

A metáfora estrutural do conto *Champavert, le lycanthrope* (1833), de Pétrus Borel (1809-1859)

The Structural metaphor of the tale *Champavert, le lycanthrope* (1833), by Pétrus Borel (1809-1859)

Fernanda Lima*

RESUMO: O presente trabalho tem como foco de análise a composição da cenografia enunciativa (MAINGUENEAU, 2006) do conto *Champavert, le lycanthrope* (1833), escrito por Pétrus Borel, representante legítimo do romantismo frenético francês. A problemática central deste artigo vincula-se à saturação de metáforas do grotesco no conto em questão, em sua relação com a identidade enunciativa do autor. As metáforas que permeiam o conto *Champavert, le lycanthrope* referem-se às temáticas grotescas da metamorfose e da oposição ser-parecer. Essas metáforas tecem e orientam a legibilidade da narrativa (GENETTE, 1972, 1991), indiciando estratégias na composição de sua cenografia enunciativa. O processo de análise textual desvela o potencial estruturante e estrutural da metáfora da sociedade como um charco, enquanto "fio analógico condutor" (BORDAS, 2003) do conto selecionado.

PALAVRAS-CHAVE: Metáfora. Grotesco. Pétrus Borel.

ABSTRACT: This study aims to analyse the enunciative scenography composition (MAINGUENEAU, 2006) of the *Champavert, le lycanthrope* (1833) tale, written by Petrus Borel, legitimate representative of the French Frenetic Romanticism. The central issue of this article is linked to the saturation of grotesque metaphors in this tale, in its relationship with the enunciative identity of the author. The metaphors that permeate through the *Champavert, le lycanthrope* tale refer to the grotesque subjects of metamorphosis and the opposition between being-seeming. These metaphors weave and direct the readability of the narrative (GENETTE, 1972, 1991), indicating the strategies in the composition of its enunciative scenography. The textual analysis process reveals the structural and structuring potential of the society's metaphor like a swamp, a "conductive analogue thread" (BORDAS, 2003) of the tale chosen.

KEYWORDS: Metaphor. Grotesque. Pétrus Borel.

* Pós-doutoranda em Literatura Francesa, Letras Neolatinas, na UFRJ. E-mail: felima.letras@gmail.com.

Os contos imorais de Pétrus Borel

Pétrus Borel (1809-1859) integra o grupo de escritores franceses vitimizados pelo ostracismo e classificados como pequenos românticos pela história literária. Assim como outros integrantes desse grupo, Borel receberá consagração tardia, no movimento de redescoberta desses românticos “menores”, desencadeado nas últimas décadas do século XIX, empreendido, por exemplo, por Charles Baudelaire e pelos surrealistas franceses. O movimento de releitura e reabilitação desses escritores, que se estende até os dias atuais, acabou por evidenciar a singularidade e a relevância de Pétrus Borel na configuração da estética conhecida como romantismo frenético, ramificação galvânica e marginal do romantismo na França. Estética que consiste numa expressão literária de cunho paroxístico e subversivo, que privilegia temas grotescos, eróticos, escatológicos e violentos e que reúne propriedades genéricas e temáticas dos *canards*, do romance gótico inglês, do satanismo de Byron, do fantástico hoffmaniano e do erotismo macabro e sangrento do Marquês de Sade. Vários integrantes do grupo dos pequenos românticos ostentaram uma ruidosa filiação aos postulados estéticos do frenesi literário. Entretanto, constata-se que Borel atuou como um dos escritores mais ousados na construção de sua identidade enunciativa, seja pela composição de suas obras, seja pela exibição de vestimentas e comportamento excêntricos, investindo altamente na filiação à vertente encarniçada e marginal do romantismo francês. Dentre as obras representativas do frenesi boreliano figura o livro *Champavert, contes immoraux* (1833), obra composta por sete contos permeados por cenas de crime, tortura, suicídio, infanticídio, mutilação, corrupção e estupro, cenas peculiares aos excessos e ultrajes do romantismo frenético. Em uma encarniçada crítica à aretologia, Borel se propõe a pôr em cena o “escândalo do Mal”, parodiando toda e qualquer exaltação da virtude. Desnudando as chagas sociais e políticas de sua época, a sociedade burguesa da Monarquia de Julho (1830-1848), o autor insiste na inutilidade e na impertinência de ser virtuoso e reto em uma sociedade corrompida. Jules

Claretie afirma que “um dos livros mais curiosos, mais bizarros, mais excessivos desta geração de 1830, é certamente *Champavert* de Pétrus Borel, livro sem equivalente, mistificação lúgubre, pilhéria de uma terrível imaginação” (CLARETIE, 1865, p. 61).¹

O *corpus* de análise do presente artigo, o conto *Champavert, le lycanthrope*, constitui a sétima e última narrativa do livro em questão. Destaca-se a importância da narrativa selecionada na composição do volume, tanto que, no prefácio da obra, o autor apresenta o personagem epônimo, o suicida Champavert, como *alter ego*. No que tange à trama narrativa, o conto *Champavert le lycanthrope* consiste em um funesto caso de amor protagonizado pelo casal Champavert e Flava. Esta se entrega ao amado antes de oficializar o casamento, contrariando as conveniências e a moral burguesa. Os amantes tornam-se, então, vítimas da própria paixão, pois, para salvaguardar a honra da heroína perante a sociedade, afastando qualquer suspeita quanto à sua castidade, o casal decide sacrificar o fruto dessa união ilegítima. A partir desse infanticídio, o pessimismo e a revolta de Champavert contra a sociedade são acentuados, e Flava, por amor, desespero ou remorso, obriga o herói suicida a jurar que a mataria antes de ir ao encontro da morte. O leitor só tomará conhecimento do infanticídio ao final da narrativa; até então, a morbidez manifestada pelos amantes pode ser interpretada como um forte *mal de vivre* ou *spleen*, proveniente do drama de uma união impossível. O epílogo do conto é marcado por uma crise de fúria de Champavert, que o impulsiona a pôr fim à vida de Flava, cravando um punhal em seu peito e, em seguida, a acabar com a própria vida, através do mesmo procedimento. O herói desse conto, *alter ego* de Pétrus Borel, personifica a nuance fóbica e revoltada do frenesi boreliano.

