



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

RAQUEL FIGUEIREDO PEREIRA CARDOSO

O CORPO HELÊNICO COMO SUBSTRATO DO INSÓLITO

Londrina
2020

RAQUEL FIGUEIREDO PEREIRA CARDOSO

O CORPO HELÊNICO COMO SUBSTRATO DO INSÓLITO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras – Área de Concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Adilson dos Santos

Londrina
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

C268c Cardoso, Raquel Figueiredo Pereira.
O corpo helênico como substrato do insólito / Raquel Figueiredo Pereira Cardoso. - Londrina, 2020.
148 f. : il.

Orientador: Adilson dos Santos.
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.
Inclui bibliografia.

1. Contos – História e crítica - Tese. 2. O Fantástico - Tese. 3. Duplo (Literatura) - Tese. 4. Estátuas - Tese. I. Santos, Adilson dos . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 8

RAQUEL FIGUEIREDO PEREIRA CARDOSO

O CORPO HELÊNICO COMO SUBSTRATO DO INSÓLITO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras – Área de Concentração: Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Adilson dos Santos
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Dra. Claudia Cristina Ferreira
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Dra. Marta Dantas da Silva
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 22 de setembro de 2020.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão de bolsa de estudos no primeiro ano do curso de mestrado.

Ao meu orientador, professor Dr. Adilson dos Santos, pela disponibilidade em acompanhar a pesquisa desde o início e por sua orientação tão cuidadosa, essencial para a definição do objeto de pesquisa. Obrigada, professor, pelas incansáveis leituras e confiança em mim.

Aos meus pais, Márcia e Aduino; meus irmãos, João Fernando e João Henrique, e minha avó, Angelina, pelos vários cafés coados durante a escrita dessa dissertação.

Ao meu namorado Ian Bordin, pela extrema paciência e carinho ao longo desses anos, pelas traduções, conversas de madrugada sobre esse trabalho e por ter me ajudado de tantas formas que seria impossível listar todas.

À minha prima Carolina e minha tia Rosa Maria por todo carinho e suporte emocional neste período. Grande parte da pesquisadora que sou hoje é por me espelhar em vocês.

A todos os amigos que me incentivaram desde a candidatura ao mestrado, em especial à Mariana Franzim Silva, Abílio Aparecido Francisco Júnior e Sebastião Bonifácio Júnior. Sem o estímulo de vocês não consideraria este caminho possível.

Aos amigos Christian Laredo, Daniela Pesarini, Caio Vitor Miranda e Isabela Gastaldi, que me indicaram leituras, iluminaram caminhos e tiveram a paciência de ler este trabalho. Sem vocês essa pesquisa teria sido muito mais difícil, talvez até impossível.

À Prof^a Dra. Martha Dantas da Silva pela indispensável contribuição ao presente trabalho através da disciplina ministrada, dos textos sugeridos e das contribuições atentas na banca de qualificação.

À Prof^a Dra. Cláudia Cristina Ferreira pela generosidade e atenção, desde a participação na banca de seleção de professores do CEPV- UEL, ainda nos meus primeiros anos de graduação.

Aos funcionários da secretaria de pós-graduação, em especial à Rosely Fernandes Lopes e Ricardo Praia Müller, pela competência e boa vontade em me auxiliar sempre que necessário.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina.

“Não farás para ti imagem de escultura, nem alguma
semelhança do que há em cima nos céus, nem em baixo na
terra, nem nas águas debaixo da terra”.

Êxodo 20:4

CARDOSO, Raquel Figueiredo Pereira. **O Corpo Helênico como substrato do insólito**. 2020. 147 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo investigar os contos “A vênus de Ille” (Prosper Mérimée, 1837) e “O último dos Valérios” (Henry James, 1874), que usam como substrato para o insólito a representação de imagens escultóricas da Antiguidade, especialmente corpos femininos que se tornam animados. Para tanto, propomos analisar o conto de Mérimée sob o viés da literatura fantástica e o conto de Henry James a partir de seu caráter infamiliar (*unheimlich*), conceito formulado por Freud. Iniciamos o trabalho com uma discussão imprescindível para a análise dos contos em questão: atitude pré-capitalista de subjetivação da imagem esculpida, que, nos contos em análise, propicia a dominação dos ídolos helênicos sobre os personagens, e, no universo extratextual, revela o poder que as imagens têm sobre nós, os observadores, enquanto produtoras de desejo e fascínio. Em um segundo momento, nos voltamos para as vertentes do insólito que são instrumentos para a análise dos contos. Abordamos o gênero fantástico a partir da definição de Tzvetan Todorov e Filipe Furtado, estabelecendo as aproximações e diferenças com os estudos de Remo Ceserani. Para compreender a definição de infamiliar e a aplicabilidade do conceito freudiano na teoria literária, analisamos três ensaios originais de Freud: “Sobre o sentido antitético das palavras primitivas” (1910), “O infamiliar [*Das Unheimliche*]” (1919) e “A negação” (1925). No terceiro capítulo, nos debruçamos sobre “A vênus de Ille”, de Prosper Mérimée, estabelecendo um diálogo entre o autor e a imaginação arqueológica do século XIX. Apontamos os elementos temáticos e formais do fantástico que estão presentes no conto. Já no quarto capítulo, procuramos demonstrar a figuração do duplo e o a construção do processo de infamiliaridade no conto de “O último dos Valérios”, de Henry James. Por fim, no quinto capítulo, as estátuas de Vênus e Juno foram estudadas enquanto obras de arte, a partir da estética clássica e da história da beleza, como representantes do corpo feminino helênico que reverberam do ideal de beleza ocidental. Mas, uma vez subjetivadas, também foram estudadas como personagens, refletoras da identidade sexual da mulher do fim do século. Buscamos, assim, um desenvolvimento científico que alinhasse a idolatria das imagens femininas à construção do insólito na narrativa fantástica.

Palavras-chave: estátua, arqueologia, fantástico, *Unheimliche*, duplo

CARDOSO, Raquel Figueiredo Pereira. **O Corpo Helênico como substrato do insólito**. 2020. 147 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

ABSTRACT

The objective of this research is to investigate the short stories “La Vénus d’Ille” (Prosper Mérimée, 1837) and “The Last of the Valerii” (Henry James, 1874), that use as a substrate for the unusual the representation of sculptural images from Antiquity, specially the female body that becomes animated. For this purpose, we propose to analyse Mérimée’s short story from the perspective of the fantastic literature and Henry James’s story based on his uncanny character (unheimlich), a concept formulated by Freud. We started the paper with an essential discussion for the analysis of the stories in question: pre-capitalist attitude of subjectivity of the sculpted image, which, in the stories under analysis, allows the domination of the Hellenic idols over the characters, and, in the extra textual universe, reveals the power that images have over us, the observers, as producers of desire and fascination. In a second moment, we turn to the strands of the unusual that are instruments for the analysis of the stories. We approach the fantastic genre from the definition of Tzvetan Todorov and Filipe Furtado, establishing the similarities and differences with the studies of Remo Ceserani. To understand the definition of the uncanny and the applicability of the Freudian concept in literary theory, we analyze three original essays by Freud: “On the Antithetical Sense of Primitive Words” (1910), “The Uncanny [Das Unheimliche]” (1919) and “Negation” (1925). In the third chapter, we look at Prosper Mérimée’s “La Vénus d’Ille”, establishing a dialogue between the author and the 19th century archaeological imagination. We point out the thematic and formal elements of the fantastic that are present in the story. In the fourth chapter, we tried to demonstrate the figuration of the double and the construction of the process of unfamiliarity in the short story “The Last of the Valerii” by Henry James. Finally, in the fifth chapter, the statues of Venus and Juno were studied as works of art, from classical aesthetics and the history of beauty, as representatives of the Hellenic female body that reverberate from the ideal of western beauty. But, once subjectified, they were also studied as characters, reflecting the sexual identity of the woman of the end of the century. Thus, we seek a scientific development that would align the idolatry of female images to the construction of the unusual in the fantastic narrative.

KEYWORDS: statue, archeology, fantastic, Unheimliche, double

LISTA DE IMAGENS

- Figura 1** – Reprodução da fotocoloragem de KRUGER, Bárbara. Sem título ou “Seu olhar atinge a lateral do meu rosto”, 1981, fotocoloragem em papel cartão, 47.9 x 39.1 x 4.4 cm, Mary Boone Gallery18
- Figura 2** – Reprodução da pintura de NORMAND, Ernest. Pygmalion and Galatea, 1881, óleo sobre tela, 171 cm x 117 cm, Atkinson Art Gallery and Library, Southport, Merseyside, U.K21
- Figura 3** – Reprodução da escultura Laocoonte e Seus Filhos, original de mármore do século I a.C, Roma, Museu do Vaticano29
- Figura 4** – Reprodução da pintura de FÜSSLI, Johann Heinrich. O pesadelo. 1781. Original de arte, óleo sobre tela, 101,6 cm x 127,00 cm, Detroit Institute of Arts, Detroit.....34
- Figura 5** – Esquema visual do guarda-chuva teórico do insólito ficcional35
- Figura 6** – Reprodução da pintura de DE CHIRICHO, Giorgio. L'Incertitude du poète, 1913, óleo sobre tela, 106 x 94 cm. Tate Museum, Londres54
- Figura 7** – Esquema visual da conceituação do Unheimliche60
- Figura 8** – Reprodução da pintura de FÜSSLI, Johann Heinrich. O desespero do artista diante da grandeza dos fragmentos antigos. 1778-1779. Giz vermelho sobre “sepia wash”, 41 cm x 35,5 cm, Kunsthau Zürich, Zurich67
- Figura 9** – Reprodução da estátua Vênus de Milo, original grego em mármore do século I a.C., Museu do Louvre, França70
- Figura 10** – Reprodução do Busto do imperador Caracalla, 212 a.C, escultura em mármore, autoria desconhecida, Museu Arqueológico nacional de Nápoles87
- Figura 11** – Reprodução da pintura de FRIEDRICH, Caspar David. Viajante diante do mar de nuvens, 1817, óleo sobre tela, 94,8 x 74,8 cm, Kunsthalle museum, Hamburgo105
- Figura 12** – Reprodução do prato de terracota: Cena de libação. figura vermelha em prato de terracota, 480 a.C, museu do Louvre, Paris. 9.8 cm de altura x 36.1 cm de largura x 28.6 cm de diâmetro110

- Figura 13** – Estatueta minoica da Deusa das Serpentes, 1 600 anos a.C.,
faiança, 29,5 cm de altura, Museu de Heraclião, Creta.....119
- Figura 14** – Reprodução do prato de terracota Phallic humor: Herms in
conversation (Humor fálico: conversa com Hermes).....121
- Figura 15** – Reprodução da escultura Juno Barberini, cópia romana de
mármore do original grego do século V a.C., possivelmente de
Alcámenes, Museu do Vaticano, Roma128

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 A SUBJETIVAÇÃO DAS IMAGENS ESCULTÓRICAS	18
2 O INSÓLITO NA LITERATURA DO SÉCULO XIX	34
2.1 UM BREVE PERCURSO HISTÓRICO PELAS TEORIAS DO FANTÁSTICO.....	39
2.2 A CONTRIBUIÇÃO DA PSICANÁLISE E “O INFAMILIAR” DE FREUD	54
2.2.1 A Importância De Se Estudar “O Infamiliar”	56
2.2.2 O Conceito-Chave E Suas Traduções.....	56
2.2.3 Delimitação Conceitual Da Negação E Do Recalque	62
3 A VÊNUS DE MÉRIMÉE	65
3.1 A CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO NO CONTO	71
4 A JUNO DE JAMES	84
4.1 O DUPLO NA NARRATIVA	92
4.2 A CONSTRUÇÃO DO INFAMILIAR NO CONTO	96
4.2.1 Novidade E Estranheza	97
4.2.2 Incerteza Intelectual.....	108
4.2.3 Desorientação.....	114
5 VÊNUS E JUNO DIABÓLICAS	117
5.1 HISTÓRIA DA MITOLOGIA GREGA: DA MATRÍSTICA AO PATRIARCADO	118
5.2 JUNO E VÊNUS: DEUSAS DO OLIMPO.....	123
5.3 A IDENTIDADE DE VÊNUS DE ILLE	125
5.4 A IDENTIDADE DE JUNO DA VILLA VALÉRIO	128
5.5 SÉCULO XIX E OS MONSTROS FEMININOS.....	133
CONSIDERAÇÕES FINAIS	136
REFERÊNCIAS	138

INTRODUÇÃO

Tanto em “A Vênus de Ille” (Prosper Mérimée, 1837) quanto em “O último dos Valérios” (Henry James, 1874), estátuas da Antiguidade clássica são desenterradas em propriedades privadas no século XIX e ocupam um papel central nas narrativas, protagonizando eventos insólitos que culminam na sugestão de que se tornaram animadas, vivas, com o objetivo de exercer domínio físico ou psíquico sobre os homens do ambiente doméstico onde apareceram.

Em “A Vênus de Ille”, obra prima de Prosper Mérimée, escrita em 1837, a narrativa gira em torno de uma estátua de Vênus que foi descoberta na pacata cidade de Ille, na região da Catalunha. A mulher esculpida é a figura mais bela e maligna já vista pelo narrador: perfeitamente moldada, é inteiramente negra em razão do bronze fundido, a não ser pelos os olhos incrustados em branco que lhe conferem uma expressão infernal. Desde que fora desenterrada, a Vênus de Ille provoca inquietações nos moradores e protagoniza uma série de eventos inexplicáveis. Enquanto é abominada pela maioria, é objeto de adoração pelo patriarca da família catalã, que a exhibe a todos os passantes como um prêmio encontrado. Ao menos, é por ele adorada até que seu filho, jovem e único herdeiro da família, é encontrado morto na sua noite de núpcias, em circunstâncias misteriosas, após ter depositado a aliança no dedo anular da Vênus.

