



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Letras

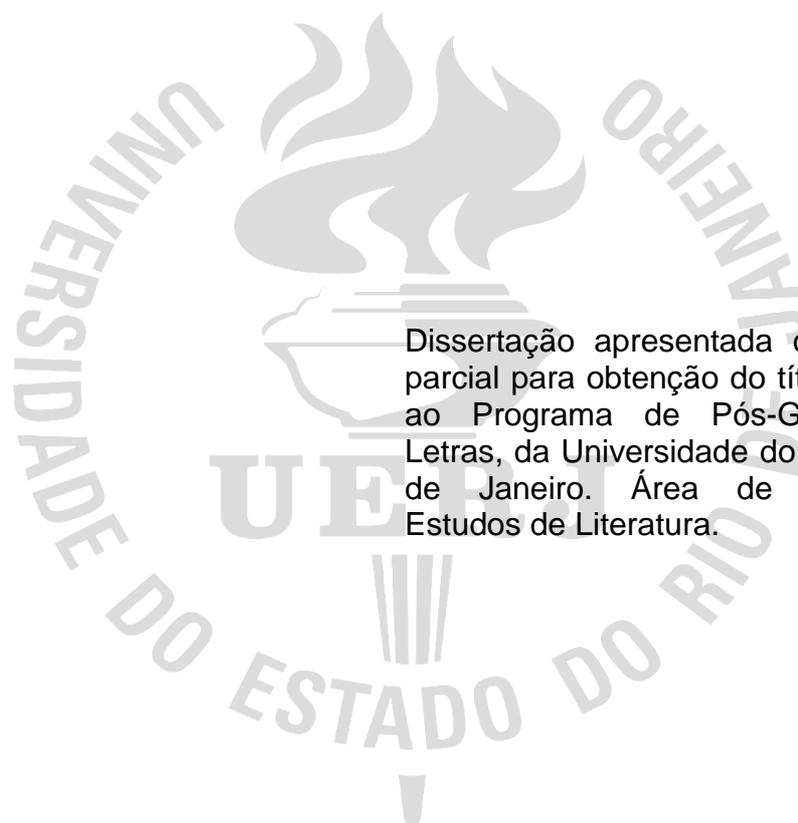
Isabella Daemon de Oliveira Antunes

**Do fantástico ao “*realismo espírita*”: amor e morte em Théophile  
Gautier**

Rio de Janeiro  
2021

Isabella Daemon de Oliveira Antunes

**Do fantástico ao “*realismo espírita*”: amor e morte em Théophile Gautier**



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração. Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria Cristina Batalha

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

G275 Antunes, Isabella Daemon de Oliveira.  
Do fantástico ao “realismo espírita”: amor e morte em Théophile  
Gautier / Isabella Daemon de Oliveira Antunes. – 2021.  
99 f.: il.

Orientadora: Maria Cristina Batalha.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Gautier, Théophile, 1811-1872 – Crítica e interpretação -  
Teses. 2. Gautier, Théophile, 1811-1872. La cafetière – Teses. 3.  
Gautier, Théophile, 1811-1872. La morte amoureuse – Teses. 4.  
Gautier, Théophile, 1811-1872. Jettatura – Teses. 5. Gautier,  
Théophile, 1811-1872. Spirite - Teses. 6. Morte na literatura – Teses.  
7. Amor na literatura – Teses. 8. Literatura fantástica francesa –  
Teses. 9. Literatura e espiritismo – Teses. 10. Personagens e  
características – Teses. I. Batalha, Maria Cristina, 1947-. II.  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III.  
Título.

CDU 840-95

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial  
desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Isabella Daemon de Oliveira Antunes

**Do fantástico ao “*realismo espírita*”: amor e morte em Théophile Gautier**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração. Estudos de Literatura.

Aprovada em 29 de outubro de 2021.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria Cristina Batalha (Orientadora)  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof. Dr. Júlio César França  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof. Dr. Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2021

## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha avó, Edna Coelho Antunes e à minha filha, Helena  
*Daemon Antunes Guimarães.*

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Lilia Maria Daemon de Oliveira Antunes e Marcio Antunes, pela dedicação, pelo encorajamento e por serem meu alicerce e grande fonte de amor e inspiração.

À minha filha e companheira de caminhada, Helena Daemon Antunes Guimarães, que esteve ao meu lado nos momentos mais difíceis e compreendeu a minha ausência enquanto eu me dedicava à realização deste trabalho. Por todo apoio diário, pela paciência, pelo respeito, pela admiração e pelo imenso amor.

Às minhas irmãs, Daniella Daemon de Oliveira Antunes e Gabriella Daemon de Oliveira Antunes, por seu amor e companheirismo e por serem importantes fontes de inspiração.

À minha avó, Edna Coelho Antunes, por seu amor inesgotável, por sempre estar ao meu lado e acreditar na minha capacidade.

Ao Pedro Guimarães Pimentel pela paciência, pelo companheirismo, pelas correções e discussões exaustivas que me permitiram construir este trabalho com melhor desempenho.

Aos meus queridos amigos Adriana Lopes, André Luís Borges, Andressa Bernarda, Camila Souza, Charles Silva, Dave Ignace, Joyce Passos, Julianna de Lourenço, Leonardo Bocks, Luísa Zanni, Ramon Ronê, Thayrine Kleinsorgen e Yasmin Motta, que sempre estiveram ao meu lado, pela amizade incondicional e pelos momentos maravilhosos durante a escrita deste trabalho.

À minha orientadora, Profa. Dra. Maria Cristina Batalha, pela dedicação a este trabalho, pelas leituras, por compartilhar seu vasto conhecimento e pela paciência, o que contribuiu muito para o meu aprendizado e para minha formação acadêmica.

Ao Prof. Dr. Júlio França e ao Prof. Dr. Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina por todos os conselhos motivadores, pelas leituras críticas e pelas sugestões provocativas que serviram de combustível de encorajamento nesse processo de escrita.

Ao Prof. Dr. Victor Hugo Adler Pereira, ao Prof. Marcus Motta e à Prof<sup>a</sup>. Giovanna Dealtry pelas disciplinas oferecidas ao longo do Mestrado, que contribuíram de maneira significativa para esta dissertação e, também, para minha formação acadêmica.

Às pessoas com quem convivi ao longo desses anos de curso, que me incentivaram e que certamente tiveram impacto na minha formação acadêmica.

À CAPES, pois o presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Le monde réel a ses bornes, le monde imaginaire est infini.

*Jean Jacques Rousseau*

## RESUMO

ANTUNES, Isabella Daemon de Oliveira. *Do fantástico ao “realismo espírita”*: amor e morte em Théophile Gautier. 2021. 99 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Nosso trabalho parte da análise do comportamento e das características do personagem masculino nas obras de Théophile Gautier, autor francês do século XIX, procurando compreender as relações estabelecidas com a morte e com o sobrenatural na construção de suas narrativas curtas. Para tanto, nos debruçaremos em especial sobre as obras *La cafetière* (1831), *La morte amoureuse* (1836) e *Jettatura* (1857), em comparação com uma possível ruptura em seu último romance, *Spirite* (1866). Apresentamos, inicialmente, uma investigação mais geral sobre a morte, sobretudo no período romântico do século XIX. Num segundo momento, pretendemos estudar como as novelas fantásticas incorporam o conflito amoroso mediado pelo sobrenatural, inspirado em temáticas próprias do imaginário popular e do universo medieval relacionados ao gótico e ao fantástico. Além disso, visamos orientar e explicar as mudanças e, principalmente, a interrupção de um entendimento acerca do que chamaremos de literatura fantástica, conseqüente ao processo de cientificação do terreno do espírito, na última obra deste autor. Assim, partiremos da hipótese de que a trajetória percorrida pelo personagem representa o resgate da formação e constituição das mentalidades acerca da morte e do sobrenatural e como essa ruptura inaugura uma nova modalidade literária a qual chamaremos neste trabalho de *realismo espírita*.

Palavras-chave: Literatura fantástica. Literatura francesa. A morte. Século XIX.

Realismo Espírita.

## RESUMÉ

ANTUNES, Isabella Daemon de Oliveira. *Du fantastique au "réalisme spirite": l'amour et la mort chez Théophile Gautier*. 2021. 99 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Notre travail part de l'analyse du comportement et des caractéristiques du personnage masculin dans les œuvres de Théophile Gautier, auteur français du XIXe siècle, cherchant à comprendre les relations établies avec la mort et le surnaturel dans la construction de ses courts récits. A cet effet, nous nous concentrerons en particulier sur les œuvres *La cafetière* (1831), *La morte amoureuse* (1836) et *Jettatura* (1857), en comparaison avec une possible rupture dans son dernier roman, *Spirite* (1866). Dans un premier temps, nous présentons une enquête plus générale sur la mort, en particulier dans la période romantique du XIXe siècle. Dans un second temps, nous avons l'intention d'étudier comment les histoires intègrent le conflit d'amour médiatisé par le surnaturel, inspiré par des thèmes typiques de l'imaginaire populaire et de l'univers médiéval lié au gothique et au fantastique. De plus, nous visons à guider et à expliquer les changements et, principalement, l'interruption de la compréhension de ce que nous appellerons la littérature fantastique, comme conséquence du processus qui transforme peu à peu le terrain de l'esprit en matière scientifique, dans le dernier travail de cet auteur. Ainsi, nous partirons de l'hypothèse que la trajectoire suivie par le personnage représente le sauvetage de la formation et de la constitution des mentalités sur la mort et le surnaturel et comment cette rupture inaugure une nouvelle modalité littéraire que nous appellerons dans cet ouvrage le *Réalisme Spirite*.

Mots-clés: Littérature fantastique. Littérature française. La mort. XIXème siècle.  
Réalisme Spirite.

## ABSTRACT

ANTUNES, Isabella Daemon de Oliveira. *From the fantastic to “spiritist realism”: love and death in Théophile Gautier*. 2021. 99 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Our work start from the analysis of the behavior and characteristics of the male character in the works of Théophile Gautier, French author of the 19th century, seeking to understand the relationships established with death and with the supernatural in the construction of his short narratives. Therefore, we will focus in particular on the works *La cafetière* (1831), *La morte amoureuse* (1836) and *Jettatura* (1857), in comparison with a possible rupture in his last novel, *Spirite* (1866). Initially, we present a more general investigation into death, especially in the romantic period of the 19th century. In a second step, we intend to study how the stories incorporate the love conflict mediated by the supernatural, inspired by themes typical of the popular imagination and the medieval universe related to the Gothic and the fantastic. In addition, we aim to guide and explain the changes and, mainly, the interruption of an understanding about what we will call fantastic literature, consequent to the process of scientifying the terrain of the spirit, in the last work of this author. Thus, we will start from the hypothesis that the trajectory followed by the character represents the rescue of the formation and constitution of mentalities about death and the supernatural and how this rupture inaugurates a new literary modality which we will call in this work Spiritist Realism.

Keywords: Fantastic literature. French literature. Nineteenth century. Spiritist realism.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – “O Juízo Final” .....	23
Figura 2 – “La comédie de la mort” .....	36
Figura 3 – “Jornal Le Moniteur Universel” .....	81

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
1	<b>O AMOR E A MORTE NA LITERATURA ROMÂNTICA</b> .....	18
1.1	<b>As atitudes do homem diante da morte no Ocidente</b> .....	18
1.2	<b>Sobre o amor e a morte no romantismo</b> .....	26
2	<b>O PERSONAGEM MASCULINO E SUA RELAÇÃO COM O AMOR E A MORTE NOS CONTOS FANTÁSTICOS DE GAUTIER</b> .....	37
2.1	<b>Definições do fantástico</b> .....	37
2.2	<b>Processos de figuração do personagem</b> .....	43
2.2.1	<u>La Cafetière</u> .....	46
2.2.2	<u>La Morte Amoureuse</u> .....	52
2.2.3	<u>Jettatura</u> .....	59
3	<b>SPIRITE e O REALISMO ESPÍRITA</b> .....	67
3.1	<b>O lugar da ciência moderna no imaginário ocidental</b> .....	67
3.1.1	<u>Espiritismo, Kardec e a ciência moderna</u> .....	71
3.2	<b>O realismo e a expressão da “realidade”</b> .....	76
3.2.1	<u>Spirite: realismo espírita</u> .....	80
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	90
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	93
	<b>ANEXOS</b> .....	98

## INTRODUÇÃO

Senhor,

Peço-vos que aceiteis a homenagem de um exemplar de O Livro dos Espíritos, que acabo de publicar. O ponto de vista novo, eminentemente sério e moral, sob o qual a doutrina dos Espíritos é encarada, explica o interesse que ligo a essa questão, ao mesmo tempo de futuro e de atualidade e ao qual creio que não sois estranho. Notareis, sem esforço, o passo imenso que esta teoria deu desde as mesas girantes; não se trata mais, com efeito, hoje, de fenômenos de simples curiosidade, mas de um ensinamento completo dado pelos próprios Espíritos sobre todas as questões que interessam a humanidade e que elevo à altura das ciências filosóficas.

A aprovação de um homem como vós, ser-me-ia infinitamente preciosa, se tivesse a felicidade de obtê-la.

Peço-vos que digneis receber a expressão de minha mais alta consideração. (KARDEC, 1917 [1857], p. 268, tradução minha)<sup>1</sup>.

Foi a partir desta carta endereçada a Théophile Gautier (1811-1872) que Allan Kardec (1804-1869) pôs-se na empresa de construir uma correspondência com o célebre crítico de seu tempo e travou a busca por uma legitimidade da literatura espírita na França do século XIX. Em princípio, a tentativa primeira era evidente: a de obter junto a Gautier uma aprovação para sua obra *Livre des esprits* (1857), para, em seguida, estabelecer o reconhecimento da literatura espírita enquanto fundadora e criadora de uma nova corrente literária. Tornou-se, então, necessária a construção de um discurso legitimador que oferecesse as bases para erguer o prestígio do espiritismo enquanto expressão da linguagem científica daquilo que a contrapelo da ciência seria considerado um fenômeno insólito. Avizinham-se, pois, duas perspectivas: a primeira seria enaltecer as práticas que compõem a doutrina spiritista do século XIX, na França, fundada por Kardec; a segunda, delinear a urdidura da história, reconectando-se às práticas nascidas nos Estados Unidos em 1848 (CUCHET, 2007, p. 74-90).

Ao que se sabe, não há registros de qualquer carta de Théophile Gautier endereçada à Allan Kardec como resposta, todavia, em 1865, o autor conclui *Spirite*, uma de suas últimas obras, por esse motivo considerada muitas vezes como seu

---

<sup>1</sup> A presente carta, anexada neste trabalho, foi escrita por Allan Kardec no ano de 1857 e foi publicada na Encyclopédie Spirite – Revue Spirite no ano de 1917.

testamento literário, abrindo um espaço considerável para a circulação das ideias espíritas de Kardec. *Spirite*, publicada na revista *Moniteur Universel* em forma de folhetins e em seguida em um volume, apresenta-se como uma progressão, cuja apoteose final é a conclusão lógica de uma iniciação em uma vida espiritual. O romance-folhetim de Gautier, além de ter sido recebido com grande euforia suscitando diversos comentários publicados na Revista Espírita, foi identificado por Allan Kardec como o primeiro romance que se utilizava de ideias espíritas como fio condutor da história de amor de Guy de Malivert e Spirite, dois amantes que se reencontram após a morte. Nesse sentido, a obra de Gautier assume uma posição estética diferente do que ele se propunha usualmente e convida-nos a observar como esse romance expressa um divisor de água em sua trajetória literária.

Frequentemente reconhecido como um dos grandes cânones da literatura francesa do século XIX, Théophile Gautier também escreveu diversos ensaios e críticas sobre a produção de outros artistas da época e de seu próprio fazer literário. As obras e a carreira artística de Gautier foram objeto de diversas análises que privilegiavam desde um entendimento de sua posição social no campo literário francês até seus posicionamentos estéticos. Fazendo um breve passeio por esses campos de estudo, deparamo-nos com o olhar de Sabrina Baltor de Oliveira (2007) que nos transporta às descrições picturais de um escritor com grande potencial e conhecimento das artes plásticas, cruzamos, também, com o Gautier enquanto figura de referência da literatura fantástica na França a partir da percepção de Maria Cristina Batalha (2003), esbarramos com o Gautier que aborda em suas narrativas diversos traços da poética decadente, como aponta Daniel Augusto Pereira Silva em sua pesquisa (2019).

Descobrimos, ainda, a partir do estudo de Cristovam Bruno Gomes Cavalcante (2013), uma perspectiva do onírico nas narrativas de Gautier, um viajante sob a ótica de Grant Crichfield (2006) em “La Constantinople de Gautier: un miroir en Orient”, um romântico declarado em “Théophile Gautier, militant du Romantisme” escrito por Martine Lavaud (1999), dentre outros. E foi cruzando os nossos olhares com essas perspectivas elogiáveis sobre o universo do célebre crítico que nos enveredamos e construímos uma nova ótica sobre suas narrativas.

À vista disso, o presente trabalho debruça-se sobre o tema da morte e da realização amorosa em quatro obras do autor francês Théophile Gautier (1811-1872), inicialmente publicadas em formato de *nouvelle fantastique*<sup>2</sup> em importantes jornais na França. São elas: *La Cafetière* (1831), publicada pela primeira vez no jornal literário *Le cabinet de lecture*, *La morte amoureuse* (1836), difundida pela *Chronique de Paris*, *Jettatura* (1856), publicada em 15 folhetins pelo *Moniteur universel* (inicialmente sob o título *Paul d'Aspremont*) e, por fim, *Spirite* (1866). Partiremos da concepção de amor e morte veiculada em cada uma dessas obras para compreender como a trajetória do personagem masculino, protagonista que atravessa as histórias assumindo diferentes figurações diante do fenômeno insólito, representa uma transição de uma literatura fantástica para uma literatura que se inspira na ciência do espírito sobre a morte. Fenômeno consequente ao processo de cientificização do terreno do espírito, ocorrido, sobretudo, a partir do advento das obras de Allan Kardec e da imposição da estética realista, admitindo a morte não como o fim, mas como condição de superação e de realização da vida. Para tanto, faremos a análise das narrativas com base no conflito amoroso mediado pelo sobrenatural, inspirado em temáticas próprias do imaginário popular e do fantástico como gênero literário, ou subgênero como advogam alguns teóricos.

Apesar de trazer uma longa tradição, a literatura fantástica ganha uma dimensão particularmente importante na Alemanha e, posteriormente, na Inglaterra, servindo de modelo a novas produções que surgem no resto da Europa, sobretudo a partir do século XIX. O termo “fantástico” teve sua primeira conceituação através dos estudos de Tzvetan Todorov (2017, p. 165), que, em suma, representa uma concepção delimitada entre o estranho e o maravilhoso. Em seu livro *Introdução à literatura fantástica*, o autor dedica-se a fazer um estudo mais detalhado dos elementos que caracterizam o fantástico:

[...] o fantástico se fundamenta essencialmente numa hesitação do leitor – um leitor que se identifica com o personagem principal – quanto à natureza de um acontecimento estranho. Esta hesitação pode se resolver seja porque se admite que o acontecimento pertence à realidade; seja porque se decide que é fruto da imaginação ou resultado de uma ilusão; em outros termos, pode-se decidir se o acontecimento é ou não é.

---

<sup>2</sup> Novela fantástica (tradução minha)

Por essa característica, Todorov desencadeia uma discussão teórica a respeito dos gêneros e suas fronteiras. Contudo, no presente trabalho, não iremos adentrar nesta discussão por não estimarmos que seja pertinente ao nosso propósito. Nos valeremos, sobretudo, do estudo de outros autores que ampliam o recorte oferecido por Todorov, tais como as noções de “metaempírico”, proposto por Filipe Furtado (1980), e “poética da incerteza”, de Irène Bessièrre (2012), que envolvem os efeitos da narrativa fantástica, considerando os recursos que provocam a sensação de estranhamento.

Ressalta-se, nesse sentido, que a escolha dos contos de Gautier aqui examinados justifica-se pela presença do elemento metaempírico que irrompe da realidade, especialmente se observando o personagem principal, caracterizado por um protagonista masculino que, ao encontrar com a mulher amada, segue em busca de uma realização amorosa e se depara com situações adversas nas quais a morte é a mediação do relacionamento que se estabelece entre ele e o outro, sujeito do desejo. Em *La Cafetière*, *La Morte Amoureuse* e *Jettatura*, a aventura dos enamorados não se realiza, já que, ao chocar-se com a morte da pessoa amada, o protagonista se percebe impossibilitado de seguir adiante. Todavia, apesar da narrativa em comum entre elas, a morte, em *La Cafetière* e *La Morte Amoureuse*, surge como a única possibilidade de contato entre o personagem principal e a figura da *femme fatale*<sup>3</sup>, mas logo impede a continuidade da união. Por outro lado, em *Jettatura*, a morte interrompe a realização amorosa de dois personagens viventes, uma vez que o desejo obsessivo atua enquanto condutor da morte.

Em *Spirite*, um romance já marcado pelas ideias espiritistas de Allan Kardec, o protagonista se apaixona por um espírito e, após sua morte, realiza o desejo de encontrar sua amada em outro plano. A morte, neste último, deixa de ser um impedimento e se torna a condição da realização amorosa. A trajetória do protagonista é, portanto, um instrumento que possibilita a compreensão da mudança de aplicação das alegorias de amor e de morte nos contos do Gautier. Para tanto, consideraremos a noção de Pierre Bourdieu (1996a; 1996b) de “trajetória” como a modificação das posições ocupadas por um agente, neste caso, o contista Gautier, em seu trabalho de elaboração de personagem. Examinaremos essa transição no âmbito da literatura fantástica para o que chamaremos, então, de *realismo espírita*: a

---

<sup>3</sup> Arquétipo feminino que provoca, seduz e engana o protagonista masculino.

construção da obra *Spirite* aponta para o realismo, uma vez que assume a unidade entre ciência e religião, tal como o espiritismo de Kardec propõe enquanto superação da contradição, não somente entre os dois termos, como também das duas esferas sociais.

No primeiro capítulo da dissertação, apresentamos uma investigação mais geral sobre a morte, sobretudo no período romântico do século XIX. Não é nossa pretensão realizar um tratado sobre a morte, mas entender melhor as atitudes do homem ocidental diante da morte e do morrer e suas transformações ao longo do tempo. Para tanto, tornou-se pertinente trazer o olhar de dois importantes estudiosos da História das Mentalidades no ocidente, Philippe Ariès (1977) e Michel Vovelle (1991), para elucidar o percurso dessas práticas que expressam uma mudança de mentalidade desde o período medieval até a época romântica de modo a contextualizar as visões encontradas na literatura fantástica de Théophile Gautier. Consideramos, então, a necessidade de conhecer tais práticas funéreas, como por exemplo a preocupação com a memória do morto, o desespero pela perda do outro, a aflição diante do julgamento de seus pecados, expressas a partir de uma valorização da vida e efetivadas, principalmente, no período oitocentista e na estética da morte desse período.

Após a pesquisa sobre a morte no ocidente e a morte e suas representações no Romantismo, no segundo capítulo, propomos uma análise da morte e da realização amorosa mediados pelo fenômeno insólito com base nas obras literárias *La Cafetière*, *La Morte Amoureuse* et *Jettatura*, de Théophile Gautier, sobretudo fundamentando-se em seu personagem central. Observando-se a presença marcante da morte como fio condutor na literatura fantástica, tema de aspectos insólitos que provoca assombro e, muitas vezes, inquietação, houve a necessidade de compreender os padrões estéticos que Gautier manifesta em seus personagens e os traços que os particularizam em seus diferentes processos de figuração, como veremos, com base nas formulações de Carlos Reis (1988). Tomaremos aqui o *Dicionário de Teoria da Narrativa*, de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, como instrumento na compreensão do papel que a narratologia desempenha na investigação de um ou diferentes aspectos de uma obra e no desenvolvimento dos espaços narrativos.

No terceiro capítulo, apresentamos o conceito de realismo espírita, tentando, nesse sentido, explorar a última obra de Gautier, *Spirite*, como uma modalidade

literária apoiada nos estudos sobre o espírito e a sobrevivência da alma após a morte. Para tanto, examinaremos, em termos gerais, o percurso de afirmação do Espiritismo enquanto concepção particular de religiosidade que busca, ao não se opor ao cientificismo e, antes, valendo-se dele, apresentar-se enquanto uma filosofia espiritual atinente à perspectiva de progresso que se tornava hegemônica na sociedade burguesa. A derradeira narrativa de Gautier, analisada sob essa ótica, sugere uma compreensão próxima àquela divulgada pelas principais obras de Kardec que, em sua correspondência dirigida a Gautier, por exemplo, supunha que o literário não era estranho ao “ponto de vista novo, eminentemente sério e moral” (KARDEC, 1857, p. 268) do Espiritismo e pede sua aprovação quanto a publicação de *O Livro dos Espíritos* que acompanhou a carta, como um regalo.

## 1 O AMOR E A MORTE NA LITERATURA ROMÂNTICA

O ser do homem é um ser que caminha para a morte.

*Martin Heidegger*

### 1.1 As atitudes do homem diante da morte no Ocidente

Morrer é um atravessamento. Foi assim que em um momento remoto da trajetória humana se concebeu a ideia de que um dia corpos deixam de existir para dar lugar a um desconhecido “e depois?” que tantas civilizações e gerações, até hoje, tentam desvendar. Essa presumida passagem de uma primeira existência para uma nova fantasia suscitou, e ainda suscita, diversas interpretações, em sua maioria metafísicas, sem que isso convirja em um consenso definitivo e por isso permanente. Essas diversas interpretações cruzaram o tempo e o espaço da existência humana, ensejando narrativas e recursos de expressão da “cotidianidade”. É inegável que a humanidade vem se enredando nessa busca por um entendimento desde que o mundo é mundo, embora a dor e o sofrimento pudessem assumir formas distintas nas diferentes historicidades diante da iminência do desaparecimento da própria vida, ou da vida do outro. O mistério encontra certo amparo nas mais diversas premissas e crenças religiosas e filosóficas, enquanto alivia momentaneamente as angústias mortais.

