

PÉTRUS BOREL: TRAJETÓRIA DE UM "MENOR" NA CENA LITERÁRIA FRANCESA DO SÉCULO XIX

Maria Cristina Batalha (UERJ)¹

Resumo: Os *petits romantiques* (*pequenos românticos*), grupo de escritores e artistas franceses da metade do século XIX, são os representantes mais credenciados daquilo que foi designado por uma "escola do desencanto". Dentre eles, tomamos aqui o exemplo de Pétrus Borel (1809-1859), também conhecido como o licanthropo. A obra de Borel alinha-se com a corrente estética chamada depreciativamente de "literatura frenética", filial exacerbada e subversiva do romantismo francês. Entendemos que a contribuição dessa vertente literária considerada menor e maldita, praticamente esquecida das antologias e histórias da literatura, nos oferece possibilidades de compreender melhor a cena literária francesa do século XIX, pois os praticantes da literatura menor estabelecem um diálogo fértil e regular com seus pares, ou seja, com aqueles que identificamos como os românticos canônicos, ou ainda os grandes românticos.

Palavras-chave: literatura maior; literatura menor; pequenos românticos; campo literário.

Apesar de não ser intenção do autor a de nos propor uma unidade em seu conjunto, as três obras de Pétrus Borel (1809-1859), *Rhapsodies*, *Champavert* e *Madame Putiphar* surpreendem pela diversidade que apresentam entre si. Cada um desses textos é representativo de uma etapa no percurso do autor e dos aspectos principais de sua poética. *Rhapsodies* (1832) correspondem, pelo viés da caricatura, às coletâneas poéticas publicadas por jovens escritores em torno de 1831 e fazem o elogio da violência em nome dos ideais republicanos. *Champavert. Contes immoraux* (1833)

¹ Professora Associada do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Bolsista de Pesquisa do CNPq. E-mail de contato: cbatalh@gmail.com.

reagrupa um conjunto de contos de terror, de forte conotação crítica com relação à sociedade de seu tempo, e *Madame Putiphar* (1839), uma das manifestações mais perfeitas do chamado romantismo frenético, reunindo traços do romance histórico e do *roman noir*, é um longo romance que não chega a impor-se como uma contribuição efetiva para o legado de grandes obras do romantismo francês. Como observa Jean-Luc Steinmetz, organizador de uma recente reedição dos contos de Borel, percebe-se nesse conjunto, uma "aventura pessoal, obcecada pela sinceridade, a paródia e o fracasso. Inestimável contribuição do secundário, do conexo, do marginal que permitem enveredar, às vezes por vias imprevisíveis, pelos desafios que estão no coração do próprio romantismo²" (Steinmetz 1984, vol. I: 10).

Se a historiografia literária reserva um lugar secundário a Pétrus Borel, devemos ter em conta que ele ocupou um espaço significativo na cena literária dos meados do século XIX, tendo colaborado para diversos jornais e revistas da época, tais como *L'Artiste*, *Revue de Paris*, *Messenger* e *Commerce*. Além disso, fundou e dirigiu os periódicos *La Liberté*, *Journal des arts*, *La Revue pittoresque*, *L'Âne d'or* e *Le Satan*. Sua posição de destaque no grupo denominado *Le Petit Cénacle* é legitimada por vários de seus pares, que lhe reconhecem o talento e a força corrosiva de suas críticas. Autodefinindo-se como licantropo, adjetivo que incorpora a seu nome, adverte, no entanto, para o fato de que sua licantropia remete mais à fórmula de Platão – "O homem é o lobo do homem" – do que à imagem do lobisomem. Expressão eloquente de uma vontade de liberdade encarnada no entusiasmo republicano de primeira hora, essa licantropia envereda progressivamente pelo pessimismo, a misantropia e o suicídio, conforme ilustra o conto final que dá sentido à coletânea *Champavert. Contes immoraux*, como a obra póstuma de um suicida a quem não restam mais ilusões.

Pétrus Borel é um dos membros que compunham o grupo que se autodenominava "pequenos românticos", ao lado de figuras que foram consagradas posteriormente pela história literária como Gérard de Nerval e Théophile Gautier, cujos nomes estão normalmente vinculados aos de outros "grandes românticos". Avesso à glória e ao sucesso, esse grupo optou pelo ponto de vista do "menor" e do "maldito", ocupando um espaço próprio no "campo literário" (Bourdieu 1992), movido pela dinâmica do conflito e das lutas simbólicas entre os diferentes posicionamentos de seus agentes e das diferentes "tribos". Considerar então a produção literária e a tomada de posição dos "menores" torna-se relevante na medida em que traz a contrapartida de obras e autores com os quais estes dialogam na cena literária. Porque, como explicita Claude Millet:

O menor encarna a ironia que não leva a sério a seriedade da cultura dominante, porque esta se repete sem cessar e fica esperando a morte para transformar-se. O menor é aqui o processo de minoração do maior

² "aventure personnelle, hantée par la sincérité, la parodie et l'échec. Inestimable apport du secondaire, du connexe, du marginal qui permettent d'emprunter, parfois par des voies imprévisibles, les jeux qui se trouvent au coeur même du romantisme".

pelo riso, processo necessário a toda transformação do maior³ (Millet 2000: 131)

É a partir dessa perspectiva que buscamos examinar o papel de Pétrus Borel no campo literário francês dos meados do século XIX, bem como sua poética e sua escolha genérica, em particular a opção pela literatura frenética, como índice de seu posicionamento no campo e da construção de um *ethos* de escritor.

O campo literário francês

Entre 1820 e 1830, tendências políticas diversas encontram-se em estreita ligação com as diferentes tendências literárias, cujos pressupostos são apresentados, discutidos, aceitos ou contestados pelos escritores e críticos, em jornais que começam a ganhar um espaço cada vez maior na sociedade. *Le Conservateur*, com Chateaubriand e os liberais, exhibe as fraturas entre os que são favoráveis à tradição clássica e os adeptos de uma revolução literária, alinhados em torno do jornal *Constitutionnel*. Após o primeiro *Cénacle* de Émile Deschamps e Victor Hugo, surge um segundo grupo, em 1821, de tendência mais liberal, mas que não aceita o rótulo de "romântico". Em 1823, forma-se um terceiro grupo, vinculado a *La Muse française*, revista fundada por Deschamps, da qual participava Victor Hugo e seus amigos conservadores e românticos. Por sua vez, Charles Nodier, responsável pela Biblioteca do Arsenal, em Paris, filia-se a esse *Cénacle* com o intuito de denunciar os perigos da mitologia clássica. À identificação do classicismo com os escritores e gêneros menores, Nodier opõe a *Collection des petits classiques français*, que este lança conjuntamente com o editor Delangle, em 1825-1826, assim como outros menores que são reeditados por Charles Nodier (Millet 2000: 135). É então em 1825, a partir da constituição desse grupo mais homogêneo, dotado de um programa comum, que o *Cénacle* se fixa sob a autoridade incontestada de Victor Hugo. O nome de *Cénacle* ou *Grand Cénacle* havia sido dado por Sainte-Beuve, em 1829, quando se referiu às reuniões em casa de Victor Hugo, à qual estavam presentes escritores já consagrados pela crítica e com prestígio reconhecido, como Lamartine e o pintor Delacroix, além de jovens artistas em início de carreira, tais como Alfred de Musset, Alexandre Dumas, Théophile Gautier e Gérard de Nerval. Mas, como lembra Pierre Bénichou, em 1825, em meio aos conflitos por hegemonias estéticas e reconhecimento entre os diferentes agentes que atuavam no campo literário, a disputa entre clássicos e românticos era menos acirrada do que a que grassava entre os próprios românticos entre si (Bénichou 1996: 419). Chateaubriand, o inspirador de *La Muse*, tende para o liberalismo, no que é seguido por seus admiradores; Hugo deixa aos poucos a prudência de lado e o empenho com que defendia a tradição clássica, aproximando-se dos teóricos do periódico *Globe*. Na verdade, são os liberais que promovem a união entre os românticos; porém, somente em 1827, é que essa unidade se concretiza e que

³ "Le mineur incarne l'ironie qui ne prend pas au sérieux le sérieux de la culture dominante, parce que celle-ci radote et ne demande qu'à mourir pour se transformer. Le mineur, c'est ici le processus de minoration du majeur par le rire, processus nécessaire à toute transformation du majeur".

vemos constituir-se uma verdadeira escola, com o nome de *Le Cénacle*, comandada por Victor Hugo, ao qual seus discípulos permanecerão fiéis até 1830.