Já “O último dos Valérios” é o conto de Henry James, publicado quase quarenta anos depois de “A Vênus de Ille”, com conscientes pontos de contato com a obra de Mérimée. A narrativa apresenta o conde Camillo Valério, estranhamente reservado, forte e belo como seus antepassados romanos, que se apaixona por uma estátua de Juno, desenterrada em sua propriedade. Apesar da hesitação do conde, que garante não suportar olhar para os olhos das estátuas em suas órbitas vazias, ele anui a escavação sugerida por sua jovem esposa, e, após a descoberta da imponente deusa, o homem, que a princípio demonstra uma silenciosa reverência, logo é flagrado em atitudes de ciúmes e possessão sobre o ídolo helenístico. O domínio da deusa esculpida sobre o conde vai se delineando aos poucos, até que ele, submisso, parece perder completamente a sanidade mental. É Martha, a jovem esposa do conde, que, com a ajuda de seu padrinho norte-americano, consegue pôr

um fim ao sofrimento da casa. Em um final simbólico, James desenlaça a narrativa com a estátua envolvida por cordas, descendo ao seu túmulo terreno, e Martha solenemente jogando um punhado de terra no peito da imagem da deusa.

Quanto aos detalhes das narrativas, por ora, cabe sustentar que o final de ambas fica em suspenso. Esses estranhos acontecimentos envolvendo os ídolos helênicos não são elucidados e, tampouco, os desfechos são capazes de garantir uma explicação lógica para os problemas. Não é possível comprovar que as estátuas são maravilhosamente animadas porque grande parte dos acontecimentos sobrenaturais poderiam ser justificáveis por estranhas coincidências. Ao mesmo tempo, as explicações racionais seriam muito simplistas e inverossímeis para convencer o leitor atento. É sobretudo por essa incerteza entre o lógico e o maravilhoso que os contos de Mérimée e James inserem-se no fantástico, proposto por Todorov, como “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1981, p. 37).

Nota-se, portanto, que a figura literária do objeto subjetivado ecoa de forma evidente na literatura fantástica, sobretudo nesses autores escolhidos, o que permite sugerir, nesse trabalho, uma chave de interpretação para estas ficções fantásticas, enriquecida pelas pesquisas na área da história da arte, antropologia e estudo da imagem. Afinal, as narrativas que, aqui, serão estudadas trazem à tona comportamentos humanos que, embora muito antigos, permanecem atemporais, como a atitude, consciente ou não, de subjetivação de imagens escultóricas. Para discutir sobre este tema, no primeiro capítulo, nos debruçaremos sobre os conceitos de “imagem”, “similitude”, e como eles se relacionam com as práticas denominadas “animismo”, “fetichismo” e “idolatria”. Para além das práticas religiosas, buscaremos demonstrar como personificações ambíguas de objetos inanimados se dão também no discurso teórico e na história da arte. Por fim, com base em W. T. J. Mitchell, abordaremos a dialética entre poder e desejo das imagens, destacando o paralelo com o poder-desejo dos subalternos, especialmente da mulher.

No segundo capítulo, faremos um recorte das vertentes do insólito que serão abordadas nas análises literárias. Discutiremos a teoria da literatura fantástica, priorizando os interlocutores Tzvetan Todorov, Filipe Furtado e Remo Cesarani, para

apresentar os conceitos que estes autores propõem. O nosso objetivo é fazer uma revisão de literatura, destacando os procedimentos formais que estes teóricos apresentam como denominadores comuns ao fantástico, para, posteriormente, analisar os contos com base neles. Em um segundo momento, discutiremos a definição de “infamiliar” (*unheimliche*) e a aplicabilidade do conceito freudiano na teoria literária. Para tanto, analisaremos três ensaios originais de Freud: “Sobre o sentido antitético das palavras primitivas” (1910), “O infamiliar [*Das Unheimliche*]” (1919) e “A negação” (1925). No presente estudo, optamos pela tradução “O Infamiliar” (Autêntica) que, em razão de ser um neologismo, traz à tona a questão do “intraduzível”, ou seja, o problema da tradução de expressões que são, em verdade, intransponíveis para outras línguas. Também optamos por o Infamiliar porque, a nosso ver, trata-se do termo que, em português, mais expressa a ambivalência do conceito *Unheimliche*, já que mantém o prefixo de negação “in” (un-) e o significante “lar”, referente àquilo que é íntimo, privado, oculto da vista alheia.

De modo geral, é possível afirmar que o “Infamiliar seria tudo que deveria pertencer em segredo, oculto, mas que veio à tona” (Schelling apud FREUD, 2019, p.45). Trata-se, portanto, de um processo, que envolve a transformação do que é familiar, íntimo e oculto, para o desconhecido, estranho, inquietante. Assinalamos, ainda, que a experiência da infamiliaridade engloba três momentos, que possuem uma hierarquia clara e caminham do familiar para o infamiliar: primeiro, estabelece-se um nexo de estranheza com uma novidade; depois, prevalece a incerteza intelectual; e, por fim, há a desorientação, a perda do sentimento de pertencimento ou da crença na realidade. Freud parte do princípio de que é justo definir o Infamiliar como “o familiar-doméstico que sofreu um recalamento, dele retornando” (FREUD, 2019, p.9), e que todo infamiliar preenche essa condição. Por esse motivo, apresentamos, também, o que seria este processo de recalque e qual a sua relação com a negação.

Depois de discutidos os instrumentos teóricos, partimos para a análise do insólito nas narrativas selecionadas. Começamos com “A Vênus de Ille”, de Prosper Mérimée. Mérimée foi um ilustre escritor francês do século XIX, frequentador da corte e dos salões, homem do mundo das letras, parisiense e arqueólogo. Em razão de seu ofício, o autor interage com a imaginação arqueológica desenvolvida ao

longo do século XIX, de modo que a cor local e a estética das ruínas que são apresentadas nas suas obras evocam o passado como um lamento, nas quais os monumentos destruídos e as estátuas fragmentadas apontam para o desaparecimento de um mundo antigo do qual o presente foi irremediavelmente alienado. A cor local, a *femme fatale*, o narrador erudito, enquanto elementos característicos da prosa de Mérimée, estão presentes no conto analisado.

A relação entre o ser vivo e a escultura é uma constante na literatura fantástica e a “Vênus de Ille” é um exemplo notável desse eixo temático. A partir dos instrumentos teóricos que abordamos no capítulo dois, analisaremos este tema, propondo discussões à luz da teoria da literatura fantástica. Também demonstraremos quais os procedimentos formais e sistemáticos que Mérimée utiliza para gerar a ambiguidade do fantástico na obra e quais são as razões para a obra ser considerada um conto paradigmático para este gênero literário.

Na análise de “O Último dos Valérios”, conto de Henry James, começamos por abordar o fenômeno do duplo na narrativa, o que ele significa e como se manifesta nos personagens. A primeira questão que se coloca é o uso de termos como “colossal” e as referências elípticas que são feitas aos *kolossós* gregos na narrativa de James. Assim como a Juno ressurgente, os *kolossós* eram estátuas de proporções humanas, que eram usadas em ritos fúnebres. Eles representavam um duplo do falecido e estavam atrelados ao além vida. No entanto, diferente da Antiguidade, a estátua do conto de James não está associada às pessoas mortas que não encontraram descanso, nem remete exclusivamente ao mundo pós vida. A Juno tem o poder de fazer aflorar os duplos que, no século XIX, tem uma significação psicológica. Estes duplos tematizam a conjuntura do presente, problematizando existência de Martha e do conde Valério em tempos modernos.

Ainda na análise do conto de James, trataremos do caráter infamiliar da narrativa. Será aplicado o conceito de Freud para evidenciar o processo de desorientação do conde Valério, à medida que afloram os sentimentos recalçados. Procuraremos evidenciar os sintomas elencados por Freud e por seus comentadores (como o animismo, onipotência de pensamento e etc.) nos personagens, à medida que eles sofrem o processo de infamiliaridade, segundo as três fases elencadas por Christian Dunker: novidade e estranheza; incerteza intelectual e desorientação.

Os contos “A Vênus de Ille” e “O último dos Valérios” dialogam tanto com a mitologia clássica quanto com o imaginário coletivo do século XIX, para tratar de temas que permeiam o cotidiano feminino, como os perigos da beleza, a rivalidade entre mulheres, o casamento e a infidelidade. No capítulo final, faremos uma comparação entre a mitologia grega e as esculturas-personagens que aparecem nas narrativas selecionadas. À luz das significações dos mitos, abordaremos o tema do casamento e da sexualidade nos contos. Também apontaremos como as estátuas-personagem são refletoras da identidade sexual da mulher do fim do século. Trata-se da *femme fatale*, mulheres cruéis, que assustam os homens, ao mesmo tempo que seduzem e os atraem.

1. A SUBJETIVAÇÃO DAS IMAGENS ESCULTÓRICAS

Figura 1¹: Bárbara Kruger, *sem título* ou “*Seu olhar atinge a lateral do meu rosto*”, fotocoloragem, Mary Boone Gallery, 1981.



Fonte: <https://artblart.files.wordpress.com/2016/12/4708-002-web.jpgw=655&h=878>

Na fotocoloragem de Bárbara Kruger (1981), o rosto de mármore está de perfil, aparentemente desatento ao olhar do espectador ou ao feixe de luz que incide sobre seu rosto, de cima para baixo. Seus olhos brancos e sua expressão petrificada fazem lembrar as palavras do narrador de “A Vênus de Ille”: remete à “beleza calma e serena dos escultores gregos, que, por sistema, davam a todos os traços uma imobilidade majestosa” (MÉRIMÉE, 2015, p. 217). No entanto, a inscrição verbal que a artista insere ao lado da figura desestabiliza essa imobilidade majestosa e envia uma mensagem contrária: “seu olhar atinge a lateral do meu rosto”. Ao lermos tais palavras como se fossem pronunciadas pela estátua, toda a aparência da escultura se modifica subitamente, como se tratasse de uma pessoa que acabara de ser transformada em pedra, capaz de flagrar o observador, como um *voyeur*² imediatamente exposto.

¹ As figuras colacionadas nesse trabalho têm o objetivo de mera contextualização temática e visual.

² Substantivo masculino com origem no francês que descreve uma pessoa que obtém prazer ao observar práticas íntimas de outras pessoas.

Podemos interpretar essa obra de Bárbara Kruger (fig.1) à luz de alguns temas que serão abordados nesta dissertação: o caráter infamiliar³ das obras de arte que são muito similares ao corpo humano, simulacros técnicos que provocam, no observador, toda sorte de estranhamentos e vontades de considerá-la animada; também apresenta o tema da política de gênero no olhar, se pensarmos na escultura fotografada como uma figura feminina que critica a violência do olhar masculino; e, de um modo mais amplo, a obra evoca o paralelo que pode ser estabelecido entre a mulher, sobretudo do século XIX, e as figuras mudas, imóveis na fala e no movimento, que desejam aquilo da qual são privadas: o exercício do poder.

As esculturas presentes em “A Vênus de Ille”, em “O último dos Valérios” e na própria fotocolagem de Bárbara Kruger (fig.1) não são apenas superfícies de pedra, mas corpos, *faces*, que encaram o observador. Tais imagens são marcadas por todos os estigmas relacionados à animação e à personalidade: elas exibem corpo virtuais e físicos e falam com o observador, às vezes figurativamente, como no caso da fotocolagem, às vezes silenciosamente, como no caso dos contos apresentados, nos devolvendo o olhar através de um abismo não conectado pela fala. Ora, a Vênus de Ille, segundo é apresentada, “Parece que nos está encarando. A gente é até obrigado a baixar os olhos” (MÉRIMÉE, 2015, p. 211). Tal Vênus é uma imagem que nos interpela, cujo olhar aponta, assim como o do retrato de Mona Lisa, em direção ao espectador e não larga mais. Esse olhar, do qual o espectador não pode mais se subtrair, mesmo se deslocando, provoca, em qualquer época, uma experiência de desamparo, destituindo o observador de sua segurança.

Sobre o “ser-olhado pelas imagens”, Emmanuel Alloa (2015) e Didi-Huberman (2015) ressaltam, em sintonia, que “antes de toda demanda de interpretação, esse olhar marca um pedido de atenção, uma demanda que é a do direito de olhar de volta” (DIDI-HUBERMAN apud ALLOA, 2015, p.15). Ora, o que estes pesquisadores contemporâneos sugerem quando afirmam que estas imagens “demandam”, ou quando perguntam “o que as imagens realmente querem?” (MITCHELL, 2015, p. 165)? O que propõe Jean-Luc Nancy (2015) quando afirma que “o retrato fala, ele já está prestes a falar” (NANCY, 2015, p. 55)? De modo geral,

³ Termo cuja conceituação será explorada no capítulo 2.

estes teóricos sustentam que as imagens, sejam elas retratos ou esculturas, nos falam a partir da sua *privação* de fala. É possível compreender a imagem, ela comunica o seu dizer, seu sentido, sua verdade, mas sempre sob o signo da privação da expressão verbal, sonora. A imagem é, por definição, muda, assim como a música é invisível.

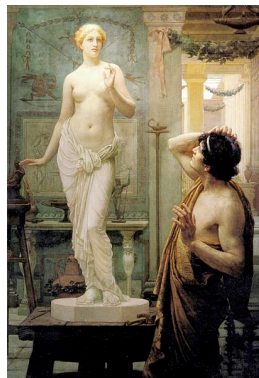
Mas definir “imagem” não é uma tarefa fácil. Ocorre com as imagens algo semelhante ao que ocorreu com Santo Agostinho quando procurou definir o tempo: somos perpetuamente expostos às imagens, interagimos com elas diariamente, mas se nos pedissem para explicar o que é uma imagem, teríamos dificuldades em fornecer uma resposta. Portanto, neste trabalho, restringiremos o termo “imagem” ao sentido mais conhecido do termo, ou seja, no sentido visual. É uma redução, por certo, das suas concepções, especialmente se levarmos em conta as imagens poéticas ou literárias, mas que nos fornecerá uma precisão conceitual necessária para a pesquisa. Eduardo Neiva Jr. (1986), com domínio da concisão, propõe que a “A imagem é basicamente uma síntese que oferece traços, cores e outros elementos visuais em simultaneidade” (NEIVA JR, 1986, p. 05). Consideraremos, portanto, “imagem” como a imagem gráfica, aquilo que se apresenta visualmente ao observador, a partir da distribuição de linhas e cores, volumes e planos.

