

FRENÉTICO E MELODRAMA: OS VAMPIROS DE POLIDORI E NODIER

Ana Luiza Silva CAMARANI*

- **RESUMO:** Charles Nodier foi um dos grandes responsáveis pela divulgação do romance gótico ou *roman noir* na França, o qual passou a denominar “frenético”, remetendo ao exagero que caracterizaria esse tipo de literatura. No início do século XIX, no romantismo francês, uma intensa circulação estabelece-se entre o frenético e o melodrama em um intercâmbio de autores, motivos e procedimentos literários. A partir de 1820, o melodrama instala-se no sobrenatural, sobretudo com *Le vampire* de Nodier, composto em colaboração com Jouffroy e Carmouche; esse melodrama, adaptado do texto de Polidori, *The vampire*, publicado em 1819, harmoniza-se com o retorno de popularidade por que passa o *gothic novel*. Essa união do frenético ao melodrama deixa ver duas tendências literárias bastante fecundas no romantismo francês, que se irmanam ainda no sentido em que respondem aos anseios de um público fatigado por séculos de racionalismo e ávido por toda a espécie de sensações e sentimentos.
- **PALAVRAS-CHAVE:** História literária. Literatura francesa. Romantismo. Frenético. Melodrama.

A partir da segunda metade do século XVIII, desenvolve-se na Inglaterra o chamado romance gótico (*Gothic Novel*), assim denominado por apresentar como espaço de eleição antigos castelos ou abadias medievais. Esses cenários de eleição estavam ligados à revivificação do estilo gótico na arquitetura e nas artes plásticas:

O primeiro romance gótico escrito com essa veia teve como subtítulo: “A Gothic Story”, dado por seu autor, Horace Walpole, ilustre amador e colecionador de antiguidades medievais. Trata-se do *Castelo de Otranto*, publicado em 1764. Outro traço distintivo dessa literatura é o recurso à estética do terror e é por isso que se fala também de “romances terríficos” (“Tales of Terror”) ou ainda de “romans noirs”, termo que se impôs na França, em história literária, preferencialmente a “gótico”, calcado na língua inglesa. Os romancistas mais representativos do gênero são Ann Radcliffe, autora de *Mistérios de Udolpho* (1794), e M. G. Lewis, tornado célebre aos vinte anos por seu romance *O Monge* (1796). [...] Essa escola literária foi produtiva até

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Letras Modernas. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – camarani@fclar.unesp.br

por volta de 1820. Dois títulos marcam o fim da voga gótica: *Frankenstein*, de Mary Shelley (1818) e *Melmoth, o viandante*, do reverendo Maturin (1820).¹ (PRUNGNAUD, 1994, p.11, tradução nossa).

A voga crescente dos romances ingleses, na virada do século XVIII, reflete a pluralidade das influências que exercem sobre a produção terrificante francesa: “obras do gênero trovador ou estilo neogótico (*Olivier de Cazotte*, de 1763), contos orientais (*Vathek* de Beckford, de 1786), romances de perseguição (Sade), contos de fadas, histórias de bandidos e de monges sacrílegos” (GLINOER, 2009, p.47). Essa manifestação variada mascara a continuidade da produção do *roman noir* francês que, por meio de obras imitadas ou inspiradas no *gothic novel*, continua a penetrar na literatura; e, ao lado dos espectros, fantasmas, figuras diabólicas, perversidades e monstros imaginários, a realidade funesta continua a compor a literatura frenética com atrocidades advindas do chamado romance de perseguição.

Assim, na segunda metade do século XVIII, como assinala Coulet (1967, p.468-469), o *Olivier de Cazotte*, publicado em 1763, já apresenta elementos próprios do *roman noir* e antecede a obra que definirá seu autor como precursor da literatura fantástica do romantismo: *Le diable amoureux*, de 1772; e Beckford, que opta por publicar em francês seu conto *Vathek*, em 1786, permeia-o de elementos terrificantes.

Mas é sobretudo no início do século XIX que o grande público francês entra em contato com o romance gótico desenvolvido no pré-romantismo inglês, quando esses leitores se familiarizam com as traduções dos livros de Horace Walpole, Ann Radcliffe, Mathew Gregory Lewis, Clara Reeve, Robert Maturin, e com as criações romanescas plenas de peripécias inverossímeis, em que o horror era suscitado de modos variados: fantasmas, esqueletos, castelos mal-assombrados, cemitérios ao luar.