¹ Todas as traduções do francês são da autora, exceto quando explicitamente referido.

Do Instrumental Teórico-Metodológico

No presente trabalho, propõe-se a integração entre a teoria da enunciação literária desenvolvida pelo linguista Dominique Maingueneau e os conceitos de metáfora desenvolvidos por Gérard Genette, autor de obras de referência da teoria e crítica estéticas, e por Éric Bordas, pesquisador da Análise de Discurso de Linha Francesa.

Dentre os conceitos cunhados por Maingueneau no livro *O Discurso Literário* (2006), o presente artigo enfocará o de cenografia enunciativa, que designa o próprio dispositivo enunciativo instaurado no/pelo texto, de forma que tal instância da “cena narrativa” pode ser avaliada como aquela que chega primeiramente ao leitor. A cenografia especifica a forma de apresentação do conteúdo de uma obra, a “cena de fala” que permite a instauração do discurso e que, por sua progressão ao longo do corpo textual, legitima a cadeia enunciativa que instaura. Assim, o processo de legitimação da obra se realiza mediante a construção de tal “enlaçamento, dando a ver ao leitor um mundo cujo caráter convoca a própria cenografia que o propõe e nenhuma outra: através daquilo que diz, [...] a obra tem de justificar tacitamente essa cenografia que ela mesma impõe desde o início.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 253). Na cenografia enunciativa de um texto literário, estão contidos, de forma implícita, traços indicativos e qualificativos dos protagonistas desse ato de enunciação, o enunciador e o coenunciador almejado, bem como da inscrição espaço-temporal, topografia e cronografia, compartilhada por eles. Segundo Maingueneau, esses elementos indiciários da composição da cenografia não são propriamente “ditos” pelo texto, mas figuram como “marcas” ou “rastros” da atividade enunciativa e podem ser detectados e seguidos pelos leitores e analistas. A cenografia se “mostra” em diferentes instâncias, manifestando elementos indiciários de três naturezas diferentes: textuais, indicação explícita de alguns de seus componentes ou reivindicação de “cenas de fala” já validadas, acionando a memória intertextual; paratextuais, referentes às características encontradas em localidades textuais periféricas, como títulos,

epígrafes, prefácios ou vinhetas; e implícitos, conjunto de referências tácitas a outros “cenários” enunciativos. A cenografia global de uma obra literária resulta da integração desses três componentes, responsáveis por especificar e dar forma à cena de enunciação mostrada. No que concerne aos empreendimentos de legitimação da cenografia enunciativa, os criadores recorrem a estratégias de espelhamento ou contraste a “cenários” de enunciação já validados, dotados de prestígio ou não. Finalmente, vale assinalar a função da cenografia como indicador do posicionamento de um escritor, dado que, além dos temas propostos, as obras se opõem e delimitam diferentes posições literárias, pela maneira de compor e gerir suas cenografias enunciativas. Com base no conceito de Maingueneau, considera-se a hipertrofia de metáforas do grotesco no conto *Champavert, le lycanthrope* será considerada como indício textual estruturante na composição da cenografia frenética da narrativa.

A conceituação da metáfora abrange um campo de estudos amplo e problemático, animado por profundas e numerosas querelas teóricas manifestadas ao longo dos séculos e no seio de diferentes disciplinas. A seleção dos conceitos de metáfora propostos por Genette e por Bordas e adotados como instrumental teórico do presente trabalho encontra justificativa na recusa de ambos à concepção da metáfora exclusivamente como tropo ou mera ocorrência lexical. No texto *Métonymie chez Proust* (1972), Genette destaca a relação de complementaridade entre metáfora e metonímia. O autor sustenta que “longe de serem antagonistas e incompatíveis, metáfora e metonímia se sustentam e se interpenetram, mostrando a presença e a ação das relações de coexistência no interior da relação de analogia: a função da metonímia *dentro da metáfora*” (GENETTE, 1972, p. 42). De acordo com Genette, o fundamento metonímico da metáfora reside na seleção do termo comparante, bem como no grau de desenvolvimento do enunciado metafórico. O primeiro caso corresponde ao que Gérard Genette, empregando um termo da linguagem cinematográfica, designa como *metáfora diegética*, diretamente vinculada ao espaço e ao tempo da narrativa. Como exemplo desse tipo de metáfora, Genette cita uma passagem do primeiro volume da grande obra de Marcel

Proust, *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), em que há a descrição do olhar da duquesa de Guermantes na igreja de Combray: “azul como um raio de sol que teria atravessado o vitral de *Gilbert le Mauvais*, justamente o vitral que orna a capela onde se encontra a duquesa” (GENETTE, 1972, p. 48). No segundo volume da obra, a duquesa, durante uma cena em que se encontra sentada em uma tapeçaria náutica, é qualificada metaforicamente, em um sistema de “analogia por contágio”, como uma divindade marinha. O segundo caso concerne à propriedade da metáfora de se desenvolver ao longo do corpo textual, abrangendo um número expressivo de páginas, suscitando no leitor uma ilusão de continuidade, logo “de uma proximidade entre comparante e comparado, onde há apenas a multiplicação de seus pontos de analogia e consistência de um texto que parece se justificar (se confirmar) por sua própria proliferação” (GENETTE, 1972, p. 54-55). Tal manifestação analógica em cadeia, seguindo o mecanismo da contiguidade metonímica, recebe a denominação de *métaphore filée* (metáfora desenvolvida).