No uso por vezes desleixado do cotidiano vernáculo, diz-se do “mito” como mera fantasia, conto de civilizações primitivas que, ao não possuírem a inefável “Verdade” da ciência, explicavam o mundo através da pura imaginação dissonante de embasamento, portanto absolutamente questionável e pouco ou nada factual, realista. Daí as inúmeras definições de literatura como meras etiologias fictícias, modos ingênuos e simplórios de explicar a realidade circundante. Por muito se acreditou que a fantasia estava aquém da realidade vivida, e que a literatura era uma maneira de registrar o mundo a partir de um imaginário coletivo e, frequentemente, escapar à realidade. Transformar uma percepção do mundo em

narrativa era, mais do que isso, uma conexão com divindades superiores, ou até mesmo um resgate da história de um povo.

A literatura era muito atrelada, inicialmente, à uma literatura oral e retratava, muitas vezes, a experiência do indivíduo e suas reproduções morais, no sentido de espalhar um aprendizado de geração em geração, os ensinamentos de um povo percorriam de “boca em boca”. No decorrer do tempo, sobretudo com a chegada da modernidade no século XIX, a literatura foi afrouxando sua oralidade, abrindo espaço para os registros escritos como instrumento bastante eficiente na difusão de ideias. A literatura, por muito, ganhou o conhecido lugar-comum da ficção, da manifestação artística a partir de uma recriação da vida e seus desdobramentos. Dessa maneira, as histórias contadas nos espaços literários eram consideradas inventividades, isto é, a construção de uma ponte entre o real e o imaginário.

O ideário maravilhoso, em fins do século XVIII e no século XIX, é permeado pelo medo da morte e do que o pensamento cristão irá classificar como inferno. A permanência do cristianismo colaborou para a transformação do novo quadro ideológico no contexto social europeu da época. Tal mudança provoca uma significativa potência nos saberes e crenças populares na França, construindo, em termos gerais, a fé desconfiada na razão e no progresso científico. Pode-se, então, compreender a vasta bibliografia que envolvia a temática da morte e do fúnebre na literatura, expressos a partir da dualidade entre o pavor e a busca pela salvação eterna. Dito isto, o fazer literário, inegavelmente um dos registros mais prestigiados na busca por transmitir formas de pensar de uma sociedade, infere algumas das mentalidades de uma determinada época. O tema da morte, por exemplo, foi muito difundido na literatura do século XIX, apesar de já ter sido um objeto de observação bastante apreciado em séculos anteriores.

Philippe Ariès (2012) e Michel Vovelle (1985), dois historiadores franceses que mergulharam no campo do pensamento e das atitudes do homem diante da morte no Ocidente, nos apresentam caminhos interessantes para entender como o contexto da morte é construído na história moderna. Em fins do século XVIII e no século XIX, há uma nova configuração da morte condicionada pelas *representações coletivas*<sup>4</sup> em contraposição ao modelo de morte denominado “barroca”, entre os

---

<sup>4</sup> As representações coletivas traduzem a maneira como o grupo pensa nas suas relações com os objetos que o afetam. Para compreender como a sociedade se representa a si própria e ao mundo

séculos XIV e XVII. Logo, o que se configura é a existência de teorias que postulam sobre as formas de pensar e de referir-se à morte que revelam padrões de mentalidade reproduzidos ao longo do tempo.

Em sua obra historiográfica publicada no ano de 1975, sob o título *História da morte no Ocidente*, Ariès faz uma análise das atitudes do homem diante da morte nas culturas cristãs, desde a morte domada, na Idade Média, período em que as pessoas estavam conectadas a uma lógica religiosa de pensamento, até a morte interdita ou selvagem, como em nossos dias, momento em que identifica as rupturas ocorridas que resultaram na total negação por parte dessa sociedade dessacralizada. Nesse sentido, Ariès empreende uma reflexão sobre a morte que, em seu percurso histórico, ainda que ela provocasse certa inquietude, muitas vezes fora acolhida com naturalidade e indiferença. Igualmente, a morte nem sempre suscitou a ideia de solidão, do morrer só, muitas vezes, a prática era encarada de forma ordinária e comunitária e os homens aceitavam “a chegada hora do fim” com alguma passividade.

A antiga prática funerária, tão diferente da nossa: a exiguidade e o anonimato das sepulturas, o amontoamento dos corpos, o reemprego das fossas, o acúmulo dos ossos nos ossários – signos que interpretei como marcas de indiferença em relação aos corpos. (ARIÈS, 2012, p. 21)

A não-identificação dos corpos que eram acumulados provocava certa naturalidade que levava o indivíduo ao desinteresse e a uma espécie de intimidade com a morte, postura que produzia o efeito de aceitação da condição coletiva diante do morrer. A morte, ainda dentro da antiga prática renascentista, não surgia repentinamente, “o aviso era dado por signos naturais ou, ainda com maior frequência, por uma convicção íntima, mais do que por uma premonição sobrenatural ou mágica” (ARIÈS, 2012, p. 33), o que possibilita ao moribundo a realização de uma despedida, momento em que expunha suas últimas vontades. Isto posto, não quer dizer que o moribundo não tivesse qualquer sentimento de desalento, ele simplesmente percebia sua finitude resignadamente e não se apegava à vida de maneira a ignorar seu próprio estado. Havia uma consciência coletiva de que a morte fazia parte das leis da natureza sobre as quais não se podia

---

que a rodeia, precisamos considerar a natureza da sociedade e não dos indivíduos. (DURKHEIM, 1978)

intervir, premissa esta que, a despeito das mudanças que configuram a percepção do homem diante da morte e sua tentativa de evita-la, ainda reverbera nos dias atuais.

Considerando que, durante a Idade Média, a Igreja era a principal fonte de disseminação e construção de conhecimento social e cultural na sociedade europeia, ela dispunha do poder de dominação e engajava-se no estabelecimento do convívio do homem com a morte, distanciando a ideia de solidão e silêncio do espaço fúnebre. As pessoas, mesmo as crianças, compartilhavam os ambientes de vida e morte diariamente, não existindo, ainda, um tabu em relação a solenidade fúnebre. Muitas vezes, havia celebrações e festejos nos mesmos lugares em que pessoas foram enterradas, prática muito comum que, apesar de ainda perdurar em algumas culturas, como no México, por exemplo, posteriormente, foi censurada pelo catolicismo.

Um raciocínio semelhante é sustentado por Michel Vovelle (1987) em sua obra *Ideologias e Mentalidades*, publicada em 1985. O historiador defende que a história da morte deve ser construída a partir de uma perspectiva vertical dividida em três níveis: *morte consumada*, *morte vivida* e *discurso sobre a morte*. A morte consumada, equivalente ao primeiro nível, “é o fato bruto da mortalidade” (1987, p. 130) e refere-se ao seu peso demográfico; A morte vivida é “toda a rede de gestos e ritos que acompanham o percurso da última enfermidade até a agonia, ao túmulo e ao outro mundo” (1987, p. 131); E, por último, no discurso sobre a morte, o autor defende que “a repetição dos gestos, a expressão da angústia são testemunhos tanto mais essenciais quanto involuntariamente demonstrados. Mas, além desses testemunhos inconscientes, se estruturam os discursos organizados sobre a morte, que vêm evoluindo através dos tempos” (1987, p. 132).

A história da experiência da morte, ainda segundo Vovelle, sempre ocupou um lugar maior ou menor sob a ótica dos homens, seja desempenhando um papel como meros espectadores ou como atores, seja admitindo uma “compulsão ao pânico na época das grandes epidemias”, seja de forma mais difusa nos períodos em que “a sensibilidade coletiva se crispa diante da morte” (1987, p. 132). Nessa abordagem, esse estado de desprendimento diante da morte perdurou por muitos anos no imaginário coletivo, uma vez que, a partir do que havia observado também Ariès (2012, p. 21), o processo de mudança de atitude diante da morte foi muito lento e, por vezes, despercebido: “no fim do século XVIII que uma nova sensibilidade

não mais tolerou a indiferença tradicional, e que uma devoção foi inventada, tendo sido tão popularizada e difundida na época romântica, que acreditaram-na imemorial”.

Foi somente a partir do século XII, já na Alta Idade Média, com o surgimento da concepção católica de Juízo Final, que se instaura uma noção mais dramática da morte, consciência que levou a alterações significativas nas perspectivas das pessoas em relação à morte, que passava a ser uma provação. O autor afirma que “sente-se que a confiança primordial está alterada: o povo de Deus está menos seguro da misericórdia divina, e aumenta o receio de ser abandonado para sempre ao poder de Satanás” (2012, p. 54). A representação do Juízo Final, até o século XII, compunha-se de uma crença da ressurreição dos bons cristãos, que ocorreria somente no final dos tempos. Como consequência disso, emerge uma curiosidade sobre o julgamento das ações do moribundo e sobre a definição de seu destino.

No século XV, ocorre um refinamento da representação do Juízo Final, assim sendo, a figura de Deus passa a simbolizar um modelo similar ao árbitro, indicado para deliberar o destino de cada indivíduo, condicionando, assim, a uma noção de responsabilidade pessoal sobre as próprias ações. “Acredita-se, a partir de então, que cada homem revê sua vida inteira no momento em que morre, de uma só vez” (ARIÈS, 2012, p. 56), conseqüentemente, a partir dessa condição que lhe é compulsória, o homem ocidental desenvolve uma estranha comoção diante do ritual da morte e expressa uma preocupação exacerbada com seu destino.

Como consequência desse deslocamento de percepção diante do óbito, percebe-se uma valorização de elementos macabros e de horror em obras artísticas à época, sobretudo no campo das artes plásticas, passando a representações de cenários pessimistas entre a realidade dos homens e aquilo que eles produzem sobre si. Diversos artistas retrataram essa mudança na sensibilidade coletiva em relação à morte, muitos deles foram incentivados pelas enfermidades que assombraram a humanidade. Em seus estudos sobre o tema da morte na Idade Média, Ana Paula Tavares de Magalhães (1997, p. 145) nos convida a observar a tela *O Juízo Final* (1482), do artista Hieronymus Bosch (1450-1516), obra que nos desperta sentimentos antagônicos. Defronta-se, segundo a autora, com “um mundo regido pelas leis de um poderoso inconsciente, repleto de símbolos que ameaçam adquirir existência”.

Figura 1 – “O Juízo Final”



Fonte: BOSCH, Hieronymus. *O Juízo Final* [Weltgerichtstriptychon]. c.1482. Óleo sobre tábuas. Disponível em: [http://www.akademiegalerie.at/images/media/x\\_content\\_67.jpg](http://www.akademiegalerie.at/images/media/x_content_67.jpg) Acesso em: 13 mar. 2020

O tríptico do Juízo Final está dividido em três cenas que representam, da esquerda para a direita, o Pecado Original, o Juízo Final e o Inferno, e seus elementos subversivos reproduzem “um inconsciente coletivo marcado pelo desespero, pelo terror diante da morte que se avizinhava, seja pela finitude inerente ao ser humano, seja pelo *topos* medieval da proximidade do Apocalipse.” (MAGALHÃES, 1997, p. 145). O homem ocidental dramatiza a morte e associa a ela diversas referências macabras, daí o surgimento de temáticas que envolviam o lado mais putrefato da existência humana, sobretudo dos seus corpos após a morte. No quadro exposto acima, por exemplo, observamos a mentalidade do homem medieval que era marcada pelo dualismo entre a vida e a morte. Deste modo, o quadro materializa o temor e a desconfiança do indivíduo de suas próprias forças, tornando sua vida uma grande luta por um destino afável.

Nota-se uma intensificação da ideia de uma humanidade sem salvação, aquela que perdeu a esperança de que haja qualquer outro destino que não o Inferno. Bosch privilegia tons mais escuros e sombrios, assim como a presença mordaz de demônios que circulam na cena, escolhas que podem suscitar sentimentos de melancolia e aflição. Há, então, uma sequência de cenas que são

inauguradas pela expulsão de Adão e Eva do paraíso por um anjo que segura uma espada e terminam no único destino possível, vislumbrado pelo pintor, da raça humana, o Inferno. Com o passar do tempo, os artistas passam a enfatizar cada vez mais a relação negativa que o homem demonstrava diante da morte e se enveredam pelas profundezas do imaginário coletivo, camada que abriga receios e incertezas.

Ainda que a alegoria da Morte tenha sido uma temática muito disseminada no mundo desde suas representações mais simplórias às artísticas, é relevante mostrar que ela acometeu o imaginário coletivo entre 1150 e 1250, o que culminou nas primeiras expressões literárias da relação do homem com a morte. A literatura foi, e continua sendo, uma forma muito satisfatória de registro das representações simbólicas do mundo fantasioso comum. *Les Vers de la Mort* (Os Versos da Morte), a título de exemplo, obra do monge-poeta francês Hélinand de Froidmont, foram escritos entre 1194 e 1197 e ficou marcado como o primeiro testemunho literário de que se tem conhecimento. Para além disto, na apresentação da obra, o tradutor Heitor Megale (1996, p. 4) salienta que “a morte toma aparência de estranha personagem armada ora com uma clava, ora com uma foice, atirando ora uma pedra com a funda, ora uma rede, armando um laço ou atijando com agulhão envenenado. Ela maneja singularmente seus instrumentos a pé ou a cavalo”.

Ainda pensando na temática da morte na literatura ocidental, podemos citar a importante obra de Dante Alighieri, *Divina Comédia*<sup>5</sup> (1555), conjunto de poemas que apresenta a concepção de vida após a morte a partir de argumentos morais, criando, assim, três perspectivas: o Inferno, o Purgatório e o Paraíso. Daí a noção de Juízo Final como forma de julgamento para o destino das almas. Por último, a obra que também versa sobre a temática porvir do indivíduo após sua morte é a peça *Auto da Barca do Inferno* (também chamado de *Auto da Moralidade*), de Gil Vicente, que foi colocada em cena pela primeira vez no ano de 1531 e faz parte da “Trilogia das Barcas”, seguida pelo *Auto da Barca do Purgatório* e pelo *Auto da Barca da Glória*. Representando e aprimorando a lógica do arbitramento depois da morte.

Neste percurso histórico é importante salientar que, embora na Idade Média as representações e, conseqüentemente, as visões do homem diante da morte

---

<sup>5</sup> O poema épico *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, foi escrito no século XVI e dividido em três partes: o Inferno, o Purgatório e o Paraíso. Sua primeira publicação está datada no ano de 1555, porém foi escrita aproximadamente entre os anos de 1304 e 1321.

tenham sofrido transformações importantes e sutis, a perseguição do homem pela tão almejada eternidade foi intensificada no momento em que ele percebeu “o outro”, quer dizer, o luto é ressignificado quando o ser humano passou a ter um olhar mais vigilante e cuidadoso para a existência do outro, que apontava, como que em um reflexo, a existência de si mesmo. Além disso, segundo Ariès, ainda que essas mudanças tenham afetado no aumento da consciência individual das pessoas, elas ainda não tinham afetado substancialmente a familiaridade da morte entre os homens. A perda da familiaridade será a partir do que o autor irá chamar de ruptura, noção que estará diretamente relacionada com uma ótica romântica e que aparecerá na segunda parte deste capítulo.

Ariès organiza e nos apresenta algumas das razões que levaram o homem a se entender como um ser único e individual e tomar consciência de sua condição de mortal. O historiador começa a alinhar as primeiras aparições de pequenos gestos significativos que traziam o homem para uma consciência de si: “No século XVIII, as placas de inscrição simples tornam-se cada vez mais numerosas, ao menos nas cidades onde os artesãos, essa classe média da época, empenhavam-se, por sua vez, em sair do anonimato e em conservar sua identidade após a morte” (ARIÈS, 2003, p. 62). Como resultado, o ato de dar nome ao morto leva o homem a considerar sua identidade, sua individualidade, o que resulta em um movimento de despedida dos corpos empilhados, e abre as portas para uma configuração social em que o nome do indivíduo vinha inscrito em uma placa após sua morte.

Havia, assim, um desejo de ser “alguém” depois de sua morte, abandonando a ideia coletiva e indiferente da morte e assumindo uma postura mais íntima diante do morrer. Como coloca Ariès, a partir do século XVIII, o homem ocidental inclina-se a pensar a morte apoiado em uma nova perspectiva. A morte passa a ser exaltada, dramatizada, beirando a provocação do desejo do homem em conquistá-la e “no espelho de sua própria morte, cada homem redescobria o segredo de sua individualidade” (ARIÈS, 2003, p. 65). Essa tomada de consciência de que morremos sós expressa por Ariès desemboca no pensamento individualista, que torna o rito funerário uma prática individualizada.

Michel Foucault (1926 – 1984), filósofo e teórico social, trata em *As palavras e as coisas* (1999) da invenção do conceito de vida, o que culminou na valorização da vida terrena e nos trouxe a perspectiva de que a morte é desagradável e rude porque conduz ao desaparecimento da existência. A consciência sobre a vida é

abandonada pelo homem para dar lugar a uma busca incessante por esclarecimentos sobre a morte, caminho que leva o homem à inquietude e aflição diante da própria trajetória.

A descoberta da existência do “eu”, na Idade Média, momento em que o indivíduo estava muito atrelado ao coletivo, foi um salto para a organização social da humanidade, já que ao se ver destacado do todo, o indivíduo se percebe único e insubstituível. Essa perspectiva egocêntrica do homem em relação a si mesmo acaba por conduzi-lo ao desejo de salvação de si, abandonando a antiga noção coletiva de que todos morriam igualmente. É fundamentado nessa lógica que o homem começa a se desprender do todo e manifestar sua liberdade frente à sociedade em que está inserido. A morte, nesse contexto, assume uma ótica de isolamento, o que leva o indivíduo a se desinteressar pelo comum e se concentrar na própria trajetória existencial e em seu próprio legado. O interesse, nesse momento, começou a se voltar para a auto afirmação enquanto individualidade e centro do universo.

Outra noção que ganhou espaço nessa passagem da Idade Média para a Moderna é o olhar projetado para o corpo enquanto matéria que, por sua vez, passou a ser entendido no Ocidente como elemento separado da alma. Como ilustração disso, observamos nas diversas manifestações artísticas a evocação do grotesco, do corpo cadavérico e das formas desarmônicas dos corpos. Foucault (1999) nos ajuda a entender esse decurso da história com base na enorme mudança de paradigma no campo epistemológico da sociedade que desemboca no questionamento sobre o próprio homem e sua finitude. Foucault insiste que o homem, enquanto objeto próprio de investigação, é algo muito recente – remonta, também, ao século XIX, quando ele percebe sua individualidade, tema que vai aparecer com mais vigor no período romântico. A combinação dessas noções causará grande impacto no fazer literário, sobretudo no Romantismo, que encena socialmente como um instrumento que privilegia esse tipo de narrativa que tem como principal enredo a busca pela individualidade tanto perante o amor, quanto o sofrimento e a morte.

## **1.2 Sobre o amor e a morte no romantismo**

A partir do século XVIII, segundo Ariès, o homem ocidental atribui um novo sentido à morte com base na descoberta da própria finitude e da finitude do outro: a perda. A morte do outro toca a individualidade do ser na medida em que ele percebe a realidade da ausência e dos aspectos íntimos do afeto. Quando morre o outro, é lembrada dentro de si a própria morte. Todavia, o falecimento de alguém próximo não só toca na memória do fim como também traz a sensação de que algo nos foi tirado, desembocando, desse modo, na saudade. Ariès, então, trata de três grandes campos da mentalidade do homem diante da morte que reproduzimos nesta pesquisa. A primeira é o que ele chama de “Et moriemur”, o discernimento e reconhecimento de que, independente do que se faça, “morremos todos”, único destino consciente do ser; a segunda, que aparece no século XII, “traduz a importância, reconhecida durante toda a duração dos tempos modernos, da própria existência e pode-se traduzir nesta outra fórmula: a morte de si mesmo”; na terceira, que se manifesta a partir do século XVIII, o homem das sociedades ocidentais tende a dar à morte um sentido novo, “exalta-a, dramatiza-a, deseja-a impressionante e arrebatadora. Mas, segundo Ariès, ao mesmo tempo em que isso acontece, o homem “já se ocupa menos de sua própria morte”, e, assim, “a morte romântica, retórica, é antes de tudo a morte do outro – o outro cuja saudade e lembrança inspiram, nos séculos XIX e XX, o novo culto dos túmulos e cemitérios” (2003, p. 66)

Conforme argumenta Ariès, a morte do outro configura uma nova mentalidade coletiva diante do rito, que se expressa em variados arranjos sociais, como a prática fúnebre, os enterros, o velório e a veneração do corpo. O homem abandona a ideia da morte íntima em seus aposentos e coloca o corpo em um ritual profundo de reverência, o que suscita em certa proporção o culto ao corpo morto e a preocupação com a demonstração exacerbada de afetividade. A espera pela morte, no fim do século XVIII e no século XIX, momento pós-revolucionário francês, desperta no indivíduo uma comoção e um sentimento de angústia, muito difundido do ponto de vista romântico, não só pela percepção da morte de si como subterfúgio ou motivação, mas, principalmente, pela morte dos seus.

O movimento romântico europeu foi assumido, segundo Andréa Werkema (2012, p. 33), como “um modo de escrever e entender o mundo que atravessa necessariamente a subjetividade humana”. Como consequência disso, o romantismo toca a subjetividade do homem e provoca, então, a percepção a partir de um novo

prisma, que até então parecia desprezado pela racionalidade exacerbada do iluminismo. E foi regido pelas leis burguesas que configuravam a sociedade francesa pós-revolucionária que os indivíduos começaram a tentar entender o mundo que os rodeava e as relações sociais que se estabeleciam entre eles. A realidade posta estava submersa no egocentrismo e levou o homem a buscar alternativas para escapar à existência pragmática e injusta. O Romantismo surge, então, na tentativa da arte de explorar a subjetividade humana, manifestando-se num primeiro momento de maneira difusa e ainda difícil de classificar. O amor era um conceito fundamental para o indivíduo romântico, carregado de preceitos da burguesia e do egocentrismo ocidental, no sentido de que somente este poderia unir duas almas, a despeito do nível social ou vontade dos pais, por exemplo, fatores muito comuns no impedimento da realização amorosa.

Quando, entre o assombro e o encanto, o amor aprofunda o ritual da morte impregnado pela lógica romântica dos séculos XVIII e XIX, acessamos um mundo imerso em simbologias e manifestações exageradas, onde o luto é vivido com devoção descomedida. Junto ao movimento romântico, observa-se o surgimento da noção de luto como uma das manifestações de culto aos mortos e essa noção toma uma proporção exacerbada, já que o homem romântico encontra grande dificuldade em separar-se daqueles com quem construiu laços em vida. Isso acontece, também, mediante uma nova concepção burguesa de vínculo familiar que, conseqüentemente, expressa a afetividade como forma de responsabilidade perante as pessoas que o indivíduo estabelece esse vínculo. Ariès observa que, nesse período em questão, as práticas românticas de visitas a cemitérios e ritos de passagem tinham como objetivo a preservação da memória dos que morreram e estabeleciam determinada ligação entre os vivos e os mortos.

O romantismo inaugurou esse novo tipo de sentimentalidade, baseado na impossibilidade de esquecer dos mortos e, conseqüentemente, passou-se das preocupações com a própria morte para um cuidado e preservação da vida do outro, ser essencial cuja falta é intolerável (ARIÈS, 2003). Havia, dessa maneira, uma ode ao sofrimento que recairia sobre aquele que permanecia em vida e, a partir de um acordo tácito, um compromisso de manter a memória do outro viva, perpetuar a lembrança daquele ente morto.

Na literatura romântica francesa e em seus registros percebia-se uma espécie de canto à morte impulsionado pela nova configuração política e social na França

pós revolução e pelo ambiente melancólico da época. O sujeito romântico abandona um pouco o estoicismo e se mostra mais sensível às circunstâncias, permitindo-se expressar uma sensibilidade passional irreprimível. Daí a observação de Ariès (2003) de que o Romantismo é o “tempo das belas mortes”. O Romantismo apropriou-se da morte como meio de libertação do fardo da matéria face ao sofrimento do homem ocidental. O amor romântico usualmente esteve atrelado à uma idealização do amor e da figura amada, relação que encontrava impossibilidade de realização. Foi dessa maneira que a temática foi abordada na literatura da época, manifestando a fuga da realidade na morte e no imaginário, meio de projeção dos anseios e desejos do indivíduo ocidental. Morrer era um caminho para uma suposta promessa de alívio do sofrimento e dos pesares sociais vivenciados pelo homem, o que o levava a crer que existia uma possibilidade de se libertar das amarras que lhe causavam a sensação de impotência sobre a própria vida.

Em sua importante obra, *O Amor e o Ocidente* (1972), Denis de Rougemont faz um estudo sobre o mito do amor apaixonado, que teve seu primeiro registro precisamente no século XII, quando os motivos do amor cortês cantados pelos trovadores provençais se desenvolviam simultaneamente a doutrina maniqueísta propagada pela heresia cátara. Vale ressaltar que o catarismo foi um movimento cristão muito forte na Europa Ocidental que se contrapunha aos valores da Igreja Católica Romana e era considerado por ela uma ameaça. Dentre suas crenças, os cátaros acreditavam na ideia de deuses, sendo um bom e outro mau, Deus e Satanás. A tese maniqueísta é baseada na ideia de que Satanás é o rei da matéria: as almas estão encerradas em corpos e esses corpos, que são apenas matéria, são, portanto, criação de Satanás, condenados ao desejo. Desejo esse frequentemente transposto em nossa cultura pela noção que força os amantes a se amarem fisicamente.

Rougemont (1972, p. 17) parte de uma análise do mito de Tristão e Isolda<sup>6</sup>, considerando o arquétipo do “grande mito europeu do adultério”, para sublinhar suas manifestações nos mais diversos campos: suas sucessivas representações na literatura ocidental; seus efeitos sobre a instituição do casamento que põe em crise;

---

<sup>6</sup> Tristão e Isolda é uma obra medieval de Gottfried von Straßburg que conta a história de um amor intenso e proibido entre um vassalo e a jovem prometida ao Rei Marco. Nessa narrativa, os amantes vivem o romance às escondidas e a morte é encarada como a única saída para a libertação das amarras impostas socialmente.

ou ainda o “paralelismo de formas” entre a paixão e a arte da guerra. Sem pretender censurar a paixão em si, o autor observa que o amor apaixonado se constrói com base numa perspectiva do amor inacessível entre dois indivíduos e a coexistência do sofrimento diante da impossibilidade, ilustrado pelo trágico destino de Tristão e Isolda.

