

A LITERATURA FRENÉTICA NO ROMANTISMO: A FRANÇA E O BRASIL SOB O SIGNO DE SATÃ

Ana Luiza Silva CAMARANI*

- **RESUMO:** A narrativa frenética mostra-se envolta em uma atmosfera de horror que pode resultar da introdução de um componente sobrenatural e apoia-se comumente em um conjunto de elementos característicos: a perseguição, os cemitérios, os castelos em ruínas, a tortura, as sevícias. Com raízes anteriores à Revolução Francesa, a narrativa frenética na França não cativou uma atenção tão extensa quanto o interesse suscitado pelo romance gótico na Inglaterra, o que não impediu o frenético de persistir sob formas diversas. No Brasil, Álvares de Azevedo evidencia-se como um autor representativo dessa modalidade literária, vertente do romantismo brasileiro a qual se convencionou denominar ultrarromantismo; essa tendência, seguida por jovens escritores que praticavam em suas obras os exageros da escola romântica, também inclui a atração pela morte e pela figura do diabo entre os temas e motivos desenvolvidos, repercutindo bem os excessos da literatura frenética francesa.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Frenético. Literatura brasileira. Literatura francesa. Romantismo. Satã.

Do gótico ao frenético

Nas primeiras páginas de seu livro sobre o romance gótico inglês, Maurice Lévy (1995, p. XXVII) assinala a onda de terror que invadiu a literatura na segunda metade do século XVIII: as narrativas desordenadas, povoadas de espectros e de heroínas perseguidas, loucamente intrépidas, não deixaram indiferente a crítica da época, a qual manifestou vivamente sua impaciência. Por outro lado, a crítica contemporânea viu nos romances góticos o domínio privilegiado de investigações cativantes cujos resultados poderiam levar a uma melhor compreensão do romantismo.

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

Originado na Inglaterra, o romance gótico (*gothic novel*) é assim denominado por apresentar como espaços prediletos antigos castelos ou abadias medievais. Esses cenários de eleição estavam ligados à revivificação do estilo gótico na arquitetura e nas artes plásticas. De fato, o primeiro romance gótico, *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, publicado em 1764, teve como subtítulo “*a gothic story*”, atribuído por seu autor, ilustre amador e colecionador de antiguidades medievais. Segundo Prungnaud (1994, p. 11), outro traço distintivo dessa literatura é o recurso à estética do terror, e a produção daí derivada torna-se também conhecida como “romances terrificantes” (*tales of terror*) ou ainda *romans noirs*, termo que se impôs na França, em história literária, preferencialmente a “gótico”, calcado na língua inglesa.

A literatura frenética no romantismo francês

Charles Nodier foi um dos grandes responsáveis pela divulgação do romance gótico ou *roman noir* na França, o qual passou a denominar “frenético”, buscando indicar o exagero e a eferescência 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; desse modo, o recurso à literatura frenética concentra-se também nos horrores do mundo real, seguindo uma veia funesta e sanguinária dirigida para crimes, perversões e libertinagens.

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.

Nesse sentido, as considerações de Lévy (1995) sobre a importância da literatura gótica para um entendimento maior do romantismo aplicam-se também ao frenético. Apesar de ter sido considerado como um gênero menor na época em que se manifestou, sobretudo se comparado ao despojamento da literatura clássica e a suas regras estritas, muitos elementos e procedimentos da literatura frenética entrarão na composição das grandes obras românticas.

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 as guilhotinas do Terror da Revolução Francesa, a literatura frenética constituiu-se ainda por contribuições advindas de tradições literárias francesas bem mais antigas.

Glinoyer (2009, p. 34) assinala o longo processo pelo qual o frenético tornou-se parte integrante da literatura francesa. Aponta, primeiramente, as primícias do *fait-divers*, no século XVI: gênero predestinado a um sucesso jornalístico duradouro e a uma notável tradução literária, por meio de textos curtos posteriormente denominados *canards* (em referência à moda que surge no século XVIII das falsas notícias lançadas para enganar o público). Évrard (1997, p. 26-7), por sua vez, indica que, no século XIX, a literatura popular difundida porta a porta era caracterizada por brochuras que relatavam acontecimentos da atualidade, chamadas *canards* a partir da Restauração (1814-1830), evidenciando seu aspecto fictício e falso; esclarece que os *canards* dedicavam-se a veicular anonimamente notícias curiosas, fatos extraordinários, acontecimentos estranhos e, sobretudo, crimes. “*Tout ce qui frappe l'esprit, tout ce qui excite l'imaginaire, tout ce qui ébranle les nerfs*”¹, aponta Lever (1993, p. 17).

