

BRUNO SÉRGIO SEDENHO

**O MARAVILHOSO EM APULEIO E O
FRENÉTICO EM NODIER:
ESTILOS E POÉTICAS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Prof. Dr. Márcio Thamos

Co-orientadora: Profa. Dra. Ana Luiza Silva
Camarani

ARARAQUARA – SP
2011

BRUNO SÉRGIO SEDENHO

**O MARAVILHOSO EM APULEIO E O
FRENÉTICO EM NODIER:**
Estilos e Poéticas

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa
Orientador: Prof. Dr. Márcio Thamos
Co-orientadora: Profa. Dra. Ana Luiza Silva Camarani

Data da defesa: 30/05/2011

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Márcio Thamos
FCL / UNESP - Araraquara.

Membro Titular: Prof. Dr. Cláudio Aquati
IBILCE / UNESP - São José do Rio Preto

Membro Titular: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente
FCL / UNESP - Araraquara.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

A todos aqueles que acreditam que o mundo só pode ser compreendido pelo empírico e percebido pelos cinco sentidos.

AGRADECIMENTOS

A Deus (o Pai, o Filho e o Espírito Santo) em primeiro lugar, à Maria Santíssima, nossa mãe, e à Santa Teresinha, minha madrinha, pelas suas intercessões e auxílios.

Aos meus pais, Sérgio e Elisette, e à minha irmã, Fernanda, pelo apoio e compreensão que me ofereceram durante toda minha vida.

À Luciana, que, com muita paciência e carinho, soube me apoiar em tudo e sempre esteve ao meu lado.

Aos meus orientadores Márcio Thamos, que, com muita dedicação, auxiliou-me em tudo aquilo de que eu precisava para a realização desta dissertação, e Ana Luiza Silva Camarani, que desde a minha graduação orientou-me e compreendeu meu trabalho.

Aos professores Maria de Lourdes Ortiz G. Baldan e João Batista Toledo Prado, pelas leituras e correções do meu relatório de qualificação e pelas sugestões que ofereceram para um bom encaminhamento de minha pesquisa.

Ao professor Luiz Antonio Amaral, que me acompanhou durante toda a graduação e me ensinou a ser crítico e a defender meus ideais no meio acadêmico, bem como me inspirou para a realização do meu projeto de mestrado pelo fato de, em suas aulas, nunca ter dissociado linguística de literatura.

A todos, os meus sinceros agradecimentos.

Une nuit, j'ai rêvé que je sortais pour aller me promener seule au jardin, arrivée au bas des marches qu'il fallait monter pour y arriver, je m'arrêtai saisie d'effroi. Devant moi, auprès de la tonnelle, se trouvait un baril de chaux et sur ce baril deux affreux petits diabolotins dansaient avec une agilité surprenante malgré des fers à repasser qu'ils avaient aux pieds ; tout à coup ils jetèrent sur moi leurs yeux flamboyants, puis au même moment, paraissant bien plus effrayés que moi [...] Les pauvres diabolotins étaient là courant sur les tables et ne sachant comment faire pour fuir de mon regard [...] — Sans doute ce rêve n'a rien d'extraordinaire, cependant je crois que le Bon Dieu a permis que je m'en rappelle afin de me prouver qu'une âme en état de grâce n'a rien à craindre des démons qui sont lâches, capables de fuir devant le regard d'un enfant...

Sainte Thérèse de Lisieux (2006, p.85)

RESUMO

O presente trabalho objetivou comparar duas obras literárias de períodos diferentes que apresentam temas, personagens e espaços muito semelhantes, mas sem deixarem de ter suas particularidades: trata-se de *O Asno de Ouro*, de Apuleio, do século II d.C., escrita em latim, e *Smarra ou Les Démons de la Nuit*, de Charles Nodier, do século XIX, em francês. Como instrumento de análise literária foram utilizadas as bases teóricas estabelecidas pela estilística, cujos principais teóricos consultados são J. Marouzeau e Pierre Guiraud. Buscaram-se, ainda, nas obras de Hênio Tavares, Catherine Fromilhague e Heinrich Lausberg, as informações mais relevantes a respeito das figuras linguagens e dos elementos necessários para a análise. Assim, a partir dessa perspectiva, pretendeu-se identificar os recursos empregados pelos autores para estabelecerem o sobrenatural em suas obras, pois ambas possuem bruxas, delírios, sangue e assassinatos. Contudo, nesse aspecto, são diferentes: *O Asno de Ouro* vincula-se ao gênero maravilhoso, e *Smarra*, ao frenético, nome que o gótico recebeu na tradição francesa, sendo que este antecipa algumas características presentes no fantástico, e aquele, algumas do gótico. Após terem sido traduzidos e analisados trechos do livro I, de *O Asno de Ouro*, bem como dos cinco capítulos de *Smarra*, apresentaram-se as relações entre as obras com a intenção de compará-las. Determinou-se, por fim, que, embora apresentem temática popular, as respectivas linguagens dos autores colaboram com a literariedade desses textos e, conseqüentemente, promovem sua poeticidade.

Palavras-chave: Maravilhoso. Gótico. Estilística. Charles Nodier. Apuleio.

RÉSUMÉ

Ce travail a visé à comparer deux oeuvres littéraires de différentes époques qui présentent des thèmes, des personnages et des espaces similaires, mais qui montrent chacune des particularités spécifiques: il s'agit de *L'Âne d'or*, d'Apulée, du II^{ème} siècle, écrit en latin, et *Smarra ou Les Démons de la Nuit*, de Charles Nodier, du XIX^{ème} siècle français. Comme un outil d'analyse littéraire, on a utilisé les bases théoriques établies par la stylistique, dont les principaux théoriciens sont J. Marouzeau et Pierre Guiraud. On a cherché aussi dans les œuvres d'Henio Tavares, Catherine Fromilhague et Heinrich Lausberg les informations les plus pertinentes sur les figures de style et sur les éléments nécessaires à l'analyse. Alors, dans cette perspective, puisque les deux oeuvres présentent des sorcières, des illusions, du sang et des assassinats, on y a cherché à identifier les ressources utilisées par les auteurs pour établir le surnaturel. Toutefois, à cet égard, elles sont différentes : *L'Âne d'or* est considérée comme appartenant au genre merveilleux et *Smarra*, au genre frénétique, nom qui a pris le gothique dans la tradition française; tandis que celui-ci a quelques caractéristiques du fantastique, celui-là présente celles du gothique. Après avoir été traduits et analysés des extraits du livre I de *L'Âne d'or*, ainsi que ceux des cinq chapitres de *Smarra*, ont été présentés les rapports entre ces deux oeuvres dans le but de les comparer. On a déterminé, enfin, que, quoiqu'ils présentent une thématique populaire, le langage employé par chaque auteur confère de la littéarité à ces textes, les rendant donc poétiques.

Mots-clés : Merveilleux. Gothique. Stylistique. Charles Nodier. Apulée.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	A Roda de Virgílio	p.20
Figura 2	Bastão de Esculápio	p.40

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1.1. Córpus	10
1.1.1. Apuleio	10
1.1.2. Nodier	12
1.2. Intertextualidade	14
1.3. Das partes da dissertação	15
2. DA ESTILÍSTICA	16
2.1. Da retórica à estilística	16
2.2. Dos conceitos de estilo e estilística	23
2.3. Da Literariedade	25
2.4. Da Análise Estilística	26
3. DO SOBRENATURAL	27
3.1. O frenético em Nodier	30
3.2. O maravilhoso em Apuleio	32
4. DA ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO ESTILÍSTICAS E LITERÁRIAS	34
4.1. Apuleio, em <i>Metamorfoses</i> ou <i>O Asno de Ouro</i>	34
4.1.1. Liber I, I	34
4.1.2. Liber I, II, 2-4	36
4.1.3. Liber I, IV, 4-5	39
4.1.4. Liber I, V	43
4.1.5. Liber I, VI	46
4.1.6. Liber I, VII	48
4.1.7. Liber I, VIII	49
4.1.8. Liber I, IX	52
4.1.9. Liber I, XI	54
4.1.10. Liber I, XII	57
4.1.11. Liber I, XIII	60
4.1.12. LIBER I, XIV, 1-2	64
4.1.13. Liber I, XV	66
4.1.14. LIBER I, XVII	68
4.1.15. Liber I, XVIII	71
4.1.16. LIBER I, XIX	74
4.2. Nodier, em <i>Smarra</i> ou <i>Les Démons de la Nuit</i>	75
4.2.1. Capítulo <i>Le Prologue</i>	75
4.2.2. Capítulo <i>Le Récit</i>	83
4.2.3. Capítulo <i>L'Épisode</i>	115
4.2.4. Capítulo <i>L'Épode</i>	125
4.2.5. Capítulo <i>L'Épilogue</i>	134
4.3. Comparação entre Nodier e Apuleio	137
CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	143
OBRAS CONSULTADAS	144

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem por finalidade realizar um estudo do maravilhoso presente na obra *Metamorfoses*, de Apuleio, mais conhecida como *O Asno de Ouro*, bem como do frenético, no conto *Smarra ou Les Démons de la Nuit*, de Charles Nodier, a fim de compará-los, pois, além de apresentarem mesmos personagens e lugares, mantêm relações temáticas e formais quanto à narrativa mágica.

Para que seja possível tal intento, adotou-se por método realizar uma análise estilística das obras, mais precisamente, dos trechos em que os eventos sobrenaturais são narrados.

1.1. Córpus

1.1.1. Apuleio

Apuleio nasceu por volta do ano 125 d.C., na África, morou em Cartago e em Atenas, onde estudou filosofia e aprendeu o grego. Ele é considerado o último escritor legitimamente latino, já que, estando no período pós-clássico, um período de decadência do Império Romano, os autores que o seguem possuem uma obra influenciada por uma cultura que não corresponde mais à cultura romana, visto que há o crescimento do cristianismo. Escreveu várias obras no campo da filosofia, da retórica e da ciência, sempre voltado para a magia. No entanto, muito pouco nos chegou daquilo que escreveu; de fato, sua maior obra que conhecemos denomina-se *Metamorfoses* ou, como é mais conhecida, *O Asno de Ouro*, a qual tem sua importância inclusive pelo fato de ser considerada grande fonte de estudo de mitologia e cultura clássicas.

Trata-se de uma obra composta por onze livros, caracterizada como narrativa novelística, pois conta a história de uma personagem principal, chamada Lúcio, — que acidentalmente acaba metamorfoseado em burro e que, após passar por várias peripécias, retoma sua forma humana graças à intervenção da deusa egípcia Ísis — a qual serve de narrativa moldura para outras narrativas menores, como o mito de Cupido e Psiquê, que são inseridas ao longo dos livros (para nós, capítulos), sendo consideradas narrativas emolduradas.

O autor é reconhecido pelo rico estilo que emprega na escritura, muito marcado pelo uso de arcaísmos e de estruturas sintáticas singulares, que realçam a expressividade da linguagem empregada e, conseqüentemente, a literariedade da obra. Como diz Oliver Sers (2007, p.20) no prefácio da edição da coleção *Les Belles Lettres*:

Il y a dans la prose des Métamorphoses un certain nombre d'innovations, néologismes, surgissement de sens inédits pour des mots anciens, simplifications syntaxiques, renouvellement d'expressions usées, renforcements pléonastiques [...], qui témoignent seulement de la vie de la langue et pour lesquels Apulée apparaît simplement comme un témoin sans tabou de la polyglossie latine de son époque.¹

Além disso, Apuleio aproxima-se de outro autor notável por escrever um texto que se aproxima do romance composto por uma narrativa prosimétrica, ou seja, alternada de prosa e versos. Trata-se de Petrônio, que escreveu o *Satyricon*, do qual, infelizmente, chegou até o presente apenas a parte que corresponde aos capítulos intermediários. O que mais aproxima a obra desses autores refere-se ao estilo milesiano, originalmente grego, criado por Aristides de Mileto, escritor de contos (hoje desaparecidos) com uma temática de cunho erótico.

¹ Há na prosa das *Metamorfoses* um certo número de inovações, neologismos, aparecimento de sentidos inéditos para palavras antigas, simplificações sintáticas, renovação de expressões usadas, reforços pleonásticos [...], que testemunham somente a vida da língua e, para as quais, Apuleio aparece simplesmente como uma testemunha sem tabu das variantes do latim de sua época. (trad. própria).

Assim, pode-se considerar a grande importância de Apuleio e sua obra para a literatura latina, pois são fontes de estudos variados, já que, em se tratando de uma verdadeira obra literária, nunca se esgotarão as possibilidades de análises realizadas a partir de *Metamorfoses* e, pelo contrário, se não for estudada, perdem-se os valores presentes em uma obra que chegou inteiramente até nós, o que revela ainda mais a importância que adquiriu para a humanidade ao longo dos séculos.

1.1.2. Nodier

Seu nome completo era Jean-Charles Emmanuel, Nasceu em 29 de abril de 1780, mas somente em 1791, será reconhecido oficialmente por seu pai, Antoine-Melchior Nodier, quando este se casa com sua mãe, Suzanne Paris. Charles Nodier foi de grande importância para a literatura francesa e desde cedo já se envolvia no mundo da política, pois, tendo vivido justamente no período da Revolução Francesa, em 22 de dezembro de 1791, ou seja, com apenas onze anos de idade, faz um discurso patriótico junto à sociedade “*Amis de la Constitution*”.

Em 1806, publica *Les Tristes ou Mélanges tirés des Tablettes d'un suicidé*, contendo assuntos extraordinários, como *Une Heure ou La Vision*, em que, pela primeira vez, faz uso de elementos de tendência fantástica, que o caracterizará um dos grandes poetas franceses.

Em 1821, publica *Smarra ou Les Démons da la Nuit*. Trata-se de uma narrativa que, de acordo com a organização proposta por Castex (1961), se encontra em seu círculo de obras denominado *frenético*, que ele desenvolveu a partir do romance gótico ou *roman noir*, do pré-romantismo inglês. Contudo, Nodier foge à literatura de massa, como era considerado o romance gótico; ao contrário, trabalhando a linguagem e as estruturas narrativas, compõe uma obra extremamente poética, de uma magnífica construção.

O conto é definido pelo autor um sonho, ou melhor, um pesadelo. Segundo o autor, seria ingenuidade do leitor se não percebesse esse dado. Tratando, portanto, de um universo onírico, o conto não apresenta nenhuma linearidade aparente, nem no tempo nem no espaço nem no foco narrativo, enfim, em nenhuma estrutura formal. “Smarra” é composto por 5 capítulos — *Le Prologue*, *Le Récit*, *L’Épisode*, *L’Épode* e *L’Épilogue* — que são introduzidos por epígrafes compostas por versos de autores latinos, em latim, e por fragmentos de obras de Shakespeare traduzidos para o francês. O autor realiza em seu conto “uma verdadeira *mise en abyme* de narrativas de sonho, que se sucedem com transições quase imperceptíveis” (CAMARANI, 2005), ou seja, um nível narrativo possui alguma ligação com o nível precedente, havendo algum referente em comum, mas é possível que essa passagem de um nível para o outro, no conto, quase imperceptível, pois que se esforça em ajustar a estrutura do conto à temática do pesadelo (universo onírico), seja identificada por meio de uma análise mais criteriosa.

O conto inicia-se com um casal, Lorenzo e Lisidis. Recém-casados, ela dorme nos braços de seu marido, enquanto ele se encontra em estado de vigília e se prepara para dormir. Quando ele adormece, descreve-se a ação dos silfos, seres da mitologia germânica que, em *Smarra*, são responsáveis por conduzir a pessoa adormecida ao mundo dos sonhos, retomando a conversa das noites anteriores. Assim, quando a personagem realmente dorme, inicia-se o segundo capítulo em que se desenvolverá a narrativa de seu sonho, que, na verdade, tornar-se-á um pesadelo.

Nodier foi muito importante para a história da literatura de seu país, pois foi mediante seus esforços que o Romantismo foi introduzido e alicerçado melhor na França, sendo o primeiro a escrever um tratado sobre a literatura fantástica, gênero que começava a se desenvolver na literatura francesa. Sua obra merece ser estudada a fim de ser mais conhecida, visto que o autor passou muito tempo esquecido.

1.2. Intertextualidade

Logo no início do “Prólogo”, em *Smarra*, deparamo-nos com o seguinte parágrafo:

*On disait avec raison, sois-en sûre, que ces nocturnes terreurs qui assaillaient, qui brisaient mon âme pendant le cours des heures destinées au repos, n'étaient qu'un résultat naturel de mes études obstinées sur la merveilleuse poésie des anciens, et de l'impression que m'avaient laissée quelques fables fantastiques d'Apulée, car le premier livre d'Apulée saisit l'imagination d'une étreinte si vive et si douloureuse, que je ne voudrais pas, au prix de mes yeux, qu'il tombât jamais sous les tiens.*² (NODIER, 1961, p.44-45).

Com isso, além de Nodier retomar em seu conto as mesmas personagens de Apuleio, como Lúcio e a bruxa Meroé, e o mesmo espaço, a Tessália, o autor, antes de iniciar a narrativa do pesadelo em *Smarra*, faz referência explícita à obra de Apuleio, ressaltando o livro primeiro, que traz a chamada “narrativa de Aristomenes”, que conta a história de um homem, chamado Sócrates, que se envolveu com a bruxa Meroé, a qual, posteriormente, o atormentará, sugerindo motivos propícios para uma atmosfera de pesadelo, pretendida por Nodier.

Uma vez que ambos autores utilizam personagens e espaços semelhantes, surge o interesse em realizar um estudo de literatura comparada, para que se possa estabelecer as relações intertextuais existentes entre as obras de períodos distintos, buscando ressaltar a expressividade da linguagem dos autores, a qual constitui sua poética, bem como estabelecer paralelos referentes à temática do sobrenatural.

² Dizia-se com razão, não haja dúvida, que esses terrores nocturnos que assaltavam, que feriam a minha alma no decurso das horas de ócio não eram senão uma consequência natural dos meus estudos obstinados sobre a maravilhosa poesia dos antigos, e da impressão que me haviam deixado algumas fábulas fantásticas de Apuleio, pois o primeiro livro de Apuleio prende a imaginação num abraço tão vivo e tão doloroso que eu não quereria, pelo preço dos meus olhos, que ele alguma vez caísse sob os teus. (NODIER, 1972, p.8).

1.3. Das partes da dissertação

Após ter explicado sucintamente, na introdução, o *córpus* e a motivação deste trabalho, a segunda parte dedica-se a levantar as principais questões referentes aos estudos do estilo. Assim, depois de um panorama histórico da estilística, desenvolve-se uma discussão a fim de especificar os conceitos de estilo e, ao mesmo tempo, de estilística empregados para a elaboração da análise das obras literárias.

A terceira parte objetiva apresentar as definições de gótico, de maravilhoso e de fantástico, visando a um esclarecimento que evite mal-entendidos a respeito do emprego de tais termos ao longo da dissertação, pois essas denominações são fundamentais para a classificação das obras estudadas.

A quarta parte, por apresentar a análise de, primeiramente, *O Asno de Ouro* e, em seguida, de *Smarra*, é a mais extensa deste trabalho. Na verdade, realiza-se uma leitura dos textos tendo como ponto de vista a busca pelos elementos expressivos da linguagem que tornam poéticos os eventos sobrenaturais narrados. No desenvolver da análise, serão traçados paralelos entre as duas narrativas, de cujos autores tentar-se-á mostrar a autenticidade em um estudo que pretende revelar a intertextualidade que há entre o conto francês e o romance latino.

Por fim, nas considerações finais, há um breve balanço da análise realizada na quarta parte, o qual permitirá discutir a questão dos limites da classificação das obras de acordo com as nomenclaturas apresentadas na terceira parte a respeito do sobrenatural.

2. DA ESTILÍSTICA

2.1. Da retórica à estilística

Para compreender a Estilística tal qual se a concebe hoje, é preciso voltar a suas raízes, que se encontram na Retórica e ter em mente um panorama conciso da história do estudo do estilo, desde a Antiguidade até o advento da mesma, em meados do século XX.

Segundo Reboul (1998), a Retórica teve sua origem na Sicília, onde dois gregos, Córax e seu discípulo Tísias, reuniram elementos para a elaboração de um bom discurso forense. Aproveitando-se desses levantamentos, os sofistas conciliaram a Retórica aos seus interesses. Vale ainda destacar Górgias, o primeiro a relacionar os elementos da oratória à literatura, por meio de seus discursos epidícticos, que, ao lado do deliberativo e do judiciário, comportam um dos três gêneros da Retórica. A finalidade do gênero epidíctico pauta-se em tecer elogios ou censuras.

Os sofistas, os primeiros a estabelecer esboços de uma gramática e um ideal de prosa ornada e erudita, acreditavam também que podiam convencer qualquer pessoa de qualquer coisa por meio do discurso argumentativo, isto é, não estava entre seus objetivos defender a verdade, mas apenas vencer um debate, a ponto de se orgulharem por conseguirem tornar forte um argumento originalmente fraco.

Em reação a tal pensamento, os filósofos passaram a discutir o valor dessa técnica de persuasão que, até então, não possuía princípios nem escrúpulos. Foi Aristóteles que conseguiu estabelecer os princípios da retórica de modo mais consistente ao defini-la, como sendo a arte de persuadir, ao defendê-la, dizendo que o mau uso que alguns oradores fazem da mesma não a desmoraliza, mas a eles mesmos, e ao especificar-lhe as partes fundamentais da Retórica, que, segundo Guiraud, são: *a invenção*, que diz respeito à argumentação e à criação

de provas; *a disposição*, em que se preocupa com a ordem que esses argumentos devem ser dispostos; *a elocução*, que trata da maneira de expor os argumentos; *e a ação*, que leva em consideração o modo como deve portar-se o orador durante seu discurso. Dentre essas partes, foi a *invenção* que Aristóteles mais enfatizou.

Já com os romanos, a maior preocupação não foi dada à invenção, mas à elocução, que é a parte que se preocupa com a ornamentação do discurso. Quintiliano (*Institutio Oratoria*, liber II, XIV, 5.1), sem negligenciar a importância da persuasão, diz:

Igitur rhetorice iam enim sine metu cauillationis utemur hac appellatione sic, ut opinor, optime diuidetur ut de arte, de artifice, de opere dicamus. Ars erit quae disciplina percipi debet: ea est bene dicendi scientia. Artifex est qui percepit hanc artem: id est orator, cuius est summa bene dicere. Opus, quod efficitur ab artifice: id est bona oratio.

Portanto, a Retórica, (quanto mais falamos dessa denominação já, de fato, sem medo de zombaria), de acordo com o que penso, será tão melhor dividida em: arte, artista e obra. *A arte será aquela que deve ser tomada como uma disciplina: é a ciência do falar bem.* O artista é o que se apodera dessa arte: isto é, o orador, *cujo falar bem é o que está em primeiro lugar.* A obra, aquilo que é efetuado pelo artista: isto é, o bom discurso. (tradução própria, grifo nosso).

Ou seja, Quintiliano chega a definir a Retórica não mais como a arte de persuadir, mas como sendo a *arte de falar bem*. A persuasão seria um fruto dessa arte, pois, segundo o mesmo autor, a obra, ou seja, aquilo que é efetuado pelo artista, é o bom discurso, reforçando que, para o orador, o que é mais importante é o falar bem.

Contudo, quem mais se destacou para a história da Retórica Antiga, em Roma, foi Cícero, que escreveu várias obras sobre o assunto, como: *De oratore* (sobre o orador); *Orator* (O orador); *Bruto* (Brutus); *De optimo genere oratorum* (Sobre o melhor gênero de oradores); *De inuentione* (Sobre a invenção).

A elocução, parte da Retórica responsável pelo estudo do *estilo*, seria, retomando uma afirmação de Pierre Guiraud (1978, p.31), "a estilística dos Antigos". Segundo essa tradição, o estilo comportaria certas virtudes, dentre as quais: *a correção, a clareza e a adequação*,

estando em conformidade com o que diz Quintiliano (Liber I, 5.1.1.): “[...] *iam cum oratio tris habeat uirtutes, ut emendata, ut dilucida, ut ornata sit* [...]”, que poder-se-ia traduzir “uma vez que o estilo possui três qualidades, que ele seja correto, claro e ornado”.

A questão da correção gramatical é fundamental para a época, pois o orador se via responsável por empregar em seu discurso o que se poderia chamar "o bom vernáculo". Segundo Olivier Reboul (p. 6, 1998), "naquelas culturas, em que o ensino ainda estava pouco desenvolvido, as exigências da arte oratória fixaram a língua como instrumento indispensável para quem se quisesse fazer entender por todos". Segundo Quintiliano, as regras de falar corretamente são a primeira parte da gramática, “*emendate loquendi regulam, quae grammatices prior pars est, examine*”. Dessa forma, foi dentro dos parâmetros da Retórica que a Gramática se desenvolveu, criando-se aquelas listas de certo-errado, que influenciou e influencia os estudos gramaticais até hoje, pois é ainda comum encontrar quadros de correções e incorreções principalmente nos livros didáticos que se baseiam na gramática normativa, que, como a Retórica fazia, apenas prescreve regras a serem seguidas, mas, para os Antigos, havia um interesse extrínseco de se alcançar o Belo e o Ideal e, no caso da Retórica, de se construir um bom discurso persuasivo.

Em relação à clareza, além de ela estar associada com a formação lógica do orador (só discursa com clareza aquele que pensa com clareza) ela se preocupa com a adaptação do estilo ao auditório, pois o que é claro para um público pode ser obscuro para outro. Para Quintiliano: "A primeira qualidade da fala é a clareza, e quanto menos talento se tem, maior é o esforço para guindar-se e inflar-se, assim como os nanicos que se alevantam nas pontas dos pés" (QUINTILIANO apud REBOUL, p. 63, 1998).

Considerada a mais ampla das virtudes, a adequação é fundamental, pois é ela que estabelece como e quando os estilos devem ser aplicados. E, segundo a Retórica, os estilos eram determinados pelo gênero do discurso, que, por sua vez, eram requeridos pelo assunto a

ser tratado. Foi em Roma que praticamente se instituíram os três tipos de estilo: o *simples*, o *médio* e o *sublime*. Essa tipologia era caracterizada não só pela escolha do vocabulário, mas também pela sintaxe, ou seja, pela escolha dos elementos na oração, e pelas várias figuras, todos esses elementos determinavam o tom a ser seguido dentro de cada estilo e tornavam o texto expressivamente elegante.

Assim, o estilo simples era o que mais se aproximava da linguagem corrente, mas sem abandonar as virtudes do estilo, permanecendo um discurso gramaticalmente correto, adequado à norma culta, claro e com elegância. Esse é mais apropriado ao momento da narração³, da confirmação⁴ e da recapitulação⁵ do discurso, ou seja, ligado ao *logos*, seu objetivo é explicar. O estilo médio objetiva agradar o interlocutor e é apropriado ao exórdio⁶ e à digressão⁷, está ligado ao *éthos*, não é tão objetivo quanto o estilo simples nem tão elevado quanto o sublime, que tem por objetivo comover a quem ouve, apropriado à peroração⁸ e à digressão também, assim, liga-se ao *páthos*, sua linguagem é bem marcada.

A teoria dos três estilos se transportou da retórica para a literatura, como se pode observar no esquema que ficou conhecido por "a roda de Virgílio"⁹, representado a seguir, e baseado nas três obras-primas do poeta latino: *Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida*. Assim, as *Bucólicas* era o modelo do estilo simples; as *Geórgicas*, do estilo médio; a *Eneida*, do sublime.

³ Exposição dos fatos, que constitui a segunda parte do discurso judiciário, depois do exórdio.

⁴ Parte argumentativa do discurso judiciário, acompanhada em geral por uma refutação.

⁵ Parte da peroração que resume a argumentação do discurso para chegar a concluí-lo.

⁶ Início do discurso, que visa a tornar o auditório dócil, atento e benevolente.

⁷ Parte facultativa do discurso judiciário que consiste em sair do assunto, mas para maior esclarecimento do auditório.

⁸ O fim do discurso, que resume e acentua seu patos por apelo à cólera ou à piedade.

⁹ Guiraud (1978, p.22) apresenta a seguinte legenda para a Roda de Virgílio: *Humilis stylus*, estilo simples; *Pastor otiosus*, pastor despreocupado; *Tityrus*, *Meliboëus*, personagens das "Bucólicas"; *Ovis*, ovelhas; *Baculus*, cajado; *Pascua*, prados; *Fagus*, faia. *Mediocrus stylus*, estilo médio; *Agrícola*, lavrador; *Triptolemus*, *Cae-lius*, personagens das "Geórgicas"; *Bos*, boi; *Aratrum*, arado; *Ager*, campo; *Pomus*, frutos, árvores frutíferas. *Gravis stylus*, estilo sublime; *Miles dominans*, soldado vencedor e autoritário; *Hecíor*, *Ajax*, personagens da "Eneida"; *Equus*, cavalo; *Gladius*, espada; *Urbs*, *Castrum* cidade, fortaleza ou acampamento militar; *Louras*, *Cedrus*, loureiro, cedro.

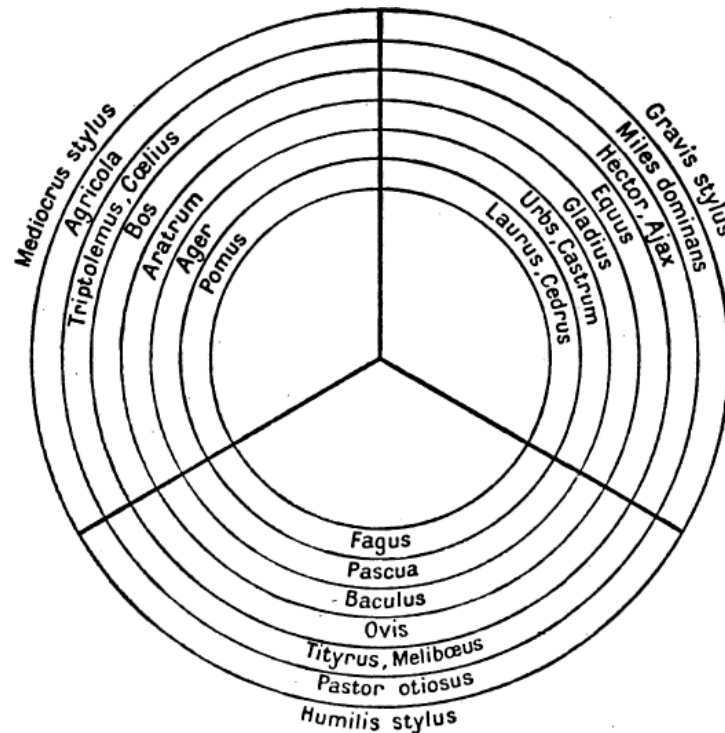


Figura 1: A Roda de Virgílio
Fonte: GUIRAUD, 1978, p.22

Assim, é na elocução que a *Arte Poética* e a *Arte Retórica* se encontram. Enquanto esta determinava somente os elementos da prosa oratória, aquela determinava a poesia. A prosa deveria possuir um estilo mais elevado do que a fala corrente do cotidiano e menos do que a poesia, que se utilizava de arcaísmos e muitas figuras de estilo.

Historicamente, a Poética precede a Retórica. Em um primeiro momento, houve a fase em que a *Arte Retórica* recorria à *Arte Poética* para encontrar elementos para enriquecer seu discurso, pois a maior preocupação era a persuasão. Em outro momento, essa situação começa a inverter-se, e a Poética aceita ser uma parte da Retórica, que, então, formaria oradores e poetas. Essa inversão proporcionará após a Idade Média, no século XVI, durante o período do classicismo da Renascença, o surgimento da chamada Retórica Humanista.

Petrus Ramus é tido como o primeiro a separar a Invenção da Retórica, reduzindo-a à Elocução, o que caracterizou a Retórica Humanista como sendo uma teoria da elocução.

Portanto, ela é concebida como a arte de escrever e falar bem, como já afirmara Quintiliano, só que neste caso a persuasão se torna um objetivo secundário. Como afirma Dante Tringali:

A Retórica Clássica se consolida na Renascença, mas tem antecedentes na própria Retórica Antiga que apresenta duas vertentes, uma que deriva de Aristóteles e privilegia a invenção, a busca de provas para persuadir. A outra, remonta aos sofistas, a Isócrates e a Cícero que realçam a elocução sem negar a eficácia das outras partes. Cícero chega a dizer que quando se quer elogiar um orador se diz que é eloqüente, palavra que deriva de elocução. (TRINGALI, 1988, p.106).

Nesse ínterim, surgem os manuais com listas de regras a serem seguidas para a composição de discursos de gêneros distintos, como cartas e poemas. Segundo Tringali, eles "apresentam dois propósitos bem nítidos: ensinar a fazer qualquer tipo de composição, inclusive um discurso retórico e ensinar a escrever e falar bem, com estilo, com arte, mas sobretudo escrever" (TRINGALI, 1988, p.108). Esses manuais baseavam-se na Gramática Normativa, isto é, apresentavam os usos e os recursos possíveis da língua dentro dos parâmetros da norma culta para a elaboração de uma composição, em detrimento de qualquer outra variante da língua.

Percebe-se, portanto, que, até então, havia como subentendido uma ideologia existencialista, ou seja, tudo o que existe é exterior ao homem e existe em potencial como um ideal e, deste modo, inclusive a linguagem é exterior ao homem e, por isso, ela pode ser imposta por meios prescritivos com fins de se atingir esse ideal de perfeição estética.

No entanto, com o advento das ideias do Romantismo, o indivíduo passa a ser o centro e a medida de todas as coisas, e a necessidade de o homem expressar-se justificaria o estilo que ele utilizaria para esse fim. Desse modo, essa Retórica do Classicismo do século XVI, que prescrevia todas as regras a serem observadas para a composição literária, perde o seu sentido de existir. Com o Romantismo, o homem não mais querará falar sobre o Amor, mas sobre Seu

amor, chegando ao ponto de se afirmar, como o fez Chataubriand, que o talento é um dom, não uma técnica. Conforme diz Guiraud (1978, p. 43):

Fica assim prejudicada a idéia de uma arte, de um ofício com sua técnica devidamente reconhecida, da qual nos poderíamos assenhorar mediante trabalho, paciência e esforço. *O estilo é a expressão do gênio individual*. Não mais a adequação a uma forma ideal, mas forma espontânea da idéia, tão consubstancial ao indivíduo quanto seu comportamento ou caráter. (grifo nosso)

Assim sendo, a visão existencialista de outrora passa a ser essencialista, e, com isso, a linguagem também não é mais vista como sendo externa ao homem, mas como um meio que o indivíduo possui para expressar inclusive seus sentimentos. Segundo Guiraud, tendo, entretanto, essa Retórica caído em desuso, não surge nada para substituí-la. A noção de estilo é abandonada à literatura e às artes de escrever, enquanto elementos da Retórica Clássica Antiga, que englobava a dialética e o raciocínio, ainda podiam ser encontrados nos discursos forenses e nas escolas.

Contudo, no início do século XX, surge, com princípio e fundamentos próprios, principalmente pelos esforços de Charles Bally, Vossler e Leo Spitzer, cada qual com seus fundamentos e pontos de vista a respeito da linguagem e do estilo, o que podemos chamar hoje de Estilística. Ou seja, da Retórica Clássica, existencialista em seus preceitos, surge essa nova ciência com princípios essencialistas.

A Estilística pode ser considerada uma Retórica moderna, visto que tem um antecedente na elocução e, da mesma forma como a Retórica buscava ao mesmo tempo prescrever regras a serem seguidas e estabelecer parâmetros para a crítica dos estilos individuais dos antigos oradores e poetas (assim como qualquer escritor no período da Renascença com a Retórica Humanista), a Estilística é uma ciência da expressão e uma crítica dos estilos individuais, dentro dessas duas divisões enquadrar-se-iam praticamente todos os pontos de vista a respeito dessa ciência, podendo dar maior relevância tanto para a descrição

do lado expressivo da linguagem, quanto para o lado da crítica genética e literária. É o que conclui Guiraud (1978, p.31), “A Retórica é a estilística dos Antigos; é uma *ciência do estilo*, tal como então se podia conceber uma ciência.” (grifo do autor).