Charles Nodier foi um dos grandes responsáveis pela divulgação do romance gótico ou *roman noir* na França, o qual passou a denominar “frenético”, termo que indicaria bem o acúmulo e a efervescência de horrores evidenciados por esse tipo de literatura. A literatura frenética que se desenvolve amplamente no romantismo francês pode ser caracterizada pela necessidade de libertar a mente humana dos limites impostos pela razão, a moral ou a ordem social, sem exigir a presença do elemento sobrenatural, também facultativo nas narrativas góticas;

¹ “*Le premier roman écrit dans cette veine a été sous-titré: ‘A Gothic Story’, par son auteur, Horace Walpole, illustre amateur et collectionneur d’antiquités médiévales. Il s’agit du Château d’Otrante, publié en 1764. Un autre trait distinctif de cette littérature est le recours à l’esthétique de la terreur; c’est pourquoi on parle aussi de «romans terrifiants» («Tales of Terror») ou encore de «romans noirs», terme qui s’est imposé en France, en histoire littéraire, de préférence à «gothique», calqué sur la langue anglaise. Les romanciers les plus représentatifs du genre sont Ann Radcliffe, auteur des Mystères d’Udolpho (1794), et M. G. Lewis, rendu célèbre à vingt ans par son roman le Moine (1796). [...] Cette école littéraire fut productive jusqu’en 1820 environ. Deux titres marquent la fin de la vogue gothique: Frankenstein, de Mary Shelley (1818) et Melmoth, the Wanderer, du révérend Maturin (1820)”*

desse modo, o recurso à literatura frenética concentra-se também nos horrores do mundo real, seguindo uma veia sombria e sanguinária dirigida para crimes, violações, incestos, atos de demência, sacrilégios, copulações contra a natureza e outras perversões e libertinagens.

Com raízes anteriores à Revolução Francesa – tendo em vista os elementos macabros, sombrios e terríficos já vistos, por exemplo, nos textos do abade Prévost e de Sade –, a literatura frenética na França não cativou uma atenção tão ampla quanto o interesse suscitado pelo romance gótico na Inglaterra, o que não impediu o frenético de persistir, sob formas diversas, e até mesmo de nutrir, por meio de numerosos deslocamentos e hibridismos, a obra de autores já reconhecidos na época como Charles Nodier, Victor Hugo e Honoré de Balzac.

Esse tipo de literatura mostra-se revelador para a história social e cultural da época em que se manifesta. Por volta de 1818, inicia-se um debate em torno dessa tendência literária e do termo polêmico que a nomeou; a contenda em torno do frenético dá-se em dois níveis em relação à posição que ocuparia na literatura francesa, isto é, à sua atribuição ao setor da literatura industrial ou ao da literatura de elite.

A história da literatura frenética é, na verdade, inseparável da intensa controvérsia entre clássicos e românticos, estes últimos tentando explorar a inspiração frenética que reivindicam com um vigor cada vez maior, enquanto os partidários do classicismo, ao contrário, visam misturar em uma mesma reprovação o romantismo e o frenético.

Escritor romântico e crítico literário conceituado, Charles Nodier concebe a literatura do romantismo como sendo bastante apropriada ao estado moral da sociedade, às necessidades das gerações cujas emoções e sensações perderam a energia e encontram-se fatigadas dos sentimentos ordinários. Nodier impõe, assim, essa tendência como a evolução lógica da construção social, seu resultado histórico irrevogável, liberto de qualquer outra preocupação estética ou moral. Afirmando ser o romantismo a expressão de uma nova sociedade, identifica as duas tendências – classicismo e romantismo – a um mesmo talento da mente humana e mostra sua recusa em colocar o debate no plano literário, em termos de lutas entre escolas, para fazer dele o signo indiscutível de uma transformação social.

Com essa argumentação, Nodier desfaz uma primeira série de críticas que opunham os dois grupos; mas era ainda necessário destruir a concepção comumente admitida de um romantismo que veicula imagens exageradas ou desregradas:

Compreende-se hoje, geralmente, e por uma extensão bastante injuriosa para com escritores realmente admiráveis, compreende-se, dizia eu, sob o nome de *românticas* todas as produções modernas que não são *clássicas*. É preciso reconhecer que isso comporia uma detestável literatura, e baseado nessa relação, não posso aprovar a generosa indignação dos partidários do classicismo. Mas

seria justo colocar em seu devido lugar as obras e os homens, e não confundir em uma categoria comum as concepções livres, ousadas, inventivas, brilhantes em relação ao sentido e à imaginação, que fazem lastimar ao gosto mais puro apenas a ausência de certas regras, ou a omissão de certas convenções; e essas extravagâncias monstruosas, em que todas as regras são violadas, todas as convenções ultrajadas até o delírio² (NODIER apud MILNER, 1960, p.270, tradução nossa, grifos do autor).

Essas palavras de Nodier mostram que sua reflexão crítica torna-se cada vez mais intensa e fervorosa, pois justifica sua oposição à luta entre clássicos e românticos por meio de uma rígida reprovação à tendência que, logo em seguida, nomeará:

[...] parece-me apenas que devemos repudiar com severidade os inovadores um pouco sacrílegos que trazem ao âmago de nossos prazeres os loucos exageros de um mundo fantástico, odioso, ridículo, e que cabe à honra nacional fazer cair, sob o peso da reprovação, essas deploráveis tentativas de uma escola extravagante [...]; pois não é nem à escola clássica, nem à romântica que estou me referindo. É a uma escola inominável... que, no entanto, chamarei, se me permitirem, de escola *frenética*³ (NODIER apud MILNER, 1960, p.271, tradução nossa, grifo do autor).