De fato, no ano de 1830, com o episódio revolucionário conhecido por *Trois Glorieuses*, assiste-se à vitória definitiva da nova sociedade (burguesa) sobre a antiga (a da Restauração). Contudo, esse é também o momento de uma grande decepção política e social para republicanos e democratas, que haviam apostado na conquista de seus propósitos. Rapidamente, impõe-se o poder de uma burguesia moderada, avessa a reformas mais profundas, e defensora do *juste milieu*. Os escritores e artistas de modo geral, que se sentiam investidos do papel de arautos dos valores mais progressistas e de um novo modelo de sociedade, viram-se frustrados em sua ação de ponta de lança das transformações que não ocorreram efetivamente, a despeito, entretanto, de uma inegável liberdade de imprensa (Bénichou 1996: 419).

A decepção experimentada, sobretudo, pelos jovens artistas é explicada por Pierre Bénichou que escreve:

Os jovens que se tinham filiado ao *Cénacle* nas vésperas de 1830, artistas e poetas que compunham o estado-maior de Victor Hugo na batalha de *Hernani* e nas lutas dos anos seguintes, eram sensivelmente mais jovens que o seu mestre. Nascidos por volta de 1810, eles não tinham podido, na idade madura, conhecer da Restauração senão os momentos derradeiros, e tinham vivido esses momentos no desprezo das coisas existentes e na febre de uma revolução. Na curta perspectiva que a idade os colocava, o fracasso foi para eles mais brutal. Entre a Arte soberana ideal e a Boutique triunfante real, não viram acomodação possível, e acolheram a chegada da burguesia com raiva e desespero⁴. (Bénichou 1996: 420-1)

Isolados em uma posição extrema pela força das circunstâncias, experimentaram a revolta provocada pela constatação do divórcio entre ideal e real e o sentimento de impotência para mudar a situação. E, posteriormente, os episódios ocorridos em junho de 1848 e dezembro de 1851 viriam apenas confirmar essa incompatibilidade, marcando de modo definitivo a geração seguinte de escritores e artistas (Bénichou 1996: 420-1). A respeito desse período, constatou Sainte-Beuve, mais tarde, em artigo de 1833, que, ao final de 1829, o *Cénacle* de Victor Hugo parecia recuar em direção ao passado, para dar lugar a outra coisa. Argumenta ele que:

formou-se, há dois ou três anos, uma sociedade de jovens pintores, escultores e poetas [...]. Eles acreditaram poder continuar a reorganizar, de modo mais amplo, o cenáculo esboçado por seus precursores em

⁴ "Les jeunes gens qui s'étaient agrégés au Cénacle à la veille de 1830, les artistes et les poètes qui composèrent l'état-major de Victor Hugo à la bataille d'Hernani et dans les luttes des années suivantes, étaient sensiblement plus jeunes que leur maître. Nés vers 1810, ils n'avaient pu, à l'âge d'homme, connaître de la Restauration que les moments ultimes, et ils avaient vécu ce moment dans le mépris des choses existantes et la fièvre d'une révolution. Dans la perspective courte où leur âge les plaçait, la déconvenue fut pour eux plus brutale. Entre l'Art souverain idéal et la Boutique triomphatrice réelle, ils ne virent pas d'accommodation possible, et ils accueillirent l'avènement bourgeois avec colère et désespoir".

1829; estes esbarraram, como todos os outros que os imitaram, em inconvenientes mais graves. O resultado foi que nasceu em alguns deles um contentamento precoce, um desprezo pelo grande público, formas estranhas e afetadas que não foram compreendidas fora do círculo, uma espécie de gíria maçônica que, muitas vezes, depõem contra seu pensamento. Nós estimamos demais o coração e o pensamento desses jovens artistas para não lhes falarmos com toda franqueza⁵ (Sainte-Beuve 1833: 181).

Sainte-Beuve refere-se ao *Petit Cénacle*, grupo de jovens artistas reunidos em torno de Victor Hugo e que se encontrava na casa do escultor Jehan Duseigneur. Seus integrantes foram apelidados posteriormente de *Jeunes-France* e, mais tarde, de *Bousingots*⁶, pelo jornal *Le Figaro*. Essa espécie de confraria artística estava vinculada a uma determinada imagem social que se opunha aos que eles denominavam de "filisteus", ou seja, os burgueses, beneficiários da política mercantil sustentada por Luís Filipe e seu ministro das finanças, François Guizot. O grupo de "rebeldes" se autodenominava *petits romantiques*, em oposição aos chamados "grandes românticos"; esses escritores da geração do desencanto, à qual se referia Balzac, fazem de tudo para provar sua diferença em relação a seus precursores, eximindo-se de, como eles, seguir a carreira do gênio, renunciando à glória e ao sucesso. Por um lado, esse espaço de companheirismo artístico representava um fórum dinâmico de discussão sobre a arte; por outro, servia para sustentar mutuamente todos os membros participantes, oriundos de campos artísticos diversos, que se uniam em um verdadeiro esforço comum de difusão e legitimação das obras, ao mesmo tempo em que reforçavam a independência dos agentes no novo contexto dominado pela política capitalista burguesa.

O papel do *Cénacle* em prol do reconhecimento e da legitimação da literatura dentro do campo é explicitada por Anthony Glinoyer, que destaca que:

⁵ "il s'est formé, depuis deux ou trois ans, une société de jeunes peintres, sculpteurs et poètes [...]. Ils ont cru pouvoir continuer de réorganiser sur un plus large plan le cénacle ébauché par leurs aînés en 1829; ils sont tombés, comme tous les imitateurs, dans des inconvénients plus graves. Il en est résulté chez quelques-uns un contentement précoce, un mépris du grand public, des formes étranges et maniérées qui ne sont pas comprises hors du cercle, une sorte d'argot maçonnique qui souvent fait tort à leur pensée. Nous estimons trop le coeur et la pensée de ces jeunes artistes pour ne pas leur parler avec franchise".

⁶ Como esclarece Fernanda Lima (2006), com as lutas motivadas pelas *Trois Glorieuses*, uma revolução eclode nas ruas de Paris, obrigando Carlos X a fugir. O movimento que depôs o monarca foi fortalecido pela presença de um grupo de tendência republicana, vindo do Havre para auxiliar os revolucionários parisienses. Esse grupo foi denominado, metonimicamente, como *bousingot*, termo que designava o chapéu de bordas largas, usado pelos defensores do estado republicano. o jornal *Le Figaro* passou a utilizar o termo *bousingot* para qualificar, pejorativamente, Borel e seus "companheiros". A classificação de *Jeunes France*, também adotada pelo jornal, foi aceita pelo grupo, sendo interpretada como "jovem romântico", indivíduo excêntrico. Em contrapartida, numa reação à qualificação de *bousingots*, os membros do *Petit Cénacle* se organizam num projeto literário coletivo, intitulado *Contes du bousingo*, com o único objetivo de ensinar ortografia aos burgueses, salientando a diferença de grafia e significação entre *bousingot* (com -t), grupo político e *bousingo*, artista romântico. Todavia, esse projeto literário não se concretizou e tal diferenciação, reivindicada pelo grupo de Borel, parece ter sido apagada ao longo do tempo, dado que, até os dias atuais, a referência aos chapéus dos revolucionários do Havre se faz presente na caracterização deste grupo literário.

na realidade, o cenáculo é bem mais do que uma simples reunião de artistas, é uma nova distribuição de cartas no jogo literário, um parâmetro novo que desestrutura a organização do campo intelectual. [...] Nem salão nem café, o cenáculo é uma forma original e marginal, uma espécie de pequeno Estado, dentro do Estado, proclamando sua autonomia, promulgando sua própria constituição... Daí, o interesse [...] que suscita no homem de letras, pois através da escolha ou da recusa do cenáculo, o que está profundamente em jogo é uma redefinição do papel do escritor e, nesse sentido, uma redefinição dos fins da literatura. (Glinoyer; Laisney 2006: 22)

