

## MEDO E DESEJO EM “LA MORTE AMOUREUSE”, DE THÉOPHILE GAUTIER

Cesar Marcos Casaroto Filho<sup>1</sup> (CNPq/FALE/PUCRS)

cesar.casaroto@acad.pucrs.br

**RESUMO:** No presente trabalho analisa-se o conto fantástico “La morte amoureuse”, de Théophile Gautier, sob a perspectiva dos estudos do imaginário de Bachelard (2013), de Durand (2012) e da sociologia do imaginário. As figuras fantásticas costumeiramente nascem como apanágio de formas de sociedades que estão sofrendo um processo de mudança, são símbolos escatológicos de uma transformação histórica. Além disso, elas podem ser tanto personagens causadoras de medo quanto de desejo. A lei que as rege, calcada na diferença, faz com que nos sintamos atraídos pelas suas particularidades.

**PALAVRAS-CHAVE:** imaginário; fantástico; medo; desejo; estrangeiro.

No presente trabalho objetiva-se discutir a narrativa do subgênero (REIS, 2003) gótico enquanto expressão artística que apresenta, por meio do maravilhoso (TODOROV, 1975), a temática do medo em uma sociedade que, ao passo que pretensiosamente racionalista, é também crédula. Segundo Durand (2012), no século XVIII, sob o pensamento racionalista, corre um rio subterrâneo, o da imaginação, que vem a desembocar no Romantismo, rio esse que serve de base ao pensamento racional.

O nascimento das histórias fantásticas costumeiramente ocorre quando um modelo de sociedade está enfraquecendo (LEGROS *et al.*, 2014). No caso do subgênero gótico, o advento do pensamento racionalista faz com que a até então verdade inquestionável da Igreja Católica entre em cheque. Além de servir como resposta acerca das dúvidas existenciais do homem diante da morte, as figuras monstruosas, antagonistas enquanto seres estranhos, são apanágio escatológico de um padrão social, de um cânone vigente.

Segundo Legros *et al.*,

“Os momentos históricos em que o ‘fantástico’ floresce mais intensamente são sempre os períodos de profundas mudanças, de recolocar em causa a cultura dominante: por exemplo, a Renascença, com seus prodígios e seus monstros, ou, mais recentemente, a queda do comunismo, acompanhada de aparições religiosas [...]” (2014, p. 221).

---

<sup>1</sup> Mestrando em Teoria da Literatura, pela PUCRS.

No conto que serve de *corpus* para esse artigo, “La morte amoureuse” [A morta apaixonada], de Théophile Gautier, a protagonista, Clarimonde, é uma personagem estranha que seduz o frade Romuald. A sua pele fria que queima ao toque apaixonado desse jovem, a sua beleza extra-humana, de um palor cerâmico, o fato de, ao contato com a jovem, Romuald sentir-se como se entorpecido, fora da sua razão habitual e distante da sua fé cristã são aspectos que causam estranhamento à personagem e ao leitor.

Todorov (1975) assinala que é característica das narrativas fantásticas a ambiguidade das suas personagens.

Acerca da figura de Clarimonde, aos olhos de Romuald:

Quels yeux ! avec un éclair ils décidaient de la destinée d'un homme ; ils avaient une vie, une limpidité, une ardeur, une humidité brillante que je n'ai jamais vues à un oeil humain ; il s'en échappait des rayons pareils à des flèches et que je voyais distinctement aboutir à mon coeur. Je ne sais si la flamme qui les illuminait venait du ciel ou de l'enfer, mais à coup sûr elle venait de l'un ou de l'autre. Cette femme était un ange ou un démon, et peut-être tous les deux ; elle ne sortait certainement pas du flanc d'Ève, la mère commune. [Que olhos! em um instante eles podiam decidir o destino de um homem; eles tinham uma vida, uma limpidez, um ardor, uma umidade brilhante que eu nunca havia visto em um olho humano; deles deixavam escaparem raios semelhantes a flechas que eu via distintamente chegarem ao meu coração. Não sei se a chama que os iluminava vinha do céu ou do inferno, mas com certeza vinha de um ou de outro. Essa mulher era um anjo ou um demônio, talvez ambos; com certeza ela não havia saído do flanco de Eva, a mãe comum.] (GAUTIER, 2004, p. 5)

Esse fator semântico, enquanto suporte para os elementos estranho e maravilhoso, é marca do estranhamento que o receptor da obra vivencia. Esse conto pode ser considerado maravilhoso, já que não há uma explicação racional tanto acerca dos sonhos insólitos de Romuald, pelos quais é repreendido pelo frade Sérapion, quanto por não existir uma justificativa científica para que uma morta volte à vida (Clarimonde).