Agora, afirmamos com segurança que a fotocoloragem de Bárbara Kruger (fig. 1) é uma imagem, assim como a escultura de Vênus descrita no conto de Mérimée e a escultura de Juno no conto de James são imagens para os personagens. Mas restam as seguintes perguntas: são imagens de quê? Toda imagem é baseada em um referente? À primeira vista, a resposta intuitiva seria “são imagens de estátuas da Antiguidade, feitas por semelhança aos objetos representados, no caso dos contos, divindades femininas”. E, então, somos tentados a pensar que toda imagem é imagem *de algo*, uma figura cuja significação precede a representação, como se a imagem fosse uma lua, que não dispõe de nenhuma luz própria e cuja claridade apenas provém da luz do sol que ali se reflete. Trata-se da concepção implícita da imagem, que Gottrifried Boehm (2015) chamou de concepção da “transparência ideal” (BOEHM, 2015, p. 26). Mas, como bem lembra Neiva Jr., é difícil manter essa noção depois de Nelson Goodman, que vê um erro nessa concepção. Segundo o filósofo Goodmann (1986), “Uma menina não é uma representação da sua irmã

gêmea; [...] duas fotografias da mesma cena, mesmo que as cópias tenham sido feitas a partir do mesmo negativo, não são imagens uma da outra” (GOODMANN apud NEIVA Jr., 1986, p.10). Assim, a semelhança, por si só, não garante representação. Além disso, o que dizer das imagens que sequer possuem um referente no mundo real, como as abstratas, as colagens, as imagens de unicórnios ou “retratos” criados digitalmente, sem refletirem a aparência de nenhum humano pré-existente⁴. Nestes últimos exemplos, estaríamos no âmbito da “opacidade” da imagem, segundo os termos de Boehm⁵.

O mito de Pigmaleão e Galatéia é bastante rico para exemplificar como esses conceitos se relacionam com os contos estudados. A história é apresentada pela primeira vez como um poema narrativo escrito por Ovídio, em sua grande obra *Metamorfoses*, que se tornou conhecida por volta do ano 8 no calendário cristão.

Figura 2: Ernest Normand, *Pygmalion and Galatea*, óleo sobre tela, 171 cm x 117 cm, 1881



Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pygmalion_and_Galatea_\(Normand\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pygmalion_and_Galatea_(Normand).jpg)

Narra o mito que Pigmaleão era rei da ilha de Chipre e, também, um escultor, que está desiludido com a moral sexual das mulheres de suas cidades e que deseja esculpir a figura feminina perfeita, correspondente aos ideais de beleza e bondade (que, na Grécia Antiga, são absolutamente correspondentes). Ele se

⁴ Um exemplo eloquente das imagens criadas digitalmente é a série *Retratos fictícios*, de Keith Cottingham, em 1992.

⁵ Sobre as imagens que resistem à concepção da transparência ideal, Gottfried Boehm menciona ainda o *ready-made* (Duchamp), o objeto específico (Judd), o *all-over* (Pollock), o objeto híbrido (Picasso).

apaixona, em vão, por sua criatura de marfim. Veste-a com finas roupas e joias, batiza-a de Galatéia e passa a chamá-la de esposa querida. Mas, diante da matéria inanimada, suas paixões se frustram. Recorre, então, à deusa Vênus (Afrodite para os gregos⁶) que se compadece de Pigmaleão e procura uma mulher que seja semelhante à Galatéia. No entanto, diante da impossibilidade de encontrar mulher tão perfeita, a deusa recorre à própria escultura de Pigmaleão e torna o marfim vivo. O escultor, sem saber do feito de Vênus, encontra sua amada e a beija, notando, agora, que ela se tornara quente e que seus lábios estavam macios. Galatéia acorda ao sentir o beijo do amado, ruboriza e imediatamente se apaixona por seu criador. Com a bênção da deusa, eles se casam e têm duas filhas.

O fato de Vênus não ter encontrado mulher na Terra que fosse correspondente à Galatéia revela que a imagem escultórica só encontrava um correspondente no imaginário de Pigmaleão. A imagem de Galatéia, como tal, dispensa a semelhança com o mundo real. Graças às convenções, ao mundo imaginário e aos desejos do escultor, ele pôde representar o que inexistia materialmente. Portanto, a imagem não é somente a simples representação de um objeto existente, mas é um objeto em si, uma “mostração originária” (BOHEM, 2015, p.32). Embora as imagens possam ser semelhantes a um referente, no fim, assemelham-se muito mais a si mesmas que a qualquer outra coisa. Nos termos de Bohem (2015), a imagem seria algo “ao mesmo tempo com a transparência e a opacidade” (BOHEM, 2015, p.30).

O mito apresentado também levanta a questão do desejo. Jean-Luc Nancy sustenta que “toda imagem é a ideia de um desejo” (NANCY, 2015, p. 59). Isso porque a imagem está intimamente associada com a expressão do desejo do artista, como no caso Pigmaleão, ou, então, é compreendida como um mecanismo para suscitar os desejos do espectador. Basta lembrarmos do executivo ramo da propaganda: Para usarmos o jargão, “uma imagem vale mais que mil palavras”⁷. Ou seja, elas seriam mais expressivas e, por isso, têm a capacidade de gerar novas

⁶ O Anexo 1 contém um quadro comparativo da mitologia grega e romana.

⁷ Expressão própria do ramo da propaganda, utilizada também por Eduardo Neiva Jr.

direções para uma campanha publicitária, devido ao poder social e psicológico que exercem sobre os consumidores.

Tal como Pigmaleão, o sr. de Peyrehorade e o conde Valério são afetados pelas imagens escultóricas a partir do desejo. O apelo emitido pela Vênus de Ille e pela Juno são tão fortes que modificam as emoções e os comportamentos dos personagens. É em razão dos desejos despertados que eles compõem poemas às estátuas, passam horas observando-as e querem acender incensos, verter vinhos em sua homenagem. Ambos os narradores relatam que a capacidade de fascinação das estátuas encontradas está na perfeição, na semelhança que elas têm com a realidade. O Arqueólogo de Vênus de Ille destaca: “O que sobretudo me impressionava era a verdade das formas, de modo que a gente as poderia crer modeladas pela natureza, caso a natureza produzisse modelos tão perfeitos” (MÉRIMÉE, 2015, p.217). Tais corpos esculpidos seriam de um naturalismo tão elaborado que fariam crer que estavam vivas.

Cabe registrar que o período helenístico, do qual A vênus de Ille e a Juno pertenceriam, é um marco áureo no realismo virtual e sobre esses artefatos da antiguidade o ocidente se debruçou por longos séculos, em verdadeira devoção. Eles despertam o desejo de forma completamente diferente das obras modernas, justamente por serem baseados na completa similitude. Sobre este conceito, uma comparação pode ser feita entre a sua definição clássica e a que adotamos nessa pesquisa: De acordo com a obra *Poética*, de Aristóteles, a similitude (*mimesis*) é recriação da realidade a partir da cópia fidedigna dos seres, “imitação da natureza imutável” (ARISTÓTELES, 2004, p. 11). Seria, portanto, a concepção da perfeita transparência entre a imagem e o referente. Já na definição contemporânea de Goodman (2006), a similitude (*mimesis*) nas artes não se daria somente em termos de representação, mas de re(a)presentação. Não em termos de mera semelhança, mas de denotação, já que são símbolos de um referente e se assemelham muito mais a si mesmo que a qualquer outra coisa, incluindo o referente (GOODMAN, 2006, p. 35). A Vênus de Ille e a Juno da Villa Valério são perfeitos exemplos de simulacro (*simul* dos latinos), aquilo que faz “como se”: elas se apresentam *como se* fossem mulheres vivas. Essas imagens-simulacro (*eídola*, no grego) são tão naturalistas que se confundem com o que elas presumem representar.

É justamente em razão do intenso naturalismo que o simulacro é objeto de adoração, seja na antiguidade, seja nas narrativas aqui estudadas. Mas não é só a adoração que estas figuras despertam. Os outros personagens, moradores das cidades nas quais os contos se passam, sentem horror às estátuas encontradas. Mais que um mal presságio, elas despertam verdadeira abominação. “Adoração” e “abominação⁸” são precisamente os termos usados na bíblia⁹ para condenar a idolatria: é pelo fato de o ídolo ser adorado que deve ser abominado pelo iconofóbico. O fascínio pelo ídolo é um nó que une tanto o ódio quanto o desejo.

É notável, portanto, como os contos em análise flertam com as atitudes tradicionais em relação à imagem, como a idolatria, animismo e fetichismo. Tais palavras estão longe de serem autoexplicativas e estamos conscientes da bagagem que esses termos carregam, afinal, modelos antropológicos diversos debruçaram-se sobre o enigma dessas práticas religiosas na longa história da humanidade. Portanto, cabe esclarecer em qual sentido utilizaremos esses termos. Para compreendermos as possíveis conceitualizações, buscamos auxílio no dicionário Aurélio de português, que assim as apresenta:

Animismo: *sm.* Crença que atribui alma própria a plantas, objetos inanimados e fenômenos da natureza (FERREIRA, 2008, p. 123).

Fetich: *sm.* Objeto animado ou inanimado, feito pelo homem ou produzido pela natureza, ao qual se atribui poder sobrenatural e se presta culto.

Fetichismo: *sm.* 1. Culto de fetiches. 2. *Pisq.* Perversão sexual em que se atribui a um objeto ou a uma parte do corpo o poder de produzir orgasmo, ou de ajudar a produzi-lo (FERREIRA, 2008, p. 403-404).

Idolatria: *sf.* 1. Culto prestado a ídolos. 2. Amor ou paixão exagerada.

Ídolo: *sm.* 1. Estátua ou simples objeto cultivado como deus ou deusa. 2. Objeto em que se julga habitar um espírito, e por isso venerado. 3. Pessoa a quem se tributa respeito ou afeto excessivos (FERREIRA, 2008, p.123, 403 e 460).

⁸ O dicionário Oxford de Inglês fornece uma etimologia: “Abominável (*abominable*), comumente escrito *abhorrible*, e explicado como *ab homine*, afastado do homem, inumano, bestial” (MITCHELL, 2015, p. 172).

⁹ O ídolo de Astarote é mencionado como “abominável” em 1 Reis 11:4 e 5 (BÍBLIA, 1993, p.250). Em Isaías 44:19, ajoelhar-se diante de uma imagem de escultura é uma “Abominação”. (BÍBLIA, 1993, p.404).

Embora a visão evolucionista sobre as origens das religiões tenha deixado de nos interessar, há tempos, os conceitos tradicionais de “animismo” e “fetichismo”, cunhados pelo fundador da antropologia, Edward B. Tylor, nos possibilita pisar em terrenos mais seguros. O animismo foi, para Tylor, um estágio primordial na evolução do pensamento religioso, “uma doutrina geral dos espíritos”, que primeiro concebeu a noção de alma (TYLOR apud WILLERSLEV, 2015, p.20). Os povos “primitivos”, Tylor argumentava, eram seres sensíveis a uma “filosofia mágica” sobre o funcionamento da natureza, imputando alma “a aquilo que, empiricamente, não tem nenhuma” (TYLOR apud WILLERSLEV, 2015, p.20). Portanto, ao tratar do animismo, referimo-nos a uma consciência religiosa de que existem almas, não só em seres humanos, mas também em “pessoas não-humanas” (WILLERSLEV, 2015, p.19), como animais, plantas, rochas e entidades do meio natural.

O preenchimento da natureza com espíritos é eloquente no conto “O Último dos Valérios”, sobretudo em ambientes como o Panteão, que “conservam a reverberação do culto pagão” (JAMES, 2005, p.36). No templo romano, a claraboia permitia ver as pesadas nuvens de chuva, o que levava os visitantes a acreditar que se achavam em íntima comunhão com a natureza. O conde Valério, no auge do afloramento de seus comportamentos pagãos, afirma que é preciso sentir o vento e a luz celeste, que penetram no espaço do panteão, antes preenchido pelos deuses e deusas antigos, e que só os olhos da fé permitem enxergá-los. Mas, além do conde, o próprio narrador do conto, um indivíduo moderno e cético, faz uso de figuras de linguagens tão ricas que sugerem uma natureza preenchida por espíritos, evocando a antiga visão animista de mundo.

Já “fetichismo” é termo utilizado para designação de cultos frequentemente originados no continente africano. O fetichismo seria o culto a amuletos, pedras, conchas, enfim, objetos comuns, que se tornam encantados através do feitiço ou do trabalho. Para Tylor, o fetichismo seria apenas um subtipo de animismo, definido como “a doutrina dos espíritos incorporados em, ou anexados a, ou transportando influência através de certos objetos materiais” (TYLOR apud PIRES, 2011, p.78). As análises freudianas do fetiche no mundo moderno revelam o mecanismo fundamental dessa prática. De acordo com Alloa (2015), Freud torna notável que “toda fetichização repousa sobre uma operação de parcialização. Ou [...] a

fetichização opera uma catacrese que desloca a atenção do conjunto, inalcançável, em direção a uma parte que doravante fará papel de representante” (ALLOA, 2015, p.99)¹⁰.

Portanto, o fetichismo, enquanto objetos que representam uma parte de uma entidade espiritual, não é uma prática presente nas narrativas aqui estudadas. Especialmente se levarmos em conta que os fetiches são objetos usados no corpo, que canalizam o poder de uma entidade, na busca de atingir fins terrenos concretos. O sr. de Peyrehorade e o conde Valério adoram as imagens escultóricas enquanto deusas e seus louvores não visam atingir nenhum fim concreto. Trata-se, portanto, de uma prática mais vinculada ao conceito de idolatria.

Idolatria é aqui entendida como o culto a um falso deus, segundo a visão cristã. A palavra idolatria herda dos radicais gregos *eidolon* e *latreia*, sendo *eidolon* traduzido por simulacro, ou "corpo", e *latreia* correspondente a "adoração". O ídolo, diferente do fetiche, não canaliza o poder de uma divindade, ele é, por si mesmo, o corpo de um deus. Jean-Luc Nancy propõe a esse olhar uma reflexão preciosa: o ídolo, diz Nancy, “é uma imagem que se presume valer por ela mesma, e não por aquilo que ela representaria, uma imagem que é ela mesma uma presença divina” (NANCY apud ALLOA, 2015, p.100). Dispõe-se hoje de um bom número de estudos¹¹ sugerindo que a crítica da idolatria não nasce tanto do problema da *representação*, mas de uma *fabricação* do divino. O que escandaliza o iconofóbico não é o fato de que um deus seja *mostrado*, mas o fato de que ele seja *criado*. Quando Moisés sobe ao monte Sinai, os hebreus pedem a Arão que faça deuses para irem à frente do povo. Então, Arão “trabalhou o ouro com um buril e fez dele um bezerro fundido¹²” (BÍBLIA, 1993, p.64). Quando volta, Moisés manda matar os idólatras: “caíram do povo, naquele dia, uns três mil homens¹³” (BÍBLIA, 1993, p.64). Alloa faz-se entender claramente quando afirma que “a crítica aos ídolos não

¹⁰ Santo Agostinho definiu o idólatra como aquele que toma “uma pedra qualquer como parte do Mais Alto” (AGOSTINHO apud ALLOA, 2015, p.96). Segundo Alloa, a definição agostiana corresponde melhor à noção moderna de fetichismo e foi repetida quase como tal por Edward B. Tylor na elaboração de sua teoria do fetiche.

