

"CLAUDIUS HERMANN". o fantástico em Álvares de Azevedo

Este trabalho foi apresentado no Curso de Pós-Graduação em Letras, área de Literatura brasileira, na disciplina: A narrativa brasileira: a ficção fantástica, no 2º semestre de 1982.

"Claudius Hermann"⁽¹⁾ é um conto que, embora não se encaixe na maioria das definições de fantástico, contém vários dos elementos que Bellemin-Noël identifica como caracteristicamente fantásticos.⁽²⁾

Para ele, o fantástico é uma maneira de contar estruturada como o fantasma (BN,3). Esta maneira de contar deve causar no leitor uma sensação de incerteza quanto à realidade factual. A suspensão do juízo ajuda a deslocar a causalidade cotidiana e introduz uma nova causalidade, estranhamente familiar, no dizer de Freud.⁽³⁾ Esta estranheza é causada pelo fantasma, aquela Encenação imaginária em que o indivíduo está presente e que figura, de modo mais ou menos deformado pelos processos defensivos, a realização de um desejo e, em última análise, de um desejo inconsciente.⁽⁴⁾

Após o levantamento dos elementos fantásticos do texto, este desejo será analisado em alguns níveis de leitura.

A narrativa

O conto se abre com uma invocação a Claudius para que ele ressuscite "do cemitério do passado um cadáver" e erguendo-lhe o sudário, mostre "uma nódoa de sangue" (p.65). Relutante, Claudius prefere esquecer as "lembranças negras" e reviver "apenas os miossóis abertos naquele pântano" (p.66). Ora, um dos nomes dado a esta flor é não-te-esqueças-de-mim, nomenclatura pouco usada entre nós, mas que é corrente em inglês. Assim, sob a aparência de inocência da flor, algo que estaria melhor se continuasse oculto, será revelado.

Este jogo de esconder-revelar é próprio da narrativa fantástica: o narrador inconscientemente, ou talvez conscientemente, fala de seus desejos embora mascarando-os de diferentes maneiras. O fantástico funciona, então, como o inconsciente, "lugar onde as pulsões criam representantes que podem ou não ser reconhecidos pelo eu e que em todo caso não tem acesso à consciência a não ser no trabalho de sua deformação." (BN,6)

E como é este jogo feito em "Claudius Hermann"? As primeiras tentativas de mascaramento são feitas com citações literárias: Petrarca, com suas descrições de beleza física da mulher amada. Ela é moralmente casta e angélica, e esta beleza espiritual gera o desespero do amante. O cenário petrarquiano sempre envolve a noite, o sono e a natureza selvagem. (5)

Don Juan é o proverbial sedutor espanhol, impiedoso e desalmado. Richard Lovelace e Clarissa Howard, personagens de Richardson, são protagonistas de uma desastrosa estória de amor. Lovelace rapta Clarissa, ela morre de vergonha e ele morre em duelo com um primo dela. Fausto e Mefistófeles simbolizam a bus-

ca desenfreada do conhecimento, ultrapassando os limites do homem e engedrando uma fatalidade.

Estas citações, além de tecer uma rede de referenciais culturais, são pequenas estórias que prenunciam o que vai acontecer: um sedutor desalmado e impiedoso em desenfreada busca de prazer vai raptar uma linda mulher casada, o que acarretará uma destruição moral. Este efeito de espelhamento, isto é, uma estória repetida dentro de outra, é característico de contos fantásticos e reforça a verossimilhança da narrativa. São fatos já narrados e, portanto, mais verdadeiros.

A localização da estória em Londres provoca um afastamento da perspectiva, tanto pela distância geográfica como pela evocação da neblina, sugestiva e ambiciadora. O leitor torna-se incapaz de perceber maiores detalhes do que lhe é contado e "crê" mais facilmente.

No entanto, sinais são dados para indicar que o texto não passa de "meio cento de palavras sonoras e vãs (...) que (...) despertam ilusões como a lua as sombras" (p.67). Mais ainda,

... são palavras, palavras e palavras, como o disse o Hamlet; e tudo isso é inânimo e vazio como uma caveira seca, mentiroso como os vapores infectos da terra que o sol no crepúsculo irisa de mil cores e que se chamam as nuvens ou essa fada zombadora que se chama a poesia: (p.68)

Ao leitor cabe a tarefa de ler e entender o mecanismo do texto, que, por ser fantástico, está muito mais ligado à condição humana que os textos realistas.