No *Cabinet de lecture*, Nerval publicou um texto a respeito do qual se pode ler a seguinte nota: "Excerto dos *Contes du bousingo*, por uma confraria, dois volumes, in-8º, que serão lançados por volta de 15 de novembro"⁷ (Whyte 2002: 1243). Fica então o registro da intenção de uma publicação conjunta, confundindo ao longo do percurso as atribuições de *bousingo* ou *bousingot*⁸ e *Jeunes-France*, que a imprensa da época conferia ao grupo, para designar os "republicanos-artistas", mais turbulentos que propriamente perigosos, cujo chefe era Pétrus Borel, que atuava ao lado de Philothée O'Neddy (Théophile Dondey), "*jeune-France enragé*" (jeune-france revoltado), e do qual participava também o escritor Honoré de Balzac, de *Peau de chagrin* (Whyte 2002: 1243). Théophile Gautier, em escrito posterior ao período *Jeunes-France* e do *Petit Cénacle*, descreve com certa nostalgia o papel desse grupo ao qual pertencera, que, para ele, era representativo de toda uma geração que buscava um caminho ainda incerto, inclusive quanto à própria vocação artística de seus membros: "Nós não éramos os únicos do pequeno grupo que experimentávamos as incertezas da vocação [...]; eles faziam um pouco de tudo: pintura, dramaturgia, escultura, versos, etc."⁹ (Gautier 1993: 15). De fato, como ocorrera com os demais grupos de artistas, o *Petit Cénacle* tampouco teve vida longa e, já em 1833, tinha deixado de existir. O empreendimento crítico e artístico do *Petit Cénacle* termina como paródia na última narrativa de *Les Jeunes-France. Romans goguenards* (1833), "Le Bol de Punch", na qual Gautier escreve "a fisiologia do bípede chamado Jeune-France" (Gautier 2002: 154). E, no poema "Le Château du Souvenir", fica patente a constatação de que o fracasso pessoal marcara a trajetória da maioria desses artistas:

Este me conta seus sonhos,
 Pena ! jamais realizados,
 Ícaro caído na praia
 Onde jazem os sucessos fracassados¹⁰. (Gautier 1993b: 53)

⁷ "Extrait des Contes du bousingo, par une camaraderie, deux volumes, in-8º, qui paraîtront vers le 15 novembre".

⁸ A palavra servia para designar o jovem exaltado, com ideias políticas avançadas, e espírito revolucionário.

⁹ "Nous n'étions pas le seul de la petite bande qui éprouvât ces incertitudes de vocation (...); ils faisaient un peu de tout : peinture, dramaturgie, sculpture, vers, etc.".

¹⁰ "Celui-ci me conte ses rêves,/ Hélas! jamais réalisés,/ Icare tombé sur les grèves/ Où gisent les essors brisés".

E, como constata Francesco Biamontino, o sentimento que unia a todos era o de como separar a Arte, em quaisquer de suas manifestações, da condição a que tinha sido relegada na nova sociedade, dominada pela lógica do capital e da mediocridade burguesa:

Uma última forma de tédio advém após a farsa de julho de 1830: a geração dos *Jeunes-France* descobre então que a chegada do *Juste Milieu* marca a instauração de um mundo onde eclode o Burguês, encarnação prudoniana da ignorância e da vulgaridade modernas. Tal mundo não poderia satisfazer os artistas: com o entusiasmo de Julho acabado, o tédio aumenta diante da vulgaridade de uma sociedade governada pela *Butique*. Marcado pela ironia e pelo frenesi, ele leva a juventude romântica à beira da revolta, tornando-se mais amargo¹¹. (Biamonti 2001: 32-3)

Os testemunhos sobre a vida do grupo são bastante numerosos e ilustram bem o espírito de companheirismo reinante. Philothée O'Neddy, no poema *Nuit première*, descreve assim a reunião do *Petit Cénacle*, no atelier de Jehan Duseigneur: "Vinte jovens, todos artistas de coração,/ o cachimbo ou o charuto na boca, o olhar debochado,/ A tèmpora enfeitada com o boné frígido,/ Com barba Jeune-France (...)"¹² (O'Neddy 1833: 6).

Segundo Peter Whyte, o jornal *Figaro* desencadeou uma verdadeira campanha contra os *Jeunes-France*, desde a metade de 1831, atacando tanto suas extravagâncias artísticas, quanto a ousadia de sua indumentária. Estes, por seu turno, proclamavam a recusa ao sucesso e à glória, posicionando-se em franca oposição ao "grande homem", ou seja aquele que é reconhecido pelas instâncias legitimadoras dos cânones e responsáveis por entronizações ou alijamentos de escritores e artistas. A sacralização do "grande homem" foi emblematizado por Gérard de Nerval no poema de 1831, intitulado *Le soleil et la gloire* – ou ainda *Le point noir* – no qual o poeta maldito que é mostra-se cego diante das águias que ocupam as alturas literárias e que sabem olhar o sol de frente (Diaz 2000: 77).

Com efeito, durante todo o período romântico, desenvolve-se o culto e a apoteose do "grande homem" e o crescente desprestígio de escritores identificados com os gêneros considerados menores, sejam aqueles que servem para divertir a burguesia, como os *vaudevilles* e os melodramas lacrimejantes, sejam os que caíram em desgraça em função do gosto da época: fábulas e contos de fada entre outros. Philarète Chasles, um dos integrantes do *Petit Cénacle*, descreve com sarcasmo o papel do "grande homem", afirmando que "todos os pretensos grandes homens se

¹¹ "Une dernière forme d'ennui survient après la mascarade de juillet 1830: la génération des *Jeunes-France* découvre alors que l'avènement du *Juste Milieu* marque l'instauration d'un monde où s'épanouit le Bourgeois, incarnation prudhommesque de la bêtise et de la vulgarité modernes. Un tel monde ne saurait combler les artistes: l'enthousiasme de Juillet une fois retombé, leur ennui grandit devant le terre à terre d'une société gouvernée par la *Boutique*. Teinté d'ironie et de frénétisme, il conduit la jeunesse romantique au bord de la révolte en se faisant plus amer".

¹² "Vingt jeunes hommes, tous artistes dans le coeur,/ la pipe ou le cigare aux lèvres, l'oeil moqueur,/ Le temporel orné du bonnet de Phrygie,/ En barbe Jeune-France (...)"

cercam de uma multidão de pequenos homens que os constituem como sublimes¹³ (apud Diaz 2000: 73). E, no jornal *Figaro*, podemos ler o diálogo parodístico entre dois grandes homens *Jeune-France*:

- Eu farei sua biografia; você fará a minha.
- Com que idade você se tornou um grande Homem ?
- Antes da minha primeira comunhão...¹⁴ (apud Diaz 2000: 73)

Pétrus Borel foi um desses jovens profundamente marcados pela revolução de 1830, um desses *bousingots* iconoclastas, que acreditava na república, avesso ao sucesso a qualquer preço, inimigo contundente da mediocridade e defensor das Artes. Em sua história do romantismo, Gautier descreve uma parte da trajetória do amigo, evocando a aproximação estreita entre a pintura e a poesia como signo da nova escola:

Pétrus também buscava seu caminho. Do escritório do arquiteto, passou ao atelier de Eugène Devéria, tentando a pintura, mas, se pudermos utilizar uma locução bem clássica numa história do Romantismo, suspeitamos que, desde esse tempo, ele adorava secretamente a Musa¹⁵. (Gautier 1993: 15)

E, associando seus escritos inflamados contra a degradação da sociedade burguesa a uma atitude de revolta que se manifestava em seu comportamento e sua aparência física, diz ainda Gautier:

(...) a barba de Pétrus Borel! Para usá-la, era preciso uma coragem, um sangue frio e um desprezo pelas pessoas realmente heroico! (Gautier 1993, II parte: 18) [...] uma barba farta, inteira, rebelde; que horror! [...] de uma estranheza estudada e uma espécie de aspereza eloquente; ele ainda não estava na fase dos uivos do licantropo em direção à lua e não ameaçava ainda a garganta do gênero humano. [...] Esperando o dia da publicação, Pétrus, que era o protótipo mais perfeito do ideal romântico e poderia passar por um herói de Byron, passeava (...)¹⁶. (Gautier 1993: 19)

¹³ "tous les prétendus grands hommes s'entourent d'une foule de petits grands hommes qu'ils constituent sublimes".