¹¹ A exemplo, o clássico ensaio de Jose Faur (1978) e o texto de Reinhard Hoeps (1999).

¹² Êxodo 32:4.

¹³ Êxodo 32:28.

condena aquilo que é 'imagem de', [...] mas a presença pura de algum tipo, presença massiva resumida de seu ser aí" (ALLOA, 2015, p. 101). O teórico também sustenta que "o *vera icon*, a *Veronique* e outros *Santos Sudários* sejam expressamente definidos como 'não-feito-pela-mão-do-homem' só faz confirmar [...] a eficácia desse tropo" (ALLOA, 2015, p.100).

Portanto, longe de ser uma simples "imagem de" Vênus ou de Juno, as estátuas presentes nos contos são a corporificação de uma entidade religiosa em si. Basta ressaltarmos como a Vênus de Ille, embora seja assim nominada, não corresponde em nada à docilidade associada à deusa grega. O narrador revela que "o seu estranho caráter em nada se aproximava do de nenhuma estátua antiga que me lembre" (MÉRIMÉE, 2015 p. 217). Algo semelhante ocorre com a estátua encontrada na Villa Valério. Embora o narrador e os proprietários sustentem que ela seja uma imagem de Juno, sugere-se, no princípio, que ela seja uma Vênus e, no meio da narrativa, quando a identidade já deusa parece mais estável, surge um arqueólogo que afirma ter razões para acreditar que "Sua nova Juno, *signor* Conde – começou o alemão -, é, na minha opinião, mais provavelmente uma Prosérpina..." (JAMES, 2005, p.29). A identidade fluida das esculturas que protagonizam os contos vem corroborar a autonomia delas enquanto entidades religiosas. Revela-se que elas são mais semelhantes a si mesmas do que a qualquer outra divindade, o que reforça o caráter de ídolo a elas atribuído.

As práticas religiosas acima trabalhadas são consideradas primitivas ou infantis para a maior parte dos indivíduos esclarecidos do século XIX, mas, ainda assim, Mérimée e Henry James consideraram relevante que a literatura lidasse com elas. Em pleno século oitocentista, as atitudes pré-capitalistas de subjetivação da imagem, como o animismo, fetichismo e a idolatria, são estratégias na construção de narrativas fantásticas. E não são casos isolados. Em verdade, no século XIX, há toda sorte de figurações sobre as atitudes tradicionais frente a imagem, basta lembrar das narrativas que envolvem autômatos, retratos mágicos, máscaras e

espelhos¹⁴. Sobre o motivo de o objeto subjetivado ganhar proeminência no imaginário¹⁵ do século XIX, o estudioso americano W. J. T. Mitchell (2015) evoca uma teoria relevante. Segundo ele, é razoável considerar que o objeto subjetivado ganhou novo fôlego a partir do encontro com sociedades fetichistas tradicionais da África, de modo que o embate e a destruição dessas comunidades tradicionais da desencadeou nos espaços domésticos vitorianos um “ressurgimento pós iluminista dessa personificação de objetos” (MITCHELL, 2015, p.168).

Nada mais coerente com o século da publicação desses contos que a própria contestação do modo de vida capitalista. É possível perceber que as narrativas estudadas ecoam uma convicção, dolorosa, de que o mundo moderno carece de certos valores humanos essenciais e que o espírito do cálculo não é suficiente para a compreensão de todos os fenômenos. Se “desencantar o mundo é destruir o animismo”, como afirmam Adorno e Horkheimer (ADORNO, 2006, p. 18.), o fascínio pelo fantástico, pela noite, pelo exotismo e, sobretudo pelas atitudes pré-capitalistas frente a imagem, ressurgem em Prosper Mérimée e Henry James como uma rejeição às “características da modernidade que lhes parecem intoleráveis” (LÖWY, 2015, p. 22).

Mas, para além das tentativas de reencantamento do mundo, o que W. J. T. Mitchell e os contemporâneos da teoria da imagem propõem é que “o objeto subjetivado, animado, de uma forma ou de outra, é um sintoma incurável” (MITCHELL, 2015, p.168). Resumidamente, estamos presos às nossas atitudes mágicas e pré-modernas frente a objetos, especialmente frente às imagens. Os teóricos da imagem podem “saber” que um retrato não fala, que as imagens estudadas são apenas objetos materiais que foram marcados por cores e formas, mas eles frequentemente falam e agem como se as imagens “falassem”, tivessem sentimentos, vontades. Nenhum indivíduo moderno, racional e secular considera que

¹⁴ Exemplos notáveis são “O homem de areia” (1816), de Hoffmann, “Isabel do Egito” (1812), de Arnim, *O Golem* (1915), de G. Mayrink, *O retrato de Dorian Gray* (1819), de Oscar Wilde, *O retrato oval* (1842), de Edgard Allan Poe, “A estátua de mármore” (1819), de Eichendorff.

¹⁵ Adotamos, aqui, a concepção de Gilbert Durand sobre o imaginário. A concepção durandiana entende o imaginário como “um museu de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a produzir [...] pelo *homo sapiens*. [...] Implica, portanto, um pluralismo das imagens, e uma estrutura sistêmica do conjunto dessas imagens infinitamente heterogêneas (DURAN apud ARAÚJO; TEIXEIRA, 2009, p.8).

imagens devem ser tratadas como pessoa, mas os historiadores da arte imprimem no seu discurso termos como se as obras de arte falassem, tivessem consciência, agência, desejo.

Propomos observar a subjetivação das imagens no discurso artístico a partir de alguns “pais” canônicos da história da arte. Começamos por Hegel, que, em seus escritos, indicava com convicção que o objeto artístico era uma coisa material que recebeu o “batismo do espírito”. Lê-se: “a obra de arte só é arte enquanto espiritualidade, ungida pelo batismo do espírito e representando algo que ao espírito pertence e com ele se harmoniza”. (HEGEL, 1999, p. 62).

Giorgio Vasari (1551-1574), em *As vidas dos mais ilustres pintores, escultores e arquitetos*, escreve biografias de artistas, desde os medievais Cimabue e Giotto, até os de sua época, no final de 1500. No tratado, ressalta como a pintura de Giotto “aperfeiçoa as atitudes das figuras, dá mais vida às cabeças” (VASARI, apud OLIVEIRA, 2009, p. 16). Assim como, ao tratar das esculturas de Michelangelo, louva o fato de que elas “perdem a rigidez anterior e se aproximam do aspecto de um ser vivo” (VASARI apud OLIVEIRA, 2009, p.18). Nota-se, portanto, que Vasari, ao tratar das obras que considera as mais belas de todas, não fala propriamente na conquista de aparência e no realismo virtual, mas na “vida” e “animação” dessas imagens.

E, por fim, no classicismo, observamos que o tratamento oferecido por Wincklemann (1717-1768) à mídia artística é tão carregado de ânimo divino que transforma o espectador em uma figura de Pigmaleão, apaixonado por uma estátua tornada vida. Ao descrever o grupo escultórico de Laocoonte e seus filhos (fig. 3), Winckelmann se refere à figura de Laocoonte como alguém que grita, que sente dor, e, ainda, como um ser dotado de uma “alma grande e plácida”, mesmo quando agitada por paixões (WINCKELMANN apud ECO, 2004, p. 47).

Figura 3: Laocoonte e Seus Filhos, original de mármore do século I a.C, Roma, Museu do Vaticano.



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Laoco%C3%B6n_and_His_Sons.jpg

Compara-a às profundezas do mar, que permanece imóvel não importa quão agitada esteja superfície. E continua:

Esta alma, não obstante o sofrimento mais atroz, se revela no rosto de Laocöonte. [...] A dor que se mostra em cada músculo e em cada tendão do corpo, da qual só de olhar para o ventre contraído, sem atentar nem para o rosto nem para as outras partes, poderíamos dizer que quase a sentimos nos mesmos, esta dor, dizia eu, não se exprime absolutamente através de sinais de raiva no rosto e na atitude. Laocöonte não grita horivelmente como no canto de Virgílio: o modo como a boca está aberta não o permitiria; dela pode escapar antes um suspiro angustioso e oprimido, como descreve Sadoletto. (WINCKELMANN apud ECO, 2004, p.47).

Contagiados pela paixão no discurso de Winckelmann, somos levados a acreditar que “Laocöonte sofre”, como os humanos sofrem.

Não há nenhuma dificuldade, portanto, em demonstrar que a ideia de uma personalidade das imagens encontra-se tão viva no mundo moderno quanto outrora em sociedades tradicionais. A dificuldade está em saber o que dizer a seguir. Como as atitudes tradicionais frente à imagem são colocadas na sociedade moderna? É possível sustentar que a sociedade presente mantém uma relação ambivalente com a imagem: por um lado, encara-a de um modo quase idolátrico, e, por outro, mantém uma relação de desconfiança, quase iconoclasta. Para pensarmos a relação idolátrica, lembremos dos museus de arte, que, segundo Mitchell, “são uma forma

híbrida de templo religioso e banco, nos quais os fetiches da mercadoria são exibidos em rituais de adoração pública, designados a produzir mais-valia estética e econômica” (MITCHELL, 2015, p. 170).

Mas há, também, uma série de críticas à cultura visual, que expõe as imagens como agentes de dano e manipulação ideológica na contemporaneidade. Teóricos como Catherine McKinnon e Norman Bryson revelam como a história da arte e, especialmente o cinema, constroem a mulher como um objeto do olhar masculino. Segundo Bryson, as imagens “constroem sua audiência ao redor de uma oposição entre mulher como imagens e o homem como o portador do olhar” (BRYSON apud MITCHELL, 2015, p. 173).

Como todas as demais práticas, a imagem também tem um aspecto discursivo. Por “discurso”, Stuart Hall entendeu “um grupo de pronunciamentos que proporciona uma linguagem para falar sobre um tópico particular em um momento histórico – uma forma de representar o conhecimento sobre tais temas” (HALL, 2016, p. 80). Portanto, é o discurso que rege como o assunto é significado, como ele pode ser falado e debatido. Tratadas como subalternas, as mulheres foram majoritariamente silenciadas, impossibilitadas de enunciarem o discurso. Enquanto isso, temas como “sexualidade”, “loucura” e, ainda, a própria noção de “feminilidade”, foram construídos dentro de um discurso enunciado exclusivamente por homens. Assim como Galatéia foi criada pelas mãos de Pigmaleão, a “mulher” é um sujeito criado pelas práticas discursivas masculinas, ao longo da história. É nesse sentido que Norman Bryson sustenta que o gênero das imagens é feminino, “não imagens *de* mulheres, mas imagens *como* mulheres” (BRYSON apud MITCHELL, 2015, p. 173). Tanto as mulheres quanto as imagens são seres castrados, silenciados, o poder que desejam é manifestado como *falta* e não como posse (BRYSON, 1994, p. 25).

Em seu ensaio “O que as imagens realmente querem?”, W. J. T. Mitchell propõe uma dialética entre poder e desejo na relação que estabelecemos com as imagens, que se baseia na relação poder-desejo dos subalternos. A pergunta do título, de início, evoca o questionamento “o que querem as mulheres?”, a famosa

pergunta que Freud não pôde responder¹⁶. Mas, muito antes do psicanalista, a pergunta já foi tematizada em “O conto da mulher de Bath” (1386), de Geoffrey Chaucer. O conto medieval, embora tenha sido escrito por um homem, é narrado por uma personagem feminina: Alice, a mulher de Bath. Trata-se de uma viúva de cinco maridos, que está ansiosa pelo sexto, e que fala de casamento e sexualidade de uma forma espirituosa. Em uma narrativa encaixada, a Mulher de Bath conta a história de um cavaleiro, que após violentar uma donzela, é levado à corte do rei Arthur para ser julgado. O rei dá o poder de decisão para a esposa do cavaleiro e esta diz que ele terá que cumprir um desafio: no prazo de um ano e um dia, deverá descobrir o que as mulheres realmente querem. Ao longo de sua jornada, o cavaleiro recebe muitas respostas erradas das mulheres que entrevista: dinheiro, reputação, amor, beleza, prazer na cama, admiradores. Ao fim, já sem esperanças, o cavaleiro encontra uma mulher velha no meio do caminho que afirma que vai lhe contar o segredo sobre o que as mulheres realmente querem, mas, somente se ele aceitar o acordo proposto por ela. Mesmo sem saber qual o pedido, ele aceita os termos. Logo, a condição se revela: ele deve casar-se com a mulher velha. O cavaleiro, então, descobre que o que as mulheres mais desejam é *maistrye*, termo do inglês medieval que indica “a ambiguidade entre a dominação de direito ou por consentimento e o poder advindo de uma força superior ou astúcia” (MITCHELL, 2015, p.173). Segundo Mitchell, a moral do conto de Chaucer é que o que as mulheres querem (ou seja, o que lhes falta) é poder, e que elas o tomarão da forma que for.

Assim como as mulheres, as imagens também desejam *maistrye*. Acima de tudo, gostariam de exercer poder sobre o espectador. O historiador de arte Michael Fried trata da “convenção primordial” da pintura nos seguintes termos: “uma pintura deve, primeiramente, atrair o espectador, depois prender o seu olhar e finalmente encantá-lo [...] como se estivesse enfeitiçado” (FRIED apud MITCHELL, 2015, p. 174). Para Mitchell, o que as imagens desejam é este “efeito medusa”, enfeitiçar o espectador de uma forma tão significativa que ele fique paralisado, tornando-se ele

¹⁶ Mitchell relata que Freud uma vez teria perguntado à princesa Maria Bonaparte “o que quer a mulher?” (MITCHELL, 2015, p. 166).

mesmo uma imagem para o olhar da pintura ou escultura. Tal efeito é claramente conquistado pela Vênus de Ille e por Juno, que exercem um fascínio tão efetivo sobre os espectadores que praticamente conseguem trocar de lugar com eles, fixam os personagens como estátuas a observá-las enquanto elas se tornam animadas.