Nodier calca a expressão “escola frenética” na de *Satanic School*, empregada injuriosamente por Robert Southey (em *La vision du jugement*, de 1821) a propósito de Byron para estigmatizar a depravação moral que atribuía a seu inimigo. E Nodier também utiliza negativamente a palavra que nomeará todo esse subgênero desenvolvido no romantismo nascente, que ele próprio inicia e pratica: introdutor do romance do exagero na França obrigou-se a ser seu detrator para salvar o romantismo – e a si mesmo – da reprovação e do descrédito. Seu raciocínio continua nessa linha mesmo quando separa a produção frenética de escritores talentosos, como Goethe e Byron, daquela veiculada por escritores comuns que utilizam em

² “On comprend généralement aujourd’hui, et par une extension fort injurieuse pour des écrivains réellement admirables, on comprend, dis-je, sous le nom de romantiques toutes les productions modernes qui ne sont pas classiques. Il faut avouer que cela composerait une détestable littérature, et je ne puis trop approuver, sous ce rapport, la généreuse indignation des partisans du classique. Mais il était juste de mettre à leur place les ouvrages et les hommes, et de ne pas confondre dans une catégorie commune ces conceptions libres, hardies, ingénieuses, brillantes de sens et d’imagination, qui ne font regretter au goût le plus pur que l’absence de certaines règles, ou l’oubli de certaines convenances; et ces extravagances monstrueuses, où toutes les règles sont violées, toutes les convenances outragées jusqu’au délire.”

³ “[...] il me semble seulement qu’on doit repousser avec sévérité les novateurs un peu sacrilèges qui apportent au milieu de nos plaisirs les folles exagérations d’un monde fantastique, odieux, ridicule, et qu’il est de l’honneur national de faire tomber, sous le poids de la réprobation, ces malheureux essais d’une école extravagante [...]; car ce n’est ni de l’école classique, ni de l’école romantique dont j’ai l’intention de parler. C’est d’une école inommée... que j’appellerai cependant, si l’on veut, l’école *frénétique*.”

seus escritos, como assinala a citação anterior, “os loucos exageros de um mundo fantástico, odioso, ridículo”. O denominador comum a todas as produções ditas “frenéticas” seria o fato de pertencerem a uma literatura industrializada, submissa aos ditames de um público bastante amplo.

As reflexões de Nodier antecipam um duplo objetivo: de um lado, restabelecer a “poesia do pesadelo” (GLINOER, 2009, p.69) em uma arte poética que inove sem chocar; e de outro, retirar dos iniciantes a tentação do sucesso fácil. Com isso, Nodier indica qual deverá ser um dos pontos de referência essenciais da constituição do romantismo como escola literária: para lutar com eficácia contra os potentados clássicos, será preciso combater em seu território e deixar de lado, na história literária, todas as produções indignas de participar dessa luta simbólica. Para triunfar, os futuros românticos deverão primeiramente dirigir-se a seus pares, antes de eventualmente seduzir a massa de leitores.

Esse é o caminho que segue Charles Nodier, ao publicar em 1821 o conto intitulado “Smarra ou Les Démons de la nuit” [“Smarra ou os demônios da noite”], com o qual o autor – ao descrever poeticamente a descida do herói aos infernos do pesadelo - sugere levar adiante a ideia de consolidar uma arte poética que incorpore aquilo que chama de “fantástico sério” (NODIER, 1961, p.38) e constitua uma literatura verossímil e artística.

Nesse sentido, Castex (1962, p.25) assinala que Nodier parece ter tido, inicialmente, o exemplo de Byron, ou mais precisamente de *Le vampire*, texto publicado sob o nome de Byron, mas redigido, efetivamente, por seu amigo Dr. Polidori, a partir de uma narrativa do poeta inglês; traduzida para o francês em 1819, essa obra macabra e cruel foi imediatamente comentada por Nodier no *Journal des Débats*. Entretanto, antes mesmo da publicação dessa tradução, Nodier cultivava a inspiração frenética, como mostra essa passagem de *Le voleur*, texto que data do período entre 1803 e 1807:

O local que percorriam juntos era uma catacumba muito estreita que parecia sem fim. [...] aqui e ali, o caminho era cortado por cadáveres humanos e por membros que ainda palpitavam. [...] Via-se um grande número de fantasmas recém saídos do túmulo, arrastando atrás deles os restos de suas mortalhas [...]⁴ (NODIER, 1950, p.374, tradução nossa).

Habitado por monstros, esclarece Castex (1962, p.129), o universo frenético caracteriza-se pela crueldade, pelo ódio, pela tortura, pelo medo e por muito sangue vertido:

⁴ “*Le lieu qu'ils parcouraient ensemble était un caveau très étroit, mais qui paraissait sans fin [...]. Ça et là, le chemin était coupé par des cadavres humains et par des membres qui palpitaient encore. [...] On voyait des millions de fantômes nouvellement sortis du tombeau et traînant après eux les restes de leurs linceuls [...].*”

Os heróis frenéticos por excelência são os vampiros que saem de seus túmulos para vir sugar o sangue dos vivos, ou vão, ao contrário, inquietar os mortos em seus refúgios; ou as estriges que corroem o coração dos jovens atormentados pelo mal do amor. [...] A literatura frenética traz à tona esse tumulto interior cujos ecos amortecidos às vezes percebemos em nossos sonhos noturnos.⁵ (CASTEX, 1962, p.129, tradução nossa).