Ao mesmo tempo artigos jornalísticos, crônicas judiciais e novelas de ficção, os *canards* desafiavam as classificações e essa condição mista acaba por determinar uma dupla herança: o jornalismo sensacionalista, de um lado, e, de outro, a literatura frenética. De fato, os *canards* orientam-se rapidamente rumo a uma tendência sombria, habitada por todo o tipo de crueldade real, sem deixar de apelar ao sobrenatural: crimes, violações, incestos, atos de demência ou de feitiçaria, fantasmas, sacrilégios e satanismos de todos os gêneros, visões celestes, copulações contra a natureza, nascimentos monstruosos e, ainda, catástrofes naturais, enumera Lever (1993, p. 17).

Esses *canards sanglants* (falsas notícias sangrentas) penetram na literatura nos séculos XVI e XVII com a voga das “histórias trágicas”, difundidas maciçamente na França. Modalidade literária bem codificada, 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.

Dentre esses inúmeros autores destaca-se François de Rosset, escritor que, em 1614, publicou suas histórias trágicas, efetuando numerosas transposições de *canards sanglants*; em seus textos, o autor privilegia o *fait-divers* terrificante, sem apresentar distinção entre acontecimentos historicamente comprovados e aventuras propriamente sobrenaturais. Se François de Rosset adaptou e popularizou os *canards sanglants*, sua penetração na esfera da literatura legítima é determinada por outro escritor, o bispo Camus, já no século XVIII: com seu frenético mais policiado, visto que dirigido para demonstrações edificantes, Camus continuou o trabalho de legitimação iniciado por François de Rosset, pois ambos contribuíram para o desencadeamento de certo interesse literário por histórias e personagens sobrenaturais.

¹ Tudo o que aflige a mente, tudo o que excita o imaginário, tudo o que abala os nervos. (As traduções das citações são nossas).

Entretanto, foi preciso esperar as controvérsias sobre a “crença no príncipe das trevas” (GLINOER, 2009, p. 39) e a aparição de tratados científicos de demonologia para que certos teólogos reunissem histórias infernais saídas das tradições populares nacionais. Seguindo o exemplo das histórias trágicas que forneceriam aos autores posteriores um repertório de situações, tanto o livro de dom Augustin Calmet sobre as aparições dos anjos, demônios, espíritos, fantasmas e vampiros, publicado em 1746, quanto o do abade Lenglet-Dufresnoy, sobre aparições, visões e sonhos, de 1752, reúnem personagens e temas que o romantismo retomará.

Assim, quer o autor opte por ater-se ao relato de atrocidades do mundo real, quer se incline pela inserção de dados sobrenaturais,

[...] le récit est baigné dans une atmosphère d'épouvante qui peut résulter de l'introduction d'un élément surnaturel et qui repose ordinairement sur un ensemble de thèmes et de motifs (la persécution, l'exécution capitale, les cimetières, les châteaux en ruine, la torture et les sévices).² (GLINOER, 2009, p. 22).

Habitado por monstros reais ou sobrenaturais, o universo frenético caracteriza-se pela crueldade, pelo ódio, pela tortura, pelo medo e por muito sangue vertido:

*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 cœur 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, [...]*³

esclarece Castex (1962, p. 129).

Hibridismos

A referência a Satã passa a ser imprescindível no cenário da literatura frenética e contribui para que Charles Nodier calque a expressão “escola frenética” sobre a de *Satanic school*, empregada injuriosamente por Robert Southey a propósito

² A narrativa aparece banhada em uma atmosfera de terror que pode resultar na introdução de um elemento sobrenatural que repousa ordinariamente em um conjunto de temas e de motivos (a perseguição, a execução capital, os cemitérios, os castelos em ruína, a tortura e as sevícias).

³ Os heróis frenéticos por excelência são vampiros que saem de seu túmulo para vir sugar o sangue dos vivos, ou vão, ao contrário, inquietar os mortos em seus abrigos; são as estriges que corroem o coração dos jovens atormentados pelo mal do amor. [...] A literatura frenética faz eclodir à luz do dia esse tumulto interior do qual, às vezes, percebemos ecos abafados em nossos sonhos noturnos.

de Byron para estigmatizar a depravação moral que atribuía a seu inimigo (MILNER, 1960, p. 271). A menção a Byron passa, então, a remeter diretamente ao romantismo frenético, bem como ao personagem Satã, recorrente na obra do poeta inglês. A denominação “escola frenética” cobre uma produção bastante heteróclita, abrangendo principalmente, além da obra do poeta inglês traduzida na França, a corrente de literatura *noire* (romances de Laclós e de Sade, *romans noirs* e melodramas de Pixérécourt) que se desenvolveu no momento da Revolução e continuou sob o Império. As traduções de *Bertram* (1816) e de *Melmoth* (1820), de Charles Robert Maturin e a de *Le petit Pierre* (1793), do romancista alemão Christian Heinrich Spiess, dão um novo vigor ao gênero.

Com raízes anteriores à Revolução Francesa, a narrativa frenética na França não cativou uma atenção tão extensa quanto o interesse suscitado pelo romance gótico na Inglaterra, o que não impediu o frenético de persistir, sob formas diversas, e até mesmo de alimentar, por meio de numerosos deslocamentos e hibridismos, a obra de autores já reconhecidos na época, como Charles Nodier, Victor Hugo e Honoré de Balzac.

