



Maria Eugénia Pereira
Universidade de Aveiro

Trilby ou le lutin d'argail: Conto de um sobremundo

Palavras-chave: Sobrenaturalismo, romantismo, Victor Hugo, Baudelaire, Nodier, conto, imaginário, sonho.

Keywords: *Surnaturalisme*; romanticism, Victor Hugo, Baudelaire, Nodier, short story, imaginary, dream.

Resumo: Para Victor Hugo e para Baudelaire, a natureza possui um lado enigmático, oculto, que só a sensibilidade pode alcançar. Porque a natureza exterior não corresponde ao ideal dos escritores, estes procuram-no para além do visível, através do sonho e da loucura. Mas, já antes, Nodier havia tomado consciência da oposição entre o princípio *positivo* e o princípio *imaginativo* e tentado abrir os horizontes do outro mundo pelo poder da palavra poética.

Abstract: For Victor Hugo and Baudelaire nature has an enigmatic, concealed side that only sensitivity is able to reach. Since external nature doesn't match the writers' ideal, they seek for it beyond the realm of visible things, either through dream or madness. However, even before that, Nodier had been conscious of the opposition between the positive and the imaginative principle, thus trying to widen the horizon of the other world by resorting to the power of the poetical word.

Ce qui m'étonne c'est que le poète éveillé ait si rarement profité dans ses oeuvres des fantaisies du poète endormi, ou du moins qu'il ait si rarement avoué son emprunt, car la réalité de cet emprunt dans les conceptions les plus audacieuses du génie est une chose que l'on ne peut contester.

Charles Nodier, *Contes*

Introdução

A reactivação pelos românticos do idealismo neoplatónico fomenta uma nova concepção da prática poética, ao sugerir que a obra de arte constitui um universo paralelo ao da natureza que o torna outro. O escritor deve, pois, procurar traduzir a verdade espiritual que encontra no mundo material e já não representar o universo concreto. Victor Hugo soube usar esse romantismo visionário, mas foi Baudelaire, com o símbolo e a analogia, quem encontrou a chave que permitiu a passagem para o outro mundo; assim, o *surnaturalisme* por ele proposto vem definitivamente comprometer qualquer representação da realidade. O real é, pois, o ponto de partida que conduz a um sobremundo, sendo este uma resposta à tentativa de perversão do próprio real. Em plena vigência romântica, Charles Nodier soube aproximar-se desse mundo, situando-se no limiar do sonho e da realidade, e o seu conto *Trilby ou le lutin d'Argail* participa dessa nova dinâmica, onde o onírico confere uma nova dimensão à realidade.



1. O sobrenaturalismo: um avatar do romantismo

Será, porventura, presumir demasiado afirmarmos que o *surnaturalisme*, que traduziremos por *sobrenaturalismo*, nasceu do luto de um grande homem, Victor Hugo e do sofrimento que lhe trouxe a morte da sua filha, Léopoldine Vacquerie, em 1843. Não será, contudo, inconsequente estabelecermos uma relação entre esse fatídico acontecimento e a nova existência poética desse escritor. Mais próximo do romantismo alemão, surge um Victor Hugo nocturno, visionário, o que nós conhecemos da *Légende des siècles* e que nos diz, em «Booz endormi»:

(...)

Pendant qu'il sommeillait, Ruth, une moabite,
S'était couchée aux pieds de Booz, le sein nu,
Espérant on ne sait quel rayon inconnu,
Quand viendrait du réveil la lumière subite.

Booz ne savait point qu'une femme était là,
Et Ruth ne savait point ce que ce Dieu voulait d'elle.
Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèle;
Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala.

L'ombre était nuptiale, auguste et solennelle;
Les anges y volaient sans doute obscurément,
Car on voyait passer dans la nuit, par moment,
Quelque chose de bleu qui paraissait une aile.

La respiration de Booz qui dormait,
Se mêlait au bruit sourd des ruisseaux sur la mousse.
On était dans le mois où la nature est douce,
Les collines ayant des lys sur leur sommet.

Ruth songeait et Booz dormait; l'herbe était noire;
Les grelots des troupeaux palpitaient vaguement;
Une immense bonté tombait du firmament;
C'était l'heure tranquille où les lions vont boire.

Tour reposait dans Ur et dans Jérimadeth;
Les astres émaillaient le ciel profond et sombre,
Le croissant fin et clair parmi ces fleurs de l'ombre
Brillait à l'occident, et Ruth se demandait,

Immobile, ouvrant l'œil à moitié sous ses voiles,
Que Dieu, quel moissonneur de l'éternel été,
Avait, en s'en allant, négligemment jeté
Cette faucille d'or dans le champs des étoiles.¹

¹ Victor Hugo, *Œuvres complètes, Poésie II*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 585-586.



Este poema, como todos os outros da *Légende des siècles*, remoçou a história à procura do pretexto – a mitologia bíblica – para fazer poesia, de modo a exprimir o *mistério da vida*², ou aquilo que designaremos, tal como Baudelaire – e talvez a contragosto do próprio Victor Hugo – como *sobrenatureza*.

O novo Victor Hugo pretende, pois, alcançar uma «ciência profunda» que neutralize o cepticismo da ciência convencional e procure aceitar o enigma, o desconhecido. A *sobrenatureza*, tal como a define em 1854, deve ser aceite como fazendo parte da natureza, assim demonstrando como as barreiras entre o inexplicável e o racional são, por vezes, ténues e frágeis. Segundo o poeta, «L'électricité a longtemps fait partie du surnaturalisme. Il a fallu les expériences multipliées de Clairaut pour la faire admettre et inscrire sur les registres de l'état civil de la science correcte. L'électricité a aujourd'hui pignon sur rue et rente des professeurs»³. Apesar de ter levado o seu raciocínio um pouco além do que nos parece legítimo, tratando-se, pois, de uma ciência experimental, o pensamento a ela subjacente aposta no futuro, pelo que se encontra no limiar do plausível, do aceitável, do explicável e do desconhecido ou, ainda, inexplicável. A descoberta do desconhecido e do misterioso de hoje podem estar ao alcance do homem de amanhã. Senão vejamos:

Le télescope d'Arago, en rapprochant la face éclairée de la lune de quatre-vingt-dix mille lieues à deux cent vingt-cinq, donne à voir ce qui était mystère, fait reculer l'énigme, remplace les fantômes de la superstition par une étonnante fantasmagorie visuelle et, pourrait-on dire, réelle. (...) Le télescope d'Arago, en projetant sur l'imagination préscientifique la lumière du savoir, fait une brèche dans le surnaturalisme.⁴

O criador vê, pois, o que fazia parte do seu sonho, da sua fantasia, tornar-se realidade, passar do campo do inacessível para o acessível. O desenvolvimento do conhecimento gerou um desequilíbrio no homem, na medida em que este precisa do sonho, do incerto, do insólito, do inexplicável para alimentar o seu espírito. Assim, ele terá de, através da natureza, saber inquirir o campo da ciência mais obscura, mais profunda, para desvendar o indefinido, o lado moral das coisas, a alma da realidade.

O universo, segundo Victor Hugo apresenta-se sob três aspectos – o homem, a natureza e o sobrenaturalismo – sendo que a estes três aspectos correspondem três faculdades – a observação, a imaginação e a intuição – que só o poeta, tal como Júpiter, tem o dom de possuir. O poeta recorre à imagem de Pã transformado em Jano para explicar a equação que regula o universo:

Il n'y a pas de surnaturalisme. Il n'y a que la nature. La nature existe seule et contient tout. Tout est. Il y a la partie de la nature. La nature que nous percevons, et il y a la partie de la nature que nous ne percevons pas. Pan a un côté visible et un côté invisible. Parce que sur ce côté invisible, vous jetterez dédaigneusement ce mot *surnaturalisme*, cet invisible existera-t-il au moins?⁵

² Charles Baudelaire, «Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains – I Victor Hugo», *Œuvres complètes*, T. II, Paris, Gallimard, 1976, p. 131.

³ Victor Hugo, «Contemplation suprême», in *Œuvres complètes*, T. XII, Paris, Gallimard, 1976, p. 117.

⁴ Jean Gaudon, «Victor Hugo et le surnaturalisme», in *Le surnaturalisme français*, Neuchâtel, La Baconnière, 1979, p. 68.

⁵ Victor Hugo, «Contemplation suprême», *op. cit.*, p. 115.

⁶ «Victor Hugo et le surnaturalisme», in *Le surnaturalisme français*, Neuchâtel, La Baconnière, 1979, p. 72.



Hugo parte, pois, de uma visão antitética do universo – natureza/sobrenatureza –, de acordo com a qual as duas partes de um Todo parecem encontrar-se dissociadas, cabendo, pois, ao criador unificá-las pela analogia. Como nos diz Jean Gaudon, «Hugo avait, comme tous ces contemporains, cru que la mise en relation des objets du monde visible et des idées du monde invisible était une des clefs de l'univers»⁶. Baudelaire saberá reconhecer a importância desta teoria, alargando-a e adaptando-a à sua famosa doutrina das correspondências. Contudo, Jean Gaudon considera que a «tentativa [hugoliana] de anexar a sobrenatureza à natureza, o invisível ao visível» não teve sucesso, porque «La frontière mouvante qui séparait les deux domaines finit bien par disparaître, mais c'est au profit du noir, dans une débâcle de la raison»⁷. A luta agónica travada entre o Victor Hugo romântico lírico e o Victor Hugo romântico sobrenaturalista, conduziu, por certo, a um dilema profundo, onde a imaginação ocupou cada vez mais o espaço da razão. Não pensamos, contudo, como Jean Gaudon, que se trata de perda descontrolada da razão, mas sim de perda ordenada da consciência.

Baudelaire, em *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, parte, precisamente, de uma crítica a Victor Hugo para desenvolver a sua teoria da «universal analogia», a sua doutrina das correspondências, que transformam o poeta num visionário⁸. A dimensão retórica de Victor Hugo é aceite pelo seu contemporâneo, não em razão do seu substrato estético e formal, mas sim porque visa exprimir as profundezas, «a enigmática fisionomia do mistério»⁹. Por tal facto, glorifica-o quando o aproxima, como pintor em poesia, do poeta em pintura Eugène Delacroix.

Para explicar o método deste pintor e, consequentemente do escritor, Baudelaire, no seu *Salon de 1846*, cita Henri Heine:

En fait d'art, je suis surnaturaliste. Je crois que l'artiste ne peut trouver dans la nature tous ses types, mais que les plus remarquables lui sont révélés dans son âme, comme la symbolique innée d'idées innées, et au même instant. Un moderne professeur d'esthétique, qui a écrit des *Recherches sur l'Italie*, a voulu remettre en honneur le vieux principe de *l'imitation de la nature*, et soutenir que l'artiste plastique devait trouver dans la nature tous ses types. Ce professeur, en étalant ainsi son principe suprême des arts plastiques, avait seulement oublié un de ces arts, l'un des plus primitives, je veux dire l'architecture, dont on a essayé de retrouver après coup les types dans les feuillages des forêts, dans les grottes des rochers: ces types n'étaient point dans la nature extérieure, mais bien dans l'âme humaine.¹⁰

O adjectivo *sobrenaturalista*, utilizado por Heine, apesar de continuar a evidenciar uma carga metafísica, encontra-se, agora, desvinculado do seu contexto religioso e é transposto

⁷ *Op. cit.*, p. 78-79.

⁸ Cf. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, T. II, Paris, Gallimard, 1976, p. 132-134. Baudelaire diz-nos que «tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le *spirituel* comme dans le *naturel*, est significatif, réciproque, converse, *correspondant*. (...) Chez les excellents poètes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de *l'universelle analogie*, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs. (...) dans l'histoire de tous les peuples, [il n'y a] beaucoup de poètes qui soient, comme Victor Hugo, un si magnifique répertoire d'analogies humaines et divines».