Essa noção de continuidade, associada à expansão e à disposição da estrutura metafórica ao longo da narrativa, será retomada por Gérard Genette, em *Fiction et diction* (1991), desarticulando as práticas e teorias estilísticas que ainda abordam a metáfora sob uma perspectiva tropológica, como ocorrência linguística pontual, ou seja, como *fato estilístico*. Genette compreende a metáfora, ou a conotação em geral, como *traço estilístico*, propriedade construída através da recorrência de *fatos estilísticos*, formando feixes de significação. Essa noção permite ao teórico recusar a estilística literária tradicional, baseada em:

[...] uma visão atomista que pulveriza o estilo em uma coleção de *detalhes* significativos [...] ou de *elementos* marcados [...], contrastando com um contexto “não-marcado” [...] sobre o qual se destacariam efeitos estilísticos, de alguma forma, excepcionais (GENETTE, 1991, p. 133).

Por sua vez, o livro *Les chemins de la métaphore* (2003), de Éric Bordas, também apresenta grande pertinência nessa discussão, visto que o autor

retoma os questionamentos acerca do estatuto da metáfora que foram elaborados, ao longo dos séculos, por representantes de diversas disciplinas. Bordas constata que muitos desses questionamentos ainda não encontraram resposta ou possuem resposta imprecisa e divergente, sobretudo no que se refere à problemática relativa à função estética dessa figura. No capítulo intitulado *L'expression métaphorique comme style littéraire*, Bordas analisa o modo com que a metáfora ultrapassa o nível da palavra para atingir as redes de significação de um texto. Em seguida, retomando os conceitos desenvolvidos por Gérard Genette (1991), Éric Bordas alerta para a necessidade de não se restringir "a metáfora a uma unidade lexical pontual, a um fato linguístico, para poder admitir sua função estilística, não como uma simplificação, mas como um componente estrutural e estruturante, como *traço estilístico*" (BORDAS, 2003, p. 95). Através da apresentação do conceito de "metáfora-texto", Bordas aponta para a possibilidade de se conceber a metáfora como unidade textual autônoma ou como poética particular, considerando a existência de narrativas que desencadeiam a extensão analógica não como mero princípio de significação, mas de enunciação. Com base nessa constatação, Éric Bordas (2003, p. 108) sustenta que:

[...] a metáfora como texto não se limita a uma página, do gênero "*morceau choisi*", [...] (mas) pode perfeitamente ser desenvolvida no conjunto de um discurso narrativo e romanesco, trabalhando a totalidade do material oferecido à representação. Ela opera, então, como um motivo estilístico potente, que ordena sobre a paradigmática de sua caracterização, a sintagmática da narração, sublinhando, deste modo, toda a artificialidade dessa clássica distinção.

Como exemplo desse potencial da metáfora de estruturar o conteúdo e a linearidade de uma obra, Bordas destaca a metáfora de guerra em *Liaisons Dangereuses* (1782), de Choderlos de Laclos, vinculada às estratégias de defesa e de ataque peculiares à literatura libertina, e a metáfora de bebida, em *Alcools* (1913), de Apollinaire, em que a analogia estrutural é explicitada desde o título. No que diz respeito ao conto *Champavert, le lycanthrope*, selecionado como *corpus* de análise do presente trabalho, verifica-se a hipertrofia de

metáforas referentes à estética grotesca, criando feixes de significação correspondentes à temática da metamorfose e da oposição ser-parecer. Desse modo, pode-se aventar a hipótese de que o grotesco constitui a “metáfora-texto” da narrativa de Borel, uma vez que a recorrência das metáforas referentes a essa estética acaba por formar isotopias metafóricas responsáveis por ordenar a composição e a legibilidade da cadeia enunciativa instaurada pelo/no conto. O processo de análise descartará ou confirmará a hipótese elaborada, desvelando, igualmente, a lógica de composição da cenografia frenética do *corpus* selecionado.

As Metáforas do Grotesco em *Champavert, le lycanthrope*

O conto *Champavert le lycanthrope* tem como epígrafe doze versos do poema *Profession de foi*, escrito por Gérard de Nerval, amigo de Pétrus Borel.

Pois a sociedade não passa de um pântano fétido
Do qual somente o fundo, sem nenhuma dúvida, é puro e límpido
Mas onde o que se vê de mais sujo, de mais
Venenoso e mal cheiroso, vem sempre na superfície!
E é comiserador! É uma verdadeira barafunda de ervas
Amarelas, juncos secos e expandidos em ramos,
Troncos apodrecidos, cogumelos rachados e esverdeados,
Arbustos espinhosos cruzados em todos os sentidos,
Lodo verde, espumoso e fervescente de insetos,
De sapos e de vermes, que de rugas infectas
Sulcam-no, o conjunto semeado de animais
Afogados, e cujo ventre aparece negro e inchado (NERVAL, 1989, p. 313).

Esse poema, composto ao todo por cinquenta e seis versos, foi publicado no periódico *Le Mercure de France au XIX^e siècle*, em 7 de maio de 1831 (t. XXXIII, p. 242), assinado por *M. Personne* (Sr. Ninguém). *Profession de foi*, juntamente com o poema excêntrico de Charles Lassailly, *À mon ami Daniel Gavet, auteur de Jakare Ouassou ou les Tupinambas*, integra um díptico publicado na seção do periódico intitulada “Poesia extra-romântica”. Ao selecionar esse poema, classificado e apresentado como extrarromântico, para

figurar como epígrafe do conto em questão, Borel acena com uma decisiva filiação ao frenesi literário e à estética grotesca.

