palavra em seu folhetim crítico de segunda-feira no *La Presse*, por exemplo, poderia lançar ou destruir carreiras. Gautier foi um daqueles que mais refletiu acerca do poder midiático sobre a arte. Explorou o gênero fantástico que apresentava uma trama constituída de mistério e suspense a prender o leitor, conquistando-o, de forma a atender a uma demanda dos editores de periódicos, que queriam, acima de tudo, conservar os assinantes e vender os periódicos.

O fantástico, produto do Romantismo que prevalece entre as décadas de 1830 a 1840, recebe os reflexos das obras do autor alemão Hoffmann e tende a apreciar o mistério, o sobrenatural, a busca pelo absoluto. Em contrapartida, o fantástico que resulta do Naturalismo e Simbolismo, liga-se ao interesse pelas ciências ocultas, pelas práticas do magnetismo, do hipnotismo e sonambulismo, tendo entre outros, o autor Edgar Allan Poe como referência. De maneira geral, pode-se previamente comentar que o olhar sobre a narrativa fantástica implica a busca de possíveis explicações que se reconheça a lógica dos fatos extraordinários tal como se daria para uma experiência na vida real.

² Émile de Girardin (1806-1881) – destacamos aqui sua função de jornalista francês. Fundou o jornal *La Presse*. Sua contribuição aos jornais se deve por ter acrescentado novelas e propagandas.

De acordo com Lima (2006), a regra básica do discurso ficcional é duvidar de si mesmo, pondo-se em questão; “ele não postula uma verdade, mas a põe entre parênteses.” (LIMA, 2006, p. 21). A verdade entre parênteses revela a vocação crítica da ficção de mostrar o que seduz através de um discurso que se auto-apresenta como não-verdade e do qual se apreende a verdade. Santiago endossa as ideias de Lima ao afirmar que “ficção só existe quando há conflito, quando forças diferentes digladiam-se no interior do livro e no processo da sua circulação pela sociedade” (SANTIAGO, 1994, p. 123), do contrário incorre na arte fascista que atuará sempre que um leitor encontrar num romance o que lá se espera encontrar, sendo conivente com normas e isentando-se de qualquer esforço ao ler. Lima cita o *best-seller* como sendo inadequadamente literatura não porque venda muito, “mas porque lhe é imprescindível a linguagem diluída, que apenas confirma o que o público já sabe e espera.” (LIMA, 2006, p. 353). Assim, quanto mais fácil for a compreensão de um discurso, mais se aproxima do que Santiago (1994) chama de ‘jornalístico’, o discurso desprovido de reflexão, porém rico em explicações, situação que intensifica o definhamento da arte de narrar, cujo declínio Benjamin (1994) atribui à difusão proliferada da informação. Com todo o aparato tecnológico que a sociedade atual dispõe, notícias do mundo inteiro adentram os lares, porém os fatos noticiados chegam aos leitores acompanhados de explicações. Na narrativa “O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor.” (BENJAMIN, 1994, p. 203), de maneira que ele fica livre para interpretar a opacidade da linguagem, as emoções, os efeitos de sentido, os ditos e não-ditos, as implicaturas; enfim, põe em ação o raciocínio, o rigor, a abstração, a análise lógica, as inferências, a imaginação. Nesse sentido, considera-se que a literatura de modalidade fantástica favorece uma atmosfera indistinta, turva, opaca, que viabiliza jogos de leitura por entre a urdidura de seus enredos, desafiando nossa apreensão.

Aproximadamente um século e meio após a partida de Gautier, abordá-lo em um trabalho acadêmico exprime uma espécie de tributo à sua pessoa e, ainda, reconhecimento à sua notável produção, sobretudo a narrativa, objeto de observações nas páginas seguintes. Se o momento decisivo da vida literária é a leitura, daí o alcance que consideramos em registrar as leituras realizadas de algumas das narrativas de Gautier, a fim de aproximarmo-nos do escritor, afinal, segundo o próprio Gautier “Ler-se um escritor é entrar em comunicação espiritual com ele [...]” (GAUTIER, 2001, p. 107).

Vale ressaltar que na França do século XVIII a recepção de uma obra não era considerada sob a forma de leitura, mas sim, sob a forma de uma obra que dava origem à escritura de outras obras. Do que concluímos que o destino de uma obra podia ser previsto pela influência que ela exercesse sobre as obras posteriores e, não necessariamente, pela leitura dos que a apreciavam. Essa forma de conduzir a recepção de uma obra assinala a literatura comparada na França. Em contrapartida, havia estudiosos, os historiadores da escola dos *Annales*, por exemplo, que pensaram na análise mais restrita da leitura como reação individual ou coletiva ao texto literário.

Quando afirmamos mais acima que o momento decisivo da vida literária é a leitura, partimos da ideia de que a literatura se realiza na leitura; afinal, durante o processo da leitura, nós leitores, defrontamos com a opacidade da obra que põe em ação a busca por sentidos. Há teses da recepção em que é defendida a presença de um autor implícito que tem um correspondente no texto, o leitor implícito – narrador e narratário respectivamente como designa o teórico Reuter (2007), ou ainda autor-modelo e leitor-modelo tal como propõe Eco (1994). O leitor implícito ou narratário propõe um ponto de vista que permite ao leitor real compor o sentido do texto.

Para que a leitura se realize faz-se mister intersectar o ponto de vista do leitor implícito e do leitor real, a fim de completar o texto, pois como afirmou Eco “[...] todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho” (ECO, 1994, p. 9), porque as narrativas de ficção são muito breves e comportam uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens que não conseguem exprimirem tudo acerca do mundo, deixando ao leitor o desafio de completar as lacunas e, acreditamos que a liberdade concedida ao leitor real se apresenta proporcional com a indeterminação do texto.

Durante a leitura de um texto narrativo, nós leitores reais, somos instigados a fazer nossas escolhas o tempo todo, optando por aquelas escolhas que pareçam mais razoáveis segundo o ponto de vista sugerido pelo leitor implícito e de acordo com nossos conhecimentos prévios acerca da vida e do mundo. Nesse sentido, de acordo com Eco (1994), o leitor real que ele denomina de leitor empírico pode ler o texto de várias formas sem se ajustar a leis que determinam como se deva ler “[...] porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto.” (ECO, 1994, p.14). Quanto ao leitor-modelo na definição de Eco (1994, p.15) equivale ao “[...] tipo ideal que o texto não só prevê como

colaborador, mas ainda procura criar. [...]” e quando nós leitores empíricos ou leitores reais decidimos agir como leitor-modelo devemos, segundo Eco (1994), seguir as instruções que nos são dadas do autor-modelo.

Ademais, quando citamos a afirmação de Gautier (2001, p. 107) “Ler-se um escritor é entrar em comunicação espiritual com ele [...]” pretendemos reforçar a ideia que temos acerca do leitor real de entrar no jogo da leitura proposto pelo narratário ou autor-modelo que sugere as regras ou pistas para construir o(s) sentido(s) do texto narrativo.

Théophile Gautier foi um grande conhecedor e dilettante das artes plásticas, daí podermos observar em suas obras inúmeras referências à escultura e à pintura. O escritor utiliza com frequência a técnica da transposição da arte, na qual introduz alguns elementos das artes plásticas na literatura ao fazer referências a elementos pertencentes a universos artísticos como pintores, quadros, escultores, estátuas, museus, além de descrever as formas, volumes, cores, incidência da luz como em um quadro ou em uma escultura. Provavelmente essa tendência a apreciar as artes plásticas tenha cooperado para que Gautier se projetasse na literatura fantástica – apreciador que já era, do gênero, sob a prática de Hoffmann e Arnin – pois esta lhe permitiu descrições pictóricas com o enunciado que pinta, a frase que cinzela, a exumação de palavras, esboçando o ambiente favorável para compor o enredo do fantástico, pelo qual o sobrenatural se insinua; e, também, Gautier revela-se como o escritor por excelência que imprime em sua escritura a sensibilidade da imaginação que sabe escolher, julgar, comparar, evitar ou buscar algo, de maneira espontânea, tornando coisas e seres ausentes intensivamente visíveis por meio de suas palavras, convocando imagens, e ao mesmo tempo, alterando e compondo-as, a fim de imaginar coisas maiores, mais estranhas do que aquelas que os olhos do público leitor já viram. A imaginação, o poder de ficção, eram para os românticos os meios de transcender as limitações da experiência individual.

O conto *A Cafeteira*, publicado em 1831, em *Le Cabinet de Lecture*, contém efeitos similares aos dos contos de Hoffmann³ como a correlação entre sonho e realidade, o sabá⁴ dos objetos e retratos animados. Acrescenta-se ainda a tapeçaria que se anima e uma jovem bela e frágil relacionada a uma cafeteira.

³ Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann (1776-1822) no Romantismo alemão, Hoffmann foi um mestre e virtuose da literatura fantástica.

⁴ “Conciliáculo de bruxos e bruxas que, segundo superstição medieval, se reunia no sábado, à meia-noite, sob a presidência do Diabo.” (FERREIRA, 1999, p. 1783).

Théodore, o narrador-personagem, recorda ter sido convidado no ano anterior a se distrair alguns dias numa propriedade distante da Normandia na companhia de dois colegas de ateliê Arrigo Cohic e Pedrino Borgnioli. Chegam já à noite e tão logo terminam de jantar, o hospedeiro os conduz para seus respectivos quartos. O de Théodore era grande, e ao entrar nele, sente um arrepião; tão logo o criado coloca o castiçal sobre a mesa de cabeceira e se retira, Théodore começa a perceber os vestígios dos últimos hóspedes, se vendo acometido de muito medo. Ao deitar-se, a cama se agita debaixo dele como uma onda e a luz da lareira lhe permite distinguir as personagens da tapeçaria, bem como os retratos dos quadros, cujas imagens eram dos antepassados do hospedeiro.

O fogo na lareira intensifica-se e um pavor se apodera de Théodore. O relógio bate onze horas, súbito as velas acendem-se sozinhas, o fole atiça o fogo, as tenazes remexem os tições, a pá retira as cinzas, uma cafeteira aos pulos se coloca no meio das brasas na lareira e as poltronas alinhram-se ao redor da lareira. Em seguida, um gorducho de barba cinzenta de um dos retratos esforça-se para transpor a moldura, saltando para o chão, retirando do bolso do casaco uma chave com a qual abre todas as outras molduras, a fim de facilitar a passagem das demais personagens: abades, viúvas, magistrados, cavalheiros, sentam-se. A cafeteira pula para cima da mesa, todos tomam café, e se põem a conversar sempre de olhos fixos no relógio de pêndulo.

Quando soam as doze badaladas uma voz anuncia que chegara a hora em que era preciso dançar. As notas da partitura de um minueto eram executadas com velocidade pelos músicos e os dançarinos esforçavam-se para acompanhar a melodia com saltos, pulos e rodopios.

O relógio bate uma hora quando, então, Théodore repará em uma mulher, dona de singular perfeição, sentada numa poltrona próxima à lareira; ela não dançara, e Théodore sente que, se, em algum momento de sua vida lhe ocorresse amar alguém, este alguém seria ela. Salta da cama e quando se dá conta está ajoelhado aos pés dela, segurando uma de suas mãos; conversavam como se conhecessem havia anos. Théodore sentia os pés queimarem tamanha a vontade que tinha de dançar, porém não ousava convidá-la, e ela, como se compreendesse seu desejo aponta a mão para o mostrador, consolando-o com a promessa de dançar quando o ponteiro indicasse a hora aprazada para dançarem; quando tal hora soa uma voz diz à bela mulher, Ângela, que podia dançar com o senhor, assim, começam a valsar, embora a orquestra aumentasse gradativamente o ritmo, não faziam esforços para acompanhá-la, afinal a alegria inebriante que os envolvia, mantinha-os

absortos um no outro. Ângela cansa-se. Para repousar, senta-se sobre os joelhos de Théodore, envolve-o com seus braços, abrigando sua cabeça no peito dele. Théodore não pôde precisar por quanto tempo permanecera nesse estado, cujo enlevo afastara seus sentidos do mundo e sua alma comunicava em pensamento com a de Ângela. Quando uma cotovia canta, anunciando o alvorecer, Ângela levanta-se apressadamente, faz um gesto de despedida e após alguns passos, solta um grito e cai. Théodore apressa a auxiliá-la, encontrando em seu lugar apenas a cafeteira quebrada, cuja imagem lhe causa expressivo espanto, desmaiando.

Ao recobrar os sentidos, Théodore estava em seu leito e à sua cabeceira Arrigo Cohic e Pedrino Borgnioli o observavam aliviados, porquanto, pela manhã ao repararem que ele não saíra, entram no quarto, encontrando-o estendido no chão com um traje do século XVIII, roupa de casamento do avô de Borgnioli, apertando nos braços um pedaço de porcelana. Théodore comenta ter sentido uma vertigem, tira o traje ridículo e vai almoçar.

Em razão de uma chuva torrencial, Théodore e seus companheiros ficam impossibilitados de sair, então cada qual ocupa-se como bem lhe agradava. Théodore, por sua vez, começa a desenhar num papel a cafeteira, atitude que nos faz refletir que a maior parte das personagens de Gautier cultiva uma expressiva paixão pela arte, mas, curiosamente, nenhuma delas se revela pintor(a) ou escultor(a), sendo sempre artistas amadores, nunca artistas criadores, ocupando a posição de observadores.

O hospedeiro ao olhar para o desenho de Théodore comenta que os traços daquela cabeça eram idênticos aos de sua irmã Ângela. Théodore, numa ânsia premente, pergunta se ela estava viva ou morta ao que o hospedeiro lhe informa ter ela morrido fazia dois anos de uma pneumonia depois de um baile. Com essa resposta, Théodore comprehendia com desgosto que a Terra não mais lhe reservava a felicidade. Ademais, não é a toa que a cotovia canta justamente quando Ângela cai, sendo depois transfigurada na cafeteira despedaçada, o que prenuncia com o canto da ave, segundo as simbologias que a envolvem, a união entre os reinos terrestre e celestial, evidenciando a aproximação que se estabelecerá entre Théodore e sua amada Ângela, embora doravante permanecessem em dimensões diferentes.

Théodore vive o drama do herói romântico ao reconhecer que sua felicidade estava em um plano metafísico, o que ocasionaria em um destino solitário e na sublimação

amorosa, em razão de sua concepção de amor impossível, conjuntura que encontramos justificativa na passagem abaixo em que o teórico Silva explicita:

O mundo romântico, diferentemente do mundo humanístico e do mundo iluminista, está radicalmente aberto ao sobrenatural e ao mistério [...] Tudo o que é visível e palpável não representa o real verdadeiro, pois que o autêntico real não é perceptível aos sentidos. [...] (SILVA, 1973, p. 476).

Nesse sentido, o Romantismo fomentou o amor idealizado, fundamentado na constância temática do amor ausente manifestado pelo sonho, devaneio ou por uma visão ideal inatingível, a exemplo de Ângela a imagem inacessível ao arrebatamento de Théodore, embora represente promessa no porvir.

Alguns temas recorrentes na literatura de modalidade fantástica, a exemplo do duplo e do poder do olhar são explorados com ênfase por Gautier, sobretudo em *A Morte Amorosa*, publicada em junho de 1836 por *La Chronique de Paris*. Esta história evidencia em seu início, a presença do narratário, aquele que “*no texto*, escuta ou lê a história” (REUTER, 2007, p. 20, grifo do autor) o “você” e “irmão” identificado desde já no primeiro período: “Você me pergunta, irmão, se amei, respondo que sim” (GAUTIER, 1986, p. 22). Esse diálogo com o narratário cria a impressão de que esse leitor ou ouvinte no texto está em uma sala onde permanecerá durante toda a narrativa junto com o narrador “aquele que, *no texto*, conta a história” (REUTER, 2007, p. 19, grifo do autor), no caso, Romuald, que além de narrar também é o personagem de sua narrativa.

É frequente no fantástico a utilização dos procedimentos narrativos da enunciação, sobretudo, a narração em primeira pessoa ao lado de um destinatário explícito, no caso o narratário, legitimando a ficção narrativa, além de propiciar a identificação do leitor virtual com o leitor real.

Desde tenra idade, Romuald reconhece sua vocação para padre e o noviciado dura até seus vinte e quatro anos. Via sua mãe doente, já idosa, duas vezes ao ano e sabia de maneira imprecisa que existia um ser chamado mulher. Durante a cerimônia tão esperada de sua ordenação ergue sua cabeça à revelia, contemplando uma mulher de singular beleza: “Oh! Como era bela! [...] Que olhos! Com uma cintilação decidem o destino de um homem. Eram de uma limpidez, de um ardor, de uma umidade brilhante que jamais vi em um olho humano [...]” (GAUTIER, 1986, p. 26). Na descrição física de Clarimonde a beleza dos olhos é exaltada bem como o inevitável efeito que pode causar, de maneira que o tema do olhar se anuncia como fator central em todo o desdobramento da trama. À

medida que a olhava, a vida se lhe apresentava sob nova perspectiva, a ponto que desejou gritar que não seria padre sem, contudo, o conseguir. Ao atravessar a entrada da igreja, a mulher de rara beleza com uma mão fria segura a sua bruscamente e externa em voz baixa: “Infeliz! Infeliz! O que você fez?” (GAUTIER, 1986, p. 30) Ao dizer essas palavras mistura-se na multidão e enquanto Romuald era conduzido por um jovem padre, recebe de um pajem negro uma pequena bolsa com duas folhas em que se lia: “Clarimonde, Palácio Concini” (GAUTIER, 1986, p. 31).

O abade Sérapion anuncia a nomeação de Romuald para a paróquia de C, visto que o padre de lá morrera. Ao afastarem-se da cidade de S, Romuald repara a imponência de um edifício que ultrapassava aos vizinhos em altura e, a respeito dele, Sérapion informa tratar-se do palácio dado pelo príncipe Concini à cortesã Clarimonde, lugar onde ocorriam fatos tenebrosos. Gastam três dias de viagem para chegar ao campanário da igreja onde Romuald serviria doravante.

“Irmão, medite bem no que lhe digo! Por ter erguido só uma vez os olhos para uma mulher, [...] vivi inquieto por muitos anos e a minha vida ficou perturbada para sempre.” (GAUTIER, 1986, p. 39), afinal a bela mulher havia se apoderado de Romuald desde que a vira e Clarimonde é consciente do poder que seu olhar exerce sobre os homens, tal como posteriormente ela mesma confessa a Romuald que tentou dissuadi-lo de se tornar um padre:

[...] Lancei-lhe um olhar onde coloquei todo o amor que eu tinha e que eu teria por você; um olhar que faria um cardeal perder a alma, que faria um rei ajoelhar-se aos meus pés diante de toda a sua corte. Você ficou impassível e preferiu o seu Deus. (GAUTIER, 1986, p. 52).

Um ano transcorre até que um homem bate-lhe à porta a noite para solicitar a presença de um padre, pois sua senhora agonizava. Romuald acompanha-o e no castelo é recepcionado pelo mesmo pajem negro que lhe entregara a mensagem de Clarimonde; logo um senhor notifica-os de que já era tarde. Romuald encaminha-se para o quarto da morta, onde sem que resistisse, deposita um beijo nos lábios de Clarimonde que responde a pressão de seus lábios, envolve o pescoço dele com seus braços, dizendo amá-lo, tê-lo esperado muito até concluir: “agora somos noivos, poderei ver você; era tudo o que eu queria lhe dizer [...] Até breve” (GAUTIER, 1986, p. 46). Romuald desmaia e ao voltar a si estava deitado em sua cama no presbitério. Soube por Bárbara, a velha governanta do

antigo pároco, que ficara desacordado por três dias sem sinal de vida, confirmando que o mesmo homem que o levara, o trouxera de volta.

Sérapion visita Romuald e o interroga sobre como ocupava suas horas, se já havia travado conhecimento com os habitantes da região entre outras questões sem conseguir nas respostas de Romuald qualquer denúncia de seu estado. De súbito, Sérapion informa que Clarimonde morre após uma orgia de oito dias e oito noites e repara o efeito que essa informação causa em Romuald, que não soube conter uma indisfarçável inquietação. Então, Sérapion alerta-o para que não caísse no abismo, afinal “[...] segundo se diz, não é a primeira vez que ela morreu. [...]” (GAUTIER, 1986, p. 49), havendo em torno dela, muitas histórias obscuras. Esse cuidado de Sérapion nos faz refletir acerca de um jogo interessante que perpassa esse conto, pois em sonho, Romuald afirma plenamente a sensualidade e nega a religião; em contrapartida, durante a vigília nega a sensualidade e afirma sua religião, daí a expressão máxima do duplo constituindo a natureza humana, ilustrada nas vivências do padre.

Certa noite Romuald sonha que Clarimonde adentra seu quarto com uma vela na mão, vestida com uma mortalha de linho, senta-se na cama ao lado dele numa posição graciosa que desperta em seu corpo arrepios voluptuosos. No dia seguinte, quando Romuald adormece, seu sonho prossegue e Clarimonde lhe aparece pronta para uma viagem. Romuald veste um traje indicado por ela e, ao olhar-se no espelho reparou que era belo; sente-se vaidoso com isso, já não conseguia distinguir o sonho da vigília: umas vezes acreditava que era um padre que sonhava ser um cavalheiro, outras vezes julgava que era um cavalheiro que sonhava ser padre. Aqui o tema do duplo se faz presente, sendo de praxe a constituição dupla no homem, composto de dois seres, um perecível, o outro imortal; um carnal, o outro etéreo; dotado de instintos e razão; sentimento do bem e do mal, enfim antinomias que desafiam o homem a conciliar o duplo em si mesmo na grandiosa odisséia da existência.

Em seguida Romuald, em seu sonho, supõe estar em Veneza onde habitava um grande palácio. A saúde de Clarimonde não estava boa, empalidecia a olhos vistos, enfraquecia gradualmente. Certa manhã, no sonho, durante a refeição matinal, Romuald, enquanto cortava uma fruta, fere o dedo profundamente e a fisionomia de Clarimonde adquire “uma expressão de alegria feroz e selvagem” (GAUTIER, 1986, p. 59), então começa a sugar-lhe o sangue vagarosamente, seus olhos readquirem brilho, a pele torna-se

rosada e as mãos aquecem num estado de perfeita saúde. Comenta que aquelas gotas de sangue devolveram-lhe a vida.

Uma noite Romuald vê pelo espelho Clarimonde derramar um pó no copo de vinho com especiarias que habitualmente lhe preparava após as refeições. Finge sorver o conteúdo da taça e deita-se resolvido a não dormir para observar o que iria ocorrer. Clarimonde alfineta-lhe o braço, suga-lhe um pouco de sangue e esfrega um unguento na ferida, cicatrizando-a de imediato.

Sérapion, que censurava Romuald por sua pusilanimidade, decide ajudá-lo, conduzindo-o até o local onde Clarimonde fora enterrada para que visse o estado dela ao que Romuald aceita, visto que já estava fatigado com sua vida dupla. À meia-noite diante do túmulo de Clarimonde Sérapion utiliza uma picareta para desenterrá-lo, ao término ergue a tampa e vê Clarimonde inalterável. Sérapion enfurece e borrifa água-benta em movimentos no formato de uma cruz, sobre o corpo e o caixão. Clarimonde se desfaz numa mistura de cinzas, ossos calcinados e diante desse novo aspecto Sérapion pergunta a Romuald se ele “sente-se ainda tentado a ir passear com sua beldade.” (GAUTIER, 1986, p. 65). Na noite seguinte, Clarimonde em sonho informa a Romuald que a comunicação entre suas almas havia se rompido por todo o sempre.

“[...] Eis, irmão, a história da minha juventude. Nunca levante os olhos para uma mulher, caminhe sempre com eles fixos na terra porque, por mais casto e calmo que você seja, basta um minuto para perder a eternidade.” (GAUTIER, 1986, p. 66).

Nota-se que o conto se encerra, ressaltando o poder do olhar, sendo ao mesmo tempo causa de fascínio e de destruição. Na obra *Avatar*, veremos que o olhar será determinante nas ações das personagens.

Quando Romuald começa a compartilhar as experiências que culminaram na história acima, ele afirma: “[...] Não quero lhe negar nada, mas não contaria tal história a alguém menos experiente.[...].” (GAUTIER, 1986, p. 22), sugerindo que seu ouvinte seja dono em certa medida de autoridade moral, seja por dispor de experiência, seja por dispor de virtudes com as quais tenha conquistado a confiança de Romuald de maneira que este sentira-se seguro em narrar-lhe sua “[...] história singular e terrível [...]” (GAUTIER, 1986, p. 22)

Podemos perceber que os sonhos de Romuald propiciam a manifestação do tema do duplo, de maneira que, a personagem assume uma personalidade diferente da costumeira

quando em vigília, tal como ocorre no conto *O Cachimbo de Ópio*, publicado em 27 de setembro de 1838, em *La Presse*, compondo posteriormente o tomo III de *La Peau de Tigre* em 1852 e o *Romans et Contes* em 1863. Neste conto, o narrador-personagem encontra o amigo, Alphonse Karr na sua casa, sentado em seu divã, e com uma vela acesa, mesmo em pleno dia, aspirando uma fumaça. O narrador-personagem sorve alguns tragos, sente um leve entorpecimento. Volta para sua casa, janta, vai ao teatro e, ao retornar, deita-se para dormir, mas o ópio que havia fumado não produzira o efeito sonolento e sim, uma agitação nervosa, que retarda seu sono.

Quando consegue dormir sonha que estava na casa de seu amigo Alphonse Karr, tal como estivera pela manhã. Tira o cachimbo das mãos dele e aspira lentamente a fumaça embriagadora, acompanhando com os olhos as espirais que subiam no ar para o teto preto que, de tanto olhá-lo, lhe parecera azul. Comenta com Karr ter reparado que ele pintara o teto de azul; Karr comenta ser muito provável que o teto cansou-se de ser preto, tornando-se azul. O narrador-personagem cogita que se seu colega Esquiros estivesse junto a eles poderia dar-lhes explicações mais satisfatórias do que as de Karr; tão logo pensara, Esquiros aparece na frente deles. Tal aparição surpreende o narrador e este questiona Karr se compreendia como Esquiros entrou sem que se lhe tivesse aberto a porta. Karr explica que o costume é o de entrar pelas portas fechadas, pois só se passam pelas portas abertas as pessoas mal-educadas. Os olhos de Esquiros cresciam prodigiosamente: esféricos e em chamas, enquanto seu corpo dispersava na escuridão.

Pequenos flocos brancos atravessam o espaço azul do teto e uma voz sussurra ao ouvido do narrador que os flocos são espíritos; daí ele repara que os vapores brancos adquiriam formas mais precisas dispostas numa longa fila. No canto do quarto sobre a moldura do teto estava uma mulher, usando larga veste de musselina. Os fantasmas batiam no ombro dela quando passavam, convidando-a para acompanhá-los até as estrelas ao que ela respondia não, porque queria viver mais seis meses. O narrador, apesar de não ver o rosto encoberto da mulher, imaginava-a jovem, adorável, atraente e se precipitava para ela, o que não passara despercebido, então ela fala-lhe que se tivesse coragem de beijar os lábios daquela que ela foi, cujo corpo estava adormecido na cidade negra, viveria mais seis meses e sua vida pertenceria a ele.

Beijar os lábios pertencentes a um corpo adormecido na cidade negra para viver durante mais seis meses se apresenta como ocorrência intertextual que remete ao conto de fada *A Bela Adormecida*, fazendo-nos refletir segundo Perrone-Moisés (1990, p. 99) que “a

originalidade nunca é mais do que uma questão de arranjo novo”, afinal um texto resulta de um ininterrupto diálogo entre textos no gesto de retomar, emprestar e trocar, seja por consentimento ou contestação.

A ocorrência intertextual de *A Bela Adormecida* sugere uma forma de arquétipo, termo que Jung⁵ utiliza para denominar os conteúdos do inconsciente coletivo que abrange uma camada mais profunda do inconsciente, o qual não se desenvolve individualmente, sendo inato, herdado. Por outro lado, em uma camada mais superficial está o inconsciente pessoal. Simplificando, o arquétipo remonta a ideias na memória coletiva, sendo imutável, porém o símbolo que encerra essas ideias não se esgota, daí que o símbolo varia em conformidade com a criação artística e com a cultura. *A Bela Adormecida*, por exemplo, traduz um arquétipo que denota o anseio natural da psique humana de ser despertada por um ‘príncipe’, cujas virtudes conduzam o ser a uma plenitude.

A respeito desse incidente, o narrador pergunta aos dois amigos o que achavam da proposta de beijar os lábios da mulher desconhecida. Karr afirma que a peripécia era comum, afinal de contas existiam várias do mesmo gênero e era muita ingenuidade impressionar-se com tão pouco. Esquiroz justifica tudo através do magnetismo.