⁹ *Ibid.*, p. 134. A tradução pertence-nos.

¹⁰ *Ibid.*, p. 432-433.



para a esfera da reflexão estética. Baudelaire pretende, pois, perfilhar este termo para baptizar a sua própria estética literária, mas fá-lo através de uma crítica a Delacroix:

Pour E. Delacroix, la nature est un vaste dictionnaire dont il roule et consulte les feuillets avec un œil sûr et profond; et cette peinture, qui procède surtout du souvenir, parle surtout au souvenir.¹¹

Para Baudelaire, também a natureza possui um lado enigmático, oculto, que só a sensibilidade pode descobrir. Por isso, pensamos que o poeta fez uso do adjectivo sobrenaturalista para marcar a oposição com um outro adjectivo que lhe é frontalmente antitético: naturalista. Há, pois, que considerar a faceta de Baudelaire contestatário e polémico, para entendermos este seu posicionamento estético, através do qual ele rejeita a reprodução simples da natureza, a projecção simples de sentimentos.

Para além da natureza, existe um mundo moral e o escritor tem, pois, de metamorfosear o material, o aparente, em ordem a desvendar a sua dimensão moral. Como nos diz Michel Brix, «L'esprit des choses, l'intérêt surnaturel dont l'écrivain les revêt, ce sont les idées morales qu'elles recèlent et que la médiation de l'art fait apparaître. Le monde des impressions morales constitue lui aussi une 'sur-nature'»¹². Porque a natureza exterior não permite ao escritor sobrenaturalista encontrar o seu ideal, este procura alcançá-lo indo para além do visível, graças ao espírito, às emoções e às sensações. E o meio ao seu dispor para fazer comunicar os dois mundos, o visível e o invisível, é o do sonho e do encantamento.

Baudelaire só voltará a utilizar o termo sobrenaturalismo, novamente adstrito à pintura e a Delacroix, em 1855, no seu artigo sobre a *Exposition universelle*. Contudo, entre o *Salão de 1846* e este seu último texto, o poeta passou por duas experiências que haveriam de marcar indelevelmente a sua vida pessoal e literária: iniciou-se nos *paraísos artificiais* e conheceu Edgar Allan Poe. Apesar de não encontrarmos, no seu texto *Du vin et du hachisch*, de 1851, nenhuma referência ao termo sobrenaturalismo, o próprio subtítulo de *Du vin et du hachisch, comparés comme moyens de multiplication de l'individualité* anuncia dois princípios que lhe são inerentes: o da «intensificação das sensações», das emoções e o da «intensificação entre o eu e o não-eu»¹³. Assim, no primeiro caso, Baudelaire explica-nos a «multiplicação da individualidade» da seguinte forma:

Vous avez entendu vaguement parler des effets merveilleux du haschich, votre imagination s'est fait une idée particulière, un idéal d'ivresse, et il vous tarde de savoir si la réalité, si le résultat sera adéquat à votre préconception. (...) Toute joie, tout bien être étant surabondant, toute douleur, toute angoisse est immensément profonde.¹⁴

No segundo caso, diz-nos que:

De temps en temps personnalité disparaît. L'objectivité qui fait certains poètes panthéistes et les grands comédiens devient telle que vous

¹¹ *Ibid.*, p. 433.

¹² Michel Brix, *Le romantisme français*, Louvain-Namur, Peeters, 1999, p. 198.

¹³ Max Milner, «Baudelaire et le surnaturalisme», in *Le surnaturalisme français*, Neuchâtel, La Baconnière, 1979, p. 36.

¹⁴ Charles Baudelaire, «Les Paradis artificiels», in *Œuvres complètes*, T. I, Paris, Gallimard, 1975, p. 389.

¹⁵ *Ibid.*, p. 393.



vous confondez avec les êtres extérieurs. Vous voici arbre mugissant au vent et racontant à la nature des mélodies végétales. Maintenant vous planez dans l'azur du ciel immensément agrandi.¹⁵

Uma vez ultrapassados os limites por via da imaginação, estabelecem-se relações de analogia, multiplicam-se as sinestésias, gera-se a misteriosa unidade tão demandada pelos poetas superiores, tal como Poe¹⁶. Procurando o surpreendente, este escritor americano é identificado, por Baudelaire, como um sobrenaturalista, na medida em que pertence a um género misto, que pretende conciliar o naturalismo e o sobrenatural, o real e o imaginário, o físico e o moral. Aspirando à unidade, percorre o caminho da poesia para chegar ao infinito:

Les paysages qui servent quelquefois de fond à ses fictions fébriles sont-ils pâles comme des fantômes. Poe, qui ne partageait guère les passions des autres hommes, dessine des arbres et des nuages qui ressemblent à des rêves de nuages et d'arbres, ou plutôt, qui ressemblent à ses étranges personnages, agités comme eux d'un frisson surnaturel et galvanique.¹⁷

Assim, como observa Max Milner, se associarmos este arrepio sobrenatural e galvanizador de Poe à estética pictural de Delacroix e aos paraísos artificiais de Baudelaire, obtemos o sobrenaturalismo, onde:

La nature dite inanimée participe de la nature des êtres vivants, et, comme eux, frissonne d'un frisson surnaturel et galvanique. L'espace est approfondi par l'opium; l'opium y donne un sens magique à toutes les teintes, et fait vibrer tous les bruits avec une plus significative sonorité.¹⁸

Tal como para Baudelaire, a droga, para Poe, ajuda a apurar os sentidos e, por tal facto, transforma a natureza, revestindo-a de uma intensidade sobrenatural, isto é, para além do natural. O sobrenaturalismo é, pois, antes de mais, uma forma de sentir, de apreender o conhecido, fazendo uso da hiper-sensibilidade, da hiper-emoção, da hiper-sugestão. Baudelaire descreve, na sua crítica à pintura da Exposição universal, de 1855, a experiência existencial do sobrenaturalismo. Max Milner acrescenta que são vários os elementos que o compõem. O primeiro é de ordem intensiva e eufórica e procura ir sempre para além da vida conhecida, da representação mimética da natureza; o segundo é de ordem espacial e gera profundidade e relevo; o terceiro é de ordem temporal e conduz à expansão, à dilatação; o quarto é de ordem analógica e, vinculado à experiência do tempo e do espaço, centra-se, essencialmente, na metáfora¹⁹. Em suma, o poeta é um tradutor, um decifrador de enigmas para quem a imaginação:

(...) répétant le geste créateur qui est à l'origine du monde, crée, á partir des éléments de son expérience humaine, un monde neuf par rapport à l'univers d'apparences incohérentes et discontinues dans

¹⁶ Baudelaire não deixa de citar outros autores, tais como Hoffmann, Goethe e Balzac (cf. «Études sur Pöe», *Oeuvres complètes*, T. II, *op. cit.*, p. 247).

¹⁷ *Ibid.*, p. 283-284.

¹⁸ *Ibid.*, p. 318.

¹⁹ Max Milner, *op. cit.*, p. 40-44.



lequel nous sommes plongés, mais conforme à 'l'invisible unité' dans laquelle le monde a été proféré.²⁰

Depois de ter desconstruído, ou mesmo destruído, o real, a imaginação cria um novo mundo, um sobremundo, à imagem da alma e do desejo humanos. Há, pois, que reordenar, reajustar esse mundo ao transcendente, ao sobrenatural, para que este se torne ideal. Apesar de, por via da metaforização do real, não se pretender conferir uma dimensão religiosa a esse novo mundo, é indiscutível que o sobrenaturalismo não refuta a ideia da presença de Deus, da crença religiosa ou da mitologia bíblica.

O sonho e a alucinação permitem, então, abrir a passagem para esse sobremundo: compete, desde logo, ao artista oferecer testemunho da presença desse outro universo, lançando mão dos meios de expressão que melhor se adaptem ao seu princípio imaginativo.

2. *Trilby ou le lutin d'Argail*: um conto entre o folclore escocês e o mundo da realidade do sonho

Ora, se, até agora, tentámos compreender o sistema poético do sobrenaturalismo segundo Baudelaire, ousemos, agora, tentar descobri-lo num escritor, que, embora não citado por esse crítico e poeta de reputação insuspeita, merece toda a nossa atenção. Façamos, pois, de Charles Nodier e, mais concretamente, de *Trilby ou le lutin d'Argail*, um conto que marca uma etapa no percurso estético-literário deste autor. Mas, para que possamos dar conta da especificidade deste conto, comecemos por resumir muito sumariamente a sua intriga.

Jeannie, jovem barqueira do lago Beau, é objecto das doces travessuras do duende que a ama, Trilby. Apesar de se sentir atraída pelo espírito matreiro, queixa-se ao seu marido, Dougal, das seduções do trasgo; este decide apelar ao monge centenário de Balva, Ronald, para pronunciar o exorcismo que afastará o duende de sua casa. Contudo, o desaparecimento provoca a infelicidade na casa do pescador: Jeannie sofre com a ausência dos carinhos, do afecto de Trilby e sonha com ele, mas, agora, sob os traços de um belo adolescente loiro; Dougal inquieta-se pelo facto de já não beneficiar dos privilégios do duende que lhe propiciavam uma pesca abundante. O casal recorre à protecção de saint Colombain para afastar a má sorte de sua casa e para amaldiçoar Trilby, mas Jeannie, arrependida, acaba por pronunciar votos de «amor e caridade». Certo dia, o regresso da jovem ao lar é perturbado por uma voz que se faz ouvir na outra margem; um velho anão salta para a barca a fim de ser conduzido à casa de Dougal, onde pretende encontrar o seu filho, o duende. Quando Jeannie declara o seu amor pelo espírito, o passageiro despe-se de todos os seus artefactos e toma a sua verdadeira forma: a de Trilby. O destino do trasgo depende da confissão de amor da jovem mulher, mas a felicidade do casal só é possível com a sua condenação definitiva. Jeannie, desesperada, prefere deixar-se levar pela morte.

2.1. *Trilby ou le lutin d'Argail*: novela ou conto?

Pese embora o facto de as primeiras obras de Nodier poderem constituir a trajectória de um autor à procura da sua escrita, o seu perfeito conhecimento da literatura romântica

²⁰ *Ibid.*, p. 44.



inglesa e alemã²¹ orientá-lo-á rapidamente para o conto e para o fantástico. Com efeito, porque o conto lhe parece ser a forma ideal para veicular conteúdos que ele considera, por excelência, não realistas, o autor opta por este género. Explica-nos esta sua atitude no seu Prefácio aos *Contos*:

Depuis plus de cinquante ans que je subis l'ennui de la vie réelle, je n'ai trouvé aux soucis qui la dévorent qu'une compensation de quelque valeur; c'est d'entendre des Contes ou d'en composer soi-même. Aussi, en sage dispensateur de mon temps, ne me suis-je guère occupé d'autre chose, et si j'avois été plus libre, j'en aurois fait davantage: mais quoi? Il n'est donné à personne d'être toujours heureux à sa guise; il faut vivre.²²

O conto, para Nodier, torna-se, pois, o meio expressivo adequado à exploração do imaginário e, por isso, decide enveredar por este caminho para revelar a sobrenatureza que integra o outro lado da realidade.

Contudo, a confiança, talvez desmesurada, que depositamos, hoje, na epistemologia, tende a dificultar a classificação da narrativa de Nodier, se, porventura, não atendermos à época histórico-literária na qual se inscreve. Vejamos, então, como *Trilby ou le lutin d'Argail* corresponde a um desafio poético de difícil nomeação, sem atentarmos à vontade do próprio escritor.

Ainda que o subtítulo escolhido para o relato seja *Nouvelle écossaise*, consideramos tratar-se de um conto, embora certos princípios tidos como canónicos na configuração do género (como sejam a unidade de acção e de efeito ou a tendência para a concisão, compressão, brevidade e simetria) não se revelem ser os critérios mais seguros na classificação desta narrativa. O facto é que o texto possui uma configuração peculiar que lhe confere uma certa versatilidade, situando-o, porventura, no limiar do romance, da poesia e do drama, e que torna ainda mais difícil a distinção entre conto e novela.