O fato é que, até quase a metade do século XIX, houve uma enorme penetração do romance gótico, *noir* ou frenético no mercado editorial e comercial da França. E é incontestável o encontro entre essa tendência e a emergência da geração de escritores que impulsionou o movimento do romantismo na literatura, ou seja, a interdependência entre o frenético e a vanguarda romântica, a qual logo se impôs como referência para todo o século XIX.

Se a literatura frenética do romantismo francês foi impulsionada pelo romance gótico do pré-romantismo inglês e, como querem alguns historiadores, pela conjunção entre a data de penetração do *gothic novel* na França e os cadafalsos do Terror da Revolução Francesa, é preciso lembrar que os temas e motivos próprios do frenético (espectros, pesadelos, justiceiros, sangue, execuções etc.) fazem parte de uma tradição literária francesa bem mais antiga: as histórias trágicas, que se propagaram rapidamente por meio dos *faits divers* (notícias variadas e populares), desde o século XVI.

Subgênero bem codificado, as histórias trágicas deviam narrar tão somente acontecimentos autênticos, mas sempre funestos; um grande número de autores aproveitou-se desse sucesso, criando uma pequena indústria primitiva do *fait divers* sangrento, mais ou menos romanceado.

No século XVIII, Baculard d'Arnaud tornou-se responsável por uma grande contribuição à literatura frenética do século XIX, pois coube a esse autor a adaptação do “gênero sombrio” para o teatro; sua influência deve, pois, ser bastante considerada, seja em relação à constituição do melodrama, seja no que se refere à propagação do romance frenético. Sem dúvida, sua obra dramática reúne os mesmos temas encontrados em romances da época – o maravilhoso dos contos de fadas, as histórias de corsários, de naufrágios, os espetáculos de guerra, de carnificinas, de crueldades, cenas de envenenamento, de prisões; no entanto, d'Arnaud neles acrescenta uma exacerbação de sentimentos, um patético excessivo de que, no século seguinte, tanto o melodrama, quanto o frenético se utilizarão.

⁵ “*Les héros frénétiques par excellence, ce sont les vampires qui sortent de leur tombe pour venir sucer le sang des vivants, ou vont, au contraire, inquiéter les morts dans leurs asiles ;ce sont les stryges qui rongent le coeur des jeunes gens en proie au mal d’amour. [...] La littérature frénétique fait éclater au grand jour ce tumulte intérieur dont nous percevons parfois les échos étouffés dans nos songes nocturnes.*”

De fato, uma intensa circulação estabelece-se entre o melodrama e o frenético no início do século XIX, em um intercâmbio de autores, motivos e procedimentos literários. O frenético e o melodrama partilham, em princípio, seu momento de cristalização em condições comparáveis: para um, a importação do *gothic novel*, as violências revolucionárias e uma primeira expansão do público leitor; para o outro, uma situação extraordinariamente privilegiada do teatro no último decênio do século XVIII, quando passou a ser considerado, ao mesmo tempo, oficial e popular.

Assim, desde antes da Revolução Francesa, hibridismos e contágios podem ser observados entre frenético e melodrama. Depois de 1789, o teatro apossa-se de temas religiosos,⁶ já popularizados por Diderot (*La religieuse*, 1796), e multiplicam-se em variadas formas os horrores e crimes perpetrados nos mosteiros e conventos, anunciando o peso que será atribuído aos protagonistas do futuro melodrama: o tirano e a jovem oprimida. Reproduzem-se também as peças que focalizam a figura do diabo, bem como a do bandido: *Os bandidos*, de Schiller, em sua adaptação francesa de 1792 sob o título de *Robert, chef des brigands*, tornou-se um dos dramas mais populares na França durante o Segundo Império (1852-1870).

Foi, no entanto com *Cœlina ou l'Enfant du mystère*, de Ducray-Duminil, *roman noir* ou frenético adaptado para o teatro por Pixérécourt em 1800, que os elementos esparsos do melodrama se constituem em textos com uma classificação. Ducray-Duminil e Pixérécourt serão os pioneiros nas relações entre romancistas e melodramaturgos: o sucesso do *roman noir* impulsionou o melodrama, e o êxito do melodrama mostrou-se proveitoso ao *roman noir*: essa aliança objetiva foi tão importante que o papel catalisador desempenhado por *Cœlina* de Pixérécourt foi amplamente reconhecido, notadamente por Nodier (1841, p.i-ii, tradução nossa):

[...] o melodrama tal como o vimos nascer a partir de 1800, desenvolver-se e crescer sob as inspirações de [Pixérécourt], tornou-se um novo gênero; ele é, ao mesmo tempo, a pintura verdadeira do mundo constituído pela sociedade e a única tragédia popular que convém à nossa época. O melodrama nunca fora antes classificado; seu nascimento data de *Coelina*.⁷

A partir dessa obra, as adaptações reproduziram-se tanto que é possível considerar o melodrama como o principal meio de transmissão do *gothic novel* na França, antes mesmo das traduções dos romances góticos ingleses.