¹⁴ "Je ferai ta biographie; tu feras la mienne./ - À quel âge étais-tu devenu grand Homme?/ - Avant ma première communion...".

¹⁵ "Pétrus aussi cherchait sa voie. De l'atelier de l'architecte il était passé à l'atelier d'Eugène Devéria, essayant la peinture, mais si l'on peut employer une locution si classique dans une histoire du Romantisme, nous le soupçonnons d'avoir dès ce temps secrètement courtisé la Muse".

¹⁶ "(...) la barbe de Pétrus Borel ! Il fallait pour la porter un courage, un sang-froid et un mépris de la foule vraiment héroïques!" (Gautier 1993: 18) "[...] une barbe pleine, entière, à tous crins; quelle horreur ! [...] d'une bizarrerie étudiée et une sorte d'apprêt éloquent ; il n'en était pas encore aux hurlements à la lune du lycanthrope et ne montait pas trop à la gorge du genre humain. [...] En attendant le jour de la publication, Pétrus, qui était le plus parfait spécimen de l'idéal romantique et eût pu poser pour héros de Byron, se promenait (...)".

Enfim, Gautier, crítico lúcido e desiludido com os rumos da arte romântica, reconhece na figura de Pétrus Borel o papel de liderança que este ocupava no *Petit Cénacle*: "Há em qualquer grupo uma individualidade que prevalece, em torno da qual os outros se implantam e gravitam como um sistema de planetas à volta de seu astro. Pétrus Borel era esse astro¹⁷" (Gautier 1993: 17).

Champavert. Contes immoraux

Champavert. Contes immoraux, publicado por Eugène Renduel, em 1833, época em que Borel leva ao paroxismo o frenesi romântico, já traz em seu subtítulo a intenção irreverente do autor. Os sete contos que compõem o volume têm por objetivo mostrar o "escândalo do mal", chamando a atenção do leitor para os opróbrios sociais, as injustiças e os desvios de uma sociedade corrompida. Ao mencionar os *Contes immoraux*, Pétrus Borel dialoga parodisticamente com a obra *Contes moraux* (1761), de Jean-François Marmontel (1723-1799), membro da Academia Francesa e consagrado filósofo do Iluminismo. Assim, a inversão carnalizadora já dá mostras do intuito desmistificador que desejou imprimir à obra, direcionando o leitor para um certo ponto de vista em sua leitura. O prefácio de *Champavert* já anuncia seu epílogo: "é um livreto impregnado de fel e de dor, é o prelúdio do drama que se seguiu e que os mais simples haviam pressentido; uma obra como esta não tem segundo tomo: seu epílogo é a morte¹⁸" (Borel 2002: 238).

De fato, esse volume de contos foi concebido para "chocar os burgueses", mostrando-lhes, sem o véu da hipocrisia, sua verdadeira face. Por isso, neles desfila uma série interminável de crimes, roubos, infanticídio, suicídio, perversão, estupro e violência. Os efeitos extremados e a acumulação de desordens psíquicas e sociais denunciam a corrupção, a imoralidade e os descabimentos de uma sociedade injusta, violenta e capaz de corromper qualquer virtude. Essas características fazem da coletânea *Champavert* um perfeito exemplar da literatura romântica frenética, tendência que já se manifestava na ficção desde 1830, visando provocar efeitos emocionais fortes no leitor pela presença de uma linguagem hiperbólica e fortes arroubos nos jogos dramáticos. A etiqueta de "literatura frenética" foi atribuída pelo escritor francês Charles Nodier, em um artigo de *Annales de la Littérature et des Arts* (1821), para descrever a poética do excesso e o uso exacerbado de figuras de estilo, exploradas à exaustão.

A presença de uma retórica que estimula um pathos de exaltação, buscando levar o leitor ao êxtase através de emoções extremadas, muitas vezes provocadas pelo horror, não é uma novidade romântica. Na França, essa tendência é, sobretudo, manifesta pela literatura do marquês de Sade, desde a metade do século XVIII, explorando o viés do grotesco escatológico, impregnado de um forte erotismo, como metáfora da degeneração aristocrática, da qual Sade fora uma vítima direta. Essa

¹⁷ "Il y a dans tout groupe une individualité pivotale, autour de laquelle les autres s'implantent et gravitent comme un système de planètes autour de leur astre. Pétrus Borel était cet astre".

¹⁸ "c'est un livret imprégné de fiel et de douleur, c'est le prélude du drame qui le suivit, et que les plus simples avaient pressenti; une oeuvre comme celle-là n'a pas de second tome: son épilogue, c'est la mort".

vertente estética encontra um terreno fértil durante o período da Revolução francesa, notadamente nos chamados anos do Terror.

Posteriormente, na Alemanha, surge no início do século XIX, a corrente satânica da escola frenética representada por Goethe, em *Fausto* (1808), e seguido de perto por E.T.A. Hoffmann, com seus *Contos noturnos* (1817). Do mesmo modo, o grotesco satânico e monstruoso, as atmosferas lúgubres e sombrias povoam as novelas inglesas e passam, na França, a serem chamadas de *roman noir*, sob forte influência do pessimismo demolidor de Lord Byron, como resposta a uma crise social e a uma certa censura moral.

É interessante observar as múltiplas significações que o gótico na literatura pode assumir. Ele pode ser associado a antigo, velho, não civilizado, logo, como uma manifestação que se impõe na contramão do clássico, e também da poesia "moderna", ou seja, a poesia romântica; por outro lado, também pode corresponder a uma resposta crítica diante de uma crise social, política e estética. Como uma versão moderna do inferno de Dante, a estética gótica explora os locais da distopia e da amoralidade, exibindo personagens movidos por forças destrutivas, em seus estados fóbicos, melancólicos e desequilibrados. Neste último caso, a opção pelo gótico seria uma reação contra a ditadura do bom-gosto, tornando-se a expressão privilegiada para a composição da estética do frenesi. Como explicita Fernanda Lima:

Por volta de 1820, a sociedade francesa reencontra o equilíbrio e os horrores vividos em batalhas e revoluções se transformam em mitos. No entanto, uma nova escola, marcada pelo pessimismo de Byron e pelo fantástico alemão, se constitui, dando vida a obras curiosas e inquietantes, que traduzem o *spleen* e a revolta, desencadeados por uma realidade sufocante e insatisfatória. Esse frenesi se configura de acordo com as angústias e ambições dos artistas modernos, através de produções cruéis ou fantásticas, onde personagens como diabos, vampiros, monstros e titãs são utilizados como elementos de choque contra o torpor social. (Lima 2006: 87)

Sustentada por imagens hiperbólicas e uma retórica da crueldade e das paixões mórbidas, a literatura frenética traz à cena os excessos do mundo real, fazendo eco ao jornalismo sensacionalista, visando atingir o grande público, ávido por esse tipo de leitura. Ainda, de acordo com Celina Mello, nessa estética, "os traços barrocos, hiperdimensionados no grotesco, perdem (...) seus fundamentos religiosos e moralizantes e passam a expressar um *pathos* exaltado" (Mello 2006: 49). E, como argumenta também Castex (1962: 129), por conta da presença de um erotismo mórbido, "a literatura frenética traz à tona esse tumulto interior cujos ecos amortecidos às vezes percebemos em nossos sonhos noturnos¹⁹". O frenesi se configura, assim, em consonância com as angústias e pretensões dos artistas românticos, atualizando-se em produções cruéis, melodramáticas ou fantásticas, marcando, posteriormente, aquilo que se identifica com a fase do ultrarromantismo.

¹⁹ "La littérature frénétique fait éclater au grand jour ce tumulte intérieur dont nous percevons parfois les échos étouffés dans nos songes nocturnes".