Partilhamos, então, da opinião de René Godenne quando nos diz:

Au XIX^e siècle, (...), les deux termes [nouvelle et conte], aussi souvent associés, recouvrent une même réalité sémantique: l'ensemble des recueils qui viennent d'être cités, ceux de Balzac, Nodier, Daudet, Mirbeau, Mouton, Villiers de L'Isle-Adam, ne comportent que des histoires vraies comme le sont, par essence, les nouvelles. Par là, le terme de 'conte' perd la signification générique qu'il possédait au XVIII^e siècle pour prendre plutôt son sens large et courant de récit de quelque aventure, de quelque anecdote (...)²³

De acordo com esta citação, verificamos que Nodier também usa indistintamente dos dois termos: no seu subtítulo, recorre ao termo «novela», a fim de salientar a particularidade da sua forma narrativa; mas, no seu Prefácio à primeira edição, o rigor terminológico é abandonado a favor da novidade:

Le sujet de cette nouvelle est tiré d'une préface ou d'une note des romans de sir Walter Scott, je ne sais lequel. (...) Cependant le plaisir

²¹ Senão vejamos o *Cours de belles lettres tenu à Dole en 1808-1809*, Genève, Droz, 1988.

²² *Contes, Œuvres complètes*, XI-XII, Genève, Slatkine Reprints, 1998, p. I.

²³ *La nouvelle française*, Paris, PUF, 1974, p. 55.



de parler d'un pays que j'aime et de peindre des sentiments que je n'ai pas oubliés, le charme d'une superstition qui est, peut-être, la plus jolie fantaisie de l'imagination des modernes, (...) tout cela m'a séduit au point de ne me laisser ni le temps, ni la faculté de réfléchir sur le fond trop vulgaire d'une espèce de composition dans laquelle il est naturel de chercher avant tout l'attrait de la nouveauté. (...) Je me promettais d'ailleurs que mon récit, qui diffère nécessairement des contes du même genre par tous les détails de mœurs et de localités, aurait encore en cela un peu cet intérêt qui s'attache aux choses nouvelles.²⁴

Podemos, pois, equacionar a sobreposição terminológica em *Trilby* como um problema da «dimensão diacrónica do fenómeno literário»²⁵. Esta flutuação taxionómica é reveladora de uma certa liberdade que tende a agrupar os dois domínios em causa – o do conto e o da novela – em um só: o da narrativa breve. Mas, no seguimento do excerto supracitado, e teremos oportunidade de ver no decurso deste trabalho, optámos por designar este texto de Nodier sob a classificação de conto.

Trilby ou le lutin d'Argail é, antes de mais, um texto *contado* por um narrador dotado de um poder mágico e, por tal facto, este último toma várias vezes a palavra ao longo da acção, por forma a transformar o leitor em ouvinte, estabelecendo uma conexão evidente entre história e tradição oral. Assim, a voz do contista confunde-se, desde o *incipit*, com a voz de um narrador-impessoal²⁶, que procura, desde logo, situar a acção algures entre o real e o sobrenatural:

Il n'y a personne parmi vous, mes chers amis, qui n'ait entendu parler des *drows* de Thulé et des *elfs* ou lutins familiers de l'Ecosse, et qui ne sache qu'il y a peu de maisons rustiques dans ces contrées qui ne comptent un follet parmi leurs hôtes²⁷.

Tal como o subtítulo já nos havia informado, o narrador interpela o leitor, com um certo tom de familiaridade, para o instalar, de imediato, no mundo mágico da Escócia. O autor remete-nos, desde logo, para as suas fontes de inspiração folclórica e mística: a Escócia e Walter Scott. No seu Prefácio à primeira edição de 1822, explica-nos, logo na abertura, que o tema da novela foi decalcado de uma obra desse escritor de língua inglesa, da qual, todavia, não se lembra. Contudo, adiante, confessa:

Ce n'est toutefois pas la manie à la mode qui m'a assujetti, comme tant d'autres, à cette cosmographie un peu barbare, dont la nomenclature inharmonique épouvante l'oreille et tourmente la prononciation de nos dames. C'est l'affection particulière d'un voyageur pour une contrée qui a rendu à son Cœur, dans une suite charmante

²⁴ *Contes*, Moscou, Ed. «Radouga», 1985, p. 77-78.

²⁵ Cristina Robalo Cordeiro, *Lógica do incerto: introdução à teoria da novela*, Minerva, Coimbra, 2001, p. 34

²⁶ Isabel Cañelles acrescenta, a esse repeito: «Cuando alguien escucha una voz tiende instintivamente a buscar sur procedencia; y si no encuentra a nadie detrás de ella, se la atribuye al primero que pilla – en este caso, al escritor –, igual que un niño se enfada con su madre con a Caperucita se la come el lobo. Pero en el caso de las ficciones, (...), la procedencia de la voz no tiene ninguna importancia. Lo que importa de ella es lo que narra y cómo lo narra, y no quién la profiere» (*La construcción del personaje literario: un camino de ida y vuelta*, Madrid, Ediciones Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 1999, p. 170).

²⁷ Charles Nodier, «Trilby ou le lutin d'Argail», *Les démons de la nuit*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980, p. 19.



d'impressions vives et nouvelles, quelques-unes des illusions du jeune âge; c'est le besoin si naturel à tous les hommes de *rebercer*, comme dit Schiller, *dans les rêves de leur printemps*.²⁸

Para o escritor francês, a Escócia opõe-se ao seu país, demasiado domesticado e demasiado sábio, pelo seu imaginário selvagem, ignorante e sensível²⁹. Nodier pretende, pois, fixar impressões remanescentes da sua viagem e que estão prestes a desaparecer e, por isso, parte à procura do encantamento que ainda lhe resta da superstição, de molde a criar um conto cuja estrutura antitética seja amparada por dois universos: o real e o sobrenatural.

Por outro lado, porque a intenção é de re-contar uma história lida e/ou ouvida, o autor tem forçosamente de manter o narrador separado do mundo das personagens e, por tal facto, utiliza a terceira pessoa do singular. Contudo, o controlo que este exerce sobre a narração é permanente. Deste modo, o autor, através da voz interposta do narrador, toma frequentemente a palavra, quer para justificar um facto:

Les autres moines, ou plus timides, ou moins sévères, s'étaient dérobés à l'appareil redoutable de cette cruelle cérémonie; car nous avons déjà dit que les follets de l'Ecosse, dont la damnation éternelle n'était pas un point avéré de la croyance populaire, inspiraient plus d'inquiétude que de haine, et un bruit assez probable s'était répandu que certains d'entre eux bravaient les rigueurs de l'exorcisme et les menaces de l'anathème dans la cellule d'un solitaire charitable ou dans la niche d'un apôtre³⁰;

quer para relembra a acção:

Nous nous rappelons qu'un vif intérêt de curiosité entraînait Jeannie vers l'extrémité de la galerie des tableaux au moment où le vieux moine disposait l'esprit de ses auditeurs à remplir le devoir cruel qu'il imposait à leur piété³¹;

quer ainda para explicar a atitude de uma das personagens:

Et si Jeannie avait manqué du courage et de la charité, l'image du saint Colombain aurait suffi pour le ranimer dans son cœur. Il faut avoir vu l'effigie sacrée du protecteur du monastère pour se faire une idée de l'expression divine dont les anges ont animé la toile miraculeuse; car tout le monde sait que cette peinture n'a pas été tracée d'une main d'homme(...)³²;

²⁸ *Contes*, Moscou, Ed. «Radouga», 1985, p. 79.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p. 36.

³¹ *Ibid.*, p. 37.

³² *Ibid.*, p. 38.



pode também brincar com o leitor:

- Tu l'aimais s'écria Trilby en couvrant ses bras de baisers (car ce voyageur mystérieux était Trilby lui-même, et je suis fâché d'avouer que si mon lecteur trouve quelque plaisir à cette explication, ce n'est probablement pas celui de la surprise!)³³;

ou, enfim, certificar a veracidade de alguns factos da história narrada:

Il s'était passé bien des siècles depuis cet événement quand la destinée des voyages, et peut-être aussi quelques soucis du cœur, me conduisirent au cimetière (...). La pierre qui surmontait la fosse de Jeannie a été respectée par le temps, par les cataractes du ciel, et même par les hommes. On y lit toujours ces mots tracés d'une main pieuse: *Mille ans ne sont qu'un moment sur la terre pour ceux qui ne doivent se quitter jamais.*³⁴

«Si les récits du XIX^e siècle mettent en scène une parole conteuse, c'est sans doute parce que leurs auteurs sont de brillants causeurs»³⁵, diz-nos Jean-Pierre Aubrit, e Nodier pertence a esse grupo de «conversadores» para quem a magia da voz que conta tem de ser recuperada. Fá-lo-á ao conferir aos seus relatos a «animação, os efeitos, os silêncios, as mudanças de tom e a gesticulação do discurso»³⁶. Ameaça, pois, o monopólio da palavra ao contador de histórias quando tenta reproduzir os efeitos da articulação, da mímica, dos gestos sonoros da linguagem oral. Veja-se o exemplo seguinte:

Combien de fois n'a-t-on pas vu Trilby, le joli lutin de la chaumière de Dougal, sautiller sur le rebord des pierres calcinées avec son petit *tartan* de feu et son *plaid* ondoyant couleur de fumée, en essayant de saisir au passage les étincelles qui jaillissaient des tisons et qui montaient en gerbe brillante au-dessus du foyer! Trilby était le plus jeune, le plus galant, le plus mignon des follets.³⁷

O narrador-contista, depois de ter interpelado o leitor, procura, agora, assegurar-se da sua cumplicidade: primeiro, ao utilizar a forma impessoal do pronome «on» e o verbo «ver», implica-se afectivamente na história, capta a atenção do receptor e, para criar empatia, utiliza um tom familiar, um registo oralizante; depois, também fomenta a sensibilidade daquele que lê quando se esforça para dar maior credibilidade à personagem e recorre ao uso repetido do superlativo relativo de superioridade, «le plus», e ao uso da exclamação retórica – conseguindo, assim, que o seu pensamento se torne mais fluido e mais próximo do discurso oral. Da mesma forma, a exclamação estabelece uma comunhão afectiva entre ambas as partes, as aliterações em «s» funcionam como um encantamento musical que visa a adesão empática, a aceitação pacífica da estranheza desta personagem.

³³ *Ibid.*, p. 46.

³⁴ *Ibid.*, p. 56-57.

³⁵ *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 129.

³⁶ Esta citação, que nós traduzimos, pertence a Pierre Reboul, mas obtivemo-la através da obra de Jean-Pierre Aubrit, *ibid.*.

³⁷ *Trilby*, *op. cit.*, p. 20.



Não podemos esquecer que o leitor pertence ao mundo real e, por tal facto, há que seduzi-lo para que este adira ao mundo imaginário ficcional; o narrador procura regular as reacções do leitor para que ele não vacile e transite, progressivamente, do mundo real para o mundo sobrenatural. E é, precisamente, por essa razão que o autor, que também pertence ao mundo real, decide apoiar o seu discurso em dois termos ingleses, *tartan* e *plaid*: com efeito, ao procurar usar a palavra certa, o escritor recorre, agora, a um vocabulário inusitado para o leitor ao qual se dirige. E isto, apesar de reenviar para objectos concretos conhecidos do público escocês, na medida em que só o raro consegue abrir as portas a realidades extraordinárias. O leitor está, desde logo, preparado para ultrapassar a fronteira do quotidiano e do conhecido, sendo que a associação simbólica ao fogo suscita, de forma inequívoca, o registo do sonho e instaura, desde logo, o sobrenatural.