Assim, essa preferência dada ao obstáculo desejado era a afirmação da morte, um passo em direção à Morte! Mas uma morte de amor, uma morte voluntária, depois de uma série de provas que purificarão Tristão; uma morte que seja uma transfiguração e não um acaso brutal. Portanto, trata-se sempre de conduzir a fatalidade exterior a uma fatalidade interior, livremente assumida pelos amantes: É a redenção de seu destino que eles alcançam ao morrerem por amor; é uma vingança contra o filtro. (ROUGEMONT, 1972, p. 39).

O que Denis de Rougemont demonstra é que este amor apaixonado é na realidade o amor do amor, de amar: é fazer do amor uma religião (o verbo “adorar” também aparece pela primeira vez no século XII). Mas o que ele também nos mostra é que por trás dessa paixão se esconde a paixão da morte, que para o homem romântico é entendida como a salvação. Nesse sentido, segundo o autor “o que o lirismo ocidental exalta não é o prazer dos sentidos, nem a paz fecunda do casal. Não é o amor satisfeito mas sim a paixão do amor. E paixão significa sofrimento” (1972, p. 39), assim sendo, o desejo é configurado como amor físico, ou como uma maneira de ceder à sensualidade física, o que, entre os cátaros, é considerado o pecado supremo, porque é o caminho da matéria e, portanto, aquele traçado por Satanás. Para os cátaros, deve-se amar com a pureza da paixão, sendo ela a única forma de tornar divinas as relações amorosas.

Rougemont observa que o amor satisfeito, dentro da lógica cátara, é o amor realizado. Porém, para os cátaros, e nas suas concepções de amor, identificado como *Eros* e colocado em oposição ao que ele vai chamar de amor *Agapé*<sup>7</sup>, o indivíduo que serve de suporte à chama é apenas um pretexto para a paixão, o transporte amoroso e platônico que permite queimar o amor até a morte. Se esta paixão for satisfeita, não haverá mais elevação, pois não haverá mais sofrimento. Sendo assim, os cátaros, por meio da lógica do ascetismo, acreditaram terem crescido espiritualmente por meio do sofrimento. Esse ascetismo, esse sofrimento

---

<sup>7</sup> *Eros* é identificado como o amor da representação, ou seja, a ideia que se faz do outro; e *Agapé* é o amor em sua concretude, é o amor entendido como real, vindo de uma pessoa real.

dos trovadores, é transposto no romance cortês e em nossa cultura com outro nome: paixão.

Em sua análise bastante simbólica da paixão amorosa na Idade Moderna, Rougemont engendra o estereótipo do amor com toda a sua complexidade de ser consumado. E é a partir dessa luta submersa no sofrimento, que os heróis e heroínas do Romantismo irão buscar combater a moral burguesa de que duas almas só poderão se unir na morte, sendo o sofrimento a premissa das relações estabelecidas entre os amantes. A morte, então, na maioria das vezes, é o destino mais presumível nas obras românticas, sobretudo quando os conflitos não eram resolvidos em vida de maneira cortês entre os envolvidos.

Os tempos românticos carregam um verdadeiro fascínio pela dramatização, sobretudo da morte, e do culto exaltado dos mortos e das jornadas ao cemitério. Em uma de suas obras poéticas mais importantes do período romântico, intitulada *La Comédie de la Mort* (1838), Théophile Gautier, apresenta-nos uma coleção de poemas sobre a morte dentro do contexto romântico francês. Os poemas de Gautier são uma vasta exploração da morte através de vários ângulos e divide-se em três partes importantes: “Portail” (Portal), uma magnífica introdução ao texto em que o autor faz uma comparação entre trabalho artístico e a construção de uma Igreja, em seguida temos “La vie dans la mort” (A vida na morte), parte dedicada à vida *post-mortem*, e, finalmente, a parte intitulada “La mort dans la vie” (A morte na vida), exatamente o reverso da primeira, no qual se estudam as várias formas de morte da alma. Nessa antologia, Gautier reúne alguns aspectos românticos face ao rito fúnebre, ao esquecimento, ao amor que devasta o coração do homem e à sociedade que não o compreende. No domínio da narrativa, verifica-se nos poemas uma poética que abarca tanto a visão do autor sobre o cemitério, lugar que carrega e reforça a ideia obscura e vazia da morte, como, também, sua relação mais próxima com um cadáver em particular, a figura da mulher.

Ainda no tocante à sua compilação de poemas, há uma considerável semelhança de estrutura entre sua obra e a poesia épica de Dante Alighieri (1265 – 1321), a *Divina Comédia*. Gautier retoma o diagrama do poeta que progride em lugar mítico e é acompanhado por um guia. Porém, diferentemente da *Divina Comédia*, que conta com o personagem Virgílio, poeta latino que guia Dante, o poeta peregrino durante sua descida ao Inferno, Gautier é conduzido pela figura de uma jovem morta, que por sua vez desempenha o ofício de representar a beleza e ilustrar a

teoria da Arte pela Arte<sup>8</sup> tão cara ao autor. O crítico e amante da fraternidade entre as Artes conservava em suas obras o apreço pelo retrato da figura feminina e sua sublimidade, qualidade esta que será apontada e explorada em suas obras que serão analisadas no próximo capítulo.

Em “Portail”, Gautier questiona o cenário que se construiu em torno do espaço do cemitério, a finalidade de seus monumentos funerários, e evoca a imposição da arte que se manifesta no corpo, uma vez morto. Os poucos versos do poeta nos desafia a pensar nessa nova configuração do corpo apodrecido que dá lugar à aparência de um outro corpo, do ponto de vista da arte, um corpo fantasiado, em textura de mármore, que por sua vez é um elemento que não se decompõe, é eterno, quer dizer, uma representação sublimada do corpo. Nessa brilhante introdução, o eu-lírico descreve algumas angústias insuportáveis presentes no mundo dos homens que os levam ao desejo pelo fim de si mesmos para acabar com o sofrimento e com a injustiça no espaço social em que vivem.

Lindos sonhos abortados, ambições frustradas,  
Ardor subterrâneo, paixões sem saída,  
Tudo o que existe é íntimo e amargo.<sup>9</sup> (GAUTIER, 1838, p. 4).

É a partir de um olhar sensível que Gautier traz em sua poética a amargura do homem romântico que não consegue vislumbrar sua vida sem o tormento de seus desejos impossibilitados e de seu pessimismo diante das arbitrariedades da existência. Há uma certa conformidade do homem diante da realidade posta que o imobiliza e o leva ao despeito e à resignação dos arranjos de sua vivência no mundo. Sob a ótica do romantismo, morrer trazia tanto uma perspectiva de esperança quanto de solidão. Tal compreensão ocidental se manifesta com clareza na segunda parte da obra do autor, “La vie dans la mort”, na qual esse suposto “consolo” com a morte não é sentido pelos esqueletos de Gautier, pelo contrário, eles continuam conservando sentimentos muito similares aos de quando estavam vivos, como a tristeza, o tédio, o ciúme, o lamento.

Uma pena tomou conta de mim, uma pena profunda  
Destes pobres túmulos abandonados, dos quais no mundo

<sup>8</sup> O conceito de Arte pela Arte foi cunhado por Théophile Gautier no prefácio de seu livro intitulado *Mademoiselle de Maupin*. Momento em que ele defende que a Arte – em letra maiúscula – não deve ser utilitária, mas completamente centrada nela mesma e em suas expressões.

<sup>9</sup> Beaux rêves avortés, ambitions déçues, / Souterraines ardeurs, passions sans issues, / Tout ce que l'existence a d'intime et d'âmer. A tradução é de minha autoria e optei por uma tradução livre.

Ninguém se lembrou.  
 (...)
 Talvez a tumba não seja um asilo  
 Onde, em sua cabeceira dura, podemos finalmente tranquilos  
 Dormir pela eternidade,  
 Em um profundo esquecimento de todas as coisas humanas,  
 Sem qualquer sensação de prazer ou dor  
 De Ser ou ter sido.<sup>10</sup> (GAUTIER, 1838, p. 6).

A incerteza da morte leva o eu-lírico, como descrito no poema, a um estado de questionamento sobre o que se deixa para trás quando não se está mais aqui e como a existência de um indivíduo, outrora tão amado e querido pelos seus, é esquecida em um terreno vazio e cinzento. A morte, inicialmente encarada como uma ponte para o fim das angústias terrenas e como um recurso frente ao desespero mundano, começa a assumir uma perspectiva vaga e fracassada, causando uma espécie de incredulidade no indivíduo sobre a preservação de sua memória. Além disso, os mortos manifestam uma certa revolta por ver suas vidas ainda muito ligadas à da terra e dos homens, sem uma possibilidade de elevação.

A morte não seria mais o remédio supremo;  
 O homem, contra o destino, na própria sepultura  
 Não teria recurso,  
 E não poderíamos mais ser consolados por viver,  
 Pela tão celebrada esperança da calma que deve seguir  
 A *tempestade nos dias de hoje*.<sup>11</sup> (GAUTIER, 1838, p. 8).

Existia no homem romântico uma ambição por eternizar sua imagem no mundo. A imortalidade significava abrir mão de sua vida, frente à decomposição física de seu corpo, para ser rememorado após sua morte. É dessa maneira que esse indivíduo inserido no contexto de descomedimento do movimento romântico, eterno ser incompreendido, constrói a figura erótica-macabra que, muitas vezes apoiada na alegoria da morte da mulher, representava a beleza eterna. Gautier, recorre frequentemente a essas imagens artísticas que remetem a uma eternização

---

<sup>10</sup> Une pitié me prit, une pitié profonde / De ces pauvres tombeaux delaissés, dont au monde / Nul ne se souvenait. (...) / Peut-être le tombeau n'est-il pas un asile / Ou, sur son chevet dur, on puisse enfin tranquille / Dormir l'éternité, / Dans un oubli profond de toute chose humaine, / Sans aucun sentiment de plaisir ou de peine / D'être ou d'avoir été. A tradução é de minha autoria e optei por uma tradução livre.

<sup>11</sup> La mort ne serait plus le remède suprême; / L'homme, contre le sort, dans la tombe elle-même / N'aurait pas de recours, / Et l'on ne pourrait plus se consoler de vivre, / Par l'espoir tant fete du calme qui doit suivre / L'orage de nos jours. A tradução é de minha autoria e optei por uma tradução livre.

da beleza, como as estátuas, as pinturas e pedaços de corpos mumificados presentes em suas obras.

O poema narrativo de Gautier, como dito, revela valores fundamentais da sociedade ocidental do século XIX e sua relação pessimista e temerosa diante da morte. É por meio desse exemplo que podemos perceber uma mudança nas concepções espirituais, na metafísica e, portanto, na estética da morte. Na última parte de sua coleção de poemas, denominada “La mort dans la vie”, o eu-lírico explora a manifestação de sentimentos antagônicos causados pela morte, quer dizer, a morte será encarada de maneiras diversas de acordo com a realidade de cada indivíduo na sociedade burguesa que se desenhava. Dessa forma, para alguns a morte pode suscitar a felicidade, enquanto para outros, a amargura, a angústia.

Ela é amarga e doce, ela é má e boa;  
Em cada testa ilustre ela coloca a coroa  
Sem medo ou paixão.  
Amarga para as pessoas felizes e doce para os miseráveis,  
É a única que dá aos grandes inconsoláveis  
Seu consolo.<sup>12</sup> (GAUTIER, 1838, p. 11).

Para além do convite para admirar a morte não como um mal, mas como um acesso à vida eterna, emerge da obra de Gautier a presença de corpos e cadáveres sendo apresentados em todos os seus horrores e degradações, o que nos rememora nossas misérias corporais. *La Comédie de la mort* é, portanto, um tratado sobre a exaltação, um texto que incita o leitor a não se voltar a Deus para afastar a angústia da morte, mas antes vivê-la. É uma poesia mais mística do que religiosa, que sentimos estar em busca de algo para homenagear, algo para adorar, sem saber exatamente o que, certamente ela mesma, a morte. A última parte da coleção é excepcionalmente bonita, e termina com uma última imagem da morte, aquela cujo reinado é ilimitado e vem para encerrar a obra, como uma lembrança de que ela está presente e que deve ser uma expressão da vida e não um subterfúgio para renunciar à ela.

Um só beijo, ó doce e branca Marguerite,  
Pego em sua boca que floresce, tão fresca e tão pequena,  
Vale mais que tudo isso.  
Não procure uma palavra que não esteja no livro;

---

<sup>12</sup> Elle est amère et douce, elle est méchante et bonne; / Sur chaque front illustre elle met la couronne / Sans peur ni passion. / Amère aux gens heureux et douce aux misérables, / C'est la seule qui donne aux grands inconsolables / Leur consolation.

Para saber como vivemos, não se esqueça de viver.  
Ame, porque tudo está posto!<sup>13</sup> (GAUTIER, 1838, p. 13).

O título da coleção de Gautier será retomado por Rodolphe Bresdin<sup>14</sup> (1822 – 1885), em sua gravura em preto e branco, igualmente intitulada *La Comédie de la Mort*, obra que nos apresenta um enxame de esqueletos que imitam uma dança de morte em um emaranhado fúnebre. Não há dúvidas de que Bresdin teve como principal inspiração o texto de Théophile Gautier, ainda que os artistas tenham estreitado seus laços apenas por volta de 1861. A gravura de Bresdin, em comparação com o texto do Gautier, evoca uma representação mais agradável da morte. Embora a imagem em preto e branco traga um aspecto funesto aos olhos de quem a observa, os esqueletos expressam alguma aparência de tranquilidade, um pouco diferente dos cadáveres dos poemas de Gautier, que lamentam a vida.

---

<sup>13</sup> Un seul baiser, ô douce et blanche Marguerite, / Pris sur ta bouche en fleur, si fraîche et si petite, / Vaut mieux que tout cela. / Ne cherchez pas un mot qui n'est pas dans le livre; / Pour savoir comme on vit n'oubliez pas de vivre. / Aimez, car tout est là!

<sup>14</sup> Desenhista e gravador francês, nascido em Le Fresne-sur-Loire, que encontra Théophile Gautier por volta de 1861 através de seu amigo íntimo, Charles Baudelaire.

Figura 2 – “La comédie de la mort”



Fonte: BRESLIN, Rodolphe. *The comedy of death*. [La comédie de la mort]. 1854. Litografia em papel porcelana creme colocada em papel tecido branco. Disponível em: <https://www.artic.edu/artworks/8099/the-comedy-of-death-la-comedie-de-la-mort>

## 2 O PERSONAGEM MASCULINO E SUA RELAÇÃO COM O AMOR E A MORTE NOS CONTOS FANTÁSTICOS DE GAUTIER

A adesão ao sobrenatural está em nossa própria natureza e a questão dos ritos e da magia está intrinsecamente vinculada às manifestações estéticas.

*Maria Cristina Batalha*

### 2.1 Definições do fantástico

Antes de partir para as possibilidades de leitura que sugerimos para os textos do *corpus* desta pesquisa, discutiremos brevemente as correntes literárias que, assim como o movimento romântico, vinham tomando espaço na França em fins do século XVIII e ao longo do século XIX. Ainda que não seja de nosso interesse fazer uma análise profunda de cada movimento artístico que surgiram ou tomaram novos contornos, destacamos a importância de pontuá-los para apresentar o fantástico e seus desdobramentos diante do leque heterogêneo de temáticas que se abre para esse ocidente pós-revolucionário, fato que indica que o caminho percorrido pela literatura é um dos mais férteis da época.

O fantástico começa a despontar alicerçado em uma mudança na sensibilidade estética e de certo deslocamento frente ao subjetivismo da narrativa romântica. Tal estrutura narrativa apontava para obsessões e incertezas, que induziam o homem a observar detalhadamente a realidade, não apenas o belo harmônico proclamado por séculos, mas, também o lado sombrio e grotesco, antes marginalizado. Cesar Marcos Casaroto Filho aponta que, segundo Durand (2012), “no século XVIII, sob o pensamento racionalista, corre um rio subterrâneo, o da imaginação, que vem desembocar no Romantismo, rio esse que serve de base ao pensamento racional” (SILVA, 2016, p. 1), o que vemos, então, é que a partir do esgotamento dessa luta do herói e da heroína submersa no sofrimento que o romantismo vai perdendo espaço para dar lugar a novas possibilidades narrativas.

Assim, não só o fantástico tomava espaço, como também, no fim dos anos 1820, começa a emergir um movimento literário denominado realismo. Os contos fantásticos unificavam tanto as ideias do movimento romântico que eclodiam no fim do século XVIII e início do século XIX, como também bebiam, sobretudo, da fonte do movimento realista que estava em voga.

A perspectiva realista manifesta uma certa ojeriza a esse romantismo idealista ocidental-cristão que coloca essa concepção burguesa individualista como fruto da satisfação emocional dos indivíduos. Um de seus principais precursores é Honoré de Balzac que, a partir de seus postulados sobre a ascensão da classe burguesa, empreende um conjunto de obras que descrevem de maneira moralmente crítica as situações sociais e políticas de sua época. Deste modo, as narrativas do fantástico, a depender da posição estética do autor, poderiam expressar um compromisso com as questões sociais e políticas da época ou ignorá-las. O gosto pelo fantástico tinha como motor a realidade perturbadora da vida miserável da classe trabalhadora, as injustiças sociais e a onda de doenças e morte que assolavam o ocidente europeu. O fantástico encontra o seu terreno mais fértil no romantismo, mas também se desenvolve no realismo, preocupado com o retrato das realidades difíceis que se colocavam como modo discursivo (BESSIÈRE, 1974, p. 13) e muitos autores românticos irão flertar com essa nova estética literária atenta à representação da vida real com elementos do campo do insólito.

Na historiografia literária, muito já se estudou e muito já se levantou sobre as teorias que procuram definir o fantástico, associando a ele diversas temáticas que lhe são recorrentes: o vampirismo, o sobrenatural, a beleza feminina, o amor, a religião, o macabro, etc. A maioria dos teóricos afirma que o fantástico é uma modalidade literária que carrega uma ambiguidade e, para entendermos melhor sua definição, vamos abordar alguns importantes estudiosos da literatura fantástica. Maria Cristina Batalha, em sua tese de doutorado intitulada “O fantástico como mise-en-scène da modernidade” (2003), faz um estudo que se propõe a examinar a literatura fantástica, modalidade que surge ainda muito atrelada ao que se configura como maravilhoso, mas que, aos poucos, vai se distanciando desse universo que esteve, em geral, integrado ao domínio do imaginário e das características alegóricas (2003, p. 4). A “reação fantástica” acontece quando o mundo concebido pelo Iluminismo, com suas bases científicas e racionais, tentam impor um modelo de leitura de mundo, contrariando e deixando de fora outras leituras possíveis, calcadas

em lendas e tradições que o pensamento científico não consegue apagar, assim, “o irracional é parte integrante do real e a oposição entre eles se desloca para aquilo que é conhecido e aquilo que a razão ainda desconhece” (2003, p. 26).

Fundamentado em descrições que combinam o real e o sobrenatural, a razão e a crença, isto é, questões que tocam o imaginário dos indivíduos e suas fragmentações, o termo fantástico é subdividido em duas correntes no livro *O Fantástico* (1988), de Selma Calasans Rodrigues: fantástico *Stricto sensu* e fantástico *Lato sensu*. O primeiro, formulado principalmente por Tzvetan Todorov, defende que a literatura fantástica teve origem no século XVIII e nasce fundamentada naquilo que não pode ser explicado pelas leis naturais, através da racionalidade e do pensamento lógico. Para o crítico, o fantástico define-se no encontro entre o leitor e o enredo. É no momento em que o leitor hesita diante da correspondência entre o narrado e a realidade empírica que se estabelece o fantástico. Para tanto, tal “realidade” era já encarada como tal sob o júdice da episteme moderna, a mesma que autoriza os “cientistas” a determinar aquilo que pertence à natureza sensível e aquilo que é, por oposição, “sobrenatural”. A mesma que presidiu a elaboração de Todorov (1975, p. 30)<sup>15</sup>:

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

O sentido amplo, ou *lato*, do fantástico, refere-se a textos que escapam ao realismo estrito do século XIX e, assim, a escolha por esse caminho traz a perspectiva de que o fantástico como uma narrativa muito mais antiga do que se convencionou. Para Irène Bessière (1974), autora da obra *Le récit fantastique: la*

---

<sup>15</sup> Observa-se nos dicionários de língua portuguesa que o termo sobrenatural é definido majoritariamente como tudo o que é contrário ao natural, todo fenômeno que tem a capacidade de escapar às leis naturais. A expressão tem sua origem no latim *supernaturalis* e está relacionada àquilo que julgamos não pertencer ao mundo natural, quer dizer, que nos proporciona uma sensação de estar fora do reino da experiência comum e nos coloca diante de uma prática extraordinária. Cf. MICHAELIS. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. [sobrenatural]. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/sobrenatural>>. Acesso em 22 dez. 2020.

*poétique de l'incertain*, a narrativa fantástica recorre ao mundo admitido como real para, assim, incorporar o fenômeno sobrenatural, convencionando-a como aquilo que ela irá chamar de *poética da incerteza*. A autora defende a autonomia do relato fantástico e a ideia de que “toda descrição é uma confirmação, uma reconstrução do real, e, como evocação, é o chamado de uma realidade outra” (BESSIÈRE, 1974, p. 13).

Os livros fantásticos [...] passam pelo índice de uma libertação do espírito, por uma das melhores manifestações da contra-cultura. Literatura marginal [...]; a forma do caso é recebida como meio de contestar nossa legalidade burguesa (jurídica, científica, moral). (BESSIÈRE, 1974, p. 25).

O que se depreende da descrição de Bessière é que a literatura fantástica é, antes de tudo, uma literatura marginal, dado que ela manifesta diversas temáticas que não estamos habituados a evocar nas histórias. Esse efeito do fantástico provoca um discurso de “contracultura”, possibilitando tornar a condição do homem ocidental, suas relações sociais e os progressos científicos objetos de reflexão. Ainda que as manifestações artísticas sejam um espaço de expressão da imaginação, Bessière (1974, p. 25) aponta que “não é tão livre quanto parece”. Em outras palavras, existe a liberdade de expressão de um lado e o medo da autoridade do outro, assim, o fantástico recorre ao sobrenatural para evitar, também, que seu discurso seja deslegitimado e censurado pelas instituições religiosas ou políticas.

Segundo Batalha, “o fantástico que ressurgiu na França a partir das traduções dos contos de Hoffmann possibilitou o deslocamento do conceito de verossimilhança e instaurou o espaço da literatura assumida como ficção, em reação ao gosto francês e à estratégia discursiva realista” (2003), e é com essa perspectiva que o fantástico desenvolveu uma importante potência de manifestação do sobrenatural e do estranho baseada em crenças populares que remontam ao período medieval. Uma vez que, a partir de determinados processos históricos, sobretudo o iluminismo europeu, o fazer literário apresenta-se como uma das formas de manifestar a realidade. A literatura fantástica surge, então, como uma das maneiras capazes de documentar aquilo que até aquele momento era objeto da oralidade, produzindo, ao mesmo tempo, um campo de fábulas e simbologias que lhe é próprio.

No mesmo sentido, Remo Ceserani (2006, p. 71) refere-se ao fantástico como uma modalidade que “envolve fortemente o leitor, leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois disparar os mecanismos da surpresa, da

desorientação, do medo, possivelmente um medo percebido fisicamente”. E é na criação desse ambiente pretensamente real que o fantástico irrompe nos textos do século XIX, privilegiando elementos que provoquem a inquietação no leitor. O relato fantástico acaba por apontar diversas explicações possíveis para a manifestação do insólito, despertando a incerteza tanto nos personagens quanto nesse leitor. Nessa sequência, Irène Bessière aponta que,

[...] no relato fantástico, a impossibilidade da solução resulta da presença da demonstração de todas as soluções possíveis. Esta impossibilidade da solução não é outra coisa senão a solução livremente escolhida. O relato fantástico exclui a forma da decisão porque ela impõe à problemática do caso aquela da adivinha. (Bessière, 1974, p. 54).

Assim, quando o caso do plano do insólito é solucionado dentro da trama ou recebe qualquer explicação racional, inviabiliza o efeito fantástico tomado em seu sentido *stricto* do texto. Seguindo essa concepção mais limitada do fantástico, para que a ocorrência do fantástico seja admitida, é preciso que a narrativa se encerre sugerindo diversos caminhos possíveis para que o leitor se encontre numa situação hesitante no momento de interpretá-la. Esses relatos despertaram no herói, assim como no leitor, uma preocupação que surge de sua incapacidade de explicar ou verificar fatos estranhos e inaceitáveis.

Com base na premissa da literatura fantástica, fez-se um levantamento das obras de Théophile Gautier que se cruzam ao abordarem a temática da morte e do sobrenatural e, por outro lado, também se distanciam na maneira como essa temática é desenvolvida. Conforme já mencionado, Théophile Gautier tornou-se uma das figuras mais admiradas dos salões de Paris. Respeitado por seus contemporâneos e, mais particularmente, por Charles Baudelaire, que lhe dedicou sua coleção de poemas *Les Fleurs du Mal* (1857), Gautier publicou sua primeira coleção de *Poésies* em 1830 e, depois disso, seus *Grotesques* em 1844. Foi através de sua amizade com Gérard de Nerval e, conseqüentemente, sua entrada no *petit cénacle* de Paris, que conheceu Victor Hugo, à época uma figura de liderança dos jovens românticos, e tornou-se um convicto discípulo do romantismo. Em consequência disso, Gautier também escreveu romances que marcaram a estética romântica da época, como *Mademoiselle de Maupin* (1835) e *Le roman de la momie* (1858). Jovem de espírito romântico, Gautier também transitou no campo literário

francês<sup>16</sup> e, como um dos principais seguidores da literatura fantástica de E.T.A. Hoffmann, cuja obra tomou grande proporção na França por conta de traduções e biografias, foi um autor de importantes novelas fantásticas da época.