Em 1822, Nodier publica a obra intitulada *Infernaliana: recueil d'histoires infernales*, conjunto de curtas histórias de fantasmas, vampiros, diabos e pactos diabólicos, que apresenta algumas narrativas originais, outras extraídas do livro de Dom Augustin Calmet e ainda textos de Nicolas Langlet-Dufresnois, autores apontados acima.

Além das narrativas contidas em *Infernaliana*, que se configuram como narrativas frenéticas, o diabo aparece em um conto de Nodier de 1832, intitulado “L’amour et le grimoire ou comment je me suis donné au diable”; escrita sob o signo de *Fausto*, essa narrativa apresenta a invocação do diabo pelo protagonista Maxime, após encontrar antigos livros de seu pai. Um dos livros remete às narrativas de Dom Calmet incorporadas por Nodier ao conjunto de textos de *Infernaliana*; os dois outros volumes são conhecidos como grimórios, isto é, livros de magias e encantamentos, plenos de ladainhas misteriosas utilizadas seja para invocação de anjos e demônios, seja para estabelecer o pacto com o diabo. Maxime põe-se logo a pensar naquilo que gostaria de ter em troca de sua alma e decide-se pelo amor da jovem Maguerite: “[...] *si fraîche, si déliée, si blonde, si rosée... Diable!*” (NODIER, 1961, p. 533), cujo nome reflete o da heroína do *Fausto*, de Goethe.

Mas é em “La combe de l’homme mort”, conto publicado em 1833, que o diabo parece ser o protagonista; Nodier situa o enredo no ano de 1561, na estrada de Bergerac a Périgueux. O espaço já caracteriza a veia *noire* que segue a narrativa (CASTEX, 1961, p. 469), pois no local em que a floresta parece suspensa sobre uma profunda garganta, a encosta da montanha, abrupta e perigosa, termina em um vale

⁴ [...] tão fresca, tão ágil, tão loura, tão rosada... Diabo!

de difícil acesso. De fato, a palavra francesa *combe*, que aparece no título, designa um vale estreito e curto, como se tivesse sido escavado entre duas montanhas.

Para completar a descrição do espaço, o narrador indica, nesse estreito vale profundo e negro, um ponto de luz, claridade fixa, mas ampla e flamejante, marcando o exato lugar da casa do ferreiro Toussaint Oudart, que comemora a festa de seu aniversário à luz de suas fornalhas e entre seus operários. Com o nome desse personagem, têm-se um dado temporal importante: é o dia de Todos os Santos, véspera de Finados. Dois viajantes usufruem, nesse dia, a hospitalidade do ferreiro. A descrição de um desses visitantes se prolonga, ressaltando sua gargalhada ensurdecidora, a boca imensa dotada de grande quantidade de dentes pontudos, as mãos longas e descarnadas através das quais a chama da fornalha transparece; com os cabelos afastados da face, deixa ver uma figura horrorosa, lívida e amarelada, sulcada por rugas bizarras, na qual brilham dois olhinhos vermelhos: “*Tout le monde fit un mouvement de terreur*”⁵. (NODIER, 1961, p. 553).

Nesses dois contos de Nodier, é tecida uma rede de suposições que impedem a comprovação do sobrenatural, apenas sugerido. O que se tem são indícios que, seja pelo sonho, seja pela imaginação dos protagonistas, seja ainda pelas superstições locais, insinuam manifestações sobrenaturais, como mostra o diálogo das jovens convidadas após a saída dos dois viajantes:

– *Le diable est-il aussi parti? s’écria la blonde Julienne en élevant ses petits doigts palpitants vers le ciel.*

– *Le diable ! dit Anastasie en croisant les mains dans l’attitude de l’oraison; pensez-vous qu’il soit ainsi fait ?...*

– *Il y a grande apparence, observa gravement madame Huberte, qui n’avait cessé depuis longtemps de défilier les grains du rosaire.*

– *Ne s’est-il pas nommé ? reprit Julienne un peu rassurée; Colas Papelin et le diable, c’est la même chose.*

– *Ces deux noms sont exactement synonymes, ajouta d’un air posé demoiselle Ursule, qui était nièce et filleule du curé.*⁶ (NODIER, 1961, p. 558).

Essa ambiguidade é própria do fantástico, que se desenvolveu no romantismo europeu a partir dos contos de Hoffmann, no início do século XIX. Nota-se, assim,

⁵ Todo mundo fez um movimento de terror.