Em uma análise da cenografia enunciativa de *Champavert le lycanthrope*, constata-se a manifestação do mais alto nível de frenesi de todo o volume, levando o autor a efetuar mudanças estéticas em uma mesma obra, a fim de singularizar o último conto. Verifica-se uma forte recorrência de metáforas e símiles relativos a temas caros ao grotesco, tais como metamorfose, inconstância, hibridismo e dissimulação, expressa através da oposição ser-parecer (KAYSER, 2003). O hibridismo manifesta-se na construção de imagens estruturadas em analogias entre os reinos humano, animal e vegetal, assim como no jogo de trevas e luzes, peculiar à estética do claro-escuro. A metamorfose encontra tradução nas representações da morte, na deterioração dos corpos pela velhice ou pelo sofrimento e na apresentação da sociedade como um alagado, onde a matéria apodrece e se decompõe. A inconstância associa-se à efemeridade da matéria e à volubilidade sentimental e moral. A oposição ser-parecer remete ao *topos* do *theatrum mundi*, que apresenta a vida como uma ilusão, como uma cena de teatro, em que todos representariam papéis, sob as mais variadas máscaras, num misto de afetação e hipocrisia. Dentre essas temáticas que classificam e subdividem as metáforas grotescas, o presente trabalho privilegiará apenas aquelas referentes à metamorfose e à oposição ser-parecer.

Grande parte do capítulo de *Champavert le lycanthrope* intitulado *Testament* consiste em uma carta do protagonista do conto ao amigo Jean-Louis, que desistira do suicídio e encontrara na vida rural um remédio para sua aversão à sociedade burguesa. Champavert explica ao amigo as razões que o levaram a desistir da vida e ironiza a credulidade de Jean-Louis, que insiste em atribuir sentido e razão à sua existência, e o adverte o amigo com base nestas reflexões:

Esperas talvez alguma paz, algum repouso, no fim do teu caminho! O que te falta na juventude será que esperas que sobre ti se abata quando chegar a decrepitude? Tu não podes conceber que a

existência não seja mais do que isso, não seja apenas aquilo que tu conheces. Se fosse apenas isso, dize para contigo, se não houvesse uma qualquer era de beatitude, uma qualquer época de pura alegria que vingue todo o opróbrio, como terá sido possível (que) tantos e tantos homens (tenham) arrastado a sua carapaça até ao extremo? Como teriam eles consentido em vegetarem sempre e miseravelmente, em chafurdarem até a extinção no charco infecto da sociedade? (BOREL, 2006, p. 224).²

Esse fragmento contém a “metáfora condutora” do conto, desvelando um tipo de “gênese” da composição textual. O fio analógico condutor da narrativa parece originar-se na epígrafe que a precede, os versos de Gérard Nerval, através da metáfora da sociedade como um pântano fétido, em uma denúncia da podridão social espreada pela superfície, visto que, segundo Nerval, o fundo desse pântano se mantém “puro e límpido”. Em *Champavert le lycanthrope*, constata-se que a metáfora do pântano é retomada através de uma imagem equivalente, o charco ou alagadiço, que representa e critica a sociedade sob a mesma analogia. Esse desdobramento da imagem do pântano constitui o elemento-chave da narrativa, figurando como uma matriz analógica que determina a construção das metáforas e símiles que permeiam o corpo textual. A qualificação da sociedade como um charco revela o potencial sintagmático da metáfora, sua manifestação como *traço estilístico*, instaurando um laço de coerência e coesão entre epígrafe e conto, e comprovando a afirmação de Éric Bordas de que “o desvio, quando é motivado (e a metáfora como desvio), deve poder estruturar profundamente o próprio conteúdo do texto, sua linearidade, e não se manter como uma peça decorativa, ‘traduzível’ em linguagem.” (BORDAS, 2003, p. 95).

A relevância da metáfora do charco na composição da narrativa é desvendada por meio da análise das imagens grotescas associadas ao hibridismo humano-vegetal e à metamorfose, construídas pelo autor para caracterizar os personagens. Primeiro amor de Champavert, Édura, cuja volubilidade parece ter desencadeado o desencanto e a morbidez do protagonista, é apresentada de forma grotesca, por meio da seguinte analogia:

² A tradução do livro *Champavert* é de José Domingos Morais.

“Os anos passaram depressa e fizeram de mim um homem; mas a ti envelheceram-te, desbotaram-te, murchando-te; tu já não és uma mimosa flor do campo, és um salgueiro encarquilhado.” (BOREL, 2006, p. 230). O amor de Champavert, que ainda se mantém vivo, apesar da infidelidade e da velhice de sua amada, é qualificado como um “amaranto imortal”. Vale ressaltar que Édura, personificando o desgaste físico relacionado a uma vida de orgia, é uma personagem que remete ao processo de metamorfose dos corpos, peculiar às velhas prostitutas da literatura erótica.

A outra personagem feminina da narrativa, a jovem Flava, amante de Champavert, é descrita por meio de traços como a palidez, o porte lânguido, o olhar amedrontado, o ar de sofrimento, o vestido branco como uma mortalha, que remetem à beleza cadavérica das heroínas do romance gótico. Assim, um processo de metamorfose mais lúgubre, provocado pela dor e pelo remorso do infanticídio praticado, é explicitado com base nesta imagem: “o sofrimento, como um raio, tinha devastado e continuava a devastar aquela bela criatura, debilitada, desflorida.” (BOREL, 2006, p. 232).

