

GOTTFRIED WOLFGANG (1843), DE PÉTRUS BOREL: A RETOMADA DE WASHINGTON IRVING COMO INVESTIMENTO NO GÊNERO FANTÁSTICO

Fernanda Almeida Lima
Doutoranda
Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas (UFRJ)

RESUMO:

O escritor francês Pétrus Borel (1809-1859) integra o grupo de artistas vitimados pelo ostracismo, grupo que, segundo as categorizações da história literária, se convencionou chamar de *pequenos românticos*. Borel figura entre os membros do Pequeno Cenáculo (1830-1833), confraria artística da qual também faziam parte Théophile Gautier e Gérard de Nerval, ocupando a posição de líder do grupo de jovens românticos excêntricos e arruaceiros. Pela composição de suas principais obras, o volume de contos imorais **Champavert** (1833) e o romance **Madame Putiphar** (1839), Pétrus Borel é classificado como um dos principais representantes da vertente paroxística e subversiva do movimento romântico francês, conhecida como romantismo frenético. Entretanto, ainda é pouco (re)conhecida a filiação do escritor ao gênero fantástico. Após um primeiro investimento no gênero, com a publicação do conto **Les pressentiments** (1833), ignorado pelos críticos, Borel reafirma sua filiação ao fantástico, dez anos mais tarde, apresentando ao público *Gottfried Wolfgang* (1843), narrativa publicada no periódico **La Sylphide**. Para compor **Gottfried Wolfgang**, Borel retomou e traduziu a narrativa do escritor norte-americano Washington Irving (1783-1859), intitulada **The Adventure of the German Student** (1824), operando modificações de cunho irônico. Desse modo, o conto de Irving constitui o modelo narrativo que orienta a composição da *cenografia enunciativa* (Maingueneau, 2006) da narrativa boreliana. O presente trabalho objetiva, então, analisar as estratégias de espelhamento e subversão irônica, com relação ao conto de Irving, empreendidas por Borel para legitimar a composição da *cenografia* fantástica de *Gottfried Wolfgang*.

PALAVRAS-CHAVE: Pétrus Borel – Washington Irving – Fantástico – Cenografia enunciativa

ABSTRACT:

The French writer Petrus Borel (1809-1859) belongs to the group of artists victimized by ostracism, group that, according to the categories of literary history, is called “the little romantics”. Borel is among the members of Small Cenacle (1830-1833), artistic fraternity of which are also

members Théophile Gautier and Gérard de Nerval, being the leader of this group composed by eccentric and riotous romantic young men. For the composition of his major works, the volume of immoral stories **Champavert** (1833) and the novel *Madame Putiphar* (1839), Petrus Borel is ranked as one of the main representatives of paroxysmal and subversive aspects of the French Romantic Movement, known as Frenetic Romanticism. However, his affiliation with the fantastic genre is not completely accepted. After an initial investment on this genre, with the release of the tale **Les pressentiments** (1833), ignored by critics, Borel reaffirms his membership to the Fantastic, ten years later, giving the public Gottfried Wolfgang (1843), narrative released in the journal **La Sylphide**. To compose Gottfried Wolfgang, Borel resumed and translated the narrative of the American writer Washington Irving, entitled **The adventure of the German student** (1824), changing it in an ironic way. Thus, Irving's tale is the narrative model that guides the composition of the enunciative " scenography " (Maingueneau, 2006) of Borel's narrative. This paper aims, then, to analyze the strategies of subversion and ironic mirroring, concerning Irving's tale, undertaken by Borel to legitimize the composition of the fantastic " scenography " of Gottfried Wolfgang.