⁶ – O diabo também partiu? gritou a loura Julienne levantando seus dedinhos palpitantes para o céu. / – O diabo! Disse Anastasie cruzando as mãos em atitude de oração; você pensa que ele seja assim?... / – Parece notavelmente que sim, observou com gravidade a senhora Huberte, que não cessara, há muito tempo, de desfilar as contas de seu rosário. / – Ele não se nomeou? retomou Juliette um pouco tranquilizada; Colas Papelin e o diabo, é a mesma coisa. / – Esses dois nomes são exatamente sinônimos, acrescentou com ar ponderado a senhorita Ursule, que era sobrinha e afilhada do vigário.

que Nodier se utiliza de elementos próprios do frenético, mas os estrutura de forma que não sejam explícitos, caracterizando seus textos como narrativas fantásticas.

Em fevereiro de 1823, Victor Hugo publica *Han d'Islande*. Logo depois da publicação, Charles Nodier escreve, em *La quotidienne* de 12 de março (BRAY, 1963, p. 80), um artigo sobre o livro de Hugo: ao mesmo tempo em que elogia o talento do jovem escritor, busca destacar em seu texto características do romance histórico. De fato, em sua cronologia do romantismo, Bray (1963, p. 80) aponta que é possível fazer um levantamento não apenas das imitações de detalhe do texto de Hugo em relação aos romances históricos de Walter Scott, como também do parentesco entre os procedimentos da composição ou da construção dos caracteres.

Com isso, mais um hibridismo se apresenta: enquanto Nodier se vale da ambiguidade para apresentar os elementos frenéticos de seus contos, criando narrativas fantásticas, Hugo escreve *Han d'Islande* sob a tutela do romance histórico.

A história de Han d'Islande passa-se em 1699, época em que “[...] *le royaume de la Norvège était encore uni au Danemark et gouverné par des vices-rois.*” (HUGO, 1981, p. 49). A escolha, estabelecida por Hugo, da Noruega como cenário de seu romance tem fundamento; além de ser uma homenagem a Walter Scott, não é indiferente a posição geopolítica do Norte e do Sul, da “liberdade” e do “despotismo”, que se encontra, de certo modo, transposta para o interior do reino da Dinamarca: iniciada no Norte, a revolta dos mineiros representa muito bem o instrumento destinado a romper os elos da opressão. Mais ainda, o espaço ao mesmo tempo exótico e sombrio do romance, a natureza selvagem, a figura grotesca do malfeitor e as cenas frenéticas são próprios da nova literatura.

Han d'Islande, o personagem que dá nome ao primeiro – e polêmico – romance de Hugo, é um antropófago que bebe, em um crânio, o sangue dos homens e a água dos mares (HUGO, 1981, p.86). Vive só, em uma gruta de Walderhog na Noruega, em fins do século XVII, tendo como companheiro um enorme urso branco. É descrito como um homem pequeno e robusto, vestido da cabeça aos pés com peles de várias espécies de animais manchadas com sangue seco. A barba apresenta-se ruiva e densa e a cabeça encoberta por um chapéu de pele deixa ver alguns fios de cabelo eriçados, também ruivos; completam a descrição uma boca larga, lábios espessos, dentes brancos, agudos e separados, nariz curvo como o bico de uma águia, olhos cinza-azulados sempre em movimento (HUGO, 1981, p. 82-83).

Sua figura e suas ações são, sem dúvida, satânicas, pois seus crimes são incontáveis: é o terror do país. As cenas frenéticas, no entanto, concentram-se em horrores reais, nos assassinatos que comete, na profusão de sangue derramado, sem alusão alguma a eventos sobrenaturais, como quando arranca o crânio do cadáver do filho assassinado, tendo como cenário o interior escuro da morgue: “*Le petit homme, à l'aide de son poignard et de son sabre, en enlevait le crâne avec une dextérité singulière. Quand cette opération fut terminée il considera quelque temps*

le crâne sanglant [...] en poussant une espèce de hurlement.”⁷ (HUGO, 1981, p. 86). Ou ainda no momento em que, nas ruínas que serviam de moradia a ele e seu urso branco, Han d’Islande oferece ao animal o cadáver de um lobo esfolado:

*L’ours, après avoir flairé le corps du loup, secoua la tête d’un air mécontent et tourna son regard vers l’homme qui paraissait son maître. - J’entends, dit celui-ci, cela est déjà trop mort pour toi [...]. Tu es raffiné dans tes voluptés, Friend, autant qu’un homme; tu veux que ta nourriture vive encore au moment où tu la déchires [...].*⁸ (HUGO, 1981, p. 279).

Enquanto *Han d’Islande* constitui obra de um autor já conhecido, uma vez que desde os quinze anos *l’enfant sublime* conhecia as distinções literárias, Balzac publica as chamadas obras de juventude sob diferentes pseudônimos. Sua estréia literária data de 1819. Em 1821 aparece na França uma tradução do *Frankenstein* de Mary Shelley; no mesmo ano, Balzac dispõe igualmente de duas traduções de *Melmoth the wanderer*: essas duas narrativas, assinala Castex (1962, p. 174), sobretudo a de Maturin, ilustram as próprias ambições de Balzac de conhecimento e poder. O romance gótico de Maturin mostra os poderes de Melmoth, temível herdeiro do diabo, no qual Balzac se inspira para compor, em 1822, *Le centenaire*.

