



**A representação do horror em *Champavert, contes immoraux* (1833), de Pétrus Borel**

The representation of horror in *Champavert, contes immoraux* (1833), by Pétrus Borel

Fernanda Almeida Lima<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente trabalho põe em questão a representação do horror em *Champavert, contes immoraux* (1833), de Pétrus Borel. A obra destaca-se como uma das produções mais significativas do romantismo frenético de 1830, vertente marginal e exacerbada do romantismo francês. A filiação de *Champavert* ao romantismo frenético legitima a valorização das cenas de horror e de violência que permeiam o volume de contos enquanto potência estética e índice de competência descritiva do autor.

**Palavras-Chave:** Horror; Romantismo frenético; *Champavert*; Pétrus Borel.

**Abstract:** The present work calls into question the representation of the horror in *Champavert, contes immoraux* (1833), by Pétrus Borel. The work stands out as one of the most significant productions of the frenetic romanticism of 1830, a marginal and exacerbated strand of French Romanticism. *Champavert's* affiliation with frantic romanticism legitimates the valorization of scenes of horror and violence that permeate the volume of stories as aesthetic power and index of descriptive competence of the author.

**Keywords:** Horror; Frenetic romanticism; *Champavert*; Pétrus Borel.

### **Do romantismo frenético**

Cabe a Charles Nodier o estatuto de primeiro decodificador da literatura frenética, definindo-a como uma ramificação perniciosa e deformada do romantismo, produtora de obras ultrajantes e excessivamente bizarras. Esta definição inicial de Nodier foi apresentada em um artigo de crítica literária, publicado no periódico *Annales de la Littérature et des Arts*, em 20 de janeiro de 1821 (artigo reproduzido em *Tablettes romantiques* (1823), com o título *Du genre romantique*). O que Nodier define como gênero frenético consiste em narrativas que retomam a matriz estética do romance gótico, também conhecido na França como *roman noir* ou *roman terrifiant* (romance de terror). Este constitui uma produção literária tipicamente inglesa, iniciada oficialmente por Horace Walpole, com a publicação de *The Castle of Otranto* (1764). Na Inglaterra das últimas décadas do século XVIII, o desenvolvimento e a fortuna do romance gótico atingem seu ápice com a publicação de *The Old English Baron* (1785), de Clara Reeve, *The Mysteries of Udolpho* (1794) e *The Italian* (1797), de Ann Radcliffe, *The Monk* (1796), de Matthew Gregory Lewis. No início do século XIX, desponta o último grande representante do romance gótico, o escritor irlandês Charles Robert Maturin, autor de *Melmoth the Wanderer* (1820). O gênero iniciado por Walpole se caracteriza pela presença e valorização da arquitetura da Idade Média, de modo que mosteiros e

---

<sup>1</sup> A autora possui doutorado em Letras Neolatinas, opção Literaturas de Língua Francesa, pela Faculdade de Letras da UFRJ. Atualmente, está em fase de conclusão de estágio pós-doutoral (bolsa CAPES) junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da UFRJ. E-mail: [felima.lettras@gmail.com](mailto:felima.lettras@gmail.com)

castelos, preferencialmente em ruínas, figuram não só como o cenário por excelência do gênero, mas constituem elemento primordial na intriga romanesca. Os subterrâneos dos castelos e monastérios aparecem como o espaço mais importante na fundamentação da trama ficcional, visto que escapam ao controle social, moral e às leis religiosas, legitimando-se como lugar de liberação de instintos primitivos e manifestação de forças obscuras. A intriga do romance gótico se particulariza, igualmente, pela presença de personagens estereotipados e pela recorrência de certas situações, como a inocente perseguida, o traidor, o justiceiro, a órfã raptada e trancafiada em conventos de aparência nefasta, dirigidos por religiosos corruptos e libertinos; manifestações sobrenaturais, espectros ou bandidos foragidos se fazendo passar por fantasmas ou entidades diabólicas; cenas de suspense e de violência, geralmente tortura ou flagelação, estupro e assassinatos, por vezes, praticados ao som de gargalhadas satânicas (Cf. LEVY, 1995).