No plano estético, Victor Hugo consagrara a importância da categoria estética do grotesco no prefácio de *Cromwell* (1827), elevando-a à altura do sublime. Todos esses elementos conjugados, associados a um certo desgaste da ficção romântica e à ampliação do público leitor pelo desenvolvimento do jornal, favorecem o fortalecimento da literatura frenética. O acúmulo de cenas de crueldade, de manifestações sobrenaturais, de cenas de suspense, ambientados em subterrâneos, castelos mal-assombrados, ambientes lúgubres e aterrorizantes fazem da ficção frenética um viés literário associado ao gosto popular e, por conseguinte, ao mau-gosto. Conforme argumenta Fernanda Lima:

Pelo fato de apresentar traços do melodrama e por infringir as regras da estética literária, devido aos seus excessos, é vista como sinônimo de mau-gosto. O frenesi literário, por apresentar traços do *roman noir* e do melodrama, ambos excluídos do grupo de gêneros nobres, e por violar as regras do equilíbrio estético, devido à sua natureza galvânica e excessiva, figura como sinônimo de mau-gosto. (Lima 2006: 92)

Segundo a avaliação de Charles Monselet, por meio da licantropia e da mistificação constitutiva de suas narrativas, "Pétrus Borel [...] deixou um nome que é sinônimo do romantismo mais excessivo [...]"²⁰ (Monselet 1857: 26). Jules Claretie, por sua vez, constata 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 (...) "²¹ (Claretie 1865: 61).

Com efeito, os contos são uma caixa de ressonância dos grandes temas caros aos românticos, tais como a luta contra qualquer forma de escravidão, a defesa dos negros, a recuperação do passado, a bandeira contra a injustiça e um anticlericalismo declarado. Por um lado, ele ridiculariza a "aretologia", termo requintado, que significa o discurso sobre a virtude, evocado no conto de abertura da coletânea; por outro lado, a exibição do vício não significa apenas a vocação sádica para um excesso de prazer, mas sim a denúncia de seus malefícios.

O primeiro conto, "Monsieur de l'Argentière, l'accusateur", história de uma traição, expõe os excessos de uma Justiça corrompida e viciada, e constitui-se um verdadeiro arrazoado contra a pena de morte, fazendo eco, por sinal, à obra de Victor Hugo, *Le dernier jour d'un condamné*, onde se pode ler, no prefácio, as seguintes palavras: "É difícil pensar friamente o que seja um procurador real criminoso. É um homem que ganha a vida mandando os outros para o cadafalso. [...] é um senhor [...] que recita, quando conveniente, um ou dois versos em latim, antes de concluir pela pena de morte [...] "²² (Hugo apud Steinmetz 2002: 15). Da mesma forma, Charles

²⁰ "(...) Pétrus Borel (...) a laissé un nom qui est le synonyme du romantisme le plus outré".

²¹ "Un des livres les plus curieux, les plus bizarres, les plus excessifs de cette génération de 1830, c'est à coup sûr le *Champavert* de Pétrus Borel, livre sans équivalent, mystification lugubre, plaisanterie d'une terrible imagination".

²² "Il est difficile de songer de sang-froid à ce qu'est un procureur royal criminel. C'est un homme qui gagne sa vie à envoyer les autres à l'échafaud. [...] c'est un monsieur [...] qui récite au besoin un vers latin ou deux avant de conclure la mort [...]".

Nodier, na novela *Hélène Gillet*, denuncia as injustiças cometidas contra uma mulher condenada injustamente por infanticídio. No conto de Borel, são os representantes da Justiça que, ironicamente, satisfazem a sede de sangue e de morte da população e permitem que o mal se sobrepuje ao bem.

À feição de horror e ao tratamento exacerbado imprimido à coletânea, Borel acrescenta uma *Notice sur Champavert*, anexado ao volume pouco tempo antes da publicação, na qual ele acena para sua morte ao fazer do protagonista, no último conto, o autor de toda a obra, como sendo esta a obra de um suicida, Champavert, verdadeiro nome de Pétrus Borel, invertendo assim os papéis: "Assim como restabelecemos no título deste livro, seu verdadeiro nome era Champavert²³" (Borel 2002: 234).

Ao construir sua morte fictícia, Champavert transforma-se em um *alter ego* do autor, em um exercício de autobiografia, prática bastante comum no século XIX. Aqui, a confissão ocorre por intermédio de outra pessoa, utilizando o recurso da biografia "deslocada" ou "por delegação", ou seja, quando um autor atribui a uma outra pessoa, também escritor, a sua própria história de vida, em geral fracassada. Exemplos desse procedimento literário podem ser ilustrados por Alfred de Vigny, em *Stello* (1832), e por Sainte-Beuve, em *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* (1829). Isso revela que a autobiografia, gênero literário tão praticado na contemporaneidade, foi um exercício precoce, e sugere que, não o relato da experiência de vida bem sucedida, mas sim o de uma experiência de fracasso, de uma vida que se mostra insolúvel, é capaz de subverter a tradição do romance de formação. Essa estratégia nos mostra igualmente que os conceitos de autoficção e autobiografia expõem os problemas da escrita ficcional em primeira pessoa, afetando as relações entre autor, personagem e narrador.

De fato, nas primeiras linhas do prefácio, nos surpreendemos com uma revelação: "Pétrus Borel se matou nesta primavera: roguemos a Deus por ele para que sua alma, na qual ele não mais acreditava, encontre o perdão diante de Deus, que ele negava, a fim que Deus não puna o erro com a mesma força que o crime²⁴" (Borel 2002: 233). O crime ao qual se refere é de ter omitido inicialmente o verdadeiro nome do autor, servindo-se do subterfúgio de um pseudônimo. Por isso, mais adiante, esclarece ele:

Pétrus Borel, o rapsodo, o licantropo, matou-se, ou para dizer a verdade que prometemos, o pobre rapaz que se escondia atrás desse apelido que escolheu para si desde saiu da infância; ademais, somente alguns amigos seus conheciam seu verdadeiro nome (...). Assim como restabelecemos no título deste livro, seu verdadeiro nome era Champavert²⁵". (Borel 2002: 233)

²³ "Ainsi que nous l'avons rétabli en titre de ce livre, son vrai nom était Champavert".

²⁴ "Pétrus Borel s'est tué ce printemps : prions Dieu pour lui, afin que son âme, à laquelle il ne croyait plus, trouve merci devant Dieu qu'il niait, afin que Dieu ne frappe pas l'erreur du même bras que le crime".

²⁵ "Pétrus Borel, le rhapsode, le lycanthrope, s'est tué, ou pour dire la vérité que nous avons promise, le pauvre jeune homme qui se recélait sous ce sobriquet, qu'il s'était donné à peine au sortir de l'enfance; aussi peu de ses camarades connurent-ils son véritable nom (...) Ainsi que nous l'avons rétabli en titre de ce livre, son vrai nom était Champavert".

A presença de um narrador diferente de Pétrus Borel, cujo verdadeiro nome seria Champavert, sustenta a ilusão de um prefácio póstumo, criando assim a distância necessária para o julgamento de sua personalidade, suas obras e seu percurso literário. Fundindo terror e sarcasmo, o recurso sensacionalista do autor-personagem coloca em evidência o desejo de Borel de demarcar para si, e para os companheiros do *Petit Cénacle*, o lugar de arauto de defesa da Arte contra as injustiças sociais e as áreas de exclusão no campo intelectual. Ainda na *Notice*, pode-se ler a seguinte descrição de Champavert, agora autor assumido dos contos da coletânea:

Non existe prazer mais doce do que o de descer até a intimidade de um ser sensível, quer dizer superior, que expirou; é uma indiscrição bastante louvável aquela de querer iniciar-se no segredo da vida de um grande artista ou de um infeliz. Gostamos do escritor que tem prazer em exhibir a existência, muitas vezes oculta, de homens que nos são caros. Embora a do jovem e fatal poeta que nos ocupa não excite em vocês um interesse tão elevado, penso, contudo, que não as acolheriam mal se eu pudesse ter desenterrado alguns detalhes e algumas circunstâncias desta vida anormal; mas, lamentavelmente, sabe muito pouco dela. Champavert falava pouco sobre si mesmo; surgia geralmente diante das pessoas como uma aparição, sem antecedentes conhecidos, sem futuro presumível²⁶. (Borel 2002: 234)

No artigo "Pétrus Borel, le bouc émissaire du romantisme", de 1923, André Breton chama a atenção para a estratégia utilizada por Borel, que ele denomina com pertinência *sursimulation* (sobressimulação) (Breton apud Steinmetz 2002: 11)²⁷.