O narrador decide ir à cidade negra, apesar de estar de chinelos. Esquiroz diz pressentir uma carruagem na porta para conduzi-lo, o que fora confirmado pelo narrador. Não havia cocheiro, os cavalos se conduziam e, à medida que a carruagem avançava, o narrador observa uma planície triste e sombria com árvores finas cobertas por um céu cor de chumbo. Quando chega ao local aprazado os cavalos e a carroça dissolvem-se e o narrador repara que uma casa, entre muitas, estava com a porta entreaberta, de onde saía uma luz avermelhada para a qual se encaminha, certificando-se que lá estava uma mulher deitada, semelhante a uma estátua de cor pálida. Nesse momento, ele procede conforme as orientações: debruça-se para dar-lhe o beijo que deveria revivê-la e imediatamente sente que lábios úmidos e mornos retribuem-lhe o beijo com uma intensidade incrível, agora sem o aspecto desfalecido.

Ocorre uma lacuna no sonho do narrador-personagem, pois não se lembra de como regressara da cidade negra, apenas recorda que estava com Karr numa casa que não conhecia, embora os detalhes interiores lhe fossem familiares. Karr escutava com ar “infeliz e resignado” (GAUTIER, 1986, p. 76), o relato da expedição do narrador e este

⁵ Carl Gustav Jung (1875-1961) – exerceu a função de psiquiatra e psicoterapeuta. Desenvolveu a psicologia analítica, cujo conceito principal é a individuação, processo do desenvolvimento humano.

conjeturava ter sido um sonho dentro de outro sonho. A campainha toca, uma mulher quer falar com o narrador, que vê passar-lhe no rosto três fisionomias diferentes até que os traços do rosto dela se definem como aqueles da morta beijada na cidade negra; esta conta-lhe que fora cantora e que morrera muito jovem, ignorava os prazeres da vida, portanto, antes de mergulhar na eternidade queria inebriar-se com todas as volúpias até saciar seu desejo de viver e amar. Falava em versos e na falta desses entoava música, ao mesmo tempo em que envolvia com seus braços o pescoço do narrador-personagem, mergulhando suas mãos nos cabelos encaracolados dele e ambos adivinhavam o pensamento um do outro. De repente, o narrador-personagem sente algo peludo e áspero passar pelo seu rosto e ao abrir os olhos vê seu gato esfregando o bigode no seu como se o cumprimentasse pelo novo dia. Desse sonho ficou apenas uma vaga melancolia consequência do estímulo do ópio segundo sugere o narrador.

Em julho de 1840 o conto *O Cavaleiro Duplo* é publicado na revista *Le Musée des familles* e, em 1863, comporá a coletânea *Romans et Contes*. Nesta breve narrativa, a loura Edwige, esposa do conde Lodbrog, depois de ter olhado, demasiadamente, para um estrangeiro, ao gerar seu primeiro filho, batizado com o nome de Oluf, percebe que ele tinha o mesmo olhar do estrangeiro. Quando um mago consulta o horóscopo do menino constata que tem estrela dupla: uma verde, outra vermelha, podendo ser muito feliz ou de muita má sorte.

À medida que Oluf crescia revelava possuir uma dupla personalidade: um dia era bom como um anjo, no dia seguinte era mau como o diabo. Tal instabilidade de caráter impedia-o qualquer realização de felicidade entre ele e alguma mulher. Certa feita, Oluf vai ao encontro de uma moça, Brenda, e esta o questiona porque ele chegara a um encontro de amor acompanhado por um cavaleiro de estrela vermelha. A jovem pede-lhe para livrarse do cavaleiro de estrela vermelha porque não poderia ser mulher de dois homens ao mesmo tempo. Após esse encontro malsucedido, Oluf, retornando pelo caminho que dava ao seu castelo, vê um cavaleiro aproximando-se. Em razão da estrada ser muito estreita um dos cavaleiros teria de recuar, então o cavaleiro desconhecido ordena a Oluf que recuasse, a fim de que ele pudesse passar. No entanto, Oluf se recusa, iniciando um combate entre eles, mas, fato singular, Oluf sentia os golpes que desferia no cavaleiro desconhecido e quando retira o elmo de seu adversário vê-se a si mesmo diante de si: havia combatido com seu próprio espetro, com o cavaleiro de estrela vermelha, o qual, ao emitir forte grito, desaparecera. Depois desse episódio, Brenda observa que os olhos de Oluf mudara da cor

de azeviche para o tom azul. O narrador chama a atenção nesta história, mostrando “como um único momento de esquecimento, um olhar mesmo inocente, podem ter influência.” (GAUTIER, 1999, p. 102). A narrativa que acabamos de apresentar explora, tal como em outras narrativas de Gautier, a temática do duplo e do olhar. Os desdobramentos do eu nos possibilitam uma análise profunda da alma humana, seja no âmbito histórico, filosófico ou psicológico, alternando entre a essência e a aparência.

Tivemos acesso a outro conto de Gautier, *O Clube dos Haxixins* publicado em 1846, em *Revue Des Deux Mondes*, compondo *Romans et Contes* em 1863, cuja narrativa também explora o duplo do protagonista em sonho e sugere os efeitos das quatro fases motivadas pela ingestão do haxixe: hilaridade, alucinação, êxtase e suplício, e estas, levadas ao extremo, servem de adorno à experiência real com a droga no ato ficcional. Em dezembro de 1845, as sessões de haxixe ocorriam no salão do pintor Boissard do Hotel Lauzum, mais conhecido por Hotel Pimodan, localizado na ilha de Saint-Louis onde, inclusive, residia Baudelaire.

O narrador-personagem é convocado a participar de uma sessão de haxixe no Hotel Pimodan e para lá é conduzido por seu cocheiro. Atravessa um pátio cercado por construções antigas de torres pontiagudas, transpõe uma escada externa e logo vê uma longa escadaria cercada por paredes nas quais se fixavam quadros que reproduziam obras-primas da escola italiana e espanhola. No andar indicado, bate à porta, entrando em um imenso salão, dirigindo-se até a parte iluminada em que algumas pessoas se agitavam em torno de uma mesa. Logo em seguida, um doutor serve aos convidados uma pequena porção de pasta esverdeada.

No Oriente existia um xeque conhecido como ‘O Velho da Montanha’ ou ‘O Príncipe dos Assassinos’, o qual era obedecido com um devotamento irrestrito por seus súditos, executando as mais arriscadas e tenebrosas ordens sem titubearem, em razão de ‘O Velho da Montanha’ dar aos seus súditos, sem o conhecimento deles, a mesma droga fascinante servida pelo doutor.

O narrador-personagem experimenta uma alteração em seu paladar, sua razão oscila, nesse estado senta-se numa pequena cadeira junto à lareira e abandona-se aos efeitos da droga. Seus companheiros desaparecem um após o outro e o salão fica iluminado apenas por uma meia-luz. De improviso, um clarão avermelhado atravessa os olhos do narrador, um incalculável número de velas acende-se, enquanto o salão torna-se maior,

mais suntuoso, onde adivinhava a presença de uma multidão, embora não se distinguisse ninguém, até que surge uma personagem estranha que

[...] tinha um nariz curvo como o bico de um pássaro, olhos verdes rodeados por três círculos castanhos [...] uma gravata branca engomada, em cujo nó havia um cartão de visita onde se lia: Daucus-Carota [...] Quanto a suas pernas, eram feitas de uma raiz de mandrágora, bifurcada, rugosa [...]” (GAUTIER, 1986, p. 90-91).

Quando esse ser se aproxima do narrador irrompe em soluços e diz que “é hoje que vamos morrer de rir!” (GAUTIER, 1986, p. 91), momento em que começa a fase da hilaridade. No teto do salão surgem diversas cabeças sem corpo com expressões tão engraçadas, tendo o narrador como o rei da festa, cada figura alternadamente sussurra-lhe piadas que causavam uma explosão de alegria. Porém, aqui já inicia a fase da alucinação, em vez de as cabeças se apresentarem ao narrador uma a uma, atacam-no em massa num atropelo e tumulto febril. O narrador se esconde num canto escuro do salão de onde podia vê-los em seus espetáculos, num frenesi de risos convulsivos, culminando em grunhidos, gritos roucos e, ouvindo, concomitantemente, Daucus-Carota “[...] repetir com um tom burlescamente lamentoso: É hoje que vamos morrer de rir!” (GAUTIER, 1986, p. 95).

Um dos membros do clube de haxixe que não se intoxicara com a droga com o propósito de vigiar a fantasia dos convidados, põe-se a tocar piano, o que altera a via da embriaguez, pois os acordes dissipam as visões ridículas, propiciando o começo da terceira fase, o êxtase, do que se segue uma profunda calma. As notas vibravam com tanta força no peito do narrador, parecendo-lhe que a melodia saia de si mesmo e seus dedos começam a se agitar sobre um teclado invisível, improvisando melodias até que deixa de sentir seu corpo e nenhum desejo terrestre o afeta.

A quarta fase da droga principia seu efeito quando o narrador levanta-se com muita dificuldade e caminha até à porta do salão, parecendo-lhe ter gasto dez anos para percorrer esse trajeto, enquanto que Daucus-Carota zombava com falsa compaixão: “Nesse passo, quando você chegar já estará velho.” (GAUTIER, 1986, p. 103); apesar deste aviso, uma voz lhe estimulava, recordando-lhe que esperavam-no às onze horas. Quando consegue chegar ao patamar percebe a sobreposição de inúmeros patamares em extensões gigantescas, comentando consigo mesmo que aquela escada devia atravessar a Terra de um lado a outro. As figuras dos quadros olhavam-no com um semblante cheio de compaixão e contorciam-se como mudos que desejavam alertá-lo sobre algum perigo. Os degraus que o narrador começa a descer eram suaves de maneira a afundarem-se sob seus pés. Conforme

andava, os degraus já atravessados punham-se de novo à sua frente, e segundo seus cálculos deveria ter demorado uns mil anos para descer a escadaria. No momento em que atinge o pátio depara-se com uma sombria arquitetura gigantesca e Daucus-Carota escarnece: “[...] Você nunca chegará às onze; fazem mil e quinhentos anos que você partiu. Metade de seus cabelos já estão grisalhos. Volte lá para cima, é o mais sensato.” (GAUTIER, 1986, p. 106). O tempo do mundo sobrenatural não corresponde ao tempo da vida cotidiana porque o tempo aqui se prolonga mais do que acreditamos ser possível, como se ele ficasse em suspenso.

A obstinação do narrador incomoda Daucus-Carota e este coloca aquele no salão novamente, onde o narrador repara que o aposento estava cheio de pessoas vestidas de preto com ar triste, dizendo entre si que o tempo havia morrido e iriam ao seu funeral. O narrador se sobressalta, considerando que se o tempo não existisse mais, então nunca seriam onze horas; a essa reflexão Daucus-Carota lhe responde com um grito estrondoso que não dariam onze horas, pois o ponteiro permaneceria na posição em que estava quando o tempo deixou de existir, sendo sempre nove e quinze. O narrador, com extrema inquietação, vai centenas de vezes até o mostrador até se convencer de que ele não se movia, então acusa Daucus-Carota de ter parado o pêndulo.

Nesse momento, alguém começa a tocar harpa e a melodia seguia um ritmo alegre que incomoda sobremaneira Daucus-Carota; este foi se tornando cada vez menor até cair no solo na forma de um salsífi, simultaneamente, o encanto desvanece, o tempo ressuscita, indicando no mostrador pontualmente onze horas. O criado anuncia ao narrador-personagem que a carruagem já o aguardava, o sonho termina, os haxixins se dispersam e ele desce a escadaria à disparada; logo estava em sua casa.

Ao fim da leitura do conto *O Clube dos Haxixins* e, acreditamos poder também incluir nessa observação *O Cachimbo de Ópio*, o aspecto bizarro que assinala o desenrolar das ações nesses contos, revela um fantástico alegre, do que destacamos o êxito de Gautier nos diversos gêneros de novela aos quais dedicou-se, sobretudo no grotesco e no bufo em que o bom humor de um sonhador dá vazão à jovialidade e, simultaneamente, conserva a graça de quem quer agradar a si mesmo.

Nas obras de Gautier notamos um certo fascínio pelo povo egípcio, e não é por acaso que algumas de suas obras têm como cenário a terra dos faraós: *Uma noite de Cleópatra* (1838), *O pé de múmia* (1840), *A Milésima Segunda Noite* (1842), *O romance da múmia* (1857), além de o Egito aparecer como alvo de apreciação em diversas obras, a

exemplo de *O Ignorado Amor* (1865) na qual a personagem Malivert viaja até o Egito por alguns meses por enaltecer sua cultura em detrimento da cultura ocidental. A origem da admiração está relacionada à civilização que sabe conservar a beleza, impedindo a deterioração dos corpos, mesmo depois da morte.

O cenário da novela *Uma Noite de Cleópatra* – começa a ser publicada em 29 de novembro de 1838 em *La Presse* e fará parte de *Nouvelles* em 1845 – remonta ao Egito Antigo, aproximadamente mil e novecentos anos antes da época em que foi escrita, 1838, quando essa civilização estava em voga por serem desvendados muitos de seus mistérios.

Em 1801, Napoleão (1798-1801) envia uma expedição à região do Egito e, ao invadi-lo, leva consigo uma comitiva de estudiosos e cientistas que realizam uma extensa pesquisa acerca da arqueologia, topografia e história do país, ocasião em que Champollion (1822), servindo-se da Pedra da Roseta para desvendar mistérios em torno do Egito Antigo, decifra os hieróglifos.

A personagem central é Cleópatra, nascida em Alexandria, filha de um relacionamento entre Ptolomeu e uma irmã deste. Ptolomeu fora general macedônico de Alexandre o Grande; logo após a morte deste, Ptolomeu dirige o reinado no Egito e, quando de sua morte, sua filha Cleópatra assume o trono dividido com Ptolomeu XIII, seu irmão, com quem era casada, o qual será assassinado mais tarde, a fim de Cleópatra assumir o trono, favorecendo suas próprias deliberações, deixando claro para o povo seus romances com Júlio César e Marco Antônio. Esta novela encerra uma linguagem sofisticada, pontuada por vocábulos complexos, que assemelha ao preciosismo clássico, mas descreve com precisão o cenário egípcio, exigindo do leitor, ao mesmo tempo, uma participação mais intensa na consulta aos dicionários para visualizar o espaço descrito.

Uma barcaça desce o Nilo com a rapidez do esforço de cinquenta remadores, que conduziam “a mulher mais completa que já existiu, a mais mulher e a mais rainha” (GAUTIER, In: COSTA, 2006, p. 40). Cleópatra confessa à sua escrava favorita, Charmion, sentir-se entediada, pois o Egito lhe era muito sombrio, enigmático com uma arquitetura e arte que a assombram. Por todos os lados seres medonhos esculpidos, cuja imobilidade lhe aborrece, além de símbolos ameaçadores somados com a conservação de corpos que mantêm uma população de múmias para cada geração, em cidades subterrâneas envoltas em uma atmosfera fúnebre, impelindo Cleópatra a desejar uma aventura inesperada, a fim de temperar sua apatia. Depois de longo discurso, ela sente-se cansada e dorme.

“Agora que Cleópatra dorme, *voltemos à ponte da barcaça e apreciemos o admirável espetáculo do sol poente*” (GAUTIER, In: COSTA, 2006, p. 45, grifo nosso). Os termos em destaque exemplificam o uso frequente de metalepses pelos romancistas do século XIX em que o narrador intervém na ficção, “voltemos à ponte... apreciemos o admirável...”, como se estivesse fora dela e se pusesse no mesmo nível das personagens.

Um homem num pequeno bote, com vigor hercúleo, seguia de perto a barcaça real. Para Cleópatra, que desejava uma aventura inaudita, esse pequeno bote parece trazer “se não uma aventura, ao menos um aventureiro” (GAUTIER, In: COSTA, 2006, p. 46). Trata-se de Meïamoun, um belo rapaz de 20 anos, filho de Mandouschopsch, cuja personalidade pouco se impressiona com aquilo que emociona os mortais comuns, indiferente aos assuntos do coração, e “em todas as coisas, só amava o perigoso e o impossível” (GAUTIER, In: COSTA, 2006, p. 48), no entanto, Meïamoun, inexplicavelmente, nutria paixão por Cleópatra, a qual só vira de longe e não ousava erguer-lhe os olhos, mesmo não tendo jamais baixado o olhar diante dos olhos amarelos dos leões. Mas, há vários tipos de leões, dentre os quais, há os que rondam pelas selvas dos desejos humanos que são um pouco mais difíceis de serem subjugados, tal como se mostrava a paixão de Meïamoun e para despojar-se do peso que esse sentimento lhe imprimia, lança uma flecha envolta em um rolo de papiro em direção ao quarto de Cleópatra onde se lia: “Eu vos amo!”. A rainha ordena ao chefe dos remadores que se pusesse a procurar um homem no Nilo, porém essa busca fora inútil e a rainha duvida de sua onipotência por ser a primeira vez em que um de seus desejos não fora realizado. Enquanto isso, Meïamoun segue em direção ao palácio de Cleópatra por um canal que as águas do Nilo levavam às termas da rainha.

No dia seguinte, quando a rainha vai se banhar nas águas termais surpreende Meïamoun a observá-la em meio a árvores. Interrogado, diz apenas que a ama, denunciando com essa expressão ser o autor da mensagem da noite anterior. Cleópatra decide poupar-lhe a vida por uma noite, afinal ele não tinha ambições medíocres e se precisava de uma rainha, por que não?! A noite prometida a Meïamoun deveria ser deslumbrante, mergulhada num turbilhão de volúpias, uma orgia sem precedentes para que, quando chegasse a hora de sua morte, esta não fosse vista ou compreendida. Diante de tal espetáculo se Meïamoun não sentisse a mão de Cleópatra sobre a sua acreditaria ter sido transportado por algum feiticeiro para um mundo encantado. No auge da orgia, Cleópatra se pôs a dançar, exprimindo em seus movimentos a volúpia dos sentidos, a paixão ardente mesclada com sua juventude inesgotável e a promessa da felicidade próxima quando

beijava a fronte de Meïamoun. Com o raiar do dia um escravo eunuco estende a Meïamoun uma taça com veneno, Cleópatra ia pedir-lhe que continuasse vivo para amá-la quando entram no salão de festa quatro arautos a cavalo que precediam Marco Antônio, apenas a alguns passos. O veneno mortal na taça é esvaziada de um só gole e Cleópatra justifica que o cadáver representava o teste de um veneno que ela se serviria caso fosse prisioneira de Augusto e convida Marco Antônio a sentar-se ao seu lado para ver bufões gregos dançarem.

Outra narrativa de Gautier cujo cenário será o Egito, mais especificamente a cidade do Cairo, é *A Milésima Segunda Noite*, publicada em agosto de 1842 no jornal *Le Musée des familles*, que, posteriormente fará parte do *Romans et Contes*, em 1863. Trata-se de um conto deleitável com um enredo, apresentando uma história dentro de outra história. O narrador-personagem decide gozar de sua preguiça, para tal ordena ao porteiro guardar a porta e afunda-se em sonolência até que um toque de campainha faz erguê-lo sobressaltado. Seu criado Adolfo, que estava aos seus serviços sob pretexto de ter um criado negro, informa que uma mulher muito bonita, na companhia da irmã, queria falar-lhe. As duas mulheres, vestidas ricamente à maneira turca, entram a sala e sentam-se no chão à oriental. Ambas não falavam o francês, então Adolfo, que era poliglota, serve-se de intérprete da conversação. Uma das turcas afirma ser a sultana Scheherazade - esposa do arguto sultão Schahriar que, ao desposar uma mulher à noite, mandava estrangulá-la pela manhã para não ser enganado - e aquela que a acompanhava era sua irmã Dinarzarde.

Scheherazade confidencia ao poeta que Galland enganou o mundo ao afirmar que após a milésima primeira noite o sultão concede indulto à Scheherazade. No entanto, em razão de o sultão estar ávido de mais contos, ela vai à casa do poeta com o propósito de conseguir dele algum folhetim ou novela. A presença de Scheherazade traz à tona a afirmação de Kristeva (1974, p. 64) quando enuncia “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.”, incidindo na intertextualidade, cujo procedimento permite o diálogo de um texto com outros textos, contemporâneos ou anteriores a ele, ou seja, um texto assemelha-se a um palimpsesto no qual pode-se identificar a presença de textos anteriores que se manifestam de maneira evidente ou apagada, exigindo esforço, a fim de realizar uma leitura em que se articule o sentido do texto atual com os outros textos, sutilmente presentes nele. O próprio título *A Milésima Segunda Noite* faz referências ao imaginário oriental, ao remeter à obra *As mil e*

uma noites, sugerindo um diálogo com essa segunda obra, agora acrescida de mais uma noite.

O narrador-personagem, visto que era um literato, já havia lido os contos árabes *As Mil e Uma Noites* e considerava a visita um tanto fantástica, afinal o tempo do narrador-personagem dista da época de Scheherazade. No entanto, sensível ao apelo da turca dita-lhe um assunto que tinha para um folhetim ao qual naquele momento intitulou *A Milésima Segunda Noite*. O narrador afirma para Scheherazade que o público parisiense é tal qual o Sultão, ávido por mais histórias, o que evidencia a situação dos folhetinistas no campo literário, a exemplo do próprio Gautier.

O narrador inicia uma história que remete a um tempo imaginário e simbólico com o uso do clássico ‘Era uma vez’ dos contos de fadas, em que um homem chamado Mahmoud-Ben-Ahmed morava sozinho na cidade do Cairo, os pais tinham morrido, deixando-lhe uma pequena fortuna, que lhe era suficiente para viver sem recorrer a trabalho algum. Recebera uma boa educação intelectual, compunha versos e recitava-os com encanto. Exaltava o desejo de ser amado por uma fada ou por uma princesa de sangue real, por isso recebia com indiferença as propostas de casamento. A única companhia que admitia era a de seu primo Abdul-Malek.

Certo dia, caminhando em direção ao bazar vê numa liteira uma mulher que o deslumbrava com uma beleza sem par, esquecendo-se das compras volta para casa “com o coração cheio daquela imagem radiosa” (GAUTIER, [19 - -], p. 30) que lhe inspira a composição de longa poesia e sai para mostrar ao seu amigo Abdul.

A caminho da sua casa, Mahmoud passa no bazar onde reencontra a bela dama perturbando-se diante de sua presença e ela, com delicadeza, indaga-o acerca do motivo de tão viva impressão ao que ele adianta-lhe ter amado-a desde que a vira pela primeira vez, gesto que a surpreende, pois ignorava que o amor surgisse assim tão depressa.

Depois que eles se despedem, tão logo a dama sai do bazar, o mercador segreda a Mahmoud que aquela dama é a princesa Ayesha, informação que o enche de satisfação, felicitando-se por estar livre de qualquer compromisso afetivo para poder abandonar-se àquele amor. Na noite desse dia sem conseguir conciliar o sono, põe-se a fumar no terraço mais alto da casa de onde contempla a cidade do Cairo, quando ouve um grito cortar a calma noite, observa alguns alcaides e eunucos perseguirem uma mulher que consegue despistá-los, escondendo-se num grande pote. Mahmoud vai ao encontro dela, tranquilizando-a para que nada temesse e ela suplica-lhe para escondê-la em sua casa.

Mahmoud conduz a mulher à sua casa e repara a beleza da jovem garota; esta lhe pede que a aceite como sua escrava, contando-lhe que, na condição de escrava do rico Abu-Becker, ao entregar à sua sultana favorita um ramo enviado por um jovem por quem correspondia os mesmos sentimentos e cujas flores formavam uma linguagem, Abu-Becker surpreende o ramo de flores e enfurece-se, ordenando que lançasse a sultana à água e condena Leila a degolação. No entanto, Leila aproveitando-se do tumulto causado pelo castigo infligido à sultana foge até ser acolhida por Mahmoud.

No dia seguinte, Mahmoud vai ao mercado na esperança de encontrar Ayesha, demora-se, mas fora em vão, retorna à sua casa abatido, o que não passa despercebido à Leila. Esta, para refrescá-lo, abana um leque e comenta que se puder fazer algo para dissipar a tristeza dele sentiria muito feliz e não invejaria a sultana Ayesha por mais bela e rica que seja. A menção à princesa faz Mahmoud sentir surpreendido no segredo de sua paixão. No outro dia, encontra Ayesha na loja, pede-lhe uma entrevista em local mais propício e ela combina de, no próximo dia, ele ir à hora da prece na mesquita do sultão Hassan onde encontraria um escravo que deveria segui-lo. Dessa forma Mahmoud procede, sendo conduzido para um local deserto e desconhecido da cidade onde o escravo abre uma passagem escondida por entre o intervalo de pedras, entrando num subterrâneo de antiga necrópole egípcia que dá a uma sala onde estava a princesa Ayesha. Mahmoud recita com ardor para ela uma poesia que ele compusera, enquanto lia a princesa metamorfoseou-se em borboleta para em seguida censurá-lo por ter ficado tão absorto em suas rimas, não percebendo que seu desejo se cumprira na frente dele, despede-se e o escravo o acompanha à saída. Aventamos que o tema da metamorfose está interligado com o mito do duplo, ao sugerir a natureza dividida do homem, assemelhando-se ao animal em algumas situações.

Depois desse episódio, Mahmoud não mais encontra a princesa na loja do mercador e cai em profunda melancolia. Leila tentava distraí-lo com mil coisas, desdobrando-se para fazê-lo feliz até que um dia Mahmoud reparou que ela havia chorado. Leila então aproveita o ensejo, pede-o que a olhe e, de repente, ele percebe que ela tinha os mesmos traços da princesa Ayesha; assim ela esclarece que um dia ao passar pelo terraço dele ouvira sua promessa de ser amado por uma fada e para experimentá-lo disfarçara em Ayesha e Leila, afinal ela era a fada Boudroul-Boudour. As núpcias se realizam como se Mahmoud desposasse a escrava Leila.

O narrador-personagem não soube do que acontecera a Scheherazade ao contar essa história ao sultão que talvez descontente com a história tenha, definitivamente, mandado

cortar sua cabeça. Apenas soube de amigos vindos de Bagdade que viram uma mulher que dizia ser Dinarzarde e que pedia à irmã para que contasse mais uma bela história, porém sem que ninguém respondesse punha-se a chorar, depois enxugava as lágrimas com um lenço manchado de sangue.

Nas obras de Gautier as mais belas mulheres são com frequência comparadas a belas estátuas, obras de artes que duram e sobrevivem mesmo quando impérios já deixaram de existir, como bem ilustra o romance *Arria Marcella, Lembrança de Pompéia* – publicado em primeiro de março de 1852 em *La Revue de Paris* e, que em 1863, comporá *Romans et Contes*. Gautier explora o tema da re-animação de mulheres mortas, mediado pelo amor; em outros momentos compara a beleza das protagonistas com o material frio e branco do mármore. Quase todas as suas personagens femininas morrem jovens e belas, adquirindo as características das estátuas. A beleza fatal e exuberante só se encontra em outros tempos, outros lugares, o que se expressa como uma refutação contra os valores da sociedade burguesa, na França, durante o século XIX, responsáveis, segundo ele, pela degradação da arte. Possivelmente, Gautier queira dizer que o amor seja impossível pelo desgaste da beleza, ou ainda, talvez queira nos revelar que somente a arte pode conservar a beleza.

O romance *Arria Marcella* relata uma viagem a Itália, durante a qual três jovens e amigos, Fábio, Max e Octavien, visitam o Museu dos Studii em Nápoles onde eram exibidos objetos exumados das escavações em Pompéia. Octavien detém-se diante de uma vitrina a contemplar um fragmento de lava semelhante a um molde de estátua, que conservara o contorno de uma mulher. O modo fantástico inclui o fragmento de lava como simples detalhe, cuja função narrativa implica em indício de um olhar moderno de se ver o mundo antigo, sobretudo, quando consideramos do ponto de vista do ofício dos arqueólogos ao reconstruírem modelos culturais a partir de um fragmento.

Em seguida, os amigos seguem em direção à Pompéia e nessa cidade ressuscitada são conduzidos por um cicerone que esclarece o prestígio de há dois mil anos atribuído às ruas, arquiteturas, êxedra, basílicas, anfiteatro. Nesse percurso, abundante em descrições, a narrativa propicia ao leitor não apenas ler as descrições do cenário, mas, sobretudo a olhá-lo, como se entrasse corporalmente na cena e tornasse o fator dinamizador da percepção sensorial diante do panorama que se desdobra em derredor – no espaço interior da narrativa –: ruínas em reconstrução, o deslizar de lagartos por entre as urtigas, túmulos, casas com telhados desabados, colinas onduladas, o vulcão sulcado por filetes de lavas azuis,

vermelhas, rosadas, violáceas, variação cromática devido à incidência da luz solar, enfim uma atmosfera densa de onde ainda se percebe uma vida oculta que se agita no ar por entre as ruínas. Percebemos nessa obra que se destaca a “[...] natureza como elemento inspirador, privilegia o sombrio, o melancólico, o rústico, o indomado pela civilização. [no caso, o vulcão]” (ZILBERMAN, In: JOBIM, 1999, p. 117), tendências próprias do Romantismo. Essa evidência do traço descritivo é comum ao movimento Romântico na tentativa de “aproximar o texto escrito da arte pictórica” (ROUANET, In: JOBIM, 1999, p. 21), apresentando o texto ao leitor como um quadro a ser olhado, técnica descritiva peculiar em Gautier ao cuidar por reconstituir literariamente as paisagens e objetos, utilizando expressões do universo da pintura.