A narrativa fantástica francesa, por ser uma modalidade que aborda mais frequentemente a questão da morte e do sobrenatural, torna-se uma fonte eficiente para o presente trabalho. Muitos artistas de seu tempo tinham uma preocupação particular em dar alguma serventia para a arte, seja de caráter social e político, retratando as misérias e podridões da sociedade francesa, seja com o intuito de entreter a burguesia em ascensão e angariar recursos financeiros. Em contrapartida, temos aqueles artistas que se afastavam de qualquer utilidade da arte, dentre eles Théophile Gautier, que a partir do prefácio de sua obra *Mademoiselle de Maupin* (1835), irá traçar seu posicionamento estético diante das expressões de arte, construindo o conceito da reunião de todas as manifestações artísticas do que ele irá chamar de Arte pela Arte<sup>17</sup>. O autor, que também foi um atuante crítico da arte, estabelece em seu discurso sua negação aos costumes burgueses, aos bons modos morais e aos dogmas religiosos. Outrossim, Gautier irá refletir sobre a construção do Belo que, a partir de sua perspectiva, não está relacionada à utilidade da arte, pelo contrário, para que a arte encontre sua beleza plena, ela não pode servir para nada.

"La Cafetière" (1831), "Omphale" (1834), "O cavaleiro duplo" (1840), "Dois atores por um papel" (1841), "Arria Marcella" (1852), "Avatar" (1856), "La Morte amoureuse" (1836), "Le pied de la momie" (1840) e "Jettatura" (1856) são histórias de Théophile Gautier que se distinguem tanto pela intercorrência do fantástico quanto pela ambiguidade inserida. Além disso, os personagens costumam ser colocados na presença do desconhecido ou do inexplicável, como preconiza a modalidade fantástica. Dentre as obras citadas, temos interesse particular em *La cafetière* (1831), *La morte amoureuse* (1836), *Jettatura* (1857) e *Spirite* (1866), obras que foram publicadas inicialmente em formato de folhetins e que, do nosso ponto de vista, estão entre suas indispensáveis narrativas que trazem o insólito e estabelecem em sua construção uma relação com a morte e o sobrenatural.

---

<sup>16</sup> Termo cunhado por Pierre Bourdieu (1996), conceituado como "um espaço de abrigo ou, como melhor convém, de legitimação, para que se reconheçam autores e obras que apresentam potencialidades para ultrapassar a dimensão histórica e temporal, ou seja, está estreitamente vinculado à noção de valor" (ANDRADE, M.L. de, 2017).

<sup>17</sup> O termo está em letra maiúscula porque foi a forma como foi adotado por Théophile Gautier em 1830 para defender a autonomia da Arte.

Por conseguinte, tomamos como referência o comportamento estético de Théophile Gautier e a transição que se estabelece entre uma literatura que tinha como princípio a criação de uma atmosfera fantástica, como em *La Cafetière*, *La morte amoureuse* e *Jettatura*, e uma literatura que apresenta uma abordagem mais próxima de uma compreensão cientificista do espírito a partir da construção dos personagens centrais e sua relação com o amor e a morte. As perspectivas acerca do sobrenatural presentes na composição dos conflitos amorosos em Gautier nas quatro novelas são responsáveis por uma construção do entendimento sobre a morte e que vai determinar uma mudança em sua poética. A compreensão da morte assume diferentes perspectivas nas obras em estudo, principalmente a partir da realização amorosa do personagem central e sua conexão com o fenômeno incomum. As novelas incorporam o conflito amoroso mediado pelo sobrenatural, inspirado em temáticas próprias do imaginário popular e do universo religioso relacionados ao gótico e ao fantástico.

Embora, ao enveredar-nos pelos estudos de narratologia, seja possível encontrar diversas maneiras de examinar a composição de uma obra, escolhemos centralizar nossas análises no estudo dos personagens, sobretudo do ponto de vista daquele que está em contato direto com o sobrenatural, o personagem masculino. Para tanto, propomos, a seguir, compreender melhor os processos de figuração do personagem no campo de estudos da narratologia e sua importância como instrumental de análise para nossa investigação.

## **2.2 Processos de figuração do personagem**

Partindo do pressuposto de que narrar é um jeito de transmitir uma situação valendo-se, acima de tudo, dos personagens que executam ou sofrem determinadas ações, o fazer literário, no caso do romance e/ou da prosa de modo geral, acontece fundamentalmente a partir da figura do personagem enquanto elemento essencial. Isso quer dizer que, numa narrativa, embora outros elementos narratológicos, como por exemplo o recorte temporal e espacial, o enredo, também tenham uma importância significativa, sem seus personagens ela não se realiza, mesmo que essa modalidade tenha sido objeto de tentativa no “nouveau roman”, com êxito

discutível, segundo muitos críticos. Assim, é a partir do estudo dos processos de figuração<sup>18</sup> dos personagens nas obras de Théophile Gautier, indicadas anteriormente, que iremos entender como intercorre o fenômeno insólito e a realização amorosa.

Para Carlos Reis (2019, p. 138), estudar o personagem é pensar na lógica íntima de seus processos de figuração que, em geral, explicam ou ajudam a explicar como ela é composta, no plano da ficcionalidade e da retórica narrativa. Nos serviremos do instrumental teórico do autor a respeito da construção de personagens como uma categoria da narrativa fundamental para analisar o personagem masculino nas obras escolhidas. Em *Dicionário de Teoria da Narrativa* (1988), Carlos Reis e Ana Cristina Lopes sistematizam conceitos que permitem uma aproximação do texto narrativo, pensando, sobretudo, noções da teoria narrativa como instrumental de análise do texto literário. Os conceitos discutidos e expostos em sua obra excedem seus próprios limites em cada verbete, para propiciar reflexões teóricas fundamentais sobre a natureza narrativa e serve-nos como instrumento na compreensão do papel que a narratologia desempenha na investigação de um ou diferentes aspectos de uma obra e no desenvolvimento dos espaços narrativos. Assim, observa-se que o modo de encarar a morte também será um indicador do modo de criação de personagens interferindo nas construções narrativas das obras literárias em questão.

Conforme observam Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988, p. 53), “a caracterização das personagens é, muitas vezes, conduzida de modo a realçar fatores de conflito ou de harmonização que entre elas se estabelecem” e “prenuncia (...) inevitáveis implicações no plano da ação”. Da mesma forma, as personagens são sujeitos que desempenham o papel de criar lugares simbólicos na narrativa, capazes de fazer valer sua voz. Numa narrativa, é importante que exista um referencial de fala para construir o discurso que se deseja.

[...] as personagens de ficção afirmam-se e desenvolvem-se como entidades com vida de certo modo autossuficiente, justificada pela conformação e pela dinâmica interna de um determinado mundo narrativo, mas remetem também para a posteridade, para a funcionalidade social e

---

<sup>18</sup> Sobrevida do personagem - O conceito de figuração designa um processo ou um conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais, de natureza e de feição antropomórfica, conduzindo à individualização de personagens em universos que as acolhem e com os quais elas interagem.

para a extensão desse mundo narrativo para além das suas “fronteiras” (REIS, 2019, p. 134).

Dessa maneira, na tentativa de compreender a relação que o personagem estabelece com a morte e com o fantástico, propomos a perscrutação da figuração de três personagens masculinos que habitam três narrativas de Gautier: *La Cafetière*, *La Morte Amoureuse* e *Jettatura*. Embora cada personagem desempenhe em cada obra seu papel com suas particularidades, com nomes e personalidades diferentes, adotaremos aqui esses personagens de maneira arquetípica, assumindo que a ideia construída do personagem em todas as obras está vinculada ao seu contato com a morte e com o fenômeno insólito. Portanto, admitiremos em nossa análise que o fator mais importante na construção do personagem masculino é a maneira como ele se relaciona com a morte e como ela é apresentada nas obras.

A morte, inicialmente, em *La Cafetière* e em *La Morte Amoureuse*, apresenta-se como um subterfúgio para a realização amorosa, quer dizer, o personagem masculino acessa a figura da mulher, que está morta, e admite seu contato como uma forma de consumação do desejo. Porém, a representação da morte que atraiu o protagonista transforma-se em um obstáculo, como veremos a seguir. Em *Jettatura* a morte é apresentada de forma um pouco diferente, mas, ainda assim, ela continua atuando como um empecilho entre o protagonista e a sua *femme fatale*<sup>19</sup>. Isto posto, a morte encarrega-se do papel de antagonista na história, servindo como alteridade diante do desejo do protagonista de realizar seu propósito.

Ora, nas obras, a morte é manifestada simbolicamente através da figura da mulher, mesmo com suas especificidades em cada uma das narrativas. É dessa maneira que o personagem principal, o protagonista, faz oposição à sua antagonista, representada pela morte, e é através da ação dela que o personagem adquire sua existência ao longo da narrativa. Em *La Cafetière* e em *La Morte Amoureuse*, a morte e a personagem feminina se misturam e atuam como uma coisa só. Em *Jettatura*, a morte se mistura ao próprio personagem masculino, mas se manifesta, igualmente, na personagem feminina. O protagonista é o símbolo que provoca a morte da amada. A antagonista se desloca por um momento, mas sem deixar de atuar na formação do personagem masculino e impedi-lo de realizar sua relação

---

<sup>19</sup> Uma *femme fatale* é uma personagem típica que usa o poder da sexualidade, ou os sentidos, para prender o herói infeliz. Ela seduz, às vezes sem "ceder", e muitas vezes é caracterizada como uma mulher muito feminina e sedutora.

amorosa. No último romance, *Spirite*, que será analisado no terceiro capítulo, essa configuração da morte como antagonista se mantém de alguma maneira, com a diferença de que a morte muda o sentido atribuído à relação amorosa, deixando de apresentar-se como um empecilho.

O desejo de constituição da relação amorosa representa um elemento de afirmação desempenhado pelo personagem masculino, narrador em duas das quatro obras, aquele que anseia realizar o amor. Num primeiro momento, em *La Cafetière*, *La Morte Amoureuse* e *Jettatura*, a morte surge como elemento de negação daquilo que orienta os desejos do personagem central e impossibilita sua realização. Por último, em *Spirite*, a morte, que inicialmente funciona como mediadora do fenômeno extraordinário, impedindo que o personagem masculino alcance sua amada, deixa de ser uma maneira de evitar o vínculo amoroso e reformula a ideia de conexão entre o mundo dos homens e o mundo espiritual tornando-a palpável e possível.

No interior da tradição filosófica da dialética, que teve em Hegel (1770 – 1831) um de seus principais formuladores modernos, compreendem-se três momentos da unidade contraditória dos opostos: a tese, componente propositivo; a antítese, elemento de negação; e a síntese, resultante de negação da negação que não se identifica nem com o primeiro nem com o segundo momento. Dentro da perspectiva de análise do personagem neste trabalho, a morte representa, inicialmente, a antítese, pois enquanto negação, ela constrói um embate entre o personagem masculino (a vida) e a personagem feminina (a morte), tendo como principal finalidade o encontro amoroso, a concretização do amor. A antítese acaba por impossibilitar esse compromisso mesmo que exista o desejo mútuo. Em *Spirite*, a morte aparece como negação da negação. Isso quer dizer que, num primeiro momento, a morte aparece como uma antagonista, dificultando o contato entre os amantes, mas revela-se como uma possibilidade, sintetizando o desejo de realização à sua realização na morte.

### 2.2.1 La Cafetière

Em 4 de maio de 1831, o Gabinete de Leitura publica *La Cafetière*, primeira novela fantástica de Théophile Gautier, ponto de partida de sua trajetória no mundo do insólito ficcional. A história da novela é contada por um narrador-protagonista, Théodore, personagem central masculino, que por sua vez começa a relatar sua viagem ao interior da Normandia com alguns amigos. O fato de a narrativa iniciar-se justamente com o personagem contando um episódio de sua vida em um lugar fora de seu cotidiano nos sugere uma relação mais íntima com o leitor, estabelecendo, assim, um vínculo de confiança. Outro ponto da narratologia que é importante citar, além da narração em primeira pessoa, é o recorte temporal da história, que está sendo contada um ano após ocorrida.

*Ano passado*, fui convidado, junto com dois amigos de ateliê. Arrigo Cohic e Pedrino Borgnioli, para passar alguns dias *numa fazenda no interior da Normandia*. O tempo, que, na nossa partida, prometia ser maravilhoso, resolveu mudar de repente, e caiu tanta chuva que os caminhos esburacados por onde andávamos eram como o leito de uma torrente. Afundávamos na lama até os joelhos, uma camada espessa de terra gorda se grudara nas solas de nossas botas, e seu peso retardava tanto nossos passos, que só chegamos no nosso destino uma hora depois do pôr-do-sol. (GAUTIER, 1981, p. 55 – grifo nosso).

Na construção da história narrada, verificam-se procedimentos e elementos no trecho acima que possibilitam a construção de uma atmosfera fantástica, como, por exemplo, o cenário de uma cidade estrangeira, situada em um lugar distante do comum e, igualmente, elementos como o mau tempo e a valoração do cair da noite. Tais mecanismos narrativos constroem um ambiente mais favorável aos acontecimentos sobrenaturais que estão por vir e funcionam como uma forma de produzir um efeito inquietante no leitor.

O protagonista continua seu relato de maneira descritiva, narra os elementos do ambiente e gera uma exposição exagerada de suas percepções, como em “tão logo acabamos de cear, nos mandou levar cada um a seu quarto. O meu era grande; senti, ao entrar, uma espécie de *calafrio*, pois me parecia ter entrado em um mundo novo” (1981, p. 56, grifo nosso). Théodore descreve com detalhes os móveis antigos e as peças que decoram o quarto, objetos que provocavam nele a impressão de “estar na época da Regência” e a sensação de que “nada estava fora do lugar”, dado que parecia que tudo estava exatamente como alguém havia deixado da última vez em que esteve no quarto.

Ainda que o personagem masculino tentasse escapar ao universo um tanto incomum que o envolvia, ele não conseguia manter-se tranquilo por causa da cama que se “agitava sob seu corpo como uma onda” e o forçava a encarar a tapeçaria pendurada na parede evidenciada pelo fogo. O protagonista, afinal, demonstra grande interesse nos rostos dos antepassados de seu anfitrião esfumaçados na parede e se põe a observá-los com certa obsessão. Num dado momento, Théodore constata que esses personagens começam a se mover, primeiro “as pupilas”, depois “os lábios se abriam e se fechavam como lábios de pessoas que falam”, ainda que ele não pudesse escutar nada além do “tique-taque do relógio e do assobio de vento do outono”. Como tantos outros relatos de fenômenos sobrenaturais, Théodore narra seu “terror incontrolável” diante da situação que experienciava e os efeitos em seu corpo: “meus dentes se entrechocaram a ponto de quase quebrar” e “um suor frio inundou todo o meu corpo”.

A continuação dos eventos é permeada pela inquietude do narrador, que receia não ser levado muito a sério, visto que ele próprio parece conservar uma certa incredulidade diante das circunstâncias. À medida que o narrador vai contando sua história, novos elementos da ordem do metaempírico vão sendo inseridos na narrativa e proporcionando ao leitor mais recursos na criação desse ambiente estranho. Essa sequência inclui velas que “se acendem sozinhas”, o fole que “começa a soprar o fogo”, a pá que “revolvia cinzas”, a cafeteira que “atira-se na mesa”, as poltronas que “começam a mover-se sozinhas”, além dos personagens dos retratos, que “apresentavam um espetáculo bizarro”, saindo de suas molduras e sentando-se para tomar café. Todas essas ocorrências descritas em detalhes provocam em Théodore um certo pavor, mas, valendo-se de suas palavras, ele não pôde deixar de achar graça do cenário absolutamente absurdo que se desenhava diante de si.

Como uma maneira de descrever esteticamente a cena, há um realce nas descrições visuais do episódio, como o detalhamento nas cores das peles das figuras que tomam vida, seus trajes e aspectos. Outro ponto importante que ajuda a promover essa atmosfera é o uso do procedimento de dar vida a quaisquer objetos inanimados, conhecido como *personificação*, proporcionando movimento, sensações e comportamentos exclusivamente humanos aos utensílios do quarto.

A todo momento, durante o evento que vai se prolongando na narrativa, o protagonista buscará entender as aparições fantásticas e suas atitudes

inimagináveis. A atenção dos personagens fantásticos, em dada ocasião, estava voltada para o relógio, o que provocou em Théodore uma certa ansiedade e o impedia de “desviar o olhar”, assim, ele seguia “o ponteiro, que caminhava para a meia-noite a passos imperceptíveis”. Quando o relógio bate a meia-noite, Théodore entende anunciarem a hora da dança e observa a movimentação dos músicos e dos personagens para o meio do quarto.

“O relógio bateu uma hora; eles pararam. Vi algo que me escapara: uma mulher que não dançava”; nesse momento, ele olha para Angéla, a mulher de cabelos “de um louro-acinzentado, longos cílios e pupilas azuis tão claras e tão transparentes que através delas eu via sua alma” (1981, p. 59). Entorpecido pelos sentimentos despertados por ela, a misteriosa mulher no meio do quarto, Théodore experimenta sensações e desejos exagerados até então desconhecidos por ele: “Nunca, nem mesmo em um sonho, algo tão perfeito se apresentou a mim”. É por meio da lente do erotismo que a narrativa de Gautier cria um campo metafórico do olhar, do ver, sendo os *olhos* os órgãos do desejo e o verbo *ver* a função desejante por excelência. A metáfora ótica recobre uma interioridade ativa e desperta no personagem masculino, e conseqüentemente no leitor, além da curiosidade, um certo fascínio.

Sua reação inicial é de hesitação, ainda que tenha saído da cama e ido em direção à jovem “guiado por alguma coisa que agia” sobre ele, mas rapidamente a incerteza se transforma numa longa conversa, “como se a conhecesse há vinte anos”. O relógio bate mais uma vez e Théodore e Angéla começam a dançar.

(...) a voz com timbre de prata vibrou outra vez no quarto e disse:  
 — Angéla, você pode dançar com o cavalheiro, se lhe der prazer, mas sabe no que isso vai resultar.  
 — Pouco importa — respondeu Angéla, amuada.  
 E passou o braço de marfim em volta do meu pescoço. (GAUTIER, 1981, p. 60).

Naquele momento, embora o personagem já estivesse imerso em um cenário inteiramente ilógico, o encantamento na presença da jovem abrandava seus questionamentos. Contudo, o encanto começa a tomar outra forma e revela, com estranhamento, a tonalidade sobrenatural da existência de Angéla. A moça, que dançava com energia incomum, “pareceu cansar-se de repente” e é encorajada por Théodore a sentar-se em uma poltrona que sobrava no canto do quarto, posto que todos os outros dançantes já haviam se sentado.

Sem fazer a menor objeção, Angéla sentou-se, envolvendo-me com os braços como se fossem uma echarpe branca, escondendo a cabeça no meu peito para se aquecer um pouco, pois se tornara fria como mármore. Não sei por quanto tempo ficamos nessa posição, pois todos os meus sentidos estavam absorvidos na contemplação dessa misteriosa e fantástica criatura. (GAUTIER, 1981, p. 61).

O aspecto extraordinário é reafirmado conforme a figura da jovem Angéla ganha contornos e texturas que estão fora da ordem do natural, como a pele fria de mármore, por exemplo. O evento que desordenou a cabeça de Théodore despertou em seu olhar a sensação de realizar um encontro entre dois mundos. A morte, então, se apresenta primeiro como subterfúgio para a realização amorosa, para em seguida decretar seu fim. O personagem realiza seu desejo, seu amor, mesmo que por um espaço/período muito curto de tempo, mas, ao tocar sua amada e perceber a fragilidade de sua efêmera existência, tudo se encerra diante de seus próprios olhos.

(...) o mundo real não existia mais para mim e todos os laços que me unem a ele tinham se rompido; minha alma, liberta de sua prisão de lama, nadava no vago e no infinito; eu compreendia o que nenhum homem pode compreender, os pensamentos de Angéla se revelando a mim sem que ela precisasse falar, pois sua alma brilhava em seu corpo como uma lâmpada de alabastro e os raios que saíam de seu peito transpassavam o meu de lado a lado.

A cotovia cantou, uma claridade pálida cintilou nas cortinas. Assim que Angéla a percebeu, levantou-se precipitadamente, deu-me adeus com um gesto e, após alguns passos, soltou um grito e caiu no chão. Tomado de assombro, acorri para levantá-la... Meu sangue congela só de pensar: *tudo o que encontrei foi a cafeteira quebrada em mil pedaços* (GAUTIER, 1981, p. 62 – grifo nosso).

O fim da relação amorosa entre o personagem central e a mulher, enquanto representação do fenômeno sobrenatural, acontece de forma abrupta e provoca um sentimento de hesitação, tanto no personagem central quanto no leitor da obra.

De fato, o que ainda há pouco me parecera uma cafeteira era com toda a certeza o perfil doce e melancólico de Angéla.

— Por todos os santos do paraíso! Ela está morta ou viva? — exclamei num tom de voz trêmulo, como se a minha vida dependesse de sua resposta.

— Ela morreu há dois anos, de pneumonia, depois de um baile.

(...)

Acabava de compreender que não mais haveria para mim felicidade sobre a terra! (GAUTIER, 1981, p. 43).

Em sua composição, a novela fantástica se utiliza de uma estrutura ainda muito atrelada ao romantismo de Victor Hugo, que queria unir o grotesco ao sublime, assim, abusando das descrições das cores e da disposição dos elementos que integram o ambiente para dar uma dimensão mais onírica do relato fantástico. Essa

estrutura consiste na história de uma impossibilidade amorosa travada por uma diferença de mundos: o mundo dos homens e o mundo do desconhecido. Dentre os recursos narrativos presentes na novela, temos uma herança da correspondência de Gautier com Hoffmann, já que ele se utiliza da mesma preocupação hoffmanniana com as relações entre a literatura e outras artes (SILVA, 2013, p. 4). Logo, os recursos narrativos do autor privilegiam suas percepções artísticas, quer dizer, a morte vista do plano da estética e a idealização da mulher amada se comparada às obras de arte.

O desenvolvimento da novela aponta para o que estamos definindo neste trabalho como literatura fantástica, dentro da própria perspectiva todoroviana, desde seus recursos narrativos da ordem do sobrenatural, que convergem à teoria de fantástico de Todorov, na construção da atmosfera fantástica até a hesitação diante da veracidade do que é narrado. Assim, se considerarmos a definição proposta por Todorov, o fantástico se caracteriza por desestabilizar as certezas da ordem racional, justamente por colocar em xeque a noção de uma realidade única, estável, conhecida e compreensível.

Em *La Cafetière*, o fenômeno insólito irrompe no mundo empírico e não admite uma explicação racional, levando a um questionamento, assim, ainda que o personagem masculino descubra, ao final de tudo, a morte da mulher amada, ele não consegue reconhecer se o que viveu foi uma grande ilusão de sua cabeça, um sonho ou se realmente teve aquela experiência. O personagem masculino, a despeito das indicações metaempíricas que estavam postas diante de si, não toma nenhuma atitude para interromper ou escapar da situação em questão. E, apesar de sua confirmação perante a notícia de que sua amada estava de fato morta, Théodore preserva dentro de si uma alguma imprecisão e ambiguidade que suscitam, conseqüentemente, um desfecho indefinido para suas elucubrações.

Esse mistério da vida após a morte faz parte do imaginário popular, mas ainda não é encarado como uma ciência, como será a partir do espiritismo de Kardec. Assim, apesar de existir uma desconfiança, a ideia de que pessoas do plano terreno estabelecem um contato com o plano espiritual, até então, não era aceita pela ciência e permanecia no terreno das crenças populares ou da religião. Isto posto, a hesitação do personagem provoca no leitor uma espécie de inquietação e suscita sua curiosidade, fato que leva a história a um desenlace de dúvida por parte do leitor em sua leitura do conto.

### 2.2.2 La Morte Amoureuse

Em 1836, *La chronique de Paris* publica *La Morte Amoureuse*, mais uma obra fantástica de Théophile Gautier, inspirada na obra *The Monk*, de Lewis. A obra apresenta uma narrativa novamente em primeira pessoa a partir da perspectiva do próprio personagem principal. Como mencionamos no tópico anterior, esse recurso é comumente utilizado para ambientar o leitor em um espaço de intimidade com a história, assim como permite que ele experimente as sensações descritas pelo protagonista. *La Morte Amoureuse* é uma história contada do ponto de vista de um padre-narrador, Romuald, que, numa conversa com um amigo, relata o tempo em que viveu “uma vida de mundano” e foi “vítima de uma ilusão diabólica”, conforme destacamos no trecho a seguir.

Você me pergunta, irmão, se amei; respondo que sim. É uma história singular e terrível, e, embora tenha sessenta e seis anos, mal ousou tocar nas cinzas dessa lembrança. Não quero lhe negar nada, mas não contaria tal história a alguém menos experiente. São acontecimentos tão estranhos que custo a acreditar que tenham ocorrido. Durante mais de três anos fui vítima de uma ilusão singular e diabólica. (GAUTIER, 1981, p. 117).

Assim como em *La Cafetière*, a obra apresenta um personagem masculino que, ao entrar em contato com o sobrenatural, demora a assimilar o que lhe ocorre e duvida de sua própria capacidade de discernir o que é real e o que é fruto da fantasia de sua cabeça. Em momento algum há uma confirmação de que aquele personagem acessa uma superfície de delírio ou que tenha qualquer distúrbio mental que o leve a inventar cenários irreais. Dito isto, Romuald, a partir de uma descrição bastante factível, descreve os “acontecimentos tão estranhos” que viveu, ainda que preserve alguma resistência em crer que tenham de fato ocorrido. Ao longo da história, Romuald se mostra indeciso, às vezes acredita que sonhou e às vezes que realmente viveu aventuras extraordinárias: “Deus queira que tenha sido um sonho!”.

Inicialmente, vamos nos concentrar um pouco na figura da feminina, Clarimonde, que exerce um papel fundamental na manifestação do fenômeno fantástico e é quem conduz o protagonista a vivenciar uma verdadeira crise de

identidade, desempenhando o papel de padre durante o dia e o de um homem rico e ousado à noite. Clarimonde surge na vida de Romuald como um ser estranho, completamente inusitado que semeia dúvidas e abala a vida ordenada do Padre. Embora a vampira desempenhe o papel de uma personagem insólita, ela não tem nada, além de sua beleza incomum, que a diferencie de outras mulheres comuns, o que dificulta qualquer suspeita de sua verdadeira natureza.