O suicida Champavert tem então a história de sua vida contada em *Champavert le lycanthrope*, cujo objetivo seria o de alertar os homens contra as injustiças e as mentiras engendradas pelo regime de Luís Filipe, no qual a figura do comerciante aparece identificada com o egoísmo, a falsidade e a perversão: "Um pobre que rouba, por necessidade, o menor objeto tem como pena cumprir trabalhos forçados; mas os comerciantes, (...) estes ladrões, não têm chaves falsas, nem pinças, mas eles têm balanças, cadastros, retrosarias (...)"²⁸ (Borel 2002: 251).

²⁶ "Il n'est pas de plus doux plaisir que celui de descendre dans l'intimité d'un être sensible, c'est-à-dire supérieur, qui s'est éteint; c'est une indiscretion bien louable que celle de vouloir s'initier au secret de la vie d'un grand artiste ou d'un malheureux. On aime bien l'écrivain qui se complait à étaler comme des tapisseries l'existence, souvent très occulte, des hommes qui nous sont chers. Quoique celle du jeune et fatal poète qui nous occupe n'excite pas en vous un aussi haut intérêt, je pense cependant que vous ne les auriez pas mal accueillis si j'avais pu déterrer quelques détails et quelques circonstances de cette vie anormale; mais regrettablement on en sait bien peu de chose. Champavert était peu parleur de lui-même; il tombait généralement dans le monde comme une apparition, sans antécédents connus, sans avenir présumé".

²⁷ O termo aparece no artigo citado, em *Les Nouvelles littéraires*, de 10 de novembro de 1923; é retomado nas *Obras Completas*, Bibliothèque de la Pléiade, t. 1. 1988, p. 451.

²⁸ "Un pauvre qui dérobe par nécessité le moindre objet est envoyé au bagne; mais les marchands, (...) Ces voleurs-là, n'ont ni fausses clés, ni pinces, mais ils ont des balances, des registres, des merceries (...)"

Já no conto "Dina, la belle juive", pode-se ler o desabafo contra a discriminação racial e religiosa nas palavras do narrador:

Aquela criança feliz não sabia que a sociedade perverte tudo, que o fanatismo da posse e da religião enrijece e cria a sede de sangue; que o homem bom em seu estado natural, civilizado, torna-se soldado, proprietário, padre, juiz, algoz; ela ignorava que, durante sua tenra idade, seu antepassado havia sido queimado na praça de Grève, em Paris, e que, um pouco antes, para evitar a morte, seu pai, acusado de magia, havia deixado essa cidade impregnada de sangue humano²⁹. (Borel 2002: 141)

E, ao final do conto "Champavert le lycanthrope", o acúmulo de elementos grotescos escatológicos corroboram as metáforas anunciadas nos 12 versos extraídos do poema "Profession de foi", que compõem a epígrafe desse conto, assinada Gérard, referindo-se ao companheiro Gérard de Nerval:

Pois a sociedade não passa de um pântano fétido/ [...] É um verdadeiro emaranhado de folhas/ Amarelas, galhos secos espalhados em nós,/ Troncos podres [...]/ Lodo esverdeado, espumoso e fervilhante de insetos,/ Sapos, vermes, que, como rugas infectas/ o percorrem, o todo salpicado de animais/ Afogados, e cujo ventre surge negro e gordo³⁰ (Borel 2002: 210).

Com efeito, antes do suicídio, e da morte de Flava, sua companheira e mãe da criança, Champavert dirige-se ao túmulo do filho, assassinado pelos próprios pais, desenterrando-o com as próprias mãos. Mais tarde, o corpo de Champavert é encontrado nas colinas de Montfaucon, em meio a carcaças de cavalos, imagem de pura degradação e representação emblemática daquilo que significava a vida para o autor-suicida:

Recomenda-se sempre aos homens de nunca fazer nada de inútil; de acordo. Mas, melhor seria dizer-lhes para se matar, pois, de boa fé, para quê viver? ... Existe alguma coisa de mais inútil que a vida? Uma coisa útil é uma coisa cuja finalidade é conhecida ; uma coisa útil deve ser vantajosa pelo fato e pelo resultado; deve servir ou vir a servir; enfim, é uma coisa boa. A vida preenche alguma dessas condições? ... a finalidade é ignorada; ela não é vantajosa nem pelo fato nem pelo

²⁹ "Cette heureuse enfant ne savait pas que la société pervertit tout, que le fanatisme de la possession et de la religion endurecit et donne la soif du sang ; que l'homme bon dans l'état naturel, civilisé devient soldat, propriétaire, prêtre, juge, bourreau ; elle ignorait que pendant son bas âge, son aïeul avait été rôti en place de Grève à Paris, et que bien avant, pour éviter la mort, son père, accusé de magie, s'était enfui de cette cité imbue de sang humain".

³⁰ "Car la société n'est un marais fétide/ [...] C'est un vrai fouillis d'herbes/ Jaunes, de roseaux secs épanouis en gerbes,/ Troncs pourris[...] / Fange verte, écumeuse et grouillante d'insectes,/ De crapauds, des vers, qui des rides infectes/ Le sillonnent, le tout parsemé d'animaux/ Noyés, et dont le ventre apparait noir et gros".

resultado; ela não serve para nada, nem servirá nunca; enfim, ela é prejudicial; se alguém me provar a utilidade da vida, a necessidade de viver, eu viverei ...³¹ (Borel 2002: 250).

Pierre-Georges Castex aponta *Champavert. Contes immoraux* como um dos exemplos mais representativos do frenesi romântico, chamando a atenção para as particularidades estilísticas que caracterizam os contos da coletânea, e atentando para uma dimensão filosófica que vai além do simples desejo de suscitar emoções fortes em seus leitores:

O mais digno de atenção neste grupo de "prosadores malditos" que o século não quis levar a sério talvez seja o autor de *Champavert*, Pétrus Borel. Suas epígrafes provocantes, seus títulos de capítulo em inglês, em espanhol, em latim ou em provençal, põem o leitor na defensiva; mas a ousadia das metáforas, a originalidade violenta de seu estilo chamam a sua atenção; e se ele ler cada narrativa até o fim, ele discernirá, na crueldade perpétua da invenção, a lógica exasperada de uma inteligência lúcida que sondou as chagas da sociedade e os abismos do coração³² (Castex 1962: 35).

A saturação de metáforas do grotesco escatológico, as hipérboles e a retórica da acumulação e do excesso apontam para uma "cenografia" frenética (Maingueneau 2001) que, longe de ser utilizada como artimanha para conquistar um público afeito a emoções fortes, serve de instrumento de denúncia do descompasso entre o ideal sonhado e a banalidade do real, afinado com o ideário burguês. As palavras de Champavert são a esse respeito reveladoras: "Não é mais da brutalidade que eu necessito, mas sim do nada..."³³ (Borel 2002: 252). Na concepção de Borel, somente o vazio e a morte trazem significado para a vida. Evidencia-se então a "moral" de Champavert: "Você debocha, Champavert, seu riso não é um riso que parte do coração, é um riso de supliciado³⁴", dirá Flava a seu amante (Borel 2002: 223).

A recepção de sua obra divide as opiniões. Em 7 de abril de 1833, o jornal *La Charge* apresenta dessa forma a coletânea de Borel:

³¹ "On recommandera toujours aux hommes de ne rien faire d'inutile, d'accord: mais autant vaudrait leur dire de se tuer, car, de bonne foi, à quoi bon vivre?... Est-il rien plus inutile que la vie? Une chose utile, c'est une chose dont le but est connu; une chose utile doit être avantageuse par le fait et le résultat doit servir ou servira, enfin c'est une chose bonne. La vie remplit-elle une seule de ces conditions?... le but en est ignoré; elle n'est ni avantageuse par le fait ni par le résultat; elle ne sert pas, elle ne servira pas, enfin, elle est nuisible; que quelqu'un me prouve l'utilité de la vie, la nécessité de vivre, je vivrai..."

³² "Le plus digne d'attention de ce groupe de 'prosateurs maudits' que le siècle ne voulut pas prendre au sérieux est sans doute l'auteur de *Champavert*, Pétrus Borel. Ses épigraphes provocantes, ses titres de chapitres en anglais, en espagnol, en latin ou en provençal, mettent le lecteur en défense; mais les métaphores hardies, les trouvailles violentes de son style le saisissent; et s'il lit chaque récit jusqu'au bout, il discerne dans la cruauté perpétuelle de l'invention la logique exaspérée d'une intelligence lucide qui a sondé les plaies de la société et les abîmes du cœur".