O cicerone indica o lugar em que foi encontrado o esqueleto da dama cujo fragmento está exposto no museu de Nápoles. Esse relato comove Octavien como se fosse um infortúnio recente, deixando cair uma lágrima com atraso de dois mil anos pela mulher que morrera sufocada pelas cinzas quentes do vulcão Vesúvio e por quem fora tomado de um amor fascinante. A simbologia do vulcão está relacionada segundo Tresidder (2003) à paixão, podendo indicar força destrutiva ou criativa. Os amigos param em uma hospedaria para jantarem e durante a refeição Fábio e Max excedem no vinho, retirando-se para o quarto onde adormecem de imediato. Octavien, que deixara o copo cheio o tempo todo, começa a caminhar à deriva para acalmar no ar noturno os tumultuosos pensamentos. Entra na cidade morta, a claridade noturna intensifica-se como se o dia fosse nascer, mas os ponteiros do relógio de Octavien informavam meia-noite. A cidade se apresentava diante de seus olhos totalmente reconstituída e ele, um francês do século XIX transportado à época de Tito⁶, deixou-se levar por essa experiência inaudita sem pretender compreendê-la. Via belas jovens irem às fontes, patrícios dirigirem-se para o fórum, aglomerados de compradores em torno das lojas e um jovem, que denota surpresa ao ver os trajes de Octavien, cumprimenta-o em latim, dizendo chamar Rufus. O estranhamento que Octavien desperta nos habitantes de Pompéia se dá pela forma de ser descrito com a singularidade de ser visto pela primeira vez segundo a perspectiva do olhar dos próprios pompeanos, circunstância que nos faz refletir acerca de culturas em confronto. Rufus convida Octavien a acompanhá-lo até ao teatro, pois seria apresentada *La Casina* de Plauto, e, durante a

⁶ Tito – foi imperador romano entre os anos 70 a 81, período do reinado isento de conflitos militares ou políticos, mas marcado por desastres naturais, como por exemplo, a erupção do monte Vesúvio em 24 de agosto de 70 d.C., causando a morte de inúmeras pessoas e a quase completa destruição da cidade de Pompéia. Tito providencia as diligências necessárias para a reconstrução da cidade.

encenação Octavien percebe a presença de uma mulher, cujo olhar o perturba magneticamente.

Ao término da apresentação teatral a aia de Arria Marcella alcança Octavien dizendo-lhe que a seguisse, pois sua ama correspondia ao seu amor. Este fora conduzido por bairros de Pompéia mais afastados nos quais as escavações ainda não tinham descoberto. Marcella o esperava numa sala sobre um leito de dois lugares numa “pose voluptuosa” (GAUTIER, 1999, p. 61) que a mantêm totalmente imóvel, de maneira a permitir uma descrição minuciosa de seu corpo, de seu rosto, de suas roupas e ornamentos, cujo brilho é realçado pela luz que clareava a cena. É digno de nota ressaltar o uso do verbete ‘pose’ que implica o papel de modelo representado pela personagem para o ‘quadro’ realizado pelo narrador. A posição de Arria Marcella bem como as descrições que a comparam a uma estátua acentuam a descrição pictórica.

Arria Marcella convida Octavien a deitar-se ao lado dela, exprimindo que o desejo de Octavien, ao contemplar seus fragmentos na vitrina, devolveu-lhe a vida; pede-lhe que a aperte em seu peito, pois sente muito frio por ter ficado muito tempo sem amor; o jovem, apaixonado em seu arrebatamento, rende-se a um murmúrio confuso de beijos e suspiros até serem surpreendidos por um ancião, Arrius Diomedes, pai de Marcella, de aparência severa, que censura a vida dissoluta de sua filha por não lhe ter bastado os infames amores de sua época e agora invade séculos à frente para seduzir corações com o propósito de gozar suas lascívias. Arrius pronuncia uma fórmula com uma voz de comando para esconjurar Arria a afastar-se do jovem Octavien à qual ela obedece, se transformando em cinzas. Octavien perde a consciência.

Max e Fábio despertam, reparam que a cama de Octavien não estava desfeita e saem a procurá-lo na companhia do cicerone. Encontram-no desmaiado sobre o mosaico de um cômodo pequeno e depois de muito trabalho para fazê-lo voltar a si, Octavien justifica ter sido tomado de uma síncope ao sair para ver Pompéia ao luar. Os amigos retornam à Nápoles e depois dessa experiência, Octavien fora vítima de insistente melancolia; apesar de sua separação de Marcella não se desvencilhou do encanto que esta lhe causara. Retornara em segredo a Pompéia ao luar tal como na primeira visita com a expectativa de reviver a “aventura bizarra e pouco crível, embora verdadeira” (GAUTIER, 1999, p. 9), porém não reencontrara o amigo Rufus, a aia, nem a bela Arria Marcella. O fantástico manifesta-se nesse conto quando Octavien é transplantado para outro ambiente cultural, procedimento favorecido pela narrativa de viagem.

Octavien casa-se com Ellen, jovem e encantadora inglesa, o qual é ‘irrepreensível’ com ela, no entanto, o instinto do coração de Ellen sente que ele é apaixonado por outra, mas a espionagem mais ativa sob o comando dela não denuncia nenhum gesto que pudesse delatar a probidade de Octavien. Estava fora de cogitação suspeitar de Arria Marcella, filha de Arrius Diomedes, sob o reinado de Tito há dois mil anos atrás, contagem que tem como referência o século XIX em que se encontram as personagens. Octavien fica com uma “[...] nostalgia de algo distante, no tempo e no espaço, para que o espírito tende irresistivelmente, sabendo todavia de antemão que lhe é impossível alcançar esse bem sonhado.” (SILVA, 1973, p. 476).

Octavien, antes de ser cativado pelo fragmento da lava solidificada no formato do colo de mulher, morta em 79 d.C. na destruição de Pompéia, e de seus habitantes pela erupção do Vesúvio sentia-se compelido ao desejo de Pigmaleão⁷ e, às vezes, amava estátuas e certa feita sensibilizara ao contemplar a Vênus de Milo, exclamando “Oh! Quem te devolverá os braços para me esmagar-me contra teu seio de mármore!” (GAUTIER, 1999, p. 29). O tema do amor por uma imagem é frequente nas literaturas românicas medievais e Pigmaleão “[...] é representado tanto como o louco amante que acaricia lascivamente a sua imagem nua e se deita com ela, quanto como o fiel ajoelhado em atitude de estática adoração diante da Ymage [...]” (AGAMBEN, 2007, p. 123), ou seja, o amor pela imagem surge tanto como pecado de luxúria quanto como uma espécie de culto religioso. No caso de Arria Marcella o fragmento de estátua retoma a forma humana para satisfazer o sentimento de amor inspirado no coração de Octavien pela beleza da imagem do colo dela.

Como se pode perceber o tema do mito de Pigmaleão é recorrente nos contos fantásticos de Gautier quando tapeçarias, quadros ou estátuas obtêm vida ou quando através da morte as personagens femininas adquirem características das estátuas, tornando-as ainda mais belas e atraentes. Essa condição de mulheres transformarem-se em estátuas nos faz ler o mito de Pigmaleão em seu sentido invertido, visto que no mito a estátua adquire vida e as prerrogativas de um ser vivo. Nas obras de Gautier, ao contrário, a figura feminina deve se tornar em objeto artístico, tal como ilustra o caso de Arria Marcella que se conservou no molde de estátua seu contorno e, naturalmente, sua beleza também fora

⁷ Mito de Pigmaleão – O rei Pigmaleão, indignado com a vulgaridade das mulheres em Chipre, decide viver uma vida em celibato e se dedica ao exercício de escultor. Até que começa a esculpir uma estátua de mulher com beleza e graça e de tão perfeita deseja que ela fosse real. Afrodite compreendendo seu desejo dá vida à estátua e o rei desposa-a, vivendo feliz em sua companhia. (COMMELIN, 1997, p. 347-348).

conservada. Em Gautier há a busca por transformar a vida em obra de arte, a fim de que a beleza não deteriore ao longo do tempo, fazendo com que a obra, por consequência, seja admirada por sua beleza imperecível.

O último romance escrito por Gautier *O Ignorado Amor*, publicado inicialmente em folhetim no *Le Moniteur Universel* em 1865, posteriormente na edição em volume pela livraria Charpentier em 1866, revela um fantástico resultante do Simbolismo cuja manifestação encontra ressonância no transcendente, no metafísico. Um dos principais objetivos do simbolismo era o de insinuar coisas, em vez de formulá-las ostensivamente e percebemos na obra supracitada uma poesia deveras esotérica permear a narrativa.

A obra *O Ignorado Amor* foi traduzida no Brasil por Wallace Leal (1924-1988), sendo impressa pela gráfica da Casa Editora O Clarim como homenagem a Théophile Gautier no primeiro centenário de sua morte, 1972, por considerarem o romance *O Ignorado Amor*, o primeiro que fora escrito, utilizando ideias espíritas. Allan Kardec⁸ publica duas críticas literárias na *Revue Spirite* acerca do romance *O Ignorado Amor* que merecem destaque. Na *Revista Espírita* de dezembro de 1865, Kardec, para discorrer acerca dos romances espíritas, coteja historiador e romancista, argumentando que o historiador possui os fatos dos quais não se pode afastar, enquanto ao romancista não basta imaginação e estilo, sendo necessário também muita instrução para não incorrer em contrasenos, por exemplo: atribuir fatos e gestos do general romano Júlio César ao ‘lendário’ Rei Arthur, ou ainda, fazer chineses agirem e falarem como cavalheiros ingleses. Assim,

⁸ Hippolyte Leon Denizard Rivail, nascido em 3 de outubro de 1804 em Lyon, França, de uma família que se distinguiu na magistratura e na advocacia, cuja carreira Rivail não sentia atraído, em contrapartida apreciava o estudo das ciências e da filosofia. Foi um eminente aluno na Escola de Pestalozzi em Yverdum, Suíça, e auxiliou esse professor na propagação de seu sistema de educação, o que inspira a reforma da educação na Alemanha e na França. Ao término de seus estudos na Suíça retorna à França, permanecendo em Paris onde se torna membro de várias sociedades eruditas, a exemplo da *Academie Royale d'Arras*. Escreve numerosas obras sobre educação destinadas ao uso de professores primários e de jovens, além do mais ensinava química, física, anatomia comparada, astronomia, matemática e, também dedica-se a trabalhos de tradução. Rivail estuda o magnetismo, as manifestações dos espíritos e, depois de entregar-se a longas observações, codifica a doutrina espírita, demonstrando que os fatos qualificados de sobrenaturais estão submetidos a leis da Natureza e suas principais obras retratam essa matéria que são *O Livro dos Espíritos* (parte filosófica, 1^a edição: 18 de abril de 1857), *O Livro dos Médiums* (parte experimental e científica, janeiro de 1861), *O Evangelho Segundo o Espiritismo* (parte moral abril de 1864), *O Céu e o Inferno, ou a Justiça Divina* (agosto de 1865), *A Gênese, os Milagres e as Predições* (janeiro de 1868) e *Revista Espírita, Jornal de Estudos Psicológicos* (coletânea mensal iniciada em 1º de janeiro de 1858 - 1869). Rivail torna-se mais conhecido sob o pseudônimo Allan Kardec utilizado nas obras da codificação. Sucumbe com um aneurisma no dia 31 de março de 1869 em Paris. Propõe na doutrina professada uma fé raciocinada em lugar da fé cega que anula a liberdade de pensar: “[...] À fé é preciso uma base, e essa base é a inteligência perfeita daquilo em que se deve crer; para crer, não basta ver, é preciso, sobretudo, *compreender*. A fé cega não é mais deste século; ora, é precisamente o dogma da fé cega que faz hoje o maior número de incrédulos, porque quer se impor e exige a abdicação de uma das mais preciosas prerrogativas do homem: o raciocínio e o livre-arbítrio. Não há fé inabalável senão aquela que pode encarar a razão face a face, em todas as épocas da Humanidade.” (KARDEC, 1996, p. 247).

segundo o raciocínio de Kardec, não é necessário ser espírita fervoroso para escrever um romance espírita, basta conhecer a doutrina para ser verídico, em outras palavras, para fazer um romance indiano, por exemplo, não é necessário ser indiano, mas é imprescindível conhecer seus costumes, crenças, de tal maneira que, quando um indiano for lê-lo possa reconhecer-se no romance indiano. Kardec, em sua costumeira concisão, comenta apenas que se o romance de Gautier considerasse o assunto espírita apenas do ponto de vista das manifestações, então não satisfaria à ampla ideia que o título em francês abarca (*Spirite*) e essa apreciação crítica de Kardec será complementada na *Revista Espírita* de 1866:

Diremos que a parte consagrada ao fantástico é certamente um pouco grande e que não se deve tomar todos os fatos ao pé da letra; não se trata, absolutamente, de um tratado de Espiritismo. A verdade está no fundo das ideias e pensamentos, que são essencialmente espíritas e narrados com uma delicadeza e uma graça encantadoras, muito mais que nos fatos, cuja possibilidade por vezes é contestável. Embora romance, essa obra não deixa de ter grande importância, primeiro pelo nome do autor, e porque é a primeira obra saída dos escritores da imprensa, onde a ideia espírita é afirmada sem rodeios [...] (KARDEC, 1866, p. 130-131, grifo nosso).

Esse comentário de Kardec esclarece que o espiritismo atravessa *O Ignorado Amor* muito mais pelas ideias e pensamentos que encerra, do que pelas manifestações, “por vezes contestável”. Nessas considerações, somadas às tendências românticas que perpassam a obra, fica evidente que o Romantismo, apesar de seus excessos, adiciona a noção do divino e da imortalidade, buscando o infinito na natureza e na vida. *O Ignorado Amor*, em especial, como veremos logo a seguir, está impregnado da poesia em que seu autor busca alcançar um sentido mais profundo das coisas concernentes ao mundo fenomênico. Apesar de Émile Zola ter afirmado no artigo intitulado *Livros de hoje e de amanhã*, segundo nos informa Kardec na *Revista Espírita* de março de 1866 que ‘a bonomia irônica de Gautier cheira a incredulidade a uma légua’ (KARDEC, 1866, p. 134), acreditamos que, embora Gautier possa ser ateu ou manter-se neutro a quaisquer vertentes religiosas, há em suas obras a presença de simbolismos que referem-se ao ocultismo e outras filosofias dele derivadas tal como o espiritismo que se evidencia na presente obra.

O próprio Gautier, em sua última narrativa publicada, comenta acerca do ato de se ler um escritor:

Ler-se um escritor é entrar em comunicação espiritual com ele. Um livro outra coisa não é que uma confidênci a endereçada a um amigo ideal, uma palestra na qual o interlocutor está ausente. *Não se pode sempre tomar ao pé da letra o que diz um autor: é preciso levar em conta as posições filosóficas ou literárias, as afetações em moda no momento, as reticências exigidas, o estilo imposto ou desejado, as imitações admirativas, tudo enfim quanto possa alterar as aparências exteriores do escritor. Porém, sob todos esses disfarces, a atitude da alma acaba por revelar àquele que sabe ler. O verdadeiro pensamento está, muitas vezes, nas entrelinhas, e o segredo do poeta, que ele não quer, ocasionalmente, entregar às massas, se adivinha à distância.* Um após outro caem os véus, e as palavras enigmáticas se explicam. (GAUTIER, 2001, p. 107, grifo nosso).

Aqui, Gautier sugere uma forma de ler um escritor e presumivelmente seja esta uma via alternativa que se deve seguir para compreendê-lo minimamente; afinal, nas obras mencionadas desse autor percebe-se uma profunda sensibilidade dissimulada em excessos ‘fantásticos’. Se “o verdadeiro pensamento está, muitas vezes, nas entrelinhas”, nesse caso, faz-se necessário haver uma empatia com o escritor, a fim de o leitor perceber a vida dele – do escritor – como se fosse a sua e decifrar as lacunas na obra em que o autor deixa entrever sua alma, suas convicções filosóficas, literárias. Mas esse gesto de empatia denota perigo, posto que o ser humano valoriza muito os limites do indivíduo.

Após essas considerações preliminares, envolveremo-nos na atmosfera de *O Ignorado Amor* que se inicia com a personagem Guy Malivert em sua poltrona junto à lareira, num cômodo que lhe servia de gabinete de estudos e ateliê. Contava 28 ou 29 anos, jovem atraente, muito culto, de posição distinta, porém ainda não se casara e evitava envolver-se em uniões passageiras, pois “[...] esperava, pacientemente, o dia em que surgisse, trazido pelo destino, o objeto que devia fixar decisivamente sua atenção” (GAUTIER, 2001, p. 35). A despeito de sua decisão, o mundo costuma dispor da vida dos outros segundo seus caprichos, assim, nos salões em que Malivert frequentava decidiram que ele estava enamorado da Senhora D’Imbercourt, jovem viúva de 22 anos, à qual fazia numerosas visitas, inclusive deveria ir à casa desta tomar chá, mas sentia-se indisposto. Seu criado entrega-lhe um bilhete da Sr^a no qual o lembrava da promessa de ir à sua casa tomar chá. Malivert, apesar de não ser afeito a escrever cartas, põe-se a responder àquele bilhete sem conseguir exteriorizar seus pensamentos até que sua mão movida sob um impulso involuntário escreve nove ou dez linhas, expressando à Sr^a D’Imbercourt que não a amava, sendo ela bela, cercada por admiradores não seria difícil esquecê-lo. Malivert resolve ir à casa da Sr^a e logo ao sair de seu quarto ouve um suspiro feminino. Ao chegar

ao pátio da casa da Sr^a D'Imbercourt, diante do considerável número de carruagens, acredita que deveria estar presente Paris em peso, o que incomoda-o, visto que não estava vestido com um traje a rigor.

Ao entrar no salão, Malivert esquiva-se para um salão menor onde encontra o Barão de Feroë, um homem singular com uma cortesia impassível; não tinha amigos e não se sabia do que ele se ocupava. Ambos observavam a imagem em um álbum de uma moça curvada que deixava visíveis as linhas de seu busto. O Barão comenta que, embora encantadora quem dela se enamorasse corria o risco de dançar com um manequim durante um baile, o que seria funesto a um homem de coração. Malivert comenta não ter interesse em se prender a quem pertença o busto, afinal não tem paixão a ninguém. A voz do Barão muda de inflexão, sendo pontuada por uma ênfase enigmática ao dizer a Malivert:

[...] Não se prenda por nenhuma aliança terrena. Permaneça livre, à espera do amor que talvez venha ao seu encontro. Os Espíritos têm os olhos postos sobre você, e no extramundo poderá arrepender-se, eternamente, por uma falta cometida neste. (GAUTIER, 2001, p. 50).

O Barão despede-se de Malivert, para chegar a tempo na Embaixada, e logo a Sr^a D'Imbercourt encontra Malivert, conduzindo-o ao salão principal para o chá.

Quando Malivert retorna à sua casa, não sentindo sono, com os nervos tensos põe-se a refletir nas palavras do Barão que o alertara acerca dos Espíritos que tinham os olhos sobre ele, o que se opõe ao lema adotado pelos representantes do ceticismo parisiense, baseado numa máxima grega, que exorta seus adeptos a lembrarem-se de não crer.

No dia seguinte Malivert, depois de almoçar em um Café faz um percurso e quando percebe estava frente a casa da Sr^a D'Imbercourt. No momento em que ia tocar a campainha pareceu-lhe sentir um sopro no ouvido, sussurrando-lhe para não entrar, mas, ao virar-se, sua mão, accidentalmente, aperta a sineta. A Sr^a D'Imbercourt recebe-o, estava séria e de seu rosto transparecia contrariedade. Fala a Malivert que ele a comprometia diante da sociedade, pois esta supunha que eles estivessem noivos então para evitar possíveis comentários, Malivert comenta ser mais conveniente visitá-la em espaços de tempo mais longos. Nesse instante da conversa o criado anuncia a chegada do Barão de Feroë que fora muito oportuna, o qual conduzirá a conversa em torno de música enquanto Malivert aproveita o ensejo para despedir-se e o olhar do Barão parecia dizer-lhe para não se expor novamente ao perigo.

Malivert toma um coche de aluguel, transporta-se para o clube, onde, na hora do jantar, tem a companhia do Barão ao qual expõe sua confusão com algumas questões que talvez ele não ignore. O Barão esclarece ter percebido junto a Malivert seres invisíveis que procuram pôr-se em comunicação com ele. Malivert conta-lhe os últimos acontecimentos, a carta pelo impulso automático da escrita, o suspiro, o alerta dado pelo próprio Feroë e o sussurro para não tocar a campainha. O Barão reflete em silêncio e questiona a Malivert se não havia alguma jovem que morrera de amor por causa dele ao que este nega, pois evitava causar desgostos, sobretudo no campo afetivo. Assim, o Barão sugere que ele volte para casa, onde poderá receber novas comunicações, em particular de um espírito benévolos, simpático a ele. À noite concentra sua vontade para entrar em comunicação com o espírito e, sentindo-se atraído a olhar em um espelho de Veneza, repara que ali nenhum dos objetos no salão refletia no espelho, logo distingue uma cabeça de menina-moça de uma formosura sem precedentes. Malivert aproxima-se do espelho, a imagem desvanece, o espelho readquire sua propriedade refletora. A imagem desperta em Malivert uma súbita paixão e nomeia aquele ser de Espírita.

Na manhã seguinte sai para passear no Bosque de Bolonha, onde ao acaso encontra a Sr^a D'Imbercourt. Estaciona seu trenó ao lado do dela e conversam quando outro trenó roça levemente o de Malivert, atraindo sua atenção a elegância do veículo, a firmeza do cocheiro, a beleza do cavalo e uma mulher que possuía traços idênticos aos da imagem contemplada no espelho. Despede-se da Sr^a D'Imbercourt e parte ao encalço do trenó que, por sua vez, acelera a marcha. Quando consegue ficar mais próximo reconhece Espírita, simultaneamente, vê uma berlinda atravessar o caminho em que estava ela, emite um grito de terror, considerando inevitável o choque dos veículos, mas, fato curioso, o trenó que a conduzia passa através do outro carro. A presença de Espírita sob uma forma mais feminina e material, desperta em Malivert o ardor do amor humano.

O Barão esclarece a Malivert que a visão do trenó manifestou-se apenas ao próprio Malivert e à Sr^a D'Imbercourt a quem Espírita desejou impressionar. Malivert está ansioso para saber quando Espírita se comunicará com ele novamente, a respeito disso o Barão elucida que os espíritos atuam na eternidade de tal modo que se Espírita decide manifestar-se na próxima noite ou daqui a alguns mil anos é a mesma coisa.

À noite Malivert recorda o impulso que o levara a escrever o bilhete à Sr^a D'Imbercourt e se provê de pena, papel, aguardando até que sua mão comece a mover-se inconscientemente sobre o papel. Quando cessa o impulso que movimentara a mão de

Malivert havia diversas páginas escritas, cujo conteúdo ignorava, dessa forma começa a ler com interesse e emoção.

Nas primeiras confissões de Espírita, ela relata que vê Malivert pela primeira vez no parlatório do Convent des Oiseaux onde ele ia visitar a irmã que estava no pensionato. Quando os estudos da Senhorinha de Malivert concluem, tiraram-na do colégio e ele nunca mais volta, contudo a imagem dele permanece em sua lembrança e passa a ocupar um lugar muito grande na vida dela. Ela era débil, fia e loura, nascida de uma família que se podia colocar ao lado da dele, sendo muito provável de se encontrarem na sociedade em que ambos tinham acesso. Foi com muita alegria que retornara ao lar familiar, no qual todo o afeto dos pais se concentrava nela por ser a única filha. A segunda vez que o vê, estava com sua mãe no bosque quando ele passa a cavalo junto à sua carruagem, dando-lhe tempo apenas de reconhecê-lo. Em seguida, o verá no teatro italiano quando ela faz sua primeira aparição à sociedade, circunstância em que ela repara ter ele chegado durante a metade do segundo ato. Decorridas algumas semanas Espírita recebe convite para um grande baile oferecido pela Duquesa de C, o que para ela representava um acontecimento muito importante, afinal de contas iria ao seu primeiro baile. No dia aprazado dança com um húngaro e ao término da dança nota Malivert numa sacada em conversa com um turco. Quando ambos passariam na frente dela, dois amigos de sua mãe se demoram para cumprimentá-las e o traje que eles usavam esconde Espírita por completo. Depois desse incidente Espírita não aceita mais convites de rapazes para a dança e se põe a acompanhar seus pais para ver a estufa que se abria numa das últimas salas depois do salão principal; de novo Espírita vê Malivert de braços dados com a irmã, caminhavam à sua frente, o que não lhe favoreceria se encontrarem, uma vez que caminhavam no mesmo sentido.

Malivert ao terminar de ler as páginas exaspera-se por ter passado ao lado de sua felicidade e não tê-la percebido. Acalma-se ao ver Espírita no espelho que lhe sorria. Na noite seguinte, novamente Malivert se deixa guiar pelo impulso da escrita e Espírita continua seu relato.

Os pais de Espírita são convidados a irem a um jantar na residência do Srº de L, sendo informados pelo Barão de Feroë, que os visitava com frequência, que Malivert estaria presente. Espírita, na companhia dos pais, chega meia hora antes. Todos os convidados já haviam chegado exceto ele que avisa por um telegrama ter perdido o trem. Depois que todos os convidados se acomodam ao redor da mesa fica um lugar vazio, à direita de Espírita que era exatamente o dele, pois lá estava o nome. Após o jantar, Espírita

ouve um grupo comentar a probabilidade de Malivert mudar-se para o Egito, já que sempre demonstrou pouco apreciar a civilização do Ocidente. Na semana seguinte Malivert parte para o Egito, confirmando os comentários na noite do jantar. Mas, quando Malivert retorna, Espírita alarma-se com os rumores acerca das visitas assíduas a casa da Sr^a D'Imbercourt e o último dia em que o vê estava cavalgando ao lado do coche dela no Bosque de Bolonha. Espírita não aceitava a ideia de desposar um outro e depois de recusar inúmeros pretendentes troca a vida social pela religiosa. Entra como noviça no convento das Irmãs da Misericórdia, pronuncia os votos e em decorrência da vida áspera no claustro somada com os conflitos espirituais sentia suas forças minarem até que um dia o ar lhe falta, sente o peito oprimir-lhe e sua alma escapa. Revela ter sido ela quem fê-lo escrever o bilhete, emite o suspiro, sussurra-lhe ao ouvido e inspira as palavras ao Barão de Feroë.

Malivert sente-se angustiado com essas revelações e deseja se matar para estar ao lado de Espírita ao que ela, peremptória, o impede, pois com um gesto desses abrir-se-ia um abismo entre eles na eternidade. Ora, o retorno dos mortos é tema frequente na literatura, no entanto, o modo fantástico o retoma sob novos aspectos, em conformidade com filosofias, experimentos a partir do magnetismo, enfim segundo as convenções sociais.

Malivert viaja à Grécia na companhia de seu criado Jack. Toma um guia e dois cavalos para embrenhar-se nas belas montanhas de Atenas. Jack permanece no hotel e Malivert não fixa o dia de seu retorno, embora não demoraria mais do que cinco ou seis dias. No entanto, ao fim de um mês, nem Malivert nem o guia tinham reaparecido e aquele silêncio inquieta Jack. Este faz uma declaração à justiça, sendo feita uma busca cuidadosa na provável direção que seguira Malivert e seu guia. Encontram apenas a carcaça de um cavalo numa encruzilhada, despojado de seus arreios, e com a marca de uma bala que lhe atravessara o peito. Dias depois desses acontecimentos, Stravos, o guia aparece no hotel todo esfarrapado, magro, enfraquecido e apalermado. Stravos conta que enquanto cavalgavam um tiro atinge o cavalo e um outro atinge Malivert. Três ou quatro bandidos se atiram sobre Malivert para despojá-lo de seus pertences e outros dois subjugam Stravos. Malivert ao cair da sela refletia júbilo em vez de agonia. E, ao seu lado, uma figura deslumbrante pousava uma mão luminosa sobre o ferimento. Os bandidos se apavoram com a aparição de Espírita e se distanciam, observando Espírita voar ao céu com a alma do morto. O corpo do estrangeiro é oculto sob uma rocha e Stravos fora levado aos confins das montanhas para não dar parte do assassinato.