Cabe aqui uma definição de fada, este ser imaginário ligado mais ao maravilhoso que ao fantástico:

Peut-être représente-t-elle les pouvoirs de l'homme de construire en imagination les projets qu'il n'a pas pu réaliser. (...)

Aussi les fées ne se montrent-elle [sic] jamais que de façon intermittente, comme par éclipses, bien qu'elles subsistent en elles-mêmes de façon permanente. On pourrait dire autant des manifestations de l'inconscient. (6)

Outra vez aparece o inconsciente ligado ao fantástico, ao seu mundo, aos seus habitantes. E pela primeira vez, a fantasia é relacionada aos desejos proibidos e/ou não realizados.

Na narrativa fantástica, o herói é o próprio desejo e o narrador a (de)formação do desejo. E ambos são um só. Há simplesmente uma passagem de narrador-herói (1a. pessoa do discurso) para o narrador-"relais" (3a. pessoa) toda vez que o herói se depara com o "monstro", isto é, o interdito (BN,17). Claudius faz o mesmo ao contar sua aventura: ver a duquesa e desejá-la é algo que se pode confessar, mas a invasão de sua intimidade e os "prejuízos de honra e adultério" (p.68) devem ser relatados como se fossem crimes de outrem. Em outras palavras, o desejo é indizível, a transgressão é indizível. O narrador funciona como agente censor empregado pelo inconsciente para poupar o eu dos acontecimentos desagradáveis e, ao mesmo tempo, manter a narrativa à distância.

Quando a duquesa volta a si num lugar desconhecido, ela vê Claudius que se depara com o "monstro" pela segunda vez. É o objeto do desejo tomando consciência de sua condição, é o interdito face a face com o transgressor. A narrativa, então, volta para a 3a. pessoa. É como se o herói entrasse em curto-circuito e o narrador-"relais" tivesse que se ocupar da energia até sua normalização.

Um outro momento do texto fantástico em que a terceira pessoa é usada caracteristicamente é no efeito de espelho. Este se consegue com a introdução de uma narrativa auxiliar de dimensões reduzidas e que repete o que se passa na narrativa principal

(BN,20). Assim, Claudius conta à duquesa toda sua estória por meio de uma outra estória, evitando confessar-se. O leitor tem diante de si uma estória dentro de uma estória dentro de uma estória, e o distanciamento atinge um ponto máximo. Mais um relato e perder-se-ia o fio da meada.

Como Eleonora recusa-o, Claudius deixa-a trancada para pensar nas terríveis ameaças que lhe fizera. Ao voltar, encontra-a com uns versos seus nas mãos. Neste ponto da narrativa, Claudius joga os versos na mesa da taverna. Tal procedimento nos resgata para a primeira estória, criando uma sensação ambígua no leitor: se é uma estória dentro da estória e os versos estão lá, então a narrativa é verdadeira. Por outro lado, se toda estória é falsa, então a estória dentro da estória é mais falsa ainda.

Esta ambigüidade é responsável, em grande parte, pelo efeito de fantástico que os textos transmitem. Afinal, o que provoca tal efeito não é o que se conta, mas como isto é contado. E isto é mais verdade quando se lembra que o leitor carece de um referente real para que ele possa se integrar à narrativa.

A última vez que o narrador-"relais" intervém é quando Claudius não consegue falar e Arnold retoma a estória para relatar o macabro fim de Eleonora abraçada ao seu marido ensandecido. O "monstro" reaparece em grande estilo: é uma aparição dupla. O terror causado pela morte do objeto do desejo é aumentado pela presença da insanidade. Raymond Rogé nos lembra que o louco é aquele semelhante a nós e ao qual sempre corremos o risco de nos tornarmos semelhantes. O louco tem uma visão de um mundo diferente do nosso, o que nos leva a perguntar, no fim das contas, quem tem razão.