Mas, a aceitação desse mundo por parte do leitor só é possível porque, como já vimos, este pertence ao universo da infância, onde o encontro com o passado toma a forma de recordações fantasmáticas: a acumulação adjectival «jeune, galant, mignon» – que serve para descrever o ente sobrenatural – gera uma imagem visual que o receptor capta e descodifica segundo o princípio da coerência; assim, compreende tratar-se de uma personagem estranha entre a infância e a adolescência. Uma vez assimilada pelo inconsciente, essa imagem transformar-se-á numa imagem mental, cujas características atribuídas pertencem, de modo evidente, também, à personalidade daquele que lê. Este último interpreta o enunciado à luz dos seus próprios fantasmas, da sua própria sensibilidade, e o ente sobrenatural é esboçado mentalmente, segundo a seu próprio imaginário, metamorfoseando-se em realidade espiritual. Há, pois, que considerar que este conto, ao dizer o destino pessoal de duas personagens – Trilby e Jeannie –, enuncia também a complexidade do homem, a sua integridade, e situa a realidade no seu próprio interior. Em suma, a identificação do leitor com o escritor passa pela experiência do espiritual.

A voz do narrador continua a exercer a sua fascinação sobre o leitor durante todo o conto, guiando-o na sua passagem de um lado para o outro da barreira, até que encerra a sua narração com um testemunho explícito, que tende a asseverar a veracidade dos factos narrados:

*Il s'était passé bien des siècles depuis cet événement quand la destinée des voyages, et peut-être aussi quelques soucis de cœur, me conduisirent au cimetière. Il est maintenant loin de tous les hameaux, et c'est à plus de quatre lieues qu'on voit flotter sur la même rive la fumée des hautes cheminées de Portincaple. Toutes les murailles de l'ancienne enceinte sont détruites; il n'en reste même que de rares vestiges, (...). Cependant, la pierre qui surmontait la fosse de Jeannie a été respectée par le temps, par les cataractes du ciel, et même par les hommes. On y lit toujours ces mots tracés d'une main pieuse: Mille ans ne sont qu'un moment sur la terre pour ceux qui ne doivent se quitter jamais. L'Arbre du saint est mort, mais quelques arbustes pleins de vigueur couronnaient sa souche épuisée de leur riche feuillage (...)*³⁸

O narrador-contista fala, agora, na primeira pessoa, para facultar o seu testemunho sobre os acontecimentos que acaba de relatar. Mas, na medida em que esses acontecimentos pertencem a um passado longínquo e a uma terra distante, ele tem de justificar o regresso ao espaço e ao tempo actual, ou seja, à realidade.

³⁸ *Ibid.*, p. 56-57.



O conto *Trilby* é, pois, o produto dos fantasmas de um escritor, Charles Nodier, e o leitor fará desse produto aquilo que o narrador lhe permitir e aquilo que os seus próprios fantasmas lhe ditarem. Mas, para isso, o leitor tem de reactivar o seu lado infantil, porque, como nos diz Nicole Belmont, «les contes (...) possèdent une *qualité d'enfance*»³⁹, que só pode ser apreendida se se possuir a memória errática da criança.

2.2. No mundo antagónico da natureza e da sobrenatureza...

Vimos, pois, anteriormente, como o contista, no *incipit* desta sua obra, estimula a nossa atenção. Vejamos, agora, como mantém a expectativa:

C'est d'ailleurs un démon plus malicieux que méchant et plus espiègle que malicieux, quelquefois bizarre et mutin, souvent doux et serviable, qui a toutes les bonnes qualités et tous les défauts d'un enfant mal élevé.⁴⁰

A personagem ganha, desde muito cedo, vida na imaginação daquele que lê. A despeito do facto de a sua descrição moral continuar para além desta citação, podemos, desde já, verificar que o termo usado para qualificar Trilby, um «demónio», se opõe aos adjectivos utilizados para o caracterizar («travesso», «terno», «prestável»), e instala-nos no mundo da infância, antes mesmo de nos reconduzir ao universo maravilhoso do sonho: «il se joue (...) à troubler de rêves incompréhensibles, mais gracieux, le sommeil des jeunes filles»⁴¹. O narrador acautela a escolha das palavras que caracterizam directamente a personagem, salientando a sua principal qualidade: é um duende bondoso que, pelo facto de gostar de fazer travessuras, se assemelha a uma criança – a sua estatura, a de um anão, só vem confirmar esta ideia.

Porque a personagem está à disposição do escritor para participar no desenrolar da acção, surge-nos preferencialmente descrita em função dos seus actos («Il fréquente rarement la demeure des grands»; «il se joue à contrarier les vieilles dames»; «Il se plaît particulièrement dans les étables et il aime à traire les vaches»; «il caracole sur les chevaux (...) lustre leur croupe polie»⁴²; etc...). Mas, se todos estes actos já criaram grande impacto no leitor, um deles funciona como um alerta: «Les châtelaines d'Argail et de Lennox en étaient si éprises que plusieurs d'entre elles se mouraient du regret de ne pas posséder dans leur palais *le lutin qui avait enchanté leurs songes*»⁴³. Não esqueçamos que a citação acima referenciada – «il se joue (...) à troubler de rêves *incompréhensibles, mais gracieux, le sommeil des jeunes filles*» – já tinha atraído a atenção do leitor pela qualificação dos sonhos e já tinha gerado um efeito de expectativa. Consideramos, pois, que a reiteração do facto de que o duende invade os sonhos das jovens mulheres funciona como uma bomba-relógio, pronta a explodir – até porque a informação de que algumas mulheres morrem de tristeza, pelo facto de não possuírem o duende, pode constituir um prenúncio para aquele que lê.

Para o leitor, esta personagem fica, seguramente, na memória pelos seus feitos. Assim, quando o narrador nos anuncia que Trilby «était amoureux de la brune Jeannie»⁴⁴, invade-

³⁹ *Poétique du conte: Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999, p. 149.

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 19.

⁴¹ *Ibid.*.

⁴² *Ibid.*, p. 19.

⁴³ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 20.



nos um misto de curiosidade e de receio, estimulando-nos a avançar rapidamente na leitura, até que consigamos libertar-nos da suspeita com que partimos. O efeito de *suspense*, enquanto estratégia de leitura, desencadeia a aceleração do ritmo da primeira abordagem, devido à «indeterminação»⁴⁵ que paira sobre os acontecimentos futuros. Rachel Bouvet distingue, assim, dois tipos de indeterminação:

l'un relatif à la progression de l'intrigue, l'autre à l'identification des situations. Dans le premier cas, l'attente angoissée du lecteur commence au moment où le récit présente l'amorce d'un déroulement d'actions, le début d'une séquence. Le lecteur pose alors la question 'que va-t-il se passer?' (le héros va-t-il réussir à s'en sortir? Le complot qui se prépare sera-t-il déjoué, etc.). (...) Le deuxième type d'indétermination qui peut être conjugué au premier dans la création d'un effet de suspense a trait quant à lui à l'impossibilité d'identifier la nature des événements représentés. Face à certaines situations, il arrive que le lecteur ne soit pas en mesure de comprendre ce qui est en train de se passer exactement. Placé dans l'impossibilité de reconnaître ce à quoi il a affaire, il ne peut qu'attendre que le texte lui fournisse une explication.⁴⁶

Apesar de considerarmos que não estamos perante um conto fantástico, temos de reconhecer que o surgimento do sobrenatural – isto é, de uma personagem com características estranhas e com um amor inesperado –, no seio do que é quotidiano e humano, também perturba o leitor, ao ver os laços que o ligavam ao real abalados, deixando-o na expectativa quanto ao desenrolar da acção. Mas, como veremos mais adiante, essa indeterminação surge, sobretudo, pelo facto de os quadros de referência não desempenharem o seu papel convencional de sistemas de descrição do mundo, e não facilitarem a distinção entre real e irreal, palpável e ilusório, estado de vigília e sonho.

Assim, em *Trilby*, a versão do mundo e os quadros de referência do autor passam pelas personagens principais, Trilby e Jeannie, e o leitor terá que convocar os seus próprios quadros de referência para obter uma versão pessoal desse mesmo mundo. Uma vez que o pensamento do artista Nodier se encontra dissimulado sob o comportamento das personagens, o leitor – que se deixou conduzir pelo poder de sugestão da escrita – sente-se contagiado e adere com naturalidade a todo o universo ficcional. Assim, e neste caso, o salto para o imaginário far-se-á, em primeiro lugar, pelo espírito da personagem Trilby e realizar-se-á, em segundo lugar, no próprio espírito de Jeannie, quando esta se entrega à força de um amor sobrenatural, impossível no mundo real. Nodier procurou, pois, projectar o seu sofrimento e cabe, agora, ao leitor encontrar, no seio da sua própria natureza, o quadro de referência através do qual estes tormentos possam ser interpretados.

Contudo, a anulação da contradição entre dois mundos, em *Trilby*, deve-se ao facto de os quadros de referência serem constantemente justapostos, deixando o leitor avançar livremente na sua leitura, até que um dos mundos vença e altere o rumo da sua interpretação.

Apesar de a personagem de Trilby possuir características que o aproximam do gnomo ou do duende, a indicação selectiva de que se trata de um espírito caseiro que persegue as mulheres nos seus sonhos e que se diverte a fazer judiarias⁴⁷, por um lado, e o próprio vocábulo «follet», por outro, tendem a prevenir uma eventual associação terminológica: a

⁴⁵ Termo proposto por Rachel Bouvet, em *Etranges récits, étranges lectures: essai sur l'effet fantastique*, Montréal, Balzac-Le Griot éditeur, 1998.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 99-100.

⁴⁷ *Trilby op. cit.*



caracterização psicológica deste ente sobrenatural e a forte carga simbólica que lhe é atribuída levam-nos a considerar que se trata de um trasgo: o espírito do fogo que propaga o lume que Jeannie atçou para a convidar ao repouso e ao sono:

Jeannie attisait les charbons à demi blanchis par la cendre (...) et dés que ses paupières, appesanties par le sommeil, commençaient à voiler ses yeux fatigués, (...) Trilby bondissait avec une joie d'enfant dans les flammes,⁴⁸

e que tenta seduzi-la – ou, retomando a ideia bachelardiana, «inflamá-la»⁴⁹ – pelos carinhos e pela súplica:

«Jeannie, ma belle Jeannie, écoute un moment l'amant qui t'aime et qui pleure de t'aimer, parce que tu ne réponds pas à sa tendresse. Prends pitié de Trilby! (...) aime un peu le follet de la chaumière».⁵⁰

O sobrenatural, se já tinha sido anunciado através de uma personagem especial – porque oriunda do território do maravilhoso –, surge, agora, ligado ao fogo que, enquanto elemento masculino e dinâmico, procura assediar a personagem feminina. Assim, a dúvida, a indeterminação, instalam-se no leitor, geram o *suspense*, até que essa sobrenatureza apareça mesclada com o sonho:

Les songes qui te plaisent le mieux, ceux dans lesquels tu vois un enfant qui te caresse avec tant d'amour, moi seul je te les envoie, et je suis l'enfant dont tes lèvres enflammées dans ces doux prestiges de la nuit. Oh! Réalise le bonheur de nos rêves!⁵¹

O quadro de referência definido anteriormente – o do quotidiano – vinha sendo minado: os acontecimentos e as atitudes da personagem tornavam-se estranhos, enigmáticos para o leitor, pela ausência de contexto referencial à sua disposição, até que o sonho os vem situar no domínio da psicologia:

Le savoir que nous possédons sur cette activité psychique qu'est le rêve provient bien en effet de ce domaine spécifique de la science [la psychologie]. La mise en place d'un cadre de référence tel que celui de la psychologie suppose l'existence d'un savoir particulier, aussi minime puisse-t-il être, qui ne peut être confondu avec la simple reconnaissance des actions. Comme chacun sait qu'un rêve peut être rempli des événements les plus bizarres, sans signification apparente, ce nouveau cadre de référence résout le problème de compréhension qui s'était posé à la lecture de la scène précédente⁵².