Após o momento em que ocorreria a cena do crime, o Barão de Feroë se ocupava da leitura da obra *Os Casamentos da Outra Vida* de Swedenborg, repentinamente vem-lhe ao cérebro a lembrança de Malivert e o vê ao lado de Espírita numa alegria radiosa e se questiona: “E eu, quanto tempo terei de esperar ainda?...” (GAUTIER, 2001, p. 189). Ao término da leitura de *O Ignorado Amor* fica evidente que

“[...] A cor da concepção do mundo é quase sempre aquela que os tempos dão ao escritor, mas não passa de um pano de fundo, um cenário: o que conta é o que se pede ao homem, dado esse ponto de partida, a que forças se apela.” (CALVINO, 2006, p. 35),

nesse sentido percebe-se que a época em que a obra fora escrita era pedido ao homem a percepção de outras dimensões da realidade humana, apelando à sua sensibilidade para aquilo que transcende à matéria mais densa de maneira a alcançar matérias mais sutis que povoam o espaço.

Depois dessa breve visitação a algumas narrativas theophilianas percebemos que as mulheres que povoam suas obras, ao contrário da mulher do Romantismo, delicada, frágil, e submissa, encontraremos, em geral, mulheres que têm iniciativa para agirem orientadas por seus interesses, fortes e que assumem o controle das circunstâncias, a exemplo de Clarimonde ao desafiar os limites do sagrado representado pela Igreja para seduzir Romuald; Arria Marcella que invade séculos adiante para repetir suas paixões interrompidas; Espírita rompe os limites deste mundo e do mais além para dar a conhecer o seu amor por Malivert; Cleópatra que se permite deliciar-se voluptuosamente ante Meïamoun; a personagem de *O Cachimbo de Ópio* que escolhe aquele por quem deveria ser beijada, incitando-o a fazê-lo para que pudesse permanecer viva mais seis meses; a fada Boudroul-Boudour que se mobiliza, disfarçando-se na performance da escrava Leila e da princesa Ayesha para conquistar Mahmoud-Ben-Ahmed; Brenda cuja postura firme exige de Oluf apartar-se do cavaleiro de estrela vermelha.

Tentamos – teremos realmente conseguido? – exprimir a admiração que as obras de Gautier nos inspiram e mostrar as razões, apesar de brevemente, confirmado nossa apreciação, ao ressaltar as características mais predominantes da literatura de modalidade fantástica a assinalar as narrativas theophilianas.

3.3 Avatar

A maioria dos acontecimentos é indizível, realiza-se num espaço que nunca uma palavra penetrou, e mais indizíveis do que todos os acontecimentos são as obras de arte, existências misteriosas, cuja vida perdura ao lado da nossa que passa.

(RILKE, 2006)

A obra *Avatar* começa a ser publicada em folhetim a partir de 29 de fevereiro no *Le Moniteur Universel* e prosseguirá nos dias 1, 5, 7, 12, 13, 14, 15, 27, 28 e 29 de março e 3 de abril, num total de doze publicações, coincidindo com o número de capítulos que compõem a obra. Em 16 de maio de 1857, *Avatar* será publicada em volume único e entrará nos *Romans et Contes* em 1863. No século XIX, o público do romance expande-se e, simultaneamente, a instrução transpõe meios sociais, antes afastados da cultura, porque a invenção das máquinas rotativas de impressão permite as grandes tiragens, reduzindo o custo dos livros e, favorecendo a propagação dos jornais, faz nascer o romance folhetim. Os meios de ação dos romances são poderosos, pois, além de refletir os gostos do público, também, cria novos gostos. Os autores dos romances-folhetins sabem tirar proveito dos limites que impõem a fórmula do gênero, mantendo o suspense, intercalado com as surpresas, o medo, a simpatia, de maneira que fazem acontecer na narrativa qualquer coisa de extraordinário numa vida que, em geral, não acontece nada.

A obra que analisaremos aproxima-se mais do gênero novela por abarcar um episódio da vida, um acontecimento isolado, cuja abrangência torna supérflua as outras partes da vida, daí seu “[...] caráter condensado da ação, do tempo e do espaço da novela, bem como o ritmo apressado do desenvolvimento da intriga. [...]” (SILVA, 1973, p. 346).

A novela *Avatar* liga-se à crônica cotidiana que se abre para o fantástico, fazendo-se satírica com a presença de um médico exótico que censura a ciência em vigor na Europa do século XIX, mas também, faz-se filosófica ao nos fazer pensar acerca do amor. Geralmente, a novela é feita com pouca matéria, no caso de *Avatar*, um drama oculto vivido pela personagem Octave cuja causa lhe proporcionou uma emoção singular. Ainda que seja um simples fato, o autor descortina toda a complexidade desse mesmo fato, às vezes um tanto corriqueiro, traduzindo a força latente de um instante a projetar na existência de uma ou mais personagens. No processo de composição da história o escritor privilegia certos fatos e omite outros como se desse as pistas para direcionar as reflexões do leitor, além de que certas escolhas na organização da história podem reter maior ou menor atenção do leitor, comovê-lo ou não, enfim, causar uma empatia com a história de maneira que cativa o leitor até ao fim da leitura com interesse e curiosidade sempre

crescentes diante do desenrolar das ações das personagens. Não é suficiente que a novela apresente um fato sobrenatural para fascinar quem a lê; é necessário ainda a presença do estilo do autor para que, através de suas descrições, possa compor a atmosfera fantástica. Uma das características mais acentuadas nas obras de Gautier para propiciar a criação do ambiente fantástico é situar a narrativa em um espaço estrangeiro ou ainda, incluir alguma personagem estrangeira ou recém-chegada de outros países, pois a apresentação de um novo mundo, ou personagens com outros costumes, rompe com o habitual e permite ingressar efeitos sobrenaturais que defrontam a razão.

O enredo contém uma história, sendo o corpo da narrativa e, sabemos que o enredo se desenrola a partir de uma situação inicial, da qual se segue uma complicação, um desenvolvimento, um clímax e um desenlace, podendo ou não seguir essa sequência. Algum acontecimento motiva que a situação inicial sofra uma transformação e as sucessivas situações trazem uma consequência da motivação inicial. As motivações permitem depreender o tema na obra. No Romantismo, embora as preocupações de ordem social existissem, predominavam os enredos de amor, de maneira que a narrativa se constituía a partir do encontro de dois jovens, daí todas as situações subsequentes ao primeiro encontro vão ser criadas para realizar o amor. Na conclusão há, via de regra, a vitória do amor ou da morte, esta sob a forma de loucura ou de entrada para um convento, formas de morrer para o mundo, ou ainda a morte propriamente dita.

O enredo de *Avatar* centra-se nas experiências de Octave – jovem, belo, rico e pertencente à classe média burguesa – cuja vida se retirava pouco a pouco dele e deixava que os dias se passassem com a indiferença de um homem que nada espera do amanhã. Enviou a Deus o seu pedido de demissão da vida, apenas aguardava que Ele aceitasse. De seus olhos não mais brilhava a centelha da alma já que lhe fugira a vontade, a esperança e o desejo. A ciência convencional não identifica nenhuma moléstia que acometesse Octave.

Um doutor de nome Balthazar Cherbonneau vai à casa do enfermo para examiná-lo. Permanece por alguns minutos apenas olhando-o atentamente até que pega-lhe a mão, apalpa-a, molda-a, amassa-a, como se quisesse pôr-se em comunicação magnética, prognosticando que a situação dele é muito grave de tal modo que a ciência europeia nada poderia fazer em relação a ele. O doutor constata, então, que o caso de Octave é mais grave do que aparenta, pois ele não tem mais o desejo de viver e a ciência dessa época nada podia fazer em benefício dele.

O mal de Octave era o de ter se apaixonado pela condessa Prascovie – mulher de incomparável beleza que pertencia à remanescente aristocracia – a qual encontrara o amor no conde Olaf – dono de uma coragem sem precedentes, sua presença excitava o ciúme dos homens e o amor das mulheres, pertencente também da aristocracia – com quem estava unida pelos laços matrimoniais.

Doutor Balthazar, alquímico preparado nas terras orientais, buscando resolver a moléstia de Octave, sugere-lhe uma fórmula segredada pelo sábio Brahma-Logum, a qual o doente aceita. A fórmula consiste em realizar o avatar, de modo que a alma de Octave ocupe o corpo do Conde Olaf Labinski e a alma deste ocupe o corpo daquele.

Embora Prascovie ignorasse o deslocamento das almas operado pelo doutor Balthazar, não reconheceria nos olhos de Olaf a expressão habitual de um amor sereno e brando; ao contrário, perceberia um olhar ardente, tempestuoso, reconhecendo o olhar de Octave. Um terror secreto invade-a como se estivesse em presença de algum perigo iminente que, apesar de desconhecido, era adivinhado por sua sensitividade.

Prascovie não recebe em seus aposentos pessoais Olaf com a alma de Octave; este fica desapontado por reconhecer-se repelido como amante e também como esposo, ao assumir a forma de Olaf.

Octave recebe de Olaf uma carta que o chamava para um duelo e o falso Olaf previne o doutor Cherbonneau para estar presente. Durante o duelo, Olaf, no corpo de Octave perdia a batalha e, em dado momento, Octave confessa a Olaf todo o ocorrido que arriscou a vida de ambos, relatando o repúdio de Prascovie; sendo assim pondera ser inútil continuar o duelo, pois era mais razoável restituir a Olaf o corpo, para retornar à Prascovie.

Doutor Cherbonneau realiza novamente o avatar, conduzindo a alma de Olaf a seu legítimo corpo e Octave em vez de dirigir-se para o seu corpo eleva-se às alturas para fora da esfera do mundo terrestre, sem a mínima vontade de voltar à prisão de seu corpo. O médico acorda o Conde, que se exalta ao contemplar seu reflexo no espelho com seus traços habituais. Quando o doutor fica sozinho, vem-lhe à mente uma ideia luminosa, e então realiza a fórmula mágica para que sua alma habite o corpo já abandonado de Octave que é mais jovem.

Prascovie reconhece seu adorado Olaf imediatamente ao se reencontrarem. Embora ignorasse as transformações operadas pelo doutor Cherbonneau, pressentira todas as mudanças, e apesar dessas, manteve intocado o amor por Olaf.

A trama da linguagem se entrelaça por entre núcleos temáticos que estruturam semanticamente o texto e em torno dos quais as personagens se movem. A maneira de abordar tais núcleos é o que singulariza cada obra, assim em *Avatar*, identificamos a moléstia de Octave como efeito de um amor não correspondido, recebendo relevância no início da obra; a presença de um doutor preparado nas regiões do Oriente que acentuará a ciência dos países orientais; realização do avatar, destacando a execução de uma ciência, cujo mecanismo desdobra-se para o sobrenatural; a sensitiva de Prascovie, ressaltando a sensibilidade dessa personagem em detrimento da ciência ao captar as mudanças geradas pelo avatar; e a morte de Octave como forma de evadir-se de uma realidade que se opõe aos seus desejos. Assim, percebemos em *Avatar* a predominância de duas grandes temáticas: amor e ciência, ambas criações humanas que permitem uma visão introspectiva da compreensão de nós mesmos e a interpretação do mundo fenomênico que nos cerca.

Na sucessão de situações e fatos em uma narrativa podemos distinguir dois planos: o que se narra – história, ficção, história, enunciado – e a forma como se narra – enredo, narração, discurso, enunciação. Acima registramos brevemente o que se narra em *Avatar*, apresentando as principais ações que põem em movimento as personagens em suas relações de amizade, amor. No próximo capítulo trataremos de como foi narrada a obra, evidenciando que a trama se revela mais na linguagem do que de peripécias e, para tal, exploraremos como os fatos são ordenados, o foco narrativo, como se articulam as categorias de tempo e de espaço, enfim, analisaremos o arranjo da narrativa, no entanto, sem a pretensão de uma análise profunda e exaustiva, pois, sabemos que as análises se revelam incipientes diante das muitas possibilidades de leitura.

4 CAPÍTULO 3 – ANÁLISE LITERÁRIA DA OBRA AVATAR

Nós humanos buscamos algo além da realidade, um algo a mais ou um algo além, independentemente de ser ou não mais forte do que a própria realidade; afinal “melhor a boca amarga e um pouco torta de quem não quer de modo algum esconder-se da realidade negativa do mundo.” (CALVINO, 2006, p. 21), mas cuja realidade nos dê outros pontos de vista sobre essa mesma realidade. A narratividade, segundo Huston, exprime uma “[...] mania especificamente humana de dotar o real de Sentido.” (HUSTON, 2010, p. 21) e a literatura, por seu turno, ao longo da história da humanidade, consegue cumprir esse papel de dar sentido às coisas e às pessoas, dotando-as de significado no cotidiano, bem como ressignificando-as.

Com base na ideia de que para a literatura o ficcional é real, então a literatura depois de nos ingressar no real ficcional ela “[...] nos dá forças para retornar a esta realidade aqui e lê-la, também, com mais perspicácia...” (HUSTON, 2010, p. 133). Ensina-nos a olhar o próximo e a nós próprios; comparar fatos pessoais e fatos gerais; sugerir um modo de pensar ou não pensar na morte; considerar os nossos próprios limites em virtudes e vícios, bem como os dos outros; atribuir valor tanto às pequenas quanto às grandes coisas; reconhecer a importância de estar vivo; encontrar o lugar do amor na vida; a literatura pode ainda ensinar a piedade, a dureza, a alegria, a tristeza, o sarcasmo, o bom humor, e muitas outras coisas essenciais sem visar resultados ou métodos práticos, mas atitudes diante dos desafios e, a vida, nos ensina o resto, permitindo-nos que aprendamos continuamente.

Dessa forma, as narrativas nos favorecem a comunicação com seres diferentes de nós ao possibilitar que nos coloquemos no lugar de todo e qualquer ser humano, pois quanto menos as pessoas se parecerem conosco, mais elas ampliam nosso horizonte, enriquecendo nosso universo, condição que relativiza convicções, propicia maior complacência e compreensão diante das limitações dos outros, além de promover a identificação com outras realidades que diferem daquelas às quais estamos habituados, familiarizados.

O rompimento com o que seja habitual, familiar, permite que se insinue pouco a pouco o sobrenatural para não escandalizar a razão, revelando-se com um tom de naturalidade. A literatura de modalidade fantástica, em específico, não é “um outro universo que se ergue em frente do nosso; é o nosso que paradoxalmente, se

metamorfoseia, e se torna outro. [...]” (VAX, 1974, p. 24). A metamorfose não ocorre em função do escritor construir um universo que cause estranhamento, mas sim, em razão das coisas e seres que rodeiam o escritor tornarem-se estranhas, singulares, a ponto de lhe causar estranhamento.

A seguir apresentamos um estudo de análise literária da obra *Avatar* de Gautier mediante uma abordagem em que serão ressaltados os elementos constitutivos da narrativa e, posteriormente, em uma abordagem mais ampla exploraremos a temática do amor e do elemento sobrenatural nos desdobramentos da obra.

4.1 Abordagem Interna ou Abordagem Narratológica

A “abordagem interna” ou “abordagem narratológica” título cujos termos tomamos de empréstimo da obra *A análise da narrativa* de Yves Reuter, na qual, o autor propõe uma análise do discurso narrativo, a qual balizará as que eventualmente teceremos a partir de *Avatar*, visando destacar os aspectos que compõem a narrativa e, também, outras abordagens que com essa se articulem, remetendo também ao mundo externo da obra, ao acionar outras obras, ou a outras realidades do mundo.

A ficção, no dizer de Reuter (2007), refere-se ao universo materializado no texto que abrange as personagens, o espaço, o tempo e história. Ao tratarmos dessas questões ficcionais na análise de uma obra, objetivamos perceber como esses itens funcionam nos desdobramentos da obra, por quê e para quê se organizam dessa ou daquela maneira, e quais efeitos essas escolhas produzem no conjunto da obra.

O título, segundo Lodge (2011), representa o primeiro texto de uma obra e *Avatar*, por exemplo, é sugestivo, pois sabemos que seu escritor Gautier escrevera diversas obras atravessadas pelo sobrenatural. Por esse ponto de vista, poderíamos supor que *avatar* relaciona-se com a temática do duplo, tão recorrente nas obras fantásticas, sobretudo, ao analisarmos a popularidade que a palavra *avatar* adquirira entre os meios da tecnologia informatizada desde meados de 1980, em consequência da criação de figuras à semelhança do usuário configuradas em ícones gráficos, cuja personalização assemelha-se a um avatar por transcender à imagem da pessoa ao adquirir um corpo virtual que a representa em jogos e comunidades virtuais.

A representatividade virtual do termo *avatar* remete ao conceito de avatar registrado no dicionário *Aurélio* como “transformação, transfiguração” (FERREIRA, 2009,

p. 236) significado que nos sugere a metamorfose submetida pelo ser ao se transfigurar em uma forma virtual, portanto em nova entidade.

Por outro lado, ao analisarmos a etimologia do termo *avatar*, do sânscrito, *aval* significa aquele que descende de Deus, o que pressupõe que *avatar* seja uma forma encarnada de um Ser Supremo. Na teogonia bramânica refere-se a Vishnu, a segunda pessoa da trindade bramânica, responsável pela força preservadora do universo. Assim, por essa perspectiva, a obra, logo em seu início, nos indica uma via mística, transcendental. Certos termos presentes em *Avatar* como: ‘magnetismo’, ‘Índia’ e ‘alma’ são indícios referenciais, sugerindo a emergência de determinados estudos e crenças que contribuem para envolver a obra em uma atmosfera ocultista, esotérica, mantendo um aspecto insólito ao gerar o mistério e, consequentemente, aproximando-se da atmosfera fantástica.

O narrador, a voz que articula a narração é o sujeito da enunciação, tão ficcional quanto qualquer personagem; afinal, segundo Barthes (2011) na *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa* quem narra não é o mesmo que escreve. *Avatar* inicia-se com um narrador de terceira pessoa que faz uso do discurso indireto para nos apresentar a personagem Octave, condicionado à sua estranha moléstia, anunciada por meio de descrições do seu estado emocional, embora nos sejam poupadoss esclarecimentos, a fim de sustentar a curiosidade no decorrer da leitura. O narrador informa que a vida se retirava lentamente de Octave e “fugia-lhe por uma dessas fendas invisíveis de que o homem está cheio, segundo Terêncio¹⁹. ” (GAUTIER, 1957, p. 7). A menção às ‘fendas invisíveis’ presentes no homem nos antecipa, logo de início, a concepção do ser humano como possuidor de algo além do corpo material, ingressando-nos numa via que suplanta as ideias puramente materialistas.

A personagem Octave, seguindo algumas orientações médicas, realiza uma viagem a Nápoles cidade que, conforme comentam os viajantes inveterados, possui o mais genuíno céu azul. Mesmo Octave estando em Nápoles, o tão comentado sol dessa cidade, “parecera, a ele, escuro como o da gravura de Albert Dürer. O morcego que traz escrita em sua asa a palavra *melancolia*, chicoteava aquele azul luminoso com suas membranas poeirentas, e esvoaçava entre a claridade e ele.” (GAUTIER, 1957, p. 7). O quadro de Albert Dürer²⁰,

¹⁹ Terêncio (185 a. C. – 159 a. C) foi um dramaturgo e poeta romano, pouco apreciado por seus contemporâneos já que Plautus sobressaía com a comédia ao retratar em suas peças a sociedade patriarcal, focando a relação entre pai e filho. Dessa forma, Terêncio foi mais apreciado na Idade Média e na Renascença, sendo muito imitado nos tempos de Molière.

²⁰ Dürer (1471 – 1528) artista do Renascimento se destaca com maestria como pintor por sua habilidade em pincelar traços das proporções humanas e de capturar detalhes da natureza.

cuja imagem retrata um anjo imerso em seus próprios pensamentos ao lado de uma janela por onde um morcego voa frente ao sol com a palavra melancolia escrita em suas asas, indica que o narrador se serve de uma pintura para reforçar na narrativa o estado de Octave. Durante o Movimento Romântico, a melancolia era considerada como uma doença bem-vinda, uma experiência que enriquecia a alma, caracterizando-se pela falta de entusiasmo pela vida e indisposição para atividades em geral. No entanto, o termo melancolia está escrito sobre uma das asas do morcego, pássaro que simboliza “o ser definitivamente imobilizado numa fase de sua evolução ascendente: já não pertence ao grau inferior, e não atingiu o grau superior; pássaro falhado, [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 621), simbologia que sugere, por via da imobilização, uma tentativa malograda de ascensão mediante o vôo a alturas mais elevadas, daí como consequência, a melancolia.

Na cosmologia humoral medieval, a melancolia ou bállis negra, síndrome do temperamento colérico indica um estado emocional em que “o melancólico é triste, invejoso, mau, ávido, fraudulento, temeroso e terroso” (AGAMBEN, 2007, p. 34), mantendo o desejo fixo no inacessível ao pretender “[...] possuir e tocar o que deveria ser apenas objeto de contemplação, [...]” (AGAMBEN, 2007. p. 41-42). Tradições antigas associavam o temperamento melancólico ao exercício da poesia, da filosofia e das artes em geral, bem como a uma inclinação para *Eros*, confirmando pressupostos médicos da Antiguidade ao considerarem o amor e a melancolia como doenças afins. O processo de enamoramento abala o humor e o estado contemplativo do melancólico o impele para a paixão amorosa, perspectiva que respalda o caso de Octave, ao sofrer o malogro de um ‘projeto’ amoroso, fazendo-o permanecer imerso em profunda tristeza e desencanto.

Octave retorna da viagem a Nápoles para o seu apartamento de solteiro, pequeno e bem mobilado na Rua Saint-Lazare. A narração segue com descrições do apartamento de Octave, assumindo “uma relevante função diegética nos capítulos iniciais [...] é o retrato, físico e psicológico, de personagens.” (SILVA, 1973, p. 289), pois ao ser descrito o espaço interior em que Octave habita, percebemos que reflete o estado psíquico de Octave, o que já nos adianta alguns aspectos acerca de sua personalidade. Uma narrativa não se constrói apenas com ações, sucessões temporais e suas relações entre tempo e ações, mas também pelas descrições para caracterizar o espaço, bem como as personagens. Assim, o espaço descrito revela a função de aproximar o sentimento da personagem com o estado do espaço que ela ocupa como se percebe na passagem: “[...] com o tempo, um interior acaba

tomando a fisionomia, e, talvez, impregnando-se do pensamento daquele que o habita. Assim, a moradia de Octave fora aos poucos entristecendo (GAUTIER, 1957, p. 8), tudo ao redor foi perdendo a cor vívida, a cortina desbotara e adquirira um tom acinzentado, peônias brancas empalideceram no tapete, o dourado das molduras se avermelharam pela incrustação da poeira, o fogo da lareira extinguira e o silêncio pesava nesse ambiente. Por ambiente, entendemos a soma do cenário mais clima psicológico a partir da perspectiva da topoanálise – estudo do espaço na obra literária, terminologia sugerida pelo estudioso Bachelard (1989) em sua obra *A Poética do Espaço*. No apartamento de Octave, “[...] A vida se ausentava dali, [...]” (GAUTIER, 1957, p. 8-9) e Octave “[...] desistira de lutar contra aquela dor misteriosa [...]” (GAUTIER, 1957, p. 9) e sua desistência é perceptível pelo abandono de seus pertences no apartamento, pois sua realidade interior se deixa revelar em sua ambiência exterior, cujo espaço impregnara-se de seu estado emocional, o que nos antecipa uma característica de seu caráter, pela sugestão da disposição do espaço descrito uma personagem de índole pusilânime por se deixar abater paulatinamente por aquela “estrana moléstia” (GAUTIER, 1957, p. 11). A personagem de Octave é descrita por metonímia, de maneira que o lugar em que ele vive e a maneira como ele aí reside revelam, por consequência, quem ele é. Ademais, o espaço inicial descrito remete justamente ao interior de um apartamento, encerrando uma simbologia de proteção e segurança que, por certo, abriga a personagem Octave dos desassossegos do mundo existentes fora de seu apartamento.

O narrador, por sua vez, em seu modo de conduzir a nossa visão de leitores por meio da seleção de indícios na descrição da aparência física e do comportamento, de determinadas situações, e de aspectos mais íntimos das personagens, revela as personagens em sua opacidade própria, ao apresentá-las insondáveis nas motivações subjetivas que as movem, daí a incapacidade de “[...] *abranger* a personalidade do outro com a mesma unidade com que somos capazes de *abranger* a sua configuração externa. [...]” (CANDIDO, 2007, p. 56, grifo do autor), pois seguindo o raciocínio de Candido, a “configuração externa” se orienta por um domínio finito expresso na superfície do corpo e a “personalidade do outro” inclui um domínio infinito, cuja natureza é oculta à exploração de qualquer dos sentidos do corpo físico, daí não ser apreendida em seu aspecto integral, assim, concluímos com Candido [...] a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre incompleta, [...]” (CANDIDO, 2007, p. 56), em razão do nosso conhecimento

acerca dos seres ser limitada, alem de que, é claro, os seres, por natureza se revelam incógnitos e no mistério que os envolve surpreendem com condutas inesperadas.

O narrador, ao descrever a disposição dos objetos no apartamento de Octave, realça a presença de livros deixados despreocupadamente sobre os móveis como se Octave quisesse “adormecer uma ideia fixa” (GAUTIER, 1957, p. 8) com leituras variadas. Ora, aqui o narrador já deixa pistas acerca do mal de Octave ao usar a expressão “ideia fixa”, remetendo a desajustes psíquicos, pois que relacionados com um estado obsessivo de ocupação ou preocupação constante com uma determinada ideia.

Nas descrições físicas de Octave, após a menção aos seus cabelos “pretos e espessos, muito encaracolados, que se arranjavam, sedosos e brilhantes, de cada lado de suas têmporas.” (GAUTIER, 1957, p. 9) são ressaltados os olhos:

O olhos eram rasgados, aveludados, de um azul noturno, franjados de cílios recurvos, e tomavam, às vezes, fulgor úmido. Em repouso, quando paixão alguma os animava, faziam-se notar por aquela serena quietude que tem os olhos dos orientais [...] depois de terem fumado o seu narguilé. [...] (GUATIER, 1957, p. 10)

Como já tivemos ocasião de mencionar, é comum nas obras de Gautier o destaque dos olhos, do olhar, como sendo janela do corpo por onde a alma se revela. Em Octave

[...] a centelha da alma não brilhava nos olhos, de onde haviam fugido a vontade, a esperança e o desejo. Aqueles olhos mortos num rosto jovem produziam estranho contraste, causando efeito mais penoso do que a máscara descarnada do doente comum, onde ardem olhos de febre. (GAUTIER, 1957, p. 9)

É na face que se estabelece a junção do mítico – imaginário – e do físico – o corpo como canal de percepção, é mais precisamente, nos “[...] olhos, que possuem uma espécie de poder magnético subjugante, [...]” (MORIN, 1997, p. 28) os quais refletem a alma.

O narrador explicita: “Octave tinha sido, antes de se abater daquela maneira, o que se costuma chamar um belo rapaz: e ainda o era. [...]” (GAUTIER, 1957, p. 9). Aqui percebemos que o narrador intervém na história, insinuando uma apreciação em relação à aparência de Octave ao enunciar que, apesar do abatimento, ele ainda era belo. Porém, como explicar a atitude de Octave, jovem, belo e rico, com razões a valer para se sentir venturoso, mas que deixava consumir-se assim no decurso dos dias? A essa pergunta que incomoda o narratário, o narrador tarda a responder, mantendo o suspense em torno da causa do estado que abatia Octave. No entanto, quando o narrador dirige-se diretamente ao

narratário “[...] Talvez digam os senhores que Octave estava enfarado, [...]” (GAUTIER, 1957, p. 10) tece comentários acerca das possíveis causas do estado de ânimo de Octave, orientando as conjecturas e reflexões do narratário e do leitor, ao excluir caminhos, suposições, que poderiam justificar as razões que entretecem a urdidura da intriga, ao pontuar:

[...] Tendo usado bem pouco os prazeres, Octave não podia estar enfarado deles: não era hipocondríaco, nem romântico, nem ateu, nem libertino, nem esbanjador. Sua vida até então tinha sido mescla de distrações e estudos, como a dos outros moços [...] (GAUTIER, 1957, p.10)

Vale esclarecer que, por narrador entendemos com Reuter (2007), “aquele que, *no texto*, conta a história” (REUTER, 2007, p. 19, grifo do autor), existindo somente no e por intermédio do texto. Quanto ao narratário é aquele que “*no texto*, escuta ou lê a história” (REUTER, 2007, p. 20, grifo do autor), cuja presença autoriza o escritor a engendrar textualmente a imagem do leitor ou ouvinte e de participar com ele da narrativa, independentemente do público real que vier a ler a obra, assim “[...] um narratário é sempre um artifício retórico [...]” (LODGE, 2011, p. 90) utilizado para controlar e complicar as respostas do leitor real. É importante notar que o narratário difere do leitor real, tal como o escritor em relação ao narrador, porquanto o leitor, bem como o escritor, situam-se fora do texto, correspondendo a um ser humano de carne e osso.