A voga do romance gótico eclode, na França, por volta de 1797, ano em que são publicadas as traduções das obras *The Mysteries of Udolpho*, *The Italian* e *The Monk*. Verifica-se que esse movimento inicial de descoberta e tradução do romance gótico inglês acabou por desencadear uma expressiva prática de traduções livres, adaptações concorrentes e falsas traduções. Por volta de 1815, às vésperas do advento do romantismo francês, se percebe uma nova voga do romance gótico. Assim, a primeira geração de românticos franceses, Victor Hugo, Philarette Chasles, Honoré de Balzac, entre outros, investe significativamente em narrativas baseadas no modelo estético do romance gótico, dado que o gênero proporciona sucesso editorial fácil e certo. Estas narrativas do romantismo francês receberão a etiqueta de frenéticas pela crítica literária da época. Por volta de 1826-1827, percebe-se que a voga da prosa frenética perde impulso e intensidade, uma vez que perde o caráter inovador e o público já começa a se mostrar saturado de narrativas sangrentas e assustadoras. Assim, esta primeira geração de românticos franceses passa a recusar os excessos e crueldades do *roman noir*, elegendo novos modelos estéticos, como o romance histórico, para legitimar suas produções em prosa. Tomada de posição que correspondia aos movimentos de defesa e configuração de um romantismo mais lúcido e moderado. Desse modo, será no ano de 1830, com a subida dos “pequenos românticos” à cena literária, que a França conhecerá o mais ousado investimento na prosa frenética. Este grupo de jovens românticos, também conhecido como *Jeunes-France* ou *Bousingos*, é composto por escritores como Pétrus Borel, Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Charles Lassailly, etc. Considerando a participação dos “românticos menores”, Alice Killen abala a noção do romantismo frenético como estética inscrita na tradição do romance gótico, como indica esta passagem:

Em muitas obras românticas, mais ou menos esquecidas atualmente, o “noir” e o fantástico dominam, sem que, no entanto, se possa dizer que elas derivam da influência inglesa. Para Philarette Chasles, Paul Lacroix, [...] Pétrus Borel, o licantropo, e toda a sua escola nada é horrível o bastante, para ser oferecido a seu público, mas eles vão buscar seus temas, preferencialmente, nas penitenciárias, nos hospitais, aos pés da guilhotina,

etc., mais do que nos romances de Lewis ou de Anne Radcliffe. Alguns traços, aqui e ali, lembram estes precursores na arte de causar arrepios. (KILLEN, 2000, p. 174-175)<sup>2</sup>

Os Pequenos românticos são igualmente reconhecidos por um tom peculiar na expressão da literatura frenética, adicionando à representação do horror e da violência nuances de ironia picante, satânica ou sepulcral, chegando a atingir os códigos do humor negro. Segundo Anthony Glinoer, “os *Jeunes-France*, de forma quase conjunta, mas não teorizada, realmente fundaram uma “escola frenética”. [...] eles tomaram parte na revolução romântica e, de certa maneira, representaram sua versão mais absoluta” (GLINOER, 2009, p. 129-130). Os jovens românticos de 1830 teriam, então, protagonizado uma experiência literária de primeira ordem, na qual as excentricidades, subversões e o paroxismo estético do frenesi literário fundamentam o desenvolvimento de uma sorte de “romantismo existencial”.

### **Os contos imorais de *Champavert***

Pela representação ousada dos postulados frenéticos, assim como pela maestria em conjugar o escárnio *Jeune-France*, a autoparódia, tiradas de humor negro e os efeitos do horror, os contos imorais de Pétrus Borel figuram entre as produções mais completas e legítimas do romantismo frenético de 1830. *Champavert*, obra feita para “aterrorizar” a burguesia da Monarquia de Julho (1830-1848), anuncia em seu prefácio o objetivo de pôr em evidência o “escândalo do Mal”, justificando a hipertrofia de cenas de assassinato, infanticídio, suicídio, roubo e estupro que permeiam o volume. Em um julgamento lúcido e seguro, Jules Claretie, primeiro biógrafo de Borel, afirma que “um dos livros mais curiosos, mais bizarros, mais excessivos desta geração de 1830, é certamente *Champavert* de Pétrus Borel, livro sem equivalente, mistificação lúgubre, pilhéria de uma terrível imaginação” (CLARETIE, 1865, p. 61).