KEYWORDS: Pétrus Borel – Washington Irving – Fantastic - Enunciative scenography

No período que abarca o final do ano de 1829 e o início do ano de 1830, a cena literária francesa passa por expressivas transformações, dada a formação de um novo agrupamento de artistas românticos, conhecido como Pequeno Cenáculo¹ (1830-1833). A então recém-formada confraria artística era composta por pintores, escultores, vinhetistas, arquitetos e escritores, dentre os quais encontram-se Pétrus Borel, Théophile Gautier, Gérard de Nerval e Philothée O’Neddy. Mais jovens e agressivos do que a geração dos “grandes românticos”, protagonizada por nomes como Victor Hugo, Alexandre Dumas, Sainte-Beuve, Lamartine, Charles Nodier e Delacroix, os integrantes do Pequeno Cenáculo, classificados como “pequenos românticos”, recusam o tom sóbrio e lacrimoso em suas produções, bem como a concepção de arte utilitária. Manifestando comportamento arruaceiro e exibindo excentricidades de porte, vestimentas, barbas e cabelos, no intuito de ostentar sua aversão à sociedade burguesa da época, os jovens românticos de 1830 desenvolvem um projeto estético particularizado pelo paroxismo e pela verve irônica. Tal estética elaborada pelos membros do Pequeno Cenáculo recebeu a qualificação de frenética.

Desta forma, o romantismo frenético aparece como vertente marginal, encarniçada e subversiva da cena romântica francesa, privilegiando temas grotescos, satânicos e eróticos e tecendo descrições minuciosas de quadros escatológicos, de morte e de violência. Em sua configuração, o frenesi romântico conta com elementos do romance gótico inglês (*roman noir*), tais como o cenário de castelos medievais, calabouços, claustros e subterrâneos, as cenas de suspense, horror e crueldade, a “retórica do excesso”, caracterizada pelo uso excessivo de figuras de linguagem e pela transmutação da linguagem em gritos, gemidos, imprecações, soluços e uivos, comportando também traços do fantástico alemão, como as manifestações sobrenaturais. Deve-se ressaltar que a singularidade do frenesi manifestado nas composições dos jovens românticos de 1830 consiste na fusão entre representação do horror, da violência e fortes tiradas de ironia, chegando a atingir os códigos do humor negro. Dentre os membros do Pequeno Cenáculo, Pétrus Borel se destaca como um dos escritores mais ousados, no que se refere ao investimento na expressão literária do frenesi. Assim, pela filiação arrojada aos excessos e transgressões da estética frenética, Borel conquista a admiração e o respeito de seus pares, assumindo a posição de líder do grupo. As produções mais significativas de Pétrus Borel, **Champavert**, **Contes Immoraux** (1833) e o romance **Madame Putiphar** (1839), condenadas pelos críticos da época em termos de depravação estética e produtos da imaginação doentia do autor, foram redescobertas e exaltadas pelos surrealistas franceses, como modelos de subversão artística, recebendo, a partir de então, a qualificação de exemplares completos e legítimos do romantismo frenético de 1830.

¹ As reuniões do grupo se realizavam no ateliê do escultor Jehan Duseigneur.