³³ "Ce n'est plus l'abrutissement qu'il me faut, c'est le néant..."

³⁴ "Vous grimacez, Champavert, votre rire n'est pas un rire qui part du cœur, c'est un rire de supplicie".

Pois bem! Prefiro mais escrever assim. Prefiro que me digam: eu sou imoral, escrevo coisas imorais, publico-as imoralmente, isso por honra da imoralidade. (...) é como se um vendeiro bárbaro qualquer expusesse seus frascos sem esse rótulo: Veneno, Veneno, Veneno. Seguramente, nós não os compraríamos como se fossem mel de rosas ou leite de amêndoas³⁵ (apud Steinmetz 2002: 110).

Já a revista *La France Littéraire*, de fevereiro do mesmo ano, reconhece que: "os tons, por serem um pouco forçados; as blasfêmias, por serem gritadas bem alto; o sangue, por ser vertido abundantemente não são por isso uma expressão menos válida da nossa sociedade³⁶" (apud Steinmetz 2002: 112).

Champavert. Contes immoraux marca a transformação de um frenesi estilo *bousingo/jeune-france*, arauto da liberdade e do sonho republicano, em um frenesi desencantado, pessimista e suicida, fundindo narrador, personagem e autor, misturando Champavert e Borel, fato e ficção. A ironia boreliana se revela sob diferentes formas e o discurso contém a sua própria negação: "Quando eu disse que eu estava em Spanishtown quando Sam e Reeder passaram, isso não é verdade, eu menti de viva voz!... Mas, que não venham me acusar de ter prazer no horrível, é a história!³⁷", diz ironicamente o narrador do conto "Three Fingered Jack. L'obi" (Borel 2002: 111).

E René Bourgeois resume assim a ironia de Borel presente nessa coletânea: "Vê-se que Borel joga com muita maestria ao colocar em relação irônica títulos, epígrafes e o conteúdo dos capítulos. Ele se permite assim a faculdade de destruir antecipadamente a emoção que irá despertar (...) ³⁸ (Bourgeois 1974: 73)

Por outro lado, ao praticar a mescla de gêneros nessa coletânea de contos (cartas, canções, preces, testamento), bem como a mistura de línguas e registros diferentes - como a utilização do imperfeito do subjuntivo, tempo reservado ao registro culto, na fala que Passereau dirige a seu carrasco: "Eu desejaria ardentemente que vós me guilhotinásseis!³⁹" (Borel 2002: 180) -, Borel ilustra com perfeição um aspecto significativo do romantismo que é a ironia romântica, busca da forma ideal e, ao mesmo tempo, reflexão sobre a literatura, cujo caráter artificial é denunciado. Como sugere Steinmetz: "Essa ironia formal é um modo de destruir a

³⁵ "Hé bien! J'aime écrire mieux cela. J'aime mieux qu'on dise: je suis immoral, j'écris des choses immorales, je les publie immoralement, cela en l'honneur de l'immoralité. (...) c'est comme si un épicier droguiste et barbare exposait ses fioles avec cette étiquette : Poison, Poison, Poison. Assurément, on ne les achèterait pas pour du miel rosat ou du lait d'amendes".

³⁶ "les tons, pour être un peu forcés; les blasphèmes, pour être criées trop hauts ; le sang, pour être versé si abondamment ne sont pas moins une expression de notre société".

³⁷ "Quand j'ai dit que j'étais à Spanishtown lorsque Sam et Reeder passèrent, ce n'est pas vrai, j'em ai menti par ma gorge!... Mais, qu'on ne m'accuse point de m'être complu dans l'horrible, c'est l'histoire!"

³⁸ "On voit que Borel joue avec beaucoup de dextérité en mettant en rapport ironique les titres, les épigraphes, et le contenu des chapitres. Il se donne ainsi la faculté de détruire d'avance l'émotion qu'il va faire naître (...)".

³⁹ "Je désirerais ardemment que vous me guillotinasiez!"

literatura através de uma malícia superior, mostrando exatamente os ingredientes que a compõem⁴⁰ (Steinmetz 2002: 22). Para René Bourgeois, a ironia:

não é senão uma atitude do espírito diante do problema da existência, apenas uma tomada de posição filosófica na questão fundamental das relações entre o eu e o mundo. A ironia se apresenta como uma negação do caráter "sério" ou "objetivo" do mundo exterior e, correlativamente, como uma afirmação da total potência criativa do sujeito pensante. Mas esta afirmação é apenas provisória, e o movimento da ironia faz com que o espírito não possa fixar-se em um só termo, operando um incessante vai-e-vem entre o finito e o infinito, o determinado e o indeterminado, de tal modo que cada negação suscita imediatamente uma tentativa de síntese criadora⁴¹ (Bourgeois 1974: 31).

E, como argumenta ainda René Bourgeois, o personagem irônico define-se, sobretudo, por sua lucidez e pela não aceitação do absurdo do mundo. Isso explica por que as palavras que abrem a *Notice sur Champavert* são tão reveladoras dos propósitos do autor: "É sempre uma tarefa penosa a de um desmistificador, é sempre um trabalho pesado ter que tirar o público de seus doces enganos (...) ⁴²" (Borel 2002: 233). Com a publicação de *Madame Putiphar*, em maio de 1839, após uma temporada de total isolamento longe de Paris e recusando-se a qualquer tipo de sociabilidade literária, o renomado crítico Jules Janin escreve uma crítica, aproximando seu romance da obra de Sade e destacando a vocação funesta, bem como os exageros frenéticos do autor. A partir daí, Borel terá seu nome inexoravelmente vinculado à imoralidade e à subversão, e suas obras serão vistas como uma ameaça à ordem social. Em 1846, Pétrus Borel abandona a França e parte para a Argélia, como funcionário do governo colonial francês.

Conclusão

Revisitar a obra de Pétrus Borel responde à necessidade de mostrar as qualidades de uma escrita particular e avaliar a lucidez crítica demonstrada por este romântico considerado "menor", mesmo que se leve em conta as observações que Gilles Deleuze e Félix Guattari teceram a respeito da vantagem da condição de "menor" e do papel dessa literatura. Aliás, referindo-se a Charles Nodier, Gilles

⁴⁰ "Cette ironie formelle est une façon de détruire la littérature par une malice supérieure montrant très précisément les ingrédients qui la composent".

⁴¹ "n'est rien de moins qu'une attitude de l'esprit devant le problème de l'existence, qu'une prise de position philosophique dans la question fondamentale des rapports du moi et du monde. L'ironie se présente comme une négation du caractère "sérieux" ou "objectif" du monde extérieur, et corrélativement comme une affirmation de la toute-puissance créatrice du sujet pensant. Mais cette affirmation n'est que provisoire, et le mouvement de l'ironie fait que l'esprit ne peut s'arrêter à un seul terme, et accomplit un incessant va-et-vient entre le fini et l'infini, le déterminé et l'indéterminé, tel que chaque négation suscite immédiatement une tentative de synthèse créatrice".

⁴² "C'est toujours un pénible emploi que celui de détrompeur, c'est toujours une pénible corvée que celle de venir enlever au public ses douces erreurs (...)".

Deleuze diz que o menor é para ele aquilo que permite falar de seu tempo e dizer o que não lhe pertence, afirmar o inelutável do processo histórico e, ao mesmo tempo, negá-lo (Deleuze; Bene 1979). A trajetória do licantropo dentro do panorama romântico francês torna-se relevante, sobretudo, porque grandes nomes da literatura lhe renderam homenagem e lhe reconheceram o talento, como é o caso de Baudelaire, que afirma que "sem Pétrus Borel haveria uma lacuna no Romantismo" (Baudelaire 1968: 329).