Ao se recordar do juramento feito à Flava no início da trama, de que a mataria, antes de suicidar-se, Champavert hesita, momentaneamente, em ir ao encontro da morte. Perplexa e revoltada com essa hesitação do amante, Flava o interpela e define, analogicamente, o estado de desgaste e sofrimento que caracteriza o casal, remediado apenas pelo suicídio, e não por uma espera passiva e obstinada pela morte: “Champavert, quando uma árvore foi atingida pelo raio, nenhuma primavera a sabe reverdecer. Seca de pé, até que um lenhador a derrube com seu machado. Champavert, será que vamos esperar a machadada da morte, esse moroso lenhador?” (BOREL, 2006, p. 234).

Verifica-se que o processo de construção das imagens estrutura-se com base no campo semântico do reino vegetal. Considerando-se que as imagens referentes ao processo de metamorfose são utilizadas para caracterizar os personagens como elementos deteriorados e destruídos, árvores ressequidas, fulminadas, em decomposição, a importância da metáfora do pântano ou charco faz-se presente. Desse modo, percebe-se que os personagens da

narrativa ocupam o lugar dos vegetais ressecados e apodrecidos, dos animais em decomposição, dos insetos e vermes que, no poema de Nerval, formam a grande barafunda da superfície social. Percebe-se, então, que o contato dos personagens com a sociedade determina o tipo de qualificação, em uma espécie de “metáfora recíproca” (MIGLIORINI apud GENETTE, 1972, p. 54). Esta consiste em um procedimento tipicamente barroco, no qual os elementos relacionados manifestam uma correspondência de propriedades. Logo, integrando o alagadiço fétido e podre da sociedade, os personagens assumem predicados relativos à decomposição orgânica, expressos por meio de metáforas grotescas relativas ao processo de metamorfose.

O fundamento metonímico das metáforas também é evidenciado através desse processo de construção de imagens, visto que a escolha do termo comparante é determinada pelas propriedades da cenografia enunciativa da narrativa. Dessa forma, os termos metafóricos “salgueiro”, “flor do campo”, “desflorir”, “árvore”, “murchar”, “reverdejar (reverdecer)”, “ressecar”, “desbotar” obedecem e reafirmam o tema central do conto: a denúncia da podridão social, indiciada pela “metáfora condutora” do pântano animado em sua superfície por vermes, insetos, vegetais e animais em estado de decomposição. As metáforas diegéticas são igualmente responsáveis por neutralizar a arbitrariedade da aproximação de campos semânticos heteróclitos, como na narrativa em questão, o humano, o vegetal e o animal, passando uma ilusória ideia de proximidade entre comparante e comparado.

O epílogo de *Champavert le lycanthrope* conta com duas cenas que parecem constituir o ápice desse grotesco processo de metamorfose. Antes de pôr fim à sua vida e à de Flava, Champavert vai ao túmulo de seu filho e, com um comportamento animal, cava a terra com as unhas e ergue o corpo do filho, putrefato e carregado de farrapos, uma sorte de estandarte, que ele apresenta à Flava como uma amostra do que significa a eternidade. A cena final da narrativa parece fechar e justificar o ciclo de decomposição orgânica instaurado pela “metáfora condutora”. O corpo de Champavert é encontrado por um magarefe nas colinas de Montfaucon, em meio a um monte de carcaças de

cavalos. Como os animais dos versos de Nerval, a cabeça de Champavert está afogada na lama, mas no lugar de um ventre negro e inchado, o que figura é a sua longa barba negra.

A denúncia dos opróbrios sociais empreendida por Borel no conto em questão não se limita à representação do desgaste e da putrefação físicos, mas desdobra-se em metáforas e símiles que apontam uma crítica às máscaras sociais, ao jogo de interesses, à ostentação burguesa, chegando mesmo a atingir uma perspectiva filosófica, relativa à natureza falaciosa da realidade. Champavert-Borel inicia sua crítica ao afetado e hipócrita mundo burguês através da caracterização de comportamentos comuns à dinâmica da corte, dentre os quais o autor destaca: “os impudentes aduladores, as raposas que comem o queijo de uma burguesia ignorante e orgulhosa, (que, como um pavão, se blasona sobre os próprios excrementos)” (BOREL, 2006, p. 220). Esse enunciado metafórico apresenta a grotesca oposição ser-parecer, fundamentada em um jogo intertextual com o *Roman de Renard* e com as *Fábulas* de La Fontaine, em que a raposa figura como personificação da astúcia e da dissimulação, e o pavão, como símbolo da ostentação, de uma “cegueira” narcísica e fútil, sendo sempre lesado por ceder a falsos elogios.³

Em um segundo momento, constata-se que essa crítica às falsas aparências adquire um tom mais profundo e vincula-se a um feroz desejo de ver além de uma superfície enganosa. Essa busca pela verdade através do aperfeiçoamento da visão está associada a um comportamento cético e desencantado, permitindo a distância necessária para reavaliar e julgar as “falsas verdades” que orientam a noção de realidade. Tal comportamento é manifestado já no primeiro parágrafo da narrativa, mais precisamente neste trecho da carta de Champavert a Jean-Louis:

[...] muitas vezes eu te recordei aquela noite em que, depois de termos (perambulado) longo tempo na floresta, apreciando e medindo

³ La Fontaine (1991) a raposa, por seu jogo de artimanhas e por apresentar várias faces, de acordo com suas conveniências, é qualificada como uma espécie de “Arlequim-Proteu” e sua aparência inconstante, relacionada às diversas máscaras e formas assumidas pelo diabo para tentar os homens.

pelo seu valor todas as coisas, destilando, vasculhando, dissecando a vida, as paixões, a sociedade, as leis, o passado e o futuro, quebrando a lente enganadora da câmara ótica e a lâmpada artificiosa que a ilumina, fomos tomados por um esgar de nojo perante tantas mentiras e misérias (BOREL, 2006, p. 219).