“Quanto à causa daquele singular estado [...] não ousamos confessá-la [...] Vamos deixar ao cuidado de nosso próprio herói.” (GAUTIER, 1957, p. 10) Apesar de ser um narrador onisciente, de conhecer tudo acerca das personagens, não implica que revelará tudo e, visando surpreender o leitor, retarda as informações, tal como ele procede ao transferir à personagem o detalhamento da causa daquele estado, o qual “[...] punha em xeque toda a ciência da faculdade, [...]” (GAUTIER, 1957, p. 10). Chamamos a atenção à maneira como o narrador nomeia Octave de “nosso herói”, referindo-se à personagem principal, ao protagonista da narrativa.

Geralmente, as personagens principais recebem um trato descritivo mais rico e extenso, cujas descrições se verificam com frequência no limiar da narrativa, tal como ocorre no primeiro capítulo de *Avatar* ao centrar-se em descrições que caracterizam a personagem Octave, cuja pele era “de um branco azeitonado [...] mãos finas e delicadas, e os pés arqueados.” (GAUTIER, 1957, p. 10). Daí em diante, nos são informados os hábitos de Octave, um jovem que vestia-se bem e sabia como realçar com graça e elegância seus

dotes naturais. Pela manhã, ocupava-se de cursos na Sorbonne e à noite apreciava as toaletes da escadaria da Ópera. Era sóbrio no uso de seus haveres o que lhe garantira a estima de seu tabelião. Não cultivava ideias extravagantes e nem cumulara dívidas no esbanjamento de sua juventude e fortuna, enfim, era um ser singular “[...] feito de uma só peça [...]” (GAUTIER, 1957, p. 10). Dispunha de um criado, Jean, dedicado e atento às necessidades de Octave que perdera seu hábito loquaz por ter se impressionado com a melancolia que pairava no apartamento de seu chefe. Interessante observar que a visão que temos dos seres humanos costuma apresentar-se finita por sua condição limitada e fragmentária, sendo incapaz de esgotar a multiplicidade infinita que caracteriza um caráter. Nesse sentido, o discurso materializado no texto projeta um mundo ainda bem mais fragmentário do que nossa visão já estreita acerca de nossa própria realidade.

O narrador pode também ter usado “nossa herói” na acepção denotativa do termo ‘herói’ cujo conceito “[...] está estreitamente ligado aos códigos culturais, éticos, ideológicos e outros, dominantes numa determinada época histórica e numa determinada sociedade.” (SILVA, 1973, p. 270), nesse sentido o escritor engendra seus heróis cujos ideais estão em conformidade com os códigos que assinalam a época e a sociedade representada, no caso da obra em pauta, a sociedade burguesa.

A causa do estado de Octave “[...] é inverossímil em Paris, no século dezenove. [...]” (GAUTIER, 1957, p. 10). Na passagem: “*Ninguém* podia compreender coisa *alguma* [...]” (GAUTIER, 1957, p. 7, grifo nosso) em relação à moléstia que consumia Octave, percebemos que o uso reiterado dos pronomes indefinidos “ninguém”, “alguma” enfatizam a indefinição da doença que acometia a personagem. Acerca do estado de Octave “os médicos comuns *nada* entendiam daquela estranha moléstia, porque ainda não se dissecou a alma nos anfiteatros de anatomia [...]” (GAUTIER, 1957, p. 11, grifo nosso), percebemos que se faz acompanhar nesta voz do narrador uma nota irônica à ciência da sociedade parisiense do século dezenove.

Reparemos que a personagem Octave “[...] não é posta em cena por ela própria, mas pelas suas a[des]venturas. [...]” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 266), daí que de seus gestos e palavras, em sua maneira de relacionar-se com outras personagens e em variadas circunstâncias, revelarão a imagem do herói.

Octave, para satisfazer os reiterados pedidos de sua mãe, concorda em receber um médico que chegara da Índia e que conquistava fama por realizar curas excepcionais. Nas narrativas de modo fantástico, a súbita chegada de um estrangeiro causa indefinida

perturbação na atmosfera do ambiente doméstico em decorrência da intervenção que ele pode exercer nos desdobramentos dos fatos, gerando expectativas e receios simultaneamente.

Apesar da indiferença de Octave, ficara impressionado com a aparência exótica do Dr. Balthazar Cherbonneau que “tinha o aspecto de uma figura saída de um conto fantástico de Hoffmann” (GAUTIER, 1957, p. 11). Há um toque de ironia quando o narrador estabelece uma similitude entre a aparência grotesca do Dr. Cherbonneau com personagens dos contos de Hoffmann e, simultaneamente, nos insere em uma atmosfera de expectativa e suspense por sugerir o desencadeamento de acontecimentos futuros que resvalam no sobrenatural particularidade frequente nas narrativas de Hoffmann. Além disso, a presença de um estrangeiro, recém chegado de um país exótico, envolve a personagem em mistério, propiciando uma atmosfera sugestiva para a manifestação do sobrenatural. Em um dado livro de símbolos a presença de um forasteiro denota um “símbolo enigmático da mudança eminente – [sugerindo ser] talvez um deus, talvez um rival perigoso. [...]” (TRESIDDER, 2003, p. 150), possibilidades que sustentam o suspense na narrativa.

A utilização de temas sobrenaturais na narrativa se apresenta indispensável ao fantástico, bem como ao maravilhoso e ao estranho, conforme explicita Furtado (1980), porém as temáticas do sobrenatural constam de ampla área “[...] denominada ‘literatura do sobrenatural’ devido a nela se tornarem dominantes os temas que traduzem uma *fenomenologia meta-empírica*. ” (FURTADO, 1980, p. 20, grifo do autor). Por fenomenologia meta-empírica – outra designação para literatura de modalidade fantástica a qual adotamos aqui, emprestada de Ceserani (2006) – deve-se entender o que esteja além do “[...] verificável, ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades. (FURTADO, 1980, p. 20), ou seja as explicações que resvalam no mistério, no insondável propiciam a construção do fantástico na narrativa, a exemplo dos recursos ‘inexplicáveis’ utilizados pelo Dr. Cherbonneau para efetuar o avatar, afinal, as explicações racionais invalidam o caráter meta-empírico e, por consequência, dissolve a força do fantástico na construção da narrativa.

Furtado (1980), nos apresenta a distinção entre o sobrenatural negativo – o mal – e sobrenatural positivo – o bem –, ressaltando o caráter contraditório do fantástico para

compreendamos que o sobrenatural negativo é o tipo de fenômeno meta-empírico mais conveniente ao fantástico por se realizar através de leis que confrontam um estado gerador de segurança. O sobrenatural positivo se apresenta desfavorável à construção do fantástico por não romper a ordem natural do mundo fenomênico, podendo influir como auxiliar na restauração do equilíbrio das leis naturais.

O sobrenatural que se manifesta no fantástico e no estranho se revela predominantemente negativo com manifestações irreversíveis e consequências inevitáveis. No maravilhoso, o sobrenatural se apresenta sob caráter positivo ou negativo.

O objetivo fundamental das manifestações meta-empíricas negativas centra-se na “[...] apropriação, [n]a posse plena de uma vítima humana, [...]” (FURTADO, 1980, p. 27), podendo ou não alcançar esse propósito, tal como ocorre a Octave ao conservar sua ideia fixa, ou obsessiva, com vistas a vivenciar seu amor impossível devotado à Condessa Prascovie.

Malgrado a aparência estranha do médico, o que mais chamava a atenção nele eram os olhos, os quais, em meio a “[...] pregas mais juntas do que as páginas de um livro, brilhavam duas pupilas de um azul-turqueza. E tinham uma limpidez, uma frescura, e uma juventude inconcebíveis. [...]” (GAUTIER, 1957, p. 12). Parafraseando o narrador, enquanto o olhar de Octave anuncia sessenta anos, o olhar do Dr. Cherbonneau indicava vinte anos. Acerca desse contraste entre o olhar e a idade do corpo físico, o narrador explicita: “[...] através de alguma feitiçaria aprendida entre os brâmanes e os pânditas, o médico roubara olhos de criança e os ajustara ao seu rosto de cadáver. (GAUTIER, 1957, p. 12). Essa insinuação a “alguma feitiçaria” sugere a possibilidade da ocorrência de fatos bizarros em meio a uma civilização exótica em que é de uso corrente manifestações fenomenais cujos efeitos fogem à razão humana e passam por ‘milagres’.

Com a presença do médico altera-se o modo narrativo do contar para o mostrar. “No modo do *mostrar*, as falas estão muitas vezes presentes sem a mediação do narrador, no modo do *contar*, as falas são sempre mediadas pelo relato do narrador” (REUTER, 2007, p. 62, grifo do autor). No modo do mostrar, predomina o discurso direto expresso pelo diálogo ou pelo monólogo, modo em que a narração é menos visível. No modo do contar, o ato de narrar apresenta-se na forma de resumo ou ainda na forma de discurso indireto ou discurso indireto livre com um narrador que se faz presente. Bem, tão logo o médico se anuncia na narrativa, mantendo uma relação interativa com Octave, prevalece o discurso direto, reforçando o efeito do real propiciado pelos diálogos, gerando maiores

expectativas em razão do curso que segue as falas, as quais teriam menor impacto se narradas pelo discurso indireto ou ainda no indireto livre.

O médico, após uma rápida análise, detecta que o caso de Octave não estava “[...] incluído entre aqueles da patologia comum. [...]” (GAUTIER, 1957, p. 13), então Dr. Cherbonneau toma a mão de seu paciente para se por em comunicação magnética com ele, a fim de identificar a moléstia que o acometia. Essa pressão pareceu a Octave que o médico alcançava sua alma e “embora cético em relação à medicina não podia deixar de sentir certa emoção ansiosa.” (GAUTIER, 1957, p. 14). Depois de auscultar Octave, o médico expressa:

[...] sua situação é mais grave do que o senhor pensa, e a ciência, tal, pelo menos, como a prática a velha rotina européia, nada pode em relação a ela: o senhor não tem mais desejo de viver, e sua alma se desapega insensivelmente de seu corpo. [...] (GUATIER, 1957, p. 14).

O discurso do médico nos mostra que a ciência tal como a tem praticado na Europa não podia auxiliar Octave e, somado ao ceticismo de seu paciente em relação à medicina, ambos discursos, evidenciam um juízo de valor acerca da perda de credibilidade da ciência europeia no século XIX, subtendendo a possibilidade de haver outro continente que não seja a Europa onde efetivaria uma ciência mais apta a atender às necessidades do homem nesse período.

Octave acredita que o médico descobriria nele, desde o primeiro momento, a causa daquele estado, porém não estava disposto a se curar e o próprio paciente delineia como tem percebido o mundo:

[...] Sento-me à mesa nas horas habituais, e faço menção de comer e beber, embora não sinta gosto algum nos pratos mais condimentados e nos vinhos mais fortes. A luz do sol parece-me tão pálida quanto a da lua, e as velas tem chamas negras, para mim. Sinto frio nos dias mais quentes do verão, e às vezes se faz em mim um grande silêncio, como se meu coração não batesse mais e o mecanismo interior se tivesse detido por uma razão desconhecida. [...] (GAUTIER, 1957, p. 15)

O médico anuncia a Octave que ele sofre de

[...] uma impossibilidade crônica de viver, moléstia inteiramente moral e mais frequente do que se pensa. O pensamento é uma força que pode matar como ácido prússico, embora os sinais de suas devastações não sejam captadas pelos frágeis meios de análise de que dispõe a ciência vulgar.[...] (GUATIER, 1957, p. 15).

A ciência que assinala o contexto da obra novamente é alvo de crítica ao ser relegada à condição de vulgar, corroborando o descrédito ao qual resvalou até mesmo porque, certamente, já estava ultrapassada: afinal, não dispunha de meios suficientes para captar os efeitos de uma doença moral cuja causa residisse no pensamento.

O doutor incentiva Octave a expor sua confissão completa, o qual se mostra indiferente porquanto expor suas dores não as amenizaria, além de que, em sua opinião, não haveria nenhum poder humano, nem mesmo o do próprio médico que pudesse curá-lo. Acerca do parecer de Octave o médico responde “Talvez” (GAUTIER, 1957, p. 17) cuja resposta ressalta o subentendido. A expressão “talvez”, indica uma litote, figura de linguagem cujo emprego ao expressar menos, espera-se que se compreenda mais e, aqui, o médico se revela ciente de que há poder humano possível para efetuar a cura em seu paciente. Octave adianta que sua aventura era muito comum e não tinha nada de “extraordinário ou romântico” (GAUTIER, 1957, p. 17), denotando certa ironia porque ao negar, parece afirmar e confirmar exatamente o contrário, ou seja, a presença do extraordinário e do romântico. Octave hesita contar sua aventura “[...] tão vulgar a um homem que viveu nos países mais fabulosos e quiméricos.” (GAUTIER, 1957, p. 17). Nesse excerto, Octave restringe sua aventura ao banal, ao comezinho, atribuindo aos países orientais as características de “fabulosos e quiméricos”, de maneira a ressaltar sua admiração a esses lugares, bem como confirmar o fascínio que essa civilização exerce sobre as demais.

Mas, naquele instante, para o Dr. Cherbonneau “só o comum é extraordinário.” (GAUTIER, 1957, p. 17) e Octave revela estar “morrendo de amor” (GAUTIER, 1957, p. 17), cujo sentimento o deixara fragilizado como se tivesse uma doença grave. Dessa confissão franca e direta de Octave, percebe-se o expressivo envolvimento da personagem com o tema tratado, de maneira que sua emotividade transborda diante do tema amoroso, o que, naturalmente, é próprio do Romantismo.

O protagonista se desdobra em sujeito da enunciação e sujeito do enunciado, sendo narrador e personagem principal, além de agir mais, é através de seu discurso e do tom com que o enuncia, quem se posiciona diante dos fatos, das situações e das demais personagens.

O segundo capítulo inicia-se com a personagem Octave assumindo a narrativa, desdobrando-se em sujeito da enunciação e do enunciado, sendo personagem principal, bem como narrador em primeira pessoa. Além do mais será através de seu discurso e do

tom com que o enunciará que saberemos como ele se posiciona diante dos fatos, das situações e das demais personagens.

Inicialmente, Octave se serve da anacronia, “[...] desencontros entre a ordem dos acontecimentos no plano da diegese e a ordem por que aparecem narrados no discurso, [...]” (SILVA, 1973, p. 294), ou seja, desencontro entre a ordem do tempo narrado da história, o diegético, e do tempo do discurso assinalado pelo tempo das frases e palavras. Podemos perceber que o tempo da diegese difere do tempo do discurso porque aquele se restringe à cronologia relativa ao calendário do ano civil. Por outro lado, no discurso, o tempo da narrativa pode ser acelerado ou retardado conforme o efeito de sentido que se pretende na narrativa da história. A fala de Octave se configura *in media res* em que “[...] o começo do discurso corresponde a um momento já adiantado da diegese [...]” (SILVA, 1973, p. 295) de maneira a ser narrado depois no discurso o que aconteceu antes na história, na diegese; isso é próprio da narrativa romanesca que introduz a necessidade de estabelecer a relação de causalidade entre um antes e um depois, ou seja, uma coisa acontece porque outra aconteceu antes. Essa espécie de anacronia que se constitui por recuos no tempo denomina-se *flash-back*, recurso que auxilia a esclarecer o narratário acerca de situações abordadas, geralmente no início da narrativa, como por exemplo, a causa do estado de Octave, cujos efeitos são deveras acentuados no início da obra e, ademais, ao retardar uma sequência explicativa favorece a intensificação do suspense.

O *flash-back* permite recordar acontecimentos da trajetória existencial de um indivíduo e este garante a solidificação de sua identidade ao (re)afirmar os acontecimentos que se ligam à sua vida. Quando se narra, do presente, fatos passados

[...] a memória relata não os próprios acontecimentos que já decorreram, mas sim as palavras concebidas pelas imagens daqueles fatos, os quais, ao passarem pelos sentidos gravam no espírito uma espécie de vestígio. [...] (AGOSTINHO, 1987, p. 300)

ou conforme Platão (2009, p. 226, 39a) no *Filebo*, conservamos a memória enquanto durar as imagens do que se imprimiu em nós por meio dos sentidos. Dessa forma, o passado, apesar de ausente, se faz presente pelos vestígios, pelos rastros sulcados na alma. As pessoas só têm passado, memória, daquilo de que se lembram, do contrário, os acontecimentos passados não fariam sentido. Bem, quando Octave se dispõe a narrar sua aventura, ele revisita seu passado, evocando de sua memória as impressões que os acontecimentos deixaram em sua alma, e tal proceder, lhe favorece recriar, (re)inventar-se,

(re)significar seu vivido a partir de sua consciência imersa no presente. No entanto, a recordação amorosa não se limita a um simples registro casual, pois a recordação transforma uma história corriqueira em episódios de um singular romance do momento em que dois destinos se entrecruzam, como no caso de Octave e Prascovie.

Ademais, a condução da narrativa por um narrador em primeira pessoa implica uma personagem envolvida com os acontecimentos que estão sendo narrados, expondo sua interioridade de maneira a estreitar a distância entre o escrito e o que foi vivenciado. Assim, quando Octave assume o discurso na narrativa, evocando seu passado, se mostra profundamente envolvido com os acontecimentos em função de sua emotividade ainda manter o vigor do primeiro deslumbramento e encanto em relação à causa de sua desventura, além do que seu discurso presentifica a ação de um tempo e de um espaço outrora vivida, mas que agora é narrada sem o intermédio da voz explicitada de um narrador. O envolvimento de Octave nesse episódio de sua vida justificará mais à frente sua atitude decidida de submeter-se à experiência do avatar uma vez que sua desdita o fizera perder todas as esperanças em relação ao seu ideal de amor, além de diminuir seu desejo de viver, daí que avatar simboliza a grande oportunidade de alcançar seu objeto de desejo.

Octave esclarece que ao viajar para Florença no final do verão de “[...]184...[...]” (GAUTIER, 1957, p. 17) viverá um dos meses mais felizes de sua vida, porque tal estada lhe propicia usufruir da apreciação das obras-primas daquela cidade, citando algumas produções artísticas como arquitetura, escultura e pintura, obras plásticas frequentemente mencionadas nas obras de Gautier. Quando Octave menciona o ano “184...” sem definir a década identificamos uma “implicatura”, termo emprestado de Lodge (2011, p. 197) cuja função na narrativa auxilia a insinuar em vez de explicar o significado, indicando que há muito mais acontecendo por trás do que é dito ou descrito. O emprego do presente para contar o passado visa, além de outras possibilidades, atualizar uma situação e mostrar a incerteza do presente – tempo do inacabado.

Há alguns procedimentos que retardam o desenrolar da ação da matéria narrada como a descrição, a digressão, ou desvio da sequência narrativa com reflexões, diálogos com o narratário, opiniões, considerações filosóficas, avaliações, entre outros. Tais recursos são alguns meios de conduzir o ritmo, interferir no sentido do texto. Além desses recursos, há ainda as micro narrativas ou projeções do mundo interior das personagens, suas lembranças – como no caso de Octave que rememora a causa de seu estado –, sonhos,

desejos, fantasias, todos meios de alterar o fluir do enredo. As narrativas dentro da narrativa auxiliam a renovar o interesse do leitor, além de alongar a narrativa e intensificar o suspense.

Durante a estada de Octave em Florença, ele frequentara o Cascine, construção circular semelhante a um salão ao ar livre, no qual, ao seu redor, as carroagens ficavam estacionadas e ali se programavam as distrações noturnas, local onde “[...] marcam-se os encontros, dão-se respostas, aceitam-se convites. [...]” (GAUTIER, 1957, p. 18). Certo dia uma caleça se faz presente no Cascine e de dentro dela Octave “[...] viu-se resplandecer uma mulher de incomparável beleza. [...] obra-prima humana. [...]” (GAUTIER, 1957, p. 19). Tratava-se da condessa Prascovie Labinska, lituana de origem nobre, cujo esposo, havia dois anos, combatia à frente na guerra do Cáucaso. Octave envida, vale lembrar, o máximo de esforços diplomáticos para poder ser recebido na casa da condessa. Em inúmeros contos fantásticos de Gautier, a visão de uma belíssima mulher transforma a vida do herói, conduzindo-o a uma modificação pessoal e ao confronto com o sobrenatural.

Percebemos nas descrições físicas da estrangeira uma correlação com expressões variadas de arte, a exemplo da ourivesaria, miniaturistas, pintura, escultura. Esta é uma estratégia estética recorrente nas descrições dos perfis femininos nas obras de Gautier como se pretendesse que a arte capturasse a beleza feminina para eternizá-la, rompendo com a efemeridade do corpo.

[...] Cílios longos e leves como os fios de ouro que os miniaturistas da Idade Média fazem irradiar em torno da cabeça de seus anjos, velava as pupilas de um verde-azulado [...] Sua boca, divinamente desenhada, [...] Pincel algum poderia copiar aquela tez de uma suavidade, de uma frescura, de uma transparência imateriais [...]. Aquela cabeça deslumbrante não impressionava de início pelo desenho, mas antes pelo colorido, como as belas reproduções da escola veneziana, embora seus traços brilhassem, tão puros e tão delicados quanto os perfis antigos, recortados na ágata dos camafeus. (GAUTIER, 1957, p. 20)

As descrições em relação a Prascovie nos dão a impressão de que Octave a descreve como se a visse em um quadro por conta da plasticidade promovida pelos termos pincel, desenho, colorido, traços, perfis.

Notemos que as descrições que Octave tece da personagem Prascovie são apresentadas do ponto de vista de como ele a vê, o que demonstra ter sido oportuno que ele assumisse a narrativa, pois descrever Prascovie com envolvimento sentimental intensifica a descrição do fascínio que essa mulher possa ter exercido nele, além de que Octave também

nos adianta um pouco acerca de sua própria personalidade na maneira como nos apresenta sua amada.

O apaixonado do período Romântico, motivado pela fantasia e pela imaginação, idealiza a mulher a partir de sua própria maneira de ver, daí que as mulheres do período Romântico, em geral, são descritas como belas, castas e perfeitas, porque idealizadas por seus amados. A mulher, ao ser idealizada, equivale ao momento em que ocorre, no conceito de Stendhal, a “cristalização” (STENDHAL, 2007, p. 14) quando se atribui à mulher amada perfeições que ela, essencialmente, não possui, em virtude do amor transfigurar seu objeto de desejo, como se o homem cego de paixão atribuísse à amada as qualidades virtuosas de todas as mulheres em uma só:

Se eu tinha ficado seduzido pela radiosa beleza da condessa, muito mais seduzido fiquei, ao fim de algumas visitas, pelo seu espírito tão raro, tão fino, tão extenso. [...] Eu ficava deslumbrado, estático e estúpido. Abismado na contemplação da beleza dela [...] (GAUTIER, 1957, p. 21-22).

Daí surge a frequente pergunta: o que essa pessoa vê naquele(a) homem(mulher)? A resposta a essa pergunta revela que o ser amado aparece envolto por um embelezamento por conta do encantamento causado pela “cristalização”. Prascovie torna-se heroína por meio do discurso de Octave, pois este, ao retratá-la com matizes de artista, dá-lhe uma imagem acabada a partir de seu ponto de vista, dilatado em descrições que a aproximam a uma diva por conta do sentimento a ela devotado.

O amor por uma mulher pode causar uma angústia melancólica, em função da ideia fixa, sobretudo se a figura da mulher impressionar fortemente com sua forma e modos, daí o apaixonado crê que ela seja a mulher mais bonita, a mais dotada de virtudes e encantos físicos, o que o faz com que a deseje ardente na expectativa de que ao satisfazer seu desejo poderá alcançar a felicidade suprema. O juízo do apaixonado fica tão alterado porque imagina continuamente a forma da amada, abandonando todas as atividades que poderia distanciá-lo das lembranças que remetem a ela.

Octave rememora uma cena decisiva, em que antecipa a hora de sua visita habitual a Prascovie. Porém, ao sentar-se diante dela, um silêncio pesou entre eles, prolongando-se por alguns minutos. Octave não conseguiu articular palavra alguma e Prascovie, como se adivinhasse a causa de sua perturbação, adianta:

Não diga uma palavra, Octave. O senhor me ama eu o sei, eu o sinto [...]. Não lhe quero mal por isso, porque o amor é sentimento involuntário. Lamento o senhor, porque não o posso amar [...] Que a minha doçura não faça nascer no senhor qualquer ilusão [...] E não tome minha piedade como encorajamento. [...] (GAUTIER, 1957, p. 26).

Prascovie sente a chama da paixão que brilhava nos olhos de Octave de maneira tão terrificante igual à fascinação que a jibóia exerce pelo olhar sobre alguns pássaros. A percepção de Prascovie nos permite justapor a esse episódio a imagem de uma cena do conto *O clube dos haxixins* de Gautier em que o narrador nos apresenta a personagem principal, vivendo todo o terror da ninfa Siringe ao ser perseguida por Pã²¹, pois “Por um raro prodígio, depois de alguns minutos de contemplação, eu me fundia no objeto contemplado e me transformava nele. (GAUTIER, 1986, p.101), ou seja, a personagem após alguns minutos em que permanecera contemplando um afresco, representado por Siringe, sendo perseguida por Pã, transforma-se na própria Siringe. Daí, supomos que Prascovie, provavelmente, fundira-se com seu olhar no de Octave, e percebera a razão do embaraço dele, como se, ao ver se unisse ao que fosse visto. Nesse caso, o olhar, mais do que os demais sentidos como, por exemplo, tocar ou escutar, não causam tanta impressão como os que olham e são olhados fixamente, portanto o olhar dá acesso mais direto ao outro. A propósito do olhar, Bosi comenta: “O olhar condensa e projeta os estados e os movimentos da alma. Às vezes a expressão do olhar é tão poderosa e concentrada que vale por um ato.” (BOSI, 1988, p. 78), dessa forma, se conforme o teórico, a expressão do olhar em seu poder e concentração vale por um ato, então, o olhar de Octave é suficiente para demonstrar suas intenções, sendo desnecessário verbalizá-las.

Geralmente, as acentuadas oposições e circunstâncias contraditórias concorrem para a mais profunda e intensa manifestação do subjetivo, ou nas palavras dos teóricos Bourneuf e Ouellet (1976, p. 206): “[...] os obstáculos permitem à personagem esculpir-se a si própria, manifestar as suas qualidades de homem ativo. [...]”, assim quando Prascovie silencia a declaração dos lábios de Octave, percebemos que ela se revela dona de um caráter autônomo sem consentir que a paixão de Octave interponha em suas deliberações ou exerça influência sobre seus atos. A atitude decidida de Prascovie norteia todo o

²¹ Pã – deus ao qual atribui-se um caráter e uma missão agrestes, além de ser tido como deus dos caçadores. Sua aparência é representada com cabelos e barba mal cuidados, com chifres e corpo de bode da cintura para baixo; uma peculiaridade de sua atitude era a intensidade de seu ardor amoroso, sendo uma ameaça às ninfas. Ao encontrar a ninfa Siringe, por exemplo, persegue-a sem alcançá-la e, esta, para se proteger, transforma-se em juncos do rio, dos quais Pã se serve para fazer sua flauta. (COMMELIN, 1997, p. 150-152)

restante da obra, reafirmando-a em cada nova ação, pois “[...] Um anjo [...] [guarda-a] contra toda a sedução, [...]. E esse anjo é [seu] amor [...]” (GAUTIER, 1957, p. 26) pelo conde Labinski.

No dia que se seguiu a esse episódio decisivo, Octave deixara Florença, mas nada diminuía seu sofrimento; sentia-se morrer e é assim que o encontramos no início da narrativa depois de ser repudiado por Prascovie, dois anos após o desventurado episódio:

[...] deixava que os dias se passassem, com a indiferença de um homem que não conta com o amanhã. *Não fazia qualquer projeto, não mais acreditava no porvir, e havia tacitamente enviado a Deus seu pedido de demissão da vida, esperando que ele o aceitasse.* [...] (GAUTIER, 1957, p. 9, grifo nosso).

O fragmento em itálico nos permite justapor a desesperança de Octave à da personagem Werther da obra *Os sofrimentos do jovem Werther* de Goethe, quando Werther, consciente de não vir a ser correspondido por Carlota, afirma: “Deus sabe quantas vezes me deito à noite com o desejo, com a esperança de nunca mais despertar; e, de manhã, ao abrir os olhos e ver novamente o sol, sinto-me completamente infeliz” (GOETHE, 2007, p. 119). Ambas as personagens, Octave e Werther, desejam a morte como escape aos seus infortúnios afetivos pela fuga da realidade que lhes é pouco agradável. Parafraseando Morin (1997), a afetividade cega e ilumina ao mesmo tempo, e o amor “talvez seja a nossa religião mais verdadeira e, ao mesmo tempo, a nossa doença mental mais verdadeira. [...]” (MORIN, 1997, p. 33), pois pode impelir para a vida com tudo o que ela tem de grandioso como para a morte, visando o aniquilamento. Por essa perspectiva de oscilações extremas, o amor aparenta à loucura porque transgride as lógicas, bem como os limites, considerando o homem como um ser clivado de sabedoria e de loucura, sendo justamente as desordens da afetividade, a presença do imaginário e, a loucura do impossível, que constituirão o amor em sua capacidade criativa, inventiva. Dito de outra forma, quando um pintor tem diante de si uma tela, o artista tem como referência a superfície que, apesar de vazia, constitui uma forma espacial. Nesse caso, se a superfície tem limites, então possui uma forma e, por consequência, forma implica estrutura; assim, a compreensão de qualquer temática depende da noção de limites. Caso os limites estejam ausentes, o amor tende a resvalar na loucura; se há limites, estes demarcam a fronteira entre sabedoria e loucura, de tal forma que a percepção do amor se estabelecerá mediante a noção de limites.