A beleza surpreendente de Clarimonde manifesta-se no dia da ordenação de Romuald, na igreja e constrange o jovem sacerdote, que até aquele momento “nunca havia estado no mundo profano” e que “sabia vagamente que existia uma coisa chamada “mulher”. O protagonista “tinha passado a noite em oração e estava num estado que quase beirava o êxtase”, passagem que talvez justifique um pouco a ausência de tino na tentativa de compreender suas experiências com o “outro lado”. Naquele dia, nada parecia escapar de sua capacidade imaginativa. E sua preocupação com a integralidade, com a denominação completa de seu primeiro contato com a aparição de Clarimonde, lembra a precisão da obra de arte.

Oh! Como ela era bela! Os maiores pintores, quando, buscando no céu a beleza ideal, eles representaram sobre a terra o divino retrato da Madonna, nem sequer se aproximaram dessa realidade fabulosa. Nem os versos do poeta nem a paleta do pintor não podem expressar uma ideia. Ela era bastante grande, com um tamanho e um porte de uma deusa; seus cabelos, de um loiro doce, se separavam no alto de sua cabeça e fluíam sobre suas têmporas como dois rios de ouro; parecia uma rainha com sua tiara; sua testa, de uma brancura azulada e transparente, se estendia ampla e serena sobre os arcos de dois cílios quase marrons, singularidade que era somada ainda ao efeito de olhos verde-mar de uma vivacidade e de um brilho insustentável. (GAUTIER, 1981, p. 78).

O protagonista enfatiza, nessa passagem, a incapacidade da poesia e da pintura para descrever Clarimonde, tamanha era sua beleza. A figura feminina é colocada com um aspecto fora do comum e parece transparente graças à “limpidez” de seu olhar. Ela coloca Romuald em um mundo ideal submerso por cores excepcionais: “loiro”, “azulado”, “branco”, “verde mar” e “rosa”. No entanto, a cor cristalina adicionada a uma atmosfera de transparência define o caráter do espectro: este tem uma tez muito branca ou muito rosa para ser real. Além disso, o autor consegue transmitir a exuberância e perfeição da mulher empregando metáforas como: “um tamanho e porte de uma deusa” e hipérboles como: “que nunca vi a um olho humano” ou “a via brilhando com todas as cores do prisma, numa penumbra púrpura como quando se olha o sol” (GAUTIER, 1981, p. 120).

Nesse texto, os elementos descritivos que transportam o leitor para uma dimensão inacreditável e magnífica nos dá a impressão de que estamos olhando para uma pintura enquanto lemos. Podemos ver que Gautier atribui um valor particular às cores e às tonalidades que se contrastam, como a oposição entre a luz do dia e o tom sombrio do cair da noite, os tons mais vivos e brilhantes indicando a presença da figura feminina destoando de outros mais pálidos, “tristes”, como o olho “sem brilho” e o “pelo cinzento” do velho cão do presbitério. Esta descrição, portanto, atribui grande importância à dimensão visual, mais uma vez desfrutada pelo autor para mexer com os sentidos do desejo no órgão do olhar. É sob a ótica do protagonista e narrador Romuald que o leitor é transportado para essa dimensão do ver, observando-se com frequência elementos que fazem alusão ao olhar, seja dele próprio, seja de Clarimonde, como na passagem em que ela fala com Romuald através de “seu olhar (que) quase possuía uma sonoridade, e as frases que seus olhos me enviavam ecoavam no fundo do meu coração como se uma boca invisível as tivesse colocado no interior da minha alma” (GAUTIER, 1981, p. 122).

As descrições pictóricas de Gautier, como aponta Sabrina Baltor, são elementos que desempenham um papel importante na construção de sua poética e, conseqüentemente, servem como “estratégias para inserir uma beleza plástica em seus textos literários”, transformando “o próprio texto num objeto literário e ao mesmo tempo artístico, ressaltando o valor plástico e imagético das descrições” (2007, p. 49 e 71). O sentido da visão nas descrições de Romuald apresentam Clarimonde sob um ângulo de esplendor e luminosidade, seus contornos se assemelham a de um espectro ou fantasma, o que leva a mulher a uma dimensão extraordinária, fantástica. Gautier ambienta o leitor em um cenário factível e introduz a figura de Clarimonde a partir de uma descrição irreal. Assim, o leitor é conduzido e seduzido sutilmente para outro universo, dando vida e sentido ao mundo meta-empírico que habita nosso imaginário coletivo.

Os acontecimentos estranhos são incorporados na narrativa com pequenos aspectos insólitos desde o momento em que o sacerdote entra na igreja, como a “força oculta” que arrancava “as palavras da garganta” de Romuald e o esforço que ele fazia em vão para “gritar que não queria ser padre” no momento de sua ordenação: “Apesar de acordado, estava num estado semelhante ao de um pesadelo, quando se quer gritar uma palavra da qual depende nossa vida e não se consegue” (GAUTIER, 1981, p. 122). A palavra pesadelo é mencionada três vezes

na narrativa, o que nos remete a uma dimensão onírica do relato. O protagonista parece não ser capaz de distinguir aquilo que faz parte do que se convencionou como real daquilo que parece aquém da racionalidade, quer dizer, ele não é capaz de admitir a possibilidade de estar vivendo essa história senão através de seus sonhos. É dessa maneira que os episódios intercorrem sem que ele sinta qualquer controle sobre si mesmo e de suas próprias ações.

O destino pacato e tranquilo de Romuald logo dá lugar a uma grande obstinação a encontrar novamente a mulher que, ao tocar sua pele fria “de uma serpente” no braço do padre, “deixou uma marca vermelha como se tivesse sido feita por um ferro em brasa”. É a partir das descrições das características atribuídas à personagem feminina e dos detalhes de sua interferência na vida de Romuald que temos uma confirmação de que Clarimonde é, na verdade, uma vampira. Diante do desespero do jovem Padre, o abade Sérapión tenta livrá-lo de suas angústias remetendo-as ao demônio, espírito maligno que se encontrava irritado por Romuald ter se consagrado para sempre “ao Senhor”. O padre chega a considerar a singularidade dos acontecimentos desde o dia de sua ordenação, como na passagem destacada abaixo. Porém, não resiste ao desejo de estar na presença de Clarimonde.

A estranheza da aventura, a beleza sobrenatural de Clarimonde, o brilho fosfórico dos seus olhos, a marca da sua mão em brasa, a perturbação em que me lançara, a mudança súbita que tinha se operado em mim, a piedade desaparecida num instante, tudo isso provava claramente a presença do demônio, e a mão de cetim talvez não passasse da luva com que cobrira suas garras. Essas ideias lançaram-me num grande pavor; peguei novamente o missal que havia caído no chão e recomecei as orações. (GAUTIER, 1981, p. 127).

Ainda que desconfiasse da verdadeira face de Clarimonde, o sacerdote reencontra sua amada em seu leito de morte após ser conduzido no meio da noite por um pajem negro até o castelo onde habitava. Mais uma vez, Gautier evoca os aspectos da arte no olhar de Romuald que a descreve como uma “estátua de alabastro, feita por algum escultor muito hábil (...), uma jovem adormecida sobre a qual tivesse nevado”. Havia no autor uma certa afeição pelo detalhamento do cenário, uma preocupação exacerbada em tornar a narrativa cada vez mais próxima de uma obra de arte. Foi por meio desse encontro e da tristeza de Romuald que, “inundando as suas faces com o terno orvalho das minhas lágrimas”, fez Clarimonde retomar suas cores e expressar uma “alegria inefável” com a presença do padre.

O jovem, por sua vez, passa a encontrá-la todas as noites, mais especificamente no momento em que ele começa a pegar no sono, confundindo-se sobre o que é realidade e o que é parte de suas viagens oníricas. O personagem vive, então, uma história dupla entre a vigília e o sono, acabando por confundir a própria ideia do que é real e o que faz parte de um universo fantasioso. A dialética do real acontece nesse interregno entre o estar acordado, o momento do sono e um terceiro estado que é configurado pela hesitação entre o sono e o despertar, ocasião em que geralmente não sabemos se estamos acordados – realizando – ou dormindo - sonhando. A dicotomia entre o real e o onírico se faz presente na oscilação entre os impulsos do personagem de dormir e ficar acordado, o que pode suscitar no leitor a sensação de que Romuald é, na verdade, alguém que sofre de sonambulismo. Essa interpretação poderia desfazer por completo a responsabilidade da personagem Clarimonde como provocadora da confusão de Romuald.

Nessa história, o narrador se dá conta da existência do desconhecido, presumidamente um mundo construído que coexiste ao dos homens. Na narrativa fantástica é muito comum a construção de mundos possíveis, concepção cunhada e explorada por Flávio Garcia e Luciana Morais da Silva (2016, p. 6899):

Os mundos possíveis do insólito ficcional são mundos construídos a partir de uma ruptura na base da composição de mundos e submundos narrativos, em que há a irrupção do inusitado. Nesses mundos possíveis ficcionais, as personagens se compõem de submundos articulados a mundos, que submetidos a um eixo central, mundo articulatório, desenvolvem-se por meio de traços profundamente conectados com a realidade dos seres de carne e osso.

Durante o dia, Romuald é um jovem apaixonado pela batina, entregue ao compromisso com o sagrado, não tendo quase nenhuma relação com o sexo oposto; porém, à noite, nos segundos que antecedem o cair do sono, ele se percebe vivendo uma vida mundana marcada pela presença de Clarimonde. “A partir dessa noite, a minha natureza como que se desdobrou e passaram a existir em mim *dois homens* que se desconheciam”, e, nessa vida paralela, Romuald era um jovem “belo”, vestia roupas elegantes, conhecia os encantos das mulheres e andava por bares e festas que nunca imaginaria frequentar.

O notável é que eu não me surpreendia nem um pouco com essa aventura tão extraordinária, e que aceitava - como nas visões onde se admitem com facilidade os acontecimentos mais bizarros - tudo como perfeitamente natural. (GAUTIER, 1981, p. 139).

Cada personalidade de Romuald aparece em um momento diferente e em um lugar diferente. A duplicação do protagonista é acompanhada por uma duplicação espaço-temporal. Embora os acontecimentos causem uma certa estranheza inicial e alguma exaustão, assim como em *La Cafetière*, o protagonista vai se deixando conduzir pelos encantos da vampira e acaba por não questionar a vida ambígua que leva. A existência de Clarimonde estava completamente dependente dessa devoção de Romuald, assim, ela o envolve em sua magia sedutora e se beneficia de sua entrega com o objetivo de consumir seu sangue e manter-se viva. Romuald, ainda entorpecido, reflete consigo mesmo que de bom grado alimenta o seu amor, já que a vampira também o ama com devoção todas as noites.

Uma gota, apenas uma pequena gota vermelha, um rubi na ponta da minha agulha! ... Se você ainda me ama, não posso morrer... Ah! Pobre amor! O seu sangue, o seu belo sangue, tão vermelho, vou bebê-lo. Dorme, meu único bem; dorme, meu deus, meu menino; não lhe farei mal, só tirarei da sua vida o que preciso para que a minha não se apague. (GAUTIER, 1981, p. 146).

O recorte temporal dado no início da novela indica que durante três anos, Romuald vive na angústia de não saber o que de fato é a realidade em sua vida e, ainda que essa confusão seja anunciada a todo momento na novela de Gautier, também percebemos a aceitação do fato de Clarimonde pertencer ao mundo dos mortos-vivos e sugar o sangue do padre toda noite para manter a própria subsistência. Mais uma das evidências que demonstram que ela é uma vampira e, para o protagonista, o símbolo de perfeição e pureza. A morte, bem como aparece em *La Cafetière*, surge como uma possibilidade de encontro entre o protagonista e a vampira amada. Contudo, ela também é o marco para o fim da relação amorosa e impõe um ponto final na vida dupla da qual o personagem hesitava em abrir mão. Ao mesmo tempo em que Romuald sentia-se no limite entre a vida de padre e a vida de homem profano, ele vacilava ao tentar fazer uma escolha consciente entre as duas. Foi o abade Sérapion que tomou para si a responsabilidade de pôr fim nessa força fascinante que permitia que o herói empurrasse as portas de um mundo invisível, colocando confuso o leitor com essa constante idas e vindas entre o real e o ilusório. O abade, então, destruirá o encantamento exorcizando o cadáver da mulher-vampira.

Finalmente, a picareta de Sérapion encontrou o caixão e a madeira estalou com um ruído surdo e sonoro, com esse ruído terrível que emite o nada

quando tocamos nele; ele levantou a tampa e vi Clarimonde pálida como um mármore, com as mãos juntas; o seu sudário branco não tinha uma única ruga da cabeça aos pés. Uma pequena gota vermelha brilhava como uma rosa no canto da sua boca descolorida. (GAUTIER, 1981, p. 149).

Verifica-se que a narrativa de Gautier, mais uma vez, desloca o leitor, perplexo, para uma dimensão em que ele desliza de uma plausibilidade a outra, nesse jogo de brilhos e sombras que aclimatam o surgimento dos elementos fantásticos. A história, levando em consideração dois mundos paralelos, cada um com sua especificidade, mostra-se confusa do início ao fim, o que suscita o mistério, o olhar para o desconhecido que semeia dúvidas no herói e, conseqüentemente, provoca esse efeito no leitor. A figura de Clarimonde é comparada diversas vezes a “diable”, “Belzébuth en personne”, “esprit malin”, “vampire femelle”, o que mostra a concepção que se tinha da mulher a partir do olhar da igreja, ou seja, a mulher é associada a uma figura diabólica que desvia o homem do sacerdócio e o impede de concentrar seus olhares na figura de Deus. Novamente aparece a ambigüidade e disputa entre Deus e Diabo, o último, nesse momento, representado pela mulher.

Ai de mim! Ela falara a verdade! Senti saudades e ainda sinto. A paz da minha alma foi comprada por um preço muito alto; o amor de Deus não foi suficiente para substituir o de Clarimonde. Eis, irmão, a história da minha juventude. Nunca levante os olhos para uma mulher, caminhe sempre com eles fixos na terra porque, por mais casto e calmo que você seja, basta um minuto para perder a eternidade. (GAUTIER, 1981, p. 150).

A construção da personagem Clarimonde e de Romuald na narrativa aponta para um antagonismo entre o que é moral e o que é imoral, entre a castidade e o amor carnal, quer dizer, por um lado, o personagem do abade ilustra Deus e as morais religiosas, os compromissos com a igreja e uma vida centrada, enquanto, por outro lado, Clarimonde é a figura que manifesta o pecado, os desejos mundanos. Os personagens personificam e simbolizam a contradição religiosa entre o anjo e o diabo, estratégia narratológica que cria essa ambigüidade dos fatos. Embora para o personagem não fique nítido se o fenômeno fantástico que rompe a racionalidade da narrativa realmente ocorreu ou se foram fruto de seu delírio, a picareta de Sérapion, a gota de sangue no rosto de Clarimonde e a existência física da vampira ameaçam a hesitação do leitor ao aparentemente confirmar que Romuald não estava apenas desvairando.

O narrador tenta em muitos momentos entender o que está acontecendo com ele, buscando justificativas para seus comportamentos, no entanto, demonstra uma

certa inclinação a admitir a realidade dos fatos: “As sensações foram tão vívidas que era difícil acreditar que não eram reais” (GAUTIER, 1981, p. 141). Essa duplicação de quadros de referência intriga o leitor, que não para de se perguntar se o protagonista estava apenas sonhando ou se realmente viveu essa aventura. Portanto, ele dá ao ocorrido uma dimensão fantástica, pois capta a ambiguidade do quadro de referência. Cada vez nos encontramos na presença de duas explicações mutuamente exclusivas: a primeira interpretação é bastante natural, pois diz respeito a ilusões, alucinações, visões e sonhos. Por sua vez, a segunda hipótese acaba por nos introduzir em um universo sobrenatural na medida em que o autor inscreve o estranho no quadro da realidade.

Para além do que já foi dito, é importante destacar que o conflito entre a vida religiosa e a vida secular povoava o imaginário da época e carrega seus avatares como, a título de exemplo, a reduplicação dos conflitos entre o bem e o mal, entre a vida espiritual e mundana, Caim e Abel<sup>20</sup> etc., tão ao gosto do Romantismo. Também aqui há ecos do conceito de amor no imaginário do Ocidente, evocado por Denis de Rougemont, que, inspirado nos cátaros, como ele mostra, opunha carne e espírito.

### 2.2.3 Jettatura

Gautier, em embate permanente com as ideias que permeiam sua época, bem como imerso no fluxo de mudanças na mentalidade coletiva que tocavam o campo estético, manifesta, paulatinamente, um entendimento mais aproximado do que se solidifica como “espírito” proposto pelo espiritismo de Kardec, em sua trajetória literária. Isso traz consequências sobre o efeito fantástico produzido em seus contos, que se tornam mais complexos. Essa mudança de compreensão é percebida em sua obra seguinte intitulada *Jettatura*, inicialmente publicada sob o título *Paul D'Aprémont*, em 1856, também em formato de novela no jornal *Moniteur Universel*.

---

<sup>20</sup> A história de Caim e Abel está registrada nos primeiros capítulos de Gênesis e narra um dos eventos mais simbólicos e importantes da história da humanidade.

Giovanna Bellati (2009) aponta que a experiência fantástica, em *Jettatura*, já não é um acontecimento que ocorre em um determinado momento, rompendo com a ordem natural e racional das coisas. O fenômeno fantástico não irrompe no mundo empírico, como acontece em *La Cafetière* e em *La morte amoureuse*. Nas duas novelas observamos que o fenômeno extraordinário não fazia parte da realidade em questão e, quando invadiu a história, foi recebido com estranhamento e hesitação. Em *Jettatura*, ele surge de maneira diferente, como aponta Bellati, o insólito instala-se na narrativa de forma “duradoura” e aos poucos revela-se “à consciência do indivíduo”.

Nous ne sommes pas en présence d'un événement fantastique – souvent unique et non renouvelable – qui se produit dans un lieu et à un moment précis, bouleversant tout à coup la « normalité » du quotidien, mais plutôt d'un état qui, tout en étant extraordinaire et inexplicable suivant les lois de la rationalité, s'installe durablement dans le réel et se révèle peu à peu à la conscience de l'individu. (Bellati, 2009, p. 32).

Em sua narrativa *Jettatura* (termo italiano que teve sua grafia alterada já que a letra j foi abolida da língua, dando lugar à palavra *gettatura*), Gautier apresenta o tema do mau-olhado a partir da história de Paul d'Aspremont, um jovem francês que, ao visitar sua noiva, Alicia, em Nápoles, observa que desperta um certo desprezo inexplicável no povo napolitano. Após vários incidentes, o protagonista acaba por convencer-se de que, na verdade, é um ou é considerado um *jettatore* (1788)<sup>21</sup>, ou seja, um portador do mau-olhado. Paul nos rememora a crença de que um olhar negativo lançado sobre uma pessoa tem o poder de conduzi-la a um estado enfermo, inclusive podendo levar a sua morte. A novela, assim como acontece em *La Cafetière* e *La Morte Amoureuse*, encarrega-se de conduzir o leitor a considerar como verdade uma crença que habita nossa apreensão em relação ao desconhecido, assim, ela cumpre o papel de materializar e legitimar um pensamento mítico que tenta nos convencer de que existem forças sobrenaturais sobre as quais não temos nenhum controle.

Sabrina Baltor (2002), defende a ideia da construção de uma atmosfera fantástica em *Jettatura* a partir da escolha do lugar, Nápoles, uma cidade carregada de pessoas supersticiosas. Gautier, na maioria de seus contos, desloca os acontecimentos sobrenaturais para lugares longínquos que, no caso do autor, são

---

<sup>21</sup> *Jettatore* pessoa que se acredita ter más influências sobre os outros e trazer azar: ter a reputação de um feiticeiro, de ser um feiticeiro. (1788)

lugares que estão situados fora da cidade de Paris, na França. Podemos citar, a título de exemplo, o interior da Normandia, como vimos em seu conto *La Cafetière* (1831) e a cidade desconhecida, em *La Morte Amoureuse* (1836). O próprio personagem, Paul, “atribui ao fato de estar em Nápoles e de estar cercado de pessoas supersticiosas, a culpa de, em alguns momentos, acreditar que é realmente um ser sobrenatural” (BALTOR, 2002, p. 7). Seu olhar ganha protagonismo na novela fantástica e Gautier tem uma preocupação minuciosa em materializar através dos recursos dos sentidos e dos detalhes o fenômeno sobrenatural e assume um compromisso de transportar o leitor à sensação real do efeito desse mal.

Seus olhos sobretudo estavam extraordinários; os cílios negros que os contornavam contrastavam com a cor cinza pálida dos olhos e o tom de cabelo castanho queimado. A espessura reduzida dos ossos nasais os fazia parecerem mais próximos que as medidas dos princípios de desenho poderiam permitir, e, quanto à sua expressão, ela estava realmente indefinível. Quando eles pousaram sobre o nada, uma vaga melancolia, uma ternura lânguida se pintou em um brilho úmido; se eles se fixassem em alguma pessoa ou objeto, as sobrancelhas se aproximavam, se apertavam e modelavam uma ruga perpendicular na pele da testa: os olhos, de cinzas, tornavam-se verdes, se tingiam de pontos pretos, se listravam de fibrilas amarelas; o olhar brilhava agudo, quase ferindo. (GAUTIER, 1981, p. 382).

É importante destacar que há um deslocamento do narrador, antes, em *La Cafetière* e *La Morte Amoureuse*, composto pelo próprio personagem masculino que faz seu próprio relato da experiência fantástica e, nesse momento, em *Jettatura*, temos um narrador onipresente que observa de outra perspectiva os episódios sobrenaturais que ocorrem com o protagonista, mas não participa deles. Nota-se que o deslocamento do narrador para uma terceira pessoa é um recurso que permite dar mais sentido de veracidade/realidade à fusão da morte, enquanto antagonista por excelência da narrativa em questão, com o protagonista.

Ainda que as obras fantásticas admitam tanto um narrador-protagonista quanto o narrador em terceira pessoa, essa mudança acompanhada de outros recursos narrativos, como por exemplo a maneira como irrompe o insólito, implica também uma mudança de olhar do autor para o próprio fenômeno. Nesse momento, temos um protagonista masculino que é o responsável, ou seja, quem provoca os acontecimentos estranhos. O olhar, mais uma vez ganha destaque nas obras de Gautier, nesta ocasião, não só vislumbra e deseja a figura feminina, como também consome sua vitalidade quando alcança “com estranha fixidez” a jovem Alicia.

A personagem feminina, como em suas outras duas novelas, é retratada com exuberância e singularidade. As mulheres nas obras de Gautier ganham um destaque significativo ao serem comparadas a obras de arte, portadoras de uma beleza incomparável. Essas figuras femininas servem de suporte e motivo para a descrição poética ancorada na pintura e na escultura, elementos que fundamentam a proposta poética elaborada pelo autor “Arte pela Arte”, como já mencionado acima. Alicia é o objeto de interesse principal dos olhares malignos de Paul, despertando no protagonista um temor de perdê-la. No início da novela, ela é descrita com traços e cores vivas e intensas. O narrador ao retratá-la evoca a cor vermelha de seus lábios e o tom nítido de sua pele.

A senhorita Alicia Ward pertencia àquela variedade de inglesas de cabelos escuros que alcançam um ideal cujas condições parecem contradizer-se: isto é, pele deslumbrantemente branca a tornar amarelo o leite, a neve, os lírios, o alabastro, a cera virgem e tudo o que os poetas usam para fazer comparações entre brancos; lábios de cereja e cabelos tão negros quanto a noite nas asas do corvo. O efeito dessa oposição é irresistível e produz uma beleza à parte, cujo equivalente não pode ser encontrado em outro lugar. (GAUTIER, p. 391-392).

À medida que a história é narrada, outros elementos surgem para ambientar o leitor de que tem algo de estranho acontecendo. A descrição e mudança no olhar de Paul é a primeira indicação de que existe no protagonista uma excepcionalidade. Para além disso, com a chegada de Paul a Nápoles, alguns episódios envolvendo seu olhar surgem na narrativa, como por exemplo “a empregada de cabelos crespos” que, ao fixar no recém-chegado “um olhar misto de curiosidade e medo”, percebe algo estranho e com “o dedo mindinho e o indicador de sua mão, enquanto os outros dois dedos, dobrados sob a palma, uniam-se ao polegar como se para formar um sinal cabalístico”; posteriormente, após causar com seu olhar uma mudança repentina no tempo, antes ensolarado e, depois, um forte temporal, Paul é observado por um carregador que lança sobre ele “um olhar profundamente meditativo” e toca “o feixe de amuletos pendurado em seu colarinho por uma corda”.

Os símbolos que remetem a malignidade do olhar de Paul vão sendo apontados pelos personagens que surgem na narrativa com certo desconforto quando na presença do *jettatore*. Há um burburinho na cidade que desperta a curiosidade dos habitantes em torno de Paul d'Apremont e seu olhar subversivo. Muitos desses episódios extraordinários estão relacionados ao mal tempo – “esta manhã eu o vi na janela, seus olhos fixos em uma nuvem [...], e imediatamente

vapores negros se acumularam e choveu tanto que os cães puderam beber em pé” –, ou a algum tipo de objeto que modifica-se com sua presença. Os habitantes da cidade de Nápoles evocam algumas das características que poderiam afirmar a sobrenaturalidade de Paul, dentre elas, seus “cabelos ruivos”, seus “olhos um pouco salientes” e “muito próximos do nariz” e “as rugas que se formam entre as sobrancelhas cavadas como uma ferradura” (p. 410 e 411). Além do já citado *jettatore*, outro termo italiano empregado mais de uma vez pelos cidadãos na novela para caracterizar Paul é *fascino*, que se refere à influência maléfica que acreditava-se emanar do olhar de pessoas invejosas ou afetadas por uma doença.