⁴⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁹ Gaston Bachelard fala-nos de um fogo primitivo sexualizado, onde a chama simboliza o amor: «Si l'on enflamme quand on aime, c'est la preuve qu'on a aimé quand on enflammait» (cf. *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 72 e 74).

⁵⁰ *Trilby*, *op. cit.*.

⁵¹ *Ibid.*, p. 21.

⁵² Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 136.



Depois de ter vagueado na incompreensão, o leitor é, pois, forçado a voltar a pisar terra firme e a tentar compreender os acontecimentos à luz do seu conhecimento da mente humana. Convocado o quadro explicativo da psicologia, o leitor apercebe-se de que a personagem sofre uma amplificação pelo poder dos sonhos, tornando-se, pois, uma materialização personificada do próprio fogo que encarna a vida, o amor e a felicidade, mas que, em virtude da sua ligação ao mundo real, também representa o destino e a morte.

Pese embora o facto de o surgimento de um ente sobrenatural, sob o signo do fogo, abrir uma fenda no real, parece não restarem dúvidas de que o seu aparecimento se encontra claramente associado ao momento do sonho, da ilusão. Este facto vem atenuar o confronto do leitor com o desconhecido e facilitar a sua adesão, tornando-o cúmplice na afinidade espiritual que une a sua à alma do escritor. O leitor sabe que o sonho capta a natureza, a assimila e a metamorfoseia, investindo-a de uma energia sobrenatural, gerando, assim, um quadro simbólico que ele consegue identificar espontaneamente pelo processo de «referencialização»⁵³ – a sobrenatureza.

Se regressarmos ao *incipit*, verificamos que o real é progressivamente destituído de existência, pelo facto de o sobrenatural revestir um carácter doméstico e quotidiano. Assim, quaisquer que sejam as coincidências, o leitor sente-se perturbado pelo facto de não conseguir convocar um quadro de referência adequado, que lhe permita compreender os factos:

Il se plaît particulièrement dans les étables, et il aime à traire les vaches et les chèvres du hameau, afin de jouir de la douce surprise des bergères matinales, quand elles arrivent dès le point du jour, et ne peuvent comprendre par quelle merveille les jattes rangées avec ordre regorgent de si bonne heure d'un lait écumeux et appétissant; ou bien il caracole sur les chevaux qui hennissent de joie, roule dans ses doigts les longs anneaux de leurs crins flottants, lustre leur croupe polie, ou lave d'une eau pure comme le cristal leurs jambes fines et nerveuses. Pendant l'hiver, il préfère à tout les environs de l'âtre domestique et les pans couverts de suie de la cheminée, où il fait son habitation dans les fentes de la muraille, à côté de la cellule harmonieuse du grillon.⁵⁴

A presença de um duende, de nome Trilby, na casa dos Dougal, fomenta a ambiguidade e a dúvida no leitor, mas, como já pudemos constatar, o enigma torna-se explicável pela sua associação ao sonho e permite que se estabeleça o jogo do reconhecimento⁵⁵. Não há que esquecer que a ilusão constitui um imperativo inerente ao homem e que este só necessita de um quadro de referência para resolver o problema da compreensão e entrar no jogo, subjugando a razão à imaginação.

Contudo, o narrador volta a remeter o leitor para a esfera da indeterminação, quando comenta os sentimentos de Jeannie:

Jeannie aimait les jeux du follet, et ses flatteries caressantes, et les rêves innocemment voluptueux qu'il lui apportait dans le sommeil. Longtemps elle avait pris plaisir à cette illusion sans en faire confidence

⁵³ Procedemos à tradução do termo «référentialisation» de Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 132.

⁵⁴ *Trilby*, *op. cit.*, p. 19-20.

⁵⁵ Trata-se, pois de um jogo, no sentido em que o leitor, devido à sua experiência ou ao seu próprio conhecimento, aceita, agora, a personagem e os acontecimentos bizarros e encontra uma explicação para os pormenores anteriormente incompreensíveis.





à Dougal, et cependant la physionomie si douce et la voix si plaintive de l'esprit du foyer se retraçaient souvent à sa pensée, dans cet espace indécis entre le repos et le réveil où le cœur se rappelle malgré lui les impressions qu'il s'est efforcé d'éviter pendant le jour. Il lui semblait voir Trilby se glisser dans les replis de ses rideaux, ou l'entendre gémir et pleurer sur son oreiller. Quelquefois même, elle avait cru sentir le pressement d'une main agitée, l'ardeur d'une bouche brûlante.⁵⁶

O narrador situa o acontecimento algures entre o sono e o estado de vigília e fomenta a dúvida quando menciona que Jeannie vive as impressões que ficaram retraídas durante o dia. Esta suspeita vai-se esbatendo à medida que se constrói a trama, e à medida que as percepções tomam a forma de verdade transcendental. Nodier tenta, pois, abolir os limites entre o sonho e a realidade, ao incentivar o leitor a recorrer ao campo da experiência humana para compreender o mistério.

A adesão do leitor faz-se paralelamente ao ritmo da progressão da personagem central Jeannie, mulher do pescador Dougal, que se move do mundo real para o mundo da ilusão. Constatamos, pois, que Jeannie, apesar de não entrar logo no mundo do gnomo, posiciona-se no limiar do conhecido, onde, graças à sua sensibilidade, encontrará a porta que lhe dará passagem para o outro lado da realidade:

Le dernier plan de ce tableau rappelait à Jeannie une tradition fort répandue dans ce pays, et que son esprit, plus disposé que jamais aux émotions vives et aux idées merveilleuses, se retraçait alors sous un aspect nouveau.⁵⁷

Nesse preciso momento, o leitor está apto a acompanhar a personagem, a deambular com ela no mundo do sonho, da ilusão, do sobrenatural. Embora tenha procurado confundir a sua atenção, quando este procurava estabelecer limites entre o sonho e a realidade, o narrador soube tornar o seu discurso verosímil e conduzi-lo habilmente até à mentira.

2.3. Nodier teorizador do sonho

O contista parte em busca de zonas novas de inspiração, tais como o folclore, as lendas, os mitos e os sonhos para estabelecer uma relação, quer onírica, quer literária com a realidade. No seu artigo *Du fantastique en littérature*, Nodier tentará expor a sua nova dinâmica literária, onde a «fada da imaginação»⁵⁸ o transporta para além da natureza palpável, uma vez que o escritor acredita que: «les rêves sont ce qu'il y a de plus doux et peut-être de plus vrai dans la vie»⁵⁹.

Dos confins do sonho nasce um género onde Nodier pretende evocar os demónios que atormentam as suas noites, revelar as zonas mais perturbadoras da sua consciência. A procura do estranho adquire um novo fundamento: alcançar o real. Assim sendo, o sobrenatural é recebido como fazendo parte do real, do quotidiano, do habitual, do humano. O sonho surge,

⁵⁶ *Ibid.*, p. 21-22.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁸ Cf. Charles Nodier, *Miscellanées, variétés de philosophie, d'histoire et de littérature, Œuvres complètes, V-VI*, Genève, Slatkine Reprints, 1998, p. 31.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 30.



pois, como uma experiência excepcional, incomparável, no âmbito da busca do mundo invisível e, por tal facto, o contista explora-o para revelar o enigma, para descortinar o mistério, para o integrar ao quotidiano, ao real. Nodier sustenta, no seu ensaio *Du fantastique en littérature*, que:

La vie d'un homme organisé poétiquement se divise en deux séries de sensations à peu près égales, même en valeur, l'une qui résulte des illusions de la vie éveillée, l'autre qui se forme des illusions du sommeil». ⁶⁰

A segunda série, assim considerada, é concomitante com a realidade humana e, por tal facto, o contista gosta que ela seja literariamente explorada:

Il y a si peu de personnes qui n'aient jamais été poursuivies dans leur sommeil de quelque rêve fâcheux, ou éblouies des prestiges de quelque rêve enchanteur qui a fini trop tôt, que j'ai pensé que cet ouvrage aurait au moins pour le plus grand nombre le mérite de rappeler des sensations connues. ⁶¹

O sobrenatural é, doravante, «aclimatado» ⁶² ao real, ao humano, levando ao esbatimento das fronteiras entre o quotidiano e o maravilhoso, o visível e o invisível, o palpável e o ilusório. Jean-Baptiste Baronian diz-nos, a esse respeito, que Nodier «fait déboucher la féerie sur le surnaturel, par l'école buissonnière du rêve» ⁶³.

O fabuloso, o bizarro tornar-se-ão, pois, os ingredientes indispensáveis para esta categoria de narrativas. Pierre-Georges Castex, na sua obra *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant* ⁶⁴ salientou a trama onírica dos contos de Nodier, mas não concedeu grande destaque aos laços que unem os sonhos às construções míticas, quando estes revelam grande importância para a própria matéria ficcional. Ao tentar desvendar o mistério do seu sonho, o escritor revela parte do enigma do homem. No entanto, dado que o desregramento das sensações é difícil de descrever e de traduzir, irrompe, então, a impressão do insólito e do bizarro ⁶⁵. Jean-Yves Tadié refere que:

les mythes, par lesquels Nodier exorcisa ses démons, n'ont de portée universelle et d'action ensorcelante que dans la mesure justement où ils sont irréductibles à une simple expression de l'aventure 'réelle'. Ce qui compte, c'est l'œuvre et son pouvoir d'incantation ⁶⁶

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Prefácio à 1.ª edição de *Smarra ou les démons de la nuit*

⁶² Este termo foi utilizado por Jean-Pierre Aubrit em *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 67.

⁶³ *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2000, p. 58.

⁶⁴ Paris, Corti, 1967 (1951), pp. 121-167.

⁶⁵ Jean-Yves Tadié explica-nos que Nodier «éprouv[ait] douloureusement le conflit qui, en lui-même, – en tout homme, – oppose au moi social le moi profond (...). Longtemps, il refusa à la fois de faire face à tout ce monde bizarre, enfoui en lui-même, et de lui imposer silence pour se composer un personnage bien adapté à la vie banale» (*L'âme romantique et le rêve*, Paris, Corti, 1991, p. 457). Mas as profundezas da sua alma não haveriam de o deixar continuar a viver a sua mentira e, por tal facto, partiu à procura das imagens do seu mito para encontrar o equilíbrio da vida.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 458.



Para conseguir encontrar a harmonia, fez-se contista e procurou alcançar a verdadeira realidade: a do sonho. Os «encantamentos do sono» tornam-se fonte de inspiração poética e mítica e sobrepõem-se ao pensamento racional e positivo do estado de vigília. Ao reconhecer a existência destes dois mundos, Nodier aproxima-se do pensamento primitivo e atinge realidades imaginárias que o transportam para além do seu universo:

L'extraordinaire valeur du songe ne peut être reconnue que si l'on distingue bien de ses images momentanées, peut-être illusoires, souvent sans valeur, le fait même de rêver; ce qui a une signification infinie, ce n'est pas telle ou telle figure apparue en rêve, c'est l'immense liberté donnée soudain à l'esprit qui, dépassant les limites de son univers habituel, se trouve averti de l'existence d'autres espaces. Dégagé de sa servitude temporaire, il découvre ce qui est éternel.⁶⁷

São os laços que ligam a invenção dos mitos à experiência do sonho que tornam o poeta ou o artista eternos⁶⁸. Contudo, Nodier não se abandona por completo ao sonho; prefere não escolher entre os dois mundos, o do espírito e o da matéria, e permanece no limiar dos dois.