Assim, o estudo do estilo tem suas origens nos estudos retóricos na Grécia Antiga, passando por Roma, pela Idade Média, em que a palavra era aquilo a que se referia, e não apenas um signo arbitrário (o conceito da arbitrariedade ainda não existia), pela Idade Moderna, com o Classicismo (no século XVI), pelo Iluminismo (século XVIII), pelo século XIX, com o Romantismo, até chegar aos séculos XX e XXI, com o advento da Linguística e da Estilística, propriamente dita, brigando por espaço dentre as correntes da chamada Nova Retórica, de Barthes, por exemplo. Com isso, parece que, de fato, a noção de estilo varia de acordo com a mudança que ocorre no conceito de linguagem, e, conseqüentemente, da expressevidade que caracterizaria o estilo de um discurso, e do conceito que o indivíduo tem de si próprio, ora como centro de seus discursos, produzidos a partir de sua experiência vivida, ora como se estivesse à parte do resto do universo, e se esforça para alcançar todo o idealismo que existe além de si, que não pode ser atingido somente pelas suas próprias experiências.

2.2. Dos conceitos de estilo e estilística

O que é estilística? A resposta comumente encontrada é um tanto tautológica, pois seria o estudo do estilo. Essa definição é muito problemática, visto que sugere uma segunda questão mais complexa: o que é estilo?

Dependendo da teoria, do ponto de vista, do enfoque, do período histórico ou do crítico ter-se-iam respostas diferenciadas, algumas até antagônicas, desde a noção de desvio

de linguagem até qualquer estrutura de enunciado produzido, seja falado ou escrito, passando pelo simples uso das figuras.

Diante de tal situação, é necessário fazer um recorte e delimitar o enfoque, isto é, o ponto de vista, pois é ele que cria o objeto. Para este trabalho, é interessante partir de um conceito que, mesmo apresentando algumas ideias muito amplas, é o mais viável e permite uma melhor compreensão da metodologia empregada nesta dissertação, que é justamente a definição que Guiraud (1978, p.9) discute na introdução de seu livro: “A estilística, tal como é geralmente concebida e como é descrita nesta obra, não é mais que o estudo da expressão linguística [...]”. Com isso, fortalece-se a justificativa de utilizar os instrumentais que a linguística oferece, visto que o enfoque da estilística dá-se sobre a expressão, que é, como já se discutiu no capítulo “Fundamentos teóricos para a análise”, a base da literariedade de uma obra.

Com esse conceito de estilística em mente, Guiraud conclui que “a palavra *estilo*, reduzida à sua definição básica, nada mais é que uma maneira de exprimir o pensamento por intermédio da linguagem” (grifo do autor), que é exatamente o pretendido nesta pesquisa, ou seja, descobrir como Nodier e Apuleio se expressaram por meio da linguagem verbal para comporem o sobrenatural em suas obras.

Um pouco mais precisa é a afirmação de Marouzeau (1946, p.XIII): “*Définir le style, c’est reconnaître l’attitude du sujet parlant ou écrivant vis-à-vis des ressources de la langue qu’il emploie.*”¹⁰.

Com isso, soaria estranho fazer uma separação entre estilística linguística e estilística literária, visto que a estilística em si tem por base o estudo da expressão linguística, não importando se se trata de um discurso oral ou escrito, já que, portanto, o estilo passa a ser o resultado de uma escolha do falante.

¹⁰ “Definir o estilo é reconhecer a atitude do sujeito que fala ou escreve diante dos recursos da língua que ele emprega”. (trad. nossa).

2.3. Da Literariedade

Segundo Gisèle Valency:

O surgimento da crítica textual está ligado ao desenvolvimento de outras disciplinas: a etnologia literária que os formalistas russos, ao estudarem os contos populares, criaram para o exame crítico e para a classificação desse patrimônio, e a lingüística, para eles o fulcro da noção de literariedade. (BERGEZ et al., 1997, p.183).

Para este trabalho, o nosso enfoque principal está voltado justamente para essa importância que Valency declara a propósito da lingüística como o fulcro, isto é, o suporte necessário para a noção de literariedade.

Ainda a respeito dessa questão, diz Jakobson (apud BERGEZ, 1997, p.188): “O objeto da ciência literária não é a literatura mas a ‘literariedade’ (*literaturnost*), isto é, o que torna determinada obra uma obra literária.”.

Tendo em mente esses conceitos, ou seja, tomando a lingüística como base da literariedade, e sendo esta o objeto de estudo da literatura, poder-se-ia, realmente, afirmar que, para uma boa análise literária, é necessária a união entre a lingüística e os estudos literários, caso contrário, seria negligenciar o aspecto fundamental existente em ambas as áreas, que é justamente o trabalho com a linguagem verbal.

Com isso, para que se possa compreender melhor esse ponto a respeito da “forma da expressão”, é fundamental que se preste atenção à *expressividade* do autor em sua obra, isto é, ao modo pelo qual uma ideia foi expressa. Poder-se-ia, assim, dizer que, de fato, lembrando a afirmação de Jakobson, o que qualifica uma obra como sendo verdadeiramente literária ou uma literatura de massa, com seu devido valor, é essa expressividade, pela qual se entenderia que, na verdade, um dos fatores determinantes para tal distinção, ou seja, o que fundamenta a literariedade de uma obra, é a linguagem empregada pelo autor, ora sendo mais erudita, ora, mais popular.

Deste modo, como poderíamos estudar a expressividade, a fim de se poder identificar os elementos que a constituiriam? O método proposto para este trabalho é o estudo estilístico das obras.

2.4. Da Análise Estilística

Para que seja possível a análise estilística das obras escolhidas, far-se-á uso da teoria proposta por J. Marouzeau, que desenvolveu tratados de estilística latina e francesa, o que, aqui, torna-se imprescindível, visto que se está trabalhando exatamente com dois textos, um, escrito em latim, e o outro, em francês; logo, é plausível que se tenha uma mesma teoria para analisar textos escritos em línguas tão diferentes.

Antes de delimitar o enfoque dado a esta pesquisa, é preciso entender melhor o lugar da estilística nos estudos da linguagem. No capítulo seguinte será melhor trabalhada a questão da definição de estilo.

Segundo Marouzeau (1946, p.XVII), a estilística “*n’est nulle part et elle est partout*”¹¹, pois “*les procédés de style comportent une mise en oeuvre de toutes les ressources de la langue, parlée ou écrite ; ils en intéressent tous les éléments: phoniques et graphiques [...], — morphologiques [...], — sémantiques [...] et syntactiques [...]*”¹².

Com isso, pode-se identificar, por exemplo, uma questão de fonética: quando se pronuncia a palavra “advogado”, sendo um pouco pedante, como [advogadʊ], ou, de um modo mais familiar [ad(f)ivogadʊ], ou ainda, [adevogadʊ]; de morfologia: quando se conjuga o verbo “negociar”, na primeira pessoa do singular no presente do indicativo, como “negocio” ou “negoceio”, havendo diferença na expressividade; de vocabulário: quando se utiliza “cara”

¹¹ A estilística “não está em parte alguma e está em todo lugar.” (trad. nossa).

¹² “Os procedimentos de estilo comportam uma realização de todos os recursos da língua, falada ou escrita, dos quais eles se interessam por todos os elementos: fônicos e gráficos [...], morfológicos [...], semânticos [...], sintáticos [...]” (trad. nossa).

no lugar de “rosto” ou “face”; de sintaxe: quando se hesita entre “uma mulher santa” ou “uma santa mulher”.

Assim, “*le champ de la stylistique apparaît comme presque illimité ; elle se présente comme un aspect de chacune des disciplines qui se partagent le domaine de la grammaire*”¹³ (MAROUZEAU, 1946, p.XVII), entretanto, “*la difficulté n’est pas ici de trouver une matière, c’est plutôt de la limiter et de la circonscrire*”¹⁴. (MAROUZEAU, 1946, p.XVII).

Por isso, esta dissertação se restringirá às questões expressivas de construção do enunciado, isto é, ao efeito estilístico ocasionado por escolhas no nível da morfossintaxe e, conseqüentemente, estará mais atenta às figuras de construção, como, por exemplo, os paralelismos e as concatenações de orações. No entanto, não se deixará de falar de algum aspecto do nível fonético ou semântico, quando for necessário, para a compreensão da análise. Para o estudo das figuras, além do trabalho de Marouzeau, consultar-se-ão *Les Figures de Style*, de Catherine Fromilhague, e *Teoria Literária*, de Hênio Tavares.

3. DO SOBRENATURAL

É muito comum, adotar-se o termo “fantástico” para toda e qualquer manifestação tida por sobrenatural. Por isso, é importante, para entender melhor as obras aqui estudadas, fazer breves comentários, no esforço de tentar esclarecer essa questão, caracterizando com mais precisão o termo “fantástico”, para que possa ser feita a distinção entre o maravilhoso e, posteriormente, o gótico, pois esses termos serão retomados ao longo deste trabalho com significados distintos.

¹³ “O campo da estilística aparece como quase ilimitado; ela se apresenta como um aspecto de cada uma das disciplinas que dividem o domínio da gramática.” (trad. nossa).

¹⁴ “A dificuldade não está aqui em encontrar uma matéria, está, antes, em limitá-la e em circunscrevê-la.” (trad. nossa)

É certo que o termo “fantástico” é utilizado por alguns teóricos de uma maneira mais abrangente, pensando em que as especificidades de cada obra seriam vertentes de um mesmo fantástico, ou seja, tudo seria fantástico. No entanto, essa generalização não é viável para os estudos literários nem sequer para o estudo do próprio fantástico, pois este perde a noção que realmente o caracteriza como tal.

Para começar a fazer essas distinções, adotam-se os conceitos elaborados por Todorov (1970, p. 29), que diz:

*Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants [...] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.*¹⁵

Segundo Todorov, há uma clara distinção entre fantástico, estranho e maravilhoso. O primeiro se apresenta quando há uma hesitação, que se origina do fato de, na história, não haver uma resposta definitiva, ou seja, há uma hesitação quando a pergunta “aconteceu, ou não?” não é respondida por elementos narrativos. Sendo assim, para identificar se uma obra literária é, ou não, fantástica, a análise deve ser sempre imanentista, isto é, deve ser feita a partir de elementos retirados única e exclusivamente da do texto literário e não de elementos alheios à obra, como, por exemplo, a crença ou a descrença do leitor nos acontecimentos relatados. Já o “estranho”, como foi proposto por Todorov (1970, p. 52), caracteriza um gênero em que não há, de fato, nenhum evento sobrenatural, mas somente uma impressão de incerteza, insegurança e, até, medo, por ser difícil de acreditar, devido à presença de acontecimentos insólitos:

¹⁵ “Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou, então, ele existe realmente, assim como os outros seres vivos [...]. O fantástico ocupa o tempo dessa incerteza; a partir do momento em que se escolhe uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para entrar em um gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que conhece somente as leis naturais, em face de um evento aparentemente sobrenatural.” (trad. nossa).

Dans les oeuvres qui appartiennent à ce genre, on relate des événements qui peuvent parfaitement s'expliquer par les lois de la raison, mais qui sont, d'une manière ou d'autre, incroyables, extraordinaires, choquants, singuliers, inquiétants, insolites et qui, pour cette raison, provoquent chez le personnage et le lecteur une réaction semblable à celle que les textes fantastiques nous ont rendue familière.¹⁶

Em todo caso, esse gênero chamado “estranho” não se faz presente nas obras que serão analisadas.

Em relação ao maravilhoso, não há nenhuma tentativa de explicação lógica para os fenômenos sobrenaturais, eles simplesmente irrompem na realidade narrada na história e desaparecem sem nenhuma justificativa, na maioria das vezes, nem se chega a mencionar a origem ou a natureza desse sobrenatural em seu próprio universo mágico; desse modo não existe mais a sensação de estranheza:

Dans le cas du merveilleux, les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite. Ce n'est pas une attitude envers les événements rapportés qui caractérise le merveilleux, mais la nature même de ces événements.¹⁷ (TODOROV, 1970, p.59)

Já o gótico poderia ser visto como uma extensão desse gênero caracterizado por Todorov como “maravilhoso”, pois não há, também, nenhuma necessidade de explicar os fenômenos ocorridos nessas histórias, eles apenas acontecem. No entanto, o que caracterizaria o gótico como tal, distanciando-o do maravilhoso do tipo contos de fadas, seria o exagero que sempre está presente, desde as descrições espaciais, por exemplo, grandes geleiras ou penhascos, até o próprio sobrenatural, com todo seu frenesi, construído por elementos, tais

¹⁶ Nas obras que pertencem a esse gênero, relatam-se eventos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, inacreditáveis, extraordinárias, chocantes, singulares, inquietantes e que, por essa razão, provocam na personagem e no leitor uma reação parecida àquela que os textos fantásticos têm nos tornado familiar. (trad. nossa).

¹⁷ No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam nenhuma reação particular nem nas personagens nem no leitor implícito. Não é uma atitude contrária aos eventos relatados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses eventos. (trad. nossa).

como, muito sangue, decapitações, fantasmas, monstros, elmos gigantes que caem do céu, no caso de *O castelo de Otranto*, de Walpole. Esse termo gótico é mais apropriado à literatura inglesa, que utilizou esse termo para caracterizar seu *roman noir*, que na literatura francesa será chamado de “frenético”.

Uma outra distinção trata justamente da linguagem e da estrutura da narrativa empregadas na elaboração da obra, pois o gótico é tido como uma literatura de massa, diferentemente do fantástico que, embora apresente obras bastante populares, já seria considerado um gênero de alta literatura.

3.1. O frenético em Nodier

O conto *Smarra*, de Charles Nodier, modifica as tendências e os costumes da época em que foi publicado, pois o grande interesse dos leitores se voltava ao gênero gótico, ou seja, um texto cuja leitura é mais acessível, mas cuja história os envolvia e os chocava. Desse modo, para os leitores de textos do gênero gótico, ou melhor, do frenético, na França, o que importava era o conteúdo, e não a literariedade, isto é, a linguagem empregada pelo autor era despojada de poeticidade.

Contudo, Nodier, ao publicar *Smarra*, cria certas divergências, visto que sua temática era essencialmente do *roman noir*, enquanto sua linguagem era extremamente culta, ao ponto de algumas frases assumirem traços de sonoridade e musicalidade próprios dos versos, sem falar das envolventes imagens poéticas que autor cria para ilustrar sua obra, como, por exemplo em “*melodie pure comme la plus douce pensée d’une âme heureuse*” (NODIER, p. 49), em que há uma assonância entre os sons das vogais “i”, “u”, “e” e “eu” (/ø/) e uma comparação com uma imagem poética. Com isso, o conto em questão acabou sendo rejeitado

pelos leitores e pela crítica contemporâneos a Nodier, pois nem um nem outro aprovavam nem compreendiam o trabalho do autor, iniciador da literatura fantástica na França.

Conforme Camarani (2005, p.63), o texto de Nodier “determina uma evolução em direção ao que ele próprio denomina ‘fantástico sério’, isto é, uma literatura fantástica verossímil e artística”, e acrescenta uma citação do próprio autor, “*je m’avisai un jour que la voie du fantastique, pris au sérieux, serait tout à fait nouvelle, autant que l’idée de nouveauté peut se présenter sous une acception absolue dans une civilisation usée*” (NODIER apud CAMARANI, 2005).

Um dos motivos que justificaria essa denominação de “fantástico sério” seria justamente esse esforço de tornar a obra verossímil, pois o maravilhoso em *Smarra* só ocorre no âmbito do universo onírico criado por Nodier, isto é, no sonho das personagens, a começar pelo de Lorenzo que sonha com seu duplo Lúcio, herói do livro de Apuleio, visto que, retomando Camarani (2006, p.31), a história fantástica verdadeira para o autor é aquela “que perturba profundamente o coração sem prejudicar a razão”, é exatamente isso que é feito em *Smarra*,: uma perturbação traduzida em pesadelo.

A primeira manifestação do sobrenatural no conto aparece logo no primeiro capítulo, “*Le Prologue*”, quando começa a ser descrita a atuação dos silfos, seres da mitologia nórdica e germânica, os quais seriam os responsáveis por conduzir o sonho das pessoas, retomando “a conversa” das noites anteriores; essa manifestação só é possível quando Lorenzo começa a ficar com sono e cede sua voz de narrador autodiegético a um narrador extradiegético, passando-se de um nível “real” a um nível do sonho, onde tudo é possível e justificável.

Assim, por exemplo, em “*ils se pressent, ils s’embrassent, ils se confondent, impatientes de renouer la conversation magique des nuits précédentes*” (NODIER, p. 45, grifos nossos), e em “*Ils tombent, rebondissent, remontent, se croisent [...] et disparaissent en désordre dans un rayon du soleil*”, os sublinhados indicam as orações coordenadas curtas e

enumeradas, as quais, aliadas ao sentido que quer ser expresso, transmitem a impressão da agitação desses seres no momento inicial e final de sua atuação durante o sono da personagem. Pode-se, então, notar, nos excertos acima, como a expressão linguística contribui para a literariedade do conto *Smarra*.

No decorrer da análise do conto, no capítulo 4, serão apresentados os elementos característicos do gótico em *Smarra*, os quais permitem que a narrativa desenvolva-se com todo o horror de um pesadelo.

3.2. O maravilhoso em Apuleio

Em *O Asno de Ouro*, toda a magia acontece espontaneamente no plano do que seria a “realidade”; sem nenhuma justificativa, o sobrenatural simplesmente irrompe na história como algo natural, embora alguns personagens duvidem da existência de magia e, por exemplo, de bruxas, isso não impede que esse sobrenatural se manifeste.

A própria personagem principal, Lúcio, ao ouvir algumas pessoas desdenhando o que uma outra havia dito, pelo fato de ser uma história com bruxas, faz uma defesa da magia, dizendo:

Minus hercule calles prauissimis opinionibus ea putari mendacea quae uel auditu noua uel uisu rudia uel certe supra captum cogitationis ardua uideantur; quae si Paulo accuratius exploraris, non modo compertu euidencia uerum etiam factu facilia senties.
(APULÉE, *metamorphoses*, Liber I, III, 3, grifos nossos).

Por Hércules! Segundo tuas opiniões distorcidas, não conheces muito bem aquelas histórias que pareces considerar mentirosas, quer porque são novas aos ouvidos, quer raras de ver, quer, ainda, por estarem além do poder da compreensão, duras de entender; mas se as tivesse examinado com um pouco mais de atenção, não só perceberias serem dignas de conhecer como também fáceis de ocorrer. (trad. própria).

A partir do trecho acima transcrito, pode-se relacionar esse ponto de vista sobre a magia com a vida de Apuleio, visto que ele chegou a ser perseguido na época por praticar feitiçaria, principalmente pelo fato de ter sido acusado de ter conseguido conquistar sua esposa por meio de feitiços. De qualquer modo, essa fala da personagem justifica a magia na obra de Apuleio como sendo algo natural, possível de acontecer, visto que ele afirma que aquilo que muitas vezes chamamos de mentira simplesmente é algo que não podemos ou não queremos perceber e acreditar.

Outro fato interessante (palavras sublinhadas) é a presença de uma forma gramatical do latim de baixa frequência, utilizada em textos muito eruditos, chamada *supino*. No entanto, essa estrutura aparece cinco vezes na fala de uma personagem comum que conversa com desconhecidos à beira do caminho que seguia em sua viagem. Esse fato nos proporciona a ideia de que há uma valorização desse enunciado, que é elevado a um *status* de verdade, devido sua seriedade e erudição manifestadas pela expressão linguística, nesse caso marcada pela morfologia latina, o que sugere uma ênfase que o escritor quis em relação a esse parágrafo, pois tal procedimento gera um estranhamento, uma vez que esse recurso gramatical não é facilmente encontrado em uma situação de fala informal.

Assim, podemos afirmar que *O Asno de Ouro* pode ser considerado, a princípio, pertencente ao gênero maravilhoso, porque o sobrenatural apresenta-se na história como um fato que realmente aconteceu, visto que não é posto em dúvida. No entanto, essa afirmação só pode ser feita a respeito da narrativa principal, ou seja, aquela que apresenta a história do Lúcio que vira burro, pois, no livro I, há uma narrativa emoldurada que conta a história de duas bruxas que fazem coisas horríveis a uma outra personagem, amante de uma delas, o que aproximaria esse texto ao frenético de Nodier, assemelhando-se à estrutura da narrativa do *roman noir*. Nessa narrativa, acaba havendo uma certa hesitação da personagem, já que, logo

depois das bruxas terem praticamente realizado um ritual de sacrifício, a personagem vítima aparece viva para morrer definitivamente em outra ocasião, ou seja, em um dado momento, existe a dúvida se realmente aquilo aconteceu ou se foi só uma alucinação, mas, no final, a dúvida desaparece, pois o modo como a personagem morre faz lembrar do ritual executado pela bruxa Meroé e sua irmã.

4. DA ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO ESTÍLISTICAS E LITERÁRIAS

Buscou-se, neste capítulo, fazer uma leitura do livro I, de *O Asno de Ouro*, e dos cinco capítulos de *Smarra*. Para tanto, foram selecionados trechos que serão utilizados tanto para a análise estilística quanto para a interpretação literária.

4.1. Apuleio, em Metamorfoses ou O Asno de Ouro

4.1.1. Liber I, I

Apuleio abre o livro I com uma apresentação de sua obra e a de um narrador extradiegético, que pode em algum momento confundir-se com o autor virtual, considerando que há um esforço de realizar a inclusão do leitor no texto literário, o que mostra que esse recurso não é uma invenção recente, mas já é um elemento presente na Antiguidade.

Assim começa o Livro I:

“At ego tibi sermone isto Milesio uarias fabulas conseram auresque tuas beniuolas lepido susurro permulceam [...] figuras fortunasque hominum in alias imagines conuersas et in se rursus mutuo nexu refectas ut mireris.”

(APULEIO, *Métamorphoses*, Liber I, 1-2).

Já eu, narrar-te-ei, com esse estilo milesiano, diversos contos e deleitarei com um sussurro agradável os teus benévolos ouvidos [...], para que admires as condições e as formas dos homens transformadas em outras imagens e, novamente, refeitas de volta a si mesmas com um encadeamento reverso. (trad. própria).

É importante notar que Apuleio utiliza o verbo *conserere* (traduzido como “narrar”), cujo significado está associado à ideia de tecer, ou seja, sugere-se ali, justamente, a ideia de uma reunião, uma junção, de várias narrativas em uma só, daí a alusão ao desenrolar da trama de um tecido, onde várias cenas podem estar representadas. Sem dizer que, logo no início, faz-se uma referência explícita ao estilo que será utilizado na obra, o estilo milesiano.

Do ponto de vista sintático, verifica-se que há uma certa repetição de estruturas, ou seja, um paralelismo, como podemos observar a seguir:

[...]{**sermone** isto Milesio} {*uarias fabulas*} {conseram} // {**aturesque** tuas beniuolas} {*lepido susurro*} {permulceam}.

Observemos que a primeira oração (antes das barras) possui uma estrutura mórfica idêntica à da segunda (após as barras), desta forma, ambas são compostas por: {**substantivo** + pronome + *adjetivo*} + {*adjetivo* + **substantivo**} + {verbo}. O que já nos proporciona certos indícios de que o autor fará um uso estilístico da morfossintaxe da língua latina, bem como do léxico, para se expressar por meio de linguagem verbal, adotando um estilo específico, proveniente sempre de certas escolhas, que colaborará para a construção da sua poética, ou, como poder-se-ia dizer, da literariedade de sua obra.

Mais a frente, no mesmo parágrafo, retoma-se, novamente, a questão do estilo, quando diz: “*En ecce praefamur ueniam, siquid exotici ac forensis sermonis rudis locutor offendero.*” Isto é, “E assim, primeiramente, peço perdão, se eu, inculto falante de uma língua algo estrangeira e “forense”, já tiver ofendido alguém.” (trad. própria). Assim, o pedido de

desculpa do narrador parece indicar que, de fato, havia a expectativa de um certo público de leitores, acostumado a um estilo mais sóbrio, que correspondesse ao previsto pelos preceitos da Retórica; ou seu interesse é colocar-se humildemente como inapto para o discurso, a fim de conquistar a simpatia de seus leitores, impressionando-os (*capitatio benevolentiae*).

E termina o parágrafo com mais uma alusão ao estilo milesiano, dizendo: “*Fabulam Graecanicam incipimus. Lector intende: laetaberis.*”, que quer dizer: “Estamos começando uma fábula à maneira dos gregos. Leitor, fica atento: alegrar-te-ás.” (trad. própria). Ou seja, essa maneira dos gregos, na verdade, diz respeito à origem desse estilo. Por fim, conclui dirigindo-se diretamente ao leitor, convidando-o à leitura.

4.1.2. Liber I, II, 2-4

*Postquam ardua montium et lubrica uallium et roscida cespitum et glebosa camporum <emensus> emersi, in equo indigena peralbo uehens iam eo quoque admodum fesso, ut ipse etiam fatigationem sedentariam incessus uegetatione discuterem in pedes desilio, equi sudorem frontem curiose exfrico, auris remulceo, frenos detraho, in gradum lenem sensim proueho, quoad lassitudinis incommodum alui solitum ac naturale praesidium eliquaret. (APULEIO, *Metamorphosis*, I, II, grifos nossos).*

Após ter percorrido montanhas altas, vales escorregadios, relvas orvalhadas e campos cultivados, surgi transportado em um cavalo da região inteiramente branco, ele já também bastante cansado. Para que eu próprio também dissipasse minha sedentária fadiga causada pelo movimento da marcha, salto sobre meus pés, esfrego cuidadosamente a fronte em suor do cavalo, acaricio suas orelhas, tiro suas rédeas, puxo-o lentamente em passos leves, enquanto ele aliviava, pelos modos costumeiros e naturais, a incômoda carga de seus intestinos fadigados. (trad. própria).

Nesse trecho, Apuleio lança mão de expedientes linguísticos oferecidos pela língua latina que fornecem ao enunciado uma expressividade estilisticamente notável. Trata-se de uma sequência de inversões causadas pelo uso de adjetivos em lugar de substantivos e vice-

versa; isso acontece devido à substantivação dos adjetivos, colocados no gênero neutro e no plural (destacados no texto em negrito com duplo sublinhado), e ao uso de substantivos no caso genitivo e no plural (destacados com duplo sublinhado), que passam a assumir a função de adjunto adnominal, como se fosse uma locução adjetiva, no português¹⁸. Todavia, no latim, não se trata de uma locução, mas de uma comum flexão do substantivo, essa comparação com o português foi feita apenas como alusão ao processo de se utilizar um substantivo em posição de atributo, que seria a do adjetivo.

Com isso, o autor latino consegue imprimir um tom elevado ao texto que favorece a abertura da narrativa de *O Asno de Ouro*. Ao utilizar esses recursos expressivos, exaltam-se os desafios passados pela personagem durante sua trajetória, enaltecendo-se, também, as imagens dos lugares por onde passou, muito características do gótico, cujos motivos espaciais são normalmente grandes montanhas, penedos, lugares imensos, que transmitem a sensação de exagero própria desse gênero. Mas, embora, na época em que foi escrita essa obra, não houvesse ainda a noção do gótico, é interessante notar que já havia tais elementos presentes na literatura latina.

Há ainda outros elementos que colaboram para esse tom elevado: no nível sintático, em “*in equo indigena peralbo*”, há a posposição dos adjetivos “*indigena*” e “*peralbo*”, que causa uma ênfase ao substantivo “*equo*”; no nível fonológico, com as aliterações e assonâncias em “<*emensus*> *emersi*”; no nível lexical, na escolha de termos como “*eliquare*”, com sentido não usual, pois, a princípio, esse verbo possui o sentido de “aclarar”, “purificar”, e, no caso, justificando, foi traduzido como “aliviar” pelo fato de estar relacionado ao termo “*praesidium*”. Enfim, todo o engendramento do parágrafo ocorre de maneira expressiva.

Após a enumeração dos locais por onde Lúcio passou, é dito que a personagem está cansada e começa, então, uma sequência de orações coordenadas (sublinhadas com

¹⁸ Exemplo: uso de “amor de mãe”, no lugar de “amor materno”, ou seja, usa-se o substantivo antecedido por uma preposição, ao invés do adjetivo correspondente.

pontilhado) que narram uma situação delicada e bonita que, repentinamente, é quebrada com uma ironia, pois enquanto o narrador refere-se a uma série de baixas tais como a personagem que salta do cavalo, esfrega cuidadosamente a fronte do cavalo, retira suas rédeas, acaricia suas orelhas, etc., o cavalo faz suas necessidades fisiológicas.

No entanto, o narrador utiliza-se para referi-las uma linguagem muito elevada, sugerindo uma ruptura com certas tendências poéticas da época, pois, de acordo com a Retórica, que, como foi dito no capítulo 3, em “Da Retórica à estilística”, prescrevia as regras a serem seguidas para a construção de um bom discurso, não se deveria escrever de modo elevado a respeito de coisas baixas, assim como não se podia falar de coisas baixas em nível elevado, mas justamente com tais recomendações que Apuleio parece romper, pois ele fala de uma situação vulgar com uma linguagem elevada.

Assim, Apuleio inicia a narrativa de sua obra de modo inovador, invertendo valores e padrões pré-estabelecidos na época, ao mesmo tempo em que já apresenta uma expressividade linguística inigualável, fazendo uso de tudo aquilo que sua língua lhe oferecia. Aos poucos, Apuleio vai se revelando um verdadeiro poeta.

*Ac dum is ientaculum ambulatorium prata quae praeterit ore in latus detorte
pronus adfectat, duobus comitum qui forte paululum processerant tertium
me facio.* (APULEIO, *Metamorphosis*, I, II, grifos nossos).

E enquanto este, que buscava ter o seu almoço durante o caminho, inclinava a boca obliquamente para o lado em direção às pradarias pelas quais passava, dos dois companheiros que surgiram por acaso um pouco adiante me faço o terceiro.” (trad. própria).

Narra-se, acima, o encontro de Lúcio com duas pessoas que surgem por acaso durante o percurso a Tessália. Um desses dois companheiros é Aristomenes, que assumirá o papel de narrador da história de terror que há no livro I de *O Asno de Ouro*. Contudo, é importante ressaltar esse aspecto do acaso, representado, em latim, pela palavra “*forte*”. Trata-

se, desde o começo, de uma situação misteriosa que contribuirá para a atmosfera do maravilhoso presente em toda a obra. Assim como o sobrenatural irrompe repentinamente dentro do contexto do maravilhoso sem a necessidade de qualquer explicação, nem sequer da própria natureza desse sobrenatural, casualmente, no meio do caminho, aparecem essas duas personagens que serão as responsáveis pelo enquadramento de uma narrativa com características de um verdadeiro conto gótico, com bruxas, com sangue, com exageros, enfim, com todo o clima de horror que fará com que Nodier chame atenção em seu conto para esse livro de Apuleio.

Percebe-se, portanto, todo o trabalho do escritor latino como poeta, do ponto de vista da linguagem, e romancista, mesmo ainda, na época, não tendo se estabelecido esse gênero, o romance, como tal. Desde o início da narrativa, Apuleio apresenta traços inequívocos de sua poética, como, por exemplo, a união entre os planos do conteúdo com o da expressão de uma maneira carregada de sentido, pois se verifica que Apuleio não só nos conta uma história envolvente, como também usa de artifícios estilísticos para amplificar os efeitos de sentido pretendidos e que podem até hoje, quase dois mil anos depois, serem apercebidos por nós, que não possuímos o latim como língua materna.

4.1.3. Liber I, IV, 4-5

Et ecce pone lanceae ferrum, qua baccillum inuersi teli ad occipitium per ingluuiem subit, puer in mollitiem decorus insurgit inque flexibus tortuosis eneruam et exossam saltationem explicat cum omnium qui aderamus admiratione: diceres dei medici baculo, quoad ramulis semiamputatis nodosum gerit, serpentem generosum lubricis amplexibus inhaerere.
(APULEIO, *Metamorphosis*, Liber I, IV).

E eis que um lindo rapaz efeminado eleva-se por detrás do ferro da lança, com a qual, com a ponta ao contrário, ele sobe no bastãozinho pelo alvado até o topo, e em sinuosidades tortuosas, desenvolve uma dança sem nervos nem ossos, com a

admiração de todos nós que ali estávamos: dir-se-ia que a nobre serpente prendia-se com enlaçamentos escorregadios ao báculo do deus da medicina, enquanto que este, com raminhos meio cortados, se mostra nodoso. (trad. própria).

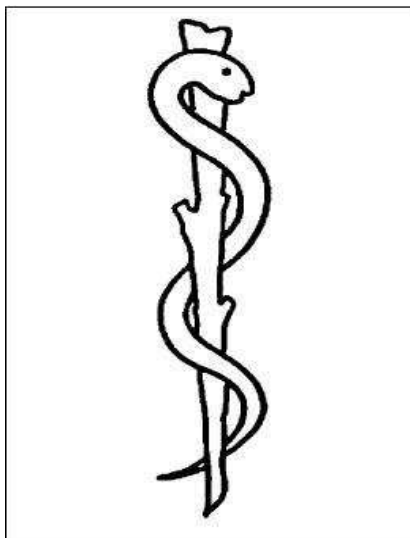


Figura 2: Bastão de Esculápio

Fonte:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0066-782X2002001300014&lng=pt&nrm=iso

Acesso em: 19 jan. 2011.

A figura ao lado ajuda-nos a visualizarmos a imagem criada no trecho acima. Trata-se do báculo do deus da medicina, chamado Esculápio¹⁹, pelos romanos, ou Asclépio, pelos gregos.

Apuleio faz uma comparação entre um dançarino com modos efeminados dançando em torno do bastão de uma lança e a serpente²⁰ do báculo de Esculápio. Cria-se, dessa maneira, mesmo que seja uma comparação, uma relação entre o que

estaria sendo representado no plano da realidade (dançarino) e o plano mítico maravilhoso (bastão de Esculápio), com alusão à metamorfose, pois um dos modos de se conceber uma

metamorfose na literatura é tomando uma metáfora literalmente.

Assim é que interessante que Apuleio, de maneira muito peculiar, no início do livro primeiro, um pouco antes de começar uma narrativa emoldurada que contém uma história de horror na qual figura uma bruxa portentosa de poderes para transformar pessoas em animais apresenta uma comparação que relaciona a realidade ao que seria o sobrenatural, pois é justamente essa atmosfera que percorrerá toda a sua obra, pois a narrativa principal (em que Lúcio vira asno) baseia-se em uma metamorfose, ou seja, de fato, na obra, o sobrenatural caminha junto com a realidade, por isso poderíamos dizer que a obra pertence à categoria do maravilhoso, pois não há nenhum estranhamento dessa intervenção do sobrenatural nem na narrativa moldura nem nas emolduradas.

¹⁹ Esculápio, filho de Apolo, “[...] tornou-se médico famoso e, em um caso, chegou mesmo a restituir a vida a um morto. Plutão irritou-se com isso e, a seu pedido, Júpiter fulminou o ousado e atrevido médico com um raio, mas, depois de sua morte, recebeu-o entre os deuses.” (BULFINCH, 2003, p. 156-157).

²⁰ “As serpentes eram consagradas a Esculápio, provavelmente devido à superstição de que aqueles animais têm a faculdade de readquirir a juventude, mudando de pele.” (BULFINCH, 2003, p. 350).

Quanto à a linguagem, empregam-se, no texto latino, uma sintaxe e um léxico complexos. Tamanha é a dificuldade de tradução que, em várias edições da obra, apresentam-se traduções muito diferentes uma das outras para esse trecho, principalmente no que toca a descrição do jovem subindo na lança, em que se diz “*qua bacillum inuersi teli ad occipitium per ingluuiem subit*”. Algumas traduções trazem um jovem transpassado pela lança, mas uma leitura atenta mostra que isso não se verifica.