A dicotomia do dia e da noite está presente no conto, também característica do subgênero literário gótico. Apesar de Romuald se encontrar em embate com a sua dialética clara (BACHELARD, 1999), céu e inferno, conforme a moral cristã, ele não é uma personagem que possa ser considerada plana, já que, ao final da narrativa, chega a questionar o amor que nutre pelo seu deus, se comparado pela pujança do amor que sente por Clarimonde. Romuald é homem do seu tempo, incluído em um momento histórico de mudanças que, aos poucos, enfraquecem a moral religiosa vigente, até desembocar no niilismo e no decadentismo europeus, no final do século XIX.

A luta interna de Romuald diante do que ocorreu justamente quando iria fazer os seus votos eternos, a fim de tornar-se sacerdote, é um embate entre o seu eu apolíneo e o seu eu dionisíaco:

Le jour, j'étais un prêtre du Seigneur, chaste, occupé de la prière et des choses saintes ; la nuit, dès que j'avais fermé les yeux, je devenais un jeune seigneur, fin connaisseur en femmes, en chiens et en chevaux, jouant aux dés, buvant et blasphémant ; et lorsqu'au lever de l'aube je me réveillais, il me semblait au contraire que je m'endormais et que je rêvais que j'étais prêtre. [Durante o dia, eu era um padre do Senhor, casto, dedicado às preces e às coisas santas; durante a noite, assim que eu fechava os olhos, me tornava um jovem senhor, um conhecedor de mulheres, de cachorros e de cavalos, jogando dados, bebendo e blasfemando; e quando, na alvorada, eu acordava, me parecia, ao contrário, que eu adormecia e que eu sonhava ser padre.] (GAUTIER, 2004, p. 3).

Sói ressaltar que a noite, conforme Lovecraft (2007), desde os primórdios da civilização foi causadora dos maiores temores, em função do seu mistério, da sua falta de luz, de espaçamento. Nas palavras do autor:

Crianças sempre terão medo do escuro, e homens de espírito sensível a impulsos hereditários sempre tremerão ante a ideia dos mundos ocultos e insondáveis de existência singular que podem pulsar nos abismos além das estrelas, ou infernizam nosso próprio globo em dimensões profanas que somente o morto e o lunático conseguem vislumbrar. (p. 16).

Para Bachelard (1999), o inconsciente humano é o causador de dialéticas grosseiras, daí a sua ambiguidade. À luz desse filósofo, a imagem do fogo não possui uma forma definida, tal qual o nosso inconsciente. O fogo também se encontra no nosso calor íntimo, portanto, é vital. Está no nosso interior, é a chama necessária para a paixão. No entanto, apresenta perigo, já que, no devaneio materialista, igualmente cunhado por Bachelard (2013), esse elemento também queima. Romuald possui uma paixão que está adormecida, fogo concentrado que vem a nascer, ao se sentir atraído por Clarimonde, e que é consumido pela personagem em um embate dialético entre o bem e o mau, Deus e Satã, o eu apolíneo e o eu dionisíaco, a igreja e a decadência da mesma.

A complexificação do indivíduo é o que vai permitir que o gênero Romance se desenvolva (WATT, 2010). O seu momento histórico não permite mais uma existência humana plana, que compreenda uma simples passagem em vida para a verdadeira vida, após a morte. As artes, marchando paralelas à existência humana, estão agora engendradas em uma filosofia que valoriza a vida individual e os projetos que uma essa pode vir a desenvolver. Em contrapartida, é uma sociedade que, mais do que nunca, teme

a morte, que a repudia e que não a reconhece mais como familiar, tal como compreendia na Idade Média, quando se realizavam piqueniques nos cemitérios (ARIÈS, 2012).