É essa dúvida que Todorov reconhece como causa do efeito

fantástico, chegando a considerá-la como uma pedra de toque para a definição do gênero.⁽⁸⁾

A estrutura

Laplanche e Pontalis definiram a estrutura do fantasma como a da realização de um desejo. Rogé aplica este conceito e descreve a fórmula do fantástico como sendo

ambição - proibição - transgressão - maldição/morte

em relação de causa e efeito.⁽⁹⁾ Tal estrutura pode ser facilmente identificada em "Claudius Hermann", como veremos a seguir

Ambição: Claudius vê a duquesa e se apaixona: "Seis meses de agonia e desejo anelante, seis meses de amor com a sede da fera!" (p.68)

Proibição: Embora não apareça explicitamente, Claudius sabe que a duquesa é casada e as leis da sociedade interditam seu amor.

Transgressão: Claudius possui Eleonora, rapta-a e a força a ceder aos seus desejos.

Maldição/morte: Embora não seja Claudius que sofre diretamente, é sua amada Eleonora que paga com a vida.

A narrativa se encaixa perfeitamente no esquema de Rogé, devendo-se ressaltar que, para ele, o narrador raramente é o herói porque este sempre paga sua transgressão com a vida.

Como o objetivo deste trabalho não é apreciar as qualidades estéticas do texto e sim tentar "compreender o avesso da tapeçaria", duas leituras estruturais serão feitas e, a partir delas, chegaremos a uma conclusão.⁽¹⁰⁾

A primeira leitura diz respeito aos aspectos harmônicos e bárbaros que permeiam a narrativa. Nietzsche identificou essas duas forças antagônicas no mundo helênico que sobrevivem até

hoje, visto serem inerentes ao homem. São elas o caráter dionisíaco da arte, em constante interação dialética. O equilíbrio destas forças é responsável pela identidade do homem com o mundo; o rompimento deste equilíbrio gera o caos e a esterilidade. (11)

Claudius personifica o dionisíaco, consumindo sua fortuna em orgias e bacanais, em desejos e saturnais. Sua paixão é desenfreada e "a sua vontade (...) como a folha de um punhal — ferir ou estalar" (p.68). A duquesa é, para ele, "bela como a Vênus dormida do Ticiano, e voluptuosa como uma das amásias do Veroneso" (p.71). E ele próprio se vê como um sãtiro, "a estátua da paixão na palidez, no olhar imóvel, nos lábios sedentos" (p.72). Claudius é a embriaguez bárbara, dominada pelas paixões irracionais.

Eleonora é o apolíneo, de "beleza plástica e harmônica" (p.66), "bela como tudo quanto passa mais puro à concepção do estatuário" (p.68). É a definição exata do que Nietzsche caracterizou como os atributos de Apolo. A duquesa é a "coroa de ilusões" de Claudius.

Traçando um paralelo entre o desejo doentio de Claudius por Eleonora e o apolíneo e o dionisíaco, temos o irracional tentando prevalecer sobre o racional, a embriaguez bárbara destruindo a ilusão artística. O resultado é previsível: o aniquilamento da razão traz a insanidade e a morte, seguidas da impossibilidade de se recuperar o equilíbrio.

Utilizando a fórmula de Rogé, temos

Ambição: O irracional quer prevalecer sobre o racional.
Proibição: Há um equilíbrio a ser mantido.
Transgressão: O irracional domina o racional.
Maldição/morte: Insanidade e morte.

Esta é uma leitura e uma verdade do texto, outra leitura e outra verdade seria aquela baseada em conceitos psicológicos.

O triângulo amoroso em "Claudius Hermann" remete imediatamente ao complexo do Édipo, descrito por Freud.⁽¹²⁾ O duque e a duquesa são formas de autoridade que correspondem aos pais, a primeira forma de autoridade que uma criança conhece. Fazendo Maffio e Eleonora o pai e mãe, Claudius é o filho que deseja a mãe e tem no pai um rival.

Esta relação incestuosa e conflitiva é que Claudius tenta dissimular por detrás da estória contada. Sem que ele se aperceba, este fato volta à tona e provoca uma sensação de "unheimlich" nele próprio e no leitor que se reconhece. Como esta sensação nasce de complexos infantis, não interessa a realidade material porque a realidade psíquica toma seu lugar. Assim, o Édipo de Claudius é recalcado e não dissolvido, para depois retornar e causar uma estranha familiaridade.