Esse problema resulta, a princípio, da dificuldade em se localizar o sujeito do verbo “*subit*” (traduzido aqui por “sobe”). Alguns tradutores acham que é o próprio bastão que sobe até o topo, devido ao fato da palavra “*bacillum*” (bastãozinho) ser do gênero neutro e, por isso, ter a mesma forma usada como sujeito quanto como objeto direto. Outro problema, ainda em torno do verbo “*subit*”, diz respeito a seu significado, ele pode ser traduzido de diversas formas, dentre elas: “sofrer, suportar” e “subir, trepar, elevar”. A confusão entre acepções tão diversas dá-se pelo fato de Apuleio ter utilizado partes do corpo humano como metáforas de partes da lança: a palavra “*ingluuiem*” (aqui traduzido por “alvado”, que é o orifício onde se encaixa o cabo da lança), na verdade, significa “garganta, guela”, ou até mesmo “estômago”, e a palavra “*occipitium*” (traduzido por “topo”) diz respeito à parte posterior da cabeça, logo acima da nuca. Assim, surgiu a dúvida se o jovem sofreu ser transpassado pela lança ou se ele subiu na lança, que é o caso, pois, em primeiro lugar, ele está dançando e, em segundo, ele não morreu; com isso, pode-se afirmar que o contexto contribui amplamente para a tradução desse trecho.

Observa-se, ainda, o uso estilístico dos adjetivos. Em “*puer in mollitiem decorus*”, “*flexibus tortuosis*”, “*ramulis semiamputatis*” e “*serpentem generosum*”, nota-se a posposição do adjetivo (em negrito) em relação ao substantivo (sublinhados). Esse acúmulo de posposições do adjetivo, que caracterizam um uso enfático dos mesmos, não pode ser ignorado, pois contribui para a caracterização do estilo do autor nesse trecho. Desse modo,

somando-se às questões sintáticas e lexicais já mencionadas, cria-se um estilo sublime do discurso, proferido por uma personagem que busca exaltar, na verdade, uma situação ridicularizada. O que se tem, de fato, é mais uma ironia provocada por Apuleio ao utilizar uma linguagem elevada para se referir a uma situação baixa, visto que um “*puer in mollitiem decorus*” (um belo rapaz efeminado) que dança em torno do cabo de uma lança, na situação em que essa imagem criada foi utilizada, provoca um motivo de escárnio. Outro motivo que contribui para esse estilo sublime é justamente a comparação do rapaz com uma entidade mitológica respeitada pelos antigos, portanto, toda a situação descrita favorece o contraste entre o estilo empregado e aquilo que é dito.

Embora não possamos afirmar qual é a intenção de um determinado autor em sua obra, muito menos quando esse escritor a compôs pensando em leitores de uma cultura, de valores e de períodos muito diferentes do nosso, pode-se analisar os efeitos de sentido que são apercebidos por nós, leitores do século XXI, visto que uma obra literária é atualizada, ou melhor, assume valores específicos para nossa contemporaneidade que não obrigatoriamente são válidos para outras épocas ou, até mesmo, para outros leitores (inclusive do nosso tempo, pois, dependendo do crítico, têm-se divergências de interpretação). Assim, juntando-se aos referidos elementos que favorecem o estilo elevado da linguagem desse trecho, observa-se o uso de diminutivos, como “*baccillum*” (bastãozinho) (inusitado em latim, utilizado unicamente por Apuleio, pelo menos levando em consideração a literatura que chegou até nós) e “*ramulis*” (raminhos). Pode-se interpretar essas associações, ou seja, o uso dos diminutivos e dos adjetivos pospostos com os demais elementos do estilo sublime, como afetação da linguagem empregada pelo narrador ao descrever o rapaz efeminado, como se estivesse empregando expressões linguísticas características da fala desse grupo de pessoas representado pela personagem. Desse modo, aos olhos da contemporaneidade, dir-se-ia que há

uma iconização, que a própria expressão empregada assume características que se omologam ao conteúdo.

Outra expressão estilística encontra-se ainda nas assonâncias e aliterações em “*aderamus admiratione*”, essas palavras não possuem relação sintática entre si, mas é a proximidade entre elas que gera tal expediente, pois se repetem o conjunto de fonemas /ad/, /ra/ e /m/, lembrando que essa proximidade entre as palavras só foi possível por causa da flexibilidade de posicionamento das palavras na frase em latim. Tais assonâncias e aliterações permitem elevar ainda mais o que está sendo dito, pois se fala a respeito da admiração de todos que ali estavam assistindo ao rapaz dançando, ou seja, mais uma vez a linguagem contribui, ampliando o efeito de sentido.

4.1.4. Liber I, V

O livro I, de **O Asno de Ouro**, o parágrafo V, trechos 1 e 2, traz uma situação típica de contos populares, pois é o momento em que uma personagem, que narrará a principal história do livro, jura ser verdadeiro aquilo que vai contar. Assim, temos:

Sed tibi prius deierabo solem istum omniudentem deum me uera comperta memorare, nec uos ulterius dubitabitis si Thessaliae proximam ciuitatem perueneritis, quos ibidem passim per ora populi sermo iacyetur quae palam gesta sunt. (Apuleio, líber I, V, 1).

Mas, primeiramente, jurar-te-ei, por esse sol, deus onividente, que eu contarei reveladas verdades, e vós não duvidareis por mais tempo, se chegardes à mais próxima cidade da Tessália, visto que, nesse mesmo lugar, o rumor, sobre os prodígios produzidos às claras, já esteja espalhado de boca em boca por toda a parte.

O fragmento inicia-se da seguinte forma: “*Sed tibi prius deierabo*”, em que “sed” é uma conjunção, ou seja, uma partícula gramatical que só possui um sentido melhor definido no contexto do enunciado, “tibi” é um pronome, “prius”, advérbio e “deierabo”, verbo. Observando o início da oração seguinte, temos: “*nec uos ulterius dubitabitis*”, em que se repete a estrutura: **conjunção** + pronome + advérbio + verbo; o que justificaria o uso do pronome pessoal sujeito “uos” na segunda oração, considerando que, no latim, normalmente, omite-se o pronome sujeito e, quando aparece, a crítica explica tal emprego como sendo uma ênfase. De fato, isso acontece, mas, no caso acima, essa justificativa é insatisfatória, pois o uso do pronome se justificaria por um motivo estilístico, a fim de que se mantivesse uma relação de paralelismo de estruturas gramaticais, visando a um posicionamento de palavras semelhante entre as orações e produzindo um efeito expressivo no nível da sintaxe.

No entanto, há ainda um efeito de sentido estilístico ocasionado no nível morfológico, ou seja, em que se considera não a estrutura de uma oração, mas a da própria palavra.

Segundo J. Marouzeau (1969, p.130), a qualidade (expressiva) de uma palavra é função também dos prefixos, que promovem a derivação, alterando-se completamente o significado do vocábulo primitivo (que é o caso que deve se manter fora dos estudos estilísticos), ou permitem uma mudança de aspecto ou ainda podem ser utilizados como meio de intensificar o sentido de um verbo de forma simples. Nesse contexto, o autor afirma:

[...] par suite de l'usage que subissent habituellement à l'usage les formes intensives, il arrive que le composé²¹ à préfixe en vienne à n'être guère plus expressif que le simple, et alors les deux formes subsistantes, interchangeables en ce qui concerne le sens, ne sont plus préférées l'une à l'autre que pour des raisons de style.²²

²¹ Marouzeau utilizou o termo “composto”, no entanto, de acordo com a nomenclatura da gramática normativa do português, o termo mais adequado é “derivado”, pois o processo em que se acrescenta um prefixo a uma palavra denomina-se “derivação” e, no caso, por “prefixação”.

²² “Por conta da usura que as formas intensivas sofrem habitualmente pelo uso, o composto por prefixo chega a quase não ser mais expressivo que o simples, e, portanto, as duas formas subsistentes, que podem ser trocadas uma pela outra no que concerne ao sentido, não são mais preferidas uma a outra que por razões de estilo”. (trad. nossa).

Sendo assim, conforme o autor, a escolha de um verbo com prefixo resulta de um motivo estilístico, é o que acontece em: “*deierare*”, verbo derivado, que poderia ser substituído por “*iurare*”.

Algo semelhante verifica-se com as palavras compostas, ou seja, aquelas que passaram por um processo de composição mesmo, pois Marouzeau (1969, p.135) diz:

[...] *du fait qu’il désigne un objet par une double évocation et représente ainsi un raccourci d’expression, le composé convient aux formes de langage soucieuses d’expressivité, telle que sont essentiellement deux types souvent considérés comme opposés et même occupant les deux places extrêmes dans l’échelle des styles, la langue du peuple et celle des poètes.*²³

O teórico afirma que aquilo que justifica o uso de uma palavra composta decorre, em muitas das vezes, do fato de se desejar expressar o máximo de significado em um mínimo de espaço, preocupação própria da literatura. Dessa forma, justificar-se-ia o emprego do adjetivo “*omniuidens*”, em “*deum omniudentem*”, admitindo-se que o autor poderia ter utilizado uma oração relativa e, assim, ter dito simplesmente, “*deus que tudo vê*”.

Há ainda um fato expressivo da linguagem no campo da escolha lexical. Nesse caso, trata-se do uso, em sentido figurado, do verbo “*memorare*”, com o sentido de “dizer”, “contar”, visto que Apuleio poderia ter admitido algum outro vocábulo mais comum para essa finalidade. Reconhece-se, portanto, que a escolha, característica fundamental do estilo, do verbo em questão é uma questão pertinente à estilística. Tal escolha restringe e especifica o significado pretendido, visto que o termo empregado sugere a ideia de que aquilo que é dito passa, na verdade, pelo crivo da memória, que evoca a ambientação de um conto popular.

Assim, pode-se concluir que, no trecho acima, Apuleio, realmente, utilizou-se de uma estrutura típica da narrativa oral para iniciar a narrativa emoldurada no livro I, e o fez por meio de recursos estilísticos expressivos do latim.

²³ “[...] do fato que ele designa um objeto por uma dupla evocação e representa, assim, uma condensação de expressão, o composto convém às formas de linguagem preocupadas com a expressividade, as quais são essencialmente dois tipos frequentemente considerados como opostos, assim como ocupando os dois lugares extremos na escala dos estilos, a língua do povo e a dos poetas”. (trad. nossa).

4.1.5. Liber I, VI

O trecho a seguir refere-se ao momento em que Aristómenes encontra um conhecido seu, chamado Sócrates, que estava em péssimas condições:

[...] *ecce Socraten contubernalem meum conspicio. Humi sedebat scissili palliastro semiamictus, paene alius lurore, ad miseram maciem deformatus, qualia solent fortunae decermina stipes in triuiis erogare.* (APULEIO, *Metamorphosis*, Liber I, VI).

[...] eis que vejo meu colega Sócrates. Ele estava sentado no chão seminu com um manto velho rasgado, era quase outra pessoa com uma cor amarelada, estava deformado, chegando a uma magreza lastimável, como essas escórias do destino que costumam pedir moedas nas esquinas. (trad. própria).

O trabalho estilístico de Apuleio, neste trecho, encontra-se no uso de palavras que até então não haviam sido utilizadas na literatura. Não se pode afirmar com certeza que diz respeito a neologismos, pois não sabemos se já havia o uso desses termos em contextos informais ou em outros documentos que não chegaram até nós. Mas, de qualquer forma, o fato desse vocabulário só ocorrer em Apuleio, dentre tudo o que nos chegou, já faz disso uma marca de estilo. Assim, verifica-se tal fenômeno em: “*scissili palliastro*” (“*scissillis*” (adjetivo), rasgado; “*palliastrum*” (substantivo neutro), manto ruim, capa usada, velha); “*decermina*” ((substantivo neutro plural) restos, escória, refugio); “*erogare*”, esse verbo, na verdade, já foi utilizado por outros autores, no entanto, Apuleio faz uso desse termo com sentido diferente dos significados usuais, tanto que o sentido que tal palavra assume no contexto não é abonado nos dicionários, pois seus significados são “fornecer”, “dar”, “gastar”, “dissipar”, “perdoar”, entre outros aproximados a esses, contudo, o verbo “*erogare*”, assume um dos sentidos de “*rogare*”, que pode ser “pedir”, “solicitar”; assim, traduz-se esse verbo como “pedir”, visto que o texto faz alusão aos pedintes, ou seja, desse modo, Apuleio usa essa palavra com um sentido oposto ao que ela deveria significar.

Esse recurso estilístico gera um efeito de sentido, pois cria um contraste entre a linguagem empregada e a situação lamentável em que se encontrava a personagem Sócrates, o que poderia proporcionar uma amplificação da sensação de repugnância que há na descrição da personagem. Isso é muito importante para o contexto, pois, além de ser a abertura de uma narrativa repleta de horror, apresenta-se a personagem já em um estado apropriado para a história que será contada, pois condicionaria a ambientação de terror que, no caso, já se manifesta na miséria do homem.

No final do parágrafo, indignado com o desaparecimento do amigo e com a situação em que o encontra, a personagem se dirige a Sócrates, dizendo: “*At tu hic laruale simulacrum cum summo dedecore nostro uiseris*”; que quer dizer: “Mas tu, espectro fantasmagórico, és visto aqui com a maior desonra para nós.” (trad. própria).

O estado do indivíduo é tão deplorável que leva Aristómenes a insultá-lo, contudo, o interessante para nós é como que ele se expressa, chamando-o de fantasma. Neste caso, temos uma metáfora construída a partir de uma criatura sobrenatural própria do clima de terror por excelência, pois essa feiúra da miséria humana é ligada a um ser repugnante tradicional das histórias macabras e de horror. Como diz Charles Nodier em seu conto *Smarra*: “[...] *mais ici le malheur porte l’empreinte d’une fatalité, particulière qui est plus dégradante que la misère, plus poignante que la faim, plus accablante que le désespoir. [...] Ces spectres vivants n’ont conservé presque rien d’humain.*”²⁴ (NODIER, 1961, p.51).

Deste modo, Nodier também relaciona a miséria humana com espectros, mas, na verdade há uma inversão de papéis, porque, normalmente, enquanto os fantasmas são vistos como espectros de pessoas que morreram, o contista francês faz uma metáfora dizendo que se tratava de espectros vivos, e não de humanos mortos. Temos, pois, um oxímoro.

²⁴ “[...] mas aqui a desgraça traz a marca de uma fatalidade particular mais degradante do que a miséria, mais pungente que a fome, mais desoladora que o desprezo. [...] Estes espectros vivos não conservam quase nada de humano.” (trad. Álvaro Guerra).

Com isso, essa narrativa de Aristomenes apresenta, logo em seu início, elementos estilísticos que ressaltam a depreciação de uma personagem que irá sofrer nas mãos de duas bruxas, revelando-se, assim, nos moldes de um conto gótico.

4.1.6. Liber I, VII

Sócrates, após ter se encontrado com Aristómenes, conta a seu amigo o que lhe acontecera quando quisera assistir a um espetáculo de gladiadores:

[...] *modico prius quam Larissam accederem, per transitum spectaculum obiturus in quadam auia et lacunosa conualli a uastissimis latronibus obsessus atque omnibus priuatus tandem euado, et utpote ultime adfectus ad quandam cauponam Meroen, anum sed admodum scitulam, deuorto [...].*
(Apuleio, *Metamorphosis*, Liber I, VII).

[...] um pouco antes que eu chegasse a Larissa, para me dirigir ao espetáculo, no percorrer do caminho, em um certo vale intransitável e esburacado, fui atacado por horríveis bandidos e, após ter sido despojado de tudo, finalmente fujo e, como eu fora extremamente oprimido, hospedo-me na casa de uma certa taverneira, Méroé, que era velha, mas muito bonitinha [...]. (trad. própria).

Nesse momento, a personagem explica como foi atacada por bandidos e em que circunstâncias conheceu Méroé, que o recebeu em sua casa e, em seguida, dele se tornou amante. Com isso, a condição de vítima da personagem passa a ser de culpada, pois, após ter sido acolhido pela taverneira, Sócrates se esquece de sua própria família.

É importante para este estudo notar a palavra utilizada para apresentar pela primeira vez na narrativa a personagem Méroé, trata-se de “*anum*”, que, a princípio, significa “mulher velha”, mas também pode designar “bruxa”. Tais sentidos da palavra enriquecem a narração, pois, realmente, na história, a personagem é uma bruxa. Desse modo, gera-se uma polissemia

devida à escolha lexical que, no contexto da obra, permite a dupla leitura e interpretação, contribuindo para a amplificação do efeito de sentido pretendido, que é apresentar a bruxa de modo sutil. Com esse recurso, Apuleio permite que se crie uma antecipação de quem era, de fato, essa amante de Sócrates.

4.1.7. Liber I, VIII

Neste parágrafo, Aristomenes se encoleriza com Sócrates quando passa a saber o motivo do infortúnio de seu conhecido:

*“Pol quidem tu dignus” inquam “es extrema sustinere, si quid est tamen nouissimo extremius, qui uoluptatem Veneriam et scortum scorteum Lari et liberis praetulisti.” At ille digitum a pollice proximum ori suo admouens et in stuporem attonitus “Tace, tace” inquit et circumspiciens tutamenta sermonis: “Parce” inquit “in feminam diuinam, nequam tibi lingua intemperante noxam contrahas.” “Ain tandem?” inquam “Potens illa et regina caupona quid mulieris est?” “Saga” inquit “et diuina, potens caelum deponere, terram suspendere, fontes durare, montes diluere, manes sublimare, deos infimare, sidera extinguere, Tartarum ipsum inluminare.” (APULEIO, *Metamorphoses*, Liber I, VIII).*

“Por Pólux!”, eu disse, “tu és digno de sofrer todas essas desgraças, se, todavia, não houver algo mais grave do que o pior, porque preferiste um prazer venéreo e uma pele flácida aos teus deuses Lares e filhos.” Então, ele, aproximando o dedo mais próximo do polegar à sua boca, espavorido em um estado de estupor, disse “cala-te, cala-te” e, olhando ao seu redor para certificar-se de uma fala com sigilo, ele disse: “tem cuidado para com essa mulher de poderes divinos, não contraias uma infelicidade para ti por causa da tua língua desenfreada.” Eu disse: “O que, por acaso, dizes? Essa poderosa e rainha das tabernas, que tipo de mulher é?” Ele disse: “bruxa e divina, ela pode derrubar o céu, suspender a terra, congelar as fontes, diluir os montes, exaltar os mortos, rebaixar os deuses, apagar os astros, iluminar o próprio Tártaro.” (trad. própria).

O modo como a personagem o agride verbalmente convém ser analisado pela estilística.

A princípio, ao excluir que o outro é digno de sofrer todas essas desgraças, com o intuito de exagerar, usam-se expressões latinas singulares que só se encontram na obra de Apuleio. Assim, em “*Pol quidem tu dignus [...] es extrema sustinere, si quid est tamen nouissimo extremus [...]*”, o substantivo “*extrema*”, que é uma palavra neutra no plural, além do significado primeiro (= extremidade, fim), pode designar “infortúnio”, “desgraça”, “desventura extrema”; em seguida, para intensificar seu desejo maledicente, utiliza uma estrutura de comparativo inédita em latim, que é o comparativo de superioridade de “*extremus*”, marcado pelo sufixo *-ius*, em “*extremus*”; há ainda a comparação feita com o termo que está no caso ablativo, trata-se de “*nouissimo*”, que funciona como um sinônimo de “*extremus*”; desse modo, “*nouissimo extremus*” pode ser traduzido literalmente por: “mais desgraçado do que o mais desgraçado”, ou seja, “mais grave do que o pior”.

Na sequência, a personagem, para se referir à mulher por quem seu amigo abandonou seu lar, utiliza a expressão “*scortum scorteum*”, sendo que Apuleio faz uso do termo “*scorteum*” (adjetivo masculino no acusativo), derivado de “*scortum*”, que, a princípio, significa “pele” ou “couro”, ou seja, o adjetivo correspondente tem como sentido primeiro “de couro”, “de pele”; no entanto, esse adjetivo “*scorteum*” passa a assumir, em Apuleio, o significado de “brando”, “macio”, “flácido”; assim, traduz-se o jogo de palavras “*scortum scorteum*” como “pele flácida”. Todavia, o substantivo “*scortum*” pode também referir-se à “meretriz”, o que faz com que a palavra possa ter, além do sentido pejorativo (pele flácida), um outro mais baixo que está de acordo com o contexto, pois a personagem pretende ofender a mulher com quem Sócrates se relacionou.

Quando o outro tenta se justificar, ele faz um gesto: eleva o dedo indicador até a boca para pedir silêncio; mas, ao invés de dizer “dedo indicador”, que, em latim, seria “*index*”, Apuleio escreve “*digitum a pollice proximum*”, que significa “o dedo mais próximo do polegar”; dessa maneira, prefere-se fazer uma perífrase ao descrever algo que pode ser

nomeado e, com isso, eleva-se o discurso, pois antecipa a linguagem que Sócrates utilizará para dar sua resposta, visto que possuirá um estilo marcado, como podemos verificar a seguir.

Em “*potens caelum deponere, terram suspendere, fontes durare, montes diluere, manes sublimare, deos infimare, sidera extinguere, Tartarum ipsum inluminare*”, há uma justaposição de orações coordenadas assindéticas, ou seja, sem o auxílio de conjunções, a qual já proporciona ao enunciado um caráter mais solene, pois é justamente isso o pretendido pela personagem, exaltar o poder dessa bruxa que trouxe todos esses tormentos para si. Assim, apresentam-se orações coordenadas com sentidos opostos, isto é, cria-se um jogo de antíteses, porque, afinal, essa feiticeira pode derrubar o céu e suspender a terra, endurecer as fontes (literalmente) e diluir os montes, exaltar os manes e rebaixar os deuses; desse modo, além das antíteses, há ainda uma certa hipérbole, pois, ao enumerar aquilo que a bruxa poderia fazer, gera-se um exagero, reforçado pela justaposição de orações.

A linguagem elevada da personagem acima pode ser confirmada com outra fala de Aristómenes presente no mesmo parágrafo, logo na sequência: “*‘Oro te’ inquam ‘aulaeum tragicum dimoueto et siparium scaenicum complicato et cedo uerbis communibus.*”²⁵

Neste trecho, é pedido para Sócrates deixar de falar daquele modo como se dirigia à bruxa, comparando-se essa fala a uma peça teatral, ou seja, a uma linguagem que não é natural, mas artisticamente construída. No entanto, gera-se uma nova ironia no texto, pois a personagem cai em um tipo de contradição, porque acaba por fazer aquilo que está criticando: ao pedir para a personagem adotar uma maneira mais próxima da fala do povo, Aristómenes utiliza duas vezes uma conjugação não usual dos verbos em latim, empregada apenas em documentos, que é o imperativo futuro, presente no texto em: “*dimoueto*” e “*complicato*”, visto que é essa terminação em “-to” que marca tal conjugação que não existe nas línguas

²⁵ “Eu disse: ‘peço-te: remove a cortina da tragédia, enrola os tapetes do teatro e fale com palavras comuns.’” (trad. nossa).

modernas, traduzida normalmente pelo nosso imperativo, sem marca aparente de tempo. Assim, Aristomenes utiliza uma linguagem mais elevada do que o próprio Sócrates.

Outro fato a ser destacado diz respeito ao uso do verbo “*dimouere*” (= abrir) com o sentido de “*demouere*” (=remover), situação frequente em diversos manuscritos. Fica, então, difícil afirmar se se trata de uma escolha de Apuleio ou de um deslize de algum copista, lembrando que Apuleio, em outras situações, já utilizou verbos com sentido de outros. De qualquer forma, há um rebuscamento da linguagem empregada nessa fala da personagem, o qual contrasta com o conteúdo daquilo que diz.

Em relação à fala de Sócrates, Aristomenes se diferencia pelo fato de utilizar conjunções aditivas (“*et*”), isto é, faz uso de orações coordenadas sindéticas iniciadas pelo mesmo nexos, o que cria uma figura de linguagem chamada *polissíndeto*, que consiste em um uso repetitivo da mesma conjunção, ao lado que Sócrates abre mão da figura oposta denominada *assíndeto*. Dessa forma, o primeiro, ao amarrar uma oração na outra pelo uso da conjunção, cria um enunciado que nos oferece a sensação de prolongamento de um mesmo pensamento, já o segundo, por apresentar as orações sem um conectivo morfológico, proporciona uma ideia de aceleração do pensamento que cria uma enumeração de enunciados em ordem crescente, isto é, há uma intensificação do sentido, partindo, no caso, do mais concreto (o congelamento de fontes) para o mais maravilhoso (rebaixamento dos deuses).

Com isso, podemos entender que o acesso ao sobrenatural, neste parágrafo, dá-se através de uma sequência de imagens apresentadas sintaticamente por meio de orações justapostas, e o aumento da expectativa do maravilhoso, pelas orações assindéticas.

4.1.8. Liber I, IX

Amatorem suum, quod in aliam temerasset, unico uerbo mutauit in feram castorem, quod ea bestia captiuitatis metuens ab insequentibus se

praecisione genitalium liberat, ut illi quoque simile [quod uenerem habuit in aliam] proueniret. Cauponem quoque uicinum atque ob id aemulum deformauit in ranam, et nunc senex ille dolium innatans uini sui aduentores pristinos in faece submissus officiosis roncis raucus appellat. Alium de foro, quod aduersus eam locutus esset, in arietem deformauit, et nunc aries ille causas agit. Eadem amatoris sui uxorem, quod in eam dicacule probrum dixerat iam in sarcina praegnationis obsepto utero et repigrato fetu perpetua praegnatione damnauit, et ut cuncti numerant, iam octo annorum onere misella illa uelut elephantum paritura distenditur. (Apuleio, *Metamorphoses*, Liber I, IX).

Um amante seu, porque a tivesse desonrado com uma outra, com uma única palavra transformou-o num castor selvagem, porque esse animal, temendo o cativoiro, livra-se de seus perseguidores cortando seus genitais, e para que, de modo semelhante, isso também lhe acontecesse, porque teve uma outra amante. Também a seu vizinho taberneiro, sobretudo por causa da concorrência, deu-lhe a forma de uma rã, e agora aquele velho rouco, com coachos atenciosos e mergulhano na borra de um tonel, chama os antigos fregueses de seu vinho. Um outro, do fórum, porque tivesse falado contra ela, converteu em carneiro, e agora é aquele carneiro que defende as causas. Do mesmo modo, a esposa de uma amante seu, já em adiantada gravidez, porque dissera por bincadeira uma injúria contra ela, condenou-a a uma eterna gestação com um bloqueio no seu útero e um parto refrado, e, já com oito anos de fardo, pela conta de alguém, aquela pobrezinha vê-se dilatada como se fosse parir um elefante.

Acima, o narrador descreve os feitos maldosos da bruxa Meroé, personagem também presente na obra de Nodier, a qual transformou outras personagens em animais.

Nesse trecho, nota-se que Apuleio apresenta uma escolha desde o começo da ordem dos elementos gramaticais na oração latina, isso pode ser verificado a seguir com alguns fragmentos retirados do início de cada período do trecho acima:

- (1) Amatorem suum, {quod in aliam temerasset}, unico uerbo mutauit in feram castorem [...]
- (2) Alium de foro, {quod aduersus eam locutus esset}, in arietem deformauit, {et nunc aries ille causas agit}.
- (3) Eadem amatoris sui uxorem, {quod in eam dicacule probrum dixerat} [...] perpetua praegnatione damnauit [...]

Observando os fragmentos acima (1), (2) e (3) do trecho anterior, a primeira constatação que se pode fazer é que no início de cada fragmento sempre há um substantivo (duplo sublinhado) seguido de um determinante (sublinhado espesso), que pode ser um adjetivo ou possessivo; após esse início dá oração há a sua quebra ao intercalar-se com uma subordinada causal (entre chaves), a qual é constituída por uma mesma estrutura (“quod” + preposição (sem itálico) + pronome no acusativo (sublinhado ondulado) + verbo (sublinhado simples)); a segunda parte da oração possui semelhantemente uma estrutura de substantivo + verbo, a qual se repete. Ou seja, mesmo sendo o latim uma língua com maior flexibilidade de posicionamento, Apuleio recupera praticamente sempre a estrutura gramatical, e, assim, constata-se que essa escolha de posicionamento feita pelo autor implica num estilo pessoal.

Segundo Todorov, o fantástico está na linguagem, e é interessante notar que isso se verifica no latim, pois as metamorfoses provocadas pela bruxa são justificadas, ou melhor dizendo, são expressões em sentido figurado que são tomadas ao pé da letra; por exemplo, a palavra “aries” (carneiro), no latim, segundo Saraiva, era uma metáfora de “prova de defesa”, então, quando um advogado é transformado em um “carneiro que defende suas causas”, nada mais é do que essa metáfora tomada literalmente; ou ainda o caso do velho taberneiro que era rouco, como um sapo, foi transformado no anfíbio; o amante traidor que merece ser estéril é transformado em um castor para que ele mesmo corte seus genitais. Ou seja, o maravilhoso em Apuleio é justificado pelas metáforas tomadas literalmente, como já afirmava Todorov.

4.1.9. Liber I, XI

No momento da narrativa apresentado no parágrafo a seguir, inicia-se o relato do verdadeiro horror do livro primeiro de *O Asno de Ouro*:

Ego uero adducta fore pessulisque firmatis grabatulo etiam pone cardinem supposito et probe adgesto super eum me recipio. Ac primum prae metu aliquantisper uigilo, dein circa tertiam ferme uigiliam paululum coniuo. Commodum quieueram, et repente impulsu maiore quam ut latrones crederes ianuae reserantur immo uero fractis et euolsis funditus cardinibus prosternuntur. Grabatulus alioquin breuiculus et uno pede mutilus ac putris impetus tanti uiolentia prosternitur, me quoque euolutum atque excussum humi recidens in inuersum cooperit ac tegit.(APULEIO, *Metamorphoses*, Liber I, XI).

Eu, porém, após ter puxado a porta, verificado os ferrolhos, colocado, inclusive, minha caminha por detrás da dobradiça e muito bem me amontoado sobre ela, recolho-me. Por um lado, primeiramente por causa do medo, fico por algum tempo acordado, em seguida, aproximadamente por volta da terceira vigília, fecho um pouco os olhos. No exato momento em que repouso, com um golpe súbito maior do que quando acredito ser ladrões, as portas são abertas; ao contrário, na verdade, elas são deitadas abaixo com os gonzos quebrados e violentamente desprendidos. Além disso, a minha pequenina caminha, com um pé a menos e estragada, é lançada ao chão por causa da tamanha violência do ímpeto, e, tendo eu sido também derrubado e rolado ao chão, ela, caindo ao contrário, cobre-me e oculta-me. (Trad. própria).

O clima de terror começa a ser criado a partir das primeiras informações do excerto acima, pois faz referência à perda do sono da personagem devido ao medo. Em seguida, situa-se o momento em que a ação se passa: terceira vigília, que corresponde à meia noite, sendo outra característica familiar a essa ambientação.

Para a narração, a personagem que narra o acontecimento conjuga a maioria dos verbos no tempo presente, é o que se verifica em: “*uigilo*”, “*coniuo*”, “*reserantur*”, “*cooperit*”, etc. Tal expediente favorece a impressão de que a história se desenvolve no mesmo momento da narração. Com isso, Apuleio é capaz de compor imagens para introduzi-las no parágrafo acima transcrito, obedecendo a uma sequência que procura aumentar a expectativa no surgimento do sobrenatural no desenrolar da história e, assim, prender a atenção do leitor até o fim, sem deixar de oferecer certo detalhamento que enaltece o trabalho do escritor e facilita a visualização da situação narrada.

Como meio de precisar aquilo que está sendo contado pela personagem, usa-se uma comparação, assim, temos: “*repente impulsu maiore quam ut latrones crederes*”, sendo “*quam*” o termo que explicita a comparação, visto que podemos traduzi-lo por “do que”. Desse modo, o súbito impulso que derrubou a porta remete a uma sensação de que se trata de ladrões. Esse procedimento permite intensificar através de uma outra imagem concreta (o arrombamento causado por bandidos) o clima de horror que se pretende construir.

Em seguida, nota-se o uso do termo “*grabatulus*”, que se trata do diminutivo da palavra “*grabatus*”, que significa leito pobre ou cama ruim. No entanto, somente Apuleio usa esse termo no diminutivo, o que nos leva a considerar esse diminutivo não com o sentido usual, querendo indicar algo pequeno, mas de modo pejorativo, visto que “*grabatus*” já faz referência a um objeto em más condições, ou seja, o diminutivo é usado como meio de reforçar o estado ruim do leito. Há, ainda, na sequência, o adjetivo “*breuiculus*”, ligado a “*grabatulus*”, o qual também se encontra no diminutivo e possui o significado de “pequeno”; tem-se, portanto, outro reforço para essa imagem negativa do leito, sem falar que esse adjetivo encontra-se posposto ao substantivo, que ressalta ainda mais essa condição, visto que há uma ênfase ao adjetivo.

Em seguida, com o objetivo também de amplificar a sensação da violência do arrombamento da porta, ao ser relatada a queda da personagem e de sua cama sobre ele, Apuleio utiliza várias palavras sinônimas, é o caso de: “*excussum*” (=derrubado), “*recidens*” (=que cai) e “*inuersum*” (=ao contrário, derrubado). O mesmo fenômeno se verifica em “*cooperit*” (=cobriu bem) e “*tegit*” (=encobrir, ocultar), sendo que, nesse caso, a ênfase recai sobre o fato da personagem ter sido recoberta pela cama, tal fato será importante para a análise do parágrafo seguinte.

4.1.10. Liber I, XII

Após as bruxas terem arrombado a porta do quarto, passa-se a considerar o parágrafo a seguir:

*Tunc ego sensi naturalitus quosdam affectus in contrarium prouenire. Nam ut lacrimae saepicule de gaudio prodeunt, ita et in illo nimio pauore risum nequiuu continere de Aristomene testudo factus. Ac dum in fimum deiectus obliquo aspectu quid rei sit grabatuli sollertia munitus opperior, uideo mulieres duas altioris aetatis; lucernam lucidam gerebat una, spongiam et nudum gladium altera. Hoc habitu Socratem bene quietum circumstetere. Infit illa cum gladio: “Hic est, soror Panthia, carus Endymion, hic Catamitus meus, qui diebus ac noctibus inludit aetatulam meam, hic qui meis amoribus **subterhabitis** non solum me diffamat probris uerum etiam fugam instruit. At ego scilicet Vlixu astu deserta uice Calypsonis aeternam solitudinem flebo.”*

Então, eu naturalmente senti surgir certos sentimentos ao contrário. Quando, por exemplo, lágrimas brotam algumas vezes da alegria, do mesmo modo, eu também, naquele tremendo pavor, não pude conter o riso por causa de Aristómenes feito uma tartaruga. E por outro lado, enquanto espero, após ter sido lançado no estrume e estando habilmente encoberto pela caminha, lanço um olhar oblíquo para ver o que estava acontecendo e vejo duas mulheres de idade mais que avançada; uma delas portava uma lâmpada acesa, a outra, uma esponja e uma espada desembainhada. Desse modo circundaram Sócrates que estava bem adormecido. Aquela que estava com a espada começou a falar: “É este, irmã Pânfia, o querido Endimião, é este meu Catamito, que dia e noite gozou de minha idade juvenil, é este que, tendo desprezado meus amores, não apenas me difamou com opróbrio, mas também preparou uma fuga. Já eu, todavia, chorarei a eterna solidão de Calipso que, por sua vez, foi abandonada pela astúcia de Ulisses.” (trad. própria)

O início do trecho acima apresenta uma situação que deve ser destacada, para que possamos traçar alguns paralelos com o conto de Nodier. Trata-se de uma volta ao nível narrativo anterior: Essa primeira fala, “Então, eu naturalmente senti surgir certos sentimentos ao contrário. Quando, por exemplo, lágrimas brotam algumas vezes da alegria, do mesmo modo, eu também, naquele tremendo pavor, não pude conter o riso por causa de Aristómenes feito uma tartaruga”, quem a faz é Lúcio que intervém na narrativa de Aristómenes, visto que era este quem estava narrando os acontecimentos e, subitamente, seu nome é mencionado em terceira

peessoa, “Aristomenes feito uma tartaruga”. Quem, portanto, não conseguiu conter o riso foi a personagem a quem Aristómenes estava contando sua história, ou seja, Lúcio, o qual não estava inserido no nível narrativo do conto da bruxa Méroé.