A apresentação e a categorização de Pétrus Borel como representante por excelência do frenesi romântico, fazem, entretanto, passar sob silêncio o investimento do escritor no gênero fantástico, operado de forma recorrente. Em 1833, antes mesmo do sucesso de escândalo que marcou a publicação dos contos imorais de **Champavert**, Pétrus Borel publica seu primeiro conto, “Les pressentiments”, marcado por uma *cenografia enunciativa* (MAINGUENEAU, 2006) tipicamente fantástica, na qual a irrupção do sobrenatural, a personificação do diabo, guarda seu caráter insólito e inexplicável, devido à construção e à manutenção, até o fim da narrativa, de uma atmosfera de hesitação e ambigüidade, característica que legitima uma narrativa como fantástica, segundo a definição todoroviana. Ainda no ano de 1833, o Pequeno Cenáculo se desagrega, uma vez que, temendo o espectro do fracasso, a condenação dos críticos e a reprovação do público burguês, grande parte dos seus membros buscam ancoragem em outras estéticas, como Théophile Gautier, por exemplo, que passa a defender os postulados estéticos da arte pela arte. Apresentando uma postura inversa daquela assumida por seus pares, por meio da composição de **Madame Putiphar**, Pétrus Borel se mantém fiel aos paroxismos e subversões do romantismo frenético, ostentando por esse *sur place* estético sua insubmissão aos valores dominantes no campo literário da época. Todavia, em 1839, logo após a publicação do romance, Borel será vítima de uma irremediável condenação simbólica, em consequência de uma crítica tecida pela pluma de Jules Janin², no **Journal des Débats**. Janin, príncipe da crítica burguesa, comenta a recente publicação de **Madame Putiphar** e, apresentando a trama frenética do romance, o compara às composições libertinas do marquês de Sade. O crítico denuncia ainda o “humor de canibal” de Borel, sua obsessão pela chamada “literatura de carniça”³ (*littérature charogne*), índices de sua imaginação pervertida, indiciando, desse modo, que suas obras constituíam uma ameaça ao pacífico regime monárquico da época. Após esta crítica de Jules Janin, a reputação de Pétrus Borel ficará definitivamente comprometida, de modo que o escritor acaba por deixar a França e o círculo literário parisiense, no ano de 1846, para trabalhar como fiscal de colonização na Argélia. Desta forma, de 1839 a 1846, os últimos sete anos de Borel no campo literário francês, o escritor amargará uma fase de grandes dificuldades financeiras, que o obrigarão a abrir mão de determinados princípios estéticos, se curvar ao gosto do público e recorrer à “prática literária de subsistência”. Nesta época, então, apostando no permanente interesse do público por narrativas fantásticas, Borel empreende um novo investimento no gênero, com a publicação de **Le trésor de la caverne d’Arcueil** (1843), **Gottfried Wolfgang** (1843) e **Le fou du roi de Suède** (1845). Dentre tais produções, que constituem as narrativas fantásticas de Borel com fortuna crítica mais relevante, **Gottfried Wolfgang** foi selecionada como objeto de análise do presente trabalho.

² Cf. JANIN, Jules. «Madame Putiphar». In: *Journal des Débats*, 5 juin 1839.

³ Designação irônica do romantismo frenético.

Considerando a data de publicação das principais narrativas fantásticas de Pétrus Borel, faz-se necessário assinalar o caráter tardio do investimento no gênero operado pelo escritor. Na França, a fase de apogeu da estética fantástica compreende o recorte cronológico que vai de 1830 a 1835, abarcando o movimento de recepção e tradução das obras de E.T.A. Hoffmann, o grande mestre do gênero, e o fenômeno de efervescência de publicações de contos fantásticos. Max Milner considera 1835 como o ano de declínio do fantástico na França, embora reconheça que o gênero se mantém, de forma menos expressiva, até 1845. Milner analisa esta fase de declínio do gênero fantástico, no trecho transcrito abaixo:

[...] seu universo, explorado por audaciosos pioneiros, não permite mais a descoberta de novos horizontes. [...] Por um lado, uma impressão de esgotamento. O fantástico não faz mais sucesso e sobrevive dificilmente, carregado de filosofia ou de esoterismo, às vezes, colorido de ironia; os frenéticos se acalmam e compõem obras mais graves. O pitoresco, eclipsado por um momento, tem sua revanche, e há um desabrochar inofensivo de lendas e tradições [...]. Por outro lado, o iluminismo ganha terreno e muitos devaneios referentes à origem do mal ou ao destino da humanidade acabam por topar com a figura do Revoltado. [...] (MILNER, 2007 : 611)⁴