Suas atitudes são a de um menino que espia os pais escondido por trás das cortinas e dá vazão às suas fantasias: "Eu os vi assim: aquele esposo inda tão moço, aquela mulher — ah! e tão bela!... de tez ainda virgem — e apertei o punhal..." (p.70)

A transgressão do interdito é realizada à noite, quando todos dormem, no próprio quarto da duquesa/mãe. Claudius/filho resolve então afastá-la do duque/pai, o obstáculo do desejo. Como ele diz, "corri com ela pelos corredores desertos, passei pelo pátio — a última porta estava cerrada —, abri-a" (p.70). Esta última barreira vencida é o superego sendo vencido pelo id; é o interdito cultural sendo ignorado.

A cena na hospedaria é toda uma descrição do mecanismo do desejo — como ele é formado, como funciona e como é proibido. Mas Claudius não se importa com os tabus, ele quer satisfazer seus instintos. A violação da duquesa é descrita assim: "Sentiu-se

quase nua, exposta às vistas de um estranho, e tremia como contam os poetas que tremera Diana ao ver-se exposta, no banho, nua às vistas de Acteon". (p.72)

Claudius então descobre a nudez da mãe, o que no sentido bíblico é o mesmo que manter relações sexuais. Ele não se importa nem com o castigo sofrido por Caim nem com o sofrido por Acteão. Seu inconsciente vela por ele, e quem sofre é a mãe e o pai.

Claudius resolve o conflito edipiano fazendo com que o duque/ pai mate a duquesa/mãe. Assim, o objeto do seu desejo é eliminado e ele vingasse do obstáculo do desejo, ao matar Maffio psiquicamente.

Empregando a estruturação de Rogé mais uma vez encontramos:

Ambição: O filho deseja a mãe.

Proibição: O incesto é proibido e a mãe já pertence ao pai.

Transgressão: O filho possui a mãe.

Maldição/morte: A mãe é morta fisicamente pelo pai que é morto fisicamente.

Assim podemos concluir que o fantástico é o íntimo que aflora e causa perturbações que incomodam a bem regulada vida do dia-a-dia. Mais que os romances psicológicos ou que os realistas, o conto fantástico revela todo um lado oculto da moeda chamada ser humano. Estas histórias para serem contadas à noite, quando "coisas estranhas acontecem", nada mais são que exorcismos dos próprios fantasmas perante uma audiência. É necessário apreciar a narrativa e saber entender o que ela realmente diz.

As pessoas felizes não têm necessidade da fantasia, poder-se-ia argumentar, mas o ser humano é um eterno insatisfeito, sempre em busca de algo, sempre avançando um pouco. E a felici-

dade não exclui a curiosidade, a vontade de alterar a condição humana, enfim, de dar um passo à frente.

Claudius Hermann é um insatisfeito e talvez um infeliz, mas é apenas um dentre os vários personagens da ficção fantástica. E como a maioria de nós, personagens reais ou fictícios, sua busca é pela identidade neste mundo tão real que chega a ultrapassar as fronteiras do fantástico.

NOTAS

1. AZEVEDO, Alvares. Claudius Hermann. In: Noites na taverna. São Paulo, Três, 1973. Todas as citações subseqüentes referem-se à esta edição.
2. BELLEMIN-NOËL, Jean. Notes sur le fantastique (Textes de Théophile Gautier). In: Litterature. Paris, Larousse, 1972, (8):3-23. Todas as citações subseqüentes referem-se à esta edição e serão indicadas por BN seguidos do número da página.
3. FREUD, Sigmund. O 'estranho', In: Uma neurose infantil. Rio, Imago, 1976. p. 275-314.
4. LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J. - B. Vocabulário da Psicanálise. 6a. ed. São Paulo, Martins Fontes, s. d. p. 28.
5. Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Alex Preminger, ed. Princenton NJ, Princteon Univ. Press, 1974. p. 612-613.
6. CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Dictionnaire des Symboles. Paris, Seghers, 1973. v. 2, p. 303.
7. ROGÉ, Raymond. Récits fantastiques. Paris, Larousse, 1976. p. 11.

8. TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. São Paulo, Perspectiva, 1975. p. 39.
9. ROGÉ, Raymond. op. cit., p. 12.
10. JAMES, Henry. Outra volta do parafuso. In: Lady Barberina e Outra volta do parafuso: São Paulo, Abril, 1972. p. 208.
11. NIETZCHE, Friedirch. The Birth Of Tragedy. In: The Birth of Tragedy and The Case of Wagner. Trad. Walter Kaufman. New York, Vintage, 1967. p. 29-144.
12. LAPLANCHE e PONTALIS, op. cit., p. 116-122.