No terceiro capítulo o narrador onisciente retoma a narrativa para relatar o retorno do conde Olaf da guerra do Cáucaso, bem como o reencontro do conde com sua esposa Prascovie, apresentando ao narratário uma descrição das características de Olaf:

[...] o oval um pouco alongado de seu rosto, seu nariz fino, corte ousado e leve, a boca nitidamente desenhada, que um bigode louro, aguçado nas pontas, sublinhava, o queixo levantado e marcado por uma covinha, seus olhos negros, singularidade picante, estranheza graciosa [...] Teria sido belo demais, se não fosse o brilho másculo de suas pupilas escuras, e o tom crestado que o sol da Ásia lhe pusera sobre os traços.

O conde era de estatura média, fino, esbelto, nervoso, escondendo músculos de aço sob aparente delicadeza. E quando em algum baile de embaixada, [...] passava entre os grupos como aparição cintilante, excitando o ciúme dos homens e o amor das mulheres, para as quais Prascovie o fizera indiferente. [...] Juntemos a isso que o conde possuía os dons do espírito como os do corpo. [...]” (GAUTIER, 1957, 32)

Após as descrições, o narrador se dirige ao narratário:

Podem compreender, portanto, que com um rival assim, Octave de Saville tinha pouca possibilidade, e fazia bem em deixar-se morrer tranquilamente sobre as almofadas de seu divã, apesar da esperança que o fantástico Dr. Balthazar Cherbonneau tentava meter-lhe no coração. [...] (GAUTIER, 1957, p. 32).

Nesse excerto, o narrador apresenta seu juízo de valor ao realçar os dotes do rival Olaf em detrimento daqueles de Octave, além de atribuir ao médico o termo fantástico, insinuando que ele dispõe de recursos que o distinguem dos demais médicos, além de sugerir que a personagem do Dr. irá revelar os efeitos do fantástico nos desdobramentos da narrativa.

Ainda do terceiro capítulo ressaltaremos a descrição do espaço que acentua o aspecto exterior e os lugares que atravessa em volta da residência dos Labinski em Paris, “[...] caminho margeado de árvores de um lado, e de jardins de outro, [...]” (GAUTIER, 1957, p. 27) cujo silêncio e calma fazem os caminhantes pararem, sonhadores, para observarem as majestosas residências onde “[...] a riqueza parecia abrigar a felicidade.” (GAUTIER, 1957, p. 27). O Romantismo além de considerar os efeitos do ambiente sobre o homem, abre os olhos das pessoas para a beleza sublime das paisagens naturais, revelando o grau de atenção que o romancista concede ao mundo, de maneira que o olhar pode parar no objeto descrito ou ir mais além, exprimindo como o ambiente externo pode estar ligado à vida íntima das personagens, a exemplo do casal Labinski que em meio a uma atmosfera de opulência e com vistas de que nada perturbasse a felicidade de ambos, por onde passava, “[...] a miséria consolada abandonava seus andrajos, e suas lágrimas

secavam. [...]” (GAUTIER, 1957, p. 31). Durante a descrição do espaço a narrativa imobiliza-se por algum tempo como se apresentasse um quadro para em seguida retomar a sucessão dos acontecimentos.

Com base na afirmação “[...] No século XVIII e, sobretudo no XIX, a descrição dos lugares ganha tamanha importância que já não pode ser considerada como simples pano de fundo. [...]” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 149), concentraremos em duas imagens, árvores e jardim, que adornam os arredores da residência do casal Labinski. Os temas simbólicos da árvore abrem um leque extenso de significações, no entanto, destacaremos a simbologia indicada pelos teóricos Chevalier e Gheerbrant (2012) ao aproximarem a árvore de um ciclo, em constante processo de renovação através das folhas secas, substituídas pelas folhas novas. Tal ciclo nos redireciona para os relacionamentos conjugais, cuja seiva é o amor, sentimento que, naturalmente, promove a renovação constante das boas disposições entre o casal.

Além da árvore, destacamos também a simbologia do jardim que remete ao Paraíso, ao estado edênico e nos recorda o mito do andrógino que também consta na história do Adão bíblico, pois segundo nos informa o livro *Gênesis* da Bíblia, Eva é criada a partir de uma costela de Adão. Tal leitura é reforçada pela ideia de androginia com a afirmação do narrador: “[...] os pedaços do andrógino de Platão [...] se tinham encontrado e reunido neles [Prascovie e Olaf] [...]” (GAUTIER, 1957, p. 31).

Dr. Cherbonneau não reconhece em Octave nenhuma esperança que lhe propicie partilhar do amor de Prascovie e acentua:

Eu disse que não havia esperança através dos meios comuns, mas há poderes ocultos que a ciência moderna despreza, e cuja tradição foi conservada nos países estranhos, chamados bárbaros por uma civilização ignorante. [...] Nossa Europa, toda absorvida em interesses materiais, não imagina qual seja o grau de espiritualismo a que chegaram os penitentes da Índia. [...] Tomam-nos por loucos, e eles são quase como deuses! (GUATIER, 1957, p. 34-35).

O Dr. nutria um sonho científico, cujo projeto ousado visava atingir a alma, a fim de analisá-la e dissecá-la. Cansado da ciência materialista que não lhe provara nada e movido por sua busca, partira para a Índia, onde conhecera Brama-Logum. Este lhe revela o segredo que, agora, somente ele possui, porque logo em seguida o saniase morreu. Dr. Cherbonneau não esquecera a fórmula mágica de seu amigo, que consiste no deslocamento de almas e acrescenta “[...] Prascovie seria bem esperta se reconhecesse a alma de Octave

de Saville no corpo de Olaf Labinski.” (GAUTIER, 1957, p. 39). Bem, essas palavras do Dr. Cherbonneau talvez soem pretensiosas, no entanto, a palavra de um homem de ciência é considerada indiscutível, afinal “[...] à ciência corresponde, mais que a qualquer outra área de conhecimento, a ideia da verdade incontestável porque comprovada pelo trabalho experimental.” (ROUANET, In: JOBIM, 1999, p. 27). Assim, depois que Dr. Cherbonneau esteve na Índia, tornou-se conhedor de forças ocultas, ainda não pesquisadas no ocidente. Dr. Cherbonneau preferia os casos desesperados e sua fama espalhava-se em Paris mais como magnetizador do que como médico. O narrador alerta o narratário: “[...] Estão vendo bem que o Dr. Balthazar Cherbonneau era o médico mais paradoxal do mundo, e que tinha trazido da Índia uma completa excentricidade. [...]” (GAUTIER, 1957, p. 40). O Oriente, em meio ao seu mistério e o fascínio que exercem suas tradições, representa o mito fulcral do exotismo dos românticos.

Identificamos aqui a presença da ficção científica, uma forma de ficção desenvolvida no século XIX que trata do impacto da ciência na sociedade ou nos indivíduos. O termo ficção científica é usado, de maneira mais geral, para definir a literatura que inclui o fator ciência como elemento essencial e, sua escritura abrange temas como: previsões sobre sociedades futuras na Terra, possíveis consequências das viagens interestelares, explorações de outras formas de vida em outros mundos, entre outros. Enfim, “[...] o caso particular da ficção científica mostra que no romance se cristalizam duas tendências contrárias, mas complementares, do homem: a necessidade de maravilhoso e a angústia.” (BORNEUF; OUELLET, 1976, p. 336), pois além de ser necessário recorrer a outras leis não compreensíveis no mundo fenomênico, há a angústia por tais leis potencializarem o desconhecido, o incerto, desencadeando emoções que causam, em certa medida, angústia.

Em *Avatar* percebemos que há enfoque na trama e no tema das personagens, sobretudo nos sentimentos de Octave, ficando em segundo plano os detalhes do instrumental tecnológico, bem como as leis físicas utilizados pelo Dr. Cherbonneau ao executar o avatar; daí percebemos que o tema do sobrenatural destaca-se por meio do discurso científico do médico. Da ciência do Dr. sabemos apenas que se baseia nas ciências ocultas do Oriente e nos sugere um campo de experiências, talvez, impossíveis, ou, no mínimo, improváveis.

Na maioria das histórias ocorre de aflorar outras histórias na narração tal como quando o Dr. Cherbonneau diz: ‘Parti, pois, para a Índia, esperando encontrar a chave do

enigma naquele país da velha sabedoria. [...]” (GAUTIER, 1957, p. 37) momento em que a ação da narrativa fica suspensa para iniciar a descrição dos lugares por onde Dr. Cherbonneau passou quando de sua estada no Oriente em busca de realizar o ousado projeto de atingir a alma. Novamente a narrativa transcorre em primeira pessoa de maneira que o próprio doutor revela os matizes da civilização oriental e a narrativa adquire nova nuance, pois as descrições de outros costumes promove um impacto do diferente na narrativa, e diga-se de passagem, a junção da narrativa de viagem bem como o fantástico agradava sobremaneira aos franceses do século XIX, sendo essencial para a criação de um ambiente propício para o sobrenatural manifestar. As narrativas que relatavam viagens e experiências em terras estrangeiras forçavam Gautier a exercitar sua prática descritiva, visando alcançar um ideal estético que seria o de apresentar uma escrita que formasse quadros picturais. Além do mais, a escolha pela temática oriental, por exemplo, encerra em si um posicionamento estético em benefício de novos valores e de uma nova arte, porque o Romantismo, como corrente literária, valorizava o Oriente misterioso, em contraposição aos modelos clássicos.

Mais adiante, no quinto capítulo, o narrador pontua os feitos extraordinários que o Dr. Cherbonneau espalhava por toda a Paris e Olaf, ouvindo falar acerca dos milagres do doutor, vai até a casa dele para confirmar os comentários e prestigiar suas pesquisas. Acerca dessa atitude o narrador esclarece “[...] As raças eslavas tem uma tendência para o *maravilhoso*, que muitos anos da mais cuidadosa educação não chegam a corrigir. [...]” (GAUTIER, 1957, p. 42, grifo nosso). Apesar da bravura de Olaf, ele estremece ao presenciar um pouco do espetáculo que vê na casa do médico até tocar em um metal carregado de magnetismo que o faz tombar como se tivesse sido fulminado e o doutor solicita de seu criado que localizasse Octave.

Conversando com Olaf, o Dr. explicita que produz “[...] efeitos que parecem *maravilhosos*, embora sejam naturais.” (GAUTIER, 1957, p. 43-44, grifo nosso). A esses exemplos acrescentamos também uma fala de Prascovie, ao mencionar o Dr. Cherbonneau: “segundo dizem, aprendeu uma porção de segredos dos brâmanes, cada um mais *maravilhoso* do que o outro.” (GAUTIER, 1957, p. 89, grifo nosso). A recorrência do termo “maravilhoso” nos sugere uma via de leitura, remetendo aos estudos de Todorov, que informarão acerca de um gênero do fantástico denominado na França do século XIX como “maravilhoso científico” (TODOROV, 2008, p. 63) por meio do qual o sobrenatural é justificado racionalmente com base em leis não reconhecidas pela ciência

contemporânea, pontuando as narrativas que se utilizam do magnetismo para explicar acontecimentos sobrenaturais. Aventamos que provavelmente o narrador esteja sugerindo como ler os acontecimentos subsequentes.

Notemos o fato de quando a personagem Octave, menciona ou nomeia o médico, usa apenas Dr. Cherbonneau e, nas passagens em que o narrador cita o médico ele realça seu nome completo: Balthazar Cherbonneau anteposto pelo termo Dr., recordando-nos a autoridade que a função de médico o delega, bem como o conjunto de características assinaladas pela personagem do médico, quem é e do quê se ocupa, além de inferir que o narrador o considera como o doutor, não necessariamente, um a mais entre muitos, mas, cujas características o diferenciam dos demais.

O lugar que os sujeitos ocupam está atravessado por saberes e poderes que permitem ao sujeito da ação, como por exemplo, o Dr. Cherbonneau, de se servir de seus conhecimentos e do poder conferido por sua profissão para intervir como mediador no desenrolar dos acontecimentos da vida de Octave. O médico adverte a Octave acerca do perigo que envolve a troca de almas; afinal iria “fazer uma experiência que jamais foi feita na Europa (GAUTIER, 1957, p. 49). No entanto, Octave consente, visto que, sua profunda desventura o encoraja a desafiar os limites que se interpõem na realização do amor entre ele e Prascovie. Afinal o herói romântico configura-se “como um rebelde que se ergue, altivo e desdenhoso, contra as leis e os limites que o oprimem, que desafia a sociedade e o próprio Deus. [...]” (SILVA, 1973, p. 477), então o Dr. executa a experiência inaudita com todas as minúcias recomendadas por Brama-Logum. Em consequência, a alma de Octave ocupa o corpo do conde e a alma do conde habita o corpo de Octave, efetivando o avatar! Os ritos segredados ao Dr. Cherbonneau por Brama-Logum obedecem a leis específicas, prova disso está na execução do avatar que propicia com êxito a troca das almas para corpos diferentes, apesar dessas leis não nos serem explicitadas. Vale ressaltar que a literatura de modalidade fantástica não exige que os acontecimentos sejam comprováveis, pois ela se sustenta, fundamentalmente, no aumento das incertezas e surpresas promovidas pela história em função dos acontecimentos extraordinários e inesperados que permeiam a obra.

Ademais, a arte em geral, e portanto a literatura, cria realidades possíveis, e a ficção por mais inventada que seja, existe em função de motivações retiradas da realidade vivida, do real empírico, porém, transformada(o). A literatura se insere nessa realidade seja para problematizá-la, discuti-la ou para simplificá-la. Na relação entre ficção e realidade, ou

seja, o universo instaurado ou representado pelo e no texto na sua relação com o real empírico pode guardar uma relação de contiguidade com aquele real ou estabelecer – tal como no Romantismo, no século XIX – uma relação metafórica, de substituição com o plano do real empírico, atingindo o plano do alucinatório, onírico, mágico, maravilhoso, sem pretender expressar um mundo pronto, já dado, do qual a obra seja uma imitação, mas criar um mundo possível ou, como em *Avatar*, situações possíveis.

Ao realizar o avatar, com uma incontida alegria de triunfo, Dr. Cherbonneau zomba, dizendo a si próprio: “— Que os médicos mais gabados façam outro tanto, eles que se orgulham tanto de concertar o relógio humano, quando se desmantela [...] o menor dos faquires sabe muito mais que vós” (GAUTIER, 1957, p. 52). De acordo com Bourneuf e Ouellet (1976) a utilização do monólogo interior pode indicar as convicções relativistas do autor, nesse sentido, percebemos aqui uma incredulidade em relação à medicina do ocidente.

Octave questiona como poderia pagar o serviço e o médico afirma que “uma emoção é coisa rara [...] para nós, sonhadores um tanto alquimistas, um tanto mágicos, um tanto filósofos, há sempre mais ou menos a procura do absoluto.” (GAUTIER, 1957, p. 53-54). Em cada resposta do médico emerge sua satisfação de ter tido o privilégio de dispor de conhecimentos que somente ele tinha acesso e para o pagamento daquele serviço bastava-lhe, portanto, o próprio contentamento por ter sido capaz de realizá-lo.

Octave, consciente da mudança operada pelo avatar, dirige-se para o palácio dos Labinski mas, fato curioso a observar: seu caso demandava, apesar de estar em uma situação inaudita, agir com familiaridade em relação a tudo quanto se referia à rotina e aos hábitos do conde para não se trair, porque Octave teve acesso apenas à aparência física de Olaf sem ter tido posse de nenhum de seus conhecimentos acumulados, daí que os corpos de ambos equivalem a corpos virtuais que seriam usados para representar seus novos papéis. Destacamos aqui um procedimento narrativo difundido na literatura de modalidade fantástica que se serve de técnicas teatrais nas quais as personagens têm de ser elas mesmas e, ao mesmo tempo, precisam representar outra personalidade. Junto a esse procedimento narrativo, presentifica-se o duplo, temática continuamente revitalizada na literatura mundial, porém, o modo fantástico, ao utilizá-lo em *Avatar*, age no sentido de romper a unidade subjetiva, promovendo uma desestabilidade entre espírito e corpo.

Quanto a Olaf, ao despertar, o doutor exprime-lhe esperar que ele não tenha se arrependido de perder sua noitada, partindo dali persuadido de que “[...] tudo quanto se

conta sobre o magnetismo não é fábula ou prestidigitação, como pretende a ciência oficial.” (GAUTIER, 1957, p. 57). Olaf despede-se do médico e como ele não tivera participação consciente do avatar inicia-se para ele um período de confusão, durante o qual necessitará da presença do outro para reafirmar sua real condição e, para se constituir na sua relação com o exterior. No entanto, ele vivencia os efeitos de “estranhamento” porque suas percepções são reavivadas por terem sido rompidas de sua vida habitual. De início, ao chegar em seu palacete os guardas o impedem de entrar julgando-o um bêbado e foi preciso chamar o falso Olaf para convencê-lo de que ele – Olaf no corpo de Octave – não era Olaf. Diante da visão de seu duplo, Olaf desmaia e ao acordar estava no leito de um quarto onde nunca estivera antes. Junto dele estava um criado desconhecido, Jean o criado de Octave, que também o recebia como Octave. Olaf solicita a Jean que acenda os castiçais junto ao espelho e, quando Jean se retira, o conde observa a imagem refletida no espelho e surpreende “[...] uma cabeça jovem, doce e triste, com abundantes cabelos negros, olhos de um azul sombrio, faces pálidas, sombreadas por uma barba sedosa e castanha, [...]” (GAUTIER, 1957, p. 62) literalmente, Olaf via uma cabeça que não era a sua de costume. Diante daquela imagem, cogitou ter sido objeto e motivo de gracejo do Dr. Cherbonneau, decidindo obter dele uma explicação para tal transformação.

O espelho, por excelência, é um instrumento de autopercepção que auxilia a personagem Olaf na percepção de si próprio, embora sem o convencer, então “Os historiadores fantásticos de Pierre Schlemil e da Noite de São Silvestre, voltaram-lhe à memória. Mas os personagens de Lamotte Fouqué e de Hoffmann não tinham perdido senão a sombra, um deles, e o outro o seu reflexo.” (GAUTIER, 1857, p. 63). A remissão a outras personagens que Olaf aciona em sua memória denota como Gautier atualiza, transforma tais obras fontes, nas quais as personagens perdem: uma a sombra e a outra o reflexo; Olaf, por sua vez, se vê desprovido de seu corpo e, consequentemente, de sua nobreza, seu nome, sua personalidade, corroborando a ideia de que a tradição literária está em constante revisão porque a tradição resulta da recepção e esta se transforma no decorrer do processo histórico.

No dia seguinte Olaf, no corpo de Octave, recebe a visita de um amigo, Sr. Alfred Humbert, e também de sua mãe, visitas que confirmam terem percebido-o como Octave. Poderíamos supor que o criado Jean, o amigo Humbert e a mãe de Octave façam apenas número na narrativa; no entanto, longe de imaginá-los sem significação por aparecerem em momentos muito breves na narrativa, carregam uma função importante ao serem agentes

reveladores, confirmando a nova personalidade de Olaf durante as situações em que se comunicaram, quando então foi realçada a existência de Octave que Olaf passou a representar.

Olaf evidencia em seus monólogos ser muito difícil renunciar a sua condição de Conde para “[...] se ver reduzido a uma bem mesquinha existência burguesa. [...]” (GAUTIER, 1957, p. 69). Nesse excerto, fica evidente a crítica à burguesia do ponto de vista de um monárquico.

Olaf se dispõe a saber um pouco mais da vida de Octave e, ao mexer nos pertences deste, encontra em uma carteira vários papéis e um retrato de Prascovie desenhado com lápis de creiom. Esse achado deixou Olaf exasperado, sentindo-se cheio de ciúmes. As folhas continham uma exaltação a Prascovie, destacando o amor infeliz, não correspondido, o que dissipava as suspeitas de Olaf quanto a fidelidade de Prascovie.

Olaf encaminha-se para a casa do Dr. Cherbonneau e lá o médico o recepciona como se fosse Octave, deixando Olaf exasperado; então o médico toca-o com a ponta de uma vara de aço, provocando-lhe intensa dor no braço. Olaf deixa a casa do médico ainda mais aturdido e, julgando não estar em seu melhor juízo, dirige-se a casa do Dr. B para o qual relata ser vítima de alucinação por sentir que é outra pessoa. Este ao analisar Olaf, conclui que ele possui uma aparência que não corresponde à sua ideia íntima e se todos o vêem como Octave é porque não compartilham da ideia do que ele acredita ser. Os eventos mais angustiantes, inesperados, caóticos revelam segundo Jung (2008) um profundo significado, sobretudo quando o inabitual rompe com o costumeiro.

Essas experiências vivenciadas por Olaf de “compreender menos, espantar-se, são reações que podem levar a enxergar mais, a apreender algo mais profundo” (GINZBURG, 2001, p. 29) e que, por certo, serão de expressivo significado e valor para Olaf desde o agora, porquanto lhe enseja a ver a vida como se fosse um enigma, como se percebesse as coisas ao seu derredor e também em seu interior sem o embotamento do hábito. Isso equivale a sair da automatização para o estranhamento que “é um meio para superar as aparências e alcançar uma compreensão mais profunda da realidade.” (GINZBURG, 2001, p. 36) por favorecer a olhar para a realidade com curiosidade sempre nova, com deslumbramento, encantamento, espanto, redescobrindo as coisas, as pessoas e o si-mesmo.

Octave, na expectativa de encontrar Prascovie, alimentava a certeza de que não seria repudiado; afinal dispunha do corpo de Olaf para levar a efeito seus desejos. A

camareira de Prascovie anuncia a Octave que ela o esperava e este a encontra de costas porque mulheres lhe faziam duas longas tranças. Prascovie estende-lhe uma das mãos, a qual Octave leva aos lábios e “imprime-lhe um longo e ardente beijo, concentrando toda sua alma naquele pequenino lugar” (GAUTIER, 1957, p. 78). Esse beijo desconcertou Prascovie, fazendo-a sentir uma mescla de incômodo e advertência, pois “[...] Os lábios de Octave lhe tinham produzido uma impressão como de ferro em brasa.” (GAUTIER, 1957, p. 79), afirmação que nos remete a um dos códigos de amor do século XII, de número 29: “Em excesso, o hábito dos prazeres impede o nascimento do amor” (STENDHAL, 2007, p. 261). Em decorrência de Octave manifestar sua paixão a Prascovie, com exagero, impede que se estabeleça a mais remota harmonia entre suas almas. O amor requer mais do que apenas manifestações carnais, necessitando abranger na relação a interioridade e a infinitude, dimensões não acessíveis em Prascovie para Octave porque já ocupadas por Olaf.

Ao término da toalete noturna de Prascovie, as mulheres deixaram-na a sós com Octave e ela:

[...] não reconhecia nos olhos de Octave-Labinski, a expressão habitual dos olhos de Olaf, a de um amor puro, calmo, igual, eterno como o amor dos anjos. [...] Terror secreto invadiu-a, como se estivesse em presença de algum perigo desconhecido, mas adivinhado por aquela segunda vista da alma [...] (GAUTIER, 1957, p. 80).

Prascovie reconhece no invólucro de Olaf, os olhos de Octave, então dirige-se para o seu quarto e o “falso conde acompanhou-a, um braço passado pela cintura dela, como Otelo acompanhava Desdêmona a cada saída, na peça de Shakespeare” (GAUTIER, 1957, p. 80) A referência a Otelo nos faz aproximar as personagens femininas Desdêmona e Prascovie, pois ambas são alvo de tramas que põem em risco a paz conjugal. Prascovie fecha a porta rapidamente porque se o acolhesse naquela noite em seu quarto “[...] teria a impressão de estar entregando a um outro!” (GAUTIER, 1957, p. 81). Essa cena encerra expressiva surpresa porque frustra as expectativas do Dr. Cherbonneau, de Octave e também do leitor, afinal, o que se esperava era que Octave alcançasse a consumação de seu desejo, tendo em seus braços a mulher amada. No entanto, mesmo que haja dois seres idênticos em aparência e qualidades, o amor seria de um e não de dois.

Octave fica desapontado após se submeter ao avatar que, apesar de muito promissor, se revelava incapaz de propiciar a satisfação buscada por ele, pois foi repelido como amante e também como esposo. Então, no dia seguinte, Octave decide moderar-se

diante da amada no esforço de abrandar a paixão em seus olhos, comportando-se como um esposo, ponderando que

Recorrera a meios terríveis, estranhos, entregara-se a um mágico, talvez a um demônio, arriscando a sua vida neste mundo e sua alma no outro, para conquistar a mulher que lhe escapava, embora entregue a ele, sem defesa, pelas feitiçarias da Índia. [...] A invencível pureza de Prascovie frustrava as maquinações mais infernais. (GAUTIER, 1957, p. 81)

No fragmento “[...] Repelido como amante, era-o, ainda, como marido. [...]” (GAUTIER, 1957, p. 81) nos remete a outro código de amor do século XII, agora de número 5: “Não há sabor no que o amante toma à força do outro amante.” (STENDHAL, 2007, p. 258), ou seja, Octave questiona o valor a que se expôs seu corpo e sua alma por uma mulher a qual julgara que o amaria, estando ele na forma de Olaf, no entanto, ao assumir a forma de Olaf, Octave despoja o direito do lugar de Olaf, e decepciona-se, já que foi um ato em que tentou tomar para si o que já pertencia a outro amante. Octave arrisca sua vida e sua alma para conquistar a mulher que ama, porém ao amor não cabe constranger, ser imposto, antes, deve ser desenvolvido, treinado, quando não surja espontaneamente.

No segundo dia no corpo de Olaf, Octave vai à sala de refeições; Prascovie lhe fala num timbre terno em polonês, afinal “com o conde ela se servia muitas vezes da querida língua materna, nos doces momentos de intimidade, sobretudo em presença dos criados franceses, para os quais aquele idioma era desconhecido.” (GAUTIER, 1957, p. 85) e o desconhecimento da língua estabeleceu uma impossibilidade de interação entre ambos, realçando a distância e a dissonância entre suas almas, além de fazer Octave sofrer intenso constrangimento. O esquecimento daquela língua magoava Prascovie “no ponto mais sensível de sua alma, e parecia-lhe quase uma traição.” (GAUTIER, 1957, p. 87). Octave sai a cavalo para espairecer. Era uma quinta-feira, justamente o dia em que Prascovie recebia visitas. Octave, justifica a causa da alteração da memória depois de ter ido à casa do médico Cherbonneau, que o mergulhou em profundo sono magnético e desde então sentiu suas faculdades alteradas. Prascovie o repreende por ter ido visitar o médico e nesse instante o criado anuncia um visitante, era Olaf no corpo de Octave. Prascovie conversa com o falso Octave e o diálogo que ambos travam impressiona os dois homens de maneira diferente, comprovando a inalterável virtude de Prascovie, o que faz com que Olaf seja acometido por um ódio súbito, atirando-se à garganta do falso Olaf. Prascovie recorre aos criados para que eles retirem Olaf e, acerca desse episódio Octave comenta que aquele homem estava louco de amor por ela ser muito bela.

Duas horas após a cena da visita do conde no corpo de Octave feita a Prascovie, Olaf envia a Octave uma carta em que o desafiava a um duelo. À meia-noite tudo fica arranjado para o duelo, e o falso Olaf dirige-se até porta do quarto de Prascovie, ouve apenas: “— Volta quando souberes polonês. Sou patriota demais para receber um estrangeiro em meus aposentos.” (GAUTIER, 1957, p. 94). Ora, o embaraço de Octave mesclado ao silêncio, ainda somado com a mágoa de Prascovie, revela que, entre ambos, a comunicação não pode ser estabelecida por faltar a Octave o conhecimento da língua polonesa, identidade mínima para efetivar a relação.

Pela manhã do dia seguinte reuniram os duelistas, as testemunhas e o médico. Durante o duelo Octave vencia por dispor do corpo de Olaf que era mais robusto. O combate seguia favorável a Octave, mas este não queria aproveitar a vantagem que lhe era oferecida de eliminar seu oponente, então abandona sua espada, esclarecendo-o acerca do meio bizarro que empregara para ser amado por Prascovie, porém “[...] Na forma do esposo ela reconheceu o olhar do apaixonado, [...]” (GAUTIER, 1957, p. 99). Assim, Octave sugere a Olaf dar às testemunhas a impressão de que reconciliaram e que retornassem ao laboratório de Dr. Cherbonneau para este lhes restituir seus legítimos corpos.