⁶ Como aponta Coulet (1967, p.500), os romances do século XVIII tratam com frequência de conventos e vocações forçadas; assinala ainda que a literatura versa sobre esse tema desde o *Heptaméron*, de Marguerite de Navarre, obra escrita na primeira metade do século XVI.

⁷ “[...] le mélodrame tel que nous l'avons vu depuis 1800, naître, se développer et grandir sous les inspirations de [Pixérécourt], est devenu un genre nouveau; il est à la fois le tableau véritable du monde que la société nous a fait et la seule tragédie populaire qui convient à notre époque. Le mélodrame n'a jamais été mis à sa place; sa naissance date de *Coelina*.”

Os elos que unem o melodrama e o *roman noir* são igualmente de ordem formal; os personagens são claramente identificados e codificados: um opressor que possui muito dinheiro e poder, uma vítima, um protetor; o primeiro pressiona a segunda apesar das intervenções do protetor, até o momento em que a Providência fustiga o criminoso.

A similaridade ainda é baseada no destino que partilharam o frenético e o melodrama no decorrer da primeira metade do século XIX: tendo atingido a maturidade em 1800, os dois sofreram um retraimento no final do Primeiro Império (1804-1814), depois passaram por algumas modificações no decorrer da Restauração (1814-1830). A partir de 1820, o melodrama instala-se no sobrenatural, sobretudo com *Le vampire* de Nodier, com a colaboração de Jouffroy e Carmouche – uma vez que seu amigo Pixierécourt declinara o convite para participar da aventura (GLINOER, 2009, p.62) – e adapta-se ao retorno de popularidade por que passa o *gothic novel*.

O melodrama *Le vampire* é uma adaptação do texto de Polidori, *The vampire*, publicado no *New Monthly Magazine* em abril de 1819, sob o nome de Byron. Para respeitar os termos de um acordo estabelecido entre Shelley, Byron e Clairmont, Mary Shelley publica *Frankenstein, ou The modern Prometheus* em 1818 e Polidori divulga, em revista, *The vampire*, atribuindo-o a Byron.⁸

Para Milner (2000), o melodrama adaptado da narrativa de Polidori apresenta um triplo interesse: confirma a atração que exercem sobre Nodier o tema do vampiro e sua exploração literária; ilustra de maneira significativa os problemas suscitados pela transposição para o teatro das técnicas do *roman noir*; e, enfim, seu sucesso e o número de paródias que impulsionou constituem um pequeno fenômeno de civilização ou de público que desperta a atenção.

A novela de Polidori (1819, p.12, tradução nossa), escrita em terceira pessoa, é focalizada a partir do protagonista Aubrey, jovem de boa família, honesto, ingênuo e dotado de viva imaginação: “O jovem Aubrey sonhava mais em cultivar sua imaginação do que seu julgamento. Em decorrência disso, adquiriu essas noções românticas de honra e candura [...]”⁹. É essa imaginação que o leva a travar conhecimento com Ruthven e é Aubrey quem, pouco a pouco, toma consciência da verdadeira personalidade do misterioso lorde, que se revela um ser sedento de sangue.

⁸ Percy Shelley, Mary Wollstonecraft, Polidori e Claire Clairmont (irmã de criação de Mary) reuniram-se para ouvir Byron ler trechos de *Fantasmagoriana, ou Recueil d'histoires d'apparitions de spectres, revenants, fantômes, etc.*, traduzidos do alemão (1812). Byron lançou, então, um desafio que consistia em que cada um deles escrevesse uma história de terror.

⁹ “*Le jeune Aubrey songea plus à cultiver son imagination que son jugement. De là il prit ces notions romantiques d'honneur et de candeur [...]*” (POLIDORI, 1819, p.12, tradução nossa).

A adaptação da novela para o teatro resulta em um melodrama muito bem construído: uma vez que não dispõe da duração romanesca para relatar os malefícios do vampiro e revelar pouco a pouco sua verdadeira natureza, Nodier e seus colaboradores conseguem habilmente transformar a narrativa em espetáculo, evitando os efeitos cômicos do teatro *grand-guignol* que se poderia temer da representação de um monstro bebedor de sangue.

Outro problema evitado pelos adaptadores de *Le vampire* refere-se à transposição para o palco da violência, da moral e do sobrenatural, comum em muitas transposições cênicas de *romans noirs*. A esse respeito, existe uma enorme diferença entre a novela de Polidori e sua adaptação para o teatro por Nodier, Carmouche e Jouffroy. O *Vampiro inglês* é uma obra bastante pessimista, que não dá quase nenhuma chance aos personagens situados do lado do bem: Aubrey, tido como louco, não consegue salvar sua própria irmã da sede de sangue do vampiro. Todos os holofotes da narrativa recaem sobre lord Ruthven, o aristocrata perverso; é com esse personagem que a narrativa de Polidori (1819, p.9-10, tradução nossa) se inicia:

Naquele tempo, apareceu no meio da agitação de um inverno em Londres, e nas numerosas reuniões que a moda ali conciliava nessa época, um lord mais notável ainda por suas singularidades do que por sua posição. [...] Sua figura era regularmente bela, não obstante a coloração sepulcral que reinava em seus traços, a qual nunca era animada nem pelo amável rubor fruto da modéstia, nem pelas fortes emoções engendradas pelas paixões.¹⁰