Esse romance tem como protagonista o conde de Béringheld que, tendo descoberto na Idade Média um segredo mágico, consegue prolongar sua existência por séculos. Como Melmoth, ele deve matar para viver. Na verdade, os empréstimos feitos da obra de Maturin são muitos: a estatura gigantesca do personagem, o destino errante, a sedução. O herói de Balzac, porém, não assina um pacto explícito com o diabo: como em *Frankenstein*, sua magia é proveniente do ardor de suas pesquisas e da engenhosidade de sua inteligência.

Dentre os contos, “*L’elixir de longue vie*”, publicado pela *Revue de Paris* em outubro de 1830, é o que apresenta um caráter mais nitidamente sobrenatural, pois o autor só justifica a origem dos prodígios que insere na história pelos efeitos de um filtro maravilhoso.

De acordo com Castex (1962, p. 198), o pessimismo filosófico do conto *L’elixir de longue vie* abre o caminho para o pessimismo social dos grandes romances. E *La peau de chagrin* é o primeiro desses grandes romances, cujo dado original é propriamente sobrenatural. Raphaël de Valentin, o protagonista, depois de quase

⁷ O homenzinho, com a ajuda de seu punhal e de seu sabre, retirou o crânio com uma destreza singular. Quando essa operação foi finalizada, ele considerou por algum tempo o crânio sangrando [...], emitindo uma espécie de uivo.

⁸ O urso, depois de ter cheirado o corpo do lobo, sacudiu a cabeça com ar descontente e voltou os olhos para o homem que parecia ser seu mestre. – Compreendo, disse este, isso está muito morto para você [...]. Você é refinado em suas volúpias, Friend, como um homem; você quer que sua comida esteja viva ainda no momento em que a dilacera [...].

ter-se atirado nas águas do Sena movido pelo desespero proveniente da miséria e da solidão, entra em uma loja de antiguidades. Guiado por um empregado, chega ao terceiro andar, onde sua atenção é atraída pela estranha figura do proprietário, o qual é descrito como um velho pequeno e magro, com longas mechas de cabelos brancos, barba grisalha, rosto pequeno e pálido; apresenta, ainda, lábios finos e descorados, a larga testa enrugada, as faces lívidas e encovadas e uma implacável dureza em seus pequenos olhos verdes: na verdade, seu rosto é comparado à “máscara sarcástica de Mefistófeles” (BALZAC, 1979, p. 77-78).

Essa comparação é corroborada pela espécie de pacto que o velho propõe a seguir, indicando as palavras em sânscrito gravadas na pele de onagro, as quais Raphaël lê sem dificuldade: “*Si tu me possèdes, tu possèderas tout. Mais ta vie m'appartiendra. [...] désire, et tes désirs seront accomplis. Mais règle tes souhaits sur ta vie. [...] à chaque vouloir je décroîtrai comme tes jours.*” (BALZAC, 1979, p. 84). O rapaz pergunta se aquilo é uma brincadeira ou um mistério, ao que o velho retruca ter oferecido o terrível poder que emana do talismã a homens dotados de muito mais energia do que a que o jovem aparenta ter, mas nenhum deles arriscou-se a concluir o contrato.

A palavra “contrato” pressupõe o pacto, sem dúvida diabólico, o que é confirmado pelas palavras “terrível poder” que qualificam o talismã; do mesmo modo, se o velho antiquário não é exatamente Mefistófeles, ao qual é comparado na descrição, representa um de seus emissários, já que é o responsável pelo oferecimento do contrato.

No discurso em que sela o pacto, Raphaël menciona Swedenborg (1688-1772), cientista e teósofo sueco, autor de obras que divulgam as ideias místicas do século XVIII, que colaboram na constituição das fontes ocultas do romantismo. Sua doutrina, que afirma não terem sido os anjos especialmente criados por Deus, pois foram anteriormente homens na terra, constitui o tema central de *Séraphita*, de 1834, um dos textos pertencentes aos *Études philosophiques* da *Comédie humaine*. Já que propõe a comunhão com Deus, Swedenborg é descartado por Raphaël, que estabelece o pacto diabólico, oferecendo sua vida em troca do prazer, da riqueza, da ascensão social, enfim, do poder.

A partir daí, sua existência se transforma. Ao sair da loja, encontra três rapazes que estavam à sua procura para levá-lo a uma festa, tal qual desejara. O dono da casa é Taillefer, homem riquíssimo que para tal não hesitou em assassinar pessoas, personagem recorrente na *Comédie humaine*, figurando em *L'auberge rouge* (1832), *Le père Goriot* (1835), *La maison Nucingen* (1838) e *Splendeurs et misères des courtisanes* (1847). O jantar revela-se como uma verdadeira orgia:

⁹ Se você me possui, possuirá tudo. Minha vida pertencerá a você. [...] deseje, e seus desejos serão satisfeitos. Mas regule seus desejos pela sua vida [...]. A cada pedido, eu diminuirei, assim como seus dias.

excesso de comida, de bebida, de riqueza e de mulheres, que logo mostram o cinismo desencantado da prostituta. Na verdade, Balzac passa a apresentar quadros da vida social ao mostrar os deslocamentos do protagonista, representados a partir da observação da sociedade da época. O sobrenatural restringe-se, assim, à pele mágica que se retrai a cada desejo de Raphaël, encurtando também sua vida.