É desta forma que o poder das imagens e o poder das mulheres são modelados um à semelhança do outro: o poder das imagens é como o poder dos fracos, por isso seu desejo é tão forte, para compensar a impotência. Parafraseando James em “O Último dos Valérios”, quando uma bela mulher é feita de pedra, o que resta a ela fazer senão desejar o olhar¹⁷? (JAMES, 2005, p.31). A Vênus de Ille e a Juno do Valério, enquanto mulheres e enquanto ídolos, são tão desprezadas quanto adoradas. São desvalidas por serem insignificantes, silenciadas e temidas por seu desejo de poder. Enquanto imagens que encaram, emitem um apelo aos passantes, querem ser admiradas por sua beleza, adoradas pelos amantes e, acima de tudo, gostariam de exercer domínio sobre o espectador.

¹⁷ No original: “Quando uma bela mulher é feita de pedra, nada lhe resta a fazer senão olhar para ela” (JAMES, 2005, p.31).

2. O INSÓLITO NA LITERATURA DO SÉCULO XIX

Figura 4: Johann Heinrich Füssli, *O pesadelo*, óleo sobre tela, 101,6 cm × 127,00 cm, 1781.



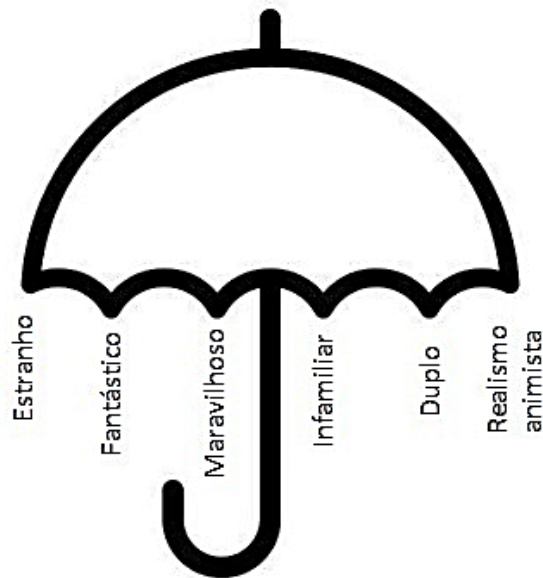
Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Henry_Fuseli_-_The_Nightmare.JPG

A pintura de Füssli, “O pesadelo” (1781), revela uma mulher desfalecida em uma pose lânguida e dramática. Sentada em sua barriga, um monstro, que se configura entre um macaco e um ser demoníaco, olha para o observador intensamente. Ao fundo, nota-se uma cabeça de cavalo, com as narinas infladas e os olhos estranhamente vazios. A presença inesperada destes monstros desafia as regras do real, as criaturas desestabilizam a noção de normalidade, mesmo que o ambiente doméstico onde se encontrem seja verossímil. Trata-se de uma obra que evoca uma atmosfera de pesadelo, de alucinação e horror, sugerindo que os medos mais profundos podem aflorar na aparente normalidade, quando menos se espera.

Neste sentido, é possível afirmar que o quadro de Füssli, assim como os contos analisados nesta dissertação, têm o insólito como um aspecto intrínseco às suas estratégias de construção. Chamamos de insólito a irrupção de acontecimentos incomuns, inesperados ou imprevisíveis, que parecem extrapolar as regras do real. É a partir dessa conceituação ampla de insólito ficcional que decorrem as vertentes do estranho, maravilhoso, fantástico, infamiliar, dentre outras. É como se o insólito

ficcional fosse um grande guarda-chuva teórico, que engloba uma série de vertentes heterogêneas.

Figura 5: Esquema visual do guarda-chuva teórico do insólito ficcional, inspirado nas aulas da professora Dra. Adelaide Caramuru Cezar.



Fonte: a autora.

Dessas vertentes, a do fantástico e a do infamiliar são aquelas que melhor respondem aos temas e procedimentos formais do *corpus* selecionado. Por isso, faremos uma investigação teórica acerca de cada uma no decorrer deste capítulo. Como veremos, “A Vênus de Ille”, de Mérimée, é um exemplo clássico do que se chamou de “fantástico puro” na teoria todoroviana. Já “O último dos Valérios”, de Henry James, é um caso de fantástico um pouco mais periférico, que apresenta uma correspondência também com o infamiliar freudiano.

Na origem do fantástico, enquanto um novo modo de escrita na literatura europeia que irrompe em meados do século XVIII, está uma radical transformação dos modelos culturais. Trata-se de um contexto histórico que reverbera a tentativa de instauração e, posteriormente, a falência das revoluções democráticas de inspiração iluminista, assim como a exaltação positivista do progresso e consequente descrença na racionalidade e na ciência.

Conforme afirma Davi Roas (2014), é necessário primeiro estabelecer a relação do fantástico com o contexto sociocultural porque “precisamos contrastar o fenômeno sobrenatural com nossa concepção do real para poder qualificá-lo de fantástico. Toda representação da realidade depende do modelo de mundo de que uma cultura parte” (ROAS, 2014, p.39). Segundo o teórico, o fantástico teve condições adequadas para surgir em meados do século XVIII porque antes desse período o sobrenatural ainda pertencia ao horizonte de expectativas do leitor. Seria, portanto, na época do iluminismo que o ocidente deixa de acreditar na existência objetiva dos fenômenos sobrenaturais. O Século das Luzes promoveu uma mudança radical na interpretação dos fenômenos: interpretando-os de forma científica, a humanidade foi convidada a desacreditar a religião e rejeitar a superstição como um meio válido para explicar a realidade. Esse é o momento também da difusão das técnicas de iluminação privada e pública no mundo moderno. Sobre o assunto, Ceserani cita um interessante ensaio de Ernst Bloch, onde lê-se:

Épocas anteriores se sentiam incrivelmente habitadas por espectros. Um a cada três habitantes da zona rural tinha seu gnomo em casa; em cada canto se temia o outro mundo. À noite, os diabos se escondiam e faziam seus barulhos nas paredes do quarto. [...] Também nas cidades existiam espectros noturnos. [...] O remédio recomendado por Schopenhauer contra os espectros não é mais apenas a cordialidade social, mas sim a mudança na decoração da nossa casa. Sem nenhum exagero, pode-se dizer: a pequena lâmpada incandescente no quarto, que o tornou menos rico em sombras, afastou – mais a fundo no exemplo de Voltaire – os assaltos do horror noturno, porque mandou embora o terror escondido nos cantos, eliminando o pavor exterior e interior. A respeito dos espectros, uma simples mudança da técnica de iluminação gerou bem mais luz do que mil escritos iluministas” (BLOCK apud CESERANI, 2004, p.78).

Bloch revela como esse momento histórico instaurou uma relação paradoxal entre o gosto pelo fantástico e a difusão do mundo moderno, especialmente diante das técnicas de iluminação a gás que impulsionam as metáforas entre iluminismo e a escuridão noturna. Como se vê, a lâmpada incandescente tornou o mundo menos rico em sombras e possibilitou que os espectros noturnos pudessem ser caracterizados como fantásticos. A excitação emocional produzida pelas sombras, pelo desconhecido hostil, não desapareceu com a modernidade, mas foi deslocada para a ficção.

A primeira manifestação literária do gênero fantástico, segundo Roas (2014) é o romance gótico inglês, inaugurado por *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole. Para Ceserani, entre as características do romance gótico estavam “o estilo e a ornamentação da tardia Idade Média e do Renascimento, [...] um gosto ambigualmente iluminado pelas manifestações do sobrenatural, dos fenômenos como o mesmerismo e a parapsicologia, das visitasões e presenças de espíritos” (CESERANI, 2004, p.89).

Mas, embora o gênero fantástico tenha nascido com o romance gótico, Roas (2014) e Ceserani (2004) apontam que é no romantismo que ele alcança sua maturidade. O romantismo é um movimento artístico muito heterogêneo, que se desenvolveu em vários países com suas muitas particularidades. De modo geral, pode-se dizer que o romantismo foi “um movimento global de contestação das condições de vida na sociedade capitalista” (LÖWY; SAYRE, 2015, p.14), que, na sua vertente mais conservadora, propôs críticas à modernidade, à civilização capitalista, em nome de valores e ideais do passado.

O livro *Revolta e Melancolia* (2015), dos sociólogos Michael Löwy e Robert Sayre, propõe-se a revelar como a visão romântica caracteriza-se pela convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais, que foram alienados durante o processo de modernização. Por isso, apontam alguns denominadores comuns como o repúdio à realidade social do momento, a constante experiência de perda, a nostalgia melancólica e a procura do que foi perdido. No lirismo acentuado, encontram uma forma de negação estilística da plenitude e da frieza do mundo burguês. Assim, a visão de mundo romântica valoriza a contradição, a dissonância e o conflito interno dos personagens, pregam a revolta da subjetividade e da afetividade reprimidas, canalizadas e deformadas.

Nota-se que algumas características da modernidade parecem intoleráveis aos românticos, como o “desencadeamento do mundo” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 21) que se inicia no séc. XVI e culmina na mentalidade pós-industrial. Procuram, então, reencantar o mundo através das religiões do passado, da magia, da alquimia, das artes esotéricas, das lendas, dos contos de fadas, do sonho, e, conseqüentemente, por meio do fantástico. Em oposição à luz iluminista, propõem o “fascínio pela noite, mistério e magia” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 22).

Nostálgicos da harmonia perdida entre o homem e a natureza, rejeitam a mecanização do mundo. Em nome do natural, orgânico, vivo e dinâmico, os românticos manifestam, muitas vezes, uma profunda hostilidade a tudo que é artificial, construído mecanicamente. Daí a configuração maléfica dos autômatos e bonecos de cera. Nostálgicos da harmonia perdida entre o homem e a natureza, dedicam um culto místico a essa última, observam com melancolia e desolação os progressos da maquinaria, da industrialização, da conquista mecanizada do meio ambiente.

Quanto à dissolução dos vínculos sociais, podemos perceber também que os românticos sentem dolorosamente a alienação das relações humanas, a destruição das antigas formas orgânicas e comunitárias da vida social, o isolamento do indivíduo em seu eu egoísta. Em oposição à abstração racionalista do mundo moderno, cuja economia capitalista é baseada em valores como o trabalho e o dinheiro, os românticos reabilitam comportamentos não racionais, pregam o amor como emoção pura, enquanto impulso e espontaneidade, figuram as premonições, os instintos, os sentimentos desregrados e a loucura. Para designar o conjunto de formas de pensamento românticas que rejeitam o racionalismo da sociedade pós-industrial, Lowy e Sayre cunham o conceito “irrealismo crítico”, referente à “oposição de um universo imaginário, ideal, utópico e maravilhoso, à realidade triste, prosaica e desumana do mundo moderno” (LÖWY; SAYRE, 2015, p.31). Mesmo quando tematiza assuntos mais macabros, como a irrupção do monstruoso, da loucura e do delírio, este irrealismo crítico pode conter uma poderosa carga de contestação da ordem burguesa.

Enfim, como resume Roas, os românticos, “sem rejeitar as conquistas da ciência, postulam que a razão, por suas limitações, não era o único instrumento que o homem dispunha para captar a realidade” (ROAS, 2014, p.49). Assim, sustenta que “os românticos aboliram as fronteiras entre o interior e o exterior, o real e o irreal, entre a vigília e o sonho, entre a ciência e a magia” (ROAS, 2014, p.50).

É nesse contexto, histórico, social e literário, que o fantástico se converteu em uma forma literária de expressar medos e realidades que não eram passíveis de serem racionalizados plenamente.

2.1 UM BREVE PERCURSO HISTÓRICO PELAS TEORIAS DO FANTÁSTICO

Neste subcapítulo, faremos um recorte da história desta categoria literária, com foco nos interlocutores Todorov, Filipe Furtado e Remo Ceserani, destacando as definições e os elementos que, de uma forma ou de outra, apresentam pontos de contato com a escrita de Mérimée e de James.

O teórico chave para entender o fantástico é o búlgaro Tzvetan Todorov, que em 1970, publica sua grande obra sobre o assunto: *Introdução à literatura fantástica*. Essa publicação é pautada em um modelo estruturalista, que parte de uma abordagem mais restritiva sobre o fantástico, delimitando-o como gênero e com ocorrência específica no século XIX. É importante destacar que alguns estudos literários usam o termo “gênero” e outros usam “modo” para abordar as obras fantásticas. Os teóricos que optam pela perspectiva do gênero, como é o caso de Todorov, dão ênfase às diferenças do fantástico em relação aos gêneros vizinhos. Já os teóricos que se definem pela perspectiva do “modo” procuram compreender essa literatura por uma visão que privilegia não somente a diferença, mas as similitudes entre as obras.

A discussão operada por Todorov, portanto, busca uma estrutura abstrata, com elementos centrais específicos que permitem diferenciar o fantástico de outros gêneros. A primeira e mais importante condição para a ocorrência do fantástico seria a hesitação em aceitar ou não o fenômeno como sobrenatural. Para isso, o fantástico deve operar, obrigatoriamente, em um mundo regido por leis naturais, no qual irrompe um acontecimento impossível de ser explicado por essas leis. Frente a tal manifestação inexplicável, são oferecidas duas opções:

Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. [...] O fantástico ocorre nesta incerteza: ao escolher uma ou outra resposta, deixa-

se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. (TODOROV, 2010, p.30-31¹⁸).

Caso seja possível encontrar uma explicação racional para o insólito, o texto passa a ser enquadrado no gênero “estranho”. Se, ao final, o acontecimento for naturalizado, aceitando o sobrenatural como parte constituinte daquele universo, o texto passa a ser enquadrado no gênero “maravilhoso”. O gênero fantástico, portanto, só se aplica às obras que mantêm a impossibilidade de explicar os eventos insólitos até o desfecho da narrativa, o que, como se percebe, é altamente difícil de ser alcançado. Aqui reside um dos méritos de Mérimée e Henry James: ambos os contos analisados nessa dissertação mantêm, com maestria, a hesitação até o desfecho das narrativas. Inclusive, “A Vênus de Ille” é um dos poucos exemplos da ocorrência do fantástico na sua forma pura, como propõe Todorov.