Do mesmo modo como Apuleio misturou os níveis narrativos em um único parágrafo, Charles Nodier também o fará em *Smarra*. Contudo, a diferença entre os autores encontra-se no fato de que as relações entre esses níveis não são as mesmas: em Apuleio, temos narrativas emolduradas em uma outra narrativa maior, chamada de moldura, esse tipo de relação proporciona a *O Asno de Ouro* a característica de uma novela, em que há vários “nós” implicados em uma mesma trama, temos, assim, cenas específicas que remetem a outras histórias ou a mitos, sem intervirem na narrativa principal; já em Nodier, a relação entre os planos é de *mise em abyme*, isto é, há uma ligação entre as histórias narradas nos diferentes planos, não se trata, portanto, apenas de uma história dentro da outra, pois, na verdade, há elementos intrínsecos que conectam as narrativas entre si, por exemplo, personagens que são duplos, desse modo, temos uma única história contada em diversos níveis.

Essa fala de Lúcio diz respeito aos sentimentos e como que eles são paradoxais, assim como dirá Camões “Mas como causar pode seu favor / Nos corações humanos amizade; / Se tão contrário a si é o mesmo amor?”. Assim, nesse trecho de Apuleio, temos que os sentimentos aparecem de forma contraditória: como que, em um momento de alegria, podemos chorar? Partindo dessa premissa, a personagem justifica o riso, pois afirma que ele estava em uma situação de pavor, mas a risada brota espontaneamente. Contudo, a ironia em Apuleio é constante e, por isso, podemos nos indagar: será realmente por causa desse paradoxo que a personagem ri ou será que ele usa disso como desculpa para camuflar o real sentido que aparece quando ele diz: “não pude conter o riso por causa de Aristomenes feito uma tartaruga”? Com essa afirmação, a motivação do riso parece estar em um sarcasmo em

relação ao seu companheiro de viagem. E percebe-se igualmente nesse enunciado uma metáfora: Aristomenes transformado em tartaruga, lembrando que essa figura de linguagem é uma importante ferramenta para a construção de um universo sobrenatural, visto que o tema principal da obra é a metamorfose.

Em seguida, no conto, surgem as duas bruxas. A fala de uma delas, Meroé, é marcada por fazer várias referências a personagens e heróis mitológicos, é o que se verifica em: “É este [...] o querido Endimião”, que era, segundo Bulfinch (2003, p. 246):

[...] um belo jovem que apascentava seu rebanho no Monte Latmos. Numa noite calma e clara, Diana, a lua, olhou-o e viu-o dormindo. O frio coração da deusa virgem aqueceu-se ante aquela incedível beleza e curvando-se sobre o jovem, ela o beijou e ficou contemplando-o.

Em outra versão Júpiter concedeu ao jovem a eterna juventude, mas combinada com um sono perpétuo. De qualquer forma, ainda conforme Bulfinch (2003, p. 246), essa história tem uma significação humana:

Vemos nele o jovem poeta cuja fantasia e cujo coração procuram, inutilmente, algo que possa satisfazê-lo, encontrando sua hora favorita no tranquilo luar e alimentando ali, sob os raios da testemunha brilhante e silenciosa, a melancolia e o ardor que o consomem. A história faz lembrar o amor poético e cheio de aspirações, uma vista gasta mais em sonhos que na realidade e uma morte prematura e bem-vinda.”

Com isso, pode-se relacionar a personagem Sócrates a Endimião, considerando que aquele, sob o olhar de Méroé (comparado com o de Diana), é contemplado, enquanto dorme, por causa de sua beleza, contudo, ao contrário do mito, Sócrates não é poupado em seu repouso, mas é morto de forma violenta, semelhante a um sacrifício, como veremos posteriormente. Nota-se ainda que Apuleio faz referência a um mito que lembra o jovem sonhador, o poeta, e é justamente essa atmosfera pretendida pelo maravilhoso de Apuleio,

bem como pelo frenético de Charles Nodier: no primeiro, fazer-se-á um questionamento momentâneo se o ocorrido foi sonho ou realidade; no segundo, todo o gótico se passa no universo onírico.

O nome Catamito demonstra o caráter arcaizante da linguagem de Apuleio, pois esse é o nome do conhecido Ganimedes, que era um “jovem troiano, que Júpiter, sob o disfarce de uma águia raptou enquanto se achava no meio de seus companheiros de folguedo, no Monte Ida, e levou ao céu” (BULFINCH, 2003, p.185) para colocá-lo no lugar de Hebe, que era a copeira dos deuses. Esse rapto também foi motivado pela beleza do jovem.

A última referência mitológica diz respeito ao grande Ulisses, também conhecido como Odisseu, que, devido sua astúcia, foi o grande responsável pela vitória dos gregos na guerra de Tróia. Esse herói grego, terminada a guerra, ficou dez anos em alto mar e passou por várias aventuras, dentre elas aconteceu o episódio com a ninfa Calipso que, sendo uma feiticeira, prometeu a Ulisses a imortalidade, mas ele, por intervenção de Zeus, conseguiu fugir para retornar a sua casa, de que, assim como Sócrates, havia se esquecido.

Com isso, Meroé, para tratar seu ex-amante como sendo um “belo jovem adormecido que abandonou sua casa”, faz referência a três mitologias, assim: Catamito (o belo), Endimião (que dorme) e Ulisses (que abandona sua amante feiticeira).

4.1.11. Liber I, XIII

Após as duas mulheres terem arrombado a porta do quarto em que os dois companheiros se encontravam, elas iniciaram uma cena de terror, a qual faria Nodier exclamar em *Smarra* “[...] *le premier livre d’Apulée saisit l’imagination d’une étreinte si vive*

et si douloureuse, que je ne voudrais pas, au pris de mes yeux, qu'il tombât jamais sous les tiens"²⁶. Assim:

[...] *At bona Panthia: "Quin igitur," inquit "soror, hunc primum bacchatim discerpimus uel membris eius destinatis uirilia desecamus?"*

*Ad haec Meroe—sic enim reapse nomen eius tunc fabulis Socratis conuenire sentiebam—: "Immo" ait "supersit hic saltem qui miselli huius corpus paruo contumulet humo," et capite Socratis in alterum dimoto latus per iugulum sinistrum capulo tenus gladium totum ei demergit et sanguinis eruptionem utriculo admoto excipit diligenter, ut nulla stilla compareret usquam. Haec ego meis oculis aspexi. Nam etiam, ne quid demutaret, credo, a uictimae religione, immissa dextera per uulnus illud ad uiscera penitus cor miseri contubernalis mei Meroe bona scrutata protulit, cum ille inpetu teli praesecata gula uocem immo stridorem incertum per uulnus effunderet et spiritum rebulliret. Quod uulnus, qua maxime patebat, spongia offulciens Panthia: "Heus tu," inquit "spongia, caue in mari nata per fluium transeas." His editis abeunt <et una> remoto grabattulo uaricus super faciem meam residentes uesicam exonerant, quoad me urinae spurcissimae madore perluerent. (APULEIO, *Metamorphoses*, Liber I, XIII).*

[...] Contudo, a boa Pânfia diz: "por que, então, irmã, não o despedaçamos à moda das bacantes ou, após ter amarrado os seus órgãos, cortamos suas partes íntimas?"

Em resposta a isso, Meroé (desse modo, eu realmente soube o nome dela, pois que, então, estava de acordo com a história de Sócrates) diz: "pelo contrário, que ao menos este sobreviva para que sepulte o corpo daquele miserável com um pouco de terra", e, tendo movido a cabeça de Sócrates para o outro lado, enterra a espada até o cabo pelo lado esquerdo de sua garganta e, após ter aproximado um pequeno odre, recolhe cuidadosamente o vazamento do sangue para que nenhuma gota aparecesse em algum outro lugar. A tudo isso eu mesmo assisti com meus próprios olhos. De fato, com certeza, creio eu, não era algo diferente de um culto religioso de sacrifício. Tendo a boa Meroé colocado profundamente sua mão direita por aquele corte até as entranhas, após ter procurado cuidadosamente, tirou para fora o coração do meu infeliz companheiro. Com aquele golpe da arma, saiu pela garganta cortada uma voz, ou melhor, um som trêmulo estridente e deu seu último suspiro. Fechando tal corte, que estava extremamente aberto, com uma esponja, Pânfia diz: "Escuta, tu, esponja nascida no mar, aguarde que passes por um rio." Isso proclamado, se afastaram, e, após uma delas ter retirado a caminha, colocando-se sobre a minha cara com as pernas abertas, esvaziaram sua bexiga, encharcando-me com o líquido de uma urina imunda. (trad. própria).

²⁶ "[...] o primeiro livro de Apuleio prende a imaginação num abraço tão vivo e doloroso que eu não quereria, pelo preço dos meus olhos, que ele alguma vez caísse sob os teus." (trad. Álvaro Guerra).

Neste parágrafo, o terror se estabelece à maneira semelhante ao que a literatura gótica fará séculos depois. A princípio, a fala de Pânfia apresenta uma referência às bacantes, sacerdotisas do deus Baco, ou, para a mitologia grega, Dionísio, elas que promoviam os chamados bacanais, que, no século II, período em que vive Apuleio, já eram reprimidos por Roma em razão da violência dessas festas de exaltação a Baco em que se realizavam orgias regadas à bebida. Querendo enfatizar os modos das bacantes, Apuleio, em *“hunc primum bacchatim discerpimus”*²⁷, emprega o advérbio *“bacchatim”*, que se encontra somente na obra de Apuleio.

Em um esforço de justificar a veracidade do relato, Aristómenes, depois de ter utilizado o nome da bruxa Méroé, explica como que ele a conhecia sem antes ter sido pronunciado o nome dela, é o que se verifica em: *“sic enim reapse nomen eius tunc fabulis Socratis conuenire sentiebam”*²⁸. Esse tipo de estruturação sintática empregada por Apuleio, segundo Marouzeau (1946, p.242), denomina-se **construção parentética**, como verificamos em: *“On sait que ce procédé [la parenthèse] consiste à interrompre le cours d’une construction pour insérer telle réflexion qui se presente, quitte à reprendre ensuite tant bien que mal la construction amorcée”*²⁹. Nesse caso, essa suspensão do enunciado foi utilizada para se inserir a reflexão a respeito de como que o narrador personagem reconheceu a segunda mulher que aparece na narrativa, visando a manter um efeito de verossimilhança, pois, mesmo que o conto em si já parece fugir da realidade, a verossimilhança não consiste em se produzir uma obra de acordo com a realidade, mas de acordo como poderia ser, assim, essa fala de

²⁷ “primeiramente o despedaçamos à moda das bacantes” (trad. própria).

²⁸ “desse modo, eu realmente soube o nome dela, pois que, então, estava de acordo com a história de Sócrates” (trad. própria).

²⁹ “Sabe-se que esse procedimento [a parêntese] consiste em interromper o curso de uma construção para inserir tal reflexão que se apresenta, deixa-se para retomar em seguida, bem ou mal, a construção iniciada” (trad. própria).

Aristómenes mostra-se como um meio de se preservar a atmosfera de que aquilo que está sendo dito é verídico.

Outro procedimento estilístico que há nesse parágrafo faz-se presente em “*et sanguinis eruptionem utriculo admoto excipit diligenter*”³⁰: o verbo “*excipere*”, que significa “recolher”, possui como complemento o substantivo abstrato acusativo “*eruptionem*”, que quer dizer “erupção”, dessa forma, Apuleio, ao invés de dizer o que seria o usual, “recolher o sangue”, preferiu “recolher a erupção do sangue”. Tal recurso permite que o enunciado se torne mais elevado, proporcionando um estilo mais solene para se descrever a cena narrada, o que confirma quando se diz “*nam etiam, ne quid demutaret, credo, a uictimae religione*”³¹, ou seja, o proceder das bruxas era como de um sacrifício e, por isso, a linguagem reflete um tom mais propício para um ato religioso.

Após o coração de Sócrates ter sido retirado pelo corte da espada, Pânfia, uma das bruxas, fecha a ferida com uma esponja e diz: “*Heus tu [...] spongia, caue in mari nata per fluium transeas*”. Essa fala é importante para a compreensão desse clima de terror, pois funciona como uma fórmula mágica pronunciada para amaldiçoar a personagem, comprovando que as mulheres eram, de fato, feiticeiras.

Para encerrar a sessão de tortura, essas bruxas se agacham sobre o próprio Aristómenes e urinam sobre ele. Contudo, para descrever tal atitude, novamente Apuleio faz uma inversão: ao invés de dizer “encharcaram-me com um mijo imundo”, disse “encharcaram-me com a umidade de um mijo imundo, ou seja, substantiva-se o adjetivo e coloca-se o substantivo como locução adjetiva.

Em relação a escolha lexical, deve-se perceber o uso do adjetivo “*bonus (-a-)*” (=bom (boa)), caracterizando as bruxas, é o que se verifica em: “*At bona Panthia*” e “*Meroe bona scrutata*” (grifo nosso). O uso de um adjetivo que indica uma qualidade positiva ligado a

³⁰ “[...] e, após ter aproximado um pequeno odre, recolhe cuidadosamente o vazamento do sangue [...]” (trad. própria).

³¹ . “De fato, com certeza, creio eu, não era algo diferente de um culto religioso de sacrifício.” (trad. própria).

um substantivo de natureza negativa, mais do que um oxímoro, gera uma ironia. Esse emprego pode ter sido provocado pelo receio de Aristómenes em não ofender novamente alguma das bruxas, como fizera quando Sócrates lhe contara a respeito de Meroe, chamando-a de velha e, em um duplo sentido, de meretriz.

Desse modo, o autor apresenta detalhes que, ao mesmo tempo que descrevem atitudes macabras, elevam essas situações por causa dos torneios frasais que incrementam a linguagem para que se crie, no mínimo, um efeito de ironia e que se instaure um estilo poético pautado nesses paradoxos entre expressão e conteúdo.

4.1.12. LIBER I, XIV, 1-2

A seguir, relata-se o que acontece no momento em que as bruxas deixam o lugar:

Commodum limen euaserant, et fores ad pristinum statum integrae resurgunt: cardines ad foramina residunt, postes [ad] repagula redeunt, ad claustra pessuli recurrunt. At ego, ut eram, etiam nunc humi proiectus inanimis nudus et frigidus et lotio perlutus, quasi recens utero matris editus, immo uero semimortuus, uerum etiam ipse mihi superuiuens et postumus uel certe destinatae iam cruci candidatus.

Assim que passaram pela soleira, a porta ressurgiu intacta nas condições em que estava: as dobradiças assentaram-se em seus encaixes, os umbrais voltaram às suas trancas, os ferrolhos reapareceram nas fechaduras. Mas eu, assim como estava anteriormente, mais uma vez, agora, lançado ao chão, inanimado, nu, gelado e ensopado pela urina, quase um recém-nascido do ventre da mãe, ou melhor, na verdade, de fato, quase um defunto, mas ainda, para mim mesmo, um sobrevivente, um póstumo e certo candidato à já planejada cruz.

Para descrever a porta voltando ao seu estado original, Apuleio faz uso de três orações coordenadas justapostas, o que chamamos de *construção paralela*. É isso que se observa em: “cardines ad foramina residunt, postes [ad] repagula redeunt, ad claustra pessuli recurrunt”, sendo que os sublinhados simples indicam substantivos no nominativo

plural, ou seja, com a função sintática de sujeito gramatical; os sublinhados duplos, adjuntos adverbiais formados por uma preposição (“*ad*”) que antecede substantivos neutros no acusativo plural e as ondulações, os verbos no plural. Desse modo, a tripla repetição de orações com paralelismo contribui para marcar, na obra, esse estilo de apresentar algo que possui um caráter sobrenatural, o que cria, ao mesmo tempo, um suspense crescente e um detalhamento do fenômeno apresentado, visto que, para manter o sentido, bastaria o período terminar no lugar dos dois pontos, antes da justaposição das orações, assim, esse uso só se justifica como um meio de se ampliar a construção da imagem pretendida e o consequente detalhamento, comum ao gênero gótico.

Em seguida, há uma descrição da própria personagem, semelhantemente construída a partir de uma enumeração de adjetivos, assim: “*humi proiectus inanimis nudus et frigidus et lotio perlutus””, em que os sublinhados indicam os adjetivos. Esse recurso permite, do mesmo modo, intensificar a situação deplorável em que Aristómenes ficou após ter sido atacado por Méroé e sua irmã.*

Após essa descrição, há um confronto entre duas imagens que promovem uma antítese: “*quasi recens utero matris editus*” e “*immo uero semimortuus*”, ou seja, a personagem é comparada ora com um recém nascido, ora com uma pessoa quase morta; assim, temos a oposição entre nascimento e morte, início e fim da vida. Dessa maneira, as condições em que se encontra a personagem e o ocorrido, sendo já de natureza grotesca, manifestam-se nessas antíteses.

Em relação ao léxico, Apuleio utiliza os termos “*inanimis*” e “*semimortuus*” que só aparecem em sua obra. Essa escolha dos vocabulários pode contribuir para enfatizar aquilo que se descreve, visto que a primeira palavra foi empregada no momento em que se descrevia a personagem largada no chão, e a segunda, quando a descrevia nessa situação de contraste e de medo.

Com isso, observa-se a qualidade dos recursos linguísticos que Apuleio utiliza para criar efeitos expressivos que refletem a gravidade da situação de Aristómenes após a invasão das bruxas, bem como a criação de imagens fortes para justificar o desespero da personagem em fugir da cena do crime.

4.1.13. Liber I, XV

Quando as bruxas deixam o local, Aristómenes tenta sair da hospedaria e conversa com o taverneiro. É o que se verifica em:

Ad haec ille marcidus et semisopitus in alterum latus reuolutus: “Vnde autem” inquit “scio an conuectore illo tuo, cum quo sero deuorteras, iugulato fugae mandes praesidium?”

*Illud horae memini me terra dehiscente ima Tartara inque his canem Cerberum prorsus esurientem mei prospexisse. Ac recordabar profecto bonam Meroen non misericordia iugulo meo pepercisse, sed saeuitia cruci me reseruasse. (APULEIO, *Metamorphoses*, Liber I, XV).*

Diante disso, ele, fraco e meio adormecido, virou para o outro lado e disse: “Como, todavia, eu posso saber se tu, tendo degolado teu companheiro de viagem, com o qual, à tarde, te hospedaste, não pretendes fugir em tua defesa?”

Lembro-me de que, naquela hora, tendo o chão se aberto, eu tivesse visto diante de mim o infernal Tártaro com seu cão Cérbero faminto. Eu recordava, então, que a boa Meroé, certamente, não havia poupado a minha garganta por misericórdia, mas, por crueldade, havia me reservado para a cruz. (trad. própria).

O taverneiro, no entanto, faz um comentário que lembraria a um *fait glissade* ou, até mesmo, como se mostrará na sequência, um *fait précipice*, como diria o Surrealismo. Seria apenas uma suposta coincidência? Ou trata-se mesmo de uma impressão sobrenatural, como tentará buscar os surrealistas?

Foi com assombro que Aristómenes recebeu a resposta a sua necessidade de partir em plena noite: “*Vnde autem scio an conuectore illo tuo, cum quo sero deuorteras, iugulato fugae mandes praesidium?*”, que foi assim traduzido: “Como, todavia, eu posso saber se tu,

tendo degolado teu companheiro de viagem, com o qual, à tarde, te hospedaste, não pretendes fugir em tua defesa?”.

Diante de tal situação, surge um estranhamento. Como o taverneiro poderia saber o que se passou com Sócrates? Por que falar isso justamente nessa circunstância? Como que ele conseguiu detalhar ao dizer que Aristómenes poderia ter degolado seu companheiro, afinal não bastava simplesmente dizer que a personagem poderia ter sido assassinada? Desse modo, todas essas indagações, sem encontrar respostas diretas na narrativa, contribuem para que se crie a sensação do estranho.

Quando Apuleio utiliza a palavra “*semisopitus*” para dizer que o taverneiro estava meio adormecido, ele emprega um termo que, dentre tudo o que chegou até nós, aparece somente em sua obra. Já “*deuortere*” (=hospedar-se) é um arcaísmo que o autor coloca na boca da personagem, gerando, com isso, um efeito de sentido, visto que cria um contraste, pois trata-se de uma personagem que não demonstra nenhuma erudição e que emprega uma linguagem arcaica. Esse fato contribui para chamar atenção para essa fala, criando-se uma ênfase para o que está sendo dito, ou seja, para a atmosfera do estranho e da surpresa repentina dessa quase revelação do ocorrido.

Em seguida, por causa de tal acusação, o “chão se abre” diante de Aristómenes. Essa expressão é facilmente recuperada nos dias de hoje, contudo, o diferencial está nas figuras mitológicas que são utilizadas para ampliar a impressão do horror em que se encontrava a personagem. Assim, a personagem, quando o chão se abre, tem a visão do Tártaro, a pior região do Hades (dos infernos) para onde iam aqueles que tinham vivido mal para serem torturados, ou seja, para a personagem, esse acontecimento sobreveio de forma mais terrível do que se possa imaginar. Para ainda dar maior ênfase ao pavor da personagem, Apuleio, à essa imagem dos infernos, acrescenta um ser mitológico que inspirava medo, Cérbero, que era, segundo Chompré, um cão de três cabeças e de três caudas, que guardava a porta dos

infernos e do palácio de Plutão, deus do Hades, diz-se que essa criatura acariciava as infelizes almas que chegavam e devorava as que queriam sair. Com isso, o clima de terror se mantém na narrativa, pois nada mais aterrorizante do que se criar uma metáfora fazendo referência explícita aos infernos.

A palavra “*iugulo*”, traduzida por garganta, também pode ser entendida como “pescoço”, que, segundo o dicionário de símbolos de Chevalier (2009, p.715), “simboliza a comunicação da alma com o corpo” e complementa “o pescoço tem lugar de eleição no corpo humano, quer ele seja sinal de vida, da alma, ou da beleza”. Dessa forma, ao cortar o pescoço de Sócrates com a espada, Meroé estava o privando de sua vida. Tal interpretação de “*iugulo*” pode ser confirmada com a fala de Aristómenes “*Meroen non misericordia iugulo meo pepercisse*”, que quer dizer “Não foi por misericórdia que Meroé tinha poupado meu pescoço”, ou seja, “poupado minha vida”.

O clímax do terror culminará no símbolo maior de sofrimento e tortura: a cruz (“*saeuitia cruci me reseruas*”). Assim, percebemos um grau crescente do horror apresentado no parágrafo, de uma situação que causa estranhamento até a cruz, passando pelo medo metaforizado nas imagens do Tártaro e de Cérbero.

4.1.14. LIBER I, XVII

Apavorado, Aristómenes tenta o suicídio por enforcamento. No entanto, como a corda estivesse velha e apodrecida, ela se rompeu, e Aristómenes caiu em cima do corpo de Sócrates. Nesse exato instante, o taverneiro entra gritando:

Et ecce in ipso momento ianitor introrumpit exerte clamitans: “Vbi es tu qui alta nocte immodice festinabas et nunc stertis inuolutus?” Ad haec nescio an

*casu nostro an illius absono clamore experrectus Socrates exsurgit prior et
“Non” inquit “inmerito stabularios hos omnes hospites detestantur.*

E eis que, nesse mesmo instante, o porteiro entra rapidamente gritando com toda a força: “Onde estás tu que, alta noite, apressavas-te desmedidamente e agora roncas todo encoberto?” A isso, não sei se por causa da nossa queda ou se por causa de seu grito áspero, Sócrates, despertado, levantou-se e, adiantando-se, disse: “Não é sem merecer que os hóspedes maldizem todos esses estalajadeiros.”

Este momento é muito especial para a narrativa, pois é quando se instaura a dúvida se os acontecimentos com as bruxas haviam sido reais ou se fora tudo obra da imaginação de Aristómenes, o próprio narrador. Havendo, portanto, um narrador autodiegético, a única versão da história que possuímos é aquela que passa pelo filtro do entendimento da personagem, situação que favorece a dúvida sobre a veracidade do ocorrido.

Assim, quando o taverneiro, aqui chamado “porteiro” (*ianitor*), entra gritando, repentinamente Sócrates se levanta e responde a essa grosseria, como se ele apenas estivesse dormindo. Contudo, Aristómenes, ainda confuso, tenta descobrir a causa de seu companheiro ter acordado, se foi devido ao grito do taverneiro ou ao tombo provocado pela sua queda quando tentou se enforcar.

Em relação à escolha lexical, Apuleio usa várias palavras sinônimas para se referir ao mesmo termo, o taverneiro, assim: “*ianitor*” (=porteiro), “*stabulario*” (=estalajadeiro) e, no parágrafo IX, “*caupo*” (=taverneiro). Esses sinônimos, além de evitarem uma repetição desnecessária de uma mesma palavra, marcam a distinção entre a fala do narrador e a das outras personagens do livro I, pois apenas aquele utiliza “*ianitor*”.

Há ainda uma aliteração em “*experrectus*” e “*exsurgit*” (grifo nosso), bem como a proximidade de duas consoantes oclusivas com um mesmo ponto de articulação, sendo apenas uma surda e a outra sonora, trata-se, respectivamente, de “c” (-ctus), pronunciado como [k], e “g” (-git), pronunciado [g]. Esse fenômeno colabora com a ênfase que se quer dar ao fato de Sócrates ter acordado e se levantado, uma vez que estava morto.

Com esse fato inesperado e surpreendente, Aristómenes começa a abraçar e a beijar seu companheiro, ao que este reage:

At ille, odore alioquin spurcissimi humoris percussus quo me Lamiae illae infecerant, uehementer aspernatur: “Apage te” inquit “fetorem extremae latrinae”, et causas coepit huius odoris comiter inquirere.

Por outro lado, atingido pelo mau cheiro do líquido imundo com que aquelas vampiras me infectaram, ele me repele violentamente e diz: “afasta-te, fedor de imensa latrina!”; em seguida, ele começa gentilmente a questionar as causas deste mau cheiro.

Por causa do mau cheiro da urina, Sócrates o repele. Aristómenes, então, para se referir as bruxas, faz alusão às Lâmiás, que, segundo Chompré (1808, p.240), eram fantasmas ou demônios que, conforme se acreditava, tomavam a feição de belas mulheres para devorar crianças. Dava-se também esse nome às feiticeiras. Essa polissemia pode ser facilmente recuperada nesse contexto, pois que as mulheres eram, de fato, bruxas, contudo, se considerarmos as Lâmiás como monstros para assustar crianças, o relato pode assumir a característica semelhante a de um conto de fadas, a uma fábula. Mas, no caso, é preferível que se considere o termo como uma referência às feiticeiras, pois, se não, o clima de terror desapareceria.

Ainda em relação ao léxico, Apuleio, querendo ampliar ao máximo uma característica negativa, utiliza o adjetivo “*extremus*”, o que se verifica em: “fetorem extremae latrinae” (grifo nosso), semelhante à construção do parágrafo VII: “*a uastissimis latronibus obsessus*”³², contudo, nesse caso, o adjetivo no grau superlativo empregado por Apuleio foi “*uastissimis*”, mas ainda mantendo o mesmo efeito. Com isso, ao falar da latrina, o adjetivo “*extremus*” acaba por acrescer o fedor do líquido imundo de que Aristómenes estava encharcado.

³² “atacado por horríveis bandidos” (trad. própria).

Desse modo, neste parágrafo, de modo natural, a personagem retorna à vida como se nada houvesse acontecido. Essa característica da narrativa mágica em que não se há certeza do ocorrido é própria do fantástico, considerado um gênero de alta literatura. Podemos inferir que Apuleio lança, no século II, algumas sementes do fantástico que Nodier colherá no século XIX.

4.1.15. Liber I, XVIII

Assustado ao ver Sócrates vivo, Aristómenes começa justificar a si mesmo o que viveu durante a noite, acreditando que tudo aquilo que se passara tinha sido um delírio, conforme se observa em:

Et ego curiose sedulo arbitrabar iugulum comitis, qua parte gladium delapsum uideram, et mecum: “Vesane,” aio “qui poculis et uino sepultus extrema somniasti. Ecce Socrates integer sanus incolumis. Vbi uulnus? Spongia <ubi>? Vbi postremum cicatrix tam alta, tam recens?” Et ad illum: “Non” inquam “immerito medici fidi cibo et crapula distentos saeua et grauia somniare autumant; mihi denique, quod poculis uesperis minus temperaui, nox acerba diras et truces imagines optulit, ut adhuc me credam cruore humano aspersum atque impiatum”.

Então, eu olhava cuidadosamente e com zelo o pescoço de meu companheiro, naquele lado em que eu tinha visto enfiar-se a espada, e dizia comigo mesmo: “Louco, vós que, sepultado no veneno e no vinho, extremamente delirastes.” Eis Sócrates inteiro, são e salvo. Onde está a ferida? Onde, a esponja? Onde, enfim, a cicatriz tão profunda e tão recente? E, diante disso, eu disse: “Não é sem motivo que as crenças da medicina consideram que os atormentados pela comida e por uma impetuosa e grande embriaguez deliram. Para mim, afinal, porque, à tarde, temperei de menos as bebidas, a noite duramente ofereceu imagens terríveis e ferozes, de modo que eu acreditasse, até agora, estar molhado e poluído por sangue humano”.

Essa fala de Aristómenes contribui para reforçar a análise feita no parágrafo XVII, pois, a partir do momento em que coloca em dúvida o ataque das bruxas e afirma que tudo

não se passara de um delírio, cria-se, de fato, um clima propício para o fantástico, porque os motivos do pesadelo e do delírio são ideais para tentar esclarecer o sobrenatural.

Quando a personagem se dirige a si mesma, declarando-se louca, Apuleio cria, na verdade, uma intertextualidade com Virgílio, assim, comparemos “[...] *qui poculis et uino sepultus extrema somniasti*” com o verso 265, do segundo livro da Aneida, que diz respeito ao momento que os gregos conseguem, durante a noite, invadir a cidade de Troia, “*inuadunt urbem somno uinoque sepultam*”³³. A semelhança entre as duas frases se encontra nas palavras “*uinus*” e “*sepultus*”, bem como na raiz comum entre o substantivo “*somnus*” e o verbo “*somniare*”; a diferença se verifica quando Apuleio utiliza “*poculis et uino*”, e Virgílio, “*somno uinoque*”, ou seja, enquanto aquele associa vinho com veneno, o que causa o delírio (“*somniasti*”), este o faz entre o sonho e o vinho. Dessa forma, do mesmo modo que a embriaguez e o sono sepultavam Tróia, o vinho e o veneno sepultava Aristómenes. A palavra “sepultar”, nesse contexto, transmite a ideia de uma espécie de presságio, ou melhor, de antecipação, a propósito das mortes que aconteceriam em Tróia e, em Apuleio, anunciaria a ruína da personagem.

Ainda em relação à escolha vocabular, “*poculum*”, a princípio, significa “copo para beber”, o que já poderia ser uma metonímia, bem como “veneno”, mas ainda pode se referir a uma bebida enfeitiçada, ou seja, qualquer um dos significados dessa palavra polissêmica poderia ser interpretado no contexto em que é empregada, já que o texto trata de bebidas, de feitiços e de assassinatos.

Em “*Ecce Socrates integer sanus incolumis. Vbi uulnus? Spongia <ubi>? Vbi postremum cicatrix tam alta, tam recens?*”, para enfatizar o espanto da personagem e, ao mesmo tempo, ampliar o detalhamento da integridade de Sócrates, Apuleio, mais uma vez, lança mão de três orações justapostas em estrutura de paralelismo.

³³ “invadem a cidade sepultada no sonho e no vinho” (trad. própria).

Por fim, a personagem busca compreender o que passa a partir de um raciocínio lógico pautado em pensamentos medicinais daquela época, que é comum entendermos até os dias de hoje. Assim, Aristómenes justifica sua alucinação por conta do excesso de comida e de bebida que provocaram pesadelos.

Quanto a Sócrates, sem entender do que seu companheiro falava, começou a contar seu pesadelo e a relatar as sensações dele decorridas que ainda sentia.

Ad haec ille subridens: “At tu” inquit “non sanguine sed lotio perfusus es. Verum tamen et ipse per somnium iugulari uisus sum mihi, nam et iugulum istum dolui et cor ipsum mihi auelli putavi, et nunc etiam spiritu deficior et genua quatior et gradu titubo et aliquid cibatus refouendo spiritu desidero.”

Em reação a isso, rindo, ele disse: “Contudo, tu não estás banhado em sangue, mas em urina. De fato, todavia, pareceu-me em meu sonho que eu mesmo fui degolado, e, com efeito, sinto doer essa minha garganta, e o meu próprio coração pensei ter sido arrancado, e, agora, também, sinto o ânimo me abandonar, e tremo os joelhos, e tropeço os meus passos e, para reanimar o ânimo, desejo algo para comer.”

Nesse trecho, Apuleio utiliza várias orações coordenadas curtas que promovem, além do detalhamento, um efeito de aceleração da narrativa, sugerindo angústia e, ao mesmo tempo, velocidade do pensamento da personagem ao narrar à medida que se lembrava dos acontecimentos.

Então, como Sócrates estava faminto, Aristómenes prepara o almoço:

“En” inquam “paratum tibi adest ientaculum”, et cum dicto manticam meam humero exuo, caseum cum pane propere ei porrigo, et “Iuxta platanum istam residamus” aio.

Falo: “Eis que está pronto o teu almoço”, em seguida, tendo dito isso, retiro o saco do meu ombro, estendo depressa para ele o queijo juntamente com o pão e digo: “sentemos ao pé desse plátano”.

Assim, a cena termina como em um ambiente bucólico, o que quebra um pouco o clima de terror até então presente na narrativa. No entanto, essa tranquilidade é aparente e não durará muito tempo.

4.1.16. LIBER I, XIX

Enquanto os dois companheiros almoçavam, Aristómenes observa Sócrates mudar de feição, parecendo esmorecer. Então, este se levanta para beber água no riacho:

Necdum satis extremis labiis summum aquae rorem attigerat, et iugulo eius uulnus dehiscit in profundum patorem et illa spongia de eo repente deuoluitur eamque paruus admodum comitatur cruor. Denique corpus exanimatum in flumen paene cernuat, nisi ego altero eius pede retento uix et aegre ad ripam superiorem adtraxi, ubi defletum pro tempore comitem misellum arenosa humo in amnis uicinia sempiterna contexi.

Ainda quase nem tinha tocado a superfície da água com a ponta de seus lábios, e a ferida em seu pescoço abriu-se em uma profunda abertura e, daí, a esponja, de repente, caiu no chão, acompanhada por um muito pequeno escorrimento de sangue. Com isso, o corpo desfalecido quase cai no rio, se eu não o agarrasse, com dificuldade, por um pé e penosamente o puxasse para o alto da margem, onde, após ter chorado muito pelas circunstâncias, eu sepultei meu miserável companheiro com terra arenosa em eterna proximidade com o rio.