O Ruthven de Nodier e seus colaboradores, cuja grafia é Rutven ou Rutwen, não apresenta nem grande densidade psicológica, nem o brilho maléfico do primeiro vampiro, a despeito do que o prólogo revela sobre o assunto. Os personagens do prólogo (NODIER, 1990, p.32) são Ituriel, anjo da lua, Oscar, gênio dos casamentos e um vampiro, além de outros vampiros e fantasmas e de uma jovem desacordada. O cenário isolado, noturno, peculiar à literatura frenética serve como pano de fundo ao diálogo em que Ituriel, que acaba de chegar, surpreende-se ao ver “[...] uma jovem adormecida, nesses lugares onde tudo respira a inquietude e o terror! Que estranho acaso a deixou perdida nessa solidude?”¹¹ (NODIER, 1990, p.36), pergunta. Ao que Oscar responde, explicando tê-la salvado de uma tempestade

¹⁰ “*Dans ce temps-là parut au milieu des dissipations d’un hiver à Londres, et parmi les nombreuses assemblées que la mode y réunit à cette époque, un lord plus remarquable encore par ses singularités que par son rang. [...] Sa figure était régulièrement belle, nonobstant le teint sépulcral qui régnait sur ses traits, et que jamais ne venait animer cette aimable rougeur fruit de la modestie, ou des fortes émotions qu’engendrent les passions.*”

¹¹ “[...] *Une jeune fille endormie, en ces lieux où tout respire l’inquietude et la terreur! Quel hasard étrange l’a égarée dans ces solitudes?...*”

quando ela caçava com o irmão, Sir Aubrey, senhor de Staffa;¹² trata-se, pois, de Malvina Aubrey, que no dia seguinte deveria casar-se com o conde de Marsden – daí a presença de Oscar, o gênio dos casamentos, no local. A seguir, a figura do vampiro é introduzida, sempre por meio do diálogo entre Oscar e Ituriel:

Ituriel

Explique-se... Seria verdade que horríveis fantasmas vêm algumas vezes, sob a aparência dos direitos do casamento, degolar uma virgem tímida e saciar-se com seu sangue?

Oscar

Esses monstros chamam-se *Vampiros*. Um poder, de que não nos é permitido sondar os decretos irrevogáveis, permitiu que certas almas funestas, devotadas a tormentos que seus crimes acumularam na terra, gozem desse terrível direito, que exercem preferencialmente na cama virginal e no berço¹³ (NODIER, 1990, p.37, tradução nossa, grifo do autor).

Oscar esclarece que entre esses inúmeros vampiros existe um, sobre o qual seu poder é limitado, que levou a desolação a vinte países diferentes, cada vez mais ávido do sangue que conserva sua pavorosa existência. Esse vampiro singular pode tomar todas as formas, servir-se de todas as linguagens, utilizar-se de todos os meios de sedução; com aparência de vida, os traços da morte se ocultam aos olhos daqueles que deseja enganar (NODIER, 1990, p.38-39).

E não poderia ser de outra maneira, pois era preciso justificar a confiança que Aubrey lhe dedica, bem como a sedução que lorde Rutwen exerce sobre as mulheres. Assim, o motivo do desejo sexual do vampiro, completamente ausente no personagem de Polidori que só seduz para fazer mal, desenha-se nos detalhes do melodrama. Era muito mais importante, nesse gênero eminentemente moral que é o melodrama, neutralizar esse personagem provido de pulsões comprometedoras.

Essas pulsões deixam-se ver desde o prólogo, por meio da descrição de uma cena eminentemente frenética:

Ouve-se soar uma hora ao timbre argentino de um sino distante. O tam-tam a repete de eco em eco gradativamente [...] Todas as sombras elevam-se no momento em que a hora retine. Sombras pálidas saem pela metade e voltam a

¹² Staffa é uma ilha situada no mar das Hébridas, na Escócia.

¹³ “Ituriel. Explique-toi... Serait-il vrai que d’horribles fantômes viennent quelquefois, sous l’apparence des droits de l’hymen, égorger une vierge timide, et s’abreuver de son sang? / Oscar. Ces monstres s’appellent les Vampires. Une puissance, dont il ne nous est pas permis de scruter les arrêts irrévocables, a permis que certaines âmes funestes, dévouées à des tourments que leurs crimes se sont attirés sur la terre, jouissent de ce droit épouvantable qu’elles exercent de préférence sur la couche virginal et sur le berceau. [...]”

cair sob a pedra tumular, à medida que o ruído se dissipa no eco. Um espectro vestido com uma mortalha evade-se do mais visível dos túmulos. Seu rosto encontra-se descoberto. Ele precipita-se até o local em que miss Aubrey está adormecida, gritando: Malvina!¹⁴ (NODIER, 1990, p.40, tradução nossa).

O sucesso da peça que mescla elementos sobrenaturais e sombrios próprios do frenético com o sentimentalismo excessivo do melodrama foi inegável, e até mesmo impressionante, tanto nas representações de 1820, quanto nas reprises de 1823: *Le vampire* atraiu multidões ao teatro.