A narrativa inaugural do volume, intitulada *Monsieur de l'Argentière, l'Accusateur*, se desenrola durante os primeiros anos do Império napoleônico e apresenta o sofrimento e a injustiça que recaem sobre a heroína Apolline. Esta é enganada e violentada por Argentière, amigo de seu noivo Bertholin, prefeito da cidade. Em uma noite escura e ciente de que Bertholin estava viajando, Argentière finge ser o noivo de Apolline, altera o tom de voz e, jurando-lhe amor eterno, a estupra. Pela manhã, Apolline descobre que foi enganada e conhece a face de seu malfeitor, caracterizada por olhos cavernosos e cabelos cor de fogo. Em consequência deste estupro, a heroína engravida e, em seguida, é desonrada, agredida e abandonada por seu noivo, que, ao retornar da viagem, a encontra grávida. Sem nenhum tipo de amparo, Apolline vive na mais profunda miséria, enlouquece e ao dar à luz, lança o bebê nas águas de um esgoto. Seguindo o rastro de seu sangue, os policiais encontram a bela jovem desfalecida em seu apartamento, conduzindo-a, em seguida, a um asilo psiquiátrico. Após se recuperar física e mentalmente, Apolline é encaminhada à justiça e condenada, com requintes de frieza, por um acusador de olhos cavernosos e cabelos

---

<sup>2</sup> As traduções do francês são da autora.

ruivos. O epílogo do conto é marcado pela decapitação da heroína em praça pública, acontecimento descrito como um grande espetáculo esperado pela multidão.

A trama de *Jaquez Baraou, le charpentier*, ambientada em Cuba (Havana), figura como a mais simples de todo o volume. Trata-se do fim da amizade entre dois negros, Baraou e Juan Cazador, já amargurados pela condição de escravos. O desentendimento é motivado pelo feroz ciúme de Baraou por sua mulher Amada. Disputando o amor da bela negra, os dois amigos, exaltados pela embriaguez e em posse de facões agrícolas, lutam até a morte, animados por uma ferocidade bestial. Ao fim da narrativa, os corpos dos negros, abandonados na rua e já em estágio de putrefação, constituem objeto de uma descrição grotesca e nauseabunda. À noite, um comerciante tropeça nos corpos e, constatando que eram apenas cadáveres de negros, passa adiante.

*Don Andréa Vésalius l'anatomiste* reconstitui, de forma carnavalizada, a história do célebre anatomista do Renascimento que, sob a proteção do rei da Espanha, Filipe II, contribuiu expressivamente para o avanço da medicina, sobretudo no que concerne às técnicas de dissecação. O velho e impotente anatomista se casa com a jovem Maria, que o trai, diversas vezes e com homens diferentes, visto que, após o primeiro encontro, seus amantes desaparecem. Ciente da traição de sua mulher, Vésale proporciona-lhe uma morte lenta, adicionando pequenas doses de veneno em suas refeições e, na cena final da narrativa, arrasta a jovem até o seu laboratório, mostrando-lhe os corpos dos seus amantes, em pedaços, em baús de formol. Após a morte de Maria, que não suporta este teatro de horrores e sofre uma crise cardíaca, Vésale utiliza o corpo da mulher em experiências científicas. O narrador conclui que o casamento do anatomista contribuiu bastante para o avanço da ciência, citando, em seguida, a grande obra deixada por ele: *De corporis humani fabrica* (1562).

*Three Fingered Jack, l'obi* se passa na Jamaica, por volta de 1832, época da colonização inglesa. Para compor o herói Jack, um negro fugitivo e feiticeiro, Borel reelabora dados factuais, visto que a história deste negro é relatada pelo desconhecido Doutor Mosely, no *Treatise of Sugar*, escrito por volta de 1780. Os colonizadores, temendo revoltas e ataques liderados por Jack, oferecem uma alta quantia por sua cabeça. Movidos pela cobiça, os próprios negros caçam e matam Jack, desfilando pela ilha com sua cabeça fincada em uma lança. Em seguida, os assassinos são mortos pelo personagem feminino da trama, Abigail, uma negra dócil e sonhadora, mas que, ao tomar posse do patuá do herói, adquire sua ferocidade e seus poderes de feitiçaria.