O elemento frenético – o pacto diabólico e suas consequências – mescla-se ao romantismo social de Balzac, às descrições realistas dos costumes da época, integrando sua comédia humana, com o devido retorno dos personagens, inclusive de Eugène de Rastignac, protagonista de *Le père Goriot*.

Temos, então, três escritores românticos conceituados que empregam elementos da literatura frenética em seus textos sem, no entanto, caracterizá-los propriamente como narrativas frenéticas, uma vez que lançam mão de outras configurações: a narrativa fantástica, o romance histórico e o realismo social.

Ressonâncias da literatura frenética no Brasil: Álvares de Azevedo, do pacto diabólico às histórias trágicas

No Brasil, Álvares de Azevedo evidencia-se como um autor representativo da vertente do romantismo brasileiro que se convencionou denominar, “à maneira dos portugueses”, ultrarromantismo. Tendência que vinha dos anos de 1840, desenvolvendo-se no decênio de 1850, era seguida por jovens escritores que praticavam em suas obras “os exageros da escola romântica”, incluindo, entre os temas desenvolvidos, a atração pela morte (CANDIDO, 2002, p. 51). Esses exageros repercutem bem os excessos da literatura frenética francesa.

No final do primeiro capítulo de *Noite na taverna*, cuja publicação é de 1855, o protagonista de uma das cinco histórias narradas exclama: “[...] o que nos cabe é uma história sanguinolenta, um daqueles contos fantásticos como Hoffmann os delirava ao clarão dourado do Johannisberg!” (AZEVEDO, 1973, p. 30), remetendo de modo explícito ao escritor alemão e a suas histórias especificamente *noires*, em que a loucura, a maldição, os crimes e os prazeres sensuais predominam.

Já é, então, anunciado o teor dos cinco capítulos que seguem, emoldurados pelo primeiro – que apresenta os jovens na taverna, embriagados e propensos a explicitar suas ideias e lembranças –, e o último capítulo – em que depois das perambulações pelo passado de cada um, o cenário da taverna é retomado, no final da noite e da orgia.

Na verdade, como pertinentemente assinalou Antonio Candido (1989), a noitada dos jovens já se iniciara desde o final de *Macário*, texto publicado também em 1855, quando o protagonista, de braços dados com Satã, pergunta: “Onde me levas?” Ao que Satã responde: “A uma orgia. Vais ler uma página da vida; cheia de sangue e de vinho – que importa?”; diz, em seguida, a Macário que espie por uma janela: “Eu vejo-os. É uma sala fumacenta. À roda da mesa estão sentados cinco

homens ébrios. Os mais revolvem-se no chão. Dormem ali mulheres desgrenhadas, umas lívidas, outras vermelhas... Que noite!” (AZEVEDO, 1973, p. 170). Este cenário descrito por Macário corresponde ao início de *Noite na taverna*: “Silêncio, moços! Acabai com essas cantilenas horríveis! Não vedes que as mulheres dormem ébrias, macilentas como defuntos?” (AZEVEDO, 1973, p. 27).

Após assinalar esse elo entre os dois textos de Álvares de Azevedo, Candido (1989, p. 17) afirma:

Estamos sem dúvida ante um produto do romance negro, mais particularmente da modalidade que os franceses chamam de “frenético”. Narrativa frenética é de fato esta que Satã desvenda a Macário como uma espécie de experiência-limite, marcada pelo incesto, a necrofilia, o fratricídio, o canibalismo, a traição, o assassinio – cuja função para os românticos era mostrar os abismos virtuais e as desarmonias da nossa natureza, assim como a fragilidade das convenções.

Observa-se que essas características apontadas por Candido são assinaladas depois da referência ao pacto diabólico – presente na literatura desde o século XVI, o que pode ser observado pelos textos de vários autores que retomam a lenda de Fausto –, recuperado por Azevedo em *Macário*. A palavra “Satã”, aliás, é recorrente em *Noite na taverna* (AZEVEDO, 1973, p. 46, 49, 53, 91) e, ao lado da menção a Fausto e a Mefistófeles (AZEVEDO, 1973, p. 50, 65), coloca a obra sob o signo do diabo.