2.4. Na fronteira do sonho

Também em *Trilby ou le lutin d'Argail* o sonho adquire uma função importante – a da volúpia do amor – e, convocando elementos religiosos, confere uma tonalidade onírica ao conto. Para entendermos a especificidade da dinâmica onírica, temos de acompanhar o ritmo instaurado pela lógica orgânica do sonho que se comunica à própria composição pelos efeitos de deslocação e de condensação.

Assim, em *Trilby*, a fronteira que deveria delimitar a realidade e o sonho é tão ténue, que suscita sistematicamente a dúvida: os carinhos do trasgo, Trilby, pertencem ao mundo da vigília ou ao mundo do sonho?

(...) dès que ses paupières, appesanties par le sommeil, commençaient à voiler ses yeux fatigués, Trilby, qu'enhardissait l'assoupissement de sa bien-aimée, sautait légèrement de son trou, bondissait avec une joie d'enfant dans les flammes, en faisant sauter autour de lui un nuage de paillettes de feu, se rapprochait plus timide de la fileuse endormie, et, quelquefois, rassuré par le souffle égal qui s'exhalait de ses lèvres à intervalles mesurés, s'avancé, reculait, revenait encore, s'élançait encore, s'élançait jusqu'à ses genoux en les effleurant comme un papillon de nuit du battement muet de ses ailes invisibles, allait caresser sa joue, se rouler dans les boucles de ses cheveux, se suspendre, sans y peser, aux anneaux d'or de ses oreilles, ou se reposer sur son sein en murmurant (...)⁶⁹

E os desejos da jovem barqueira?

⁶⁷ *Ibid.*, p. 462.

⁶⁸ Charles Nodier, em «De quelques phénomènes du sommeil», faz referência aos sonhos de alguns clássicos que deram origem a grandes mitos: Hesíodo, Homero, Milton (cf. *op. cit.*, p. 161).

⁶⁹ Nodier, *Trilby*, *op. cit.*, p. 20-21.



Longtemps elle avait pris plaisir à cette illusion sans en faire la confidence à Dougal, et cependant la physionomie si douce et la voix si plaintive de l'esprit du foyer se retraçaient souvent à sa pensée, dans cet espace indécis entre le repos et le réveil où le cœur se rappelle malgré lui les impressions qu'il s'est efforcé d'éviter pendant le jour. Il lui semblait avoir vu Trilby se glisser dans les replis de ses rideaux, ou l'entendre gémir et pleurer sur son oreiller. Quelquefois même, elle avait cru sentir le pressement d'une main agitée, l'ardeur d'une bouche brûlante.⁷⁰

A incerteza gera o enigma e fomenta a indecisão no leitor: Trilby parece coexistir com a realidade quotidiana e invadir o mundo real, mas também surge como uma criação da própria alma de uma personagem, Jeannie, cuja vida sensual tem permanecido em estado de latência, entregando-se ao seu fervor pela alucinação.

A dúvida aumenta ainda quando a personagem feminina descreve a aproximação do trasgo, como se de um jogo se tratasse, e o seu fingimento quanto ao sono para facilitar o seu aparecimento:

Etait-ce un si grand mal, pauvre Trilby, qu'il se jouât le soir avec mon fuseau, quand, presque endormie, je le laissais échapper de ma main, ou qu'il se roulât en le couvrant de baisers dans le fil que j'avais touché.⁷¹

Enquanto segredo, o amor reveste-se de inocência, de pureza e inscreve-se num mundo mágico, poético, no limiar da lucidez e do sono, e só uma mente imaginativa como a da Jeannie consegue partilhá-lo com felicidade.

Contrariamente ao marido, que participa somente do universo do real, Jeannie deixa-se seduzir pelo desconhecido, pelo invisível, e tenta definir os traços do trasgo pela imaginação. No entanto,

elle n'apercevait qu'une ombre sans forme et sans vie qui rompait çà et là l'uniformité du rouge enflammé du foyer, et se dissipait à la moindre agitation de la touffe de bruyères sèches qu'elle faisait siffler devant le feu pour le ranimer.⁷²

Contudo, a indeterminação parece estar resolvida quando a transição para o sonho é explicitada. Na verdade, com o desespero e a tristeza de ter perdido o duende, a visão de Jeannie vai tomando forma humana – a do amaldiçoado John Mac-Farlane – e metamorfoseia-se, pois, na própria imagem da tentação e do pecado.

Trilby ne se présentait plus dans ses rêves sous la forme fantastique du nain gracieux du foyer. A cet enfant capricieux avait succédé un adolescent aux cheveux blonds, dont la taille svelte et pleine d'élégance le disputait en souplesse aux joncs élancés des rivages, c'étaient les

⁷⁰ *Ibid.*, p. 21-22.

⁷¹ *Ibid.*, p. 24.

⁷² *Ibid.*, p. 25.



traits fins et doux du follet, mais développés dans les formes imposantes du chef du clan des Mac-Farlane.⁷³

Jeannie, pelo sonho, transforma a ideia abstracta em imagem visual cuja sensualidade ameaça os princípios morais e, porventura, religiosos da personagem. O subconsciente revela os seus sentimentos mais profundos, os seus desejos mais recalcados e coloca-a perante um conflito de difícil resolução: a esposa, fiel, devota ao marido e temendo o pecado, tenta controlar os seus desejos, o seu amor, mas estes permanecem escondidos nas profundezas da sua alma, à espera que a barreira que separa o consciente do inconsciente seja derrubada. Apercebendo-se do perigo desta associação misteriosa – porque, como o próprio narrador esclarece, a personagem transmuda-se em falsa imagem de Trilby⁷⁴ – Jeannie sente-se culpada:

Puis, en le regardant sous sa nouvelle forme, elle comprenait qu'elle ne pouvait plus prendre à lui qu'in intérêt coupable, et déplorait son exil sans oser désirer son retour.⁷⁵

A personagem toma, agora, consciência da verdadeira afeição que a liga a Trilby e avalia os danos que esta já realizou na sua alma. O mistério atrai a sua mente para fora do consistente, do explicável, por forma a conduzi-la ao reconhecimento:

Le mystère incompréhensible du portrait voilé préoccupait toute son âme. (...) [elle] arracha le rideau qui le couvrait, et reconnut d'un regard tous les traits qu'elle avait rêvés – C'était lui.⁷⁶

Esta descoberta atemoriza Jeannie, uma vez que o que era da ordem do sobrenatural reveste, agora, a aparência do real. Mas a voz do narrador-contista irrompe para explicar que todos sabem que a mão que pintou esse retrato não é de ordem humana e que foi um espírito, que baixou à terra durante o sonho do artista, que conferiu essa fisionomia à personagem do quadro⁷⁷. O quadro de referência do leitor sofre novo golpe, insinuando-se a incerteza sobre como interpretar este comentário.

Contudo, não restam dúvidas de que a personagem central, Jeannie, está a evadir-se progressivamente da inconsistência do mundo do seu marido para aceder ao mundo espiritual do trasgo. Graças à sua aptidão ao sonho, a sua alma autonomiza-se, ultrapassa os limites do seu universo e aproxima-se do desconhecido. Mas, porque ainda não abandonou por completo o terrestre, recorre à religião cristã para legitimar a sua aceitação de uma sobrenatureza:

Les éclairs d'un feu doux qui s'échappaient des yeux de saint Colombain, la bienveillance universelle qui respirait sur ses lèvres palpitantes de vie, les émanations d'amour et de charité qui descendaient de lui, et qui disposaient le cœur à une religieuse tendresse, affermirent la résolution déjà formée de Jeannie; elle répéta dans sa pensée avec plus de force: «AMOUR ET CHARITÉ».

⁷³ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁴ Cf. *ibid.*, p. 29.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 36-37.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 38.



De quel droit, dit-elle, irais-je prononcer un arrêt de malédiction? (...) l'intérêt invincible qu'elle prenait à Trilby ne lui avait jamais fait oublier qu'elle était l'épouse de Dougal, elle chercha, elle fixa des yeux et de la pensée la pensée incertaine du saint des montagnes.⁷⁸

Ora, se, até então, a personagem da natureza, Jeannie, lutava contra a vontade de se entregar ao mundo do trasgo; doravante, deixa-se levar pelo seu mundo interior, libertando a sua alma de todo e qualquer peso moral ou religioso: «Quant à Jeannie, c'en était fait pour elle. Rien ne pouvait plus la distraire de ses souvenirs»⁷⁹. Apesar de a razão lhe desocultar um destino nefasto, vemos que a personagem se abandona à materialização dos seus sonhos, ao mistério da sua própria natureza. Como o leitor, compreendemos que algo se alterou em Jeannie: a culpa que sentia deixou de representar um obstáculo à sua ligação com o sobrenatural, mas, porque o conflito entre o sonho e a razão permanece latente, o amor espiritual conduzi-la-á ao infortúnio.

Graças à explicação do narrador, aderimos ao imaginário nodieriano, participamos de um jogo literário cujas regras (os diferentes procedimentos usados), que já assimilámos, despertam a nossa reflexão íntima, a nossa sensibilidade. Como nos diz Nicole Belmont: «Si la poésie nous touche, c'est parce qu'elle a la faculté de transcender la subjectivité du poète pour affecter celle de ses lecteurs. (...) Le conte fait de même. Ses images et mises en scène possèdent ce pouvoir de transsubjectivité»⁸⁰. Porque apelamos à nossa própria consciência onírica, estamos aptos a participar de toda a encenação narrativa, a franquear as fronteiras do universo do sonho e a partilhá-lo com a personagem de Jeannie.

A transição para o outro lado preparar-se-á com a imprecisão temporal e com o ressurgimento do cenário aquático:

Le lendemain d'un jour où la batelière avait conduit jusque vers le golfe de Clyde la famille du laird de Roseneiss, elle retournait vers l'extrémité du lac Long à la merci de la marée (...)⁸¹

Já fora da temporalidade do mundo quotidiano, Jeannie deixa-se levar pelas águas do lago, como que encantada, e oferece-se à sobrenatureza em todo o seu esplendor de mortal:

(...) elle livrait aux vents ses longs cheveux noirs dont elle était fière, et son cou d'une blancheur que le soleil avait faiblement nuancée sans la flétrir s'élevait avec un éclat singulier au-dessus de sa robe rouge des manufactures d'Ayr.⁸²

Entregue ao sonho, tal como se entregou às águas do lago, Jeannie é detentora de uma beleza premonitória: as cores preta, branca e vermelha, se, por um lado, realçam a sensualidade da personagem, por outro, pela sua forte carga simbólica, vaticinam o seu destino fatídico: a morte. Estabelece-se, assim, uma união entre as águas e Jeannie, como se estas a convidassem

⁷⁸ *Ibid.*, p. 38-39. Albert Béguin, na sua obra *L'âme romantique et le rêve*, diz-nos que a própria Bíblia conhece os ensinamentos do sonho (Paris, José Corti, 1991, p. 460). Daí que, através da crença, consigamos aderir a todo um misticismo de ordem religiosa.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 39.

⁸⁰ *Poétique du conte: essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999, p. 131.

⁸¹ *Op. cit.*, p. 39-40.