Para dizer que a personagem mal havia tocado a água, Apuleio constrói uma oração singular: “*Necdum satis extremis labiis summum aquae rorem attigerat*”, na qual o verbo “*attigerat*” (=“tocara”) é uma forma arcaica do verbo “atingere”; há ainda a expressão “*summum aquae rorem*”, traduzida como “superfície da água”, que é composta, na verdade, por dois substantivos sinônimos “*aquae*” (=água; no genitivo) e “*rorem*” (=orvalho, água; no acusativo). Dessa maneira, esse procedimento contribui para ressaltar o aspecto da brevidade desse momento em que a história se desenvolve, pois a ação de tocar levemente a água com a

ponta dos beijos, associada à expressão acima destacada, aumenta a sensação de que aquilo que está sendo narrado aconteceu rápida e inesperadamente.

Uma vez que Sócrates se aproxima do rio, a maldição das bruxas se realiza. Assim, a fala de Pânfia, no parágrafo XIII, “*Heus tu, spongia, caue in mari nata per fluium transeas*”³⁴ passa a fazer sentido, visto que a personagem volta a morrer por causa da esponja que sai pelo corte. Semelhantemente, no final desse trecho, quando Aristómenes enterra seu companheiro, rememora-se a fala da outra bruxa, Meroé, que disse “*supersit hic saltem qui miselli huius corpus paruo contumulet humo*”³⁵, entende-se, então, que desde o começo a bruxa já aparece lançando palavras de feitiços, que deveriam se concretizar da mesma forma como foram ditas, e essa ordem dada por Meroé, agora, no final do livro I, parece se concretizar, porque, de fato, Aristómenes sepulta o corpo de seu infeliz amigo.

Dessa maneira, desfaz-se toda a dúvida instaurada no parágrafo XVII, no momento em que Sócrates reaparece normalmente reclamando da atitude de invasão do taverneiro. Portanto, em Apuleio, ainda não se pode dizer que pertence ao fantástico propriamente dito, mas é possível identificar características que permitiriam, caso o desfecho fosse outro, uma leitura com o viés desse gênero.

4.2. Nodier, em Smarra ou Les Démons de la Nuit

4.2.1. Capítulo *Le Prologue*

O capítulo inicia-se com a personagem Lorenzo, narrador homodiegético, em seu leito conjugal, dirigindo-se a sua esposa, Lisidis, já adormecida, em segunda pessoa do singular. No segundo parágrafo do texto, Lorenzo diz que os *mauvais génies* (maldosos

³⁴ “Escuta, tu, esponja nascida no mar, aguarde que passes por um rio.” (trad. própria).

³⁵ “pelo contrário, que ao menos este sobreviva para que sepulte o corpo daquele miserável com um pouco de terra” (trad. própria).

gênios) não separariam mais o sono dele do de sua amada. Ao fazer tal afirmação, a personagem parece, de fato, revelar de um modo inconsciente, ou seja, sem assumir a si mesmo, que ele só pode realmente possuir Lisidis no momento em que ela dorme, que é quando ela verdadeiramente se encontra em seus braços. Isso pode ser verificado, pois, a seguir, ele dirá, com um certo tom de ironia, que ela havia dançado muito no baile, principalmente quando não dançava consigo. Nota-se, então, desde o princípio do conto, uma valorização da vida noturna em preterimento do dia.

Para criar essa ironia, Nodier, a fim de criar o diálogo entre as personagens, utiliza, também, da passagem da segunda pessoa do singular para o plural, ou seja, do "tu" para o "vous", tal procedimento cria forçosamente uma atmosfera de formalidade entre os envolvidos no discurso e permite com que a ironia se instaure nesse fragmento da narrativa, sem falar que Lorenzo se dirige à Lisidis chamando-a de "enfant", o que nos leva a indagar: por que a personagem utilizaria uma linguagem formal ao mesmo tempo que se dirige a sua esposa de forma carinhosa, chamando-a de criança? Além do mais, Nodier, para explicitar a ironia, cria um paralelismo de estruturas (grifadas a seguir) ao dizer primeiramente "*Vous avez dansé trop tard ce soir au bal de l'île Belle!...*" e, em seguida, "*Vous avez trop dansé, surtout quand vous ne dansiez pas avec moi*", ou seja, ele utiliza a linguagem como um verdadeiro artista, fazendo que o advérbio "trop", ora, num primeiro momento, intensifique "tard", ora, posteriormente, o verbo "danser".

A partir do terceiro parágrafo, até a metade do parágrafo seguinte, observa-se que pode haver uma confusão em relação a quem o narrador se dirige, pois ao começar com "*On disait avec raison (...)*", Lorenzo parece não estar mais se dirigindo a Lisidis, e sim, estar em um momento de divagação. No entanto, em seguida, ele diz "*sois-en sûre*", ou seja, ao incluir uma segunda pessoa do singular em seu discurso, o narrador passa a tecer um diálogo com alguém, poderíamos dizer consigo mesmo, no caso de um monólogo interior, ou com a

própria Lisidis, no caso de uma retomada do diálogo anteriormente iniciado, porém não se pode afirmar categoricamente a quem se dirige, e o mesmo se verifica no quarto parágrafo quando este se inicia por "*Qu'on ne me parle plus (...)*". Esse questionamento ocorre devido o uso do pronome "on" que, semanticamente, possui um valor de indeterminação do sujeito, ou, nesse caso, sintaticamente, possui um valor de voz passiva sintética (para o português).

Nessa divagação, Charles Nodier, na voz de sua personagem, faz sua apologia aos estudos clássicos, lembremo-nos de que uma das epígrafes do capítulo, assim como dos demais, são versos latinos. Para uma melhor compreensão da análise a ser realizada, transcrevo o respectivo parágrafo:

On disait avec raison, sois-en sûre, que ces nocturnes terreurs qui assaillaient, qui brisaient mon âme pendant le cours des heures destinées au repos, n'étaient qu'un résultat naturel de mes études obstinées sur la merveilleuse poésie des anciens, et de l'impression que m'avaient laissée quelques fables fantastiques d'Apulée, car le premier livre d'Apulée saisit l'imagination d'une étreinte si vive et si douloureuse, que je ne voudrais pas, au prix de mes yeux, qu'il tombât sous les tiens. (NODIER, p. 44-45).

Podemos, agora, pensar que é possível relacionar esses "terrores noturnos" aos "maldosos gênios", como se disse anteriormente, visto que ambos são caracterizados como sendo algo maléfico que prejudica, ou atrapalha, o sono da personagem, pois possuem em comum o fato de causar problemas de insônia, embora um esteja ligado ao medo da separação da mulher amada, e o outro, ao resultado de seus estudos obstinados dos clássicos, o que nos leva a pensar que esses males são qualificados como tais porque acabam, justamente, por perturbar a vida noturna da personagem.

No mesmo parágrafo, nota-se ainda a expressão "*saisir l'imagination d'une étreinte*", na qual há o uso de uma figura de linguagem, o pleonasma, visto que o verbo *saisir* está semanticamente ligado ao substantivo *étreinte*, pois, quando se apanha algo, há a idéia do aperto, no entanto, neste caso, Nodier quis enfatizar esse *saisir* ao qualificar o substantivo

étreinte por meio do advérbio de intensidade *si* ligado a adjetivos, na expressão "*si vive et si douloureuse*".

Percebe-se, também, que o autor teve o cuidado de pensar na escolha dos vocábulos empregados em seu texto, como se verifica em "*la merveilleuse poésie des anciens*", em que o adjetivo "*merveilleuse*" possui duplo sentido, podendo se referir tanto a algo que é admirável, surpreendente, quanto ao maravilhoso, ligado ao sobrenatural, o que faz total sentido com o que está sendo dito, pois a poesia dos antigos é admirável aos olhos da personagem, tanto que o faz perder o sono, e possui também muitos elementos ligados ao universo do maravilhoso, ao lado, ou juntamente, com o mitológico. Esse mesmo efeito de sentido ocorre novamente, logo a seguir, na expressão "*quelques fables fantastiques d'Apulée*", pois o adjetivo "*fantastique*" também possui o sentido de algo incrível, admirável, e de fantástico, relacionado, também, ao sobrenatural, visto que, conforme pôde-se observar nesta dissertação, Apuleio escreveu sua obra, o *Asno de Ouro*, repleta de magia, bruxas, seres encantados e encantadores, metamorfoses e, com certeza, mitologia, como o famoso mito de Cupido e Psiqué.

A literariedade do conto de Nodier se dá, não só pelos seus temas e conteúdos, mas, sobretudo, pela sua linguagem poética, como o exemplo que acabamos de ver acima. Podemos, então, nos perguntar: o que faz sua linguagem ser tão poética? Um dos fatores mais importantes que a determinam como tal, além da própria construção gramatical expressiva de seu texto, é a figuratividade presente em sua obra, principalmente quando o autor faz suas comparações e analogias, é o que podemos verificar a seguir.

A partir da segunda metade do quarto parágrafo, quando Lorenzo volta a dialogar com sua mulher após suas explicações a respeito dos romanos e dos gregos, começam a aparecer no conto as impressionantes comparações criadas por Nodier. Assim, em "*N'es-tu pas pour moi, Lisidis, une poésie plus belle que la poésie, et plus riche en divins enchantements que la nature toute entière?*", há, primeiramente, a comparação entre a beleza

de Lisidis e a da poesia, na qual a primeira é a mais bela, e, posteriormente, há uma comparação entre a riqueza em encantamentos de sua amada e a de toda a natureza, em que, novamente, ela é superior. Nota-se que na expressão "*divins enchantements*" também ocorre o mesmo efeito de sentido que foi mostrado anteriormente em que os termos envolvidos possuem duplo sentido, pois, no contexto do conto, a palavra "*enchantements*" pode se referir tanto a algo muito belo, quanto aos encantos, relacionados a feitiços; essa idéia é ainda reforçada pelo adjetivo "*divins*", pois esse termo pode qualificar esses encantamentos tanto com a idéia de serem perfeitos, quanto, divinos propriamente ditos, ou seja, relacionados ao poder de uma divindade, o que pode facilmente fazer entender que a natureza, nesse caso, é deificada e, de tal modo, sua Lisidis acaba sendo também divinizada.

No parágrafo seguinte, o recurso literário, e estilístico, da comparação também é possível ser verificado. Assim, temos:

"[...] *et vous voilà fatiguée comme une rose que les brises ont balancée tout le jour, et qui attend pour se relever, plus vermeille sur sa tige à demi penchée, le premier regard du matin!*" (NODIER, p. 45)

Nesse caso, há uma analogia entre o cansaço de Lisidis, que havia dançado no baile, com o de uma rosa que balançou o dia inteiro ao movimento da brisa, contudo, o autor não se contentou em simplesmente fazer tal comparação e continuou a descrever a situação que envolvia a tal flor que espera, ainda toda delicada e bela, o primeiro olhar da manhã para se levantar, criando-se uma verdadeira imagem poética: eis um bom exemplo da figuratividade em Smarra. Essa imagem só pôde ser criada por meio de uma linguagem poética que se deu por meio de uma sucessão de orações relativas, pois, com esse recurso, o autor poderia incluir quantas informações quisesse para ampliar a descrição de sua cena. Deve-se observar ainda que, em se tratando de uma descrição, esse tipo de estrutura provoca uma pausa na narrativa.

E ainda, no sexto parágrafo do capítulo, numa autêntica atmosfera romântica, o autor, após ter criado outra bela imagem poética para descrever sua amada apoiada em seu ombro, cria outra analogia, entre a graciosidade do sono que conquista Lorenzo e um dos beijos de Lisidis, como podemos observar a seguir:

"[...] Dormez donc ainsi près de moi, le front appuyé sur mon épaule, et réchauffant mon coeur de la tiédeur parfumée de votre haleine. Le sommeil me gagne aussi, mais il descend cette fois sur mes paupières, presque aussi gracieux qu'un de vos baisers."
(NODIER, p. 45)

Depois desse parágrafo, o autor coloca algumas linhas inteiras só com pontilhados, que serão analisadas posteriormente. Após os pontilhados, inicia-se a fala de um narrador em único parágrafo até o final do capítulo, contudo não se trata mais de Lorenzo, na verdade, um narrador extradiegético assume a narração. Nesse parágrafo, inicia-se, de fato, o maravilhoso na obra, pois será contado como que os Silfos atuam para conduzir a imaginação daquele que dorme aos mundos sempre novos dos sonhos, povoados por criaturas concebidas imperfeitamente pelo grande Espírito.

Esse narrador, no segundo período do parágrafo diz: *"Vous n'entendez plus retentir [...] le pas du citadin [...]"*. Surge novamente a mesma questão que foi feita anteriormente, mas numa situação diferente: a quem se dirige o narrador ao utilizar o pronome pessoal "vous"? Nesse caso, está excluída a possibilidade de ser Lisidis, pois não é mais Lorenzo quem narra, porém aceita-se a possibilidade do narrador se dirigir ao próprio Lorenzo, dizendo o que acontece com a personagem a partir do momento em que entra no estado de vigília; aceita-se, ainda, a possibilidade do narrador estar dialogando com o leitor, entretanto, da mesma forma, nada pode ser afirmado categoricamente.

Em seguida, em *"Le bruit du vent qui pleure ou siffle entre les ais [...]"*, podemos notar a ocorrência de uma figura de linguagem, que é a personificação do vento, pois chorar e

assoviar são atributos de seres humanos. No entanto, esse recurso é importante para a manifestação do maravilhoso, o qual só pode existir por meio da linguagem, como afirma Todorov.

Observe-se, agora, o seguinte trecho:

"Ils [les Sylphes] frappent du battement monotone de leurs ailes de phalènes vos yeux appesantis, et vous voyez longtemps flotter dans l'obscurité profonde la poussière transparente et bigarrée qui s'en échappe, comme un petit nuage lumineux au milieu d'un ciel éteint." (NODIER, p.46).

Para criar a imagem poética no excerto acima, Nodier provoca uma aliteração ao repetir, na primeira linha, consoantes oclusivas, /p/, /b/, /t/ e /d/, e nasais, /m/ e /n/, associadas a uma fricativa, /f/, o que, ligado ao que está sendo dito e à assonância da vogal /o/ e /ɔ/ da palavra "*monotone*", motiva, no leitor, a sensação de monotonia das asas dos Silfos. Há, também, no trecho transcrito, a comparação feita entre a poeira dos Silfos e uma nuvenzinha luminosa num céu apagado.

Sendo os Silfos, na mitologia germânica e na dos celtas, divindades do ar, é possível fazer-se feita uma analogia entre esses seres e o vento dito no trecho anterior, o qual o narrador diz tornar-se uma voz de nossa alma que se confunde com as primeiras percepções do sono, assim: o vento está ligado a essa voz da alma do mesmo modo em que os Silfos estão ligados ao sono, ou melhor dizendo, ao sonho. Desta forma, justifica-se a presença dessas divindades a partir do momento em que o vento é tomado, na narrativa, como um elemento que se conduz à alma da personagem durante o período do sono.

Levando-se em consideração que em "*Ils se pressent, ils s'embrassent, ils se confondent, impatients de renouer la conversation magique des nuits précédentes, et de se raconter des événements inouïs qui se présentent cependant à votre esprit sous l'aspect d'une réminiscence merveilleuse*" descrevem-se o comportamento dos Silfos alvoroçados para

conduzir a imaginação da personagem, podemos observar que a concatenação de curtas orações coordenadas assindéticas promove uma noção de aceleração da velocidade da narrativa, ou seja, há uma espécie de iconização, pois a agitação desses seres é refletida na linguagem que é utilizada para realizar tal descrição. Verifica-se, também, que em "*réminiscence merveilleuse*" ocorre o fenômeno já descrito anteriormente, que consiste no uso de uma palavra cujo duplo sentido pode ser recuperado no contexto em que é empregada, pois o adjetivo "*merveilleuse*" pode se referir tanto a algo grandioso, incrível, quanto ao maravilhoso propriamente dito, ou seja, ligado ao mundo sobrenatural.

Mais adiante, faz-se outra comparação, entre os Silfos, agora agitados e preocupados com o nascer do dia, e um enxame de abelhas diante do estrondo de um trovão, continuando uma outra imagem poética, ao descrever as gotas dessa chuva fazendo pender a coroa das flores. Assim, ao se aproximar a pequenez das abelhas com a grandiosidade de um trovão, cria-se uma comparação por meio de contraste.

Desta forma, quando Lorenzo é o narrador, as imagens criadas para as analogias são belas, calmas e delicadas, quando é o narrador extradiegético que narra, as imagens evocadas para as analogias são mais fortes, o que é viável para o conto, visto que o primeiro está ainda num universo de lucidez, já o segundo encontra-se no mundo do sono, da inconsciência; contudo, mesmo assim, as comparações feitas neste capítulo entrarão em contraste com as que serão feitas nos outros capítulos, considerando que estas serão mais fortes porque estaremos no âmbito do pesadelo.

Por fim, vejamos o final do parágrafo, e do capítulo conseqüentemente: "*Ils tombent, rebondissent, remontent, se croisent comme des atomes entraînés par des puissances contraires, et disparaissent en désordre dans un rayon du soleil*" (NODIER, p. 46). Neste caso, há novamente a sucessão de orações coordenadas assindéticas a fim de se provocar a idéia do aumento da agitação dos Silfos ao despertar do dia; esse tal tumulto se verifica no

momento em que essas entidades começam a atuar e quando elas terminam e se dispersam. Além disso, verifica-se que Nodier faz a comparação dessa situação com átomos que necessitam de forças contrárias, o que nos faz pensar, de novo, na importância do contraste em sua obra, visto que cria uma imagem em que há uma dependência dos opostos para existir.

Tendo visto o todo do capítulo, podemos, agora, voltar à questão dos pontilhados, que parecem, de fato, representar o pensamento vago da personagem no momento da vigília que se estenderia até o momento do seu sono profundo, onde realmente se passa a narrativa principal do conto. Assim, após os pontilhados, quando o narrador extradiegético assume, já que, estando Lorenzo inconsciente, ele não poderia narrar, estamos em contato com o maravilhoso, ou até mesmo com o fantástico, pois já nos encontramos num universo onírico, ou melhor, na porta de entrada desse universo.

Sendo assim, esse narrador passa a exercer, à maneira do teatro clássico, o papel do prólogo que introduz a narrativa principal após ter apresentado tudo o que se passa desde a vigília até o despertar da personagem Lorenzo, de acordo com essa mitologia, narrando a atuação dos Silfos. Pode-se, então, pensar que toda a história da narrativa do pesadelo do conto se passa no momento representado pelos pontilhados, pois é o momento em que a personagem dorme. Portanto, esse narrador extradiegético é o que justificaria o título do capítulo como Prólogo.

4.2.2. Capítulo Le Récit

Iniciamos, agora, a análise de determinados procedimentos estilísticos utilizados por Nodier no capítulo *Le Récit*, a qual nos permitirá algumas interpretações a respeito da história. Para tanto, ao longo deste capítulo, transcreveremos, a princípio, alguns trechos do conto

original, em francês. Todos os grifos e marcações feitos nesses trechos, são nossos. Sendo assim, temos:

“J’avais voulu parcourir seul, et dans les heures imposantes de la nuit, cette forêt fameuse par les prestiges des magiciennes, qui étand de longs rideaux d’arbres verts sur les rives du Penée”.

Verificamos que “*et dans les heures imposantes de la nuit*” trata-se de uma oração coordenada (não possui dependência sintática com as outras orações em derredor) a qual, além de causar uma suspensão no enunciado, visto que está localizada no interior de uma outra oração, estando separada por vírgulas, traz consigo uma informação importante para a narrativa, que é a noção de tempo noturno, momento ideal para a manifestação do sobrenatural em um contexto de terror.

O uso dos adjetivos “*imposantes*”, “*longs*” e “*vert*”, considerados como adjetivos epítetos, ou seja, que apenas caracterizam o substantivo com o qual concorda, colaboram com a construção da imagem que o autor busca construir na mente do leitor, proporcionando um maior detalhamento, o que contribui para que a história se torne mais verossímil.

Podemos perceber que, desde esse primeiro parágrafo, Nodier faz uso de orações relativas (que possuem sintaticamente a mesma função de um adjetivo, pois relacionam-se sempre com os últimos elementos da oração principal com o intuito de fornecer-lhes alguma característica ou atributo) as quais são introduzidas, não por uma conjunção, mas por um pronome relativo (classe de palavras que tem como uma de suas características principais o fato de poder retomar algo dito que se disse anteriormente), é o caso de “*qui étand de longs rideaux d’arbres verts sur les rives du Penée*”, que proporciona uma ampliação do sentido de “*cette forêt fameuse par les prestiges des magiciennes*”. Esse uso de adjetivos e de orações relativas, além de outros fatores, que veremos posteriormente, contribuirá para que o texto de

Nodier se torne uma verdadeira obra literária, graças às riquezas das imagens poéticas evocadas.

*Les ombres épaisses **qui s'accumulaient sur le dais immense des bois** laissaient à peine échapper à travers quelques rameaux plus rares dans une clarière ouverte **sans doute** par la cognée du bûcheron, le rayon tremblant d'une étoile pâle et cernée de brouillards.*
(grifo nosso).

O parágrafo acima não possui, a princípio, nenhum valor expressivo para o desenvolvimento da narrativa, mas trata-se de uma imagem poética desenvolvida pelo autor, que enriquece a obra literária. Podemos perceber o trabalho poético de Nodier ao introduzir a simples informação: “*Les ombres laissaient à peine échapper le rayon d'une étoile*”. Ou seja, é sensível a importância dos adjetivos (duplo sublinhado), das orações relativas (em negrito) e dos adjuntos adverbiais (sublinhado), que fornecem a informação de tempo, de espaço, de instrumento, etc., para a composição da imagem evocada por Nodier, que ajuda a impressionar o leitor.

Mes paupières appesanties se rabassaient malgré moi sur mes yeux fatigués de chercher la trace blanchâtre du sentier qui s'effaçait dans le taillis, et je ne résistais au sommeil qu'en suivant d'une attention pénible le bruit des pieds de mon cheval, qui tantôt faisaient crier l'arène, et tantôt gémir l'herbe sèche en retombant symétriquement sur la route.

Neste fragmento, podemos notar que há um tipo de construção chamada “encadeada” (*enchaînée*), em que uma oração se une à outra formando uma espécie de cadeia que estrutura o período. Assim, temos a divisão do período em duas orações coordenadas aditivas (soma uma ação à outra precedente):

(I) *Mes paupières appesanties se rabassaient malgré moi sur mes yeux fatigués de chercher la trace blanchâtre du sentier qui s’effaçait dans le taillis.*

(II) *et je ne résistais au sommeil qu’en suivant d’une attention pénible le bruit des pieds de mon cheval, qui tantôt faisaient crier l’arène, et tantôt gémir l’herbe sèche en retombant symétriquement sur la route.*

Em (I), há uma oração relativa (“*qui s’effaçait dans le taillis*”) subordinada (possui relação sintática) a uma outra oração subordinada (*de chercher la trace blanchâtre du sentier*); esse procedimento, em que uma oração subordinada se liga a outra também subordinada recebe, segundo Marouzeau, o nome de “*construction enchaînées*³⁶”.

Em (II) há, igualmente, o mesmo procedimento: a oração “*qui tantôt faisaient crier l’arène, et tantôt gémir l’herbe sèche*” — que pode, também, ser separada em outras duas orações coordenadas: “*qui tantôt faisaient crier l’arène*” e “*et tantôt gémir l’herbe sèche*” — é subordinada a uma outra subordinada “*qu’en suivant d’une attention pénible le bruit des pieds de mon cheval en retombant symétriquement sur la route*”, que também possui uma oração subordinada “*en retombant symétriquement sur la route*”.

Assim, somando-se todas as orações que compõem o período, temos o que chamamos de construção encadeada. Esses procedimentos são empregados como uma maneira de se prender a atenção do leitor, pois, por meio desses, acrescentam-se novos enunciados que deverão ser lidos obrigatoriamente se quiser compreender o sentido principal do período completamente.

³⁶ Poderíamos traduzir por “construção encadeada”.

O sono da personagem descrito nesse fragmento é importante para a atmosfera do pesadelo, pois é no momento em que se dorme que as figuras que assombram os sonhos podem se manifestar.

“Étonné de je ne sais quel obstacle inconnu, il s’élançait par bonds, roulait dans ses narine des hennissements de feu, se cabrait de terreur et reculait plus effrayé par les éclairs que les cailloux brisés faisaient jaillir sous mes pas...” Façamos a seguinte fragmentação:

(III) *Étonné de je ne sais quel obstacle inconnu;*

(IV) *il s’élançait par bonds;*

(V) *roulait dans ses narine des hennissements de feu;*

(VI) *se cabrait de terreur;*

(VII) *et reculait plus effrayé par les éclairs que les cailloux brisés faisaient jaillir sous mes pas...*

Podemos perceber que nesse período há a justaposição de cinco orações. Este procedimento, segundo Marouzeau (1969, p.134), “ [...] *est caractéristique d’un esprit qui ne sait pas ordonner sa matière, qui exprime sa pensée au fur et à mesure qu’elle se forme, intériorité à toute fixation*³⁷”. Assim, a oração (III) funciona como uma oração subordinada que introduz as outras orações, isto é, (IV), (V), (VI), e (VII) ligam-se normalmente com (III). Podemos ainda notar que em (VII) há duas orações: “*et reculait plus effrayé par les éclairs*” e “*que les cailloux brisés faisaient jaillir sous mes pas...*”, subordinada à primeira. Desta forma, essa sequência de orações parece que, de fato, causam uma espécie de gradação dos acontecimentos, que confere um certo ritmo ao enunciado; essa coordenação, formada por frases curtas, dá impressão de um movimento acelerado, propício para a quebra

³⁷ “[...] é um procedimento de uma mente que não sabe ordenar sua matéria, que exprime seu pensamento à medida que ele se forme, anteriormente a toda fixação” (tradução nossa).

da sonolência da personagem e para a aparição do sobrenatural, pela primeira vez, no conto. É relevante perceber que o que mais chamaria a atenção do leitor é a sucessão de acontecimentos, visto que não há muitos adjetivos (duplo sublinhado) no período analisado, ou seja, a imagem é construída por eventos, por ações, e não por um detalhamento favorecido por adjetivos, como vinha sendo realizado até então; sendo assim, parece que, quando não há abundância de adjetivos, há de orações coordenadas (justapostas).

“Phlégon, Phlégon, lui dis-je en frappant de ma tête accablée son cou qui se dressait d’épouvante, ô mon cher Phlégon ! n’est-il pas temps d’arriver à Larisse où nous attendent les plaisir et surtout le sommeil si doux!”

Segundo Marouzeau (1969, p.148), *“La répétition peut être voulue, et alors elle a la valeur d’un procédé de mise en relief”*³⁸, o que, de fato, verifica-se, pois o vocativo se repete três vezes. A importância dessa exaltação do nome “Phlégon” dá-se pelo fato de que, na verdade, quem está sendo interpelado é o próprio cavalo. A reduplicação localizada no começo do enunciado, dentre as figuras de estilo, possui o nome de “epizeuxe”.

O pronome “je”, em *“lui dis-je en frappant”*, deixa claro que o narrador é em primeira pessoa, ou seja, neste caso, autodiegético.

“Un instant de courage encore ; car la paille qu’on recueille pour les boeufs de Cères n’est pas assex fraîche pour toi!... ”

Devido o uso da conjunção “car”, nota-se, nesse fragmento, a tentativa da personagem em argumentar com seu cavalo. Para tanto, faz-se uma comparação com

³⁸ “A repetição pode ser pretendida, e, então, ela possui o valor de um procedimento de realce” (tradução própria).

elementos da mitologia greco-romana, visto que Ceres era a deusa da agricultura, filha de Saturno e Cibele.

[...] — *Tu ne vois pas, tu ne vois pas, dit-il en tressaillant... les torches qu'elles secouent devant nous dévorent la bruyère et mêlent des vapeurs mortelles à l'air que je respire... Comment veux-tu que je traverse leurs cercles magiques et leurs danses menaçantes, qui feraient reculer jusqu'aux chevaux du soleil?*

Nesse trecho há, de fato, o sobrenatural manifesto, pois o cavalo responde ao apelo da personagem. Note-se que o torneio frasal adotado para introduzir a fala de Flegon é a mesma que a da personagem, no trecho que vimos mais acima:

(VIII) *Phlégon, Phlégon, lui dis-je en frappant;*

(IX) *Tu ne vois pas, tu ne vois pas, dit-il en tressaillant...*

Os dois períodos se iniciam da mesma forma: um reduplicação (sublinhado) seguida de uma oração com gerúndio (duplo sublinhado). A essa construção denominamos *paralela*.

Observando os pronomes “je” e “il”, percebemos claramente que são duas personagens distintas que conversam e que, deste modo, temos o chamado *discurso indireto livre*, em que a fala das personagens é introduzida pelo narrador.

Em

(X) [...] *les torches **qu'elles secouent** [...]* ;

(XI) [...] *à l'air **que je respire...*** ;

O negrito marca uma subordinação obrigatória dentro de outra oração subordinada. Este procedimento recebe o nome *construction embrasée*³⁹, que segundo Marouzeau (1969,

³⁹ “Construção abraçada” (tradução nossa).

p.139) é “*un mode de liaison peu familier au français par lequel on fait dépendre l’une de l’autre deux subordinations emboîtée*”⁴⁰.

Já em

(XII) “[...] *et mêlent des vapeurs* [...]”;

(XIII) “[...] *et leurs danses menaçantes* [...]”;

há, novamente, a justaposição de orações, que juntamente com

(XIV) “[...] *qui feraient reculer jusqu’aux chevaux du soleil?*”;

que, na verdade, trata-se de uma oração relativa, constituem a figura *construção encadeada* que, desse modo, contribuiria para intensificar o efeito de provocar a sensação de surpresa no leitor.

A fala de Flegon termina, assim como a da outra personagem, fazendo uma referência à mitologia, que trata dos cavalos responsáveis por puxar o carro do sol conduzido pelo deus Apolo, ou, na mitologia romana, Febo.

Seulement, il arrivait d’un instant à l’autre qu’un groupe éclairé de flammes bizarres passait en riant sur ma tête... qu’un esprit difforme, sous l’apparence d’un mendiant ou d’un blessé, s’attachait à mon pied et se laissait entraîner à ma suite avec une horrible joie, ou bien qu’un vieillard hideux, qui joignait la laideur honteuse du crime à celle de la caducité, s’élançait en croupe derrière moi et me liait de ses bras décharnés comme ceux de la Mort.

A expressão

(XV) “*il arrivait d’un instant à l’autre*”

sugere o estado de sonolência, quando a personagem adormece e os fenômenos sobrenaturais que compõem o pesadelo aparecem, pois o que justificaria o surgimento repentino dessas aparições seria o fato delas se manifestarem quando a personagem sonha, o que nos remete à frase (I), “*Mes paupières appesanties se rabassaient malgré moi sur mes*

⁴⁰ “um modo de ligação pouco familiar para o francês, pela qual faz-se depender uma à outra duas subordinações encaixadas”. (tradução nossa).

yeux fatigués”. Assim, a personagem, que está com sono, fecha os olhos durante o percurso: momento em que há a manifestação das criaturas do pesadelo.

Consideremos, agora:

(XVI) “[...] *qu’un esprit difforme, sous l’apparence d’un mendiant ou d’un blessé, s’attachait à mon pied et se laissait entraîner à ma suite avec une horrible joie*”;

(XVII) “[...] *ou bien qu’un vieillard hideux, qui joignait la laideur honteuse du crime à celle de la caducité, s’élançait en croupe derrière moi et me liait de ses bras décharnés comme ceux de la Mort.*”

No fragmento acima (XVI) e (XVII) estão em justaposições, ou seja, estão ligados à (XV), assim como

(XVIII) “*qu’un groupe éclairé de flammes bizarres passait en riant sur ma tête...*”.

Essa suspensão marcada, ao final de (XVIII), pela reticência funciona tanto como uma vírgula funcionária para inserir uma oração coordenada assindética (ou seja, uma oração sintaticamente independente e que não é introduzida por uma conjunção), bem como parasugerir um suspense em uma situação em que se descreve pela primeira vez uma imagem verdadeiramente de terror. E essa justaposição de orações cria uma gradação que aguça ainda mais a curiosidade do leitor, pois as construções encadeadas promovem a sensação da velocidade com que se passam as cenas de um sonho, isto é, promove, ao somar os vários acontecimentos e informações enumerados, a ambientação do pesadelo e do horror.

Em (XVI), percebemos o uso de certos adjetivos que contribuem amplamente para a construção dessa imagem muito característica do gênero gótico, assim, temos: “*difforme*”, ligado a “*esprit*”, e “*horrible*”, à “*joie*”, sendo que, este último adjetivo cria um certo paradoxo ao concordar com um substantivo que se refere a um sentimento bom, alegria. Há, ainda, uma outra oração coordenada nesse trecho “*et se laissait entraîner à ma suite avec une*

horrible joie”, cuja informação que contém amplia o horror descrito por causa desse espírito disforme.

Em (XVII), temos, assim como em (XVI), adjetivos que enriquecem a composição da imagem de terror que o autor quer criar, assim, temos: “*hideux*”, ligado a “*vieillard*”, e “*honteuse*”, à “*laideur*”, ou seja, este último adjetivo também está ligado a um substantivo com valor abstrato, isto é, trata-se de um valor moral da personagem associado a uma característica física.

Esse procedimento leva a pensar na importância dos adjetivos e substantivos abstratos para a descrição e narração no conto, pois Nodier não teria conseguido criar uma atmosfera de pesadelo sem o uso deles, ajudando-o a compor seu estilo, segundo a opinião de Marouzeau (1969, p.122) a respeito dos epítetos, isto é, dos adjetivos qualificativos: “*l’emploi de l’adjectif épithète fournit un des critères les plus propres à permettre une caractérisation du style.*”⁴¹ Essa contraria a afirmação de Voltaire (apud MAROUZEAU, 1969, p.123): “*Le nom et l’adjectif sont ennemis mortels*”⁴², visto que este era filósofo e, para que seus textos tenham esse caráter, utilizam-se substantivos, preferencialmente concretos, aproximando-se de um estilo mais científico.

Ainda em (XVII), há uma oração relativa:

(XIX) “*qui joignait la laideur honteuse du crime à celle de la caducité*”;

Essa oração tem a função de causar uma suspensão do que estava sendo dito para acrescentar uma informação que deve ser levada em consideração, visto que, segundo o narrador, a “*caduquice*” (*caducité*) é tão vergonhosa quanto uma “*feiúra horripilante de um crime*” (*laideur hideux du crime*), ou seja, a pessoa caduca possui a mesma feiúra daquela que cometeu um crime: ambos são vergonhosos.

⁴¹ “o emprego do adjetivo epíteto fornece um dos critérios mais apropriados que permitem uma caracterização do estilo”. (tradução nossa).

⁴² “O substantivo e o adjetivo são inimigos mortais”.(tradução nossa).

Há, ainda, em (XVII), duas orações coordenadas, visto que

(XX) “*et me liait de ses bras décharnés comme ceux de la Mort*”;

é uma coordenada aditiva (marcada pela conjunção “et”), a qual possui uma comparação muito pertinente ao contexto (“*comme ceux de la Mort*”), pois é feita a personificação da morte, ou seja, nada mais conveniente a um clima de horror sentir-se agarrado pelos braços da própria morte.

“Allons! Phlégon! *m'écriais-je, allons, le plus beau des coursiers qu'ait nourris le mont Ida, brave les pernicieuses terreurs qui enchaînent ton courage. Ces démons ne sont que de vaines apparences*” (grifos nossos).

Esse fragmento já se inicia com uma repetição (sublinhado), marcando uma fala que não é contínua nem linear, mas provoca uma retomada do começo da frase, em um ritmo de espiral. Essa repetição, que, na verdade, marca uma retomada do que estava sendo dito após a intercalação de uma fala, recebe o nome de “diácope” ou “separação”.