Em *Dina la belle juive*, Borel nos apresenta a atmosfera de castelos, crimes e vinganças da Idade Média. O nobre Aymar de Rochegude se apaixona e se casa com a bela judia, mas, logo após a cerimônia, deve voltar ao castelo do pai, para resolver questões legais e pedir a benção para sua união. O pai tirânico do protagonista não aceita o casamento do filho com uma herética e, inventando pendências e problemas sucessivos, mantém o filho, durante meses, em sua companhia. Abatida e melancólica pela ausência do amado, Dina, após meses de clausura e solidão, decide fazer um passeio de barco, seguindo o conselho de seus pais. Neste passeio, o remador rouba suas joias, lhe põe uma mordaca, amarra pés e mãos com cordas, a estupra e, em

seguida, lança a vítima no lago, submergindo, por várias vezes, seu corpo com um arpão, até que o afogamento se conclua. Quando consegue fugir do castelo de seu pai, Aymar retorna à cidade de Dina, Lyon, exatamente no dia em que os judeus realizam a cerimônia de sepultamento da heroína. Aymar pede que o coveiro alargue a cova e estoura os miolos com a pistola que trazia.

*Passereau l'écolier* constitui a narrativa mais longa do livro e se desenrola na França, em torno dos anos de 1830, época contemporânea à publicação. O protagonista Passereau desencadeia uma crise de *spleen*, ao descobrir que a amada Philogène o trai com um coronel. Certa noite, Passereau leva Philogène a um bosque, que conduzia ao cemitério, e a lança em um poço, assistindo a seu afogamento e morte. Desejando, ardentemente, encontrar a morte também, mas sendo fraco, desajeitado, míope e preguiçoso demais para se suicidar, o herói procura um célebre carrasco de Paris e implora para ser levado à guilhotina. O carrasco recusa a proposta, afirmando que só agia dentro dos padrões da lei, então, Passereau deveria primeiro passar pela polícia, pelo tribunal, ser condenado e esperar a data marcada para ser guilhotinado. Não podendo esperar os trâmites legais, Passereau procura o amante de Philogène, o coronel Vogtland, entretanto, em vez de propor o clássico duelo, os dois apostam suas vidas em um jogo de dominó, realizado em uma mesa de bar, após comerem e beberem bastante. Passereau perde o jogo e exige que seja morto com tiros na cabeça e no coração.

O último conto do volume, *Champavert le lycanthrope*, consiste em um funesto caso de amor, protagonizado pelo casal Champavert e Flava. Esta se entrega ao amado antes de oficializar o casamento, contrariando as conveniências e a moral cristã. Os amantes tornam-se, então, vítimas da própria paixão, pois, para salvaguardar a honra da heroína perante a sociedade, afastando qualquer suspeita quanto à sua castidade, o casal decide sacrificar o fruto desta união ilegítima. A partir deste infanticídio, o pessimismo e a revolta de Champavert contra a sociedade são acentuados, e Flava, por amor, desespero ou remorso, obriga o herói suicida a jurar que a mataria antes de ir ao encontro da morte. O leitor só tomará conhecimento do infanticídio ao final da narrativa, até então, a morbidez manifestada pelos amantes pode ser interpretada como um forte *mal de vivre* ou *spleen*, proveniente do drama de uma união impossível. O epílogo do conto é marcado por uma crise de fúria de Champavert, que o impulsiona a pôr fim à vida de Flava, cravando um punhal em seu peito e, em seguida, a acabar com a própria vida, através do mesmo procedimento. O herói deste conto, *alter ego* de Pétrus Borel, personifica a nuance fóbica e revoltada do frenesi boreliano.