Clarimonde vence a morte, é uma imortal. As flores que entornam os seus cabelos podem perecer, mas ela continuará, mais do que nunca, viva e com a beleza da eterna juventude:

Les petites fleurs bleues que j'avais remarquées dans ses cheveux étaient tout à fait sèches et avaient presque perdu toutes leurs feuilles; ce qui ne l'empêchait pas d'être charmante, si charmante que, malgré la singularité de l'aventure et la façon inexplicable dont elle était entrée dans la chambre, je n'eus pas un instant de frayeur. [As pequenas flores azuis que eu havia notado em seus cabelos estavam totalmente secas e tinham quase perdido todas as suas folhas; o que não a impedia estar charmosa, tão charmosa que, malgrado a singularidade da aventura e o modo inexplicável com o qual ela havia entrado no quarto, em nenhum instante tive medo.] (GAUTIER, 2004, p. 20).

Diante do mistério da vida, para o imaginário humano, os seres fantásticos, de um modo geral:

[...] são, em cada época, o reflexo de nossa própria imagem conduzida pelo *Indizível*, ou seja, o universo incompreensível, o mais frequentemente angustiante (por exemplo, a morte, o infinito), em direção do qual se tende a compreender o sentido da existência.” (LEGROS *et al.*, 2014, p. 116).

Além de representarem uma forma de dar sentido para a existência, são também os seres estranhos que nos permitem, a partir da sua alteridade, reconhecer-nos a nós mesmos. O monstro é tanto familiar quanto estranho. Está fora de nós em função no novo que nos traz, no mundo objetivo (que faz com que quebre paradigmas), mas também se encontra em nosso interior, já que, pela marca do vazio que cada um deles traz consigo, reconhecemos algo que antes era estranho, mas que já estava em nós. Conformes Legros *et al.*:

O monstro é sempre, de alguma forma, uma forma vazia: [...] o corpo sempre vazio de sangue do Drácula, cujos espelhos não reproduzem sua imagem, o Homem Invisível e o corpo do monstro Frankenstein, vazio de inteligência. (2014, p. 248).

O que causa temor ou desejo frente aos seres fantásticos são justamente as suas particularidades:

A lei que rege, de início, a criação dos seres fantásticos é a diferença, qualquer que seja: a fada realiza os desejos, o gnomo guarda os tesouros, o vampiro vive à noite do sangue de suas vítimas, a sereia tem uma cauda de peixe, o dragão expele fogo. [...] São, portanto, as particularidades dos seres fantásticos que nos dão medo ou desejo. (LEGROS *et al.*, 2014, p. 247).

Etimologicamente, monstro provém do latim *monstrare*, ou mostrar. O contato com ele faz com que se revele o que estava oculto em cada um de nós. No caso de Romuald, a ambígua Clarimonde, a partir da paixão pujante que reciprocamente cada um sente pelo outro, faz com que a sua sexualidade, recalcada em função da religião, aflore, de modo a desejar renegar o celibato. Em contrapartida, é o sangue de Romuald que permite a Clarimonde permanecer vencendo a morte, ou, como ela mesma coloca, mascarando o seu “nada”. Vale ressaltar, de forma a estabelecer a complexificação das personagens do conto que, ao beber o sangue de Romuald, enquanto esse está entorpecido, em função de um sedativo que essa sempre coloca na sua bebida, antes desse ir dormir, Clarimonde agradece toda a vez ao jovem, jurando-lhe amor eterno. O frade, por sua vez, embora sempre em estado de transe, reflete consigo mesmo que de bom grado alimenta o seu amor, já que, do mesmo modo que a *ghoul*, ou vampira, também a ama incondicionalmente.