⁸² *Ibid.*, p. 40.



a avançar para uma morte especial⁸³, que lhe permitirá atingir a sua plenitude. Deixando o mundo da realidade, o sonho permitir-lhe-á libertar toda a sua sensualidade, todo o seu erotismo:

Son pied nu, imposé sur un des côtés du frêle bâtiment, lui imprimait à peine un balancement léger qui repoussait et rappelait la vague agitée, et l'onde excitée par cette résistance presque insensible revenait bouillonnante, s'élevait en blanchissant jusqu'au pied de Jeannie, et roulait autour de lui son écume fugitive.⁸⁴

Porque, poeticamente, já fixámos as regras que nos permitem entrar no mundo do sonho, aceitamos esta sublimação da personagem como se dos nossos próprios fantasmas se tratasse. «L'auteur en appelle à l'expérience onirique personnelle de son lecteur»⁸⁵, diz-nos Frédéric Canovas, com o propósito de transformar a matéria em sonho, a natureza em sobrenatureza. As ondas parecem agir, conduzir a acção, fomentar a produção da ilusão e, com a ajuda do tempo, propiciarem o sentimento do sonho:

La saison était encore rigoureuse mais la température s'était sensiblement adoucie depuis quelque temps, et la journée paraissait à Jeannie une des plus belles dont elle eût conservé le souvenir. (...) Celles [les vapeurs] que le soleil n'avait pas encore tout à fait dissipées se berçaient sur l'occident comme une trame d'or tissée par les fées du lac pour l'ornement des fêtes.⁸⁶

O espaço e o tempo são apresentados de forma anódina, mas as imagens, as comparações situam-nos, de imediato, ao nível do espiritual, do extraordinário: as ondas do lago ganham vida e entram num jogo erótico com a personagem; o tempo permanece vago, impreciso, mas os pormenores climáticos anunciam o sobrenatural. Nodier procura introduzir o insólito no seio da realidade, mas não corta abruptamente com ela; prefere que o insólito se insinue, se infiltre, por forma a deixar que o leitor opte pelo caminho que melhor convier à sua consciência onírica.

Nodier atinge um conhecimento superior, aquele «où les perceptions sensibles s'évanouissent dans la lumière d'une vérité transcendante»⁸⁷. O despertar das emoções tornar-se-á perceptível pela mistura das sensações que gerará uma outra verdade, a verdade do outro lado da natureza:

C'étaient de petits nuages humides où l'orangé, la jonquille, le vert pâle, luttèrent suivant les accidents d'un rayon ou le caprice de l'air contre l'azur, le pourpre et le violet. A l'évanouissement d'une brume errante, à la disparition d'une côte abandonnée par le courant, et dont l'abaissement subit laissait un libre passage à quelque vent de travers, tout se confondait dans une nuance indéfinissable et sans nom qui étonnait l'esprit d'une sensation si nouvelle qu'on aurait

⁸³ Gaston Bachelard, em *L'eau et les rêves*, explica o valor metafórico da associação entre as águas e o sonho (Paris, José Corti, 1991, p. 74 a 80).

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Frédéric Canovas, *L'écriture rêvée*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 50.

⁸⁶ *Trilby*, op. cit., p.

⁸⁷ Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France: de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951, p. 127.



pu s'imaginer qu'on venait d'acquérir un sens; et pendant ce temps-là, les décorations variées du rivage se succédaient sous les yeux de la voyageuse.⁸⁸

Apesar de Baudelaire ainda não ter exposto a sua teoria das correspondências⁸⁹, Nodier soube antecipá-la, ou, pelo menos, delinear os seus fundamentos para transmitir o invisível, o inalcançável à consciência. Habituada a contemplar esta paisagem, a personagem, Jeannie, vai agora filtrá-la pelas emoções e vê-la sob um novo ângulo; à medida que progride para o sonho, alcança o lado escondido das coisas. A descrição do avanço para esse outro lado da natureza segue as várias estações psíquicas pelas quais a personagem passa antes de se abandonar ao sono. O tumulto do subconsciente gera uma sucessão de imagens que transfiguram a natureza: as paisagens tornam-se irreais pela forma como a luminosidade outonal, que nelas recai, é filtrada pelas emoções. Surge um outro mundo, pertencendo ao mundo real, mas que é da ordem do espiritual.

Contudo, o abandono ao sono conduzi-la-á por águas revoltas, onde figuras míticas – as de Artur e da ninfa – tomam forma, como que para a alertar dos perigos da tentação: «Il est facile de comprendre par quelle liaison secrète l'histoire de cet exorcisme ancien et de ses conséquences bien connues du peuple se rattachait aux idées habituelles de Jeannie»⁹⁰, comenta o narrador. Estamos, certamente, em condições de poder afirmar que este comentário, para além de «transp[or] uma confiança»⁹¹ do próprio autor, suscita a atenção do leitor pelo vínculo que estabelece entre o amor infeliz de «Artur o gigante» e a ninfa e o de Jeannie e de Trilby. A infelicidade e a morte da personagem nodieriana são definitivamente anunciadas.

Ora, se até então a poesia das formas e das cores patenteava uma beleza extraordinária à paisagem marítima, agora, as águas vão escurecer pela força de uma noite que se quer prematura⁹². A poesia torna-se matéria e «o sonho das substâncias»⁹³ está prestes a iniciar-se: a noite junta-se intimamente às águas do lago para receber as confidências de Jeannie, mas também para não a deixar mais escapar ao seu destino. Gaston Bachelard explica que, na poética de Edgar Poe,

L'eau va s'assombrir. Et, pour cela, elle va absorber matériellement les ombres. (...) Alors la nuit est substance comme l'eau est substance. La substance nocturne va se mêler intimement à la substance liquide.

Em Nodier, as águas também se tornam escuras para facilitar a entrega da personagem, para receber o seu sofrimento e guardá-lo nas profundezas das trevas. Jeannie, que os raios

⁸⁸ *Trilby*, op. cit., p. 40.

⁸⁹ Este quadro nodieriano fez-nos lembrar um excerto de «Les vocations» do *Spleen de Paris* de Baudelaire: «Dans un beau jardin où les rayons d'un soleil automnal semblaient s'attarder à plaisir, sous un ciel déjà verdâtre où des nuages d'or flottaient comme des continents en voyage, (...)» (*Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1975, p. 332).

⁹⁰ *Trilby*, op. cit., p. 43.

⁹¹ Estes termos foram traduzidos de Pierre-Georges Castex, op. cit., p. 140. Apesar de sabermos que o conflito da personagem Jeannie não é mais do que o reflexo da crise moral que o autor viveu, ao descobrir o amor pela sua filha Marie, consideramos, contudo, que o nosso principal interesse reside na forma poética como esse drama sentimental é transposto para o conto e evolui até que atinja, através do sonho, uma dimensão mítica. Jean-Yves Tadié, em *L'âme romantique et le rêve*, explica-nos como Nodier procurou alcançar a harmonia, o equilíbrio interior, estabelecendo um contacto entre experiência do sonho e a criação mítica (Paris, Corti, 1991, p. 457 a 459).

⁹² Cf. *Trilby*, op. cit., p. 43: «les eaux sombres d'une nuit si précoce (...) commençaient à remonter du lac, à graver les hauteurs qui l'enveloppent, à voiler les sommets les plus élevés».

⁹³ Estes termos, aqui traduzidos, pertencem a Gaston Bachelard em *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 75.





do sol embelezam, que a esperança alimenta, mantém-se de pé no barco, ao sabor do vento e das ondas⁹⁴. Mas, quando passa para o lado da sombra, as forças, tal como a esperança, abandonam-na, cai na tristeza, senta-se e deixa-se levar pela força do destino:

La lassitude, le froid, l'exercice d'une longue contemplation ou d'une réflexion sérieuse, avaient abattu les forces de Jeannie, et, assise dans une épuisement inexplicable à la poupe de son bateau, elle le laissait dériver du côté des boulingrins d'Argail vers la maison de Dougal en dormant à demi, quand une voix partie de la rive opposée lui annonça un voyageur.⁹⁵

A passagem de um universo para o outro é, pois, em *Trilby*, simbolicamente representada pela travessia do lago. Todo o material se reveste de um aspecto sobrenatural, como que para encantar a personagem, para a conduzir à outra margem⁹⁶, ao outro lado da realidade.

O espírito de Jeannie está a elevar-se, a abandonar o mundo da natureza, para atingir o mundo da sobrenatureza, mas, antes de o encontrar, tem de travar uma luta entre o consciente e o inconsciente:

La piété seule (...) pouvait seul forcer Jeannie à lutter contre le sommeil dont elle était accablée pour retourner sa proue (...) vers les joncs marins (...).⁹⁷

E se, até então, a personagem se tinha deixado conduzir pelas águas, agora ela vai remar vigorosamente até à terra, pois é pela capacidade que possui de se metamorfosear que vai conseguir aceder ao sobrenatural e granjear lugar de eleição na narrativa. Porém, há que insistir que esta sua opção pelo imaterial tem um preço e que a inteligência a manterá sempre entre os dois estados: o da natureza e o da sobrenatureza. Ela vai evoluindo para um outro mundo – o do sonho e da ilusão –, sem deixar, em absoluto, o mundo terreno⁹⁸.

Ao atingir a outra margem, a noite já se instalou, por forma a favorecer a sua interioridade e a sua regeneração. Ao passar pelas canas – símbolo da moralidade –, situadas na margem das águas profundas e escuras do lago, Jeannie vence o seu último obstáculo e liberta-se dos constrangimentos da existência real para renascer espiritualmente. Essa estranha vegetação esconde a sua própria alma, os seus anseios, os seus desejos, a sua felicidade e o seu fim inexorável. Os dois mundos, até então separados, estão prestes a reunir-se, mas foi Jeannie quem procurou alcançar a outra margem da realidade, a verdade eterna.

A barca, símbolo da viagem para o sobremundo, da travessia da própria existência, recebe o anão, personificação das manifestações incontroladas do inconsciente de Jeannie. O consciente lógico de Jeannie procura uma explicação para o enigma que se lhe apresenta, enquanto que o leitor desvenda facilmente os indícios que lhe permitem chegar ao reconhecimento:

– Mon père, lui dit-elle, je ne vous demande point où vous vous proposez de vous rendre, car le but de votre voyage doit être trop éloigné pour que vous puissiez espérer d'y arriver cette nuit.

⁹⁴ Cf. *Trilby*, op. cit., p. 40-41.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁹⁶ Cf. *Ibid.*, pp. 40 a 43.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁹⁸ A sua imaginação produz um desvio do real, fá-la ter visões, ouvir vozes, mas a consciência lógica conduzi-la-á a respeitar a evidência do mundo físico e a encontrar uma explicação racional (Cf. *Ibid.*, p. 43).



– Vous êtes dans l’erreur, ma fille, lui répondit-il; je n’en ai jamais été aussi près, et depuis que je suis dans cette barque, il me semble que je n’ai plus rien à désirer pour y parvenir, (..)

– Cela est étonnant, reprit Jeannie. (...) je répondrais que vous n’avez point de toit sur les côtes de la mer d’Irlande.

– Oh! J’en avais un, ma chère enfant, qui était bien voisin de ce rivage, mais on m’en a cruellement dépossédé.⁹⁹

Porque o leitor já conhece os artificios usados pelo narrador, compreende que, quer pela sua idade muito avançada, quer pelo seu isolamento do resto da sociedade, este ente, feito de mistério, vive fora do espaço e do tempo real. Assim, não se deixa enganar e o reconhecimento do velho é imediato. Contudo, descobrimos que este reconhecimento foi, afinal, intencional por parte do narrador: «(car ce voyageur mystérieux était Trilby lui-même et je suis fâché d’avouer que si mon lecteur trouve quelque plaisir à cette explication, ce n’est probablement pas celui de la surprise!)»¹⁰⁰.