Milner (2000, p.346) explica as causas desse sucesso, assinalando que, em parte, sem dúvida, o êxito deve-se ao fato de ser um melodrama muito bem construído, conforme as leis do gênero, com os serviçais comentando os acontecimentos em um registro agradável, as núpcias no campo dando lugar a um balé e sua balada cantada contribuindo para o avanço da ação. Ainda, ao centrar a ação na Escócia, a dois passos da gruta de Fingal,¹⁵ e ao dar a certos nomes uma harmonia ossianesca (Malvina, Oscar), os autores iam diretamente ao encontro do gosto do público. O acréscimo de um prólogo em que intervinham seres sobrenaturais, bem como a referência ao romance gótico, não é inocente: sublinha a filiação fundamental aos olhos do autor, que escreve sobre lorde Byron:

Testemunha da renovação de uma civilização, lorde Byron foi o intérprete mais poderosamente inspirado por todos os sentimentos, todas as paixões, resumindo, por todos os frenesim que se manifestam no intervalo tempestuoso onde se confundem as primeiras experiências de uma sociedade nascente, e as convulsões de uma sociedade que declina¹⁶ (NODIER apud MARCHETTI, 2000, p.352, tradução nossa).

Trata-se, para Nodier, do nascimento do “maravilhoso moderno”, “[...] perfeitamente simbolizado pelo vampiro, que destrói o presente para assegurar o

¹⁴ “*On entend sonner une heure au timbre argentin d’une cloche éloignée. Le tam-tam la répète d’écho en écho par gradation. [...] Toutes les tombes se soulèvent du moment où l’heure retentit. Des ombres pâles en sortent à demi et retombent sous la pierre tumulaire, à mesure que le bruit s’évanouit dans l’écho. Un spectre vêtu d’un linceul s’échappe de la plus apparente de ces tombes. Son visage est à découvert. Il s’élançe jusqu’à la place où miss Aubrey est endormie, en criant: Malvina!*”

¹⁵ Caverna marinha na ilha de Staffa; o nome foi dado em homenagem a Fingal, herói de um poema épico do poeta pré-romântico escocês James MacPherson (1736-1796), cujos poemas épicos foram publicados sob o nome de Ossian. Em 1761, MacPherson publica “Fingal”, uma epopeia que, segundo ele, fora composta por Ossian, bardo escocês do século III de nossa era; muitas controvérsias espalham-se rapidamente sobre a autenticidade dessa epopeia, e o universo ossianesco torna-se um grande motivo de inspiração para escritores e pintores no despontar do romantismo europeu.

¹⁶ “*Témoin du renouvellement d’une civilisation, Lord Byron a été l’interprète le plus puissamment inspiré de tous les sentiments, de toutes les passions, tranchons le mot, de toutes les frénésies qui s’éveillent dans l’intervalle orageux où se confondent les essais d’une société naissante, et les convulsions d’une société qui tombe.*”

futuro.” (MARCHETTI, 2000, p.352). Assim, essa tendência ao horror justifica-se pela desilusão dos tempos modernos, como indica o próprio Nodier: “[...] Sabemos onde estamos na política, na poesia estamos nos *pesadelos* e nos *vampiros*”¹⁷ (NODIER, 1961, p.25, tradução nossa, grifos do autor).

A questão do “maravilhoso moderno” é desenvolvida por Nodier (1970, p.122-123) em seu ensaio de 1830, intitulado “Du Fantastique en littérature”, no qual, após discorrer sobre o maravilhoso da Antiguidade clássica, assinala que

O fantástico pede à verdade uma virgindade de imaginação e de crenças que falta às literaturas secundárias e que só se reproduz como consequência dessas revoluções cuja passagem renova tudo [...]. O aparecimento das fábulas recomeça no momento em que termina o império dessas verdades reais ou convencionadas que concedem um resto de alma ao mecanismo gasto da civilização. Eis o que tornou o fantástico tão popular na Europa desde alguns anos, e o que fez dele a única literatura essencial da época de decadência ou de transição em que chegamos.¹⁸

A referência à sociedade pós-Revolução Francesa é retomada em sua “Introdução” ao *Théâtre choisi* de Pixérécourt:

O certo é que, nas circunstâncias em que apareceu, o melodrama era uma necessidade. O povo todo acabava de encenar nas ruas e nas praças públicas o maior drama da história. Todo mundo havia sido ator nessa peça sangrenta, todo mundo havia sido soldado, revolucionário ou proscrito. A esses espectadores solenes que cheiravam a pólvora e a sangue, eram necessárias emoções análogas àquelas cujo retorno da ordem os havia privado. Era preciso conspirações, cárceres, campos de batalha, pólvora e sangue [...]. Era necessário lembrar-lhes [...] dessa grande lição, na qual se resumem todas as filosofias, apoiadas em todas as religiões: que mesmo aqui na Terra, a virtude nunca deixa de ser recompensada, o crime nunca deixa de ser castigado. E que não nos enganemos! Não era pouca coisa, o melodrama! Era a moralidade da revolução. (NODIER, 1841, p.vii-viii, tradução nossa).¹⁹