A experiência do avatar foi em vão, pois ainda que no corpo de Olaf, Octave não consegue conquistar Prascovie, e tal resultado com todos os malogros, no decurso da história assemelha-se à personagem mitológica Sísifo, pois a cada nova esperança que se apresentava a Octave, avizinhava-se novo desafio a superar, culminando num embate em vão. Ou ainda podemos justapor a história de Octave com a de São Lázaro, personagem cuja história nos motiva relacionar aqui, por conta da menção ao nome da rua de Octave. Como não há neutralidade nem mesmo no uso mais aparentemente cotidiano dos signos, acreditamos que o nome da rua Saint-Lazare sugere uma similitude entre a história de São Lázaro e Octave. São Lázaro é mencionado no Evangelho de São Lucas, segundo o qual refere-se a um homem pobre, cheio de feridas e caído à porta de um rico. Por conta da pobreza e da doença, vive na solidão e mendiga na porta de um senhor rico que realiza suntuosos banquetes diariamente, porém ignorava o sofrimento de Lázaro. Acreditamos que a história de São Lázaro assemelha-se à de Octave porque vamos encontrá-lo no início da história ferido em seu amor-próprio por ter caído de amor por uma nobre mulher rica em virtudes, mas que não o amava, e por conta da pobreza em Octave de sentimentos mais refinados capazes de sensibilizar Prascovie, ele se põe a mendigar o seu amor pelo

mecanismo do avatar e mesmo aí é reconhecido e repelido porque a chama da paixão muito evidente incomodava a bela dama.

No último capítulo, Dr. Cherbonneau executa novamente o avatar com êxito. O conde ao ser acordado procura um espelho para ter garantida sua autopercepção e fica extasiado de alegria ao contemplar sua imagem habitual que corresponde a Olaf. O espelho nos propicia a visão de nós próprios em um lugar onde não estamos e, ao mesmo tempo, ao refletir nossa imagem nos faz perceber ausentes no lugar onde não estamos, sugerindo com esses jogos de presença e ausência a existência de um duplo virtual.

Octave, no entanto, ao afastar-se do corpo de Olaf, em vez de retornar ao seu, elevava-se às alturas, sempre subindo, feliz por se ver livre da prisão, imagem que denota apurado lirismo, pois nesse instante ele se reveste do heroísmo romântico ao exaltar a morte voluntária; afinal, o que para nós pareceria um gesto irracional e desnecessário, no caso de Octave escolher a morte, torna-se para ele, um clímax religioso e romântico, fazendo-o sentir-se triunfante ao entregar-se à morte. No contexto da odisseia do eu romântico, quando esse eu não vê realizadas suas aspirações busca a evasão e, a morte é um dos meios de se evadir. No Romantismo, a morte simboliza a afirmação da liberdade, daí que entregar-se a ela seja um gesto glorioso, no entanto, a morte de Octave nos apanha de surpresa, porém essa foi a única saída que ele encontrara para um amor impossível. Além do mais, acreditamos que a morte seja o mais forte agente de esquecimento e, segundo Ricoeur (2007), o esquecimento pode estar tão estreitamente confundido com a memória, podendo ser considerado uma de suas condições, assim quando Octave escolhe não retornar a seu corpo, provocando sua morte, tal gesto nos revela o anseio da personagem por apagar as memórias que o recordam de seu amor impossível através de seu aniquilamento.

A personagem Werther, de Goethe, em analogia a Octave, também não tolera viver sem a esperança de ser correspondido por Carlota, disparando um tiro em sua própria cabeça, morre.

Quando justapomos as personagens Octave e Werther, percebemos que a personagem de *Avatar* ao contrário de Werther, dispôs de uma condição incomum que lhe possibilitava aproximar-se intimamente de Prascovie, apesar de ter sido em vão sua tentativa, pois sua amada lhe reconhece através dos olhos do corpo de Olaf.

Quanto a Werther, não lhe foi possível nem mesmo a remota esperança de estar próximo a sua amada no corpo do rival.

Apesar de não ter sido amado, correspondido, Octave dispunha da possibilidade de amar. Diz a sabedoria oriental que pode-se medir o grau de espiritualidade de um indivíduo pela sua capacidade de amar e Octave não conseguiu tolerar a felicidade de Prascovie em amar e ser amada por Olaf. O amor requer sacrifício dos interesses próprios e na literatura dispomos do exemplo da personagem Cyrano que, ao saber que sua amada Roxana estava enamorada de Christiano põe-se a ajudá-los. Escreve belas cartas com seu talento poético, inspirado pelo amor, sendo elas assinadas por Christiano e, quando consegue para Christiano um beijo de Roxana, extravasa:

[...] É amor, mas amor sem ser exclusivista.
Ah! Por te ver feliz toda a ventura eu dera.
Não conheças, embora, esta paixão sincera,
Que importa? Se eu, de longe, ouvir o leve indício
Dum riso que nascer de tanto sacrifício? [...].
(ROSTAND, 2002, p. 196).

Do que podemos concluir que amar é muito mais do que apenas desejar o outro, mas, desejar a felicidade do outro. O amor de Cyrano impele-o a sacrificar seus mais caros sentimentos para ver sua amada feliz, demonstrando em cada ato a extensão de seu amor. Mesmo depois que seu rival morre, permanece fiel à lembrança que sua amada devota a Christiano e por 14 anos a visita no convento, testemunhando seus sentimentos, que se mantiveram inalterados.

Mas, independentemente de como Olaf, Werther ou Cyrano tenham agido, “[...] a nossa preocupação não é condená-lo[s], mas entendê-lo[s], deixar a história dele[s] se desenvolver em nós e ver em que somos parecidos com ele[s].” (HUSTON, 2010, p. 133). Dessa forma, as narrativas possuem a característica de nos encorajar a identificarmo-nos com seres de personalidades diferentes da nossa, desempenhando segundo Huston (2010) um papel ético: “[...] a ficção literária não nos diz onde está o bem nem onde está o mal. A sua missão ética é outra: mostrar-nos a verdade dos humanos, uma verdade sempre é mista e impura, tecida de paradoxos, questionamentos e abismos. (HUSTON, 2010, p. 133). A essa ideia acrescentamos ainda que as narrativas nos apresentam momentos extremos em que podemos sentir e contemplar vivências humanas experimentadas pelas personagens e que nos permitem uma reflexão e análise mais profunda por estarmos distanciados de tais vivências. Do contrário, se vivêssemos certas possibilidades do mundo ficcional, provavelmente, não suportaríamos seu peso em razão de estarmos tão absortos nelas, também por elas nos esmagar, vergar-nos contra o chão.

A leitura das narrativas nos incentiva a vivenciarmos outros papéis através das personagens, momento em que nos distanciamos de nós mesmos, promovendo uma atitude mais ética exatamente porque enxergamos nas narrativas um mundo moral mais relativizado, no qual vemos o bem e o mal representado. Em contrapartida, na vida, pronunciamos juízos de valores categóricos e geralmente buscamos a presença daqueles com os quais nos assemelhamos ou cujas atitudes aprovamos, mas, por procedermos de maneira maniqueísta tornamo-nos dogmáticos, intolerantes. Por outro lado, a leitura de histórias ficcionais nos oferece, enfim, um conhecimento mais profundo acerca do coração humano, além de formularmos justificativas mais ou menos convincentes acerca do móvel que fazem as pessoas agirem da forma como agem.

Olaf, em retorno ao seu lar, é interrogado por Prascovie se já se lembrou da língua materna esquecida no dia anterior e o conde responde em polonês: “— Oh! Será essa a língua que falarei no céu para dizer que te amo, se as almas conservam, no paraíso, uma linguagem humana.” (GAUTIER, 1957, p. 108). A língua polonesa que liga o casal em sua intimidade se revela altamente metafórica, representando o amor entre eles, já que em toda a obra ficou evidente que somente ambos conheciam o polonês, então, somente Olaf e Prascovie se entendiam numa linguagem específica do sentimento que ambos buscavam, por isso, entre Prascovie e Octave ocorreu uma dissonância entre suas almas, pela ausência da linguagem adequada que lhes propiciasse a interação de sentimentos. Em Olaf, ao contrário, Prascovie encontrava a correspondência às suas aspirações.

Quanto ao Dr. Cherbonneau, este redige um testamento, legando todos os seus bens a Octave sob certas condições que implicava na doação de parte da herança a determinadas instituições. Esse testamento “feito em favor de um morto por um vivo, não é das coisas menos estranhas e bizarras desta história inverossímil, entretanto real.” (GAUTIER, 1957, p. 105). Em seguida, o médico murmura a fórmula de Brama-Logum e sua alma vai habitar o corpo de Octave, então Octave ‘não’ morre, porquanto o Dr. irá representá-lo a partir do aparato físico que ele já vergava. Nos romances-folhetins há a necessidade de que a história acabe bem para satisfazer o público popular e aqui o autor nos surpreende com esse final, porque o efeito do fantástico ao término da narrativa deixa em suspenso novas possibilidades, pois favorece que a vida de Octave avance ao sugerir que a sua identidade continuará a ser construída, movida por um duplo, outra personalidade que apenas apropriou-se de seu corpo, cujo aparato carrega uma simbologia àqueles que a ele estão ligados, seja por vínculos consanguíneos ou não.

4.2 Amor romântico e amor-paixão entremeados pelo sobrenatural

[...] sem amor estamos amputados de nossa melhor parte. A vida pode até ser mais tranquila e livre de dores quando não amamos. Mas trata-se de uma paz de cinzas [...] sem ele, até o que engrandece perde a razão de ser. (JURANDIR, 1998)

Em nosso passeio pelos bosques do amor, quando se fizer necessário, nos serviremos de algumas disciplinas – história, psicanálise, e filosofia – para nos auxiliar durante as discussões em torno dessa temática que permeia grande parte das dimensões do ser humano e se dispõe acessível a variados pontos de vista.

O sentimento amoroso toma, naturalmente, as mais diversas formas de expressão através do tempo, conforme as fases da evolução humana. Vemos evocar, direta ou indiretamente, em grande parte da poesia lírica ocidental, a ideia da fusão que faz de dois, um, e, ao mesmo tempo, sua impossibilidade porque implicaria o retorno a uma condição originária interditada aos homens.

Na obra *Avatar* destacamos a presença do amor-paixão percebido pela primeira vez quando Octave, durante uma pausa de sua ‘confissão’, favorece ao Dr. Cherbonneau comentar consigo mesmo:

[...] aí está bem o diagnóstico do amor-paixão, moléstia curiosa, e que só encontrei uma vez em Chandernagor, numa jovem pária apaixonada por um brâmane. Ela morreu disso, a pobre moça, mas era uma selvagem: mas o senhor, Sr. Octave, é um civilizado, e nós o curaremos. [...] (GAUTIER, 1957, p. 24).

O estudioso Furtado (2008) em sua pesquisa acerca do amor nos apresenta sua definição do amor-paixão assim sintetizada: o amor-paixão trata do amor impossível por estar sujeito às relações de poder, seja político, médico, religioso e outros mais. Afasta-se da afeição exigida no casamento por este resistir ao amor-paixão cujo desejo centra-se muito mais na falta do objeto do que em sua posse. Nas palavras de Furtado (2008, p. 40) “O amor-paixão implica a ideia da eleição do outro e da busca da fusão erótica com ele – fusão que não depende necessariamente da realização de um ato sexual – [...] O outro é elevado ao estatuto de ser absoluto, paradoxalmente, para mim. [...]”, enfim o amor-paixão remete a um amor fusional.

O pesquisador Denis Rougemont (2003), em sua obra *História do Amor no Ocidente*, publicada em 1939, nos descreve o amor-paixão de Stendhal como um fenômeno

histórico de origem religiosa. Segundo Rougemont (2003), o amor-paixão surgiu no Ocidente no século XII, como uma das repercussões do cristianismo, precisamente, de sua doutrina do casamento, conhecido por cortesia, o amor cortês. Segundo a tradição do amor cortês, a dama deveria fundir-se misticamente ao amado, tornando um ser único por uma espécie de androginia mágica. Tal enlace amoroso era despido de contato carnal. Para garantir a eficácia afetiva, o desejo deveria ser intensificado e jamais realizado, daí que o casamento da dama com outro era mais um símbolo da castidade necessária ao amor do que empecilho. O amor cortês buscava libertar a mulher das imposições do desejo e das finalidades eróticas com a dama, agora idealizada. Nesse sentido, o casamento promoveria apenas a união de duas pessoas fiéis, dois corpos aptos a procriar e duas pessoas jurídicas. Em contrapartida, o amor seria a projeção da alma para além de todo amor possível nesta vida, eis porque o amor pressupõe a castidade, em razão de eternizar o desejo. Além disso, o amor cortês demanda um ritual conhecido por vassalagem amorosa em que os amantes se unem pelas leis da cortesia: mesura, o segredo, longa espera, a paciência, proeza, a moderação, sinônimos de retenção e não de castidade; o homem será o servo da mulher e a mulher se vê elevada acima do homem, tornando seu ideal nostálgico. Tais virtudes conduzem à alegria, sinal e garantia do verdadeiro amor.

A sensação de incompletude foi interpretada como um sinal de que o nosso caminho seria o da fusão com outro ser humano. Antes da era romântica essa integração fazia-se essencialmente em relação aos parentes entre os conhecidos clãs. As uniões do período medieval girava mais em torno da manutenção, transmissão da riqueza e dos interesses familiares envolvidos, do que em torno do amor entre um homem e uma mulher, daí que uma família recebia a mulher de outra família em troca de um dote – característica dos costumes feudais relativos ao casamento como negócio, como meio de enriquecimento através da anexação de terras dadas como dote.

No século XII, o matrimônio aparece como sacramento regular e a imposição dos amantes submeterem ao ritual religioso remonta ao Concílio de Trento realizado pela Igreja Católica em 1563. Através desse ritual, a união entre um homem e uma mulher era sacramentada pelo matrimônio, transformando na família socialmente aceitável. O casamento católico irá caracterizar-se pela indissolubilidade dos vínculos conjugais e prática da castidade sexual, ou seja, o sexo será contido nos limites de prazer impostos pela fecundação da mulher e procriação de filhos.

O Romantismo, ao pregar a fusão entre um homem e uma mulher, representou grande avanço no que diz respeito à economia afetiva que existia nos clãs familiares. Os parceiros passaram a ser escolhidos voluntariamente. O Romantismo significou a concentração das aspirações afetivas em uma única pessoa. Os critérios para o encantamento sentimental eram desconhecidos e tidos como fruto de algum procedimento mágico e essencialmente irracional, geralmente, entre opostos, daí fomos educados para achar que os bons relacionamentos se estabeleciam entre opostos, mas o fato de pólos magnéticos antagônicos se atraírem nada diz a respeito da natureza das relações amorosas entre os humanos; afinal, uma coisa é haver atração e outra é o convívio ser gratificante. Dessa forma, maiores afinidades garantem uma relação mais forte e mais intensa, enquanto que, quanto mais diferenças, maior o distanciamento, mais atritos e reservas nas atitudes de um para com o outro.

As afinidades, a exemplo das personagens Olaf e Prascovie, determinam uma emoção muito mais forte ao vivenciarem o encantamento amoroso. A passagem em *Avatar* que mais ilustra a afinidade do casal Labinski nos é revelada de maneira metafórica através da comunicação em polonês que o casal mantinha entre si nos momentos de intimidade e em presença dos criados franceses que desconheciam tal idioma.

Quando Octave apropria-se do corpo de Olaf, sabemos que ele não tivera acesso aos conhecimentos do conde, então quando é interpelado por Prascovie em polonês, o sentido dessa língua lhe chegara aos ouvidos de maneira opaca, causando-lhe intenso embaraço. Prascovie repete-lhe a frase lenta e em voz alta, sem causar nenhum efeito de compreensão em Octave, então “[...] pela primeira vez a tristeza atirou sua sombra sobre aquela fronte pura como a de um anjo. [...]” (GAUTIER, 1957, p. 87).

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2012) a relação entre a língua e o ser implica uma realidade profunda, favorecendo na evolução mútua de todos os acontecimentos de uma história em comum, assim uma minoria étnica ao empenhar-se em conservar sua língua, o faz como garantia de sua identidade, portanto, “[...] Aquele esquecimento singular magoava-a [Prascovie] no ponto mais sensível de sua alma, e parecia-lhe quase uma traição.” (GAUTIER, 1957, p. 87). O polonês representava a língua materna do casal Labinski, além de ter sido a língua usada por Olaf, para dizer a Prascovie pela primeira vez que a amava. A língua “[...] É a principal via de comunicação de indivíduo a indivíduo, o meio mais apurado, mais sutil, mais penetrante dos intercâmbios. [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 552) e o fato de seu amado não

compreendê-la ao usar a referida língua sugere que ocorreu um distanciamento entre suas almas em função de uma não identificação comunicativa através da língua que os aproximavam, visto que “[...] O conhecimento de sua linguagem permite o acesso à intimidade de uma pessoa e de um grupo. [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 552).

Posteriormente, quando Olaf retoma seu corpo, vai ao encontro de Prascovie e começa a rememorar a história de alguns objetos que ligavam o casal e que estavam diante deles. Prascovie, percebendo que a memória do esposo se mostrava mais lúcida pergunta-lhe se tinha recuperado o uso da língua materna esquecida no dia anterior ao que Olaf responde em polonês: “ __ Oh! Será essa a língua que falarei no céu para dizer que te amo, se as almas conservam, no paraíso, uma linguagem humana.” (GAUTIER, 1957, p. 108). Prascovie confessa que no dia anterior sentira medo de seu amado e fugira dele como quem foge de um estranho, mas agora, a harmonia entre suas almas, fora recuperada, sobretudo mediante a comunicação em polonês que os aproximava novamente. O escritor Gibran afirma:

É equivocado considerar que o amor nasce de longa convivência e de um perseverante galanteio. O amor é consequência de uma afinidade espiritual, e se essa afinidade não surgir num instante, nunca será criada, mesmo que passem anos e anos. (GIBRAN, 2005, p. 41)

Essa afinidade espiritual que surge em um repente deve motivar ambos os seres, não apenas um – como no caso de Octave – e, a partir dessa motivação, ambos precisarão de tempo e de espaço para se firmar nos atos de amor que o edificam a partir da convivência.

Segundo Furtado (2008), “o amor é uma tarefa, uma dificuldade” (FURTADO, 2008, p. 28), conceito que encontramos ressonância nas obras *Cartas a um jovem poeta* (2006) e *Cartas do Poeta sobre a vida* (2007), do poeta alemão Rilke, exprimindo que o amor deve ser aprendido como se aprende uma profissão e o amante deve comportar-se como se tivesse um grande trabalho, “É improvável que haja algo mais difícil do que amar alguém [...] É trabalho, labuta diária, lida diária, [...]” (RILKE, 2007, p. 253). Rilke ainda argumenta que as convenções tornaram a relação complicada do amor em algo fácil com a ilusão de que todos seriam capazes dela. Para Rilke poucos estariam preparados para os atos do amor porque quando se amam lançam-se uns aos outros na impaciência e na urgência de consumar o amor, consequência do esquecimento de que aqueles que amam são apenas iniciantes, ou seja, aprendizes do amor e nessa condição deve-se aprender a

amar, o que requer, como qualquer outro aprendizado, “[...] calma, paciência e concentração” (RILKE, 2007, p. 255).

O amor possui uma força invasiva que modifica a vida do apaixonado, dando sentido ou um novo sentido a vida, como vemos na fala de nossa personagem: “[...] Daquele encontro fatal teve início, para mim [Octave], uma vida nova.” (GAUTIER, 1957, p. 20). A paixão enseja momentos de êxtase e de enlevo, difíceis de serem atingidos em outros contextos da vida.

Octave “[...] ficava deslumbrado estático e estúpido. Abismado na contemplação da beleza [de Prascovie]” (GAUTIER, 1957, p. 22) sem conseguir falar acerca de seu amor, pois diante da amada “[...] ficava sem pensamentos, sem forças, sem coragem. [...]” (GAUTIER, 1957, p. 22) e quando apartava-se da presença dela, sem nada ter dito acerca de seus sentimentos, saía “mal podendo encontrar a porta, e cambaleando como um homem bêbado sobre os degraus.” (GAUTIER, 1957, p. 22). Tal passagem ilustra a essência do amor infeliz que é uma paixão inconfessável. Ademais, essas imagens do sofrimento de Octave ilustram também a dificuldade do amor apresentada pelo poeta Rilke ao afirmar que o amor

[...] é mais difícil do que outras coisas porque, em outros conflitos, a própria natureza nos exorta a nos concentrar e nos contrair com todas as forças, enquanto há na intensificação do amor o estímulo para que nos entreguemos completamente.[...] (RILKE, 2007, p. 253)

e, se essa entrega for desordenada movida pela pressa e impaciência tende a provocar inúmeras desavenças e desacordos mútuos.

Em Octave acreditamos que o medo de ser rejeitado é muito maior do que seu anseio romântico, o que o impede de se declarar à Prascovie. O medo indica uma emoção natural nas criaturas com menor tolerância à dor e às frustrações em geral. No entanto, as coisas que almejamos costumam acontecer tão logo estejamos preparados para elas. Se não ocorrem antes é porque não estamos efetivamente preparados, mesmo quando pensamos estar e nos impacientamos com a lentidão dos acontecimentos, a impaciência já é um indício de que não estamos suficientemente preparados. No entanto, apesar do medo, Octave tenta buscar através do amor ‘o paraíso perdido’, a unidade.

Daí, ficamos a cogitar: Por que Octave, por exemplo, não procurou conquistar outra mulher mais acessível? O que Prascovie tem que outra não possa ter (ou ser) para ser igualmente desejada? Furtado (2008) nos sugere uma resposta quando discursa acerca do

desejo afirma que ele [...] é instantâneo, instala-se de chofre, [...]" (FURTADO, 2008, p. 29); o desejo fixa um objeto para o amor, tornando o objeto único, exclusivo, e tudo o mais torna-se relativo e desprovido de sentido. Percebemos no modo de Octave amar algumas características já presentes na mitologia mais antiga, como: Prascovie sendo vista como um ser exclusivo; uma espécie de destino, "encontro fatal" (GAUTIER, 1957, p. 20) conduz o amante à amada; e, a amada apresenta-se transformada aos olhos do amante, pois este atribui a apenas ela os atributos de todas as mulheres em uma só.

Desde a infância somos levados a procurar fora de nós o que nos falta. Se fossemos completos e perfeitos não teríamos tendência em unirmos aos nossos semelhantes, daí que revelamos desde ao nascer a nossa insuficiência individual e buscamos nossa integração a partir das relações interpessoais. Segundo Sócrates, *Eros*, o deus do amor, busca pelo que é belo e bom, pois carece desses predicativos, do que se conclui que só se ama aquilo de que se carece; afinal, "quem não se considera incompleto e insuficiente, não deseja aquilo cuja falta não pode notar" (PLATÃO, 2002, p. 145), assim, em todo amor encerra um apelo do sujeito ao que lhe falta. Nesse sentido, vemos o casal Olaf e Prascovie, simbolizando, segundo o narrador "[...] os pedaços do andrógino de Platão, que se buscam inutilmente desde o divórcio primitivo, se tinham encontrado e reunido neles. Formavam aquela dualidade na unidade, que é a harmonia completa, [...]" (GAUTIER, 1957, p. 31). O excerto que acabamos de registrar remonta à obra intitulada *O Banquete*, cunhada por Platão. Já foi dito muitas vezes que é inevitável iniciar uma reflexão teórica sem voltarmos o olhar para a Grécia antiga e para os pensadores que impulsionaram o conhecimento. Bem, a Grécia da Idade Antiga lega-nos expressivos tratados acerca do amor no campo da filosofia, a exemplo de *O Banquete* em que um dos convivas, Aristófanes, fundamenta-se na teoria mitológica do andrógino, esclarecendo que no começo da formação do mundo havia três sexos humanos: o masculino, o feminino e o que era composto desses dois primeiros. Ousados que eram, resolvem escalar o céu e atacar os deuses, porém Zeus os intercepta e os pune ao cortá-los em duas partes, do que resulta na ânsia de cada um buscar sua metade correspondente com o intuito de recuperar a unidade de outrora. Com base nesse mito, percebemos a presença do desejo de eternidade, da nostalgia de recompor a totalidade perdida na fusão com o outro, da espiritualidade do desejo que ultrapassa a atividade sexual de procriação.

Percebemos que o amor, em todos os tempos, sempre foi o eixo da vida afetiva da humanidade, ainda que considerado em seu aspecto mais elementar ou mais elevado, sendo

inato no homem. Antes do Movimento Romântico, o homem procurava se abismar na divindade; durante o Romantismo, é a partir de um outro ser que o homem buscará alcançar o divino. Mas, para que esse ser fosse divinizado era preciso possuir qualidades específicas que o tornasse único.

Segundo Péret (1985), o filtro que propicia a descoberta do(a) amado(a) entre a multidão só pode ser a poesia e só conserva uma parcela de poesia o ser capaz de evocar diante de uma fogueira as veredas verdejantes de um bosque, ao invés do preço que custa a madeira; da mesma forma, o homem que consegue ver na mulher muito além do sexo, alcança seu aspecto celeste, a beleza que encarna as mais secretas aspirações do homem. Além da sensibilidade poética, é necessário ainda um impulso de estima e simpatia que conduza irresistivelmente para o outro. Com esses itens Péret formula sua teoria em torno do amor sublime, cujo duplo aspecto abrange, simultaneamente, o carnal e o espiritual. A condição existencial do homem implica o corporal, o sensível, o sexual em todos os momentos, mas é simultaneamente, espiritual, pois para o homem a união física representa o sinal de uma realidade espiritual, como se fosse a corporificação do amor. Assim, se quisermos em algum momento compreendermos o amor espiritual temos de partir do amor carnal, possibilidade de abordagem que nos permite delinear alguma pesquisa acerca do amor.

O amor entendido na sua condição ao mesmo tempo carnal e espiritual, ou como quer a terminologia de outros teóricos, humana e divina, faz com que esteja orientado para o mortal e a eternidade, concepção que remete à definição de *Eros* dada por Diotima ao ensinar Sócrates acerca do amor : “[...] um meio-termo entre mortal e imortal.” (PLATÃO, 2002, p. 143). Interessante observar que Sócrates, conhecido pelo senso comum por sua famosa máxima, em que nega sua especialização em qualquer assunto: “Só sei que nada sei”, no entanto, em *O Banquete*, quando elogia *Eros* o deus do amor, ele atribui seu discurso a uma sábia mulher de Mantinéia que afirma: “[...] A ela devo o que sei relativamente ao amor.” (PLATÃO, 2002, p. 140), surpreendendo-nos ao nos declarar que acerca da temática do amor, ele sabia, ainda que relativamente.

O amor sublime de Péret aproxima-se do amor que Furtado (2008) denomina amor romântico que refere-se ao amor recíproco infeliz, sentimento exaltado no qual as dimensões espirituais e sensuais confundiam-se na ânsia de eternidade e, ao mesmo tempo, limitavam-se mutuamente, pois tudo podia dar certo ou errado, daí o aspecto infeliz. No entanto, apesar da incerteza é assim que se ama, pois acaba sendo um convite a vivermos

em dois infinitos: um que nos conduz para fora, mantendo-nos em ação com o mundo externo que nos rodeia e, simultâneo, nos invoca a traspormos para o nosso mundo interior. Nosso grande desafio é o de trabalhar, a fim de unir esse dois infinitos, favorecendo que cada um sirva ao outro.

A queda do Antigo Regime e, por consequência a crise da Sociedade de Corte mais a ideia do amor imanente ao sujeito derivada do amor cortês, do discurso católico e de teorias políticas filosóficas contribuem para a invenção do amor romântico, caracterizado por uma programação em construir uma unidade a partir de duas individualidades, ou seja, “[...] Dois indivíduos se escolhem tendo como base uma profunda e misteriosa afinidade [...]” (CESERANI, 2006, p. 85) como se fossem duas almas fundidas em um só, similar a duas gotas de orvalho “[...] que deslizando sobre a pétala de um lis, encontram-se, misturam-se, absorvem-se uma à outra, e formam pérola única [...]” (GAUTIER, 1957, p. 31), a exemplo do casal Labinski. O estudioso Ceserani entende o amor-paixão como um modelo de amor “[...] com o qual o amor romântico se relaciona reelaborando-o [...]” (CESERANI, 2006, p. 85), assim, o amor romântico conteria o amor-paixão, daí que o amor sublime que aproximamos ao romântico não abre mão da paixão, transforma o impossível da paixão em possibilidade de troca simbólica, forma de interação entre as pessoas que se definem como unidades apesar de se sentirem incompletas, sem que nenhuma delas exerça o papel da que só recebe ou da que só doa.

Ceserani (2006), mais adiante, explicita que Gautier investe no amor romântico ao representar em *Avatar* “[...] com lírica exaltação, o amor perfeito e absoluto, *dentro do casamento*, dos condes Labinski [...]. Em contraposição ele representa, *fora do casamento*, o amor-paixão de Octave [...]” (CESERANI, 2006, p. 112-113, grifo nosso). Endossamos a abordagem de Ceserani ao atribuir o amor romântico “dentro do casamento” entre o casal Labinski e o amor-paixão “fora do casamento” a Octave.