Com base neste breve resumo das narrativas, conclui-se que, tendo por cenário diferentes épocas e países, e animado por protagonistas de várias raças, profissões e culturas, *Champavert* põe em cena a atrocidade do real, a prosperidade do vício, logo, o triunfo do mal. Verifica-se a opressão brutal e irremediável da virtude, bem como a instauração de uma aristocracia “às avessas”, composta por corruptos e devassos representantes da lei. Uma das imoralidades denunciadas nos contos de Pétrus Borel consiste na impunidade da qual desfrutará, na maioria dos casos, o executor do mal. Outra imoralidade denunciada é o uso dos privilégios sociais para facilitar a consumação do Mal. Desta forma, no volume de contos imorais, o mal encontra justa

personificação na figura do comerciante ou do burguês, malfeitor caracterizado pela frieza e pelo egoísmo, assim como nos corruptos representantes da lei como rei, juizes, acusadores públicos, inspetores de polícia, prefeitos, notários, colonizadores e religiosos. Contudo, Borel não se limita a apresentar exemplos do “escândalo do Mal”, pondo em discussão preocupações típicas de sua época, como a pena de morte, as políticas de colonização e a união livre.

### **Representação do horror e frenesi literário**

A literatura romântica põe em cena angústias e emoções vinculadas à História recente (Revolução, Terror, batalhas do império napoleônico), de modo que a *energia* figura como pedra angular do sistema estético proposto pelo romantismo. Analisando a persistência de cenas de crime e rituais de guilhotina na composição do romance romântico, Christine Marcandier-Colard<sup>3</sup> sustenta que o romantismo empreende uma redefinição da beleza, em sua relação com a violência, interpretada como potência estética, e o homicídio, cena privilegiada para a exibição de requinte e competência descritiva do autor. Tal renovação estética e temática busca inspiração na imprensa da época, uma vez que o *fait divers* e o folhetim transformam o crime em objeto de prazer, no sucesso dos melodramas encenados no *Boulevard du crime*, bem como nos personagens estereotipados e nos cenários típicos do romance gótico.

*Champavert* encerra em sua composição uma série de “lugares comuns” do romantismo, como a atração por cenas violentas e rituais de execução (destaca-se a guilhotina, como instrumento capital de grande fortuna), descrição de cenários exóticos e personagens que ilustravam uma “pureza original” ou “autenticidade primitiva e violenta”, bem como o interesse ou paixão pela era medieval. No que concerne às peculiaridades da estética romântica da violência, Christine Marcandier-Colard passa em revista o catálogo de cenas capitais e de crimes sangrentos representados pelos escritores. Dentre as variantes da beleza redefinida pela violência, proposta pelo romantismo, a autora sugere uma subdivisão entre crimes de sangue e cenas de homicídio. Os crimes de sangue podem ser hiperbólicos, caracterizados pela crua exposição do sangue, como assassinatos, execuções capitais, torturas, mutilações, carnificinas, etc., ou implícito (fundamentado na litotes), como o caso do incesto e das raças ou genealogias malditas. As cenas de homicídio podem ser trágicas, épicas, cômicas, grotescas, abrangendo também os crimes planejados, aguardados ansiosamente, mas não consumados ou cuja descrição foi omitida, devido a determinada estratégia do autor. A representação do homicídio compreende uma gama de variáveis, como duelo, guerra, guilhotina, esquartejamento, tiros à queima roupa, que se estende à escolha da arma do crime. Entretanto, alguns imperativos estéticos esboçam os contornos deste romantismo da violência: a criminalidade brutal suplanta a criminalidade astuta e dissimulada; a arma branca é privilegiada (punhal, faca, espada), viabilizando descrições mais elaboradas e teatralizadas, em detrimento da arma de fogo e do veneno, a não ser quando este provoca um espetacular suor

---

<sup>3</sup> Cf. MARCANDIER-COLARD, Christine. *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*. Paris: P.U.F., 1998.