Na verdade, esse aspecto está implícito no próprio título do ensaio de Candido (1989, p. 18), “A educação pela noite”, pois, ao ligar a estrutura de *Macário* à de *Noite na taverna*, o crítico aponta “[...] uma pedagogia satânica visando a desenvolver o lado escuro do homem, que tanto fascinou o Romantismo e tem por correlativo manifesto a noite, cuja presença envolve as duas obras e tantas outras de Álvares de Azevedo como ambiente e signo.” Deixa claro que se refere não “[...] apenas às horas noturnas como fato externo, lugar da ação, mas à noite como fato interior, equivalendo a um modo de ser lutuoso ou melancólico e à explosão dos fantasmas brotados na treva da alma.”

O segundo capítulo de *Noite na taverna*, “Solfieri”, é antecedido por uma epígrafe extraída da obra dramática de Byron que recria o mito cristão de Caim e Abel, incluindo a figura de Lúcifer. A frase que inicia o texto já determina o espaço, Roma, que além de vir caracterizada como “a cidade do fanatismo e da perdição” (AZEVEDO, 1973, p. 33), retoma o cenário exótico próprio do frenético.

Os motivos frenéticos vão sendo tecidos progressivamente a partir da aproximação entre a voz sombria da mulher com o “[...] vento à noite nos cemitérios, cantando a nênia das flores murchas da morte.” (AZEVEDO, 1973, p. 33); ou ainda, da comparação que faz o narrador das próprias lágrimas que caíam em suas faces “[...] como sobre um túmulo prantos de órfão.” (AZEVEDO, 1973, p. 34).

A caracterização do espaço segue o mesmo procedimento em gradação: a noite, a solidão, o labirinto das ruas, o cemitério, as cruzes, as urzes, as cicutas. O tempo, seguindo o anseio romântico pela eternidade, parece compor um círculo: “Um ano depois, voltei a Roma.” (AZEVEDO, 1973, p. 34), relata o protagonista Solfieri que, sem conseguir saciar-se com as orgias, tenta amparar-se na visão da branca e triste mulher inesquecível.

A linguagem figurada empregada pelo autor e a repetição de cenários noturnos pertencentes ao *roman noir* preparam os pontos culminantes em que o frenético se manifesta com toda a intensidade:

Quando dei por mim estava num lugar escuro; [...] As luzes de quatro círios batiam num caixão entreaberto. Abri-o: era o de uma moça. Aquele branco da mortalha, as grinaldas da morte na frente dela, naquela tez lívida e embaçada, o vidrento dos olhos mal apertados... Era uma defunta!... e aqueles traços todos me lembravam uma idéia perdida... Era o anjo do cemitério! Cerrei as portas da igreja [...]. Tomei-a no colo. Preguei-lhe mil beijos nos lábios. Ela era bela assim: rasguei-lhe o sudário, despi-lhe o véu e a capela como o noivo os despe à noiva. [...] O gozo foi fervoroso – cevei em perdição aquela vigília. (AZEVEDO, 1973, p. 34-35).

As figuras de linguagem com que o narrador caracteriza a mulher desde o início – forma branca, estátua pálida – repetem-se na descrição do ato de necrofilia – estátua, branca, palidez de âmbar – e continuam até o final, quando a linguagem passa a ser literal: “[...] fui ter com um estatuário que trabalhava perfeitamente em cera, e paguei-lhe uma estátua dessa virgem.”, esclarece Solfieri (AZEVEDO, 1973, p. 36).

Mas, antecedendo a morte, o frenesi de horrores se prolonga: a constatação de que a jovem sofrera uma crise de catalepsia, a premência em escondê-la, a loucura:

Quando entrei no quarto da moça vi-a erguida. Ria de um rir convulso como a insânia, e frio como a folha de uma espada. Trespassava de dor o ouvi-la. [...] Não houve sanar-lhe aquele delírio, nem o rir do frenesi. Morreu depois de duas noites e dois dias de delírio. [...] levantei os tijolos de mármore de meu quarto, e com as mãos cavei aí um túmulo. (AZEVEDO, 1973, p. 36).

Mais um ano decorre, outro círculo temporal completa-se; mas a eternidade só é conseguida por meio da réplica da mulher, a noiva supostamente virgem, transformada em estátua. Ironia romântica, explicitada pela recorrência do motivo das “flores murchas da morte”, das “grinaldas da morte” e, finalmente, da “grinalda de flores mirradas”, “murcha e seca como o crânio dela!” (AZEVEDO, 1973, p. 33, 34, 37).

Os quatro capítulos seguintes – “Bertram”, “Gennaro”, “Claudius Hermann” e “Johan” – dão prosseguimento às histórias do passado contadas pelos protagonistas, relatos carregados de eventos peculiares à literatura frenética. Glinoyer (2009, p. 80) assinala ser esse procedimento uma “lógica do excesso”, que consiste em conceder uma nítida predominância aos crimes mais escandalosos, aos atentados mais insuportáveis. Assassinatos em suas formas mais hediondas, como o infanticídio e o fratricídio, violações, incesto, antropofagia, são os crimes ocultos no passado dos narradores, que podem ser acrescidos ainda do rapto, da sedução, da traição e do suicídio por desespero ou loucura. Esses eram os assuntos também narrados nos *faits divers* trágicos, isso é, nos *canards sanglants*, como mostram os textos reunidos por Maurice Lever (1993, p. 12), que remontam ao século XVI, nos quais abundam vocábulos melodramáticos e angustiantes: crueldade, morte, massacre, assassinato, horrível, aterrorizante, trágico, funesto, desumano.