Ainda quanto à hesitação, caberia a pergunta: quem hesita na história? A resposta, bem como a pergunta, é formulada pelo próprio teórico, ciente de que, até então, “não dissera claramente se cabia ao leitor ou à personagem hesitar” (p. 33). A partir do exemplo de *O diabo enamorado*, de Cazotte, Todorov explica que é Alphonse, isto é, o herói da história, a personagem quem hesita e terá que escolher entre as duas interpretações. Mas, acrescenta o estudioso, “o fantástico implica, pois, em uma integração do leitor no mundo das personagens” (p.37) e a hesitação, nesse sentido, deve se dar também na figura do leitor implícito. Assim, a primeira condição é a hesitação do leitor implícito e a segunda condição estabelecida por Todorov é a hesitação do personagem. Nesse caso, o teórico destaca que é possível que essa condição não seja preenchida, já que, em determinados contos fantásticos, os personagens não hesitam diante dos acontecimentos misteriosos. Trata-se, portanto, de uma condição facultativa do fantástico.

Já a terceira e última condição é a de que os acontecimentos não sejam lidos como uma alegoria ou uma imagem poética. É o que ocorre, por exemplo, com as fábulas, em que as alegorias estão presentes de modo que a única função dos elementos ditos sobrenaturais seja moralizadora. Para Todorov “o fantástico implica,

¹⁸ Em razão da quantidade de citações da obra de Todorov, as demais alusões serão apenas referenciadas pelo número da página.

portanto, não apenas na existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também numa maneira de ler, que se pode por ora definir negativamente: não deve ser nem ‘poética’, nem ‘alegórica’” (p. 38).

Todorov discorre também sobre as propriedades estruturais presentes na maioria dos contos fantásticos. A primeira diz respeito ao emprego do discurso figurado, que prioriza três figuras retóricas: o exagero, o sentido próprio da expressão figurada, e a apresentação da figura e o sobrenatural presentes, juntos, no mesmo plano. Lê-se:

Aqui, a aparição do elemento fantástico está precedida por uma série de comparações, de expressões figuradas ou simplesmente idiomáticas, muito freqüentes na linguagem comum, mas que, designam, se forem tomadas ao pé da letra, um acontecimento sobrenatural: precisamente aquele que terá que produzir-se ao final da história (p. 88)

Um dos exemplos que mais nos interessam é justamente o conto “A vênus de Ille”, de Mérimée, no qual o personagem recém-casado não quer enviar ninguém para buscar o anel que deixou na mão da estátua: “Aliás que pensariam aqui de minha distração? [...] Eles me chamariam de marido da estátua” (MÉRIMÉE apud TODOROV, p. 88). Essa é uma simples expressão figurada, “mas no fim da história, a estátua se comportará com efeito como se fosse a esposa de Alphonse” (p.88). Neste exemplo, a figura de linguagem e o sobrenatural estão presentes no mesmo plano e o leitor é condicionado a hesitar sobre a interpretação do fenômeno porque leu expressões figuradas que antecediam o acontecimento. Mas, Todorov também dá exemplos de uso de figuras retóricas que, por si só, engendram o elemento sobrenatural. É o caso do exagero presente no conto de “Vathek”, de Beckford, no qual o indiano se transforma em bola. O personagem, que é um diabo disfarçado, comporta-se tão mal durante uma refeição que o califa não aguenta mais e

[...] com um pontapé, joga-o do estrado, segue-o e nele bate com uma rapidez que impele todo o conselho a imitá-lo. Todos os pés estão no ar: não o haviam ainda chutado, e já se sentiam forçados a fazê-lo outra vez. O indiano favorecia o jogo. Como se fosse baixo, encolheu-se como bola, e rolava sob os golpes dos atacantes, que o seguiam por todos os lados em um encarniçamento inaudito. Rolando assim de cômodo em cômodo, de quarto em quarto, a bola atraía atrás de si todos os que encontrava (BECKFORD apud TODOROV, p.86)

A perseguição assume proporções gigantescas e somos obrigados a imaginar que o indiano se metamorfoseou em bola. Ora, como mais poderíamos imaginar que um personagem possa rolar de cômodo em cômodo? É por meio de alguns exemplos como esse que Todorov sustenta que o fantástico usa continuamente figuras retóricas porque “nela[s] encontra sua origem. O sobrenatural nasce da linguagem” (p.90).

A segunda propriedade estrutural do fantástico relaciona-se à enunciação, sobretudo ao narrador: “Nas histórias fantásticas, o narrador diz habitualmente “eu”: é um fato empírico facilmente verificável” (p.90). O narrador assim representado “convém pois perfeitamente ao fantástico” (p.91) porque, já que pode mentir, possui uma ambiguidade própria, que não aconteceria caso o narrador fosse em terceira pessoa. Além disso, a narração em primeira pessoa “facilita a necessária identificação do leitor com os personagens” (p. 94).

A terceira propriedade estrutural observada por Todorov relaciona-se à composição das histórias, que, comumente, são escritas como em uma linha crescente, que levará a um ponto máximo. Cita Penzoldt, para quem “A estrutura da história de fantasma ideal [...] pode ser representada como uma linha ascendente, que leva ao ponto culminante” (PENZOLDT apud TODOROV, p. 95). Todorov sustenta que o ponto culminante de uma história de fantasmas é a aparição do espectro, ou, no caso de “A Vênus de Ille”, a animação da estátua. Mas observa: “Outras novelas fantásticas não comportam gradação igual” (p.96), como é o caso de “A morte amorosa”, de Gautier. E, nesse ponto, conclui que o traço comum às composições das narrativas fantásticas é mais geral do que aquele proposto por Penzoldt. No lugar de uma “linha ascendente”, Todorov propõe que a literatura fantástica enfatiza a “irreversibilidade” do “tempo de percepção da obra” (p.98), ou seja, é preciso ler a obra do começo ao fim, e, se por acaso, lermos o final antes do começo, a obra fantástica perderá seu sentido original.

Após essas discussões, Todorov chega a dois grupos de temas do fantástico, sendo o primeiro nomeado de “temas do eu” e o segundo “temas do tu”. Nos “temas do eu”, encontramos a metamorfose e a existência de seres sobrenaturais como o “gênio” e a “princesa-mágica” (p. 118), que são seres mais poderosos que os homens, já que podem metamorfosear outros personagens e,

também, metamorfosearem-se. De modo geral, a metamorfose e esses seres sobrenaturais estão relacionados ao tema do pandeterminismo, que significa que “tudo [...] deve ter sua causa” (p.119). Até mesmo o que parece o acaso poderia ser explicado pela “intervenção de forças ou de seres sobrenaturais (até então ignorados por nós) (p.118). Assim, Todorov conclui que, “a um nível mais abstrato, o pandeterminismo significa que o limite entre o físico e o mental, entre a matéria e o espírito, entre a coisa e a palavra deixa de ser estanque” (p.121). As transgressões entre o mundo físico e espiritual seriam, portanto, o ponto de encontro entre a metamorfose e pandeterminismo. Essas rupturas estariam ainda associadas à loucura e à experiência com a droga, que alterariam o tempo e o espaço.

Todorov resume os “temas do eu” da seguinte forma: “Este princípio engendra numerosos temas fundamentais: uma casualidade particular, o pandeterminismo; a multiplicação da personalidade; a ruptura do limite entre sujeito e objeto; e, enfim, a transformação do tempo e o espaço” (p. 128). O teórico sustenta que esta lista não é exaustiva, mas que reúne certos elementos essenciais da primeira rede de temas do fantástico. Chama a atenção para o fato de que estes motivos também concernem, em termos freudianos, à relação entre o homem e o mundo, ou seja, ao sistema de “percepção-consciência”, de modo que poderiam ser designados também como “temas do olhar” (p.128).

O segundo grupo, denominado “temas do tu”, compõem-se de temas que aparecem ligados à sexualidade em sua forma excessiva e corresponderiam aos instintos inconscientes: o incesto, sadismo, necrofilia e etc. Lê-se:

O ponto de partida desta segunda rede é o desejo sexual. A literatura fantástica descreve em particular suas formas excessivas assim como suas diferentes transformações ou, se quisermos, suas perversões. Um lugar à parte deve ser dado à crueldade e a violência, mesmo que sua relação com o desejo esteja fora de dúvidas. Do mesmo modo, as preocupações referentes à morte, à vida depois da morte, aos cadáveres e ao vampirismo estão ligadas ao tema do amor (p.147).

Todorov finaliza seu estudo assinalando a vida relativamente breve do gênero. De acordo com o estudioso, o fantástico “apareceu de maneira sistemática por volta do fim do século XVIII, com o Cazotte; um século mais tarde encontram-se nas novelas Maupassant os últimos exemplos esteticamente satisfatórios do gênero”

(p. 175). Na conclusão de sua obra, mais uma vez, insiste na questão da hesitação e da ambiguidade para assinalar que a literatura insólita do século XX, como *A metamorfose*, de Kafka, não seria fantástica. Como se o estruturalista percebesse a limitação da sua teoria ao entrar em contato com tcheco, acaba por interpretá-la como pertencente a um novo gênero.

É justamente à luz das narrativas insólitas do século XX que a conceituação do gênero fantástico, proposta por Todorov, revela-se limitadora. Embora seja um texto fundador e uma bibliografia imprescindível para a compreensão da literatura fantástica, estudiosos posteriores se dedicaram a questionar esse recorte histórico específico e a propor conceituações mais amplas para o que seria o fantástico.

Filipe Furtado publicou, em 1980, *A construção do fantástico na narrativa*, obra que tem o mérito de atualizar algumas questões propostas por Todorov e assinalar, objetivamente, as características que considera próprias do gênero fantástico. Como primeira característica destas obras, Furtado destaca o surgimento do sobrenatural: “qualquer narrativa fantástica evoca invariavelmente fenômenos ou seres inexplicáveis” (FURTADO, 1980, p.19)¹⁹. Além disso, o sobrenatural não pode irromper de forma arbitrária, em um mundo com regras completamente transfiguradas. Para ele, nesse universo intratextual, “se encena o surgimento do sobrenatural, mas este é sempre delimitado, num ambiente cotidiano e familiar, por múltiplos temas, comuns à literatura universal” (p.19).

Apresenta também o conceito de fenomenologia meta-empírica, definido como “a fenomenologia [...] para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência” (p. 20). São os fenômenos sobrenaturais e todos aqueles considerados “inexplicáveis ou alheios a ele apenas devido a erros de percepção ou desconhecimento desses princípios por parte de quem porventura os testemunhe” (p. 20). Seria um fenômeno meta-empírico, portanto, casos como o da epilepsia, que embora não sejam tratados como sobrenaturais na contemporaneidade, apresentava essa aura em decorrência do desconhecimento sobre esse fenômeno pelas testemunhas de tal enquadramento temporal e cultural.

¹⁹ As citações seguintes de Furtado serão referenciadas somente pelo número da página.

Sustenta que, para a construção do gênero fantástico, é necessário que essa experiência meta-empírica tenha um caráter “negativo”, maléfico, isto é, que esteja “relacionado com o conceito vulgar do mal” (p.22). De acordo com esta perspectiva, o fantástico pressupõe um ser que “encena uma luta, quase sempre perdida pelas forças da natureza ou pelos seres humanos (em regra conotados de valores positivos), contra as manifestações extranaturais, exclusiva ou predominantemente associadas ao Mal” (p. 22). De modo que “só o sobrenatural negativo convém à construção do fantástico”. (p. 22).

Aqui, reside um ponto de distanciamento com Todorov. Ao sustentar a ocorrência da fenomenologia meta-empírica maléfica, Furtado cita diversas vezes o exemplo de *Drácula*, de Bram Stoker, uma obra que não seria considerada fantástica nos moldes de Todorov por não instar suficientemente a hesitação sobre o caráter sobrenatural da criatura. Ainda assim, Furtado relativiza a afirmação da índole maléfica quando indica que isso não significa excluir por completo o sobrenatural positivo da narrativa fantástica, quando é empregado como um elemento coadjuvante para aniquilar o sobrenatural negativo materializado no monstro. Mas sustenta que essa aparição deverá ser breve e discreta o quanto possível.

Quanto ao sobrenatural religioso, tema essencialmente relacionado aos contos dessa análise, já que se tratam de estátuas de deusas, Furtado declara que “o predomínio do sobrenatural religioso só pode ser favorável ao fantástico quando evidencia um teor acentuadamente negativo” (p. 27). De fato, quando são entidades religiosas, sejam elas atuais ou provenientes de mitologias antigas, essas figuras são apresentadas como sinistras e ameaçadoras. Mesmo divindades que usualmente são consideradas positivas, como Vênus ou Juno, podem assumir um papel nefasto diante das demais personagens, “adaptando-se assim às exigências do gênero”. Utilizando o exemplo da “Vênus de Ille”, um dos nossos objetos de estudo, Furtado explica que “Todas as manifestações meta-empíricas negativas têm como objetivo fundamental a apropriação, a posse plena da vítima humana, ainda que tal objetivo nem sempre seja alcançado” (p.27). Ressalta ainda que a apropriação pode ser a mera posse física, o domínio psíquico e a possessão

demoníaca. Considera, portanto, que “a possessão constitui elemento fundamental da temática fantástica” (p.29).

Furtado declara que a lógica interna do fantástico pressupõe a ambiguidade. Em oposição ao gênero do maravilhoso e do estranho, o teórico se filia a Todorov e assume que “só o fantástico confere sempre uma extrema duplicidade à ocorrência meta-empírica” (p.35). Lê-se:

A ambiguidade resultante dessa presença simultânea de elementos reciprocamente exclusivos nunca pode ser desfeita até ao termo da intriga, pois, se tal vem a acontecer, o discurso fugirá ao gênero mesmo que a narração use de todos os artifícios para nele a conservar. [...] É, portanto, a criação e, sobretudo, a permanência da ambiguidade ao longo da narrativa que principalmente distingue o fantástico dos dois gêneros que lhe são contíguos. (p. 36).

Assim, um texto só se inclui no fantástico quando, para além de fazer surgir a ambiguidade, a mantém ao longo da intriga. Nota-se ainda, na citação acima, que o crítico parece concordar plenamente com as ideias do teórico búlgaro-francês quando este considera como fantástico-puro apenas aqueles textos que mantêm a ambiguidade até o final da narrativa. No entanto, distancia-se do estruturalista afirmando que “o gênero não seja inteiramente definível, como pretende Todorov, pela hesitação perante a fenomenologia insólita representada através do narratário” (p.40).