sanguinolento; armas antigas ou arcaicas (lanças, machados, espadas, facões) dispõem de um significativo valor simbólico e são descritos como obras-primas; a fúria e o perfil do criminoso são descritos em relação à escolha de uma arma ricamente ornada, imponente, rudimentar ou, até mesmo, prosaica, como um utensílio doméstico. “Assim, uma regra *estética*, e não moral, fixa o valor do crime, declinado em todas as suas variações sangrentas” (MARCANDIER-COLARD, 1998, p. 5). Em comparação à profanação máxima desenvolvida nas obras do Marquês de Sade, Marcandier-Colard avalia: “os escritores românticos, talvez, nunca chegarão tão longe no excesso, no entanto alguns volumes formam, por si só, um repertório de cenas atroz: *Les Contes Bruns*, *Champavert* ou *Les Diaboliques* acrescentam os corações devorados ou profanados, as genitálias lacradas, os corpos degradados” (MARCANDIER-COLARD, 1998, p. 145). Com base nessas peculiaridades estéticas, conclui-se que as cenas de crime e violência que fervilham em *Champavert* constituem espaço privilegiado para o autor exibir minúcia descritiva na representação do horror, bem como conhecimento do repertório das cenas capitais consagradas e os estudos de anatomia realizados para a composição do livro. Desse modo, Pétrus Borel apresenta a competência enunciativa requerida para a filiação aos excessos e horrores do romantismo frenético.

Finalmente, esta breve análise do frenesi romântico representado em *Champavert*, de Pétrus Borel permite elencar propriedades estéticas que constituem índices de distinção entre a prosa frenética e o romance gótico canônico. Diferentemente do romance gótico, que associa a representação do mal à manifestação do sobrenatural, o paroxismo estético da prosa frenética estaria relacionado à exposição das chagas sociais e fundamentado no funcionamento do sistema sociopolítico, considerado como desumano e injusto. Outra particularidade é a composição “deslocada” da prosa frenética, com mudanças bruscas de tempo e de espaço, rompendo com a tradição do romance gótico, marcado pela continuidade espacial, temporal e narrativa. A composição das obras frenéticas também é qualificada como insólita, pela utilização de múltiplas técnicas narrativas, abismamentos, longas intervenções do narrador e pluralidade de instâncias narrativas. Outro traço distintivo se refere ao caráter antimonárquico, anti-tirânico e anti-burguês da literatura frenética, que indicia posições políticas, geralmente vagas, e uma forte intenção provocadora, manifestada em um nível temático ou estrutural, visando chocar a moral e os bons costumes. A fusão entre sarcasmo e representação do horror, a manifestação do tom irônico ou paródico em obras que retratam quadros de sofrimento físico e moral constitui outra singularidade do romantismo frenético. Outro traço distintivo diz respeito à emoção de terror ou horror suscitada pelos textos. “Enquanto o terror [...] repousa sempre sobre a expectativa e o suspense, o horror será amplificado se o confronto com o objeto atroz é brutal, quer dizer, se ele acontece de surpresa” (PÉZARD, 2013, p. 47). Assim, a representação do horror por alusões ou preterições, bem como o triunfo do bem sobre o mal no romance gótico, caracterizaria uma “literatura de reconforto”. No caso da prosa frenética, a irrupção brutal das cenas de violência, a minúcia na descrição do horror e império do mal sobre a virtude, configuraria uma “literatura de choque”. Finalmente, pode-se dizer que, a partir deste momento, se começa a considerar útil reservar o termo “literatura frenética” a uma produção que ultrapassa o

enquadramento do romance gótico e, por consequência, torna-se um gênero independente da literatura romântica.

### **Bibliografia**

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

Disponível em: <http://gallica.bnf.fr>. Acesso em: abril de 2017.

GLINOER, Anthony. **La littérature frénétique.** Paris: P.U.F., 2009.

KILLEN, Alice M. **Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1884.** Genève: Slatkine, 2000 (1924).

LEVY, Maurice. **Le roman « gothique » anglais, 1764-1824.** Paris: Albin Michel, 1995.

MARCANDIER-COLARD, Christine. **Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence.** Paris: P.U.F., 1998.

PEZARD, Emilie. La vogue romantique de l'horreur: roman noir et genre frénétique . In: **Romantisme**, n. 160, 2013/2, p. 41-51.