Entendemos que a opção genérica de Pétrus Borel não foi aleatória, mas sim que ela significa um *posicionamento no campo literário*, inscrevendo o autor na *tribo dos petits romantiques*, identificados com os ultra ou extra românticos, que se caracterizam pela defesa de uma estética voltada para os temas satânicos, sobrenaturais, o frenesi provocado pela exibição do horror presente no *roman noir*, levados às últimas consequências. Por outro lado, parece-nos que a opção pelo "menor" manifesta-se de modo evidente no conjunto de contos aqui estudados, como é o caso de "Dina", no qual os subtítulos dos capítulos estão escritos em provençal, língua minoritária, assim como a escolha de uma protagonista feminina, judia, que luta contra a discriminação racial e religiosa do pai do rapaz por quem está enamorada, provocando a morte dos dois jovens apaixonados. Aqui, como nos demais contos da coletânea, assistimos à vitória do Mal sobre o Bem, desautorizando qualquer discurso enaltecido da virtude, como apontam os *Contes moraux*, de Marmontel, com os quais Borel dialoga em negativo.

Como bem o compreendeu Tristan Tzara, referindo-se a Pétrus Borel:

Esse desespero está acompanhado virtualmente por uma grande esperança, a de ver cessar o doloroso estado das coisas que o engendraram. Assim, desenvolveu-se no poeta um espírito particularista de casta, no qual o desgosto da classe dos despossuídos e a recusa em tomar como ponto de apoio o mundo exterior, recusa que resulta de um desejo muito forte de se integrar totalmente, geraram um estado latente de furor e de ódio, de explosão e de frenesi, cujo nome mais apropriado foi encontrado por Pétrus Borel: a licantropia. Mas não podemos esquecer que a condição de ser maldito que cabe ao poeta não é a expressão de um estado de coisas permanente em sua natureza, mas sim que ele se deve à sociedade da qual ele é um produto, e que age sobre sua formação íntima⁴³. (Tzara apud Steinmetz 1984, vol. III: 324)

Quanto à importância de se considerar a participação dos "menores" na história literária, ficamos com a pertinente reflexão de Gautier, que soube enxergar muito além de seu próprio tempo: "Mas quando a grande juventude abre diante de

⁴³ "Ce désespoir est virtuellement accompagné d'un grand espoir, celui de voir cesser le douloureux état des choses qui l'ont engendré. Ainsi s'est développé chez le poète, un esprit particulariste de caste, où le dégoût de la classe des dépossédés, et le refus de prendre comme un point d'appui le monde extérieur, refus résultant d'un trop fort désir de s'y intégrer totalement, ont engendré un état latent de fureur et de haine, d'explosion et de frénésie dont le nom le mieux approprié fut trouvé par Pétrus Borel: la lycanthropie. Mais il ne faut pas oublier que la condition d'être maudit qui est faite au poète n'est pas l'expression d'un état de choses permanent à sa nature, mais qu'elle est due à la société dont il est le produit et qui agit sur sa formation intime".

você seus horizontes ilimitados, temos certeza que o presente prodigado com tanta despreocupação pode um dia transformar-se em história, e perdemos à beira da estrada muitos testemunhos curiosos⁴⁴ (Gautier 1993: 14). Por outro lado, muitos elementos da literatura frenética, considerada como um "gênero menor" em sua época, identificada com o mau-gosto pela retórica do excesso que lhe é peculiar, entram na composição de várias obras de autores insuspeitos, considerados "maiores", e cujos textos figuram em antologias consagradas pela tradição, como Victor Hugo, Honoré de Balzac e Baudelaire. Assim, entendemos que o "menor" representa a liberdade na história literária, o inimigo do academicismo que, por seu turno, também o ignora. Por conseguinte, refazer a historiografia literária é, antes de tudo, integrar aquilo que os historiadores institucionais expulsaram de seus registros.

PÉTRUS BOREL: PATH OF A "MINOR" IN THE FRENCH LITERARY SCENE OF THE 19TH CENTURY

Abstract: The *petits romantiques*, a group of French writers and artists of the mid- 19th century, are the representatives with the best credentials for what was called "the school of disenchantment". Among them, we highlight here the example of Pétrus Borel (1809-1859), also known as the lycanthrope. The work of Borel aligns with the aesthetic current that we name, in depreciation, "frantic", an exacerbated and subversive branch of the French romanticism. We understand that the contribution of this literary versant considered minor and damned, practically neglected by the anthologies and histories of literature, offers us possibilities to better understand the French literary scenery of the 19th century, for the writers of this minor literature establish a regular and fertile dialogue with their peers, that is, with those we identify as the canonic romantics, or still the great romantics.

Keywords: major literature; minor literature; *petits romantiques*; literary field.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. Pétrus Borel. In: _____. *L'art romantique*. Paris: Garnier-Flammarion, 1968.

BÉNICHOU, Pierre. *Le sacre de l'écrivain (1750-1830)*. Paris: Gallimard, 1996.

BIAMONTI, Francesco. Une manière de contempler le lointain. In: *Magazine Littéraire*, juillet-août 2001, pp. 31-3.

BOREL, Pétrus. *Champavert. Contes immoraux*. Apresentação de Jean- Luc Steinmetz. Paris: Phébus, 2002.

⁴⁴ "Mais quand la vaste jeunesse ouvre devant vous ses horizons illimités, on ne se doute pas que le présent prodigué avec tant d'insouciance peut un jour devenir de l'histoire, et l'on perd sur le bord de la route bien des témoignages curieux".

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art; genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.

BOURGEOIS, René. *L'ironie romantique*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1974.

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

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 jun. 2009.

DELEUZE, Gilles; BENE, Carmelo. *Superpositions*. Paris: Minuit, 1979.

DIAZ, José-Luis. Grands hommes et 'âmes secondes', la hiérarchisation des rôles littéraires à l'époque romantique. In: FRAISSE, Luc. *Pour une esthétique de la littérature mineure*, Colloque "Littérature majeure, littérature mineure", Strasbourg, 16-18 janvier, 1997, Paris: Honoré Champion, 2000, pp. 65-82.

GAUTIER, Théophile. *Histoire du romantisme*. II partie, "Le Petit Cénacle". Paris: L'Harmattan, 1993.

_____. *Emaux et Camées, Oeuvres complètes*, t. I. Bibliothèque de La Pléiade, 1993b.

_____. *Romans, contes et nouvelles*, vol. 1, Bibliothèque de La Pléiade, Paris: Gallimard, 2002.

GLINOER, Anthony; LAISNEY, Vincent. Le cénacle à l'épreuve du roman. In: *Tangence*, n° 80, 2006, p. 22. Disponível em: <www.erudit.org>. Acesso em jul. 2013.

LIMA, Fernanda Almeida. Uma estética frenética em *Champavert le lycanthrope* de Pétrus Borel; metáfora e grotesco. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. 2 ed. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MELLO, Celina Maria Moreira de. Crítica literária, política e revolução estética em *L'Artiste* (1831-1832). In: MELLO, Celina Maria Moreira de; CATHARINA, Pedro Paulo Garcia (Org). *Crítica e movimentos estéticos, configurações discursivas do campo literário*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, pp. 13-61.

MILLET, Claude. Charles Nodier ou la politique du mineur. In: FRAISSE, Luc. *Pour une esthétique de la littérature mineure*, Colloque " Littérature majeure, littérature

mineure", Strasbourg, 16-18 janeiro, 1997, Paris: Honoré Champion, 2000, pp. 129-148.

MONSELET, Charles. *La Lorgnette littéraire*. Dictionnaire des grands et des petits auteurs de mon temps. Paris: Poulet-Malssis et De Broise, 1857. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr>>. Acesso em jun. de 2009.

O'NEDDY, Philothée. *Feu et Flamme*. Paris: Dondey-Dupré, 1833.

SAINTE-BEUVE. *Premiers lundis*, t. II, p. 181, artigo de 1º de março de 1833, *La Revue des deux mondes*. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr>>. Acesso em ago. 2009.

STEINMETZ, Jean-Luc. *Pétrus Borel, le lycanthrope: la vie d'une écriture*. Tese de Doutorado, 3 volumes, apresentada na Universidade de Paris III, dirigida por Max Milner, 1984.

_____. *Pétrus Borel. Vocation: "poète maudit"*. Paris: Fayard, 2002.

WHYTE, Peter. Notice. In: GAUTIER, Théophile. *Romans, contes et nouvelles*, vol. 1, Bibliothèque de La Pléiade, Paris: Gallimard, 2002.

ARTIGO RECEBIDO EM 24/09/2013 E APROVADO EM 03/11/2013