Em seguida, o herói suicida, em sua ironia cética, explica ao crédulo amigo Jean-Louis as razões e as condições que levam os homens a arrastar sua carapaça pela lama social até o fim de suas vidas, na esperança de alcançar algum conforto ou recompensa que neutralizaria essa lógica absurda de vida e sofrimento. Assim, em uma comparação grotesca entre homem e animal, Champavert põe em evidência a insensatez e a ingenuidade que levaram o amigo a desistir do suicídio, sustentando o seguinte raciocínio:

É que, tal como tu, a multidão espera; [...] Ela é semelhante ao gato, que quer (capturar) aquilo que se move no fundo do espelho e, no instante em que, radiante, se lança sobre a presa, sobre a sua sombra, suas garras apenas esbarram e arranham o vidro. Estupefato, mas não convencido, escarniça-se e espia, tão engodado como antes. Mas tu, que passaste (atrás) do espelho, que (arranhou o estanhado) com tuas unhas, que sabes que aquilo não é mais que um vidro estanhado e refletor, ainda que te sintas atraído, irás continuar a (espreitar)? [...] (BOREL, 2006, p. 224-225).

Através da metáfora do gato diante do espelho, usada para caracterizar o sentido ilusório da vida, Borel acaba por problematizar o estatuto da representação artística, inclusive de sua própria obra, devido às conotações associadas, ao longo do tempo, às imagens e reflexos especulares. Como assinala Liliane Louvel, o espelho consiste em uma das grandes metáforas da criação artística, associada ao reflexo e à reprodução mimética do real, que por apresentar enquadramento idêntico ao de uma tela passou a referir-se, mais particularmente, ao universo pictural. Essa imagem do animal que tenta apanhar o reflexo do espelho é avaliada por Liliane Louvel, no que concerne à representação literária, como “uma crítica do leitor em busca de um sentido escondido por trás do visível, [...] suscit(ando) o questionamento sobre a verdade e a mentira da representação, sobre a relação entre a ilusão e a realidade da interpretação.” (LOUVEL, 2002, p. 47-48).

Champavert-Borel prossegue em sua denúncia das falsas aparências, recorrendo ao também conhecido *topos* do *theatrum mundi*. Essa metáfora, que traduz perfeitamente a oposição ser-parecer, aparece como uma alegoria muito comum entre os românticos franceses. Em *Champavert le lycanthrope*, a metáfora da sociedade como um grande teatro consiste em um dos maiores exemplos de metáfora desenvolvida (*filée*) do conto, originando várias derivações analógicas que ultrapassam o limite gráfico de uma página. Os pontos de analogia são multiplicados, formando uma “cascata” de metáforas, de modo que o enunciado fundamentado no *topos* do *theatrum mundi* passa a constituir um tipo de microestrutura metafórica, integrante da macroestrutura narrativa.

O mundo é um teatro. Cartazes de letras gordas e títulos enfáticos lançam o anzol à multidão que de imediato se levanta, se lava, alisa as suas suíças, veste (seu jabot) e seu (traje dominical), ajeita os frisados do cabelo, enverga seu manto de tecido raro e, de guarda-chuva na mão, ei-la que parte; lesta, alegre, ansiosa, chega e paga, pois a multidão paga sempre, e cada um aloja-se à sua vontade no vasto anfiteatro ou, melhor dizendo, de acordo com a categoria da entrada previamente paga, a aristocracia aferrolhada em seus (poleiros) gradeados e a canalha ao deus dará. (As cortinas são erguidas) os ouvidos abriram-se e, de pescoço estendido, a multidão escuta, pois a multidão escuta sempre. Para a multidão, a ilusão é completa, é a realidade; identificou-se, ri, chora, toma-se de ódio e amores, urra, assobia, aplaude. Por vezes, em vão, suspeita que abusivamente a enganam e arma-se com o seu pequeno binóculo, mas a multidão é míope, nada pode destruir a sua ilusão e a sua fé que os comediantes galantemente exploram. Mas tu Jean-Louis, que te aventuraste nos bastidores, que viste o avesso do palácio e o céu ao rés da terra, que bateste no fundo; tu que viste de perto e desnudados os reis, (charlatões empalhados); tu que viste a carcaça de atrizes decrépitas através do ocre e do gesso com que se cobrem; tu, que tocaste na jovem protagonista, tão inocente e virginal em cena, mas cuja boca exala odores de farmácia; tu, que sabes não serem as moedas de ouro (de Gênova) mais do que (tentos); tu, para quem os reis, os marechais, os nobres, as belíssimas damas, os lacaios mais não são do que crapulosos bufões que se servem da honra, da glória, da justiça segundo o papel que lhes foi distribuído, fariseus que, longe dos olhares do anfiteatro, se arrastam (na orgia) e se banham na infâmia; tu Jean-Louis, liberto do erro e do seu fascínio, irás escutar a farsa até o fim?... Permanecerá até o fim imerso na turba do teatro, espectador complacente e embasbacado desta ignóbil pantalonada?... Oh, Jean-Louis, grande e funda teria sido a sua queda! (BOREL, 2006, p. 226-227).