Em 20 de agosto de 1840, Pétrus Borel escreve um bilhete a Émile de Girardin, fundador do jornal **La Presse**, solicitando a publicação de **Gottfried Wolfgang** no periódico. Não se sabe se Girardin recusou verbalmente a publicação do conto ou se simplesmente ignorou a solicitação de Borel, mas é fato que **Gottfried Wolfgang** só será publicado em 1843, na revista **La Sylphide**. Esta pode ser classificada como uma revista de certo prestígio, estimada pelos escritores e pelo público, de modo que a publicação do conto de Pétrus Borel neste periódico indicia que “sua prosa ainda era apreciada (ou) ao menos, ela atraía a atenção de diletantes esclarecidos” (STEINMETZ, 2002: 193). Após a publicação das primeiras biografias de Pétrus Borel, produzidas por Jules Claretie⁵ e por Aristide Marie⁶, bem como após a releitura das obras de Borel empreendida pelo grupo de André Breton, o processo de gênese do conto **Gottfried Wolfgang** foi desvelado. Pétrus Borel teria simplesmente apresentado ao público uma tradução literal do conto **The Adventure of the German Student**, composto pelo escritor norte-americano Washington Irving. O conto de Irving foi publicado em Londres e em Paris, no ano de 1824, integrando o volume **Tales of a Traveller**. No ano seguinte, três traduções francesas do volume foram publicadas em Paris.

The Adventure of the German Student consiste numa narrativa curta e simples, ambientada na França, no período do Terror, e cuja trama pode ser resumida nos seguintes termos: o

⁴ Tradução da autora, exceto quando explicitamente referido.

⁵Cf. CLARETIE, Jules. *Pétrus Borel le Lycanthrope. Sa vie, ses écrits, sa correspondance. Poésies et documents inédits*. Paris: Pincebourde, 1865.

⁶ Cf. MARIE, Aristide. *Pétrus Borel le Lycanthrope, sa vie, son œuvre, suivi d'une bibliographie*. Paris: Éditions de la Force Française, 1922.

herói do conto, o visionário estudante alemão Gottfried Wolfgang, apaixonado por filosofias iluministas, numa noite de tempestade, encontra uma bela mulher, pálida, com vestido e cabelos negros, na praça de execução de Paris, sentada aos pés da guilhotina. Ao se aproximar da desconhecida, Wolfgang reconhece o belo rosto de mulher que sempre aparecia em seus sonhos e delírios. O herói observa com curiosidade a tira de tecido negro, ornada com diamantes, que a mulher trazia no pescoço. Como a desconhecida declara não ter teto nem família, afirmando morar numa tumba, Wolfgang lhe oferece apoio, abrigo e a leva para seu modesto quarto de estudante. A desconhecida se entrega ao herói e, no dia seguinte, após deixá-la adormecida em sua cama, Wolfgang sai à procura de um apartamento mais amplo para acomodá-la melhor. Ao retornar, o estudante a encontra morta, chama por socorro, quando um policial entra no quarto e questiona como a mulher havia chegado até aquele local, visto que fora uma das vítimas da guilhotina, no dia anterior. O policial retira o adorno negro do pescoço da desconhecida, expondo o ferimento provocado pela lâmina e, imediatamente, a cabeça da mulher rola pelo chão do quarto. Num acesso de delírio, Wolfgang afirma que um espírito maligno reanimou o corpo da mulher e preparou uma armadilha para amaldiçoá-lo. Gottfried Wolfgang perde a razão e morre internado num hospício.

Num artigo publicado na **Revue de Littérature Comparée**, Francis Prescott Smith avalia o conto **Gottfried Wolfgang** de Pétrus Borel como um plágio do conto de Washington Irving, apontando igualmente a analogia entre o episódio principal de **La Femme au collier de velours** (1851), composta por Alexandre Dumas, e a trama do conto **The Adventure of the German Student**. Conjectura-se que, por meio da leitura do conto de Irving, ou até mesmo do conto de Borel, Dumas tenha encontrado as bases de composição de **La Femme au collier de velours**. Todavia, no prefácio da obra, o autor declara que “[...] Charles Nodier, em seu leito de morte, lhe confiou a idéia dessa história, uma vez que ele acreditava não ter mais tempo para desenvolvê-la. [...]” (SMITH, 1938 : 340). Igualmente relevante, nesta cadeia de retomadas e plágios, é o fato de que o próprio Washington Irving teria se inspirado no conto francês “Le Revenant Succube”, uma das narrativas que compõem o livro **Histoires des fantômes et des démons qui se sont montrés parmi les hommes, ou choix d’anecdotes ou de contes** (1819), escrito por Madame Gabrielle de P[aban]. A trama de **Revenant Succube** é idêntica àquela desenvolvida em **The Adventure of the German Student**, havendo apenas a substituição da guilhotina pela forca. Em sua introdução aos contos de Irving, Roger Asselineau (1979) afirma que Thomas Moore revelou a existência do conto de Madame P[aban] a Irving e lhe sugeriu uma composição nos mesmos moldes.