Consideramos o amor romântico representado por Olaf e Prascovie como sendo um amor em que há um mesmo nível de busca entre o casal e, quando ocorre um desnível da referida busca, incorre em outras formas de amor que supomos se apresentarem impossíveis ou tirânicas. Prascovie busca em Olaf, “[...] um amor puro, calmo, igual, eterno como o amor dos anjos. [...]” (GAUTIER, 1957, p. 80) e se Olaf lhe corresponde a essa busca de amor indica que esteja no mesmo nível de busca amorosa de sua amada. O mesmo não ocorrerá com o modelo de amor oferecido pela personagem Octave, ocorrendo uma dissonância entre este e Prascovie. Quando se encontram interesses similares entre um

homem e uma mulher, ou seja, quando compartilham do mesmo nível de busca, o amor se instala com dimensões excepcionais, tal como percebemos na simbologia da linguagem discutida mais acima, que aproxima as almas do casal Labinski.

Italo Calvino (2006) no ensaio “Definições de territórios: o fantástico” do livro *Assunto Encerrado: Discursos sobre literatura e sociedade* relaciona o termo fantástico à fantasia e propõe que a literatura fantástica seja aquela que apresenta ao leitor uma outra lógica das coisas, descortinando o mundo a partir de eventos que rompem com a lógica cotidiana, tal como a execução do avatar operada pelo Dr. Cherbonneau nos mostrando nova possibilidade de conduzir os fatos.

Quando Octave aceita experimentar o avatar, recordamos Denis Rougemont (2003) ao tratar da paixão, considerando-a, por natureza, oposta ao amor. De acordo com o parecer do teórico a paixão se revela tirânica, ávida por atividade, indiferente aos obstáculos e destrutiva, pois a morte é o objetivo supremo da paixão, afinal

[...] Entregar-se à paixão é pôr a felicidade na dependência do outro, que se não corresponder fará, talvez, o *amor* aproximar-se de seu parente, a morte [...]” (RIBEIRO, In: CARDOSO, 2009, p. 489, grifo do autor).

Nesse sentido, vemos Octave desdenhar os limites do corpo, impelido pela paixão que o consome, para alcançar seus sonhos de ser amado por Prascovie, ainda que esse afeto seja dirigido a ele como se ele fosse outro, no caso Olaf. Identificamos em Octave uma atitude transgressora, cujo valor se mostra positivo, pois seu desdém pelo risco ao qual se sujeita, vivenciando a experiência do avatar bem como, renunciando seu eu, demonstra sua alta disposição, até seus limites, para efetivar sua paixão e, tal coragem, para enfrentar o incerto, realça seu heroísmo.

De acordo com Todorov (2008) o amor carnal intenso aparece em diversas obras do modo fantástico, porém com valor diferenciado, conforme as oposições às quais enfrenta. No entanto, Todorov faz uma observação muito oportuna ao afirmar: “[...] Nas obras em que o amor não é condenado, as forças sobrenaturais intervêm para ajudá-lo a se realizar. [...]” (TODOROV, 2008, p. 147) tal como ocorre em *Avatar*, obra que não delinea sistemas seja pessoais ou sociais que condene o amor-paixão de Octave, daí fica a favor da personagem as forças sobrenaturais que podem atuar em seu auxílio.

A literatura de modalidade fantástica, contemporânea ao Movimento Romântico, resulta do questionamento ao racionalismo científico e da incredulidade da sociedade burguesa que se formava, daí que Dr. Cherbonneau ao estudar “[...] certas coisas que a

ciência [européia] desdenha, [tornou-se] senhor de forças ocultas que não são empregadas, [produzindo] efeitos que parecem maravilhosos, embora sejam naturais. [...]’ (GAUTIER, 1957, p. 43-44). No entanto, Prascovie frustra as maquinações mais infernais do doutor, pois o amor representado por “[...] Um anjo de escudo adamantino, de espada flamejante [...]” (GAUTIER, 1957, p. 26) protege-a contra toda sedução e, quando Octave beija a mão dela com

[...] um longo e ardente beijo, concentrando toda a sua alma naquele pequenino lugar. Não sabemos através de que sensitiva delicadeza, de que divino instinto de pudor, de que intuição desarrazoada do coração a condessa sentiu a advertência [...] (GAUTIER, 1957, p. 78)

A menção a essa ‘sensitiva’, ‘instinto’ ou ainda ‘intuição’ nos remonta ao sensualismo herdado da cultura inglesa romântica, como nuança do empirismo, fazendo o conhecimento depender dos sentidos, ou seja, as ideias procedem da experiência sensível, de maneira que nas atividades humanas evidencie a onipresença do corpo, possibilitando captar mudanças aparentemente não perceptíveis; além do mais, “[...] O amor pode evocar forças imprevistas da alma [...]” (JUNG, 2005, p. 27), “[...] melhor do que o faria a religião, melhor do que o faria o dever, melhor do que o faria a virtude. [...]” (GAUTIER, 1957, p. 26), enfim, o amor é suficiente para proteger Prascovie até mesmo dos engodos da ciência articulados pelo Dr. Cherbonneau.

Aqui evocamos um conto de Gautier, intitulado *Dois Atores para Um Papel* do livro *La Peau de tigre* de 1852, em que o ator de teatro Henrich interpretava o papel de Mefistófeles até que um dia o próprio diabo encena daí, Katy, não reconhece seu caro e adorável namorado, o ator Henrich, e o narrador atribui ao amor o mérito dessa percepção, pois Katy: “[...] *pressentia com aquele espírito de adivinhação que dá o amor*, esta segunda visão da alma.” (GAUTIER, 1999, p. 126, grifo nosso). Gautier retoma o tema da ‘segunda visão’ em *Avatar* quando a personagem Prascovie não reconhece nos olhos de seu esposo a expressão habitual de seu olhar e um terror secreto a invade como se estivesse diante de algum perigo iminente, apesar de “[...] desconhecido, mas *adivinhado por aquela segunda vista da alma*, à qual não podemos deixar de obedecer sem errar.” (GAUTIER, 1957, p. 80, grifo nosso). Ambos excertos sugerem que o amor em sua forma de “segunda visão da alma” (GAUTIER, 1999, p. 126, grifo nosso) favorece a quem ama uma percepção mais aguçada e nos remete, como ocorrência intertextual, ao conto da Cinderela em que o príncipe a reconhece em seu disfarce de empregada. Provavelmente seja esse

“espírito de adivinhação que dá o amor” que permitiu ao príncipe reconhecer Cinderela, tal como sucede a Katy, bem como a Prascovie.

Prascovie oferece a imagem de mulher fora de seu tempo. Sua felicidade acusa o presente só pelo fato de ela se erguer como presságio de outra era como quem afirma suas escolhas sem se deixar influenciar pelas contingências.

No Romantismo, a mulher era bastante apagada, frágil, tímida, sujeita às influências externas por falta da sagacidade que se adquire na convivência, além de que no século XIX como observa Lynn Hunt ao tratar da vida privada das mulheres na coleção *História da Vida Privada* (In: PERROT, 2009), mesmo após as revoluções, as mulheres permaneceram confinadas à esfera privada devido à sua fragilidade biológica, como se, protegidas do mundo exterior – público – ao qual provavelmente não saberiam moverem-se sem se corromperem. Prascovie, ao contrário, mesmo durante a ausência de seu esposo sai a passeio, quando de sua estada em Florença, indo ao Cascine, pois “[...] Para ser pessoa um tantinho bem situada, é obrigatório fazer diariamente uma aparição no Cascine. [...]” (GAUTIER, 1957, p. 18), local onde Octave a vê pela primeira vez. Além de Prascovie sair, ambientando na sociedade de Florença, também recebe visitas em sua casa, mas sua agudeza de espírito não a permite envolver-se às corrupções da sociedade burguesa.

A nostalgia aristocrática tão marcada pelas “[...] mansões cujas fachadas davam para o Faubourg Saint-Honoré. [...]” (GAUTIER, 1957, p. 28) anuncia a representação das mulheres, como pertencentes à classe ociosa, cuja magnificência revela os resquícios da monarquia expressos, por exemplo, pelos títulos nobiliárquicos que assinalam o casal Labinski: Conde Olaf e Condessa Prascovie.

As classes mais altas tinham acesso às leituras, pois durante a primeira metade do século XIX, o livro custava muito caro, daí surpreendemos Prascovie lendo a história de *Henrique d'Ofterdingen* de Novalis que Olaf foi buscar na cidade de Mohilev quando um dia sua esposa manifesta à mesa o desejo de lê-lo e à meia-noite, o livro já estava sobre a mesa de cabeceira dela.

A propósito de Novalis, o narrador comenta “[...] um dos autores mais sutis, mais imateriais que o espiritualismo alemão produziu. [...]”. A obra mencionada do escritor alemão corresponde ao nome da personagem principal, um jovem da lenda alemã que certa feita sonha com uma flor azul e ao acordar dedica-se a buscá-la como objetivo central de

sua vida. Entre os alemães românticos a referida flor representa o inatingível, a eterna busca do homem, e também uma espécie de nostalgia do passado e do futuro.

Mircea Eliade (1996) em seu estudo sobre o simbolismo mágico-religioso nos informa que os símbolos podem mudar de aspecto, porém sua função se conserva, sem desaparecer da realidade psíquica. As imagens invocam um passado mitificado, transformado em arquétipo, a exemplo da flor azul que nos remete ao Paraíso, por acionar o “[...] desejo de algo [...] definitivamente inacessível ou irremediavelmente perdido [...]” (ELIADE, 1996, p. 13), cujo símbolo sugere uma infinitude de sentidos que nos faz situar o amor de Prascovie em uma modernidade que anseia retornar ao paraíso edênico sem a mácula das corrupções sociais.

As leituras de que nos ocupamos nos constitui, pois nossa identidade se constrói a partir de nossas identificações, logo a leitura de Novalis, pode ser um dos contributos para o despertar da sensibilidade em Prascovie; afinal segundo Huston “As nossas maneiras de amar dependem estreitamente das histórias de amor às quais tivemos acesso [...]” (HUSTON, 2010, p. 102).

Novamente a ciência do doutor é posta a prova e o avatar é executado, a fim de que Octave devolvesse o corpo a Olaf, no entanto, aquele “[...] em vez de se dirigir para o seu, elevava-se, elevava-se [...] e não parecia ter vontade alguma de voltar [...]” (GAUTIER, 1957, p. 104). Octave não suporta o peso do lá fora com suas recusas porque não foi preparado para tomar conhecimento de que não é menos homem quando seus esforços são sem esperanças, de que a dignidade humana se realiza na maneira como ele enfrenta a vida, ainda que seja derrotado, daí não dá a si próprio o direito de fracassar em sua paixão. Ao analisarmos a experiência promovida pelo avatar percebemos que a personagem Octave sai muito mais rico se considerarmos a vivência sobrenatural admitida por sua paixão. O fracasso acontece, com maior frequência, entre os mais corajosos, entre aqueles que mais são capazes de investir, daí o fracasso não é razão para o descrédito, mas sinal de heroísmo.

Os românticos aspiram romper os limites que os cingem numa busca do absoluto tal como nos informa os estudiosos de teoria da literatura ao tratarem do Romantismo, a exemplo de Silva (1973). A personagem Octave entrevê em Prascovie um amor que nos sugere a ânsia que os românticos nutrem pelo absoluto, no entanto, Octave percebe a impossibilidade de transcender as limitações do finito, ou seja, do mundo fenomênico, quando, o avatar – simbolizado pela ciência do Dr. Cherbonneau – falha.

No decorrer da aventura do eu romântico, as personagens ao afirmarem seus anseios tendem a se revelarem heroínas por se disporem a romper ou desafiar as leis, bem como os limites que as oprimem, a fim de consumar seus ideais de buscas. Quando veem impossibilitadas de realizar o que aspiram resvalam na melancolia, tal como iremos encontrar Octave no início da narrativa, e, mesmo depois de tentar os recursos de um cientista, busca a morte como refúgio. Daí, percebemos que no decurso da aventura do eu romântico, o sujeito ao perpassar por caminhos contraditórios em que o infinito se revela inalcançável pelas limitações e contingências do finito, então, o fantástico se insinua com tudo o que ele tem de inquietante ao deformar as proporções e relações verificáveis na realidade, interrogando a própria condição do homem.

Nesse momento de nossa leitura sintetizaremos, para encerrar este capítulo, algumas características que assinalam a construção do fantástico na escritura de Théophile Gautier. Em seus primeiros contos, percebemos a presença de temas como a animação de retratos, a dupla personalidade, o sonho, a relação entre amor e morte, o desejo erótico, o vampirismo, a metamorfose, o gosto pelo detalhe, sua aptidão para a imagística, linguagem rebuscada e marcada pelos preciosismos. Em suas últimas obras, reconhecemos o destaque da descrição minuciosa de lugares e pessoas, em suas condições exteriores ou mesmo interior como vimos em *Avatar* o narrador demorar-se ao distender as descrições acerca da moléstia que acometia Octave. Percebemos a tônica de suas experiências de viajante para culturas exóticas, sobretudo, ao nos descortinar o cenário Oriental; transparecem reflexões acerca da vida e de seus limites quando, por exemplo, a personagem Dr. Cherbonneau acentua de sua estada no Oriente, que “[...] Nós somos apenas formas, e é o espírito que agita as massas.” (GAUTIER, 1957, p. 37).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste estudo, procuramos, sobretudo, realçar as contribuições de Théophile Gautier para a literatura de modo fantástico. Procuramos trazer à superfície dessa pesquisa algumas obras do autor, a fim de que essa leitura pudesse nos ingressar no mundo theophiliano, possibilitando-nos familiarizar com as temáticas e com os procedimentos formais mais recorrentes em sua escritura.

Sentimo-nos deveras gratos pelo contato com o autor por intermédio de algumas de suas narrativas, ainda que traduzidas, mas, para o momento, suficientes para introduzirmos o presente estudo de suas obras, pois, percebemos que tal estudo está mais no início do que em vias de terminar.

Fizemos uma incursão pelo contexto histórico francês que abrange o período do nascimento e morte de Gautier, salientando nesse meio-tempo histórico, a presença do Movimento Romântico, cujas tendências identificamos com frequência nas obras do autor, embora tenhamos a convicção de que ele não pertença a um movimento em específico.

Selecionamos a novela *Avatar* para ocuparmo-nos com as análises literárias, formais e temáticas, no limite do que conseguimos perceber na obra segundo nosso olhar, ainda marcado pela imaturidade, cuja limitação, acreditamos não serviu de empecilho para, ao menos, enfatizarmos nosso deleite promovido pela leitura da obra supracitada.

Reconhecemos a ausência de um acervo teórico, ainda que relativo, que pudesse nos oferecer estudos acerca das obras theophilianas e reparamos que, ao mencioná-lo em diversos contextos da ambiência acadêmica, um número muito reduzido afirma conhecer seu trabalho como escritor de narrativas, pois ainda prevalece ser ele conhecido apenas como poeta e, principalmente, por intermédio de Baudelaire, em sua famosa dedicatória feita ao seu mestre.

Durante as análises, procuramos sublinhar a presença do amor em suas configurações amor-romântico e amor-paixão, sem pretendermos uma pesquisa profunda, até porque precisávamos abranger outras questões relativas à análise literária propriamente dita, considerando ainda, as temáticas recorrentes do sobrenatural que mereciam serem destacadas.

Todorov (2008, p. 176) afirma que “[...] a literatura fantástica nada mais é do que a má consciência deste século XIX positivista. [...]”, e aqui evocamos a imagem para ilustrar os caminhos de mão dupla que seguia o desenvolvimento das artes e ciências. No entanto,

embora as ciências positivas repelissem o sobrenatural e mesmo o metafísico, justamente nesse contexto, as ciências ocultas desenvolviam suas ideias, começando por Swendenborg, Mesmer, Kardec e, também na referida conjuntura, a literatura de modalidade fantástica se definia, fazendo sua própria teoria ao marcar com sua presença no decorrer de tal século, deixando-nos um vasto acervo de obras do modo fantástico a povoar nossos dias na pós-contemporaneidade.

A realização do avatar por intermédio do Dr. Cherbonneau, insere o tema do sobrenatural, a fim de possibilitar a uma personagem efetivar seus anseios amorosos. No entanto, a investida foi malograda e, em vista dessas ações, decidimos explorar o amor como tema principal, bem como outros temas que a ele se liga, porém, o enfatizamos porque ele foi a causa primeira que possibilitou a manifestação meta-empírica. Sabemos que a temática ciência promoveria abundantes discussões, mas, preferimos enfocar o amor.

No decorrer da obra *Avatar* Théophile Gautier se serve de alguns temas e procedimentos da tradição fantástica para destacar a relação corpo e alma do amor romântico, sobretudo, quando explora a ideia fixa ou a obsessão de Octave por Prascovie,; o tema da duplicação da personalidade em que o eu – alma – de um ao se apropriar do corpo do outro precisa incorporar a personalidade cujo aparato do outro corpo demanda; analogia entre mundo interior e exterior potencializado pelo olhar; o magnetismo que implica técnicas utilizadas pelo Dr. Cherbonneau para efetivar o avatar; e, a metempsicose, cuja teoria admite a transposição da alma de um corpo para outro, teoria, inclusive, presente em algumas crenças espiritualistas do Oriente, rompendo, ou ao menos abalando a estrutura dos limites de corpo em sua ligadura com a alma.

Bem, encerramos aqui nossas considerações acerca do trajeto percorrido, depois de termos tido a coragem de pisar em um terreno do qual pouco conhecíamos, e que ainda se nos mostra bastante inexplorado, mas reconhecemos ter nos enriquecido expressivamente com novas perguntas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias* – a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, 263 p.
- _____. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Tradutor: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 56-73.
- AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis: Edusf, 1987.
- ALTMAN, Max. *Hoje na História*: Napoleão dá o golpe do 18 Brumário. Disponível em: <<http://operamundi.uol.com.br/conteudo/noticias/1886/conteudo+opera.shtml>>. Acesso em 26 jun. 2013.
- ARANHA, Marcio. *O Século das Luzes*. Disponível em: <<http://marcioaranha.blogspot.com.br/2008/08/sculo-xviii-scupo-das-luzes.html>>. Acesso em: 24 jun. 2013.
- AUERBACH, Erich. Na Mansão de La Mole. In: _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 405-441.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, 242 p.
- BARTHES, Roland. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: BARTHES, Roland. et al. *Análise Estrutural da Narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Introdução à edição brasileira por Milton José Pinto. 7ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, p. 19-62.
- BALZAC, Honoré de. *O Coronel Chabert*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008, 79 p. Título Original: Le Colonel Chabert.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Pietro Nasseti. SP: Martin Claret, 2007, 191 p. Título Original: Les Fleurs du Mal.
- _____. *Reflexões sobre meus contemporâneos*. Tradução de Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: EDUC Imaginário, 1992, 100 p.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. Obras escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994, 253 p.
- BÍBLIA SAGRADA. *Gênesis*. 75ª ed. SP: Ave-Maria, 1993, cap. 2, v. 1-25; cap. 3, v. 1-24, p. 50-51.
- BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: _____. *Outras Inquições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 96-98.
- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O Universo do Romance*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976, p. 336.

CALVINO, Ítalo. *Assunto Encerrado*: discurso sobre literatura e sociedade. Tradução Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, 384 p.

CANDIDO, Antônio. et al. *A Personagem de Ficção*. Coleção debates; 1, dirigida por J. Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 2007, 119 p.

CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed UFPR, 2006, 158 p.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Colaboração de André Barbault [et al]. Coordenação Carlos Sussekind; Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 26^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, 996 p.

CHKLOVSKI, V. A Arte como Procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, p. 39-56.

COMMELIN, P. M. *Mitologia Grega e Romana*. Tradução de Eduardo Brandão. 2^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 150-152 e 347-348.

COTRIM, Gilberto. Revolução Francesa; Revoluções Européias. In: _____. *História para Ensino Médio – Brasil e geral – vol. Único* 1^a ed. São Paulo: Saraiva, 2002, cap. 34 e 38, p. 256-270; 286-294.

DOYLE, Arthur Conan. A História de Swedenborg. In: _____. *História do Espiritismo*. Editora Pensamento, 2004, p. 21-27.

ECO, Umberto. Entrando no bosque. In: _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 7-31.

ELIADE, Mircea. Prefácio. In: _____. *Imagens e Símbolos*: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso. Prefácio Georges Dumézil. Tradução Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 5-22.

ELIOT, T. S. Tradição e Talento Individual. In: _____. *Ensaios*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Coordenação Marina Baird Ferreira, Margarida dos Anjos. Conforme Nova Ortografia. 4^a ed. Curitiba: Positivo, 2009, p. 236 e 1783.

FUCHS, Angela Maria Silva; FRANÇA, Maira Nani; PINHEIRO, Maria Salete de Freitas. *Guia para Normalização de publicações técnico-científicas*. Uberlândia: EDUFU, 2013, 285 p.

FURTADO, Filipe. A subversão do real. In: _____. *A Construção do Fantástico na Narrativa*. Lisboa: Livros Horizontes, 1980, p. 19-33.

- FURTADO, José Luiz. *Amor*. São Paulo: Globo, 1^a ed., 2008, 133 p.
- GAUTIER, Théophile. A Milésima Segunda Noite. In: GAUTIER, Théophile. *O Cachimbo de Ópio*. Tradução de Maria Luisa Rodrigues. Edições Rolim. [S.l.]: Biblioteca Insólita, [19 - -], p. 19-59. Original Francês.
- _____ *Arria Marcella*, Lembrança de Pompéia. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Primeira Linha, 1999, 75 p. Original francês.
- _____ *Avatar*. SP: Saraiva, 1957, 229 p.
- _____ *Contos Fantásticos*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Primeira Linha, 1999, 127 p. Original Francês.
- _____ *O Clube dos Haxixins*. Tradução de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1986, 112 p. Original Francês.
- _____ *O Ignorado Amor*. Tradução de Wallace Leal V. Rodrigues. 5^a ed. Matão SP: Casa Editora O Clarim, 2001, 189 p. Título Original: Spirite.
- _____ Uma noite de Cleópatra. In: COSTA, Flávio Moreira da. (Org.) *Os Melhores Contos que a História Escreveu*. Tradução de Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 35-65. Original Francês.
- GIBRAN, KAHLIL. *Asas partidas*. Tradução de Ângelo Cunha de Andrade, Editora Claridade, São Paulo, 2005, 102 p.
- GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira*: nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, 311 p.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução: Marion Fleischer. 3^a ed. SP: Martins Fontes, 2007, 175 p.
- HUNT, Lynn. Revolução Francesa e vida privada. In: PERROT, Michelle. (Org.) *História da Vida Privada*, 4: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra. Tradução de Denise Bottmann, Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 18-46. Título Original: *Histoire de la vie privée*, v. 4: *De la Révolution à la Grande Guerre*.
- HUSTON, Nancy. *A espécie fabuladora*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010, 144 p.
- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 6^a ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- _____ *Sobre o amor*. Seleção e edição de Marianne Schiess. Tradução de Inês Antonia Lohbauer. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2005, p. 27. 111 p.
- JURANDIR, Freire Costa. *Sem Fraude Nem Favor*: estudos sobre o amor romântico. Rio de Janeiro: Rocco: 1998, 221 p.

KARDEC, Allan. *O Evangelho Segundo o Espiritismo*. Tradução de Salvador Gentille. SP: IDE, 198^a ed. 1996, p. 247. Título Original: L'Évangile Selon Le Spiritisme.

_____. Notas Bibliográficas. Espírita. História Fantástica, por Théophile Gautier. In: KARDEC, Allan. *Revista Espírita*: Jornal de Estudos Psicológicos. Tradução de Evandro Noleto Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, v. 9, n. 3, março de 1866, 2009, p. 130 e 135. Título Original: Revue Spirite: Journal D'Études Psychologiques.

_____. Os Romances Espíritas. Espírita por Théophile Gautier. In: KARDEC, Allan. *Revista Espírita*: Jornal de Estudos Psicológicos. Tradução de Evandro Noleto Bezerra. 2^a ed. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, v. 8, n. 12, dezembro de 1865, 2009, p. 474-482. Título Original: Revue Spirite: Journal D'Études Psychologiques.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perpectiva, 1974, 199 p.

LAUBRIET, Pierre. *Biographie de Théophile Gautier*. Disponível em: <<http://www.theophilegautier.fr/biographie-theophile-gautier-11-48-49-60-61-72/>>. Acesso em: 21 out. 2012.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, 434 p.

LODGE, David. *A Arte da Ficção*. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011, 245 p.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Ganebin, Marcos Lutz Muller. São Paulo: Boitempo, 2005, 159 p.

MEYER, Marlyse. O Folhetim na Matriz. _____. *Folhetim*: Uma História. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, 1^a parte, p. 55-275.

MORIN, Edgar. *Amor, Poesia, Sabedoria*. Tradução de Ana Paula de Viveiros. Lisboa: Instituto Piaget, 1997, 81 p.

PÉRET, Benjamin. *Amor Sublime*. Ensaio e Poesia. Tradução de Sérgio Lima e Pierre Clemens. SP: Brasiliense, 1985, 95 p.

PERRONE-MOISÉS, Leila. Literatura Comparada, Intertexto e Antropofagia. In: _____. *Flores da Escrivaninha*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, ensaio n^o 7, p. 91-99.

PLATÃO. *Banquete*. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2002, 175 p.

_____. Filebo (ou do prazer) In: PLATÃO. *Diálogos IV*: Parmênides (ou das formas); Político (ou da realeza); Filebo (ou do prazer); Lésis (ou da amizade). Tradução textos complementares e notas Edson Bini, Bauru, SP: EDIPRO, 2009, p. 181-271.

REUTER, Ives. *A Análise da narrativa*: o texto, a ficção e a narração. Tradução Mario Pontes. 2^a ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007, 187 p.

RIBEIRO, Renato Janine. A Paixão Revolucionária e a Paixão Amorosa em Stendhal. In: NOVAES, Adauto. (org.) *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 477-497.

RICOEUR, Paul. O Esquecimento. In: _____. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Tradução: Alain François, et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007, 3^a parte, cap. 3, p. 423-402.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução de Pedro Süsskind. Porto Alegre: L&PM, 2006, 96 p.

_____. Sobre o amor. In: RILKE, Rainer Maria. *Cartas do poeta sobre a vida*: a sabedoria de Rilke. Organização Ulrich Baer; Tradução Milton Camargo Mota. São Paulo: Martins, 2007, p. 241-257.

ROMANTISMO. In: ENCICLOPÉDIA Barsa. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda, [19--]. vol. 13, p. 487-490.

ROMANTISMO. In: ENCICLOPÉDIA Delta Universal. Rio de Janeiro: Editora Delta S.A., [19--]. v. 13, p. 7031-7032.

ROMANTISMO. In: ENCICLOPÉDIA Larousse Cultural. São Paulo: Nova Cultural. [19--]. p. 5118-5119.

ROSTAND, Edmond. *Cyrano de Bergerac*. SP: Nova Cultural, 2002, 334 p.

ROUANET, Maria Helena. Nacionalismo. In: JOBIM, José Luís. (Org.) *Introdução ao Romantismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p. 9-30.

ROUGEMONT, Denis. *História do Amor no Ocidente*. Prefácio: Marcelo Coelho; Tradução: Paulo Bandi e Ethel Brandi Cachapuz. 2^a ed. refor. – São Paulo: Ediouro, 2003, 543 p.

SANTIAGO, Silviano. *Em Liberdade*: uma ficção de Silviano Santiago. 4^a ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, 253 p.

SILVA, Vítor Manuel Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 3^a ed. rev. e aumentada. Coimbra: Livraria Almedina, 1973, 769 p.

STENDHAL, Marie-Henri Beyle. *Do Amor*. Tradução de Herculano Villas-Boas. Porto Alegre: L&PM, 2007, 325 p.

STOKER, BRAM. *Dracula*. Pocket Books: New York, 1947, 452 p.

TODOROV, Tzvetan. *A Literatura em Perigo*. Tradução de Caio Meira. 4^a ed. Rio de Janeiro: Difel, 2012, 96 p.

_____. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008, 188 p.

TRESIDDER, Jack. *O Grande Livro dos Símbolos*. Tradução de Ricardo Inojosa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, 377 p.

VAX, Louis. O fantástico. In: _____. *A arte e a literatura fantásticas*. Tradução João da Costa. Lisboa: Editora Arcádia, 1074, p. 7-47.

VINCENTINO, Cláudio. A Idade Moderna. In: _____. *História Geral*. São Paulo: Scipione, 2000, unid. IV, p. 171-312.

VOLTAIRE, *Cândido ou o Otimismo*. São Paulo: Martin Claret, 2005, 128 p.

ZILBERMAN, Regina. Crítica. In: JOBIM, José Luís. (Org.) *Introdução ao Romantismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p. 97-132.