Esse fragmento constitui um dos casos típicos de “metáfora estrutural” (LAKOFF; HOHSON, 1985, p. 24), caracterizada pela apresentação e explicação de um conceito em termos de outro. Verifica-se, nesse caso, que o conceito de mundo ou realidade é estruturado por meio da deriva de comparantes associados ao campo semântico do teatro. Percebe-se que essa microestrutura metafórica apresenta uma lógica de composição muito próxima daquela que orienta as passagens descritivas, confirmando a teoria sustentada por Philippe Hamon de que “a analogia (metáforas, comparações e suas variantes) se constitui como um sistema descritivo a parte, mais ou menos expandido” (HAMON, 1991, p. 63). Dessa forma, com base na terminologia descritiva de Hamon, pode-se afirmar que o termo comparado, “mundo”, figura como uma espécie de *pantônimo*, elemento que constitui o objeto da descrição. Esse *pantônimo*, comparado metaforicamente a um teatro, será descrito por meio de uma expansão lexical em forma de metáfora desenvolvida (*filée*), preservando a analogia inicial. Assim, a presença de comparantes derivados, como “cartazes”, “anfiteatro”, “poleiros”, “binóculos”, “cortinas”, “farsa”, “comediantes”, “ilusão”, “saltimbancos”, “espectador”, “papel”, “bastidores”, “protagonista”, “céu plano”, “tentos”, “avesso do palácio”, “pantalonada”, aparecem como um desmembramento do pantônimo, como a apresentação detalhada das partes que o compõem, assim como de objetos, acessórios e formas de comportamento referentes ao universo teatral. Logo, o que Philippe Hamon define como *força centrífuga* da descrição (deriva lexical) corresponde, no trecho supracitado, à multiplicação dos pontos de analogia, dando origem ao que Théophile Gautier qualifica como “metáforas hidrópicas” (GAUTIER, 1859, p. 2), ou seja, metáforas que se espraiam ou hipertrofiam a superfície textual. Segundo Hamon, o fim das descrições caracteriza-se pela manifestação da *força centrípeta*, geralmente relacionada à retomada do *pantônimo* ou pela presença de um termo sinônimo, anáforas ou expressão que o designe resumidamente. No que diz respeito à microestrutura metafórica construída por Borel, constata-se que o fim da dinâmica descritiva conta com a expressão “ignóbil pantalonada”, que resume e determina a natureza das representações

encenadas no grande “teatro do mundo”. O termo “pantalonada”, que figura como sinônimo de farsa, foi criado com base no personagem Pantaleão, da *Commedia dell’arte* (ATTINGER, 1950). Caracterizado como um velho ganancioso, avarento, enganado por todos e traído por sua amada, Pantaleão constitui um dos principais arquétipos dos personagens de comédia.

Originariamente, esse personagem portava um falo ereto, indicando sua sensualidade exacerbada. Sua máscara é descrita por Bernard Jolibert: “Rosto magro com rugas profundas, coberto de pústulas e verrugas; nariz proeminente, adunco, longo e caído: bigodes finos e barba pontuda. Tudo nele é vestígio da moda do ‘tempo de outrora’” (JOLIBERT, 1999, p. 29). Por seu interesse mercantil e moral conservadora, Pantaleão figura como um dos primeiros personagens representantes da ascendente burguesia europeia.

O “teatro do mundo” corresponde a uma das metáforas mais representativas da oposição ser-parecer, denotando, de forma geral, a ilusão e a afetação da representação teatral, o *non-sense* e a natureza caricata da vida. Na passagem transcrita acima, a espessa maquiagem das atrizes equivale à duplicidade das máscaras, em uma lógica de dissimulação que também se associa à figura do rei “empalhado” e à representação de papéis virtuosos apenas diante do público, dado que nos bastidores se desenrolam cenas de devassidão. Analisando essa microestrutura metafórica, com base na lógica de funcionamento da metáfora desenvolvida (*filée*), conclui-se que a “sucessão das metáforas derivadas justifica, por um exercício repetido da função referencial, a pertinência da metáfora primária. A metáfora desenvolvida suscita, assim, no leitor que a decodifica, uma impressão crescente de propriedade.” (RIFATERRE, 1969, p. 51). A arbitrariedade de se explicar um conceito em termos de outro é neutralizada, de forma que não se percebe mais a heterogeneidade que separa os dois campos semânticos representados por comparante e comparado.

A representação de uma “crise das aparências” em um nível moral, por meio de imagens grotescas associadas à oposição ser-parecer, fundamenta-se em uma sorte de “olhar destrutivo” que, segundo René Bourgeois (1974), consiste em uma das maiores qualificações do verdadeiro ironista. Desse modo,

através das metáforas referentes ao reconhecimento do cinismo das raposas, do vazio que existe atrás do espelho e da torpeza dos bastidores, Champavert-Borel põe em cena seu objetivo de destruir as ilusões e rasgar o véu da hipocrisia, sustentando que o mundo, suas leis, seus governantes, sua dinâmica social são, fundamentalmente, perversos e hipócritas. No entanto, o reconhecimento da verdade e a destruição das ilusões representam um grande portal para a morte, determinando o suicídio de Champavert. Este constitui outra grande ironia da narrativa, visto que o indivíduo que possui a lucidez para conhecer a verdadeira face da vida está condenado a ser expurgado de sua dinâmica, simbolizando um entrave ao seu jogo cênico.