No que diz respeito à qualificação do conto de Pétrus Borel como tradução literal ou simples plágio da narrativa de Washington Irving, faz-se relevante apresentar as devidas considerações. Primeiramente, deve-se assinalar que, no século XIX, o plágio figura como um procedimento

comum de criação, ao qual recorreram grandes nomes da literatura, tais como Stendhal, Dumas, Baudelaire, Nerval e Nodier. Este último, no prefácio de **Trilby** (1822), apresenta aos leitores a seguinte confissão: “o tema desta narrativa foi tirado de um prefácio ou de uma nota dos romances de Sir Walter Scott, não sei qual deles. Como todas as tradições populares, esta aqui deu a volta ao mundo e se encontra em toda parte” (NODIER, 1961 : 95). Em segundo lugar, constata-se que o valor da “propriedade literária” é atenuado, com o desenvolvimento de teorias que concebem a literatura como uma malha intertextual vasta e profunda, animada por uma dinâmica de retomada e reatualização incessante de cenários de enunciação. Desta forma, analisando as diversas retomadas e traduções de textos estrangeiros por Pétrus Borel, Jean-Luc Steinmetz sustenta a impertinência de classificá-lo como um mero plagiador, dado que é impossível negar a construção de uma “realidade interior” boreliana, em tais empreendimentos do autor. Steinmetz prossegue com a seguinte argumentação:

a palavra de Borel avança sobre a rede fechada de uma intertextualidade múltipla. É esta que deve ser considerada, se buscamos compreender em que sentido a palavra de Borel é original. Certamente, ergue-se aqui um paradoxo; mas, ele parece um pouco mais compreensível se anteciparmos, por exemplo, o processo de escritura de um Lautréamont. (STEINMETZ, 1986 : 182)

Profundo conhecedor da língua inglesa, Pétrus Borel traduziu **Robinson Crusóe** (1719)⁷, de Daniel Defoe, e percebe-se que, nos últimos anos de suas atividades literárias em Paris, Borel se serve das técnicas de tradução, imbricando e camuflando tal processo, para produzir seus textos e se manter no mercado editorial. Como destaca Steinmetz, verifica-se, “neste caso, uma curiosa função da tradução como meio de transferência, como técnica (invocada) para despachar um original indesejável.” (STEINMETZ, 1986 : 183). Com relação à gênese do conto **Gottfried Wolfgang**, o processo de apropriação e transformação de **The Adventure of the German Student** será analisado com base no conceito de *cenografia enunciativa*, elaborado por Dominique Maingueneau, teórico da Análise de Discurso de Linha Francesa. O conto de Irving assume, então, a função de modelo de cena narrativa, responsável por orientar as estratégias de composição da *cenografia* do conto de Borel.

Dominique Maingueneau define *cenografia enunciativa* como a cena narrativa que chega primeiramente ao leitor. A *cenografia* especifica a forma de apresentação do conteúdo de uma obra, a “cena de fala” que permite a instauração do discurso e, que, por sua progressão ao longo do corpo textual, legitima a cadeia enunciativa que instaura. Assim, o processo de legitimação da obra se realiza mediante a construção de tal “enlaçamento, dando a ver ao leitor um mundo cujo caráter convoca a própria cenografia que o propõe e nenhuma outra: através daquilo que diz, [...] a obra

⁷ A tradução de Pétrus Borel foi publicada por Francisque Borel e Alexandre Varenne, em 25 fascículos, no ano de 1835, e, no ano seguinte, em dois volumes.