Paul tem uma certa resistêcia inicial para compreender os olhares e insultos que recebia toda vez que circulava como um *forestiere*<sup>22</sup> pela cidade e começa a se questionar o que teria ele de “tão singular, incomum ou insólito para chamar a atenção de maneira desfavorável?” (p. 420). No momento em que descobre o sentido dos adjetivos usados contra ele, o personagem masculino acaba por convencer-se de que é um portador do mau-olhado e cai numa “imensa tristeza” acreditando-se “um monstro” e “se odiava e desejava nunca ter nascido” (p. 429). É a partir dessa tomada de consciência que Paul começa a perceber os efeitos da nocividade de seus olhares, sobretudo em sua noiva Alicia.

A narrativa do mau-olhado desencadeia uma série de situações estranhas e o narrador não economiza nas descrições de cada uma delas. É importante evidenciar o momento em que Paul observa as mudanças sofridas por Alicia como consequência de seus olhares. O protagonista evita encarar sua noiva com medo da repercussão de seu ato, contudo, por um instante Paul “perplexo, fixou um longo olhar em Alicia, cheio de paixão e entusiasmo (p. 437). O que resultou numa mudança instantânea nas descrições vivas da figura feminina, que dava lugar a uma figura lânguida de aparência fluida:

De repente, as lindas cores rosadas que ela se gabava de ter conquistado desapareceram do rosto de Alicia, como o rubor noturno deixa as faces nevadas da montanha quando o sol se põe no horizonte; toda trêmula, ela levou a mão ao coração; sua boca pálida e encantadora se contraiu. Paul, alarmado, levantou-se assim como o Comodoro; As cores vivas de Alicia tinham reaparecido; ela sorriu com um pouco de esforço. (GAUTIER, 1981, p. 439).

---

<sup>22</sup> Desconhecido ou forasteiro – em italiano

Alicia, assim, começa a ser obsidiada pelo olhar do personagem masculino de maneira que começa a perder suas características vitais, dando lugar a uma configuração semelhante a um espírito. Cada vez que o olhar de Paul era lançado sobre a personagem, ela perdia um pouco de sua energia e murchava diante dos olhos atentos de seus pares.

A beleza tão perfeita de Alicia se espiritualizava pelo sofrimento: a mulher tinha quase desaparecido para dar lugar ao anjo: sua carne estava transparente, etérea, luminosa; se percebia sua alma através dela como um brilho dentro de uma lâmpada de alabastro. Seus olhos tinham o infinito do céu e a cintilação da estrela; mal a vida colocava sua assinatura vermelha na carne de seus lábios. (GAUTIER, 1981, p. 465).

Paul d'Aspremont, numa tentativa de pôr fim a seu mal e temendo a situação em que deu a Alicia um aspecto fantasmagórico, decide cegar-se, momento em que a narrativa atinge uma intensidade e violência. Porém, sua decisão foi demasiado tardia, e sua noiva sucumbe e morre no processo de espiritualização. Ao contrário do que aconteceu nas duas primeiras novelas, em *Jettatura* temos uma personagem que ainda está em vida e que começa a morrer a partir dos efeitos de mau-olhado de seu noivo. A morte, então, deixa de ser o elemento que media a realização amorosa e passa a dar lugar a um fenômeno em que o mal precede a morte e coloca fim ao desejo.

A crença no efeito de um olhar, constantemente considerado perverso, se manifestou e ainda se manifesta em diferentes povos e culturas desde muito tempo. E, ainda hoje, nos agarramos a ela quando não conseguimos explicar a procedência de um mal causado seja no âmbito espiritual, seja no que se refere à saúde física de uma pessoa. Esse mal é associado a doenças recorrentes sem qualquer precedente ou explicação, alvo do que chamamos de quebranto, ou seja, a pessoa torna-se vítima de um olhar carregado com uma suposta energia negativa que suga sua vitalidade. Ora, o que nos interessa, acima de tudo, é entender como o cenário do mau-olhado, de maneira literária, se corporifica na literatura de Théophile Gautier.

A visibilidade atribuída ao mau-olhado, tanto pelo contexto escolhido para situá-lo quanto pelos fenômenos pelos quais ele é responsável na obra de Gautier conduz o leitor a uma atmosfera que toca o que chamamos de real, transmitindo um sentimento de materialização daquilo que se pressupunha como uma possibilidade. Do mesmo modo, a novela narra a ocorrência do fantástico fundamentada na ideia de que aquilo que nos propomos a acreditar também exerce uma influência na eficácia do olho do mal, tornando nossos medos realizáveis.

Como apontado por Bellati, a narrativa fantástica respeita aquilo que posteriormente seria postulado por Todorov, pois o seu desfecho abre dois caminhos de interpretação possíveis: a primeira encontra uma interpretação inserida numa episteme secularizada dos episódios da narrativa, admitindo que tudo aquilo que Paul viveu era fruto de um delírio e que não existe a possibilidade de uma pessoa causar tantos desastres somente a partir de um olhar; a segunda, apoiada numa episteme religiosa, seria corroborar com a convicção dos napolitanos e assumir o mau-olhado como um mal verossímil. A literatura fantástica habita a dúvida que é construída nesse intervalo entre as duas concepções, e, além disso, dialogando com a perspectiva mais abrangente do fantástico defendida por Bessière, Gautier descreve o mundo reconhecido como real e é a partir desse mundo que irrompe o que é entendido como da ordem do meta-empírico.

Le conte [...] permet en effet, du début jusqu'à la fin, une double interprétation de l'événement ou de la situation « impossible », l'une rationnelle et rassurante, l'autre irrationnelle et ouverte à l'acceptation de l'intervention du surnaturel dans la vie humaine ; mais même dans l'impossibilité d'une réponse définitive et dans la persistance du doute, le protagoniste est pris dans un engrenage de culpabilité et d'horreur de lui-même qui l'entraînent à l'autodestruction finale. (BELLATI, 2009, p. 33).

Além de seu caráter fantástico em comum, o que sugere uma interpretação ambígua diante do fenômeno sobrenatural que está diretamente relacionado à morte, *La Cafetière*, *La Morte Amoureuse* e *Jettatura* apresentam uma personagem feminina que faz a intermediação entre o personagem masculino e o fenômeno da ordem do meta-empírico. Entretanto, essa personagem se manifesta de maneiras diferentes nas três novelas, em *La Cafetière* e *La Morte Amoureuse*, a personagem feminina está empiricamente morta, dado que é constatado, também, no momento em que elas são descritas pelo narrador, que por sua vez destaca suas características insólitas, suas cores luminosas que beiram o incomum se comparadas a uma pessoa viva e, sobretudo, sua beleza extraordinária que superam, inclusive, uma obra de arte. Em *Jettatura*, a personagem feminina, inicialmente, é descrita de maneira ordinária, posto que ela ainda está viva. As mudanças sofridas pela personagem ao longo do enredo estão relacionadas com o mal conferido pelo olhar de seu noivo que, à medida que o lança sobre ela, provoca uma espécie de espiritualização de seu corpo. É somente nesse momento que Alicia

adquire aspectos incomuns sob o olhar do narrador, como Angéla e Clarimonde, e é retratada com beleza igualmente sobre-humana.

Ainda que a morte não seja representada de maneira igual nas três novelas, ela possui um aspecto comum: a frustração amorosa e sua impossibilidade de realização. Assim, é possível afirmar que, nas três primeiras obras escolhidas, a morte é apresentada como o outro lado, o outro mundo irrealizável, fazendo uma oposição entre o mundo dos vivos e dos mortos.

### 3 SPIRITE E O REALISMO ESPÍRITA

Console-toi. La mort donne la vie.

*Théophile Gautier*

#### 3.1 O lugar da ciência moderna no imaginário ocidental

Historicamente, o saber é associado ao conhecimento adquirido por um povo e o reconhecimento daquilo que é construído a partir de questionamentos e da elaboração de estruturas estáveis, culminando em representações coletivas da mentalidade de uma época. Michel Foucault (1992), em sua obra *As palavras e as coisas*, defende que o pensamento é construído a partir de estruturas epistêmicas e apresenta a relação entre essas estruturas inconscientes, o que ele irá chamar de epistême<sup>23</sup>. Foucault também aponta para o processo de mudança de epistême que começava a se desenvolver a partir do século XVI, momento em que a lógica mitológica que configura o discernimento de um povo experimenta uma perspectiva racional da prática cultural, social e econômica. Foucault, portanto, expressa a mudança de epistême no tocante à relação homem-natureza, que configura a passagem dos valores dominantes da Idade Média para a formulação de novas concepções, tornando visível o movimento de semelhanças que fazem dançar as formas do mundo através de uma lógica muitas vezes rechaçada pela Igreja. Na tentativa de representar o ser humano não mais como uma figura absoluta, mas como um reflexo da própria natureza, Foucault retratou o homem saído do medievo como um objeto em si mesmo a ser estudado.

Graças à mesma necessidade, esse saber devia acolher, ao mesmo tempo e no mesmo plano, magia e erudição. Afigura-se-nos que os conhecimentos do século XVI eram constituídos por uma mistura instável de saber racional, de noções derivadas das práticas da magia e de toda uma herança cultural cujos poderes de autoridade a redescoberta de textos antigos havia multiplicado. Assim concebida, a ciência dessa época aparece dotada de

---

<sup>23</sup> Esse é o conceito do Foucault. É mais amplo do que mentalidade, uma vez que aponta os sentidos de produção de conhecimento de uma determinada época. É um paradigma de produção de saber.

uma estrutura frágil; ela não seria mais do que o lugar liberal de um confronto entre a fidelidade aos antigos, o gosto pelo maravilhoso e uma atenção já despertada para essa soberana racionalidade na qual nos reconhecemos. (FOUCAULT, 1992, p. 48)

O homem, como indica Foucault (1992), foi uma invenção recente do século XIX e o reconhecimento de sua morte inaugurou uma nova episteme. Além disso, junto com essa nova estrutura do saber, vemos surgir o que chamamos de ciências humanas, guiada sobretudo pelo positivismo<sup>24</sup>. Antes disso, não era possível falar em ciências humanas, uma vez que ela pressupõe o próprio sujeito como objeto a ser estudado. O filósofo argumenta que nossos corpos estão inseridos nessa sociedade e estão condicionados à história, dessa forma, eles são moldados por normas de saúde, por gênero, por beleza, e a maneira como esses âmbitos são estudados varia de época para época. Para Foucault, a ciência é contingente.

Dizer da ciência da natureza que ela não é independente dos modos sucessivos de exploração da natureza e da produção das riquezas não significa recusar à ciência a autonomia da sua problemática e a especificidade do seu método, não significa torná-la relativa, como a economia ou a política, à ideologia dominante da classe dominante, num determinado momento, na relação social. No livro *Contribuição à crítica da economia política*, Marx se deparou com o que ele chama uma “dificuldade”, a saber, o fato de que a arte, relativa nas suas produções ao estado social, pudesse conservar um valor permanente, para além das suas condições históricas e mesmo após o desaparecimento delas. Aquilo que Marx consentiu à arte grega, o marxismo poderia recusar à geometria grega? (CANGUILHEM, 1969, p. 37-38).

As estruturas inconscientes formuladas pelos grupos sociais são agentes fundamentais na construção do pensamento comum e, conseqüentemente, da ciência enquanto conjunto de conhecimentos fundados sobre princípios e convicções populares. Esses saberes estavam, muitas vezes, associados a uma fé religiosa ou a uma opinião formulada e validada pelas pessoas de um mesmo grupo. A ideia de ciência é comumente relacionada a um empreendimento coletivo que tenta adquirir verdades objetivas sobre o mundo natural, seja através de estudo, de ensinamentos ou exercidas por algum tipo de poder oculto, como por exemplo, o espiritismo, a quiromancia e a alquimia.

As práticas empreendidas pelos povos sempre existiram independentemente do domínio da ciência moderna, o que nos leva a perceber o quanto essas convicções ainda alimentam as expectativas de um povo diante de algo que eles

---

<sup>24</sup> Corrente filosófica que surgiu na França no começo do século XIX, tendo como principais idealizadores Auguste Comte e John Stuart Mill. O positivismo tinha como base a ideia de que o conhecimento científico devia ser reconhecido como o único verdadeiro.

construíram como verdade. Outrossim, as crenças estão apoiadas numa lógica, o que possibilitou ao homem a compreensão do meio ao qual ele pertence a partir de uma perspectiva do que faz sentido para uma determinada sociedade. Essas crenças se propagam coletivamente nas sociedades de modo estável, encorajando ou inibindo uma sucessão de comportamentos sociais conforme seus princípios. Como exemplo, podemos citar a crença de que passar embaixo de uma escada nos traz algum tipo de azar, nos protegendo de algo que possa cair em nossas cabeças enquanto passamos. O entendimento mítico parte, muitas vezes, de um lugar da interpretação do mundo fundamentado numa lógica de invocações sobrenaturais, deuses e divindades. Dizemos lógica de invocação porque traz à tona de modo arrebatador uma presença não antes pensada ou vista, não é concreto. Sobrenatural, pois do não concreto, não só o abstrato, não o nada etéreo, mas o espanto, o espasmo das pernas bambas diante do absurdo, do medo, do supranatural, dos deuses e sua contraparte demoníaca.

O surgimento do pensamento científico moderno não foi um evento marcado por uma data, mas por uma sequência de circunstâncias que se estabeleceram no pensamento do indivíduo diante da experiência de compreender o mundo que o rodeia. A experiência de consolidação e vinculação da ciência com as estruturas produtivas e organizativas da sociedade, ocorrida durante os séculos XVIII e XIX, representa um marco de passagem de um pensamento mítico-poético, de uma sabedoria mítica e de uma verdade profética para uma verdade lógico-formal-sistemática. A ciência, assim como os mitos, abrange um sistema lógico para tentar enxergar e explicar o mundo. No entanto, o conhecimento científico diverge do mítico e os dois apresentam caminhos distintos nessa tentativa de captar as experiências que envolvem o homem e a natureza. De maneira a nos conduzir a uma suposta atmosfera mais palpável e, conseqüentemente, crível, a ciência se baseia numa lógica de evoluções e reflexões que tocam uma perspectiva pautada em uma determinação das causas e processos naturais a partir de um prognóstico.

A ciência moderna possui uma força institucional, de modo que os responsáveis por seu desenvolvimento e difusão frequentemente são detentores do direito de estabelecer paradigmas na sociedade, em outras palavras, são indivíduos que ocupam posições de poder. Decerto, a legitimação do pensamento científico como verdade incontestável rebaixa qualquer fruto de pensamento mítico a um patamar socialmente passível de questionamento e até de ridicularização: a crença

é rebaixada à mera superstição em relação à qual a ciência se sobreporia. Entretanto, o poder do pensamento mítico mostra-se resistente o suficiente para habitar o mesmo cenário permeado por uma lógica científicista<sup>25</sup>. Tal resistência ganha corpo na medida em que diversas culturas manifestam expectativas e sensibilidades difusas, conferindo materialidade ao sobrenatural.

Ao longo dos últimos séculos, estabeleceu-se uma oposição entre a ciência e as crenças, sejam elas baseadas numa fé religiosa ou ideológicas, situação essa que motivou uma disputa de lugar de credibilidade. Assim sendo, a humanidade – a partir de uma concepção de poder – conduziu essa oposição a um lugar hierárquico do saber. Podemos dizer, pois, que essa hierarquia pressupõe uma posição de poder entre o que é se convencionou como ciência e aquilo que foi colocado à margem como credence, meras etiologias. Portanto, a noção de poder desempenha um papel muitas vezes difícil de discernir, ainda que ele seja notoriamente estabelecido entre os indivíduos, povos e nações. Michel Foucault, em sua obra *Microfísica do poder* (1988), irá discorrer sobre como o poder exerce uma capacidade de autoafirmação de maneira premeditada, desse modo, ele se estabelece em um espaço de correlação de forças desiguais e instáveis numa sociedade ou grupo:

[...] o poder se exerce a partir de inúmeros pontos e em meio a relações desiguais e móveis; que as relações de poder não se encontram em posição de exterioridade com respeito a outros tipos de relações [...]; que as relações de poder são, ao mesmo tempo, intencionais e não subjetivas. Se, de fato, são inteligíveis, não é porque sejam efeito, em termos de causalidade, mas porque atravessadas de fora a fora por um cálculo: não há poder que se exerça sem uma série de miras e objetivos. Mas isso não quer dizer que resulte da escolha ou da decisão de um sujeito, individualmente [...]; que lá onde há poder há resistência e, no entanto (ou melhor, por isso mesmo) esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder (FOUCAULT, 1988, p. 104-105)

Segundo Foucault, o poder se constrói a partir de uma situação designada “estratégica complexa” numa determinada sociedade (FOUCAULT, 1988, p. 103). Deste modo, muitas vezes, não houve espaço para a escolha do que acreditar, já que determinado modo de fazer ciência, encarado como um veículo não de livre pensamento, mas de manobra dos poderes instituídos, se tornou uma verdade

---

<sup>25</sup> O científicismo, assim como o positivismo, é a ideia de que o espírito e os métodos da ciência deveriam ser estendidos a todos os domínios intelectuais e morais da vida social, sem exceções. Assim, ele defende que todas as explicações e julgamentos deveriam ser baseados na ciência.

incontestável, pelo menos foi o que se convencionou no ocidente, principalmente. Contudo, ainda assim, cultivamos e apoiamos-nos em crenças e religiosidades que representam alguma verdade para determinadas sociedades, sejam elas de origem indígena, africana, europeia, e que herdamos através da nossa história. É nesse momento que percebemos como um pensamento não precisa necessariamente tomar lugar de outro, e conservamos muitas crenças, mesmo quando a ciência insiste em tentar nos mostrar o contrário.

Nossas crenças atuam como paradigmas que sustentam uma projeção simbólica da nossa realidade. Deste modo, cabe destacar a obra de Mircea Eliade, importante cientista das religiões e filósofo romeno do século XX, *O sagrado e o profano*, obra na qual ele irá discorrer sobre a fenomenologia das religiões, refutando a ideia pejorativa de que as religiões carregavam superstições irracionais e pouco embasadas ou pertencentes a um estágio primitivo, mágico, na aurora da humanidade. Eliade (1992, p. 137) nos transporta ao entendimento da realidade a partir de uma coleção de símbolos, assim dizendo, as crenças e os mitos concebidos em sociedade carregam um valor simbólico profundo. Desse modo, nossas convicções de que não se deve abrir um guarda-chuva dentro de casa ou deixar um chinelo virado de cabeça para baixo expressam uma ideia simbólica do que se acredita ou o que se convencionou acreditar.

Com efeito, para o que aqui nos interessa, na segunda metade do século XIX, uma nova prática espiritualista se propôs a congregar *ciência* e *religião*, sugerindo, portanto, a solução do dilema apresentado pela segunda importante onda de secularização no pensamento ocidental. O “espiritismo”, ou, como hoje o conhecemos, o “espiritismo kardecista” é o elo inteligível para a análise da última obra de grande repercussão de Théophile Gautier.

### 3.1.1 Espiritismo, Kardec e a ciência moderna

Pala além das formulações genéricas do que é o espiritismo, é possível tomar algumas considerações históricas de seu surgimento e consolidação enquanto

aquilo que comumente foi chamado de ciência oculta<sup>26</sup>. De todas as ciências ocultas do século XIX, o espiritismo e a homeopatia são as únicas a sobreviver, porque se relacionam questões antropológicas: a morte, a saúde, o corpo. O espiritismo, como aponta o estudo de Guillaume Cuchet (2007), foi a única doutrina espiritualista do século XIX que sobreviveu após a morte de seu fundador e que se transformou em uma religião no sentido sociológico do termo. O termo “espiritismo” foi cunhado na França por Allan Kardec em 1857 e relacionava-se com as práticas nascidas nos EUA dos anos 1848 e vindas para a Europa em torno de 1852. Essas práticas consistiam em rituais envolvendo mesas giratórias e na comunicação com os espíritos desencarnados. Antes da invenção do termo, falava-se em “espiritualismo americano”, “espiritualismo moderno”, “fenômenos magnéticos” ou “fenômeno das mesas”.

Nascido em Lyon, de uma família católica de magistrados e advogados, Hippolyte Léon Denizard Rivail fazia parte da burguesia francesa. Sua doutrina apoiava-se em dois pilares principais: o primeiro, baseado na identificação dos espíritos como as almas dos mortos e, o segundo, fundamentado no princípio da reencarnação<sup>27</sup>. Ele acreditava que quando uma pessoa morre, a alma se separa do corpo, mas ela conserva uma camada imaterial que ele chamaria posteriormente de “perispírito” e é essa esfera que permite que os defuntos continuem se comunicando com os vivos e, de alguma forma, continuem circulando no mesmo mundo. Suas ideias, como dito, não eram originais já que sua inspiração veio sobretudo das práticas americanas, ele mesmo dizia que elas já haviam sido expostas no magnetismo e nas especulações religiosas.

Em 1852, as noções da doutrina espírita expandiram-se pela Europa, sobretudo nos países de cultura católica como a Itália, a Bélgica ou a Espanha. O espiritismo francês, por sua vez, foi considerado bem diferente daquele dos países anglo-saxões, sendo comumente acusado de “exageradamente filosófico”. Além disso, na Inglaterra e nos Estados Unidos, as especulações religiosas de Allan Kardec eram vistas com certa curiosidade e, muitas vezes, classificadas como

---

<sup>26</sup> Ciências ocultas ou, simplesmente, ocultismo refere-se ao “o conhecimento do oculto”, ou seja, é o estudo de uma realidade espiritual mais profunda, que se estende além da razão pura e do que se convencionou como ciências físicas ou “conhecimento mensurável”.

<sup>27</sup> A reencarnação, em todas as religiões e doutrinas que a defendem, é uma oportunidade de os espíritos evoluírem para atingir a eternidade. Aprendemos com nossos erros, e “voltamos” ao mundo terreno para reparar o mal que fizemos.

aberração “francesa”. O espiritismo é, ao mesmo tempo, um fenômeno mundial e, ainda que tenha alguma correspondência com suas raízes americanas, conseguiu conquistar uma posição tipicamente francesa e ficou particularmente vivo na França (CUCHET, p. 76). O fenômeno ganha espaço na França do século XIX e causa um certo alvoroço nas correspondências da época e na imprensa, evocando uma espécie de “febre”, “epidemia”, como indica Cuchet.

Cuchet sublinha três características fundamentais que contribuíram na construção do perfil particular do espiritismo francês: a primeira é a sua dimensão religiosa, Kardec acreditava ter a missão de difundir a “revelação” espírita, e muitas vezes foi julgado por seus amigos por sua religiosidade excessiva; a segunda diz respeito a sua dimensão funerária, que ia além da devoção católica às almas e do “culto aos mortos”, já que Kardec se empenhava em dar ao espiritismo um conteúdo filosófico e tinha a preocupação de oferecer “consolações” eficazes neste terreno às pessoas que desejavam entrar em comunicação com os espíritos que deixaram a terra antes de nós; por último, o autor fala de sua dimensão científica, que, ainda que o espiritismo tenha extensões religiosas bem demarcadas em sua filosofia, ele é admitido por Kardec como ciência. Ao fazer uma breve comparação entre a lógica científica e a lógica espírita, Cuchet (2007, p. 83) cita uma passagem de Kardec que defende que há cinquenta anos atrás as pessoas considerariam materialmente impossível que a energia enviada a quinhentas léguas de distância poderia chegar em uma hora em seu destino. E, agora que se conhece a lei da eletricidade, isso não surpreende mais ninguém. O mesmo, aponta Kardec, acontece com os fenômenos espiritistas.

Essa onda espírita diminui e sua prática se banaliza em 1854, o que durou pouco, já que logo retoma sua força quando Victor Hugo, o grande idealista romântico, assim como outros artistas importantes da época, começa a praticar a mesa giratória em Jersey com Madame Girardin e outros amigos (CUCHET, p. 78). Outro episódio que foi de extrema importância para a retomada da popularidade da doutrina espírita poucos anos depois, em 1857, foi a publicação do *Livro dos Espíritos*, a bíblia do espiritismo até os dias de hoje, e a invenção do termo *espiritismo* por Kardec. Em seguida, no mês de janeiro de 1858, Allan Kardec funda a *Revue Spirite* e, no dia primeiro de abril, a *Société Parisienne des Études*

*Spirites*<sup>28</sup>, localizada em Paris, foi o primeiro centro espírita oficialmente legalizado no mundo.

Kardec, no início da década de 1860, se felicitou por isso em várias ocasiões: ele assinalou que em nenhum lugar as reuniões espíritas encontraram a menor oposição e agradeceu às autoridades civis por sua benevolência. A expansão é, portanto, rápida. Em janeiro de 1860, Kardec observa que “as ideias espíritas estão no ar” e que as pessoas as declaram mais facilmente, sem medo do ridículo. (CUCHET, 2007, p. 78).

As ideias de Kardec ganharam significativa visibilidade por seu incontestável talento pedagógico e sobretudo pela completude de seu trabalho enquanto superação daqueles que já haviam debutado em outros países. O fenômeno, que inicialmente se apresentou como divertimento dos salões, e ganhou repercussão por toda a França e outros países da Europa, com suas mesas girantes e falantes, não tardou a se apresentar sob um novo aspecto que fez com que ele oferecesse algo além do domínio da curiosidade aos seus adeptos. As comunicações com os espíritos que antes eram conduzidas por pancadas em cima de uma mesa, foram consideradas “lentas e incompletas” e, na busca por aprimorá-las, em 1853, descobriu-se que era possível fazer essa ponte adaptando-se um lápis a um objeto móvel, que “se punha em movimento e traçava caracteres”. Mais tarde, a prática foi aperfeiçoada e “reconheceu-se que esses objetos não eram senão acessórios os quais se podia dispensar; a experiência demonstrou que o Espírito, agindo sobre um corpo inerte para dirigi-lo à vontade poderia agir, do mesmo modo, sobre o braço ou a mão a fim de conduzir o lápis” (KARDEC, 2009, p. 149), daí o surgimento dos *médiuns escreventes*<sup>29</sup>.