De modo equivalente, em *Noite na taverna*, palavras como sangue, sepulcro, cadáver, morte, podridão, corvos, vermes, algoz e vítima pontuam todo o texto. O espaço varia entre países estrangeiros, confirmando o exotismo caro à literatura frenética: Itália, Espanha, Inglaterra, França, e as inúmeras viagens de alguns dos narradores, unidas à epígrafe do capítulo III, extraída do Livro I de *Childe Harold*, acaba por remeter à peregrinação do protagonista byroniano. Byron é citado repetidamente (AZEVEDO, 1973, p. 33, 39, 49, 66), John Milton (*Paradise Lost*) também é mencionado (AZEVEDO, 1973, p. 47) e ainda, como já assinalado, Fausto e Mefistófeles são trazidos às páginas de Azevedo (1973, p. 50, 65), explicitando a tradição literária à qual o texto de *Noite na taverna* aparece ligado, que expressa a valorização da figura do diabo no romantismo, bem como dos elementos frenéticos.

A menção a Don Juan e Haidéia (AZEVEDO, 1973, p. 50) remete de imediato à literatura que difunde a lenda de Don Juan, personagem que figura o ideal do materialismo, da devassidão e da impiedade. Alude, ainda, ao próprio poema de Azevedo, “Sombra de D. Juan”, que integra a *Lira dos vinte anos* e cuja epígrafe novamente homenageia Lorde Byron: o registro, no poema, de orgias, do homem libertino ligado tanto ao lupanar quanto às figuras de pálidas virgens e donzelas, a referência a cemitério, sudário, mortalha branca e à morte fazem eco aos motivos e temas apresentados em *Noite na taverna*. Temas e motivos oriundos do frenético, como apontou Candido (1989, p. 17), que se atêm aos excessos do mundo real.

Conclui-se, assim, que se o frenético foi considerado como uma modalidade literária menor na época em que surgiu, ligado ao jornalismo sensacionalista e com o intuito de atingir o grande público ávido por esse tipo de literatura, o emprego que dele fazem escritores como Charles Nodier, Victor Hugo e Honoré de Balzac, na França, e Álvares de Azevedo, no Brasil demonstra a fecundidade e o valor de seus elementos.

CAMARANI, A. L. S. Frenetic literature in romanticism: Brazil and France under the sign of Satan. **Itinerários**, Araraquara, n. 44, p. 179-193, jan./jun. 2017.

■ **ABSTRACT:** *The frenetic narrative presents itself surrounded by a horror atmosphere that can be a result of the introduction of a supernatural element and usually leans on a set of typical pieces: persecution, graveyards, castles in ruins, torture, outrages. Having roots that antecede the French Revolution, the frenetic narrative in France did not draw as much attention as the interest aroused by the gothic novel in England, what did not prevent the frenetic from persisting under diverse forms. In Brazil, Álvares de Azevedo shows himself as an author who represents this literary modality, which is a branch of the Brazilian romanticism that was named by convention as ultra-romanticism. This tendency, which was followed by young writers that practiced in their works the exaggerations of the romanticist movement, includes also the attraction to death and the image of the devil among its developed themes and motifs, making the excesses of the French frenetic literature well known.*

■ **KEYWORDS:** *Brazilian Literature. French literature. Frenetic. Romanticism. Satan.*

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Á. **Noite na taverna; Macário**. São Paulo: Três, 1973. (Obras imortais da nossa literatura, n. 23).

BALZAC, H. **La comédie humaine**. v. 10. Paris: Gallimard, 1979. (Bibliothèque de La Pléiade).

BRAY, R. **Chronologie du romantisme: 1804-1830**. Paris: Nizet, 1963.

CANDIDO, A. **O romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas, 2002.

_____. A educação pela noite. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 10-22.

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

_____. Notice. In: NODIER, C. **Contes**. Paris: Garnier, 1961. p. 03-09.

ÉVRARD, F. **Fait divers et littérature**. Paris: Nathan, 1997.

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

HUGO, Victor. **Han d'Islande**. Paris: Gallimard, 1981.

LEVER, M. **Canards sanglants - Naissance du fait divers**. Paris: Fayard, 1993.

LÉVY, M. **Le roman “gothique” anglais**: 1764-1824. Paris: Albin Michel, 1995. (Bibliothèque de l'évolution de l'Humanité).

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

NODIER, C. **Infernaliana**. [S.l.]: In Libro Veritas, 2008. Disponível em: <<http://www.inlibroveritas.net/lire/oeuvre17776.html>> Acesso em: 6 nov. 2010.

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

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.