tem de justificar tacitamente essa cenografia que ela mesma impõe desde o início” (MAINGUENEAU, 2006 : 253). Na *cenografia enunciativa* de um texto literário estão contidos, de forma implícita, traços indicativos e qualificativos dos protagonistas deste ato de enunciação, o enunciador e o co-enunciador almejado, bem como da inscrição espaço-temporal, *topografia* e *cronografia*, compartilhada por eles. Segundo Maingueneau, a *cenografia se mostra* em diferentes instâncias, manifestando elementos indiciários de três naturezas diferentes: *textuais*, indicação explícita de alguns de seus componentes ou reivindicação “cenas de fala” já validadas, acionando a memória intertextual; *paratextuais*, referentes às características encontradas em localidades textuais periféricas, como título, epígrafes, prefácios ou vinhetas; *implícitos*, conjunto de referências tácitas a outros cenários enunciativos. No que concerne aos empreendimentos de legitimação da *cenografia enunciativa*, os criadores recorrem a estratégias de espelhamento ou contraste a cenários de enunciação já validados, dotados de prestígio ou não.

A análise das estratégias empreendidas por Pétrus Borel para compor a *cenografia enunciativa* de **Gottfried Wolfgang**, revela uma lúdica alternância de procedimentos de espelhamento e contraste, com relação à *cenografia* de **The Adventure of the German Student**. Os *indícios paratextuais* de composição da *cenografia* da narrativa boreliana sinalizam uma filiação patente ao conto do escritor norte-americano, uma vez que Borel utiliza a mesma epígrafe que precede a narrativa de Irving, uma citação de Fletcher. Além desta evidência, o título do conto de Pétrus Borel consiste no nome criado por Washington Irving para designar o herói da trama. Por outro lado, a análise dos *indícios textuais* indiciam estratégias de contraste de cunho irônico, visando semear a narrativa de princípios estéticos peculiares à prosa boreliana. Um dos procedimentos mais expressivos de manipulação e apropriação do conto de Irving por Borel consiste na inserção de um capítulo que precede o desenvolvimento da trama. Neste capítulo inicial, o narrador relata que passava uma temporada em Boulogne e, certo dia, foi abordado pelo albergista que lhe ofereceu um volumoso rolo de papéis, que pertencera a um de seus hóspedes. Tratava-se de um jovem inglês, taciturno e bizarro, que desaparecera repentinamente. O albergista acreditava que ele havia se suicidado e pede ao narrador para conservar os papéis deixados pelo hóspede estranho. Entre estes papéis, que continham poesias, rascunhos e fragmentos de textos, o narrador encontra um pequeno caderno, no qual figurava a narrativa da mulher guilhotinada, que será apresentada por Borel, no capítulo seguinte do conto. Em seguida, o narrador prossegue com este questionamento:

Esta bizarra composição foi obra deste pobre desconhecido? Ou seria simplesmente uma imitação ou uma tradução de algum fragmento fantasmagórico, nascido do cérebro vaporoso de um alemão, ou originário da França, e que seduzira seu espírito enfermo? Eu não sei... O acaso o colocou entre minhas mãos; e, assim como o acaso me ofereceu este texto, eu vos ofereço. – Que o insensato, a quem isso possa pertencer, o reclame! – e, imediatamente, a reparação lhe será feita. (BOREL, 1941, não paginado)

Segundo Francis Prescott Smith, tal passagem parece constituir “uma espécie de desafio lançado àqueles franceses que acreditavam possuir uma grande bagagem de leitura em inglês, e talvez ao próprio Irving.” (SMITH, 1938 : 337). Este trecho ilustra como, pelo viés da ironia, Borel alude ao procedimento de plágio e tradução empreendidos, assim como busca escapar das possíveis críticas à morbidez do conto, uma vez que não se apresenta como o autor da trama. Por sua vez, Jean-Luc Steinmetz atenta para a singularidade que este capítulo inicial atribui à *cenografia enunciativa* de *Gottfried Wolfgang*, visto que a “disposição da narrativa não se estabelece por intermédio de um narrador, contando uma anedota a um círculo de amigos, como era de costume, mas pela descoberta de um manuscrito.” (STEINMETZ, 1986 : 185-6). **The Adventure of the German Student** encerra em sua configuração este lugar do comum do fantástico, dado que a aventura vivida por Wolfgang é relatada a um viajante curioso por um velho estranho e louco.