Ao final do conto, Romuald faz a seguinte colocação, de modo a questionar o amor que sente pelo deus cristão: “[...] je l'ai regrettée plus d'une fois et je la regrette encore. La paix de mon âme a été bien chèrement achetée; l'amour de Dieu n'était pas de trop pour remplacer le sien.” [Eu senti a sua falta mais de uma vez e ainda a sinto. A paz da minha alma custou muito; o amor de Deus não era demasiado para substituir o seu.] (GAUTIER, 2004, p.

29).

Clarimonde é estrangeira. O fato de ser estrangeira não é à toa, já que o monstro, ou o não-cânone, é algo que vem de fora, justamente por isso causador de medo. Essa personagem ambígua vem do oriente. O leste do mundo, especialmente no século XIX, é marca estranha que enriquece o imaginário europeu, em função dos seus mistérios, das suas drogas e dos seus incensos. Exemplo dessa marca oriental encontra-se na seguinte passagem, quando Romuald encontra Clarimonde morta, antes de aparecer para o jovem como *ghoul*:

Au lieu de l'air fétide et cadavéreux que j'étais accoutumé à respirer en ces veilles funèbres, une langoureuse fumée d'essences orientales, je ne sais quelle amoureuse odeur de femme, nageait doucement dans l'air attiédi. [Ao invés do ar fétido e cadavérico que eu estava acostumado a respirar nesses velórios fúnebres, uma langorosa fumaça de essências orientais, não sei que aroma apaixonante de mulher, nadava suavemente nesse ar morno.] (GAUTIER, 2004, p. 15).

Clarimonde conduz Romuald à Veneza, para um castelo onde esse passa a viver de modo quase onírico, em meio aos seus aromas entorpecentes. Também não é por acaso que se instalam em Veneza, já que essa se encontra na parte oriental da Itália. O referido país, em função da sua localização geográfica, é também no século XIX matéria para o insólito europeu. O frade, como na maior parte da narrativa, não tem certeza se está ou não em Veneza. As suas colocações quase sempre são incertas, tal qual o seu amor por Deus, após o aparecimento de Clarimonde: “Toujours est-il que j'étais ou du moins que je croyais être à Venise; je n'ai pu encore bien démêler ce qu'il y avait d'illusion et de réalité dans cette bizarre aventure. [O fato é que eu estava ou achava que estava em Veneza; ainda não consegui desenlear o que tinha de ilusão e de realidade nessa estranha aventura.] (GAUTIER, 2004, p. 24).

Sérapion é quem faz o desenlace moral da trama. Após aparecer em sonho a Romuald, o primeiro o convence que o segundo deve se libertar dessa figura estrangeira, detentora do mal, que vem a corromper as virtudes cristãs. Sérapion é descrito com olhos leoninos, em determinada passagem, enquanto repreende Romuald. Para Durand (2012), o leão, em diversas culturas, está ligado ao símbolo do sol. O sol pode ser compreendido como o representante da clareza, da retidão de espírito, em contraponto com a lua que, inserida na noite, é contradição e descaminho.

No final do conto, Clarimonde, após Romuald (2004) aniquilá-la juntamente com o abade Sérapion, aparece àquele de maneira insólita. Ela assegura ao jovem padre que esse iria se arrepender de tê-la exterminado, o que se confirma ao final da narrativa, quando o mesmo chega a colocar em cheque o amor de Deus acima de todas as coisas, ao constatar que o sentimento que nutre pelo Altíssimo não é superior ao que ainda sente pela vampira. O embate que a protagonista sofre nessa história, atrelado a essa última constatação de Romuald e à figura que representa o não-cânone de Clarimonde compreendem a *ghoul* como símbolo escatológico de uma sociedade em modificação, em uma época de declínio do catolicismo, dado o aparecimento do *homo científico* no contexto europeu oitocentista, tão bem representado pela figura de Frankenstein.

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

ARIÈS, Philippe. *História da morte no ocidente*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

- BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- DURAND, Gilbert. *Ciência do homem e tradição*. São Paulo: Triom, 2008.
- GAUTIER, Théophile. *La morte amoureuse*. Bordeaux : Linux Debian, 2004.
- LEGROS, Patrick *et al.* *Sociologia do imaginário*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2014.
- LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 1. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.