Conclui que o equilíbrio entre a aceitação e a recusa da manifestação meta-empírica é extremamente difícil de atingir e de manter ao longo da intriga. Mas, embora muitas narrativas fantásticas tendem para uma explicação racional, como é o caso de “O último dos Valérios”, essa racionalização do sobrenatural nem sempre é suscetível de anular o caráter ambíguo do fantástico: “O emprego da racionalização parcial como processo redutor do impacto eventualmente produzido pelo fenómeno sobrenatural é muito frequente, sendo raras as narrativas do gênero em que não surge” (p. 65). Assim, somente a racionalização plena anula o fantástico.

Para que a ambiguidade imprescindível ao fantástico possa surgir e desenvolver-se na narrativa, Furtado indica ser necessário que o evento sobrenatural ou insólito mostre certo grau de plausibilidade:

[...] O fantástico, mais do que qualquer outro gênero, procede por falsificação, escamoteando ou alterando dados necessários à decisão do destinatário do enunciado e procurando induzi-lo a uma cognição tão vaga e insegura quanto possível. Já que propõe como provável a realidade objectiva da manifestação meta-empírica que encena e como a *falsidade* de tal proposta não deverá tornar-se aparente à leitura, a narrativa fantástica procura envolvê-la em credibilidade, acentuar por todas as formas a sua *verossimilhança*. (p.45, grifo do autor).

Conferir verossimilhança significa compor um universo que reproduz o que é normal acontecer, “que se identifica com tudo o que é o senso comum, a opinião pública (e, por extensão, a do destinatário do discurso) consideram ser o real” (p.46). Assim, o verossímil remete a um conjunto de convenções variáveis com o tempo, lugar e ideologia de uma comunidade, sobretudo das camadas sociais dominantes de uma época e um espaço geográfico definidos. Torna-se claro em seu texto que “a narrativa fantástica é, afinal, muito menos emancipada e espontânea e muito mais limitada e convencional do que em regra deixa transparecer” (p.52). Isso porque ela deve entregar-se a um grande número de “normas, de esquemas, de códigos previamente definidos pela mentalidade dominante de uma época” (p.25).

Para garantir o verossímil, existem algumas regras e artifícios que o teórico passa a apresentar. O primeiro que evidencia é o recurso à autoridade, isto é, as fontes consideradas confiáveis: personagens “*respeitáveis* pela idade, pela sabedoria ou pelo estatuto social” (p.54) e documentos, como diários, manuscritos e memórias. Além disso, somam-se as “referências factuais”: alusões a acontecimentos históricos ou fatos contemporâneos, dados científicos ou pseudocientíficos.

Outro procedimento frequente é o testemunho do narrador-personagem, geralmente um indivíduo cético. Essa figura, geralmente de uma profissão respeitável, “contribui com a expressão de sua incredulidade para insuflar confiança no destinatário do discurso [...] para sentir que não vai ser grosseiramente enganado” (p.57).

São ainda apontados por Furtado outros mecanismos, mais secundários, como a explicação racional de alguns aspectos menos importantes da narrativa, a acentuação de detalhes realistas e o efeito de recuo, que desloca a ação para o passado distante ou um país exótico.

Furtado retoma Todorov e assinala que ao tratar da hesitação, o estruturalista se referia “por óbvio, não ao leitor real mas a uma figura pelo menos implícita ao próprio texto, o *narratário*, receptor imediato e fictício do discurso narrativo” (p. 74, grifo do autor). Desse modo, Furtado sustenta que o papel do narratário é uma importante característica do gênero fantástico, embora não seja essencial. Diferente de Todorov, Furtado considera que a hesitação do narratário é um fator meramente acessório, enquanto a ambiguidade seria o fator essencial:

Assim, facilmente se depreende que afastar o traço distintivo do fantástico da sua situação própria (a ambiguidade) para o colocar no papel (nem sempre explícito ou convincente) destinado ao narratário, como o faz Todorov, equivale a dar prioridade ao acessório sobre o essencial, privilegiando um factor aleatório em desfavor de uma característica constante de qualquer narrativa que se inscreva no gênero (p.76).

É por esse motivo que, para o português, a definição do fantástico a partir da atitude do narratário, ou do leitor real, é inviável. Afinal, ele sustenta, desde o início da obra, que uma caracterização do gênero deve basear-se em traços que se mantenham constantes no *corpus* de análise, e não em reações dos leitores, que são aleatórias e exteriores às obras. Para ele, é um verdadeiro “ilogismo considerar um fator subjectivo como característica básica de qualquer gênero” (p.78). A hesitação, quando ocorre, é decorrente da ambiguidade, a “polissemia intencional em que envolve a manifestação insólita” (p.76).

Mais adiante, Furtado assinala que, para conduzir o destinatário da enunciação à incerteza, é preciso “suscitar nele a *identificação* com o personagem que melhor reflita a percepção ambígua dessa ocorrência [extranatural]” (p.85, grifo do autor). Explica que a figura nestas condições pode ser um fator secundário mas, que na maioria dos casos, a identificação ocorre com um personagem principal. Embora a reação ambígua do protagonista aos eventos descritos na narrativa não seja um traço fundamental do fantástico literário, ela certamente contribui para a sua consolidação.

Assinala ainda que o gênero fantástico prioriza o acontecimento em detrimento da caracterização psicológica dos personagens. Daí que, em geral, “os personagens pouco ou nada interessam ao discurso fantástico enquanto figuras com vida própria, servindo-lhe sobretudo de veículos de perplexidade perante o mundo

alucinante em que se movem” (p.86). Desse modo, o herói fantástico é, quase invariavelmente, “um brinquedo do desconhecido, avassalado por entidades inimagináveis” (p.87), que é derrotado na sua luta contra as forças meta-empíricas, por ter uma capacidade de reação geralmente fraca. A partir da derrota do personagem, ele pode ser transformado em monstro ou em objeto e conseqüentemente em vítima. Ressalta que é comum que ao protagonista seja conferido o papel de “exterminador” de seres meta-empíricos, um defensor do mundo aparentemente normal da narrativa.

Sustenta que a caracterização do personagem é escassa em grande medida pela economia de espaço, já que majoritariamente tratam-se de contos, mas “mesmo em romances ou contos extensos a sua caracterização é diminuta, bidimensional, não ultrapassando daquilo que E. M. Foster (ele mesmo autor de contos fantásticos) chama de figura ‘plana’” (p.87).

Em relação ao narrador-personagem, ou “narrador-actor”, termo usado por Furtado, o teórico concorda com o restante da crítica ao apontar que é a modalidade mais frequente na narrativa fantástica, bem como o predomínio da primeira pessoa. De acordo com ele, convém ao fantástico que o sujeito da enunciação seja “um narrador-actor, que na maioria das vezes coincide com um comparsa e não propriamente com o protagonista” (p.110). Geralmente é um narrador homodiegetico, embora, em alguns casos, possa aparecer como autodiegetico, o que é mais raro devido à natureza duvidosa de sua percepção diante do evento do insólito. Resumidamente, o narrador preferencial do fantástico é homodiegetico e não omnisciente, que revele conhecimentos sobre a manifestação meta-empírica e que se mostre cético na evolução da narrativa, reproduzindo, em linhas gerais, o papel atribuído ao narratário e, por meio deste, ao próprio leitor.

Quanto ao espaço, Furtado indica que é desnecessária a descrição minuciosa e que o autor deve empregar uma descrição regrada do cenário, criando um espaço híbrido que alinhe componentes realistas e elementos alucinantes, de modo que sublinhe a ambigüidade e reforce a verossimilhança. Uma vez que muitos dos elementos “alucinantes” são extraídos dos romances góticos, a maioria das narrativas fantásticas prefere “sobretudo os locais delimitados ou fechados, os ambientes interiores, particularmente as casas de grandes dimensões, as

construções labirínticas” (p.121), quando não retoma os antigos castelos góticos, em ruínas e construídos em áreas isoladas. O espaço fantástico, aponta Furtado, “evita quase sempre as grandes alturas, [...] uma vez que se dá quase sempre no nível terreno (caves, criptas, túmulos) outras muito abaixo dele, em camadas cada vez mais profundas, por vezes abissais” (p.123). Não deixa de considerar que, por vezes, o espaço exterior é apresentado, como os jardins e “a natureza selvagem” (p. 124), mas sempre “[...] mantendo a mesma índole irreal e sobre-imaginária bem como idêntica tendência para o isolamento e a obscuridade” (p.124).

No fantástico, o cenário nunca será um espaço inteiramente determinado, mas deve manifestar a indecisão permanente, o equilíbrio entre a aparência do real e a sua subversão para que seja um fundo adequado à incerteza e indefinição da história. Em referência a essas características, Furtado chama de “espaço híbrido” (p.212) o que opera no fantástico.

Vê-se, assim, a insistência perene de Furtado em assinalar que todos os procedimentos da narrativa fantástica deverão ser organizados em função da ocorrência do sobrenatural, seja para contribuir para sua verossimilhança, seja para evitar sua plena aceitação, confirmando a ambiguidade própria do gênero.

O próximo teórico sobre o fantástico e que nos auxiliará na análise do *corpus* desta dissertação é Remo Ceserani, que inicia seu livro *O fantástico*, de 2004, apresentando-o enquanto “modo” literário. O crítico afirma:

[...] o fantástico surge de preferência considerado não como um gênero, mas como um “modo” literário, que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas que pôde ser utilizado – e continua a ser, com maior ou menor evidência e capacidade criativa – em obras pertencentes a gêneros muito diversos (CESERANI, 2006, p.12²⁰)

Em busca de uma definição, assinala que os contos fantásticos são compostos por “súbitas rupturas na cadeia das casualidades” (p. 92), por eventos que se mostram inexplicáveis, dotados de loucura ou niilismo. Por isso, o crítico afirma que o fantástico antecipou as experimentações da literatura moderna, tais

²⁰ As citações subsequentes do livro de Ceserani serão referenciadas somente pelo número da página.

como: “ a representação subjetiva do tempo, a fragmentação dos personagens unitários e coerentes, o lugar dado aos sonhos e as visões” (p. 93).

No início, o crítico assinala que buscou em Bessière a ideia de que o fantástico poderia ser definido como “modo”, aplicando a ideia de que o ponto em comum das narrativas fantásticas é a “contra-forma” (p. 64). Assim, assevera: “Uma vez que ele [o fantástico] se considere uma ‘contra-forma’ ou mais precisamente um ‘modo’, o fantástico resulta ser uma presença muito forte e persistente na literatura da modernidade” (p. 65).

A seguir, Ceserani se dedica a tratar dos procedimentos formais e sistemáticos do fantástico, pois

[...] o que o caracteriza, e o caracterizou particularmente no momento histórico em que esta nova modalidade literária apareceu em uma série de textos bastante homogêneos entre si, foi uma particular combinação, e um particular emprego de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos. (p. 67)

Explica que “não existem procedimentos formais e nem mesmo temas que possam ser isolados e considerados exclusivos e caracterizadores de uma modalidade literária específica (p.67), mas existem artifícios formais e núcleos temáticos que são constantes no fantástico. Na ocasião das análises, aplicaremos no *corpus* os procedimentos narrativos e retóricos que Ceserani considera recorrentes no modo fantástico. Por ora, cabe apresentar, ainda que esquematicamente, quais são eles:

1) “**Posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração**” (p.68). Essa estratégia, comum às narrativas do gênero fantástico, consiste “[no] destaque, a manipulação consciente e paródica dos procedimentos narrativos, o gosto por colocar em relevo e explicar todos os mecanismos da ficção” (p. 69). Trata-se de um entusiasmo disseminado pelo século XVIII, considerado pelo estudioso o século das grandes descobertas e de experimentações na narratividade, quando foram descobertas e lidas com entusiasmo *As mil e uma noites*, que incentivou o gosto por contar casos e aventuras;

2) “**Narração em primeira pessoa**” (p.69). A seguir, reitera a frequência da narração em primeira pessoa e também de destinatários explícitos que facilitam o

ato de identificação do leitor implícito com o leitor real, propiciando a “sedução”, como propunha Vax;

3) “**Um forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem**” (p. 70), ou seja, a metáfora, quando utilizada em sentido literal, e a originalidade no emprego das palavras, capazes de criar novas realidades a partir delas. Ressalta que “a metáfora pode permitir aquelas repentinas e inquietantes passagens de limite e de fronteira que são características fundamentais da narrativa fantástica” (p. 71);

4) “**Envolvimento do leitor**” (p.71) por meio da surpresa, terror e humor, conforme postulado por Lovecraft. O conto fantástico envolve o leitor para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, para depois disparar os mecanismos da surpresa e de medo, aliado muitas vezes com elementos sutilmente humorísticos;

5) “**Passagem de limite de fronteira**” (p.73). Ceserani indica também que nos textos fantásticos observa-se a passagem de limite de fronteira, como a transição da realidade para o sonho e para a loucura;

6) “**O objeto mediador**” (p. 74) é uma das mais destacadas contribuições de Cesarani para o estudo do fantástico. Trata-se da presença de um objeto que, com sua concreta inserção no texto, torna-se o testemunho inequívoco do que o personagem-protagonista passou;

7) “**Elipses**” (p.74). O teórico ressalta a presença das elipses que provocam súbita abertura de espaços vazios, apresentam fortes efeitos de surpresa e incerteza e, para tal, retoma Bessière e seus apontamentos sobre a capacidade do silêncio proliferar perguntas;

8) “**Teatralidade**” (p.75). Quanto à teatralidade, Cesarani assinala que o fantástico é afeito ao espetáculo e à fantasmagonia por uma necessidade de criar no leitor um efeito de ilusão. Assim, decorrente da teatralidade, instaura-se a “**figuratividade**” (p.76) e a iconicidade, que se manifestam na evocação de visões espetaculares, como alucinações ou sonhos;

9) “**Detalhe**” (p. 76). Finalmente, destaca a função narrativa do detalhe, que decorre da hierarquização dos diversos elementos constitutivos do texto, as desorientações e as mudanças de escala, que contribuem para a caracterização do modo fantástico.