Na história do espiritismo, as práticas desempenhadas pela figura do médium eram tão importantes quanto a expressão e disseminação de suas ideias. Cuchet (2007, p. 85) nos apresenta os tipos de práticas desempenhadas pela doutrina espírita ao longo de seu desenvolvimento no século XIX. A primeira delas foi denominada “prática filosófica” e, ainda que fosse minoritária, era determinante na permanência e hegemonização do meio espírita. Essa prática foi bastante recomendada por Kardec e tinha como premissa colocar os participantes em contato com espíritos de renome, no âmbito de grupos estabelecidos, em dias e horários

---

<sup>28</sup> Em 1883, ocorre uma mudança de nome para Sociedade Científica do Espiritismo.

<sup>29</sup> São pessoas que escrevem de modo involuntário, sob o impulso de Espíritos, dos quais se achavam assim os instrumentos e os intérpretes (KARDEC, 2009, p. 149).

determinados. A segunda, apelidada como “prática lúdica ou de curiosidade”, foi muito mais largamente difundida e representada e pressupunha um caráter mais fantasioso, atraindo pessoas que tinham um interesse maior em se divertir e, conseqüentemente, dispunham de tempo livre para tal. Esse público acabava por assistir às sessões por curiosidade ou para consultar seus defuntos de família. Na seqüência, temos a “prática terapêutica”, também designada “mediunidade de cura”, que foi desenvolvida à partir de 1865 e se aproximava de um processo medicinal curativo em torno de algumas figuras de curandeiros.

Por último, o autor explicita a “prática de consolação”, aquela que “dá ao espiritismo francês sua coloração particular” (CUCHET, 2007, p. 86), estava vinculada ao luto doloroso enfrentado pelos seus praticantes e representada, segundo Kardec, por mais ou menos 60% do público espírita. Era comum da prática construir um elo de comunicação com os “espíritos queridos”, muitas vezes para tentar resolver desavenças e questões de mal-entendido quando vivos. Muitas pessoas renomadas da sociedade francesa da época tiveram alguma participação na doutrina espírita após vivenciarem a morte de algum ente querido, como por exemplo Louis Figuier, um importante disseminador das ideias científicas da época e ferrenho opositor dos espíritas, acabou por se converter a uma espécie de espiritismo após a morte de seu filho. O próprio Victor Hugo era um adepto obstinado da doutrina, sobretudo no período em que ficou exilado em Jersey, em 1853.

Kardec, ainda segundo Cuchet, estimava que em 1869 havia em torno de 600.000 espíritas espalhados pela França, sobretudo nas grandes capitais, onde teve início e se expandiu. A religião espírita era considerada urbana já que quase não atingiu pequenas aglomerações e o campo. As primeiras “mesas giratórias” começaram em Paris, em 1854, e teve sua maior incidência no meio burguês e da aristocracia. Entretanto, passado o efeito de “onda”, a doutrina foi melhor implantada na província, sobretudo em Bordeaux, Strasbourg, Metz, Toulouse e Lyon. O sucesso das práticas espiritistas de Kardec se deu, especialmente, por sua capacidade de trazer consolo aos homens e mulheres de seu tempo, ultrapassando o limite colocado em outras religiões entre o mundo dos homens e o mundo dos espíritos.

Em sua obra, *O Que é o Espiritismo*, publicada em 1858, Allan Kardec apresenta as noções mais essenciais sobre o espiritismo e seus preceitos. Fruto dos

estudos de Kardec, a obra é organizada em três capítulos: o primeiro sob forma de diálogo no qual um visitante faz algumas perguntas a Allan Kardec sobre a doutrina e seus principais argumentos; o segundo é consagrado à exposição sumária das partes da ciência prática e experimental; e o terceiro pode ser considerado como o resumo de *O Livro dos Espíritos*, obra que veio à público em abril de 1857. Para responder à questão formulada no título, Kardec reconhece a doutrina espírita, em resumo, como “uma ciência que trata da natureza, da origem e da destinação dos Espíritos, e das relações com o mundo corporal” (KARDEC, 2009, p. 10).

O século XIX é permeado por uma cultura secularizada, na qual não há um entendimento da espiritualidade como parte da natureza humana, desse modo, as ideias do espiritismo entram em embate com os pressupostos da ciência moderna em termos de legitimação por não se enquadrarem naquilo que se convencionou como realidade objetiva. Ao se posicionar diante do questionamento do espiritismo enquanto ciência, Kardec argumenta:

Essa crença se apoia sobre o raciocínio e sobre os fatos. Eu mesmo não a adotei senão depois de um maduro exame. Tendo adquirido, nos estudos das ciências exatas, o hábito das coisas positivas, eu sondei, perscrutei essa nova ciência em seus detalhes mais ocultos. Eu quis conhecer tudo, porque não aceito uma ideia senão quando lhe conheço o porquê e o como. Eis o raciocínio que me fez um sábio médico, outrora incrédulo, e hoje adepto fervoroso. (KARDEC, 2009, p. 32)

Para além da crença, as ideias espíritas, como aponta Kardec, pressupõem um raciocínio lógico e foram resultado de um processo árduo e profundo de investigação. Ao reconhecer o espiritismo como “uma nova ciência”, o educador admite apropriar-se do método científico para compreensão de um fenômeno da natureza “religiosa”, do contrário, suas suposições não lhe seriam aceitáveis se ele não tivesse a possibilidade de conhecê-las profundamente. Entretanto, em 1868, o espiritismo de Kardec recebeu diversas denúncias de fraude feitas por americanos e reforçadas no jornal por pensamentos extremamente racionalistas, cientificistas e católicos, culminando no desaparecimento dos periódicos da *Revista Espírita*.

### **3.2 O *realismo* e a expressão da “realidade”**

No fim do século XVIII e início do século XIX, o campo literário, se fragmentara em importantes “correntes”, isto é, os artistas assumiram uma posição estética e ideológica acerca do fazer artístico/poético/literário. O realismo e o romantismo são duas estéticas que entram em confronto nesse momento, quer dizer, expressam duas posturas sociais em embate que testemunham o nascimento do poder da burguesia, o fim da nobreza e o nascimento da classe operária. Alguns artistas, dentro desse mundo muitas vezes entendido como subjetivo do pensamento artístico, defenderão de maneira determinada a arte como uma forma de entretenimento burguês, que servisse à burguesia e aos seus interesses, assim, suas obras vão ser produzidas como reflexo dos gostos dessa classe que vinha tomando espaço na França do século XIX. Outros sustentam a arte de cunho social, em outras palavras, apoiarão sua função educativa e moralizante. Honoré de Balzac era um dos escritores que mais defendia essa posição estética, destacando em suas obras o grotesco da sociedade burguesa, escolhendo figuras simbólicas que representavam o lado menos nobre do povo.

A iniciativa de evocar uma realidade dita popular com base em seus costumes e gostos nem sempre foi um interesse de grandes artistas e escritores, sobretudo aqueles que circulavam em espaços-modelo da sociedade. Os artistas românticos do século XIX ainda estavam presos a um estilo rebuscado da narrativa literária, buscando uma forma idealista e subjetiva de ver a realidade, além de transitar entre os costumes da elite. Mikhail Bakhtin (1996), em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, dedica-se ao empreendimento de investigar as causas pelas quais Rabelais se tornou “o menos popular, o menos estudado, o menos compreendido e estimado dos grandes escritores da literatura mundial” (BAKHTIN, 1996, p. 2). Pois bem, a dificuldade dos literatos do século XIX de compreender o Rabelais é pela falta de conhecimento do contexto social popular e os espaços aos quais Rabelais se remetia ao escrever sua obra. Nesse distanciamento entre uma cultura de elite na qual o romantismo circula, na qual a teoria da literatura circula e a cultura popular, há uma vida pulsante da classe social mais baixa.

Quando o movimento realista entra em cena, autores prestigiados dedicam-se à manifestação do lado da sociedade que não estava muito em evidência na literatura e que, sob a ótica burguesa das classes mais baixas, era considerado o mundo sórdido, asqueroso, obsceno e imoral. Encarar esse terreno não foi uma

tarefa muito simples, mas ele ganhou um espaço considerável, sobretudo como corrente pós revolução na França, momento de turbulência social e política que foi fundamental para essa virada na perspectiva literária e na expressão da indignação dos artistas face às circunstâncias. A escola realista surge, então, como um movimento artístico e literário que se expressa em reação ao romantismo e todo seu arcabouço subjetivo, com a manifestação das noções de história, de tempo linear e de uma mentalidade de que poderia se copiar aquilo que estava sendo apresentado em seu tempo, provoca uma preocupação no escritor em traduzir a realidade tal como ela é.

O realismo assume, deste modo, o compromisso com uma grande lição de moral, quer dizer, a escolha de um personagem dentro de uma obra, ao representar alguém que está ingenuamente conhecendo uma sociedade, é uma estratégia muito comum na literatura realista para fazer revelar aquilo que a realidade social realmente é. Outrossim, há uma aproximação daquilo que é imoral para mostrar essa realidade, daquilo que é caricato na sociedade, buscando um caminho de instrução.

Para Auerbach (2018), o realismo moderno de Stendhal, por exemplo, privilegia o debate em torno das questões sociais, meio em que expressa sua ojeriza por essa sociedade e se sente deslocado dela. O mal-estar no mundo começa a entrar em questão para o autor quando ele “pretende mostrar que só tomou consciência de si mesmo e só se dedicou ao ofício de escrever de forma realista, quando procurava, “náufrago num barquinho”, “um porto seguro” (AUERBACH, 2018, p. 411). O estilo de escrever também começou a se adequar àquilo que então era classificado como baixo, assim como figuras anedóticas da sociedade que faziam a representação da vida cotidiana. Stendhal e Balzac, ainda que estivessem imersos no mundo romântico, foram os primeiros a encontrar uma linguagem que retratava a vida cotidiana em sua forma real, popular.

Outra importante corrente que se manifestará na reconfiguração do campo literário promovida pelo realismo é o materialismo histórico, consolidado por Karl Marx e Friederich Engels. Para Marx, o conhecimento histórico ou da realidade não é uma soma de concepções, a realidade tem existência concreta independente da observação humana sobre ela. Assim como o ser humano tem existência concreta e real independente de sua própria consciência sobre o fato de existir. Dessa maneira, só é possível depreender da realidade a partir da história, quer dizer, para o

materialismo, a concretude da realidade é a própria história e a maneira pela qual ela foi construída. A relação entre o ser e a realidade é uma relação histórica, isto é, ela se constrói a partir das possibilidades que se manifestam ao tentar descrever a maneira como essa relação foi estabelecida. Caso admita-se como possível descrever a totalidade de determinados acontecimentos, o leitor-intérprete adquire elementos suficientes para conhecer a verdade sobre determinada realidade.

A literatura, a partir desse entendimento, se aproxima do fazer histórico, sobretudo a partir do movimento realista que pretende expressar-se através de elementos e demandas políticas e sociais que estavam em progresso no século XIX. Não é à toa que tanto Marx quanto Engels irão se manifestar pública e privadamente acerca do realismo e defenderão que a literatura deveria revelar uma unidade entre forma e conteúdo, sem que seus personagens sejam despidos de sua história ou dissolvidos em estados mentais que reduzem a realidade ao caos ininteligível. Como incita Terry Eagleton (2011, p. 62) em sua obra *Marxismo e crítica literária*, no romantismo e no naturalismo “a dialética entre o mundo interno e o externo é destruída, e tanto o indivíduo quanto a sociedade são esvaziados de sentido” e revela uma perda de significado histórico. O realismo desperta no escritor o ímpeto de romper com esse idealismo romântico e alienante da burguesia apontado por Eagleton. O romance surge como o que o autor irá chamar “a epopeia burguesa” e revela o desenraizamento e a alienação do homem na sociedade moderna.

O romance surge quando essa integração harmoniosa entre o homem e seu mundo é estilhaçada; o herói da ficção agora busca a totalidade, alienado de um mundo vasto ou limitado demais para dar forma aos seus desejos. Perseguida pela disparidade entre a realidade empírica e um absoluto esvanecido, a forma do romance é tipicamente *irônica*; é “a epopeia de um mundo abandonado por Deus”. (EAGLETON, 2011, p. 56)

A obra realista vem como resposta a esse “pessimismo cósmico” presente no romantismo e é “dotada de um conjunto complexo e abrangente de relações entre o homem, a natureza e a história” (EAGLETON, 2011, p. 57), manifestando genuinamente uma expressão mais verossímil da realidade tal qual apresentada pelas conclusões científicas e espíritas.

É da própria essência do romance representar um assunto fictício, quanto aos fatos e personagens. Mas nesse mesmo gênero de produções há regras de que o bom senso não permite afastar-se. Se os detalhes não forem verdadeiros em si mesmos, ao menos devem ser verossímeis e de perfeito acordo com o meio onde se passa a ação. [...] O romance espírita pode ser considerado como uma transição passageira entre a negação e a

afirmação. É preciso coragem real para enfrentar e desafiar o ridículo que se atribuirás ideias novas, mas essa coragem vem com a convicção. Mais tarde – estamos convencidos – das fileiras dos nossos adversários da imprensa sairão campeões sérios da doutrina. (KARDEC, 1866)

Nesse trecho, ao analisar a importância e a responsabilidade do romance espírita, Kardec reforça, ao mesmo tempo, o conteúdo de verificação e avaliação próprio ao dilema da narrativa científica. Além disso, aponta uma predileção para um estilo literário que valorize os elementos verossímeis em detrimento de um possível uso exagerado da ficção e da inventividade no momento de descrever os atos e fatos. Quer dizer, ao portar-se diante do problema da narrativa espírita, especialmente aquela dos romances (aqui entendido não mais como o romantismo mas sim a relação romântica), Kardec a aproxima de um certo “realismo”. A “convicção” necessária para enfrentar a desconfiança e a ridicularização diante das “ideias novas” deve se expressar na própria narrativa, fazendo uso, portanto, de “regras” que o “bom senso” (este já alargado precisamente pelas elaborações *científicas* do espiritismo) não permitirá evadir-se. A retratação fidedigna da realidade espiritista, ainda que romanceada (possivelmente como elemento de contiguidade com a demanda de consumo literário), é a ferramenta de enfrentamento aos detratores e o estandarte da conversão. O romance espírita, enquanto “transição passageira”, é, pois, a síntese possível entre a idealização romântica e a verdade científica sem lirismo.

### 3.2.1 Spirite: *realismo espírita*

Figura 3 - Jornal Le Moniteur Universel – edição que anuncia Spirite



Fonte: RetroNews – Le site de presse de la BnF. Disponível em: <https://www.retronews.fr/journal/gazette-nationale-ou-le-moniteur-universel/16-novembre-1865/149/1430465/1>

No dia 16 de novembro de 1865, o jornal *Le Moniteur Universel* anuncia a publicação de *Spirite*, uma das últimas obras de Théophile Gautier. A obra foi publicada igualmente como *nouvelle fantastique* e teve seu primeiro capítulo no folhetim difundido no dia 17 de novembro e, posteriormente, a novela foi publicada como romance. Eliana Haddad (2020) reitera que, em 1866, Kardec teria identificado a obra de Gautier como o primeiro romance que se utilizava de ideias espíritas para fio condutor de uma intrigante história de amor. *Spirite* foi publicado no Brasil em 1977 enquanto romance espírita traduzido como *O ignorado amor*.

Ao que tudo indica, sua principal motivação para a escrita de *Spirite* foi sua amada Carlotta, a quem Gautier enviou uma carta em 17 de novembro de 1865, na qual menciona o início de suas publicações de sua novela e declara sua maior fonte de inspiração.

Levo-o (meu corpo) todos os dias ao Moniteur para corrigir as provas de *Spirite* cuja publicação começou esta manhã. Leia, ou melhor, releia, porque já o conhece, este pobre romance que não tem outro mérito senão refletir a sua graciosa imagem, que foi sonhada sob seus grandes castanheiros e talvez escrita com uma pena que tocou sua querida mão. A ideia de que seus olhos adorados fixarão algum tempo nestas linhas, onde a verdade, o

único amor de meu coração, palpita sob o véu de uma ficção, será a mais doce recompensa de meu trabalho. Ao folhear esses folhetins, você pode pensar naquele que sempre pensa em você por meio das ocupações, problemas e tristezas da vida e cuja alma não a abandona por nenhum momento. (GAUTIER, 1865, p. 16 – tradução minha)

Em *Spirite*, Gautier opta pela linha de fuga do sobrenatural, mas ainda assim, para grande satisfação do pai do espiritismo, Allan Kardec, não envereda claramente no caminho do fantástico: alegórico, filosófico, científico e poético. Pagão e cristão tanto em sua condenação ao suicídio quanto em seu monoteísmo amoroso, *Spirite* opta por não escolher, ou melhor, “descategorizar” o mundo em um romance de síntese contendo, a posteriori, todo o itinerário estético de seu autor, decepcionado com a vulgaridade de seu tempo, mas que mantém uma fé intacta no poder de todas as artes. Em seu romance, Gautier encontra uma oportunidade de posicionar sua arte na interseção do acaso poético e da precisão objetiva, conservando sua sensibilidade estética pautada pelo manifesto princípio da Arte pela Arte. Outrossim, a ciência de Gautier era imensa e sua memória prodigiosa: ambas são as forças centrífugas da sua inspiração que, também condicionadas pelos constrangimentos da escrita jornalística, favoreceram nele uma diversidade literária que não tinha necessariamente um compromisso em obedecer a um sistema.

O romance de Gautier tem como foco a história de Guy de Malivert, um poeta amante da ciência, um pagão místico, um romântico clássico, um parisiense exótico e, ainda que fosse um homem bastante atraente, crescido em Faubourg Saint-Germain e um rico aristocrata proprietário de terras, possui dificuldades de se relacionar com as mulheres. No entanto, o jovem atrai o interesse da condessa de Ymbercourt, uma jovem viúva de seu meio e, embora ele não compartilhe dos sentimentos da jovem, os que os cercam estão convencidos de que se casarão em breve. No momento em que Malivert decide aproximar-se de Madame de Ymbercourt, uma série de fenômenos estranhos despertam sua curiosidade: como sob ditado de uma mão invisível, Malivert escreve a Madame de Ymbercourt uma carta de ruptura.

Como se, esperando a frase que não vinha, o corpo de Malivert estava entediado, sua mão, tomada por formigamentos e inquietações, parecia querer mover-se de modo a realizar sua tarefa. As falanges se descontraíam e recuavam como para traçar caracteres, e enfim, Guy foi surpreendido ao ter escrito absolutamente sem consciência nove ou dez linhas. (GAUTIER, 2013, p. 464).

Segundo Allan Kardec (1958), os espíritos se utilizam de diversos meios de comunicação para conversar com os homens. Tomando como exemplo a forma descrita em *Spirite* do momento em que Guy, invadido por forças desconhecidas, escreve uma carta para Madame de Ymbertcourt, ressaltamos o apontamento de Kardec que “o médium coloca as mãos sobre esse objeto, transmitindo-lhe a influência que recebe do Espírito, e o lápis traça os caracteres” (p. 45). É possível reconhecer uma alusão que Gautier faz à psicografia, um dos meios de comunicação atribuídos ao espiritismo, que diz respeito à capacidade extraordinária de certas pessoas de escreverem mensagens ditadas por espíritos.

O protagonista percebe com estranheza o que lhe tinha acontecido e tenta encontrar justificativas para seu possível desatino: “Como é que diabos essa transformação bizarra aconteceu? Não fumei nem ópio nem comi haxixe, e não são dois ou três copos de vinho de Bordeaux que bebi que me podem ter subido à cabeça” (2013, p. 465). Malivert volta algumas vezes à carta em busca de alguma resposta satisfatória para a mudança, mas não tinha muito sucesso e esbarrava sempre no “tipo de letra dessas linhas” que “não se parecia muito com o dele”, além disso, observava que “o visual ficou mais elegante, mais fino, mais feminino” (p. 478 - 479).

Na sequência do romance, Guy testemunha outros tantos episódios da ordem do desconhecido como, por exemplo, quando sentiu um “leve gemido” que misturava “respiração e dor” e, para ele, vinha de uma “alma” e “não era um vago som da matéria” (p. 467). As escolhas linguísticas do autor, tais como “d’une nature mystérieuse”, “surnaturel”, “extranaturel”, “puissances occultes”, instauram uma atmosfera de mistério em torno dos eventos estranhos, ainda desconhecidos pelo ceticismo do personagem e que deveriam ser classificados assim “até que a análise explicasse ou lhe desse outro título” (p. 468). É somente quando, na casa de Madame de Ymbertcourt, Guy de Malivert encontra o Barão de Feroë, diplomata sueco e discípulo do ocultista Swedenborg<sup>30</sup>, e recebe a ordem de que “fique livre para o amor” e não se envolva em nenhum vínculo terreno, pois um espírito estava prestes a visitá-lo. Além disso, acrescentou que “os espíritos estão observando

---

<sup>30</sup> Emanuel Swedenborg (1688 – 1772) foi um polímata e espiritualista sueco que tinha uma destacada atividade como cientista, inventor, místico e filósofo.

você, e você pode se arrepender eternamente no mundo externo por um erro cometido neste mundo” (p. 475).

Frente a todas essas ocorrências inusitadas, o protagonista “estava ansioso para ver algo, mas temia que seu desejo fosse realizado” (p. 478) e começa a desconfiar de sua própria sensatez. Como no dia em que resolve visitar Madame de Ymbercourt e, quando estava prestes a abrir a porta, “pensou ter sentido um sopro em seu ouvido” que sussurrou bem baixo e de maneira distinta as seguintes palavras: “não entre”. Guy fica desorientado e se questiona se está “ficando louco” ou “alucinando em plena luz do dia” (p. 481).

Guy de Malivert, sem ser sistematicamente incrédulo ou cético, não tinha, entretanto, uma fé fácil, e ele nunca tinha sido visto se entregando aos devaneios de magnetizadores, mesas girantes<sup>31</sup> e espíritos batedores<sup>32</sup>. Ele até sentiu uma espécie de repulsa por esses experimentos em que se quer explorar o maravilhoso de forma excessiva e abusiva. (GAUTIER, p. 489 - 490).

Observe-se, novamente, o narrador fazendo uma referência direta ao espiritismo com o uso dos termos que à época já estavam sendo difundidos por Kardec como “magnétisateurs”, “tables tournantes” e “esprits frappeurs”. O próprio título do romance, *Spirite*, termo que se originou do inglês em 1858 na expressão “spirit-rapper”<sup>33</sup>, transmite a ideia de manifestação de espíritos dos mortos e está na mesma família dos termos “spiritisme”, “spiritualisation”, “spirituel” e “spiritualisme” e é, também, o nome que Guy de Malivert dá à aparição da mulher no espelho veneziano.

Numa segunda oportunidade, o Barão de Feroë indaga Guy de Malivert sobre a possibilidade de em algum momento de sua vida uma jovem ter morrido “de amor” por ele (p. 496). Assim, Malivert toma a decisão de desvendar o mistério do espírito amoroso que anda acompanhando seus passos e tenta com muita insistência estabelecer algum tipo de contato. A partir daí, o protagonista se rende à sua sensibilidade aguçada e inicia seu primeiro contato com o mundo invisível e desconhecido.

---

<sup>31</sup> Também conhecidas como mesas falantes ou dança das mesas – um tipo de sessão espírita em que os participantes se sentam ao redor de uma mesa e colocam suas mãos sobre ela, na expectativa de que ela se movimente em forma de comunicação.

<sup>32</sup> São aqueles que, segundo o espiritismo, se comunicam por meio de pancadas ou ruídos.

<sup>33</sup> Espírito batedor.

O ponto luminoso do espelho começava a emergir de uma maneira mais distinta e a tingir com cores claras, imateriais por assim dizer, e que teriam feito os tons da paleta mais claros parecerem terrosos. Era antes a ideia de uma cor do que a cor ela mesma, um vapor atravessado pela luz e tão delicadamente matizado que todas as palavras humanas não conseguiriam expressá-la. Guy continuava a olhar, vítima de uma emoção ansiosamente nervosa. A imagem se condensava cada vez mais sem atingir a precisão aproximada da realidade, e Guy de Malivert finalmente conseguiu ver, delimitado pela borda do gelo como um retrato por sua moldura, a cabeça de uma jovem mulher, ou melhor, de jovem menina, de uma beleza cuja beleza mortal é apenas sombra. (GAUTIER, 2013, p. 502).

*Spirite*, como Malivert passa a chamá-la, uma jovem de beleza sobrenatural, manifesta-se para ele através de seu espelho do escritório e Guy se apaixona pelo espectro no mesmo instante em que a vê. Gautier não abandona seu olhar plástico sobre a figura feminina e evoca suas cores, seus traços, com a diferença de que, por tratar-se de um espírito, ele traz em suas descrições uma preocupação em retratar *Spirite* com suas especificidades celestes. O uso de termos como “auréole”, “ombres”, “fumée d’or”, “infinie”, “comme les figures terrestres”, sugerem uma figura que tem características que, ainda que se assemelhem a um ser humano, não pertencem à ordem deste mundo. *Spirite*, Alicia, Clarimonde e Angéla têm em comum características que ultrapassam a beleza de uma obra de arte. Os traços do rosto de *Spirite*, por exemplo, ganham um contorno “à la Leonard de Vinci”, só que com “mais ternura e menos ironia” (GAUTIER, 2013, p. 503).

Malivert e *Spirite* estabelecem uma maneira de comunicação através de mensagens que ela dita para que ele escreva, à maneira de um fluxo do inconsciente do personagem. É importante destacar que essas histórias relatadas e ditadas por *Spirite*, em primeira pessoa, são divididas em duas partes e ocupam quase um terço do romance. Gautier dedica boas páginas à narrativa da personagem feminina que expõe sua história de amor por Guy, a forma como sua presença esbarrou na dele sem que ele tenha percebido (p. 529), como ela se despediu deste mundo e, por último, como chegou até ele novamente.

*Spirite* diz à Malivert que o ama há muito tempo, mas que o destino está determinado a impedir que eles se encontrem. Ao saber de seu plano de casamento com a condessa de Ymbertcourt, ela entrou para o convento e morreu lá um ano depois, aos 18 anos. Ela, então, descreve a ele o novo mundo do qual ela agora faz parte e no qual ela entende que ela estava eternamente destinada a ele. Ela finalmente explica a ele como entrou em comunicação com ele e se envolveu em sua existência.