O leitor já aderiu ao universo onírico nodieriano, já encontrou o seu quadro de referência, por isso, não há qualquer surpresa na identificação, mas antes curiosidade quanto ao desfecho porque ele sabe que esta personagem misteriosa é a representação do desejo recalcado de Jeannie, que se mantém, voluntariamente, cega, e não consegue desvendar o enigma que a fará penetrar no outro mundo:

Pour revenir parmi nous, il faut aimer quelqu’un dans cette région des tempêtes, que les serpents eux-mêmes désertent à l’approche de l’hiver. (...) Les pères, les époux, les amants ne craignent pas cependant d’aborder des contrées rigoureuses quand ils s’attendent à y rencontrer les objets auxquels ils sont attachés; (...) ¹⁰¹

Trilby, como mensageiro do «verdadeiro» mundo, daquele que se encontra para lá da natureza, revelar-se-á no momento em que Jeannie confessa o seu amor por ele¹⁰², abandonando-se esta por completo a um sonho onde ele a volta a assediá-la e a suplicá-la o seu amor. Contudo, não há que esquecer que o trasgo foi submetido a uma transfiguração ao longo dos sonhos de Jeannie, foi adquirindo uma carga erótica à medida dos seus desejos. Assim, a sua fisionomia toma a dimensão do pecado:

Ce n’était plus que l’esprit vagabond du foyer, mais l’obscurité prêtait à son aspect quelque chose de vague qui ne rappelait que trop à Jeannie les prestiges singuliers de ses derniers rêves, les séductions de cet amant dangereux du sommeil qui occupait ses nuits d’illusions si charmantes et si redoutées, et le tableau mystérieux de la galerie du monastère.¹⁰³

⁹⁹ *Ibid.*, p. 44.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 46.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 44-45.

¹⁰² «Ma haine ! reprit Jeannie en laissant tomber sa main sur la rame et sa tête sur ses mains. Dieu seul peut savoir combien je l’aimais». *Ibid.*, p. 46.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 46.



Jeannie volta a posicionar-se entre dois mundos: entre o das tentações dos seus sonhos e o do ideal de pureza que se impôs como mulher de Dougal. Pelo simbolismo imediato de algumas indicações, compreendemos que Jeannie está prestes a cair no encantamento do trasgo, da ilusão, mas o seu subconsciente mantê-la-á em alerta e fá-la-á voltar-se para a realidade¹⁰⁴. Os símbolos deste encantamento amoroso são portadores de uma dualidade, de um confronto entre o erotismo e o amor casto, o desejo terreno e o desejo imaterial. O sonho e o estado de vigília sucedem-se e entrelaçam-se; a personagem terrena sente-se invadida pela magia que emana da personagem sobrenatural e tem dificuldade em refutar os seus argumentos:

– Jeannie, pardonnez-moi de vous le répéter, si cet aveu coûte à votre cœur!... Vous avez dit que vous m’aimiez!

– Séduction ou faiblesse, égarement ou pitié, je l’ai dit, reprit Jeannie, mais auparavant, mais jusque-là je croyais que le bateau devait être inaccessible pour vous, comme la chaumière...¹⁰⁵

Jeannie luta contra ela própria, contra os seus sentimentos, enquanto Trilby a assedia, a convida ao amor eterno, à «volúpia imortal»¹⁰⁶. O sonho adquire então a sua significação máxima: graças a ele, Jeannie pode alcançar o mundo intemporal do trasgo e a felicidade: «Mille ans ne sont qu’un moment sur la terre pour ceux qui ne doivent se quitter jamais»¹⁰⁷.

Dougal irrompe no meio da escuridão para quebrar o feitiço, para trazer Jeannie de volta ao mundo terreno, mas ela permanece entre os dois mundos, não conseguindo libertar-se do torpor do sonho, da lembrança do seu amor por Trilby. E é quando o sonho se desdobra:

Il lui semblait qu’un nuage flottait devant ses yeux et obscurcissait sa pensée, ou que, transportée d’illusion en illusion par un songe inquiet, elle subissait le poids du sommeil et de l’accablement au point de ne pouvoir se réveiller. (...) Jeannie pensa d’abord que sa paupière était frappée enfin à la suite d’un long rêve par la clarté du matin, mais ce n’était pas cela (...)¹⁰⁸

Jeannie vagueia de ilusão em ilusão, pensando estar acordada: «Je ne dormais pas! dit Jeannie. Fortune déplorable!»¹⁰⁹. Os seus escrúpulos ligam-na constantemente à sua vida positiva, ao mundo das proibições e impedem-na de ceder à volúpia do amor etéreo. O sonho confunde-se com a realidade, o amor com a culpa e o destino de Jeannie continua a seguir o seu caminho: o «perjúrio», o «desespero» e a «morte» serão o seu futuro¹¹⁰.

A tenacidade dos seus sentimentos fá-la-á correr riscos e chorar aquele que ela julga estar perdido. Contudo, o conflito moral conduzi-la-á a fugir de si própria e a trancar os seus

¹⁰⁴ Cf. Em sonho, Trilby encanta a personagem, mas o medo levá-la-á a olhar para a margem onde se encontra o lado real da natureza, sendo o espaço físico Argail, e o espaço moral o seu marido: «Jeannie s’aperçut qu’elle s’était trop éloignée du rivage, mais Trilby comprit son inquiétude et se hâta de la rassurer en se réfugiant à la pointe du bateau» (p. 47).

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 49.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 50.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 50.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 51.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 52.

¹¹⁰ Cf. p. 52.



anseios numa caixa feita de uma «matéria preciosa». Essa caixa, que Dougal tira das águas do lago, encerra o inconsciente de Jeannie, os seus desejos excessivos, e urge, pois, mantê-la fechada para não sucumbir à tentação e quebrar a promessa que a liga à igreja e, consequentemente, ao seu marido. «Il faudrait savoir les mots magiques de l'enchanteur qui l'a construite et vendre son âme à quelque démon pour en pénétrer le mystère», diz-nos Jeannie¹¹¹. O criador de sonho possui a chave que abre a fechadura do amor, mas o preço a pagar pela descoberta do seu mistério é a morte.

O peso da realidade leva-a a negar a Trilby a confissão do seu amor, condenando-o ao enclausuramento. Mas, quando sente que o trasgo, e consequentemente o seu amor, está a ser posto em perigo por agentes terrenos, volta a refugiar-se no mundo das sensações do sonho: ouve «un gémissement qui ressemblait à une plainte du sommeil»¹¹². O antagonismo existente entre os seus desejos e os seus valores mantê-la-á em luta constante. Assim, porque parece não haver outra alternativa para o seu sofrimento senão a morte, segue o seu caminho: «Elle suivait les longues murailles du cimetière (...)»¹¹³.

Mergulhamos, desde logo, numa atmosfera fúnebre, onde o sonho toma, agora, a forma de pesadelo: o simbolismo da descrição instalar-nos-á num cenário onde todos os elementos da natureza se convertem em indícios, em presságios:

L'aube du Nord, qui avait commencé à blanchir l'horizon polaire depuis le coucher du soleil, déployait lentement son voile pâle à travers le ciel sur toutes les montagnes, triste et terrible comme la clarté d'un incendie éloigné auquel on ne peut porter du secours. Les oiseaux de nuit, surpris dans leurs chasses insidieuses, resseraient leurs ailes pesantes et se laissaient rouler étourdis sur les pentes du Cobler, et l'aigle épouvanté criait de terreur à la pointe de ses rochers, en contemplant cette aurore inaccoutumée qu'aucun astre ne suit et qui n'annonce pas le matin.¹¹⁴

Somos pois avisados de que o espírito de Jeannie está prestes a abandonar o seu universo habitual para se entregar ao eterno. Outros espaços, desconhecidos até então, estão, doravante, ao alcance da personagem feminina¹¹⁵ e a harmonia encontrar-se-á, precisamente, aí, nesse sobremundo onde o sonho toma a forma de poesia e onde os mistérios não são para desvendar.

Quando o monge, na companhia de Dougal, profere o seu último anátema e aprisiona Trilby numa bétula para a posteridade, Jeannie lança-se para uma fossa entregando-se à morte. Símbolo tanto da vida como da morte, esta árvore origina um comentário por parte do narrador: «(...) si j'avais été poète, j'aurais voulu que la postérité en conservât le souvenir»¹¹⁶. Inesperadamente, e em tom de provocação, o narrador intervém para se posicionar entre os dois mundos e eleva o sonho ao plano da poesia¹¹⁷.

A transição para o desfecho trágico do conto far-se-á, então, pela voz do narrador e, mais precisamente, por uma única palavra que funciona como um alerta: «posteridade». Conduzida

¹¹¹ *Ibid.*, p. 52.

¹¹² *Ibid.*, p. 55.

¹¹³ *Ibid.*, p. 55.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 55.

¹¹⁵ Nodier dir-nos-á, a esse respeito: «Il me semble que l'esprit, offusqué des ténèbres de la vie extérieure, ne s'en affranchit jamais avec plus de facilité que sous le doux empire de cette mort intermittente, où il lui est permis de *reposer dans sa propre essence* et à l'abri de toutes les influences de la personnalité de convention que la société nous a faite»

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 56.

¹¹⁷ Cf. Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1991, p. 455-467.



pela mão do destino¹¹⁸, a heroína de Nodier morre, ainda nova, de desespero e de sofrimento, mas a imagem da sua morte é rapidamente associada à da imortalidade: «*Mille ans ne sont qu'un moment sur la terre pour ceux qui ne doivent se quitter jamais*». O poder do amor é superior ao poder do fanatismo religioso do monge, à pressão social, e à erosão do tempo. Pierre-Georges Castex considera que Jeannie sofreu uma subjugação e amou Trilby, independentemente da sua vontade. Tal como na história de Tristão e Isolda, quando pensa ter perdido o homem que ama, a personagem feminina entrega-se à morte, ou seja, ao amor eterno¹¹⁹, deixando o amor terreno que a mantinha presa à culpa.

A voz do narrador faz-se ouvir para testemunhar a autenticidade do cenário: o cemitério tornou-se irreconhecível com o passar dos séculos. Contudo, a pedra tumular de Jeannie continua a manter-se intacta, resistindo à devastação da passagem do tempo, e o epitáfio reitera o dizer mágico de Trilby: *Mille ans ne sont qu'un moment sur la terre pour ceux qui ne doivent se quitter jamais*. Pelo narrador, acedemos a uma cópia de uma realidade que o próprio autor tinha gravada na sua memória e que o seu desejo interior e os seus fantasmas souberam metamorfosear. Assim, e até ao fim do conto, o narrador insiste no poder da consciência imaginativa:

L'Arbre du saint est mort, mais quelques arbustes pleins de vigueur couronnaient sa souche épuisée de leur riche feuillage, et quand un vent frais soufflait entre leurs scions verdoyants, et se courbait, et relevait leurs épaisses ramées, une imagination vive et tendre pouvait y rêver encore les soupirs de Trilby sur la fosse de Jeannie.¹²⁰

O trágico é intencionalmente atenuado para que vença o mundo das sensações e, consequentemente, das ilusões. O homem, Nodier, torna-se, então, poeta: procura criar um mundo novo, um mundo à imagem dos seus sonhos. O imaginário de *Trilby ou le lutin d'Argail*, liberta, pois, o autor dos constrangimentos da existência e leva-o a criar um mundo outro, imbuído dos seus fantasmas e dos seus desejos. Nodier procura ultrapassar o seu drama pessoal pela poesia, pela força das imagens e o drama individual transforma-se no drama de toda a consciência humana, adquirindo, assim, uma dimensão mítica.

Conclusão

A dinâmica da elaboração do conto de Nodier constitui uma trama mítica, onde se esconde a condição do homem. Porque Jeannie, a heroína da sua obra, pertence a esses seres superiores que têm aptidão para o sonho, a composição do texto é, toda ela, escandida pela lógica do sonho. E, se Nodier prolonga Jacques Cazotte e *Le diable amoureux*, também é verdade que a originalidade com que descreve a sua atracção por um outro mundo – um sobremundo – o distancia inequivocamente do simbolismo moral cazoteano. Ei-lo, portanto, um sobrenaturalista à margem do romantismo mais intelectualizado que se posicionará na primeira linha da evolução literária do século XX.

¹¹⁸ «elle s'élança dans la fosse qui l'attendait sans doute, car personne ne trompe sa destinée!», diz-nos o narrador. *Ibid.*, p. 56.

¹¹⁹ Cf. *Le conte fantastique en France*, Paris, José Corti, 1951, p. 141.

¹²⁰ *Trilby*, op. cit., p. 57.