Retomando os dois subgrupos de imagens que ilustram a metáfora central da "crise das aparências", ou seja, o das metáforas relativas à metamorfose e à oposição ser-parecer, vê-se, com base no valor depreciativo dos comparantes, o enquadramento de tais imagens na categoria das "metáforas descendentes ou burlescas", as quais são analisadas por Henri Morier como um tipo de metáfora que pode "rebaixar o comparado, por meio de um comparante que põe em evidência um denominador comum inferior e que, desse modo, o ridiculariza" (MORIER, 1989, p. 716). A "metáfora ascendente ou herói-cômica" se caracteriza, em contrapartida, por uma exaltação do comparado através de comparantes que elevam suas qualidades. As analogias estruturais do conto *Champavert le lycanthrope*, pela filiação às temáticas do grotesco, constituem, então, um "arsenal" de "metáforas descendentes" utilizado na qualificação aviltante da sociedade.

No que concerne ao funcionamento textual do conto analisado, percebe-se que a evocação do real constitui uma espécie de "detonador analógico" (GENETTE, 1972, p. 56), fazendo jorrar as "cascatas" de metáforas. Em sua análise da obra de Marcel Proust *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), Gérard Genette aponta a memória involuntária como o principal "detonador analógico" da narrativa proustiana. No caso de Pétrus Borel, a evocação de uma realidade insatisfatória e negativa desencadeia a construção de metáforas descendentes, qualificando o rei como um saltimbanco, a sociedade francesa de

1830 como um charco e o mundo como um jogo de ilusões e de hipocrisia. Por fim, a conjunção da representação do grotesco e da violência com convicções genuinamente pessimistas e revoltadas conferem à prosa frenética de Borel uma profundidade ímpar, permitindo classificar o autor como um dos principais representantes do romantismo frenético francês.

Conclusão

Finalmente, pode-se sustentar que as metáforas grotescas referentes à temática da metamorfose e da oposição ser-parecer constituem a analogia estruturante e estrutural do conto *Champavert le lycanthrope*, fato que evidencia o potencial da metáfora como *traço estilístico*. Tais metáforas instauram pontos de isotopia, tecidos ao longo do corpo textual de forma a garantir sua unidade, sua legibilidade, bem como o reconhecimento da lógica que fundamenta a composição da cenografia enunciativa da narrativa, a crise das aparências, representada numa ordem física e moral. Em um nível físico, essa crise é associada à podridão da superfície social, retomando a metáfora nervaliana do pântano ou alagadiço, assim como à descrição dos personagens Champavert, Flava e Édura, caracterizando corpos deteriorados pelo tempo ou pelos infortúnios vividos. Em um nível moral, a crise das aparências é traduzida pela ostentação burguesa, pelo jogo de dissimulação e afetação que orienta o grande “teatro do mundo”, culminando com a representação de uma realidade fundamentada em conceitos frágeis e ilusórios.

O processo de análise textual confirmou a hipótese de que o grotesco constitui a “metáfora-texto” do conto de Pétrus Borel. A propriedade metonímica da metáfora foi igualmente comprovada, com base no fato de que a “metáfora condutora” da narrativa, a sociedade como um pântano, manifesta-se na epígrafe, desdobrando-se no corpo textual, orientando a sintagmática da narração com a formação de metáforas derivadas. Destaca-se, então, a propriedade da metáfora de, quando motivada, ultrapassar o nível de ocorrência lexical, desenvolvendo-se em cascatas ao longo do texto,

correspondendo, desse modo, à própria lógica de legitimação da cenografia enunciativa, pois, segundo Maingueneau (2006), é se desenvolvendo que a enunciação legítima, progressivamente, seu próprio dispositivo de fala. Por seu próprio espraio, ela tenta convencer, instituindo a cena que a legitima. É com base nesse potencial de espraio da cadeia enunciativa instaurada e no potencial sintagmático da metáfora, neutralizando a distância entre comparante e comparado, que Pétrus Borel legitima sua identidade enunciativa de romântico frenético, fundamentado no galvanismo e nas subversões do grotesco, representados no conto protagonizado por Champavert.

Referências

ATTINGER, Gustave. *L'esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*. Paris: Librairie Théâtrale, 1950.

BORDAS, Éric. *Les chemins de la métaphore*. Paris: PUF, 2003.

BOREL, Pétrus. *Champavert: contos imorais*. Trad. José Domingos Morais. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

BOURGEOIS, René. Pétrus Borel. In: BOURGEOIS, René. *L'ironie romantique*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1974. p. 65-83.

CLARETIE, Jules. *Pétrus Borel le lycanthrope. Sa vie, ses écrits, sa correspondance. Poésies et documents inédits*. Paris: Pincebourde, 1865. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr>>. Acesso em: 10 abr. 2006.

GAUTIER, Théophile. *Les Grotesques*. Paris: M. Levy, 1859.

GENETTE, Gérard. Métonymie chez Proust. In: _____. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. p. 41-63.

GENETTE, Gérard. Style et signification. In: _____. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991. p. 95-151.

HAMON, Philippe. *Du descriptif*. Paris: Hachette, 1991.

JOLIBERT, Bernard. *La commedia dell'arte et son influence en France du XVI^e au XVIII^e siècle*. Paris: L'Harmattan, 1999.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LA FONTAINE, Jean. Le renard et les poules d'Inde. In: LA FONTAINE, Jean. *Œuvres complètes*. Fables, contes et nouvelles. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991. t. I.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Les métaphores dans la vie quotidienne*. Trad. de Michel Fornel en collaboration avec Jean-Jacques Lecercle. Paris: Minuit, 1985.

LOUVEL, Liliane. *Texte image*. Images à lire, textes à voir. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. 4^e éd. Paris: PUF, 1989.

NERVAL, Gérard. Profession de foi. In: _____. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade, 1989. t. I, p. 313.

RIFFATERRE, Michel. La métaphore filée dans la poésie surréaliste. *Langue Française*, Paris, v. 3, n. 1, p. 46-60, 1969. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1969_num_3_1_5433>. Acesso em: 10 jun. 2008.