Em “*m'écriais-je*”, há uma construção estilística que se chama construção analógica, a qual constitui-se em compor uma expressão linguística em cima de um modelo prévio já conhecido, é o caso de: “dit-il”, que deu origem a “dis-je”, e que Nodier recuperou em “*m'écriais-je*”. É interessante notar o uso de um verbo que evoca a ideia de grito em um contexto de terror, pois esse deve ser o efeito de tais aparições para a personagem, marcando seu desespero.

Na comparação “*le plus beau des coursiers qu'ait nourris le mont Ida*” insere-se mais uma referência mitológica, visto que o monte Ida era a “*montagne fameuse par le jugement de Pâris. Cette montagne qui est en Phrygie, auprès de l'endroit ou étoit la ville de Troie, étoit consacrée à Cybele*” (CHOMPRÉ, p.219), a qual era esposa de Saturno, ou seja,

mais uma referência feita indiretamente à mesma divindade, Saturno, lembrando que Ceres era filha de Saturno e de Cibele.

No conto, os terrores que “reprimem” a coragem são demônios que, na verdade, são apenas ilusões, aparências vãs. Assim, primeiramente, a personagem descreve os horrores que o assaltam; em seguida, tenta convencer a si mesmo de que tudo é ilusão. Não quer tanto falar a seu cavalo, mas, antes, a si próprio; é o que se verifica em “**m**’écraiais-je” (grifo nosso), ou seja, ele gritava para si, e não tanto para Flegon, como quando ele disse anteriormente, conforme está transcrito em (VIII), “[...] *lui dis-je em frappant*”.

“*Mon épée, tournée em cercle autour de ta tetê, divise leurs formes trompeuses, qui se dissipent comme un nuage.*”

Nodier faz um uso estilístico do particípio (*tournée*) nesse enunciado, visto que, normalmente, esperava-se o uso do particípio presente francês que compõe o gerúndio (“(en) *tournant*”), uma vez que o verbo que segue na outra oração encontra-se no presente (“*divise*”). Já o adjetivo “enganosas” (“*trompeuses*”) é propício para a argumentação que o narrador tenta realizar, pois diz que se trata de ilusões.

Considerando a oração relativa:

(XXI) “*qui se dissipent comme un nuage*”;

É possível inferir que ela possui uma informação enriquecedora para a imagem poética pretendida pelo autor. As formas enganosas desses demônios dissipam-se como nuvens, ou seja, essas criaturas representam, de fato, imagens criadas em um universo onírico que podem se dissipar. Essa idéia é reforçada com o fato da personagem estar girando sua espada em torno da cabeça, ou seja, cortam-se as imagens criadas no pesadelo. Tudo não passa de “vãs aparências com formas enganosas”⁴³. Em (XXI), a comparação é importante para reforçar a

⁴³ Que nos faz pensar na questão Gótico X Fantástico.

ideia dos pensamentos vagos, que seriam os pesadelos. Mais uma vez, o recurso da comparação enriquece a imagem construída.

*“N’entends-tu pas au loin les cris des plaisir qui s’élèvent des murs de Larisse ?
Voilà, voilà les tours superbes de la ville de Thessalie, si chère à volupté ; et cette musique
qui vole dans l’air c’est le chant de ses jeunes filles!”* (grifo nosso).

Dessa vez, o grito (“*les cris des plaisir*”) está associado ao prazer. A personagem parece transferir a perturbação do presente para algo bom; assim, o grito, que antes era de desespero, torna-se grito de prazer, mesmo estando associado a outras personagens, pois o que importa, neste caso, é o valor evocado.

Há, novamente, o recurso da reduplicação, ou epizeuxe, (sublinhado) e torna-se uma das características da linguagem de Nodier em *Smarra*. Esse procedimento, além de proporcionar uma ênfase para aquilo que será dito a seguir, aproxima o enunciado a uma fala mais coloquial, pois, quando falamos, é comum repetirmos várias vezes o mesmo elemento como recurso de coesão, o que faz sentido nesse contexto, visto que esse fragmento é extraído da fala da personagem.

Tem-se, então, a impressão de que o narrador quer se convencer de que, vencidos os temores que o apavoram, ele pode ter a esperança de receber algo bom, como um prêmio pela sua coragem. Assim, após algumas imagens fortes, vem uma cena suave, quebrando um pouco o aspecto do horror outrora narrado.

Tratando-se de uma narrativa em que há o aspecto da magia e do sobrenatural, o motivo do canto (“*c’est le chant de ses jeunes filles*”) é considerável, pois é uma forma de “encantar”, isto é, a personagem sente-se atraída pelo canto das jovens meninas, assim como marinheiros, pelo canto das sereias.

Entre des colonnes d'un marbre à demi transparent, sous douze coupoles brillantes qui réfléchissent dans l'or et le cristal les feux de cent mille flambeaux, les jeunes filles de Thessalie, enveloppées de la vapeur colorée qui s'exhale de tous les parfums, n'offrent aux yeux qu'une forme indécise et charmante qui semble prête à s'évanouir.

No contexto do conto, a idéia de algo quase transparente (“à *demi transparent*”) é importante para a construção da imagem pretendida, pois é algo que existe, mas quase não há como se ver, ou se notar.

Parece ser constante essa tendência de Nodier, neste conto, de colocar orações relativas e coordenadas no meio de uma outra oração, causando uma suspensão no enunciado.

Assim, temos:

(XXII) “*sous douze coupoles brillantes*”⁴⁴;

Que está associado à

(XXIII) “*Entre des colonnes d'un marbre à demi transparent*”;

Em seguida, temos

(XXIV) “*qui réfléchissent dans l'or et le cristal les feux de cent milles flambeaux*”;

Que se subordinada à (XXII).

Resumindo: (XXIV) → (XXII) → (XXIII).

Até este ponto, há somente a descrição das riquezas de Tessália. A partir deste momento, principia o fato narrado, propriamente dito, nesse enunciado. Sendo assim:

(XXV) “*enveloppées de la vapeur colorée qui s'exhale de tous les parfums*”;

Também é uma oração relativa reduzida de participio (“*enveloppées = qui sont enveloppées*”) intercalada na oração:

(XXVI) “[...] *les jeunes filles de Thessalie* [...] *n'offrent aux yeux qu'une forme indécise et charmante*[...]”;

⁴⁴ Não se trata especificamente de uma oração, pois não possui verbo, mas é uma frase que tem a função de advérbio e serve para detalhar a informação anterior.

Em que o adjetivo “*charmante*” (encantadora) evoca novamente a noção de encantamento. Em seguida, ligada à (XXVI), existe uma outra oração relativa:

(XXVII) “*qui semble prête à s'évanouir*”.

Essa oração (XXVII), devido o termo “*s'évanouir*” (esvanuir-se), acrescenta mais uma informação a respeito da imagem pretendida; faz-nos lembrar de algo efêmero, como um sonho ou uma imagem ilusória.

Assim, temos: $\{(XXIV) \rightarrow (XXII) \rightarrow (XXIII)\} + \{(XXVII) \rightarrow (XXVI) \cap (XXV)\}$.

Ne vous effrayez pas de les voir plus pâles que les autres filles de la Grèce. Elles appartiennent à peine à la terre, et semble se réveiller d'une vie passée. Elles sont tristes aussi, soit parce qu'elles viennent d'un monde où elles ont quitté l'amour d'un Esprit ou d'un Dieu, soit parce qu'il y a dans le coeur d'une femme qui commence à aimer un immense besoin de souffrir. (grifo nosso).

Essa sequência permite confirmar as impressões hauridas do trecho anterior. Essas meninas são vistas como muito pálidas, uma característica que nos remete à imagem de um fantasma. Em seguida, diz-se que elas dificilmente pertencem à terra, isto é, parecem que são de outra realidade, fazendo-se, ainda, menção à vidas passadas, o que reforça a ideia de fantasmas. No entanto, são tristes, porque deixaram, segundo o conto, de ter relação com o divino, o que explicita o caráter sobrenatural.

A repetição (sublinhado), além de proporcionar a impressão de circularidade na narrativa, assinala que a motivação da tristeza nessas meninas é incerta, justamente pelo fato de Nodier ter utilizado uma estrutura de paralelismo para introduzir os argumentos que a personagem emprega para justificar essa tristeza. Os motivos da tristeza de uma alma parece ser ou o seu afastamento de Deus ou o fato de amar, pois a paixão traz consigo o sofrimento como uma necessidade inerente. Contudo, nessa fala, nota-se, talvez motivado pela mistura de níveis narrativos, uma anacronia, pois a personagem, na verdade, vivia na Grécia Antiga,

quando ainda não existia a ideia de vidas passadas, mas, de acordo com a mitologia, as almas iam para o Hades, região dos mortos, onde ficavam eternamente como que sombras dotadas de memória.

Écoutez! Elles embrassent leurs lyres d'ivoire, interrogent les cordes sonores qui répondent une fois, vibrent un moment, s'arrêtent, et, devenues immobiles, prolongent encore je ne sais quelle harmonie sans fin que l'âme entend par tous les sens: mélodie pure comme la douce pensée d'une âme heureuse, comme le premier baiser de l'amour avant que l'amour se soit compris lui-même; comme le regard d'une mère qui caresse le berceau de l'enfant dont elle a rêvé la mort, et qu'on vient de lui rapporter, tranquille et beau dans son sommeil. (NODIER, 1961, p.49).

De acordo como está assinalado abaixo em (XXVIII), há uma sequência de imagens, como se fossem quadros ou cenas de um filme. Esse efeito constitui-se pela justaposição de orações coordenadas (sublinhado) e de orações relativas (negrito), as quais constroem a imagem pretendida. Assim:

(XXVIII) “[...]Elles embrassent leurs lyres d'ivoire, interrogent les cordes sonores **qui répondent une fois**, vibrent un moment, s'arrêtent, et, devenues immobiles, prolongent encore je ne sais quelle harmonie sans fin **que l'âme entend par tous les sens** [...]”.

A seguir, Nodier utiliza novamente o recurso da comparação para introduzir outras novas imagens que justificam a alegria de sua alma ao ouvir a melodia. A primeira é feita causando um contraste com o que estava sendo dito anteriormente, pois, ao se referir a uma alma feliz, quebra-se com a figura das almas tristes do trecho anterior. A segunda, com o beijar, note-se aqui a preferência pelo infinitivo (“*le premier baiser*”), no lugar do substantivo, o que valoriza a noção da ação executada. Já a terceira comparação é feita utilizando-se uma imagem, a princípio, de pesadelo, a de uma mãe que sonha com a morte do filho, essa imagem enriquece a narrativa, pois o conto trata de um pesadelo; em seguida, a

essa mesma comparação acrescenta-se a alegria (outro contraste) da realidade, isto é, fora do universo onírico, quando a mãe encontra sua criança dormindo. Portanto, Nodier, em seu estilo, utiliza-se de contrastes para compor suas imagens poéticas de um modo mais sensível.

Nota-se, também, uma sonoridade rítmica marcada pelas assonâncias e aliterações, tais como “mère”, “caresse” e “revê”; “berceau” e “beau”; “mort” e “raporter”; que rende ao enunciado e, conseqüentemente, ao conto, mais uma beleza poética.

Elles se regardent, se penchent, se consolent, croisent leurs bras élégants, confondent leurs chevelures flottantes, dansent pour donner de la jalousie aux nymphes, et font jaillir sous leurs pas une poussière enflammée qui vole, qui blanchit, qui s'éteint, qui tombe en cendres d'argent; [...]. (grifos nossos).

Os sublinhados acima indicam a justaposição de verbos, a qual confere ao enunciado uma impressão de suavidade, beleza e agilidade, que se relacionam com as ninfas; em seguida, há uma justaposição não apenas de verbos, em orações assindéticas (orações sintaticamente independentes que não são ligadas às outras por meio de conjunções), mas de orações relativas.

Esse recurso da justaposição constitui uma figura de estilo denominada, em francês, “*épitrochisme*”, que, segundo Fromilhague (2007, p.25) “*imprime un rythme à l'énoncé, ce que explique sa présence plus importante en poésie. Elle est l'une des marques de ce langage des passions inhérent aux figures*”. Há de se notar, também, que o procedimento aqui tomado é muito semelhante à descrição dos silfos no primeiro capítulo.

A seguir, quanto à imagem acústica, mostrar-se-ão duas frases extraídas da sequência do conto que possuem características em comum.

Em “*L'harmonie de leurs chants coule toujours comme fleuve de miel*” (grifos nossos), a frase muito se assemelha a um verso, devido sua sonoridade, pois observamos que

a repetição da consoante líquida “l”, associada à fricativa “f”, provoca a impressão do escoamento da água de um rio, nesse caso, de um rio de mel.

Já em “[...] *comme le ruisseau gracieux qui embellit de se murmures...*” (grifos nossos), a repetição das consoantes “r” e “s/c”, associadas às vogais “u” e “i”, ajuda-nos a abstrair o barulho das águas de um riacho que correm entre as pedras.

Percebe-se um grande contraste na construção de imagens poéticas bonitas que são inseridas em um conto de horror que visa a representar um pesadelo. Como tirar poesia de um pesadelo? Nodier o fez.

“Une seule peut-être... grande, immobile, debout, pensive.... Dieux! qu'elle est sombre et affligée derrière ses compagnes, et que veut-elle de moi?[...]”

No início deste parágrafo, há suspensões de pensamento marcadas pelas reticências, o que marca um rompimento com aquilo que se dizia anteriormente. Cria-se um certo suspense devido a quebra e a pausa na narrativa, ocasionadas, a princípio, pela enumeração de adjetivos epítetos, isto é, especificamente qualitativos, descritivos (sublinhados).

A exclamação, e vocativo, “Dieux!”, neste caso, é verossímil, visto que a crença da personagem baseia-se na mitologia clássica, que comportava uma variedade de deuses. Em seguida, por causa de “*sombre et affligée*”, volta-se a descrever algo com tom negativo, retornando à atmosfera original de pesadelo. Essa interpelação direta, na poesia, recebe o nome de apóstrofe.

“Ah! ne poursuit pas ma pensée, apparence imparfaite de la bien-aimée qui n'est plus, ne trouble pas le doux charme de mes veillées du reproche effrayant de ta vue!”

Descobrimos, então, que o que espanta o narrador é, na verdade, a imagem de uma pessoa que amou. Curioso saber que a aparição de um ente querido, ao invés de confortá-lo,

aterroriza-o. Levando em consideração que todas as imagens descritas pala personagem são imperfeitas ou evasivas (como podemos perceber em “*apparence imparfaite*”), elas podem agradá-lo ou apavorá-lo.

“Laisse-moi, car je t’ai pleurée sept ans, laisse-moi oublier les pleurs qui brûlent encore mes joues dans les innocentes délices de la danse des sylphides et de la musique des fées.”

A repetição da expressão “*laisse-moi*” (deixa-me) no início das frases (anáfora) marca a ênfase dada à necessidade da personagem se retirar da presença dessa figura que não lhe agrada. Essa anáfora enfatiza seu desespero.

Mais uma vez, utiliza-se o motivo da dança como meio de encantamento, o que ficará mais esclarecido a seguir, em:

“Tu vois bien qu’elles viennent, tu vois leurs groupes se lier, s’arrondir en festons mobiles, inconstants, qui se disputent, qui se succèdent, qui s’approchent, qui fuient, qui montent comme la vague apportée par le flux, et descendent comme elle, en roulant [...]” (grifo nosso).

Novamente, no mesmo parágrafo, há essa retomada de palavras (“*tu vois*”) no início das frases. De acordo com Fromilhague (2007, p.27), “*l’anaphore, en rythmant l’énoncé, imprime dans la mémoire de l’auditeur les informations délivrées; la tension poétique qu’elle crée vise aussi à entraîner l’adhésion*”⁴⁵, ou seja, possibilita a criação de uma situação que prenderia melhor a atenção do enunciatário, que, neste parágrafo, pode ser tanto o leitor, quanto a mulher a quem a personagem se dirige. Com isso, pode-se dizer existem duas situações de enunciação, uma, entre o escritor e o leitor, outra, entre as personagens do conto.

⁴⁵ “a anáfora, ritmando o enunciado, imprime na memória do ouvinte as informações transmitidas; a tensão poética que ela cria visa, também, a cativar a adesão.” (tradução nossa)

Percebe-se que há também a justaposição de orações (sublinhados), que, pelo contexto, sugere a agilidade desses seres encantadores, podendo ser silfos, fadas ou, até mesmo, almas de mulheres. Na última oração relativa da sequência acima,

(XXIX) “[...] qui montent comme la vague apportée par le flux, et descendent comme elle[...]”,

Nodier adiciona mais uma imagem por meio da comparação, considerando que existe uma outra oração coordenada (independente) aditiva (“*et descendent*”), que corrobora com o efeito provocado pela justaposição.

“À peine mes yeux sont fermés, à peine cesse la melodie que ravissait mes esprits, si le créateur des prestiges de la nuit creuse devant moi quelque abîme profond, gouffre inconnu où expirent toutes les formes, tous les sons et toutes les lumières de la terre;[...]”.

Nota-se, nessa sequência, a repetição e o paralelismo existente entre as duas primeiras frases (sublinhados), o que promove uma ênfase, importante, pois o que está se realçando é o fato de a personagem estar com sono, de olhos fechados e de já não ouvir mais os sons externos.

Começa a partir da indicação do duplo sublinhado o início do mundo do sonho da personagem, pois quando a personagem dorme, após ter fechados os olhos, tudo desaparece e surge outra realidade, que é o sentido que se apreende do enunciado acima.

[...] s’il jette sur un torrent bouillonnant et avide de morts quelque pont rapide, étroit, glissant, qui ne promet pas d’issue ; s’il me lance à l’extrémité d’une planche élastique, tremblante, qui domine sur des précipices que l’oeil même craint de sonder... *paisible*, je frappe le sol obéissant d’un pied accoutumé à lui commender. (grifo nosso)

Os sublinhados simples acima marcam uma figura de estilo que chamamos de hipozeuxe, que, na verdade, se trata de um paralelismo sintático, isto é, em que se repete a

mesma estrutura gramatical. De fato, inicia-se uma outra oração que contém a mesma ideia do conteúdo mencionado na anterior. Com isso, o objetivo do escritor parece ser causar a intensificação de uma situação de desespero.

Os negritos representam os adjetivos empregados para o detalhamento da imagem, e os duplos sublinhados indicam a justaposição (*épitrochisme*⁴⁶) de adjetivos seguidos de uma oração relativa. Assim, Nodier, além de fazer uma descrição com minúcias, intensifica o suspense do conto. Do último adjetivo marcado, “*paisible*”, resulta, novamente, um contraste, pois em meio ao desespero a personagem consegue manter-se em paz.

Il cède, il répond, je pars, et content de quitter les hommes, je vois fuir, sous mon essor facile, les rivières bleus des continents, les sombres déserts de la mer, le toit varié des forêts que bigarrent le vert naissant du printemps, la pourpre et l'or d'automne, le bronze mat et le violet terne des feuilles crispées de l'hiver.

Este período é quase inteiramente formado por *épitrochisme*, justaposição, sinalizando a rapidez com que os acontecimentos ocorrem no sonho, sendo que o sublinhado simples indica a justaposição de verbos (orações coordenadas); o sublinhado duplo, grupos nominais, que sugerem a velocidade do voo da personagem, lembrando que, em um sonho, tudo é possível; o sublinhado destacado, cores associadas às estações do ano, que sugerem a passagem do tempo.

Em seguida, inicia-se um longo parágrafo, cujo fim marca, de modo definitivo, a passagem para outro nível narrativo, visto que esse procedimento da mudança de níveis começa com o sono da personagem, quando esta começa a dormir e a sonhar:

⁴⁶ Uma figura de linguagem, em português, que se aproxima do termo francês é “assíndeto”.

“Avez-vous jamais vu le long des murs du Céramique [...] ? Les avez-vous vus, la bouche entrouverte pour aspirer encore une fois les premières influences de l’air vivifiant, recueillir avec une morne volupté les douces impressions de la tiède chaleur du printemps”.

É recorrente em Nodier o paralelismo gramatical, como podemos observar pelos sublinhados, em que dois períodos se iniciam com o mesmo verbo, no passado, adotando a posposição do sujeito como procedimento para formular uma questão.

O duplo sublinhado marca um tipo de construção encontrada também em Apuleio. Trata-se de substantivar o adjetivo e utilizar o substantivo como um complemento nominal, isto é, tem-se uma inversão de funções: o adjetivo ocupa a posição do substantivo e o substantivo, a de núcleo de uma locução (duas palavras com a mesma função, no caso, uma preposição mais um substantivo) adjetiva.

Le même spectacle vous aurai frappé dans les murailles de Larisse, car il y a des malheureux partout : mais ici le malheur porte l’empreinte d’une fatalité particulière qui est plus dégradante que la misère, plus poignante que la faim, plus accablante que le désespoir.

A fim de aumentar a expectativa e detalhar o horror, são utilizadas construções paralelas que são constituídas por comparações, as quais, ao serem justapostas, criam uma gradação.

Ces infortunés s’avancent lentement à la suite les uns des autres. Et marquent entre tous leurs pas de longues stations comme des figures fantastiques disposées par un mécanicien habile sur une roue qui indique les divisions du temps.

Esse excerto expressa uma imagem de terror: pessoas que andam sempre no mesmo local, em um mesmo ritmo. O sublinhado acima indica uma nova comparação que associa esse movimento repetitivo a um mecanismo que lembraria as engrenagens de um relógio.

Assim, a expressão “*longues stations*” contribui para a composição do frenético pretendido, pois o adjetivo “*longues*” serve para causar uma intensificação do substantivo “*stations*”, que nos remete à *via crucis* e, claro, ao sofrimento. Lembrando ainda que o adjetivo “*fantastiques*”, ligado a “*figures*”, faz nos lembrar do gênero do próprio conto.

Douze heures s'écoulent pendant que le cortège silencieux suit le contour de la place circulaire, quoique l'étendue en soit si bornée qu'un amant peut lire d'une extrémité à l'autre, sur l main plus ou moins déployée de sa maîtresse, le nombre des heures de la nuit qui doivent amener l'heure si désirée du rendez-vous.

O período acima inicia-se com uma comparação que retoma a descrita no trecho anterior, pois há a mesma ideia: indicação do tempo seguida de um movimento circular. Com isso, Nodier consegue associar um elemento espacial, inclusive com extensão (“*l'étendue*”), uma situação temporal. Em seguida, há uma “construção *embrassée*” (duplo sublinhado), ou melhor, uma outra comparação feita já dentro de uma comparação, contribuindo ainda mais para o enriquecimento das imagens. No final do período, há o encontro com as horas da noite, a qual trará os pesadelos.

“Ces spectres vivants n'ont conservé presque rien d'humain”.

Há pouco, falava-se das garotas de Larissa, descritas como verdadeiros fantasmas. Agora, elas são chamadas explicitamente de espectros. É curioso que espectros sejam qualificados como vivos. Temos, então, duas figuras de estilo, que podem ser descritas como metáfora, visto que as pessoas são tidas como mortas (poderíamos pensar na metáfora tomada no sentido literal), e paradoxo (um fantasma vivo), que poderíamos explicá-lo até como oxímoro (um paradoxo exagerado).

*A peine la nuit vient les détromper, en développant ses ailes de crêpe, sur lesquelles il ne reste pas même une des clartés livides qui mouraient tout à l'heure au sommet des arbres; à peine le dernier reflet qui petillait encore sur le métal poli au faîte d'un bâtiment élevé achève de s'évanouir, **comme** un charbon encore ardent dans un brasier éteint, qui blanchit peu à peu sous la cendre, et ne se distingue bientôt plus du fond de l'âtre abandonné, un murmure formidable s'élève parmi eux, leur dents se claquent de désespoir et de rage, ils se pressent et s'évitent de peur de trouver partout des sorcières et des fantômes. Il fait nuit!... et l'enfer va se rouvrir!*

No final de um extenso parágrafo, acima descrito, há um paralelismo (marcado pelos sublinhados simples) que leva a pensar em uma substituição, isto é, diz-se algo novo no lugar do que se havia dito anteriormente. Esse recurso permite que novas imagens sejam criadas e, ao mesmo, cria uma pausa na narrativa, mas sem fazer com que se perca a curiosidade e a atenção durante a leitura, visto que as imagens descritas são impressionantes e facilitam o detalhamento necessário para a ambientação do fantástico, neste caso, do frenético. A primeira parte parece dialogar com a abertura do capítulo em que a personagem viajava durante a noite e quase não passava nenhum raio do luar pela copa das árvores.

Os duplos sublinhados indicam a inserção de uma oração relativa, que fornece, conforme se pode observar acima, detalhes a respeito daquilo que é dito. Percebe-se, ainda, que a terceira oração destacada encontra-se dentro de uma comparação, outro recurso recorrente em Nodier para o embelezamento poético de seu conto. Ambos procedimentos são suportes para veicular muitas das imagens criadas pelo autor.

Após a descrição das imagens, feita em um ritmo lento, o narrador prossegue com a narrativa, provocando uma aceleração, marcada pela coordenação de orações (cujos verbos estão sublinhados com ondulações). Não se pode ignorar que na última oração do período aparecem explicitamente as figuras das bruxas e fantasmas. Logo após, em meio a uma interrupção do pensamento do narrador, a qual pode gerar suspense, em uma frase curta,

finalmente, estabelece-se o universo do pesadelo, pois, quando a noite chega, o inferno se abre.

“C’était ce Polémon que j’avais si longtemps pleuré, et qui revient toujours dans mon sommeil me rappeler avec un baiser froid que nous devons retrouver dans l’immortelle vie de la mort”.

Neste nível narrativo, apresenta-se Polemon. Podemos notar a semelhança existente entre esse trecho e a visão daquela mulher, a amada da personagem e por quem havia chorado muito tempo (cf. página 100). O período termina com paradoxo: “imortal vida da morte”, em que a morte é tida como uma vida, ou seja, opostos que se encontram unidos em uma mesma sentença. Com isso, também poderíamos dizer que esse paradoxo aproxima-se ao oxímoro.

“C’était Polémon encore vivant, mais conservé pour une existence si horrible que les larves et les spectres⁴⁷ de l’enfer se consolent entre eux en se racontant ses douleurs [...]”.

Podemos observar que o início do período acima é parecido com o anterior, havendo um paralelismo.

“[...] Polémon tombé sous l’empire des sorcières de Thessalie et des démons qui composent leur cortège dans le solennités, les inexplicables solennités de leurs fêtes nocturnes.”

No trecho acima, é possível que se identifique a elipse de um verbo, pois, onde se lê “*Polémon tombé*”, deveríamos encontrar “*Polémon a tombé*”, estruturando o chamado “*passé composé*” do francês. Em seguida, há a repetição da palavra “*solennités*”, que, além de promover uma ênfase, serve para introduzir um elemento que ajudaria a compor a atmosfera

⁴⁷ Mitologia antiga.

de horror, devido o uso do adjetivo “*nocturnes*”, que confere ao referente um clima sombrio, próprio do horror.

[...] *Lucius! Lucius! S'écria-t-il avec un rire affreux. — Polémon, cher Polémon, l'ami, le sauveur de Lucius!... — Dans un autre monde, dit-il en baissant la voix; je m'en souviens... c'était dans un autre monde, dans une vie qui n'appartenait pas au sommeil et à ses fantômes!... — Que dis-tu de fantômes?... Regarde!... répondit-il en étendant le doigt dans le crépuscule. Les voilà qui viennent.*

O período acima inicia-se com uma repetição, também chamada epizeuxe, muito propícia, visto que é a primeira vez que aparece o nome da personagem no conto. A fala de Lúcio, de modo semelhante, também começa obedecendo o mesmo procedimento, repetindo-se o nome de seu interlocutor, Polemon. Contudo, não podemos dizer que se trata de epizeuxe, pois a repetição não é imediata, como em “*Lucius! Lucius!*”, portanto devemos defini-la como uma mesarquia, isto é, repetição no começo e no meio. Essa construção acontece mais uma vez ao se repetir “*Dans un autre monde*” em “*c'était dans un autre monde*”. Contudo, ao se repetir na fala da segunda personagem o nome “*Lucius*”, tem-se a chama epanadiplose, que, na verdade, é a repetição de uma mesma palavra no começo de uma frase, ou verso, e no final do outra. Já a repetição de uma mesma palavra no final de versos ou frases (sublinhada acima) chama-se epístrofe, ou epífora.

Essas repetições, associadas às suspensões e aos vocativos, marcam o enunciado estilisticamente, dotando-o de características da fala, uma vez que a fragmentação do enunciado é característica de uma conversação.

Algo a ser levado em consideração é o uso do passado simples do francês, até então não utilizado, o que marcaria, de fato, a transição de um nível narrativo a outro, pois, no conto, normalmente, marcam-se essas transições por meio de recursos morfossintáticos distintos.

— *Oh! **ne te livre pas**, jeune infortuné, aux inquiétudes des ténèbres ! **Quand** les ombres des montagnes descendent en grandissant, rapprochent de toutes parts la pointe et les côtés de leurs pyramides gigantesques, et finissent par s’embrasser en silence sur la terre obscure; **quand** les images fantastiques de nuages s’étendent, se confondent et rentrent ensemble sous le voile protecteur de la nuit, comme des époux clandestins; **quand** les oiseaux des funérailles commencent à crier derrière les bois, et que les reptiles chantent d’une voix cassée quelques paroles monotones à la lisière des marécages... alors, mon Polémon, **ne livre pas** ton imagination tourmentée aux illusions de l’ombre et de la solitude.[...]*

Esse parágrafo, logo em seu início, apresenta estruturas em paralelismo. A repetição da palavra “*quand*” marca uma anáfora. Além disso, nota-se o uso de orações coordenadas assindéticas (cujos verbos encontram-se sublinhados), o que define gramaticalmente essas frases como paralelas, obedecendo à ordem: “*quand*” + orações coordenadas. A segunda oração estruturada obedecendo ao paralelismo apresenta outro recurso estilístico de construção verificado na sequência dos verbos em “[...] s’étendent, se confondent et rentrent [...]”, que, em francês, denomina-se *épitrochisme*.

Outra repetição encontrada é a expressão em negrito “*ne livre pas*”, que não existe sem causar nenhum efeito, pois, do modo que foi estruturado o trecho acima, funciona como retomada à narração que fora suspensa. Assim, as frases iniciadas por “*quand*” funcionam como um parêntese, pelo fato de provocar, na narrativa, uma suspensão que gera uma expectativa, mas que possuiria o objetivo de apresentar algumas imagens que poderiam ser exemplos das inquietudes das trevas. Contudo, não se pode confirmar essa interpretação com certeza, pois essas frases parecem um tanto deslocadas devido a um outro procedimento estilístico, trata-se da interrupção da frase: neste caso, há a omissão da oração principal a que se ligam as subordinadas temporais (frases iniciadas por “*quand*”).

Já o duplo sublinhado marca uma metáfora ao se referir ao véu da noite; com isso, temos novamente o uso da imagem de um tecido para descrever a noite, como foi visto na página 105, em “*en développant ses ailes de crêpe*”.

“*Fuis les sentiers cachés où les spectres se donnent rendez-vous pour former de noires conjurations contre les repos des hommes [...]*”.

Procurando fugir do encontro com essas figuras fantasmagóricas, Lúcio aconselha seu amigo a evitar os locais em que pode haver fantasmas. O primeiro local mencionado está transcrito acima, trata-se de caminhos escondidos onde espectros se reúnem. No entanto, o que se torna mais interessante é o motivo dessa reunião dos espectros, que é formar conjurações contra o repouso dos homens, ou seja, pode-se inferir pelo contexto que o intuito de tal reunião diz respeito a criar os pesadelos, que seria, no conto, a melhor maneira de atrapalhar o sono das pessoas. O uso dos adjetivos (sublinhados) ajudam a intensificar a ambientação de terror desses lugares e situações.

“*Veux-tu m'en croire, Polémon? [...] Veux-tu m'en croire, Polémon?*”.

Como Nodier escreve em duas páginas e meia um único parágrafo, essa repetição seria empregada, após as suspensões provocadas pela inserção das imagens e dos argumentos que a personagem utiliza para persuadir Polemon, como meio de prender a atenção do leitor e, ao mesmo tempo, conduzir a narrativa como em uma espiral, retornando-se a um mesmo ponto antes de haver o aprofundamento, ou o avanço, da narração.

“*Jamais une sombre lamie, une mante décharnée n'osa étaler la hideuse laideur de ses traits dans les banquets de Thessalie.*”

Após falar sobre alguns temores dos demônios, o narrador faz referência a um ser mitológico, que se portaria como uma espécie de vampiro, que sugava o sangue de crianças. Nodier, tanto para caracterizar na fala da personagem a impressão de ansiedade, quanto para enfatizar as imagens dessas criaturas, cria um rompimento sintático, pois ao começar falando a respeito da Lâmia (sublinhado simples), há uma quebra sintática para se introduzir um novo sujeito gramatical (duplo sublinhado), como se o primeiro elemento ficasse em suspensão, sem ser retomado. Caso contrário, bastaria que Nodier houvesse criado um sujeito composto: “*Jamais une sombre lamie et une mante décharnée n’osèrent [...]*”.

“L’immobilité de leurs formes, la pureté de leurs traits, le calme de leurs attitudes qui ne changeront jamais, rassureraient la frayeur même”.

Acima, a personagem propõe uma sequência de grupos nominais (sublinhados), que compõe o sujeito composto do verbo “*rassureraient*”. Importante notar que os substantivos abstratos (em negrito), que são os núcleos do sujeito, referem-se a situações que, ao contrário do que é afirmado no conto, deveriam gerar um sentimento bom, mas, paradoxalmente, geram medo. Considerando, ainda, que a ausência de conjunção na sequência do sujeito cria uma figura estilística chamada assíndeto.

[...] elle court en chantant des airs qui chassent les démons [...] et les airs de la harpe de Myrthé (enchantelements ravissant des nuits!), les airs de la harpe de Myrthé qui volent, qui fuient, qui s’évanouissent, qui reviennent encore — comme elle chante, comme ils volent, les airs de la harpe de Myrthé, les airs qui chassent le démon!... [...].

Comecemos por analisar os paralelismos e repetições existentes acima. Em

(XXX) “*et les airs de la harpe de Myrthé (enchantelements ravissant des nuits!), les airs de la harpe de Myrthé [...]”;*

Nodier se utiliza de uma construção parentética (duplo sublinhado), que tem como efeito causar uma suspensão do enunciado, gerando expectativas no leitor. No entanto, ao invés de permitir que o leitor se esforce em recuperar o sentido do enunciado antes dos parênteses, como normalmente é feito, o autor preferiu retomar o que havia sido dito anteriormente através da repetição exata da estrutura precedente, conforme indica os sublinhados simples. Mesmo provocando uma facilitação da leitura, a construção desse período cria um enunciado fragmentado, propício para expressar a fala e os sentimentos de uma personagem que se encontra em meio a uma situação de encantamento, portanto, de exaltação.

Em seguida, em:

(XXXI) “[...] *qui volent, qui fuient, qui s’évanouissent, qui reviennent encore*”;

Há uma justaposição de orações relativas que se ligam à “*les airs de la harpe de Myrthé*”, dando a mesma impressão dos silfos agitados, no capítulo “*Le Prologue*”, e das ninfas, visto que os verbos indicam movimento. Logo após, em:

(XXXII) “[...] — *comme elle chante, comme ils volent, les airs de la harpe de Myrthé, les airs qui chassent le démon!*”;

Há, novamente, uma justaposição de frases dentro de uma construção parentética (marcada pelo travessão), que continua a fragmentar o enunciado. Entretanto, o período termina com uma construção paralela, isto é, a frase final (sublinhada) retoma o início do excerto acima:

(XXXIII) “*des airs qui chassent les démons*”.