Eu não sou nem um anjo, nem um demônio, nem um daqueles espíritos intermediários que conduzem a vontade divina através das imensidades, tal qual o fluido nervoso comunica a vontade humana aos membros do corpo; sou simplesmente uma alma que ainda aguarda seu julgamento, mas a quem a bondade celestial permite prever uma sentença favorável. (GAUTIER, 2013, p. 528).

Na tentativa de deslocar sua existência dentro de uma concepção espiritista e explicá-la a Guy de Malivert, Spirite revela aquilo que guarda relação com o status da alma diante das existências metahumanas (anjos e demônios) ou super-humanas (santos e profetas). Além disso, é considerável apontar que, em sua exposição, há uma “popularização” da alma como elemento comum à existência geral dos homens e mulheres.

A escolha vocabular colabora para a construção de uma ideia espiritista da morte, que também é representada pela figura da mulher como nas outras obras de Gautier. A morte deixa de ser um fator estranho e é incorporada no romance de maneira naturalizada, mesmo o personagem Guy já não se surpreendia mais com as coisas estranhas que lhe ocorriam. Além de ensejar a presença de Spirite e iniciar um contato mais ativo com ela, o protagonista encara os eventos insólitos sem qualquer estranhamento e, para ele, não era “absolutamente extraordinário que um tremó passasse através de um carro” (p. 521). Quando Guy de Malivert, encorajado pelo Barão, decide ir ao túmulo da jovem Spirite, cujo nome verdadeiro até então desconhecido era Lavinia d’Aufideni, os amantes se tornam cada vez mais íntimos. Submetido ao desejo de materializar seu amor, o protagonista pensa em acabar com sua vida, mas Spirite o impede de fazê-lo. Do ponto de vista do espiritismo, o suicídio é encarado como uma renúncia à vida e, por isso, constitui a infração de uma lei moral e não pode ser configurado como uma libertação, já que existe um entendimento de que existe vida após a morte.

Antes de seu “encontro” com Spirite, Malivert nunca teve dificuldades ou obstáculos entre o desejo e a realização. Por ser um homem dotado de muitos privilégios, o protagonista tem uma vida “repleta”, não lhe faltam coisas materiais, conforto, comida, dinheiro e, muito menos, mulheres. O personagem masculino é figurado como alguém que pode ter o que quiser e, no fim das contas, acaba não despertando nenhum desejo substancial por alguma coisa. Neste deserto de aspirações, a figura feminina se tornará seu castigo e sua redenção, no qual o desejo visa o absoluto, o inacessível. Guy de Malivert volta a sentir expectativas em

relação à sua vida quando é colocado diante de algo que não consegue obter, um objeto fora do mundo que se manifesta em várias ocasiões e em vários aspectos, mas que ele não pode alcançar.

Após a despedida final de Madame de Ymbercourt, Malivert embarca para a Grécia acompanhado de Spirite, que permanece invisível aos olhos de qualquer outro. Poucos dias após sua chegada, Guy decide fazer uma visita às montanhas ao redor de Atenas junto à Stavros, um guia local. Ao longo do caminho, o protagonista seria atacado e assassinado por bandidos, como conta o Stavros que conseguiu escapar. O relato desperta a desconfiança, sobretudo do narrador, que o ironiza classificando-o como uma das “histórias vulgares de estradas”.

Ele afirmava ter visto Malivert quase moribundo, cujo rosto, longe de exorbitar a angústia da agonia, pelo contrário irradiava de alegria celestial, uma figura de alvura deslumbrante e beleza maravilhosa que deve ter sido a *Panagia*<sup>34</sup>, e que colocada sobre a ferida do viajante, como se para tirar o sofrimento, uma mão de luz. [...] No centro de uma efervescência de luz que parecia partir das profundezas do infinito, dois pontos de uma intensidade de esplendor ainda maior, como diamantes na chama, brilhavam, pulsavam e se aproximavam, tomando a aparência de Malivert e Spirite. Eles voaram perto um do outro, numa alegria celestial e radiante, acariciando-se com as pontas das asas, confundindo-se com provocações divinas. (GAUTIER, 2013, p. 628).

Muito se especula sobre a morte e, sobretudo, o que acontece depois dela. Se analisarmos o episódio acima a partir da ótica espiritista, observaremos a narrativa da passagem de Guy para o que o espiritismo irá denominar mundo espiritual. Gautier tem uma preocupação latente de trazer vida para suas descrições e é inegável sua destreza em retratar as cenas a ponto de materializá-las. Nessa cena, o autor alcança uma riqueza de detalhes que transporta o leitor a uma esfera poética da morte e produz um efeito verossímil de um elemento trazido pelo espiritismo e que não tem ainda qualquer validação concreta. O espiritismo de Kardec traz explicações bastante similares dessa mudança de “plano” e Gautier consegue realiza-las através de sua escrita literária.

Spirite, obra que começou com uma noite escura de inverno, terminou no esplendor de uma deslumbrante paisagem grega. O romance se encerra nesse momento, após Malivert finalmente alcançar sua amada em outro plano, numa cena descrita com considerável euforia e na qual é retratada a visão de dois amantes que finalmente se encontram, confundindo suas almas. A iniciação de Malivert está

<sup>34</sup> Essa expressão grega significa “Toda Santa” ou “Santíssima” e designa a Virgem.

concluída, Spirite o conduz a essas esferas luminosas, das quais ela frequentemente lhe ofereceu visões ao longo de suas longas cartas. Se Gautier escolheu a Acrópole para a cena definitiva em que Malivert vai além da Arte ao se dedicar ao amor, é porque a Grécia representa para Gautier - e para outros artistas de sua época - o berço da Arte e da Harmonia, o próprio centro da beleza.

O narrador, heterodiegético e onisciente, que inicialmente parecia estar conectado com a história e tinha a preocupação de descrever os eventos com todos os detalhes sem qualquer restrição, no momento da narrativa em que há o encontro entre Guy e Spirite, ele abandona sua ubiquidade para manter o caráter duvidoso em torno dos fatos que levaram à morte do protagonista, possivelmente numa tentativa de manter a atmosfera fantástica no romance. Ao narrar a explicação de Stavros sobre o que havia acontecido nessa viagem, ele zomba com frases como “seu relato da morte de Malivert foi o mais estranho e realmente difícil de acreditar”, e também “o que se seguiu foi muito menos crível”, escolhas que produzem uma incerteza no leitor.

Entretanto, é considerável salientar que, ainda que no final do romance, o narrador tenha tentado causar uma certa confusão no leitor, ele não consegue manter seu compromisso com a dúvida e retorna seu olhar para o Barão de Feroë que ao vislumbra a cena de encontro entre os dois amantes, confirma: “Lá estão eles felizes como nunca; suas almas unidas formam um anjo de amor [...] e eu, quanto mais terei que esperar?” (GAUTIER, 2013, p. 629). A cena final sugere a tão almejada materialização do amor entre Guy e Spirite. Posto isto, o romance *Spirite* rompe com a hesitação diante do sobrenatural e assume uma “identidade espírita” através da trajetória do personagem masculino. Há, portanto, uma compreensão de que a morte, ainda que tenha se mostrado inicialmente como um impeditivo, ela não é o fim da relação amorosa, mas, nesse caso, um meio. No romance, assim como vimos em *Jettatura*, a própria morte se funde ao protagonista, com a diferença de que dessa vez não tem a intenção de tirar a vida da mulher amada e cumprir seu destino de antagonista, pelo contrário, é a morte que leva o protagonista até o sujeito de desejo.

Em *Spirite*, há uma compreensão de que a morte não é o fim, mas a condição de superação e de realização do enlace amoroso. O encontro entre os amantes se dá antes da morte do protagonista, admitindo, assim, a existência do mundo como um lugar onde é possível a existência mútua dos homens e dos espíritos, como é

sugerido por Kardec. O personagem central, Guy de Malivert, rompe com o pensamento do passado, fundamentado em uma espiritualidade popular e revela como o próprio espiritismo de Kardec assume a ciência moderna, amparada pela mentalidade científica que vinha tomando espaço na França do século XVIII, como uma possibilidade de síntese do natural com o sobrenatural.

Diferentemente das outras obras de Gautier, *La Cafetière*, *La Morte Amoureuse* e *Jettatura*, que apresentam uma mediação do que se convencionou como sobrenatural que tem como objetivo principal provocar a dúvida e a hesitação, *Spirite* não tem um desfecho pautado na dúvida. O narrador embarca na hesitação diante do relato do guia, mas, como dito, ele rompe com a incerteza.

Podemos, deste modo, inferir que não há uma ideia de separação entre essas camadas, o mundo empírico e um mundo destinado aos espíritos, porque tudo isso, se levado em consideração a filosofia do espiritismo, faz parte da concepção de realidade, de mundo material, assumidos pelo ser. Portanto, a partir da lógica espiritista, falar em espiritualidade não é se deslocar do real, do concreto, já que espíritos coexistem no mesmo mundo dos homens. E, com base nesse raciocínio, percebemos que a obra literária *Spirite* não poderia ser categorizada nem como uma obra romântica, nem fantástica, nem religiosa. Todas as categorias de que nos servimos não dão conta de compreender a obra e, diante disto, percebemos a necessidade de pensar uma corrente literária que pudesse amparar a visão de mundo adotada por Gautier. Nessa busca, chegamos ao termo que estamos cunhando neste trabalho como *realismo espírita*, já que, ao mesmo tempo em que o romance se aproxima muito daquilo que Émile Zola desejava como narração da realidade, ele difunde uma mentalidade espírita dos fenômenos encarados como sobrenaturais.

Ademais, é em *Spirite* que Gautier trava seu compromisso com a realidade de seu entorno e escreve uma narrativa que incorpora uma temática que estava tomando corpo na França naquele momento. Ao vasculharmos os registros da relação de Gautier com Kardec, encontramos somente a carta que foi reproduzida no início deste trabalho, bem como elogios à respeito de seu livro, publicado anos depois pela Revista Espírita, assim, em nosso entendimento, *Spirite* é a resposta mais legítima de Théophile Gautier à carta de Kardec, quando não há registros de uma resposta em outro formato.

## CONCLUSÃO

Ao longo desta dissertação, fazemos um breve recenseamento da morte vista a partir da ótica do homem ocidental, sobretudo em suas ocorrências literárias, o que nos interessa particularmente. A morte na literatura é um terreno vasto e bastante explorado historicamente, entretanto, concentramos nossas análises em quatro obras do autor Théophile Gautier para entender a mudança de mentalidade estabelecida ao longo do tempo em sua estética literária. A maneira como o mundo encara a morte vem mudando no decurso da história e, do nosso entendimento, essa mudança reflete diretamente no fazer literário de Gautier. Posto isso, vimos a necessidade de explorar quatro novelas publicadas em momentos diferentes de sua existência para entender melhor essas mudanças em sua "trajetória". São elas: *La Cafetière* (1831) *La Morte Amoureuse* (1836), *Jettatura* (1856) e *Spirite* (1865).

Em suas obras, de modo geral, Gautier narra diferentes temores que assombram até os dias de hoje o que chamamos de imaginário coletivo. Dentre esses receios e assombros, podemos citar o vampirismo, a sonambulismo, a obsessão e o mau-olhado, ainda pouco explorados em termos científicos, mas socialmente entendidos como um mal que se manifesta fisicamente nas pessoas. É comum em suas obras o uso de elementos que construam uma atmosfera de alteridade, própria do fantástico, como por exemplo o deslocamento de suas histórias para cidades estrangeiras à França e a utilização de recursos sobrecomuns que irrompem num mundo pretensamente real e que causam certo desconforto nos personagens e no leitor. A posição do narrador também é uma forte aliada no processo de construção dessa atmosfera estranha, sobretudo quando serve de recurso que desestabiliza a confiança do leitor.

Em *La Cafetière* e *La Morte Amoureuse*, observamos um narrador-protagonista que conta sua própria experiência com o fenômeno extraordinário. A narração em primeira pessoa, ao mesmo tempo em que aproxima o leitor mais intimamente do protagonista e de seus relatos, explorando seus sentidos, também instaura uma certa desconfiança no leitor. Já em *Jettatura* e *Spirite*, a narração se distancia do protagonista e é colocada numa terceira pessoa onisciente, característica que inicia um processo de quebra da atmosfera fantástica e nos convida para uma perspectiva mais realista das ocorrências extraordinárias. É a

partir de *Jettatura* que examinamos as primeiras tentativas de Gautier de mudar as estratégias narrativas para criar um efeito de fantástico, ainda que ele só complete esse processo em *Spirite*.

Em *Spirite* observamos uma estética que se encarrega de romper completamente com a estrutura fantástica desenvolvida por Gautier nas outras obras. O romance, que conta a história de um personagem obsidiado por um espírito, manifesta em sua narrativa diversas características presentes no espiritismo de Allan Kardec, como, a título de exemplo, a psicografia, o contato com um espírito e a própria consciência de que se trata de um espírito desencarnado. Apesar do protagonista, inicialmente, hesitar acreditar na veracidade do que está acontecendo em sua vida, a partir do momento em que vários episódios vão sendo colocados em seu caminho para evocar a presença de *Spirite*, ele passa a admitir a presença da personagem do outro mundo.

Diante da necessidade de identificar esse modo de narrar apoiado numa lógica espiritista do fenômeno insólito, percebemos a necessidade de construir um termo-conceito que abarcasse esse tipo de literatura que se pretende fantástica, mas que assume um compromisso com as ideias que vinham tomando espaço no século XIX: o *realismo espírita*. Ainda que Gautier não esteja assumindo uma narrativa espírita, ele traz em seu romance temáticas próprias do espiritismo, corrente de pensamento que se difundia na Europa, sobretudo na França, no século XIX.

Compreendemos, igualmente, no autor um posicionamento muito claro diante de suas questões particulares com a morte já que, em suas obras, Gautier trazia a figura da morte como o arquétipo da beleza eterna materializado na figura da mulher e sempre numa posição inalcançável. E, em *Spirite*, ele rompe com a ideia de impenetrabilidade do mundo desconhecido da morte e do que comumente chamamos de sobrenatural e delicadamente acessa esse outro lado como um sopro de esperança, talvez para si mesmo, em relação ao fim. A arte é eterna e talvez o amor também possa sê-lo do outro lado.

A trajetória do vínculo entre o fantástico e o real, em *Spirite* se aproxima do arquétipo do real. Porque a concepção científica da espiritualidade reorganiza, recombina aquilo que a metafísica havia separado, não é mais imaginação, também não se trata mais do fantástico. O espírito se torna material, quer dizer, ele é agora faz parte da realidade. Para o espiritismo de Kardec, fazendo uso da ciência

moderna, há planos espirituais distintos dos planos terrenos, assim o espírito tem existência em outros espaços mas compartilham da mesma natureza, de uma mesma unidade que é o universo. Mesmo que existam outros planos, há uma organicidade entre esses planos. A concepção cristã, medieval, tem o céu como o mundo das ideias do Platão, deste modo, a alma tem um status muito incerto entre uma realidade conjugada com o corpo e uma existência possível em um mundo que não é o nosso. Isto posto, é importante ressaltar que o espiritismo kardecista se orienta por uma visão materialista do mundo.

A psicologia freudiana deixa os caminhos abertos para alguns questionamentos quando Sigmund Freud nos indica sobre a existência simbólica do medo (2010) e defende que não existe sobrenatural dentro da concepção materialista, isto é, não existe nada que esteja acima da natureza. Para Freud, se a literatura fantástica trata do medo, da hesitação, do espírito, da morte, então, ela faz parte da natureza, daquilo que pode ser considerado natural. A consciência dentro da concepção freudiana e assume uma materialidade, sendo a psique um elemento material. O fantástico, por assim dizer, trata de questões da psique, do imaginário, assim sendo, ele está tratando de um campo que tem existência concreta na nossa mente.

O que Freud traz de novo, assim como Marx em sua Ideologia Alemã ao falar da formação da consciência, permite um novo campo de perguntas, como, por exemplo, refletir sobre como o ato de imaginar um fenômeno insólito é real, mesmo que o fenômeno em si não seja real, ou questionar como o efeito do fenômeno dito sobrenatural e o medo agem no corpo e impedem ou promovem determinadas ações. Isso poderia se dar pelo que regularmente conduziu milhares de pessoas em determinado momento a hesitarem, a duvidarem e não irem em determinados lugares, por exemplo. Esse caminho, inclusive, inaugura novas possibilidades na literatura, o que traria outras formas de compreensão tanto do insólito quanto para a compreensão de uma literatura espírita.

## REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2018.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente**: da Idade Média aos nossos dias. Tradução: Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Fundação Universidade de Brasília, 1996.

BATALHA, Maria Cristina. Théophile Gautier e os impasses estéticos do século XIX. *In*: MELLO, C. M. M. de; CATHARINA, P. P. G. F.; REIS, S. C. (org.). **A palavra, o artista e a leitura** – Homenagem a Théophile Gautier. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

BATALHA, Maria Cristina. **Fantástico como mise-en-scène da modernidade**. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2003.

BATALHA, Maria Cristina. A importância de E. T. A. Hoffmann na cena romântica francesa. **Alea**, v. 5, n. 2, dez. 2003.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. *In*: BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

BELLATI, Giovanna. Fonctions narratologiques de l'euphémisme dans le conte Jettatura de Théophile Gautier. **Synergies**, Itália, n. especial, 2009.

BESSIÈRE, Irène. **Le récit fantastique**: la poétique de l'incertain. Paris: Larousse, 1974.

BORDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.

BORDIEU, Pierre. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas: Papyrus, 1996b.

CALVINO, Italo. **Les niveaux de la réalité en littérature**. Tradução: Michel Orcel, François Wahl. Paris: Seuil, 1984.

CAVALCANTE, Cristovam B. G. **O onírico nas narrativas de Théophile Gautier**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Julio Mendonça Filho”, Araraquara, 2013.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução: Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CORADO, Lydie. *Spirite*, Carlotta et Allan Kardec. **Littératures**, n. 20, 1973.

COURT-PÉREZ, Françoise. **Gautier, un romantique ironique**. Sur l'esprit de Gautier. Paris: Honoré Champion, 1998.

CRICHFIELD, Grant. La Constantinople de Gautier: un miroir en Orient. **Études Françaises**, v. 26, n. 1, 1990. Disponível em: <https://id.erudit.org/iderudit/035800ar>. Acesso em: 28 out. 2020.

CUCHET, Guillaume. Le retour des esprits, ou la naissance du spiritisme sous le Second Empire. **Revue d'histoire moderne et contemporaine**, n. 54-2, 2007. Disponível em: [https://www.academia.edu/4707817/Le\\_retour\\_des\\_esprits\\_ou\\_la\\_naissance\\_du\\_spiritisme\\_sous\\_le\\_Second\\_Empire](https://www.academia.edu/4707817/Le_retour_des_esprits_ou_la_naissance_du_spiritisme_sous_le_Second_Empire). Acesso em: 28 out. 2021.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente**. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DUPERRAY, Max (org.). **Du fantastique en littérature**: figures et figurations. Aix-en-Provence: Publication de l'Université de Provence Aix-Marseille I, 1990.

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. São Paulo: Abril, 1978.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Tradução: Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

EMONT, Nelly. Thèmes du fantastique et de l'occultisme en France à la fin du XIXe siècle. *In*: FAIVRE, Antoine (org.). **La littérature fantastique**. Colloque de Cerisy (1989). Paris: Albin Michel, 1991.

FAVE, Robert. **La mort dans la littérature française au Siècle des Lumières**. Paris: Payot, 1978.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

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

GAMA-KHALIL, Marisa M. Figurações dos corpos femininos na perspectiva do grotesco e do insólito. *In*: GAMA-KHALIL, Marisa M.; SENA, André de (org.). **Literatura fantástica e grotesco**. Recife: Ed. UFPE, 2017.

GARCIA, Flavio. Armação de mundos possíveis e figuração de personagens em vertentes literárias do insólito ficcional. *In*: GARCIA, Flavio *et al.* (org.). **A personagem nos mundos possíveis do insólito ficcional**. Rio de Janeiro: Dialogarts. 2018.

GAUTIER, Théophile. La Cafetière. *In*: GAUTIER, Théophile. **La cafetière et autres contes fantastiques**. Paris: Folio, 1981.

GAUTIER, Théophile. **Mademoiselle de Maupin**. Dez. 2004. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/14288/pg14288.html>. Acesso em: 28 out. 2021.

GAUTIER, Théophile. Jettatura. *In*: GAUTIER, Théophile. **La cafetière et autres contes fantastiques**. Paris: Folio, 1981.

GAUTIER, Théophile. La morte amoureuse. *In*: GAUTIER, Théophile. **La morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques**. Paris: Éditions Gallimard, 1981.

GAUTIER, Théophile. **Spirite: nouvelle fantastique**. Paris: Charpentier, 1866.

GUIOMAR, Michel. **Principes d'une esthétique de la mort**. Paris: José Corti, 1988.

JASINSKI, René. **Les années romantiques de Théophile Gautier**. Paris: Vuibert, 1929.

KARDEC, Allan. **O que é o espiritismo**. Tradução: Salvador Gentile. Araras, SP: IDE, 2009.

KARDEC, Allan. [Correspondência]. Destinatário: Théophile Gautier. Paris, 12 jun. 1857. 1 carta. Disponível em: [https://www.autoresespiritasclassicos.com/Allan%20Kardec/Revista%20Espirita/Revistas%20Esp%C3%ADritas%20publicados%20por%20Allan%20Kardec%20\(1858%20a%201869\).htm](https://www.autoresespiritasclassicos.com/Allan%20Kardec/Revista%20Espirita/Revistas%20Esp%C3%ADritas%20publicados%20por%20Allan%20Kardec%20(1858%20a%201869).htm). Acesso em: 26 ago. 2021.

LAISSUS YVES, R. J. Les sciences de la vie dans la pensée française du XVIIIe siècle. La génération des animaux de Descartes à l'Encyclopédie. **Revue d'histoire des sciences et leurs applications**, t. 17, n. 2, 1964.

LAVAUD, Martine. **Théophile Gautier, militant du romantisme**. Paris: Honoré Champion, 2001.

LEGROS, Patrick *et al.* **Sociologia do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2014.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

MELLO, Celina Maria Moreira de. Théophile Gautier, crítico de arte romântico e o Realismo. *In*: MELLO, Celina Maria Moreira de; CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira, REIS, Sonia Cristina (org.). **A palavra, o artista e a leitura, homenagem a Théophile Gautier**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

NODIER, Charles. **Contes fantastiques**. Tomos 1 et 2. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1957.

OLIVEIRA, Sabrina Baltor de. **Literatura plástica e Arte pela Arte nas narrativas de Théophile Gautier**: descrição pictural e posicionamento no campo literário. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Pessoas de livro**. Estudos sobre a personagem. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018a.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de estudos narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018b.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. Tradução: Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

ROGER, Jacques. **Les sciences de la vie dans la pensée française du XVIII<sup>e</sup> siècle**. La génération des animaux de Descartes à l'Encyclopédie. Paris : Armand Colin, 1963. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/rhs\\_0048-7996\\_1964\\_num\\_17\\_2\\_2341](https://www.persee.fr/doc/rhs_0048-7996_1964_num_17_2_2341). Acesso em: 20 out. 2020.

ROUGEMONT, Denis de. **L'amour et l'Occident**. Paris: Gallimard, 1962.

SILVA, Daniel Augusto P. **A prosa de ficção decadente brasileira e francesa (1884-1924)**: uma poética negativa. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Uerj, 2019. Disponível em: [https://www.academia.edu/38778723/A\\_prosa\\_de\\_fic%C3%A7%C3%A3o\\_decadente\\_brasileira\\_e\\_francesa\\_1884\\_1924\\_uma\\_po%C3%A9tica\\_negativa](https://www.academia.edu/38778723/A_prosa_de_fic%C3%A7%C3%A3o_decadente_brasileira_e_francesa_1884_1924_uma_po%C3%A9tica_negativa). Acesso em: 28 out. 2019.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

VOVELLE, Michel. **Ideologias e mentalidades**. Tradução: Maria Julia Cottvasser. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

WERKEMA, Andréa. **Macário ou o drama romântico em Álvares de Azevedo**. Minas Gerais: Editora UFMG, 2012.

## ANEXOS



Fonte: RetroNews – Le site de presse de la BnF. Disponible en: <https://www.retronews.fr/journal/gazette-nationale-ou-le-moniteur-universel/16-novembre-1865/149/1430465/1>

### Allan Kardec à Théophile Gautier

Théophile Gautier a écrit un livre remarquable : *Spirite*, dont la trame est empruntée évidemment aux doctrines spirites.

Dans ce livre, il se fit l'interprète de la théorie du spiritisme dans une sorte de roman spirite, c'est ainsi qu'il l'appelle. Il suppose deux êtres qui se sont aimés : l'un n'a jamais pu en faire l'aveu de son vivant ; une fois mort, son esprit, par des réincarnations successives, manifeste des sentiments qu'il a du taire durant sa vie mortelle.

Paris le 12 Juin 1857

Monsieur

Je vous prie de vouloir bien agréer  
l'hommage d'un Emancipé du Livre des  
Esprits, que je viens de publier.

Le point de vue scientifique, & l'émancipation  
d'homme et naturel, sous lequel la doctrine des  
Esprits est envisagée, est une nouveauté qui  
s'attache à cette question à l'effet d'arriver et  
d'actualiser, et à l'usage, je crois, vous en êtes  
parvenu.

Vous remarquerez sans peine, Monsieur,  
à peu près rien que cette théorie « fait degen-  
ter l'abbé Sarracens », et ne s'agit plus en effet  
aujourd'hui de phénomènes de l'air, de  
cristallisation, mais d'un développement complet  
d'âme par les Esprits au même sur toutes  
les questions qui intéressent l'humanité, et  
qui s'élève à la hauteur des sciences philosophiques  
d'approbation d'un bon sens commun, vous,  
Monsieur, me serait infiniment précieux.  
L'ouvrage est très intéressant pour l'abbé Sarracens.

Je vous prie, Monsieur, l'expression  
de ma haute estime et de mon profond respect.

Allan Kardec

Mme des Quatre-Vents &c.

Autographe de la lettre d'Allan Kardec à Théophile Gautier