Retomando o processo de composição da *cenografia enunciativa* de *Gottfried Wolfgang*, constata-se, mesmo nos capítulos subseqüentes, nos quais muitos analistas reconhecem apenas a tradução da narrativa de Washington Irving, a presença de indícios, de estratégias de anti-espelhamento que permitem reconhecer traços distintivos do enunciador, do co-enunciador almejado e da ancoragem espaço-temporal da enunciação boreliana. Empreendendo uma subversão irônica à *cenografia enunciativa* de **The Adventure of the German Student**, Pétrus Borel se recusa a redigir a palavra “guilhotina”, numa afetada defesa ao “bom tom”, ao estilo leve e comedido. Pilheriando os críticos que, nos tempos do frenesi, avaliaram suas produções como imorais, chocantes, excessivas, e sua inspiração frenética como imaginação doentia, Borel substitui a palavra guilhotina por “g...”, justificando-se, nos seguintes termos: “Não, minha pluma jamais saberá escrever esta palavra pavorosa” (BOREL, 1941). O termo é, então, substituído por perífrases, como “horrível instrumento”, “aparelho lúgubre e ameaçador”, “lâmina assustadora”. Esta passagem de **Gottfried Wolfgang** é igualmente reveladora: “Nosso estudante era, de alguma forma, (abstenham-me desta ligeira ausência de gosto), uma sorte de vampiro literário, nutrindo-se no cemitério da ciência e da literatura em dissolução” (BOREL, 1941). Em meio ao processo de tradução, Borel tece críticas pretensamente moralistas ao estilo agressivo e sombrio de Irving. Dentre tais estratégias de contraste, responsáveis por subverter ironicamente a cena narrativa proposta por Irving, pode-se ainda citar duas alterações expressivas: a manutenção da castidade da dama de colar negro, uma vez que Borel a descreve dormindo numa poltrona, pudicamente envolvida com seu manto, e a recusa da cena em que cabeça da dama degolada rola pelo chão do quarto de Wolfgang. Assumindo uma falsa postura enunciativa de escritor ponderado, de frenético reabilitado, Pétrus Borel descarta alusões eróticas e paroxismos sangrentos.

No que diz respeito às propriedades fantásticas do conto de Pétrus Borel, deve-se reconhecer que o lapso de tempo entre a morte da desconhecida e o encontro com Wolfgang impõe uma explicação sobrenatural. Outra propriedade significativa reside no fato de que o modo de execução da guilhotina permite problematizar a tênue fronteira entre real e sobrenatural. Assim, como ressalta Michel Delon,

a rapidez da execução sob a lâmina da guilhotina permite hesitar sobre a realidade imediata da morte. Toda uma polêmica [...] sobre este tema perdura, ao longo do século XIX, e numerosos eruditos acreditam numa continuidade das sensações na cabeça, bruscamente isolada de seu corpo. A guilhotina corta muito rápido, de forma extremamente hábil, ela escamoteia a o momento da morte, a torna abstrata, a irrealiza. [...] (DELON, 1988 : 61-2)

Com relação ao epílogo de **The Adventure of the German Student** e de **Gottfried Wolfgang**, pode-se afirmar que tanto Irving como Borel realizam a desconstrução da atmosfera fantástica do conto, com base no argumento da enfermidade mental do narrador. No entanto, manifestando uma última preocupação irônica com as normas estéticas de clareza e equilíbrio, Borel justifica a natureza fantástica da trama, não como mais um de seus excessos e devaneios frenéticos, mas tecendo a seguinte conclusão:

A inverossimilhança desta aventura, cujos detalhes devem, provavelmente, ter chocado o espírito rigoroso de alguns leitores, será explicada de uma forma bem natural, no momento em que declararmos que Gottfried Wolfgang, algum tempo após esta visão, que ele sempre gostava contar, morreu como interno num hospício. (BOREL, 1941)

Finalmente, deve-se atentar para a originalidade do fato de Pétrus Borel ter selecionado, como cenário de enunciação, a narrativa de um representante norte-americano do gênero fantástico, recusando o clichê da retomada do modelo narrativo alemão. Tal mérito de Borel é comentado por Roger Bozetto, ao reconhecer que, até os dias atuais, muitos historiadores da literatura fantástica desconsideram a contribuição de escritores norte-americanos no desenvolvimento do gênero. Para estes historiadores, a literatura fantástica norte-americana surge de forma abrupta e arbitrária, com “Hawthorne e Poe, que eles consideram, aliás, como brotos tardios da árvore européia. Passam, assim, sob silêncio, Austin ou Irving, cujos textos são tão originais e tão fundamentais quanto aqueles registrados na história oficial do gênero fantástico.” (BOZETTO, 2001 : 24).

Pode-se, então, concluir que elegendo **The Adventure of the German Student**, de Washington Irving, como cenário de enunciação já validado, sobre o qual calcou a composição de **Gottfried Wolfgang**, Pétrus Borel orientou construção da *cenografia enunciativa* de seu conto, alternando estratégias de espelhamento e subversão irônica. Tal procedimento, frequentemente interpretado como plágio, revela toda sua complexidade, mediante a afirmação sustentada por Dominique Maingueneau de que, além dos temas propostos, as obras se opõem e delimitam

diferentes posições literárias, pela maneira de compor e gerir suas *cenografias enunciativas*. Desse modo, a originalidade de Borel consiste na forma peculiar de gerir a *cenografia* de seu conto, que acaba por se apropriar da narrativa original, numa sorte de “bibliofagia”, tornando-se, enfim, singular.

Referências bibliográficas

- BARONIAN, Jean-Baptiste. **Panorama de la littérature fantastique de langue française**. Paris: La Table Ronde, 2007.
- BOREL, Pétrus. **“Gottfried Wolfgang”**. In: **Troisième Cahier de Vulture**. Paris: 1941 (1843). Disponível em: <http://gallica.bnf.fr>. Acesso em: junho de 2007.
- BOZETTO, Roger. **Le fantastique dans tous ses états**. Aix-en-Provence: Publications de l’Université de Provence, 2001.
- DELON, Michel. **“Le collier de velours ou la trace de la guillotine”**. In: *Europe*, n. 175-176, novembre-décembre 1988, p. 59-67.
- IRVING, Washington. **Contes fantastiques**. Trad. Henri Parisot. Introduction de Roger Asselineau. Paris: Aubier, 1979.
- JANIN, Jules. **“Madame Putiphar”**. In: **Journal des Débats**, de 5 de junho de 1839.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso Literário**. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.
- MILNER, Max. **Le diable dans la littérature française. De Cazotte à Baudelaire. 1772-1861**. Paris: José Corti, 2007.
- NODIER, Charles. **“Préface de Trilby”**. In: **Contes**. Éd. de Pierre-George Castex. Paris: Garnier, 1961.
- SMITH, Francis Prescott. **“Un conte fantastique chez Irving, Borel et Dumas Père”**. In: **Revue de Littérature Comparée**, 1938, p. 334-346.
- STEINMETZ, Jean-Luc. **Pétrus Borel-vocation, poète maudit**. Paris: Fayard, 2002.
- _____. **“L’origine troublée”**. In: **Pétrus Borel: un auteur provisoire**. Presses Universitaires de Lille, 1986, p. 181-194.
- TODOROV, Tzvetan. **Introduction à la littérature fantastique**. Paris: Ed. du Seuil, 1976.