Existem aqui leves diferenças, pois em (XXXIII) empregam-se o artigo “*des*” (ao invés de “*les*”) e “*les démons*” (ao invés de “*le démon*”). Esse tipo de retomada será frequente no conto, visto que criará uma narrativa em espiral e, ao mesmo tempo, dar-se-á uma ênfase sobre o que está sendo dito. É o que veremos no parágrafo a seguir, antes de avançarmos a outro nível narrativo: a estrutura da fala das personagens remetem à estrutura da narrativa do

conto, pois, assim como há nas falas uma retomada e um consequente avanço na história, há, do mesmo modo, um aprofundamento, marcado pela passagem entre os níveis narrativos, no sonho da personagem Lorenzo.

J'ai éprouvé en verité toutes les illusions des rêves, et que serais-je alors devenu sans le secours de la harpe de Myrthé, sans le secours de sa voix, si attentive à troubler le repos douloureux et gémissant de mes nuits?... Combien de fois je me suis penché dans mon sommeil sur l'onde limpide et dormante, l'onde trop fidèle à reproduire mes traits altérés, mes cheveux hérissés de terreur, mon regard fixe et morne comme celui du désespoir qui ne pleure plus!... Combien de fois j'ai frémi en voyant des traces d'un sang livide courir autour de mes lèvres pâles; [...] Combien de foi, effrayé de ma nudité, de ma honteuse nudité, je me suis livré inquiet à l'ironie de la foule avec une tunique plus courte, plus légère, plus transparente que celle qui enveloppe une courtisane au seuil du lit effronté de la débauche! Oh! combien de fois des rêves plus hideux, des rêves que Polémon lui-même ne connaît point.... Et que serais-je devenu alors, que serais-je devenu sans le secours de la harpe de Myrthé, sans le secours de sa voix et de l'harmonie qu'elle enseigne à ses soeurs, quand elles l'entourent obéissantes, pour charmer les terreurs du malheureux qui dort, pour faire bruire à son oreille des chants venus de loin, comme la brise qui court entre peu de voile, des chants qui se marient, qui se confondent, qui assoupissent les songes orageux du coeur et qui enchantent leur silence dans une longue mélodie ?

Nesse parágrafo, nota-se o uso de estruturas paralelas e de repetições, cuja figura mais abundante é a anáfora. Assim, observamos que, no começo:

(XXXIV) “et que serais-je alors devenu”;

É retomado no início do período seguinte, mudando apenas a posição de uma palavra, “alors”:

(XXXV) “Et que serais-je devenu alors”.

Em seguida, acrescenta-se um complemento que apresenta expressões justapostas, as quais apresentam uma anáfora (em negrito, abaixo), trata-se de:

(XXXVI) “**sans le secours de la harpe de Myrthé, sans le secours de sa voix**”.

Com isso, percebemos que há um paralelismo entre os períodos que compõem o fragmento analisado, considerando que essa repetição ajuda-nos a lembrar da estrutura de uma fórmula mágica ou encantamento, visto que a personagem se encontra admirada com Myrthé.

“Les flammes montent, descendent, s’égarent comme ce démon fantastique des solitudes qui aime à se mirer dans les fontaines.”

A princípio, o período apresenta uma justaposição de orações coordenadas (sublinhado simples), seguida de uma comparação (marcada com duplo sublinhado). Subordinada a essa oração, encontramos uma oração relativa (com sublinhado de ondulação), utilizada pelo autor para ampliar a imagem pretendida. Mais uma vez, essa sequência de verbos que indicam ação proporcionam uma impressão de agilidade e agitação.

“Vois comme ils jouent autour de toi, comme ils frémissent dans les fleurs, comme ils rayonnent en reflets de feu sur les vases polis; ce ne sont point des démons ennemis. Ils dansent, ils se réjouissent, ils ont l’abandon et les éclats de la folie.”

Este período inicia-se com uma justaposição de orações, porém havendo a repetição da palavra “*comme*”. Como a repetição se dá praticamente no começo de cada frase, poderíamos dizer que se trata de anáforas, a qual ajuda a enfatizar a fala da personagem. A seguir, há, novamente, a justaposição de orações coordenadas (duplo sublinhado), cuja ideia de agilidade, associada a noções de alegria (“*dansent*”, “*réjouissent*”, “*folie*”), contribui para argumentar que esses demônios não são inimigos e, se eles perturbam o repouso de alguém, é por brincadeira, como faria uma criança.

Interessante notar que o número de repetições, seja de palavras, seja de estruturas (como as orações coordenadas), normalmente, é três. Quando o número de repetição é maior

que trêz, tem-se uma ênfase ainda maior, mostrando uma ansiedade, ou outra característica emocional da personagem, em exagero. Trata-se de um recurso de amplificação de sentido.

4.2.3. Capítulo L'Épisode

Nesse capítulo, inicia-se um novo nível narrativo, no qual vai ser contada a história de Polémon e de Méroé, a qual é apresentada da seguinte maneira:

Vous savez aussi, puisque vous êtes Thessaliennes, qu'aucune femme n'a jamais égalé en beauté cette noble Méroé qui, depuis son veuvage, traîne de longue draperies blanches brodées d'argent; Méroé, la plus belle des belles de Thessalie, vous le savez. Elle est majestueuse comme les déesses, et cependant il y a dans ses yeux je ne sais quelles flammes mortelles qui enhardissent les prétentions de l'amour.—Oh! combien de fois je me suis plongé dans l'air qu'elle entraîne, dans la poussière que ses pieds font voler, dans l'ombre fortunée qui la suit!... Combien de fois je me suis jeté au devant de sa marche pour dérober un rayon à ses regards, un souffle à sa bouche, un atome au tourbillon qui flatte, qui caresse ses mouvements; combien de fois (Thélaïre, me le pardonneras-tu?), j'épiais la volupté brûlante de sentir un des plis de sa robe frémir contre ma tunique ou de pouvoir ramasser d'une lèvre avide une des paillettes de ses broderies dans les allées des jardins de Larisse! (NODIER, 1961, p.60, grifo nosso).

Méroé, nesse trecho, é descrita como a mais bela da Tessália. Para isso, a princípio, Nodier utiliza repetições para exaltar o nome dessa grande mulher, como se verifica pelas palavras sublinhadas com ondulações “[...]aucune femme n'a jamais égalé en beauté cette noble Méroé qui, depuis son veuvage, traîne de longue draperies blanches brodées d'argent; Méroé, la plus belle des belles de Thessalie, vous le savez.”.

Tem-se uma ênfase ainda maior por conta da repetição ocorrer em posição de tópico, isto é, no início da frase; o que vem após esse tópico, “*la plus belle des belles de Thessalie*”, torna-se um comentário. Na verdade, pode-se dizer que essa estrutura de tópico e comentário origina-se, neste caso, a partir de uma figura de linguagem chamada anacoluto, pois se trata de uma interrupção sintática, afinal o nome Méroé fica isolado do restante da oração, e a

oração seguinte, “*vous le savez*”, retoma toda a ideia anterior por meio de um pronome, “*le*”, fato que comprova o anacoluto. Ainda a respeito do comentário, em “*la plus belle des belles*”, o superlativo, “*la plus belle*”, em correlação com o próprio termo “*belles*”, enaltece ainda mais a beleza de Méroé.

Já em “*Elle est majestueuse comme les déesses, et cependant il y a dans ses yeux je ne sais quelles flammes mortelles qui enhardissent les prétentions de l'amour*”, há uma comparação (marcada pelos pontilhados) com deusas, o que promove uma divinização de Méroé. O duplo sublinhado indica uma metáfora, cujo adjetivo “*mortelles*” está ligado a um campo semântico apropriado para o gótico, pois gera-se um duplo sentido, podendo significar tanto o amor quanto uma forma que Méroé utiliza para encantar seus amantes.

Em seguida, há uma estrutura que se repete três vezes no início de orações. Essa anáfora permite a inclusão de mais informações a respeito de como Polémon estava envolvido com a Méroé, intensificando a ligação entre os dois. Na segunda oração há um assíndeto, que é a justaposição de termos coordenados sem o uso de conjunções, como se vê em “*pour dérober un rayon à ses regards, un souffle à sa bouche, un atome au tourbillon qui flatte, qui caresse ses mouvements*”, em que o tracejado indica termos justapostos ligados ao verbo “*dérober*”, sendo que o último tracejado é uma continuação da oração relativa que se inicia com o pronome “*qui*”. Esse procedimento cria uma sensação intensa de dependência da personagem para com Méroé, que se mostrará uma feiticeira.

‘Ici de la verveine en fleur... là, trois brins de sauge cueillis à minuit dans le cimetière de ceux qui sont morts par l'épée... ici, le voile de la bien-aimée sous lequel le bien-aimé cacha sa pâleur et sa désolation après avoir égorgé l'époux endormi pour jouir de ses amours... ici encore, les larmes d'une tigresse excédée par la faim, qui ne se console pas d'avoir dévoré un de ses petits’. (NODIER, 1961, p.62)

Nessa fala da bruxa, percebemos um mesmo modelo de construção que o parágrafo anterior: a repetição do pronome “*ici*” três vezes, que passa a assumir uma certa tendência de

Nodier nesse capítulo. Assim, há novamente uma estrutura de orações assindéticas, a qual promove, neste contexto, ao se associar com a anáfora, uma ideia de retomada, ou melhor, o universo onírico exerce influência sobre a narrativa, sendo, nesse caso, essa volta ao mesmo ponto, numa tentativa de se criar uma narrativa em espiral, cuja estrutura propicia um maior detalhamento que contribuirá com a formação da imagem narrada, posto que o gênero gótico é altamente imagético. Contudo, em Nodier, essas imagens são organizadas de modo a gerar uma poeticidade, e não apenas aceitar os acontecimentos típicos desse gênero.

Em “*Ici de la verveine en fleur... là, trois brins de sauge cueillis à minuit [...]*”, os advérbios “*ici*” e “*là*”, ampliam a antítese verificada nas imagens criadas, visto que estão sendo contrapostos dois elementos, a princípio, da flora. Desse modo, “*verveine*” (=verbena), uma planta com flores, representando a beleza e a paz, sendo que é utilizada em magia⁴⁸, contrapõe-se a “*sauge*” (=sálvia⁴⁹), também em número de três, mas que foram colhidas à meia noite, em um semitério; a sálvia, portanto, tem, igualmente, relações com feiticiria. Contudo, sendo Méroé considerada como rainha do pesadelo, é possível entender esse “aqui” como referência ao mundo dos sonhos, onde ela domina. Com isso, ela transmite a ideia de que onde ela está é bonito e que “lá”, isto é, onde ela não está, é dominado pelo lado sombrio, mas, na verdade, conforme veremos nas outras duas descrições do “*ici*”, o lugar em que ela se encontra é dominado por opressões psicológicas, propícias para um pesadelo.

Assim, em “*ici, le voile de la bien-aimée [...] jouir de ses amours...*”, a opressão psicológica se dá na imagem de uma mulher que degola o seu marido e, em “*ici encore, les larmes d’une tigresse [...] dévoré un de ses petits*”, na de uma tigresa que, motivada pela fome, devora um de seus filhotes. De fato, o que está por detrás dessas imagens é a ideia de

⁴⁸ “Já foi chamada de Erva-Sacra, vez que era usada em sacrifícios antigos e para decorar altares. Os romanos achavam a verbena um símbolo da paz. [...] já foi usada em feitiços, purificação, induzir visões e até como ingrediente em porções do amor.” Disponível em: <<http://www.plantasmedicinaisfitoterapia.com/plantas-mediciniais-verbena.html>>, acesso em: 18 abr. 2011.

⁴⁹ “Erva considerada sagrada para os romanos, a colheita sempre foi feita cercada de rituais. Pela credence popular, o ingrediente tem o poder de proteger contra feitiços. Para outros, se dormida sob o travesseiro, consegue tornar sonhos em realidade.” Disponível em: <www.almanaquedocampo.com.br/verbete/exibir/168>, acesso em: 18 abr. 2011.

que uma amante, ou até mesmo uma mãe, pode matar aquele que ama quando motivada tanto pela paixão pelos prazeres quanto pela necessidade, característica importante para compreender Méroé.

Venez, venez, criait Méroé, il faut que les démons de la nuit s'apaisent et que les morts se réjouissent. Apportez-moi de la verveine en fleur, de la sauge cueillie à minuit, et du trèfle à quatre feuilles; donnez des moissons de jolis bouquets à Saga et aux démons de la nuit. (NODIER, 1961, p.63).

Essa fala de Méroé inicia-se, na verdade, como uma invocação, por isso a reduplicação no início do período favorece o clima de terror, pois enfatiza-se o que virá na sequência, a saber: os demônios e os mortos. Nesse instante é que se melhor identifica Méroé como uma bruxa.

Em seguida, a personagem pede para que lhe tragam os elementos aos quais ela já havia mencionado em sua fala anterior, trata-se da verbena florida, da sálvia colhida à meia noite e do trevo de quatro folhas, inserido agora na narrativa, note-se que o número de ingredientes é três. Com isso, parece que, de fato, Méroé está se preparando para realizar um feitiço para acalmar os demônios e alegrar os mortos. Nodier, ao personificar o substantivo de origem latina “saga”, escrevendo-o com letra maiúscula, permite que se comprove quem a personagem realmente é, ou seja, uma bruxa, visto que essa palavra significa “bruxa”, “feiticeira”. Ao repetir os termos “*démons de la nuit*”, cria-se uma ênfase que pode ser entendida como Méroé possuindo grande ligação com esses seres.

Um pouco adiante, no mesmo parágrafo, tendo Polémon ficado aterrorizado com as colunas que se lavantavam, representando crianças que eram sacrificadas, disse:

Pitié! pitié! m'écriai-je, pour la mère infortunée qui dispute son enfant à la mort.—Mais cette prière étouffée n'arrivait à mes lèvres qu'avec la force du souffle d'un agonisant qui dit: Adieu! Elle expirait en sons inarticulés sur ma bouche balbutiante. (NODIER, 1961, p.63).

A fala de Polémon inicia-se também com uma reduplicação que marca a agonia da personagem diante daquele mundo de pesadelo. No entanto, por meio de uma antítese, contrapõem-se essa súplica angustiante da personagem com o grito fraco que lhe sai dos lábios, lembrando o verso 337 da *Arte Poética*, de Horácio, “*omne superauacuum pleno de pectore manat*”, que quer dizer “tudo sai chocho de um peito estufado”⁵⁰.

A bruxa, contudo, não lhe perdoará o atrevimento de interrompê-la:

[...] *Misérable! s'écria Méroé, sois puni à jamais de ton insolente curiosité!... Ah! tu oses violer les enchantements du sommeil.... Tu parles, tu cris et tu vois.... Eh bien! tu ne parleras plus que pour te plaindre, tu ne crieras plus que pour implorer en vain la sourde pitié des absents, tu ne verras plus que des scènes d'horreur qui glaceront ton âme... [...].* (NODIER, 1961, p.64).

Méroé se volta contra Polémon para amaldiçoá-lo por ele ter violentado os encantamentos do sono, ou melhor, os feitiços do pesadelo, para tanto, ela parte do falar, do falar, do gritar e do ver, que são as três capacidades que Polémon apresenta. Com isso, a fim de que o efeito da desgraça que recairá sobre o infeliz seja amplificado, apresentam-se três orações, uma para cada situação apresentada, assim: “*tu ne parleras plus [...]*”, “*tu ne crieras plus [...]*” e “*tu ne verras plus [...]*” estão em paralelismo para que a maldição sobre Polémon seja perfeita, já que o número três é o símbolo da totalidade, além de compor uma estrutura para o período que lembra uma fórmula mágica para feitiçaria, devido o detalhamento da fala da bruxa.

[...] *Et en s'exprimant ainsi, avec une voix plus grêle et plus déchirante que celle d'une hyène éborgnée qui menace encore les chasseurs, elle détachait de son doigt la turquoise chatoyante qui étincelait de flammes variées comme les couleurs de l'arc-en-ciel, ou comme la vague qui bondit à la marée montante, et réfléchit en se roulant sur elle-même les feux du soleil levant. Elle presse du doigt un ressort inconnu qui soulève la pierre merveilleuse sur sa charnière invisible, et découvre dans un écrin d'or je ne sais quel*

⁵⁰ Tradução: Alceu Dias Lima.

monstre sans couleur et sans forme, qui bondit, hurle, s'élançe, et tombe accroupi sur le sein de la magicienne [...]. (NODIER, 1961, p.64).

O trecho acima, sequência do fragmento anterior, afirma que a bruxa, enquanto proferia as maldições, possuía uma voz também afetada, “[...] *avec une voix plus grêle et plus déchirante*[...]”;⁵¹ essa situação é enriquecida em razão da forte imagem usada para a comparação, “[...] *que celle d'une hyène égorgée qui menace encore les chasseurs* [...]”⁵². É importante lembrar que essa imagem faz alusão ainda ao motivo da degola, ou seja, essa comparação é um meio que Nodier possui para ampliar a sensação de horror, no caso, da voz da personagem, cujo efeito é obtido a partir de uma imagem macabra que envolve morte e sofrimento.

Em “*elle détachait de son doigt la turquoise chatoyante qui étincelait de flammes variées comme les couleurs de l'arc-en-ciel, ou comme la vague qui bondit à la marée montante, et réfléchit en se roulant sur elle-même les feux du soleil levant*”⁵³, o sublinhado simples marca a comparação; o duplo sublinhado nos mostra que, por meio de uma oração coordenada alternativa, acrescenta-se mais um detalhe a respeito das chamas variadas, pois é realizada mais uma comparação; os tracejados, uma oração coordenada aditiva, ou seja, soma-se mais uma oração ao período que traz consigo uma nova informação a respeito da pedra. Todos esses recursos possibilitam que se crie uma imagem mais nítida e, dessa forma, tornam o texto mais poético, além de criarem uma pausa na narrativa que instiga a atenção do leitor para o que está prestes a acontecer.

Esse clima causado pela suspensão da narrativa em que se elabora uma bonita e agradável imagem é, no entanto, contraposto com uma figura negativa, um monstro que parece sair da pedra pressionada, conforme se verifica em “*je ne sais quel monstre sans*

⁵¹ “[...] com uma voz mais aguda e mais pungente. [...]” (trad. própria).

⁵² “[...] do que aquela de uma hiena degolada que ainda ameaça os caçadores” (trad. própria).

⁵³ “[...] tirava do dedo a turquesa cintilante que resplandecia de chamas tão variadas como as cores do arco-íris, ou como a onda que avança na maré alta e reflecte, ao enrolar-se sobre si própria, os fogos do sol nascente.” (NODIER, 1972, p.35).

couleur et sans forme, qui bondit, hurle, s'élançe, et tombe accroupi sur le sein de la magicienne". Por um lado, é importante considerar que esse monstro não possui uma forma definida, pois, se ele representa um demônio do pesadelo, é normal que ele assuma uma forma que nos provoque medo enquanto dormimos, ou melhor, um pesadelo não pode ser igual para todos e, por isso, esse monstro deve apresentar-se como convém a cada um que sonha; por outro lado, os sublinhados acima indicam uma justaposição de orações curtas que promovem a impressão da velocidade com que esse monstro se coloca à disposição da bruxa. Assim, Nodier, ao unir o trabalho com a linguagem e as imagens criadas, compõe um texto carregado de poeticidade.

Eis que Méroé começa a falar com o tal criatura:

Te voilà, dit-elle, mon cher Smarra, le bien-aimé, l'unique favori de mes pensées amoureuses, toi que la haine du ciel a choisi dans tous ses trésors pour le désespoir des enfants de l'homme. Va, je te l'ordonne, spectre flatteur, ou décevant ou terrible, va tourmenter la victime que je t'ai livrée; fais-lui des supplices aussi variés que les épouvantements de l'enfer qui t'a conçu, aussi cruels, aussi implacables que ma colère. Va te rassasier des angoisses de son cœur palpitant, compter les battements convulsifs de son pouls qui se précipite, qui s'arrête... contempler sa douloureuse agonie et la suspendre pour la recommencer... (NODIER, 1961, p.64).

Nesse momento, por meio do que chamamos de *apóstrofe* (quanto a figuras de linguagem, corresponde ao vocativo), Méroé se dirige para o monstro e revela o seu nome, trata-se do próprio Smarra, demônio do pesadelo. Em seguida, essa feiticeira dirige-se ao demônio como seu amante e, de certa forma, como a um animal de estimação, situação que se enfatiza quando Nodier usa três vezes o verbo “ir”, como mostram os sublinhados. Ela, portanto, é vista como uma deusa que está acima dessas criaturas infernais capazes de infligir as maiores torturas aos homens desde a mais tenra idade.

A atmosfera de terror se instaura, principalmente, por causa do campo semântico estabelecido pelo uso dos adjetivos (com ondulações), muitas vezes contraditórios, assim:

“*pensées amoureuses*” (=pensamentos amorosos), em que há uma contradição, pois como pode uma pessoa com pensamentos amorosos desejar tormentos às outras?; “*spectre flatteur*” (espectro lisonjeiro), dir-se-ia um oxímoro, pois liga a um espectro, ou seja, um espírito fantasmagórico, um adjetivo que não corresponde a sua natureza maléfica, visto tratar-se de um demônio; “*décevant*” (=enganoso), a partir desse adjetivo começa a se aproximar dos atributos de Smarra, visto que tanto os demônios quanto os sonhos seduzem os homens e, combinando-os, temos um demônio do pesadelo, que amplifica essa capacidade de enganar; “*terrible*” (=terrível) “*supplices aussi variés, [...] aussi cruels, aussi implacables*” (= suplícios tão variados, tão cruéis, tão implacáveis), nota-se, primeiramente, que se ligam três adjetivos ao substantivo “*supplices*” enfatizados pelo acompanhamento do advérbio “*aussi*”, em segundo lugar, esses adjetivos atestam ainda mais o caráter maligno; “*battements convulsifs*” (=baterimentos convulsivos), em que é interessante associar, nesse contexto, o baterimento cardíaco, representando a vida, e a convulsão, que indica dor, ou seja, baterimentos convulsivos corresponderiam a um estado de vida doloroso; “*douloureuse agonie*” (=dolorosa agonia), o adjetivo amplia o clima angustiante que envolve Polémon. Desse modo, Nodier utiliza com maestria os adjetivos para a ambientação do momento em que Smarra aparece.

Elle dit et le monstre jaillit de sa main brûlante comme le palet arrondi du discobole, il tourne dans l'air avec la rapidité de ces feux artificiels qu'on lance sur les navires, étend des ailes bizarrement festonnées, monte, descend, grandit, se rapetisse, et, nain difforme et joyeux, dont les mains sont armées d'ongles d'un métal plus fin que l'acier, qui pénètrent la chair sans la déchirer, et boivent le sang à la manière de la pompe insidieuse des sangsues, il s'attache sur mon cœur, se développe, soulève sa tête énorme et rit. En vain mon œil, fixe d'effroi, cherche dans l'espace qu'il peut embrasser un objet qui le rassure: les mille démons de la nuit escortent l'affreux démon de la turquoise. Des femmes rabougries au regard ivre; des serpents rouges et violets dont la bouche jette du feu; des lézards qui élèvent au-dessus d'un lac de boue et de sang un visage pareil à celui de l'homme; des têtes nouvellement détachées du tronc par la hache du soldat, mais qui me regarde avec des yeux vivants, et s'enfuient en sautillant sur des pieds de reptiles... (NODIER, 1961, p.64-65, grifo nosso).

No trecho acima, pertencente ao mesmo parágrafo, os sublinhados simples indicam as comparações que Nodier utiliza para criar imagens concretas que exteriorizam o sentimento que representam. As duas primeiras comparações dizem respeito à velocidade, assim: “*comme le palet arrondi du discobole*” (= como o disco arredondado do discóbolo⁵⁴), relacionado com a rapidez com que o demônio salta da mão da bruxa, deve-se considerar ainda que o epíteto “*arrondi*” torna-se um pleonasma expressivo, visto que um disco só pode ser redondo, mas o uso foi premeditado, pois Nodier quis expressar essa ideia do disco nas três principais palavras, “*palet*”, “*arrondi*” e “*discobole*”; em “*avec la rapidité de ces feux artificiels qu'on lance sur les navires*”, a velocidade em que Smarra gira nos ares é comparada com a de fogos de artifício, que além de ser chamativo, locomove-se no ar, por isso a associação entre os dois é possível.

Os duplos sublinhados marcam os verbos de orações coordenadas, as quais, no período, foram justapostas, havendo, na maioria, o assíndeto. Esse recurso linguístico, ainda associado com a ideia da velocidade, permite que se dê a impressão da rapidez e da agitação com que o demônio atua. Essa justaposição, em “*, il s'attache sur mon cœur, se développe, soulève sa tête énorme et rit*”, após ter sido apresentada a imagem das garras de Smarra, intensifica a agonia de Polémon ao ser sufocado pelos pesadelos provocados pelo demônio, os quais serão identificados como demônios no final do parágrafo.

Desse modo, Polémon identifica como demônios subjugados por Smarra as criaturas que invadem seus sonhos, a quais figuram: as mulheres definhadas com olhar embriagado, as serpentes vermelhas e roxas de cuja boca sai fogo, lagartos com feições humanas e cabeças decepadas.

Depois desse momento, Polémon nunca mais conseguiu dormir sem que esses demônios assaltassem seus pensamentos. Méroé, então, o faz entrar em contato com situações

⁵⁴ Lançador de discos nos jogos da Grécia Antiga.

horríveis, como: ser arrebatado para lugares desconhecidos fora do mundo, participar de uma espécie de convenção de feiticeiras, ter visões de sepulcros abertos e corpos exumados, etc.

No final do capítulo, temos:

En achevant ces paroles, Polémon se souleva sur son lit, et, tremblant, éperdu, les cheveux hérissés, le regard fixe et terrible, il nous appela d'une voix qui n'avait rien d'humain. —Mais les airs de la harpe de Myrthé volaient déjà dans les airs; les démons étaient apaisés, le silence était calme comme la pensée de l'innocent qui s'endort la veille de son jugement. Polémon dormait paisible aux doux sons de la harpe de Myrthé. (NODIER, 1961, p.68).

Polémon, terminada sua narrativa, levanta-se todo perdido de seu leito, como se verifica em: “*tremblant, éperdu, les cheveux hérissés, le regard fixe et terrible, il nous appela d'une voix qui n'avait rien d'humain*” (= “tremendo, perdido, os cabelos eriçados, o olhar fixo e terrível, ele nos chamou com uma voz que não tinha nada de humana”), em que há uma enumeração de elementos que corroboram com a descrição da condição negativa em que a personagem se encontrava.

No entanto, percebe-se, nesse parágrafo, uma antítese, pois, primeiramente, Polémon estava todo alterado por conta de sua narrativa, mas, posteriormente, por causa da música de Myrthé, ele consegue dormir tranquilamente, como é dito em “*Polémon dormait paisible aux doux sons de la harpe de Myrthé*” (= “Polémon dormia calmo aos doces sons da harpa de Myrthé”). Eis que se identifica um grande paradoxo, pois se a personagem contou toda essa sua história para justificar que não conseguia, por conta de Méroé, dormir sem ter pesadelos, como que, agora, ele consegue dormir sem ter sido atormentado por Smarra? Ou a música teria, de fato, o poder de afugentar os demônios ou tudo o que Polémon dissera fora obra de sua imaginação. Estamos, portanto, diante de um questionamento que nos aproxima do fantástico.

4.2.4. Capítulo *L'Épode*

De volta ao terceiro nível narrativo, Lucius se faz presente com Polémon e Myrthé, que dormem.

Les vapeurs du plaisir et du vin avaient étourdi mes esprits, et je voyais malgré moi les fantômes de l'imagination de Polémon se poursuivre dans les recoins les moins éclairés de la salle du festin. Déjà il s'était endormi d'un sommeil profond sur le lit semé de fleurs, à côté de sa coupe renversée, et mes jeunes esclaves surprises par un abattement plus doux, avaient laissé tomber leur tête appesantie contre la harpe qu'elles tenaient embrassée. (NODIER, 1961, p.69).

O capítulo inicia-se como que com uma justificativa para tudo o que se passava diante de Lucius, pois este afirma estar sob o efeito do vinho, “*Les vapeurs du plaisir et du vin avaient étourdi mes esprits, et je voyais malgré moi les fantômes de l'imagination de Polémon [...]*” (= “Os vapores do prazer e do vinho tinham atordoado minha mente, e eu via, apesar de mim mesmo, os fantasmas da imaginação de Polémon”). Eis que Lucius afirma os fantasmas descritos por seu amigo serem frutos de sua imaginação. Note-se que, tendo mudado o nível narrativo, mudou-se também o estilo da linguagem, pois não há mais aquelas digressões e detalhamentos originados das repetições paralelas, normalmente em número de três, com isso, passa-se a ter uma narrativa mais fluente, pois isso contribuirá com a história desse capítulo, em que o sobrenatural se faz presente também na forma que é conhecida como **estranho**, isto é, uma narrativa em que acontece algo, por exemplo, a personagem ser incriminada, contudo sem se dar conta do modo como foi envolvida na história, na qual há uma sombra de mistério, mas que deixa sempre uma sensação de agonia. Consideremos, também, essa mudança na linguagem ter sido ocasionada pela mudança de narrador, pois quem assume a narrativa desse capítulo é o próprio Lucius. Assim, com o entendimento unilateral

dos acontecimentos causado pelo narrador autodiegético, propicia-se essa atmosfera do estranho nesse capítulo.

Nesse estado de confusão entre alucinação provocada pela bebida ou uma realidade sombria, Lucius tem uma visão:

Je croyais voir, à travers un nuage de sang, tous les objets sur lesquels mes regards venaient de s'éteindre: ils flottaient devant moi et me poursuivaient d'attitudes horribles et de gémissements accusateurs. (NODIER, 1961, p.70).

Eu acreditava ver, através de uma nuvem de sangue, todos os objetos sobre os quais meus olhares acabavam de se extinguir: eles flutuavam diante de mim e me perseguiram com atitudes horríveis e gemidos acusadores. (trad. própria).

Ao descrever o que via, a personagem utiliza “*je croyais*”, que expressa incerteza do ponto de vista do observador, afinal ele acreditava ver aquilo que se passava, embora pudesse ser tudo uma grande ilusão. Note-se que a personagem declara ver os objetos através de uma nuvem de sangue, bem como fala a respeito de atitudes horríveis e de acusação, esses fatos podem ser indícios importantes para o que se segue:

Polémon toujours couché auprès de sa coupe vide, Myrthé toujours appuyée sur sa harpe immobile, poussaient contre moi des imprécations furieuses, et me demandaient compte de je ne sais quel assassinat. (NODIER, 1961, p.70).

Polémon, sempre deitado junto a sua taça vazia, Myrthé sempre apoiada sobre sua harpa imóvel, impeliam contra mim imprecações furiosas, e me pediam conta de um não sei qual assassinato. (trad. própria).

O trecho inicia-se com uma estrutura de paralelismo (nome próprio + advérbio + particípio passado), “*Polémon toujours couché auprès de sa coupe vide*” e “*Myrthé toujours appuyée sur sa harpe immobile*”, que Nodier utiliza como sujeito do verbo “*demandaient*”.

Em “*harpe immobile*”, pode-se dizer que há uma hipálage, que consiste em qualificar uma palavra, querendo se referir à outra, assim: “*immobile*” ligado a “*harpe*”, na verdade, quer se referir à própria Myrthé. Com isso, Nodier lança mão de certas figuras de linguagens em um momento importante da narrativa, no qual revela-se que Polémon e Myrthé estão mortos e que Lucius é acusado pelo crime.

Retomando o que foi dito na análise do fragmento anterior, instaura-se a dúvida se Lucius cometeu ou não o crime, pois, naquela alucinação que teve, ele viu sangue (que pode representar a morte), atitudes horríveis (como um assassinato?) e gemidos de acusação (quem que gemia? Do que o acusavam?). Delírio ou realidade? Culpado ou inocente? São questões que contribuem para que o conto se aproxime do fantástico e de um estilo próprio de uma alta literatura.

Após ter sido preso, Lucius é levado para ser condenado à morte em praça pública:

Pendant ce temps-là les tours, les rues, la ville entière fuyaient derrière moi comme le port abandonné par un vaisseau aventureux qui va tenter les destins de la mer. Il ne restait qu'une place nouvellement bâtie, vaste, régulière, superbe, couverte d'édifices majestueux, inondée d'une foule de citoyens de tous les états, qui renonçaient à leurs devoirs pour obéir à l'attrait d'un plaisir piquant. Les croisées étaient garnies de curieux avides, entre lesquels on voyait des jeunes gens disputer l'étroite embrasure à leur mère ou à leur maîtresse. L'obélisque élevé au-dessus des fontaines, l'échafaudage tremblant du maçon, les tréteaux nomades du baladin, portaient des spectateurs. Des hommes haletants d'impatience et de volupté pendaient aux corniches des palais, et embrassant de leurs genoux les arêtes de la muraille [...]. (NODIER, 1961, p.71).

Ainda, no mesmo parágrafo, descreve-se com detalhes Lucius sendo conduzido para sua condenação. Nodier, descrevendo minuciosamente o trajeto da personagem, provoca uma lentidão na narrativa e, com isso, cria uma expectativa que contribui para aguçar a curiosidade do leitor.

Dessa forma, o autor utiliza o recurso da comparação para ampliar essa descrição por meio da inserção de uma imagem mais concreta, assim, a frase “*comme le port abandonné*

par un vaisseau aventureux qui va tenter les destins de la mer” (= como o porto abandonado por um navio aventureiro que vai tentar os destinos do mar) associa a imagem de um porto deixado por um navio à multidão que acompanhava a personagem para presenciar sua morte, o que permite que se entenda que, assim como o navio abandona o porto, Lucius semelhantemente deixará a cidade e seu palácio, isto é, perderá sua vida.

Para dar a impressão que havia muitas pessoas atrás da personagem, empregam-se metonímias, pois, ao invés de dizer que as pessoas o seguiam, foi dito que torres, ruas e a cidade o faziam. Note-se, ainda, a gradação existente, a qual parte de um lugar pontual (uma torre) e se estende até a cidade inteira.

Ainda para desacelerar a velocidade da narrativa, a fim de aguçar o mistério, constrói-se um período com uma enumeração de adjetivos e participios (sublinhados simples) ligados ao substantivo “*place*” (=praça), conforme se verifica em “*une place nouvellement bâtie, vaste, régulière, superbe, couverte d'édifices majestueux, inondée d'une foule de citoyens de tous les états, qui renonçaient à leurs devoirs pour obéir à l'attrait d'un plaisir piquant*” (= “uma praça recentemente construída, vasta, simétrica, cheia de majestosos edifícios, inundada por uma multidão de cidadãos de todos os estados, os quais renunciavam a seus deveres para obedecer ao atrativo de um prazer excitante”).

Preservando a mesma impressão, emprega-se um sujeito composto por três núcleos, como se observa: “*L'obélisque élevé au-dessus des fontaines, l'échafaudage tremblant du maçon, les tréteaux nomades du baladin, portaient des spectateurs.*”, em que os sublinhados simples indicam os núcleos do sujeito do verbo “*portaient*”.

Je montai quatorze degrés; je m'assis; je promenai mes yeux sur la foule; je désirai de reconnaître des traits amis, de trouver dans le regard circonspect d'un adieu honteux, des lueurs d'espérance ou de regret; je ne vis que Myrthé qui se réveillait contre sa harpe, et qui la touchait en riant; que Polémon qui relevait sa coupe vide, et qui, à demi étourdi par les fumées de son breuvage, la remplissait encore d'une main égarée. (NODIER, 1961, p.71, grifo nosso).

Um pouco antes da morte de Lucius, narram-se, por meio de assíndeto, os procedimentos da personagem em momento de aflição. Essa construção do período aumenta ainda mais a agonia do leitor por querer saber o que acontecerá.

Em seguida, por meio de uma metáfora, Lucius vê Polémon e Myrthé nas pessoas que o rodeavam. Para tanto, Nodier utiliza orações coordenadas (introduzidas pela conjunção “*que*”, marcada com sublinhado em ondulações) para acrescentar mais informações e orações relativas, iniciadas pelos pronomes “*qui*” et “*que*” (sublinhado duplo), as quais são empregadas para que se crie uma imagem mais nítida da sensação do momento.