¹⁷ “[...] *On sait ou nous sommes en politique, en poésie nous sommes aux cauchemars et aux vampires.*”

¹⁸ “*Le fantastique demande à la vérité une virginité d’imagination et des croyances qui manque aux littératures secondaires, et qui ne se reproduit chez elle qu’à la suite de ces révolutions dont le passage renouvelle tout [...]. L’apparition des fables recommence au moment où finit l’empire de ces vérités réelles ou convenues qui prêtent un reste d’âme au mécanisme usé de la civilisation. Voilà ce qui a rendu le fantastique si populaire en Europe depuis quelques années, et ce qui en fait la seule littérature essentielle de l’âge de décadence ou de transition où nous sommes parvenus.*”

¹⁹ “*Ce qu’il y a de certain, c’est que dans les circonstances où il apparut, le mélodrame était une nécessité. Le peuple tout entier venait de jouer dans les rues et sur les places publiques le plus grand drame de l’histoire. Tout le monde avait été acteur dans cette pièce sanglante, tout le monde avait été ou soldat, ou révolutionnaire, ou proscrit. A ces spectateurs solennels qui sentaient la poudre*

Assim, a união do frenético ao melodrama deixa ver duas tendências literárias bastante fecundas no romantismo francês, que se irmanam ainda no sentido em que respondem aos anseios de um público fatigado por séculos de racionalismo e ávido por toda a espécie de sensações e sentimentos.

CAMARANI, A. L. S. Frenetic and melodrama: the vampires of Polidori and Nodier. **Itinerários**, Araraquara, n.34, p.95-108, Jan./June, 2012.

■ **ABSTRACT:** *Charles Nodier was one of the great responsible authors for spreading the Gothic novel or roman noir in France, which he named “frenetic”, concerning with the exaggeration that characterizes this kind of literature. In the beginning of the 19th century, an intensive circulation was established in French romanticism between the frenetic and the melodrama in an interchange of literary authors, reasons and procedures. From 1820 on, the melodrama is set in the supernatural, especially with *Le Vampire*, by Nodier, written in collaboration with Jouffroy and Carmouche. This melodrama, adapted from Polidori’s *The Vampyre*, published in 1819, harmonizes with the return of popularity that Gothic novel goes through. The frenetic union with the melodrama allows two very fertile literary tendencies to be seen in French romanticism, which also connect each other in a way that respond to the longing of a public tired of centuries of rationalism and eager for all kinds of sensations and feelings.*

■ **KEYWORDS:** *Literary history. French literature. Romanticism. Frenetic. Melodrama.*

Referências

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

COULET, H. **Le roman jusqu’à la Révolution**. Paris: Armand Colin, 1967. 1 v. (Collection U).

GLINOER, A. **La littérature frénétique**. Paris: PUF, 2009.

et le sang, il fallait des émotions analogues à celles dont le retour de l’ordre les avait sevrés. Il leur fallait des conspirations, des cachots, des champs de bataille, de la poudre et du sang [...]. Il fallait leur rappeler [...] cette grande leçon dans laquelle se résument toutes les philosophies, appuyées sur toutes les religions: que même ici bas, la vertu n’est jamais sans récompense, le crime n’est jamais sans châtement. Et qu’on aille pas s’y tromper ! ce n’était pas peu de chose que mélodrame ! c’était la moralité de la révolution.”

MARCHETTI, M. Le vampire. Surdétermination d'un thème littéraire chez Nodier. In: BERNARD-GRIFFITHS, S.; SGARD, J. **Méiodrames et romans noirs: 1750-1890**. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2000. p.349-364. (Essais de Littérature).

MILNER, M. Le vampire, du roman au mélodrame. In: BERNARD-GRIFFITHS, S.; SGARD, J. **Méiodrames et romans noirs: 1750-1890**. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2000. p.337-348. (Essais de Littérature).

_____. **Le diable dans la littérature française: de Cazotte à Baudelaire (1772-1861)**. Paris: Corti, 1960. 1 v.

NODIER, C. Le vampire. Mélodrame en trois actes. In: PICAT-GUINOISEAU, G. **Oeuvres dramatiques, 1**. Édition critique. Genève: Droz, 1990. (Textes littéraires français).

_____. Du fantastique en littérature. In: JUIN, H. **Charles Nodier**. Paris: Seghers, 1970. p.119-138.

_____. **Contes**. Paris: Garnier, 1961.

_____. Le voleur, chapitre VII et dernier. **Cahiers du Sud**, Paris, n.304, p.373-376, 1950.

_____. Introduction. In: PIXERÉCOURT, G. de. **Théâtre choisi**. Paris: Thesse, 1841. p.i-xvi.

POLIDORI, J. W. **Le vampire**, nouvelle traduite de l'anglais de lord Byron par H. Faber. Paris: Chaumerot Jeune, 1819. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr>>. Acesso em: 20 nov. 2010.

PRUNGNAUD, J. La traduction du roman gothique anglais en France au tournant du XVIIIe siècle. **TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction**, v.7, n.1, p.11-46, 1994. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/037167ar>>. Acesso em: 2 jun. 2012.

Recebido em: 08/12/2011.

Aceito em: 31/05/2012.