Eis como as figuras de linguagem contribuem para a configuração do frenético de Charles Nodier, pois, sem a metáfora, não haveria o delírio da personagem em ver nos rostos das pessoas aqueles de seus amigos assassinados nem poder-se-ia entender a sugestão de agonia e aflição que se faz presente nesse trecho sem o trabalho com a linguagem, ou melhor, sem o emprego estilístico das orações coordenadas e relativas.

Je ne fus tiré de cette angoisse que par une commotion terrible: ma tête était tombée... elle avait roulé, rebondi sur le hideux parvis de l'échafaud, et, prête à descendre toute meurtrie entre les mains des enfants, des jolis enfants de Larisse, qui se jouent avec des têtes de morts, elle s'était rattachée à une planche saillante en la mordant avec ces dents de fer que la rage prête à l'agonie. (NODIER, 1961, p.71-72).

Finalmente, então, Lucius morre: a personagem-narrador vê sua cabeça rolar e conta ao leitor tudo o que nela se passava. A palavra “*angoisse*” (=angústia), no início do trecho em análise, resume e explicita, verdadeiramente, de uma vez por todas, esse sentimento implícito na narrativa.

Em “[...] *ma tête était tombée...*[...]”, há uma aliteração provocada pela repetição da consoante “t”, que sugere o barulho da cabeça batendo ao cair. A seguir, a suspensão expressa pelas reticências deixa a narração vaga, ou melhor, provoca uma pausa que sugere um

silêncio, importante para aliviar a tensão e, ao mesmo tempo, como que em respeito à condição de morte da personagem. Uma sucessão de orações coordenadas marca o ritmo que alude ao cair e rolar da cabeça. O final do período traz ainda uma imagem paradoxal pelo fato de mostrar crianças, que representam a pureza e a inocência, brincando com uma cabeça, índice de morte e violência.

[...] *et je me félicitais de sentir croître les sombres ailes de la mort qui se déployaient lentement au-dessous de mon cou mutilé. Toutes les chauves-souris du crépuscule m'effleuraient caressante, en me disant: Prends des ailes!... et je commençais à battre avec effort je ne sais quels lambeaux qui me soutenaient à peine. Cependant tout à coup j'éprouvai une illusion rassurante.* (NODIER, 1961, p.72).

A cabeça de Lucius, ainda consciente, passa por um processo de metamorfose: crescem asas abaixo do pescoço mutilado. Nos períodos acima, não há grandes figuras de linguagem, pois o importante é narrar como que se desenvolve essa transformação e relatar o que se sucede. No entanto, verifica-se que a narração torna-se mais imagética com o uso de comparação, pois essas asas sombrias da morte são vistas como farrapos (“*lambeaux*”) que dificilmente o sustentavam.

Je remontai enfin jusqu'à la hauteur des bâtiments les plus élevés, et je planai en rond autour du socle solitaire, du socle ma bouche mourante venait d'effleurer d'un sourire et d'un baiser d'adieu. Tous les spectateurs avaient disparu, tous les bruits avaient cessé, tous les astres étaient cachés, toutes les lumières évanouies. L'air était immobile, le ciel glauque, terne, froid comme une tôle mate. (NODIER, 1961, p.72).

Lucius, uma vez com suas asas, começa a voar e, para retratar essa cena, Nodier volta a utilizar certas figuras de linguagem. Em “*Je remontai enfin jusqu'à la hauteur des bâtiments les plus élevés, // et je planai en rond autour du socle solitaire, // du socle ma bouche mourante venait d'effleurer d'un sourire / et d'un baiser d'adieu [...]*” (= “Ergui-me

enfim à altura dos edifícios mais altos e planava à volta do pedestal solitário, do pedestal que a minha boca moribunda acabava de aflorar com um sorriso e um beijo de despedida”⁵⁵, as barras duplas isolam as orações coordenadas justapostas, e a barra simples isola elementos enumerados dentro de uma mesma oração; os sublinhados indicam as repetições que, no caso, constituem uma figura de construção denominada *mesodiplose*, que consiste na “repetição de palavra no meio de versos seguidos, ou no interior do mesmo verso ou frase.” (TAVARES, 2002, p.335). Essa repetição e justaposição de orações favorecem o clima de liberdade que a personagem experimenta.

Em “*Tous les spectateurs avaient disparu, tous les bruits avaient cessé, tous les astres étaient cachés, toutes les lumières évanouies.*”, os sublinhados indicam repetições que constituem uma anáfora (repetição no início de cada frase), a qual enfatiza um fato que cria uma espécie de antítese, pois ao dizer que todos os espectadores haviam desaparecido, que todos os barulhos haviam parado, que todos os astros haviam se escondido e que todas as luzes haviam se extinguido, na verdade, Lucius está dizendo que *nada* estava mais como antes, ou seja, aquele ambiente que antes o oprimia e que o levou à morte, já não existe, o mundo, para a personagem, agora é outro, como se verifica na sequência: “*L'air était immobile, le ciel glauque, terne, froid comme une tôle mate.*”, em que se tem um assíndeto, pois todos os elementos estão coordenados ou justapostos sem o auxílio de uma preposição, o que permite associar a liberdade à morte, visto que a personagem voa em um ambiente parado e frio, o que comprova a situação da personagem.

Após uma extensa comparação entre o voo da personagem com o de uma mariposa, temos:

[...] *et je redescendais en planant en rond autour du socle solitaire, du socle que ma bouche mourante venait d'effleurer d'un sourire et d'un baiser d'adieu. Le socle n'était plus vide. Un autre homme venait d'y appuyer sa*

⁵⁵ Trad. própria.

tête, sa tête renversée en arrière, et son cou montrait à mes yeux la trace de la blessure, la cicatrice triangulaire du fer de lance qui me ravit Polémon au siège de Corinthe.(NODIER, 1961, p.73).

Em “ *je redescendais en planant en rond autour du socle solitaire, du socle que ma bouche mourante venait d'effleurer d'un sourire et d'un baiser d'adieu* ”, há uma retomada do trecho analisado anteriormente, o qual mantém a mesma estrutura: “ *Je remontai enfin jusqu'à la hauteur des bâtiments les plus élevés, et je planai en rond autour du socle solitaire, du socle ma bouche mourante venait d'effleurer d'un sourire et d'un baiser d'adieu.*” Com isso, cria-se novamente a ideia de uma narrativa em elipse, que retoma algo já mencionado para, em seguida, aprofundar a narrativa. No período seguinte, “*Un autre homme venait d'y appuyer sa tête, sa tête renversée en arrière, et son cou montrait à mes yeux la trace de la blessure, la cicatrice triangulaire du fer de lance qui me ravit Polémon au siège de Corinthe*”, retoma-se uma imagem descrita no capítulo “*Le Récit*”, no momento em que Polémon aparece pela primeira vez na narrativa: “*son cou portait l'empreinte du sang, la cicatrice triangulaire d'un fer de lance, la marque de la blessure qui me ravit Polémon au siège de Corinthe*”, nas duas ocasiões essa personagem surge após já ter passado por uma experiência de morte, sendo que, na primeira vez, ele morre defendendo Lucius e, na segunda, assassinado no palácio do próprio Lucius. Essa retomada, por sua vez, marca a volta para essa narrativa anterior, quando Lucius se encontra com seu amigo.

Tout à coup au milieu d'elles s'élança Méroé: l'aspic d'or qu'elle avait détaché de son bras sifflait en glissant sous les voûtes; le rhombus retentissant roulait et grondait dans l'air; Smarra convoqué pour le départ des songes du matin, venait réclamer la récompense promise par la reine des terreurs nocturnes, et palpait auprès d'elle d'un hideux amour en faisant bourdonner ses ailes avec tant de rapidité, qu'elle n'obscurcissaient pas du moindre nuage la transparence de l'air. (NODIER, 1961, p.73).

Nesse trecho, ainda do mesmo parágrafo, aparece a personagem Méroé juntamente com seu demônio Smarra. No entanto, este não é mais o quarto nível narrativo, no qual conta-se a história do envolvimento de Polémon com Méroé, mas se trata do terceiro nível, no qual se encontra Lucius. Desse modo, em se considerando que Smarra é um demônio do pesadelo, poder-se-ia dizer que se trata de um sonho de Lucius provocado pela narrativa de Polémon do capítulo anterior? Não se pode dar uma resposta definitiva, pois, no universo onírico de Nodier, a realidade funde-se com o sobrenatural em um misto de veracidade e devaneio.

A partir de então, confundem-se os planos da narrativa. Parece que, na verdade, há um desdobramento do terceiro nível (justificável em um sonho, onde essas digressões são normalmente realizáveis), posto que, em um primeiro momento, Lucius é condenado por ter assassinado Polémon e, em um segundo, ele o vê novamente ser torturado por Meroé, como se verifica a seguir:

La cicatrice de Polémon versait du sang, et Méroé, ivre de volupté, élevait au-dessus du groupe avide de ses compagnes le cœur déchiré du soldat qu'elle venait d'arracher de sa poitrine. Elle en refusait, elle en disputait les lambeaux aux filles de Larisse altérées de sang. Smarra protégeait de son vol rapide et de ses sifflements menaçant l'effroyable conquête de la reine des terreurs nocturnes. (NODIER, 1961, p.74).

Méroé e as outras feiticeiras disputam o coração de Polémon arrancado de seu peito, e Smarra protege sua rainha para que ela mantenha consigo a sua conquista. Para narrar essa cena, Nodier não faz uso de grandes figuras de linguagens, pois seu interesse, nesse instante, é contar detalhadamente as sucessões de eventos próprios de um ambiente de terror, conseqüentemente, em relação à sintaxe, depara-se com orações coordenadas justapostas, que sugerem a velocidade em que os fatos acontecem. A essa sensação de acontecimentos rápidos, soma-se a agitação de Smarra, que corroboram com a composição de uma imagem que lembra animais ferozes brigando por um pedaço de carne.

O capítulo termina com Lucius tentando achar algum sinal de vida em seu amigo :
 “*Et Polémon... ô désespoir! ma main tremblante demandait en vain une faible ondulation à sa poitrine.—Son cœur ne battait plus.—Son sein était vide.*” (NODIER, 1961, p.75). Verifica-se uma figura de linguagem, o anacoluto, que contribui com a impressão de desespero da personagem, pois a quebra sintática permite que se enfatize o nome de Polémon, que será retomado pelo pronome “sa”, em “à sa poitrine”. Enfim, as duas orações simples que promovem o desfecho da cena sugerem lentidão e calma (em contraste com a agitação anterior), as quais representam o fim da vida.

4.2.5. Capítulo L’Épilogue

O último capítulo do conto começa com o lamento de Lucius pela morte de Polémon:

Ah! qui viendra briser leurs poignards, qui pourra éteindre le sang de mon frère et le rappeler à la vie! Oh! que suis-je venu chercher ici! Éternelle douleur! Larisse, Thessalie, Tempé, flots du Pénée que j'abhorre! ô Polémon, cher Polémon!... (NODIER, 1961, p.75).

Para demonstrar a angústia da personagem diante da perda de seu amigo, Nodier abre o parágrafo com uma interjeição que expressa dor, “Ah!”. As duas orações com sublinhado simples, em “qui viendra briser leurs poignards, qui pourra éteindre le sang de mon frère et le rappeler à la vie”, iniciam-se com o mesmo pronome “qui”, marcando uma anáfora, que indica o desespero da personagem por chamar alguém que possa vir a seu encontro e salvar a vida de Polémon; o duplo sublinhado destaca uma oração coordenada aditiva, a qual acrescenta um pedido praticamente sobrenatural, o retorno à vida, que, no conto, parece ser algo natural. No final do parágrafo, há uma sequência de nomes próprios que marcam o conflito interior da personagem, sendo que o nome *Pénée*, remete ao início da narrativa do segundo nível, em que Lucius aparece viajando para Tessália, mas, ao mesmo tempo, encontra-se ainda no terceiro, o

que já indica uma confusão entre os níveis, que será mais sensível a partir do segundo parágrafo. Conforme Camarani (2005, p.66): “A partir desse momento, os planos se confundem: Lorenzo está próximo do despertar ou, em outras palavras, de retornar de sua viagem aos infernos”.

Lisidis, Lisidis, est-ce toi qui m'a parlé? en vérité, j'ai cru reconnaître ta voix, et j'ai pensé que les ombres s'en allaient. Pourquoi m'as-tu quitté pendant que je recevais dans mon palais de Larisse les derniers soupirs de Polémon, au milieu des sorcières qui dansent de joie? Vois, comme elles dansent de joie... (NODIER, 1961, p.75).

O terceiro parágrafo do conto, acima transcrito, apresenta uma mistura mais nítida entre níveis de narrativa. Inicia-se com uma apóstrofe com reduplicação, enfatizando o interlocutor, Lisidis, que pertence ao primeiro nível e termina com referência a Polémon, no terceiro nível. Portanto, há uma confusão entre o primeiro e o terceiro planos, a qual será mais intensificada no parágrafo seguinte:

'Hélas! je ne connais ni Polémon, ni Larisse, ni la joie formidable des sorcières de Thessalie. Je ne connais que Lorenzo. C'était hier—as-tu pu l'oublier si vite?—que revenait pour la première fois le jour qui a vu consacrer notre mariage; c'était hier le huitième jour de notre mariage... regarde, regarde le jour, regarde Arona, le lac et le ciel de Lombardie...' (NODIER, 1961, p.75-76, grifo nosso).

Nesse momento, não é possível sequer afirmar quem é o narrador, pois, sendo Lucius pertencente ao segundo nível, ele não poderia descrever situações que se passam no primeiro, como, por exemplo, o fato de conhecer Lorenzo, o que torna, portanto, o narrador extradiegético, isto é, não participa da história. Há ainda uma anáfora que amplia a sensação de que o relato se passa no primeiro nível, a qual é marcada pelos sublinhados simples. Na sequência, enumeram-se elementos que remetem exclusivamente ao primeiro nível.

Dessa forma, Lorenzo desperta de seu sono, mas, ao que tudo indica, é que ele voltará a dormir e, provavelmente, continuar sonhando com seu duplo Lucius e Polémon, assim:

'Laisse la Thessalie. Lorenzo, réveille-toi... vois les rayons du soleil levant qui frappe la tête colossale de saint Charles. Écoute le bruit du lac qui vient mourir au pied de notre jolie maison d'Arona. Respire les brises du matin qui portent sur leurs ailes si fraîches tous les parfums des jardins et des îles, tous les murmures du jour naissant. Le Pénée coule bien loin d'ici.' (NODIER, 1961, p.76).

Percebe-se, então, que a suspensão, marcada pelas reticências em “*réveille-toi...*”, enfatiza o fato de a personagem ter acordado, além de ressaltar o nome *Lorenzo*, que comprova a volta para o primeiro nível. Outro motivo que implica em ser sonho tudo o que se passou expressa-se pela última frase, “*Le Pénée coule bien loin d'ici*”, ou seja, essa ambientação inicial foi fruto da imaginação de Lorenzo, marcando, assim, a volta ao plano da “realidade”.

Tu ne comprendras jamais ce que j'ai souffert cette nuit sur ses rivages. Que ce fleuve soit maudit de la nature, et maudite aussi la maladie funeste qui a égaré mon âme pendant des heures plus longues que la vie dans des scènes de fausses délices et de cruelles terreurs! elle a imposé sur mes cheveux le poids de dix ans de vieillesse! (NODIER, 1961, p.76).

Referindo-se ao Peneu⁵⁶, Nodier produz uma metonímia, pois cria uma imagem em torno do rio quando, na verdade, quer se referir ao local onde se encontra, a Tessália. Com isso, Lorenzo volta a se confundir com seu duplo Lucius, ou seja, misturam-se novamente o primeiro nível narrativo com o segundo, assim: quem, de fato, sofreu durante a noite? Lucius, que estava na Tessália, ou Lorenzo, que teve todo esse pesadelo?

⁵⁶ Rio mitológico da Tessália considerado um deus-rio, pai da ninfa Dafne, pela qual Apolo se apaixonou.

Nesse capítulo, o autor, em contraste com o anterior, compõe vários parágrafos curtos, que marca a fragmentação da linearidade da narrativa, pois a personagem está acordando, e todos os monstros, ideias, lugares encantadores e horrendos, sonho e pesadelo, realidade e devaneio parecem se dispersar e se tornar uma única coisa, um amálgama das experiências vividas pelos diversos duplos presentes no conto.

O conto termina com uma pergunta muito sugestiva, pois, além de permitir a interpretação de que a personagem volta aos seus pesadelos, ela pode, indiretamente, dirigir-se ao próprio leitor: “*Dors-tu?*”, lembrando que o próprio Nodier (1961, p.43) diz no prefácio para a segunda edição: “[...] *quiconque s’est résigné à lire Smarra d’un bout à l’autre, sans s’apercevoir qu’il lisait un revê, a pris une peine inutile*”, ou seja, o leitor, na verdade, nada mais fez do que acompanhar um sonho e, por isso, a pergunta final.

4.3. Comparação entre Nodier e Apuleio

Pode-se começar a comparar as obras no momento em que a personagem Lúcio (ou Lucius, no francês) aparece pela primeira vez na história, assim, em Apuleio, no parágrafo II, tem-se:

Após ter percorrido montanhas altas, vales escorregadios, relvas orvalhadas e campos cultivados, surgi transportado em um cavalo da região inteiramente branco, ele já também bastante cansado. Para que eu próprio também dissipasse minha sedentária fadiga causada pelo movimento da marcha, salto sobre meus pés, esfrego cuidadosamente a fronte em suor do cavalo, acaricio suas orelhas, tiro suas rédeas, puxo-o lentamente em passos leves, enquanto ele aliviava, pelos modos costumeiros e naturais, a incômoda carga de seus intestinos fadigados. (trad. própria).

Enquanto que Nodier (1961, p.47), no capítulo *Le Récit*, escreve:

Je venais d'achever mes études à l'école des philosophes d'Athènes, et, curieux des beautés de la Grèce, je visitais pour la première fois la poétique Thessalie. [...] J'avais voulu parcourir seul, et dans les heures imposantes de la nuit, cette forêt fameuse par les prestiges des magiciennes, qui étend de longs rideaux d'arbres verts sur les rives du Pénée. [...] je ne résistais pas au sommeil qu'en suivant d'une attention pénible le bruit des pieds de mon cheval, qui tantôt faisaient crier l'arène, et tantôt gémir l'herbe sèche en retombant symétriquement sur la route.

Nos dois textos Lúcio surge montado em um cavalo e, seja por causa da viagem (como em Apuleio), seja pelo passo cadenciado do cavalo, a personagem está cansada; tal cansaço, em Nodier, será utilizado para proporcionar a sonolência que o fará dormir e sonhar. Uma diferença entre os dois encontra-se no fato de Apuleio ter utilizado ironia ao retratar o cavalo realizando suas necessidades fisiológicas, já Nodier mostra um cavalo sério que, inclusive, conversa com Lúcio, justificando seu medo de avançar em direção à Tessália.

Uma associação importante que se pode fazer está na relação existente entre a personagem Sócrates, em *O Asno de Ouro*, e Polémon, em *Smarra*: ambos relacionam-se amorosamente com uma feiticeira chamada Meroé e são torturados por ela. Em Apuleio, no livro I, parágrafo XVIII, tem-se:

Então, eu olhava cuidadosamente e com zelo o pescoço de meu companheiro, naquele lado em que eu tinha visto enfiar a espada [...] Onde está a ferida? [...] Onde, enfim, a cicatriz tão profunda e tão recente? (trad. própria).

Esse trecho pode ser comparado com Nodier (1961, p.52), no terceiro nível narrativo, quando Lucius se reencontra com Polémon:

Cependant, son cou portait l'empreinte du sang, la cicatrice triangulaire d'un fer de lance, la marque de la blessure qui me ravit Polémon au siège de Corinthe, quand ce fidèle ami se précipita sur mon cœur, au-devant de la rage effrénée du soldat déjà victorieux, mais jaloux de donner au champ de bataille un cadavre de plus.

Nos dois textos, as personagens têm seu pescoço cortado e, após a morte, reaparecem vivas. Em Apuleio, contudo, Sócrates, ao voltar à vida, não apresenta nenhuma marca de ferimento, ao contrário de Polémon, que ainda mantinha a cicatriz no pescoço.

Apuleio apresenta uma narrativa que, a princípio, põe em dúvida a morte de Sócrates, pois não se pode saber se tudo não passou de um devaneio da personagem. No final da narrativa, descobre-se que a personagem realmente sofreu as torturas das bruxas, pois ela volta a morrer definitivamente quando se aproxima de um rio e a esponja salta para fora da ferida, que reaparece.

Em Nodier a questão é um pouco mais complexa porque o autor não se contenta em fazer Polémon voltar a viver uma vez, como o fez Apuleio, mas o faz duas vezes: a personagem aparece pela primeira vez, conforme o trecho acima transcrito, em meio a uma multidão, prisioneiro do demônio do pesadelo, sendo identificado pela cicatriz no pescoço; a segunda vez tem lugar quando, tendo sido assassinado juntamente com Myrthé, reaparece sendo torturado por Méroé, que o mata de uma vez por todas. Ou seja, em Nodier, Polémon morre três vezes.

Ainda em relação a essas personagens, pode-se comparar a forma como são torturadas, assim, em Apuleio (Liber I, XIII):

Tendo a boa Meroé colocado profundamente sua mão direita por aquele corte até as entranhas, após ter procurado cuidadosamente, tirou para fora o coração do meu infeliz companheiro. Com aquele golpe da arma, saiu pela garganta cortada uma voz, ou melhor, um som trêmulo estridente e deu seu último suspiro. (trad. própria).

Em, Nodier (1961, p.74):

La cicatrice de Polémon versait du sang, et Méroé, ivre de volupté, élevait au-dessus du groupe avide de ses compagnes le cœur déchiré du soldat qu'elle venait d'arracher de sa poitrine. Elle en refusait, elle en disputait les lambeaux aux filles de Larisse altérées de sang.

Com isso, percebe-se que, nos dois casos, tanto Sócrates quanto Polémon têm o coração arrancado e exibido pela feiticeira Meroé, lembrando que, após esse ato, o primeiro volta a viver, e o segundo, não.

Em relação à Meroé, em Apuleio ela é descrita como uma mulher já de idade e com poderes terríveis, quase uma deusa, que pode ordenar até mesmo os astros, conforme se verifica nos trechos a seguir:

[...] como eu fora extremamente oprimido, hospedo-me na casa de uma certa taverneira, Meroé, que era velha, mas muito bonitinha [...]. (Liber I, VII).

[...] tu és digno de sofrer todas essas desgraças, se, todavia, não houver algo mais grave do que o pior, porque preferiste um prazer venéreo e uma pele flácida aos teus deuses Lares e filhos. '[...] Essa poderosa e rainha das tabernas, que tipo de mulher é?' Ele disse: 'bruxa e divina, ela pode derrubar o céu, suspender a terra, congelar as fontes, diluir os montes, exaltar os mortos, rebaixar os deuses, apagar os astros, iluminar o próprio Tártaro [...]'. (Liber I, VII).

Em *Smarra*, essa feiticeira é muito bela e poderosa, como uma deusa também, contudo seu poder maior manifesta-se em provocar os piores pesadelos, justificando seu título de rainha dos terrores noturnos, assim:

Elle est majestueuse comme les déesses, et cependant il y a dans ses yeux je ne sais quelles flammes mortelles qui enhardissent les prétentions de l'amour.—Oh! combien de fois je me suis plongé dans l'air qu'elle entraîne, dans la poussière que ses pieds font voler, dans l'ombre fortunée qui la suit!... (NODIER, 1961, p.60).

Meroé, portanto, nas duas obras, é uma grande feiticeira impiedosa que se vinga de seus amantes.

Em se considerando a personagem Lúcio, em Apuleio, trata-se do protagonista da narrativa primeira, que não é mais importante, pois a principal narrativa é aquela que conta a história da bruxa Meroé, conquanto Lúcio assume o papel de ouvinte dessa narrativa. Em

Nodier, Lucius corresponde mais intimamente ao Aristómenes, de Apuleio, visto que é ele quem presencia a tortura que Meroé provoca em seu companheiro. Dessa forma, há uma inversão de papéis, Lúcio, em *Smarra*, atua como protagonista do segundo e terceiro níveis, ou seja, associa-se a Aristómenes, que é o protagonista da narrativa emoldurada do livro primeiro de *O Asno de Ouro*.

Pode-se, assim, dizer que o maravilhoso de Apuleio e o frenético de Nodier apresentam semelhanças, apesar da distância espaço-temporal. Ambas as obras, ao evocar imagens de bruxas, sangue e assassinatos, tratam de temáticas que seriam, a princípio, populares, contudo, quando revestem esse tema, que corresponderia ao gênero gótico, com poeticidade, aproximam-nas do fantástico, visto que há uma tentativa de trabalhar com a hesitação diante do sobrenatural, mas isso não se verifica, de fato, em Apuleio, já que o sobrenatural apresenta-se na narrativa espontaneamente, sem que haja qualquer dúvida ou questionamento, contudo deixa raízes para que esse gênero se desenvolva futuramente, como Nodier o fez.

Com isso, confirma-se que Nodier concluiu com êxito aquilo que afirma no prefácio de *Smarra* (1961, p.39):

J'étais admirateur passionné des classiques, les seuls auteurs que j'eusse lus sous les yeux de mon père, et j'aurais renoncé à mon projet si je n'avais trouvé à l'exécuter dans la paraphrase poétique du premier livre d'Apulée, auquel je devais tant de rêves étranges qui avaient fini par préoccuper mes jours du souvenir de mes nuits.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo estilístico de *O Asno de Ouro* revelou que, no latim, há estruturas de orações pré-determinadas e que, quando Apuleio lança mão de certas construções gramaticais para contar sua história, cada escolha tomada em relação ao vocabulário, à sintaxe, à

morfologia, etc., comporta-se como um dado estilístico. Como o latim permite muitas possibilidades de construção frasal que o português não admite, se se fosse fazer uma análise considerando apenas traduções, grande parte da riqueza da obra se perderia.

Em relação ao maravilhoso, Apuleio consegue habilmente introduzir em sua obra elementos sobrenaturais tanto na narrativa primeira, em que Lúcio torna-se asno, quanto nas narrativas emolduradas. No caso desta dissertação, trabalhou-se apenas com o livro primeiro, cuja narrativa principal, que não é aquela em que se encontra Lúcio, busca apresentar uma história de terror que envolve e surpreende.

Já Nodier, mesmo escrevendo em prosa, utiliza uma linguagem tão bem trabalhada, que não se poderia dizer que não é poética. Muitas frases que escreve seriam perfeitos versos, se fossem isolados do parágrafo, que, por sua vez, constituiria como que estrofes. Com isso, o contista francês cria, de fato, um texto poético inspirado na história de Apuleio.

O frenético, que caracteriza seu conto, não serve como parâmetro de comparação para as obras do mesmo gênero contemporâneas a ele, pois as demais, que normalmente estão presas aos costumes e tendências da época, trabalham com essa temática, mas não possuem um estilo refinado, pressuposto no fantástico. Por isso, afirmamos que, devido a sua complexidade, Nodier escreve uma verdadeira obra poética, que foi ignorada por aqueles que viveram no passado e é desconhecida por muitos até os nossos dias.

Relacionando a expressão linguística à temática do sobrenatural, pode-se concluir que é na linguagem que os autores se destacam ao abordar temas que, a princípio, são conhecidos como pertencentes a um gênero específico. Apuleio, ao escrever uma história que trata de bruxas, torturas e assassinato, consegue elevar sua obra a um nível que a impede de ser simples e facilmente rotulada como própria do maravilhoso-mitológico, devido ao trabalho estilístico que constitui sua poética, por isso, quando se diz que *O Asno de Ouro* é um texto do maravilhoso, é preciso ter em mente toda a riqueza literária que há na obra, para

não se cometer um erro de se negligenciar o trabalho do autor. O mesmo pode-se afirmar a respeito de Charles Nodier, que, por causa de sua poética, não permite que sua obra seja classificada apenas como gótica, pois antecipa uma linguagem reconhecidamente do fantástico.

Assim, mesmo trabalhando com temáticas relacionadas ao horror e distanciando-se dos padrões da época, devido à literariedade existente nas obras, ambos os autores fazem delas alta literatura. Pode-se dizer, portanto, que Apuleio cria uma história maravilhosa no primeiro livro (ou capítulo) de seu conto que visa a conquistar seus leitores e a prender a atenção daquele que com ela se depara, a fim de estimulá-lo à leitura dos capítulos restantes. Com isso, confirma-se aquilo que, desde o início, já dissera Nodier (1961, p.45), por intermédio de sua personagem Lorenzo, “*le livre premier d’Apulée saisit l’imagination d’une étreinte si vive et si douloureuse, que je ne voudrais pas, au pris de mes yeux, qu’il tombât jamais sous les tiens*”. Ampliando-se a fala de Nodier, se qualquer um desses livros aqui estudados cair em nossas mãos, dificilmente o esqueceremos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APULEE. **Les métamorphoses**. Texte établi par D. S. Robertson et traduit par Olivier Sers. Paris: Les Belles Lettres, 2007.

BERGEZ, D.; BARBÉRIS P.; BIASI, P-M de,; (et.al.). **Métodos críticos para a análise literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BULFINCH. T. **O livro de ouro da mitologia**: historia de deuses e heróis. Rio de Janeiro : Ediouro, 2003.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. **Charles Nodier: aspects d’un univers imaginaire**. Dissertação. (Mestrado em Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. Delírios Românticos: o universo frenético de Charles Nodier. **Lettres Françaises**, Araraquara, n. 6, p. 61-69, 2005.

CASTEX, P.-G. Sommaire biographique, introduction, notices, notes, bibliographie et appendice critique. In : NODIER, Charles. **Contes**. Paris : Garnier, 1961.

CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro : José Olympio, 2009.

COMPRÉ, M. **Dictionnaire abrégé de la fable**: pour l'intelligence des poètes, des tableaux et des statues, dont les sujets sont tirés de l'Histoire Poétique. Paris: (s.ed.), 1808.

FROMILHAGUE, C. **Les figures de style**. Barcelone: Armand Colin, 2007.

GUIRAUD, Pierre. **A estilística**. Trad. Miguel Maillet. São Paulo: Mestre Jou, 1978.

JUIN, Hubert. **Charles Nodier**, 1970.

MAROUZEAU, J. **Précis de stylistique française**. Paris : Masson et Cie, 1969.

MAROUZEAU, J. **Traité de stylistique latine**. Paris: Les Belles Lettres, 1946.

NODIER, Charles. **Contes**. Paris : Garnier, 1961.

NODIER, C. **Smarra ou demônios da noite**. Lisboa: Editorial Estampa, 1972

REBOUL, Olivier. **Introdução à Retórica**. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SAINTE THÉRÈSE de l'Enfant-Jésus et de la Sainte-Face. **Œuvres complètes**. Paris : Cerf/DDB, 2006.

TAVARES, H. **Teoria Literária**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. Trad.L.Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

TODOROV, T. **Introduction à la littérature fantastique**. Paris : Seuil, 1970.

TRINGALI, Dante. **Introdução à Retórica**: A Retórica como Crítica Literária. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1988.

VERBENA: Verbena officialis. Disponível em:

<<http://www.plantasmedicinaisfitoterapia.com/plantas-medicinais-verbena.html>>, acesso em: 18 abr. 2011.

OBRAS CONSULTADAS

ALMANAQUE DO CAMPO. **Salvia**. Disponível em:

<www.almanaquedocampo.com.br/verbete/exibir/168>, acesso em: 18 abr. 2011.

ALMEIDA, N. M de. **Gramática Latina**. São Paulo: Saraiva, 1983.

ALMENDRA, M. A.; FIGUEIREDO, J. N. de. **Compêndio de gramática latina**. Porto: Porto Editora, 1999.

APULEE. **Les métamorphoses** (tome I: livres I-III). Texte établi par D. S. Robertson et traduit par Paul Vallette. Paris: Les Belles Lettres, 1946.

ARISTOTE. **Poétique**. 2^e éd. Texte établi et traduit par J. Hardy. Paris: Les Belles Lettres, 1952.

BAYET, J. **Littérature Latine**. Paris: Armand Colin, 1965.

BENVENISTE, E. **Problemas de lingüística geral**. Trad. Maria da Glória Novack e Luíza Neri. São Paulo: Nacional-Edusp, 1976.

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

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. 2^a ed. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1985.

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

CONTE, G. B. **Latin Literature: a History**. Estados Unidos: The Johns Hopkins University Press, 1994.

EHRSAM, V. Et J. **La littérature fantastique en France**. Paris : Hatier, 1985.

ERNOUT, A.; MEILLET, A. **Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots**. 4^e éd. Paris: Klincksieck, 1959.

ERNOUT, A.; THOMAS, F. **Syntaxe latine**. Paris: Klincksieck, 1953.

FARIA, Ernesto. **Dicionário escolar latino-português**. 6^a ed. Rio de Janeiro: FAE, 1992.

GAFFIOT, Félix. **Dictionnaire latin-français**. Paris: Hachette, 2000.

GENETTE, G. **Figures III**. Paris : Seuil, 1972.

GRIMAL, P. **Dictionnaire de la mythologie grecque et latine**. Paris: PUF, 1951.

HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. 6^a ed. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1973.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística. Poética. Cinema: Roman Jakobson no Brasil**. Trad. Francisco Achcar *et al.* São Paulo: Perspectiva, 1970.

LAUSBERG, H. **Elementos de retorica literária**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967.

LAVEDAN, Pierre. **Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines**. Paris: Hachette, 1952.

LIMA, Alceu Dias. *A crise da tradição humanística e o ensino do Latim*. In: **Estudos lingüísticos**. XIX Anais de Seminários do GEL. Bauru: UNESP, 1990, p. 21-26.

LIMA, Alceu Dias. *Forma vs substância: inconvenientes de um ensino feito sem essa oposição*. In: _____. **Memorial** de Titulação apresentado à FCL da UNESP, Câmpus de Araraquara, 1993, p. 64-68.

LIMA, Alceu Dias. **Uma estranha língua?**: questões de linguagem e de método. São Paulo: Edunesp, 1995.

LOPES, Edward. **Fundamentos da lingüística contemporânea**. São Paulo: Cultrix, 2005.

LOVECRAFT. H. P. **Épouvante et surnaturel en littérature**. Trad. B. da Costa. Paris : Christian Bourgeois, 1969.

MARTINS, Nilce Sant'anna. **Introdução à estilística**: a expressividade na língua portuguesa. São Paulo: T. A. Queiroz; Edusp, 1989.

NODIER, Charles. *La Fée aux Miettes*. Smarra. Trylby. Organizado por: BERTHIER, Patrick. Paris: Gallimard, 1982.

PRADO, J. B. T. *O texto documento. Sugestões de trabalho*. In: **Estudos lingüísticos**. XIX Anais de Seminários do GEL. Bauru: UNESP, 1990, p 32-39.

RIEBEN, P-A. **Délires romantiques**. Paris : José Corti, 1989.

RIFFATERRE, M. **Essais de stylistique structurale**: presentacion et traductions par Daniel Delas Paris-Nanterre. Paris: Flammarion, 1971.

ROBERT, Paul. **Le nouveau Petit Robert**, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue Française, Paris: Le Robert, 2008.

SARAIVA, F. R. dos Santos. **Novíssimo dicionário latino-português**. 11^a ed. (fac-similar). Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Garnier, 2000.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. 15^a ed. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1989.

THAMOS, Márcio. **Poesia e imitação**: a busca da expressão concreta. (Dissertação de mestrado apresentada à FCL da UNESP, Câmpus de Araraquara, 1998).

TORRINHA, Francisco. **Dicionário latino-português**. 3^a ed. Porto: Marânus, 1945.