A discussão a respeito dos sistemas temáticos recorrentes na literatura fantástica contempla os seguintes tópicos:

a) a determinação do ambiente preferido: a **“noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo”** (p.77), isto é, o mundo noturno;

b) O tema da **“vida dos mortos”** (p.80) e de seu retorno aparece relacionado às explorações filosóficas, experimentações pseudocientíficas e psicanalíticas;

c) Ao tratar do **“indivíduo, sujeito forte da modernidade”** (p.80), Ceserani parte da individualidade burguesa para ressaltar que embora predomine a visão da própria história e evolução segundo um percurso linear e unitário, o fantástico revela o eu dividido em suas próprias descontinuidades, nos saltos e mutações de desenvolvimento, nas rupturas, nas hesitações e nas dúvidas;

d) Vem, a partir das considerações sobre o indivíduo, o tema da **“loucura”** (p.81), ligado aos problemas mentais de percepção e o tema do **“duplo”** (p.81), fortemente interiorizado no modo fantástico e relacionado à vida da consciência, das suas fixações e projeções;

e) Também é recorrente a temática da **“aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível”** (p.84) no espaço doméstico de uma casa, reservado e protegido;

f) O tema seguinte apontado pelo crítico intitula-se **“O Eros e as frustrações do amor romântico”** (p.85), implicando questões como a alma gêmea, a íntima conexão entre alma e corpo, a união das histórias individuais dos dois amantes;

g) Enfim, o tema do **“nada”** (p.88) remete ao pessimismo e ao niilismo aos quais a loucura, com frequência, se junta na experiência dos protagonistas.

2.2 A CONTRIBUIÇÃO DA PSICANÁLISE E “O INFAMILIAR” DE FREUD

Figura 6: Giorgio De Chirico. *L'Incertitude du poète*. 1913, óleo sobre tela, 106 x 94 cm, Tate Museum, Londres.



Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/de-chirico-the-uncertainty-of-the-poet-t04109>

A obra de De Chirico (1913) nos leva a uma praça estranhamente deserta, despovoada de figuras humanas e congelada em uma temporalidade só sua. No canto direito, os arcos romanos projetam as suas sombras sobre o pátio. No centro do quadro, há um cacho de bananas. Ao seu lado, há uma estátua, um torso feminino de mármore branquíssimo, sem braços, pernas ou cabeça. No horizonte longínquo, passa um trem.

É uma imagem semelhante à lembrança de um sonho. Ou semelhante a um *déjà-vu*, quando as situações parecem já terem sido vivenciadas, embora não sejamos capazes de saber onde ou como. Não podemos considerá-las imagens abertamente ilógicas, nem alucinatórias. Mas também não podemos naturalizar as figuras sem um estranhamento, uma incerteza sobre a veracidade dos fatos.

Nesse sentido, as figuras metafísicas de De Chirico são representações visuais muito próximas de narrativas que foram chamadas por Freud de “Infamiliars”²¹. Figuras literárias como autômatos, bonecos de cera, pinturas, retratos e esculturas (o nosso objeto de estudo) estão frequentemente associadas à incerteza de que um ser inanimado possa estar vivo. Para Freud, esse é um núcleo específico de inquietação despertada no leitor, o Infamiliar. Trata-se de um mal-estar universal que decorre precisamente daquilo que é familiar ao sujeito, conhecido, muito íntimo e que preferiríamos que não viesse à tona.

Para explorar o conceito de “Infamiliar” e trabalhá-lo como instrumento de análise dos contos deste *corpus*, serão estudados, neste subcapítulo, três ensaios originais de Freud: “Sobre o sentido antitético das palavras primitivas” (1910), “O infamiliar [*Das Unheimliche*]” (1919) e “A negação” (1925). Esses três textos são essenciais para compreender, de forma ampla, o assunto abordado em “O infamiliar [*Das Unheimliche*]”, visto que, como será explicado adiante, o primeiro ensaio lança as bases sobre a morfologia das palavras negativas e o último discute como o prefixo de negação “un-” constitui um índice de recalçamento.

Além dos textos originais, serão explorados três ensaios de comentadores, à medida que a apresentação e análise dos textos de Freud forem desenvolvidas. São eles: “Perder-se em algo que parece plano”, de Ernani Chaves, que situa o ensaio de Freud na história do pensamento estético; “O infamiliar, mais além do sublime”, de Guilherme M. Rocha e Gilson Iannini, que destacam os aspectos metapsicológicos do ensaio, acrescentando considerações éticas às estéticas; e “Animismo e indeterminação em ‘Das Unheimliche’”, de Christian Ingo Dunker, que insere o texto de Freud no debate contemporâneo acerca do estatuto do animismo.

²¹ No original: [*Das Unheimliche*]. A tradução “infamiliar” é a do texto da editora Autêntica, de Belo Horizonte, que lançou, em abril de 2019, a edição bilíngue e comemorativa dos 100 anos da publicação de *Das Unheimliche*. Optamos por esta edição porque a nova tradução para o português foi feita diretamente do original em alemão e também pelo fato de ter sido coordenada e revisada por psicanalistas que são igualmente estudiosos de teoria literária. A tradução é supervisionada por Pedro Heliodoro Tavares, germanista e professor da UFSC, doutor tanto em literatura quanto em psicanálise, com pós-doutorado em tradução das obras de Freud. O idealizador e editor da coleção é Gilson Iannini, professor de psicanálise na UFMG e doutor em filosofia.

Adiante, será melhor explicado o conceito, bem como a opção dos tradutores por esse vocábulo.

2.2.1 A importância de se estudar “O Infamiliar”

“*Das Unheimliche*” é um ensaio escrito por Freud durante a Primeira Guerra Mundial, de 1914 a 1919, e o mais comentado escrito dele nos departamentos de arte e literatura, já que se debruça sobre o sentimento do Infamiliar como efeito de certos contos fantásticos. O ensaio é classificado na taxonomia das escolas de editores como uma das “obras incompletas” de S. Freud e um “texto de metapsicologia”²². Para compreender, de forma total, o sentimento aterrorizante do Infamiliar, o psicanalista oscila entre a linguística, a antropologia, a teoria literária e a estética (ainda que de forma não confessada), gerando um texto tão labiríntico quanto seu conceito-chave.

No campo da teoria da literatura, Ernani Chaves nos lembra do artigo de Hélène Cixous, intitulado “Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's *Das Unheimliche*”, que, nos anos 70, destacou o desejo de abordar o ensaio e, ao mesmo tempo, o conflito interno que o uso do conceito do *Unheimliche* gerou na comunidade acadêmica dos departamentos conexos à psicanálise, sobretudo de estudos literários.

Cixous diz: “Em ‘*Das Unheimliche*’ há algo de selvagem, uma lufada, um espírito de provocação, no qual, ocasionalmente, o próprio autor se encontra despreparado, que o ultrapassa e o contém” (CIXOUS, 1972, p. 199). Para a pesquisadora, há um fogo mútuo que queima entre Freud e o objeto de seu desejo, ou seja, a verdade acerca do *Unheimliche*. Trata-se de um texto da incerteza, “que estende labirintos a quem procura: por toda parte, o estranho oferece seu mistério necessário” (CIXOUS, 1972, p. 199). Afinal, o Infamiliar é um conceito variável, seja no seu conteúdo, na intensidade ou na forma. E essa dificuldade de determinação é o que torna o texto freudiano tão atraente e controverso para os estudos literários.

2.2.2 O conceito-chave e suas traduções

Unheimliche é tanto uma palavra quanto um conceito-chave no ensaio de Freud e já foi traduzido no Brasil como “O Estranho” (Imago, tradução da *Standard*

²² Conforme os coordenadores da coleção “obras incompletas de S. Freud”, da editora Autêntica.

Edition) ou “O Inquietante” (Companhia das Letras) e, em outros países, como “Uncanny”, “Lo Siniestro”, “Il Perturbante”. Só em Francês foram propostas pelo menos três traduções diferentes: “L’inquiétante étrangeté”, “L’inquiétante familier” ou simplesmente “L’inquiétante”. Nenhum vocábulo freudiano possui tantas variações e soluções diferentes.

No presente estudo, optamos pela tradução “O Infamiliar” (Autêntica) que, em razão de ser um neologismo, traz à tona a questão do “intraduzível”, ou seja, o problema da tradução de expressões que são, em verdade, intransponíveis para outras línguas. Também optamos por o Infamiliar porque, a nosso ver, trata-se do termo que, em português, mais expressa a ambivalência do conceito *Unheimliche*, já que mantém o prefixo de negação “in” (un-) e o significante “lar”, referente àquilo que é íntimo, privado, oculto da vista alheia.

Como chama atenção os tradutores dessa edição²³, não é incomum que experimentemos situações que nos fazem dizer coisas em português como: “seu rosto me é familiar”, “isso me soa familiar”, “esse lugar me é tão familiar”, insinuando, de forma silenciosa, também o seu exato oposto. Como se disséssemos “seu rosto me é familiar [mas não me lembro de onde], ou ainda “esse lugar me é tão familiar [mas não sei bem por quê, acho que nunca estive aqui]” (IANNINI, TAVARES, 2019, p.10).

Nesse caso, estamos diante de reverberações mais que ambíguas, “antitéticas”, já que, ao mesmo tempo que reconhecemos como íntimo e conhecido, também percebemos como desconhecido, estranho, inquietante.

Sobre esse aspecto antitético de algumas expressões, o ensaio do *Unheimliche* tem um importante precedente no escrito de 1910, chamado “sobre o sentido antitético das palavras primitivas”, publicado em um anuário de psicanálise²⁴ como uma (quase) resenha do trabalho de mesmo título do filólogo comparatista alemão Carl Abel²⁵. No estudo de Abel, chama atenção de Freud exemplos de

²³ Hernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares.

²⁴ Primeira publicação: *Jahrbuch Für Psychoanalytische Und Psychopathologische Forschung*, t.2, n.1, p. 178-184.

²⁵ O título do artigo de Freud é idêntico ao de Karl Abel, publicado em 1884. Na edição original do *Jahrbuch*, há um subtítulo esclarecedor: “Resenha de um livro com o mesmo título, de Karl Abel”.

palavras arcaicas que, originalmente, expressavam um par de oposição em vez de servirem a um significado polarizado. O psicanalista destaca alguns exemplos da língua latina que chamariam a nossa atenção:

destaco alguns casos que podem causar impressão até em nós, que não somos especialistas em linguagem: em Latim, *altus* significa alto e profundo, *sacer*, sagrado e maldito; nesses casos, portanto, subsiste a antítese completa, sem modificação do som da palavra. (FREUD, 1910, p.129)²⁶

Além das palavras latinas que podem reunir, ao mesmo tempo, significados opostos (como “sagrado” e “maldito”), o ensaio de 1910 traz também exemplos de palavras compostas, sobretudo egípcias, formadas pela junção de dois vocábulos antitéticos, mas que possuem o significado de apenas um deles. São elencados exemplos como “fortefraco”, que significa somente “forte”, bem como “longeperto”, “ligarseparar”, “foradentro”, que também significam somente a primeira parte (p.133).

Sem dúvida, o mais relevante é a conclusão que o linguista Abel e Freud manifestam: “Tendo em vista que todo conceito é gêmeo de seu oposto, como ele poderia, de início, ser pensado, e como poderia ser comunicado a outras pessoas que tentavam concebê-lo, a não ser medindo-o pelo seu oposto?” (p.133). Ora, se não podemos conceber o conceito de força sem a oposição à fraqueza, é natural que o termo “forte” faça referência ao “fraco”, conceito através do qual ganhou existência.

Sustentam Freud e Abel que o ser humano criou significações contrárias, que se unem para formar um composto que tem a significação de apenas um de seus termos, porque o ser humano não pôde obter seus conceitos a não ser por oposição ao seu oposto. Assim como na história das línguas, no presente, também há palavras que podem conter sentidos antagônicos. Esse é o caso do termo “*heimlich*”, cujo sentido positivo passou, no decorrer do tempo, por uma espécie de negação continuada, até sinalizar para o seu inverso: “*unheimlich*”. É justamente

²⁶ As citações subsequentes a “Sobre o sentido antitético das palavras primitivas”, de Freud, neste tópico, serão referidas apenas pelo número da página.

com a análise comparativa dos termos “*heimlich*” e “*unheimlich*” que Freud inicia seu ensaio sobre o sentimento do Infamiliar [*Das Unheimliche*] alguns anos depois²⁷.

Com o amparo da linguística e dos dicionários do começo do século XX, Freud faz um apanhado dos usos e sentidos da palavra “*heimlich*” em várias línguas e etiologias, tais como “familiar”, “doméstico”, “pertencente à casa”, “não estranho”, “autóctone”, “caro e íntimo”, “aconchegado” e “amistoso”. A partir desse levantamento feito por Freud, Cristian Dunker agrupa os sentidos de “*heimlich*” em três círculos gramaticais diferentes: *a relação de apropriação com o lugar* (“pertencente à casa”, “domesticado”, “o que se obtém no interior fechado da própria casa”); *a dimensão de proximidade ou distância do outro* (“próximo”, “de confiança”) e *modo de estar e pertencer ao mundo* (vivo, animado, humano). Segundo o comentarista, são desses círculos de significação que decorrem, respectivamente, “as relações de hospitalidade e reconhecimento, dimensões de segredo e ocultamento e, finalmente, o modo de interpretação entre o público e o privado” (DUNKER, 2019, p.203).

Além disso, no decorrer do estudo de Freud, chama atenção como, em determinados dicionários da língua alemã, a palavra “*heimlich*” também passa a significar o seu oposto. De forma análoga às nossas expressões “isso me soa familiar”, o “*heimlich*” passa a ser usado exatamente para significar o que provoca mal-estar, que desperta terrível terror.

Ao mesmo tempo em que “*heimlich*” remete a “confiável”, “confortável”, “casa”, “lar”, o termo também faz alusão ao que é “encoberto”, “oculto”, um significado que se desenvolveu segundo uma ambivalência, até se fundir com o seu oposto. Um dos exemplos mais interessantes para essa ambiguidade Freud extraiu da literatura de Gutzkow, citado pelo *Dicionário da língua alemã*, de Daniel Sanders (1860):

‘Os Zecks são todos ‘*heimlich*’. “‘*Heimlich*’? O que você entende por ‘*heimlich*’?’ ‘Bem... com eles tenho a impressão semelhante a uma fonte enterrada em um açude seco. Não se pode passar por ali sem imaginar

²⁷ O ensaio começou a ser escrito em 1914, quatro anos depois de sua pesquisa sobre o sentido antitético das palavras arcaicas, mas só foi publicado em 1919.

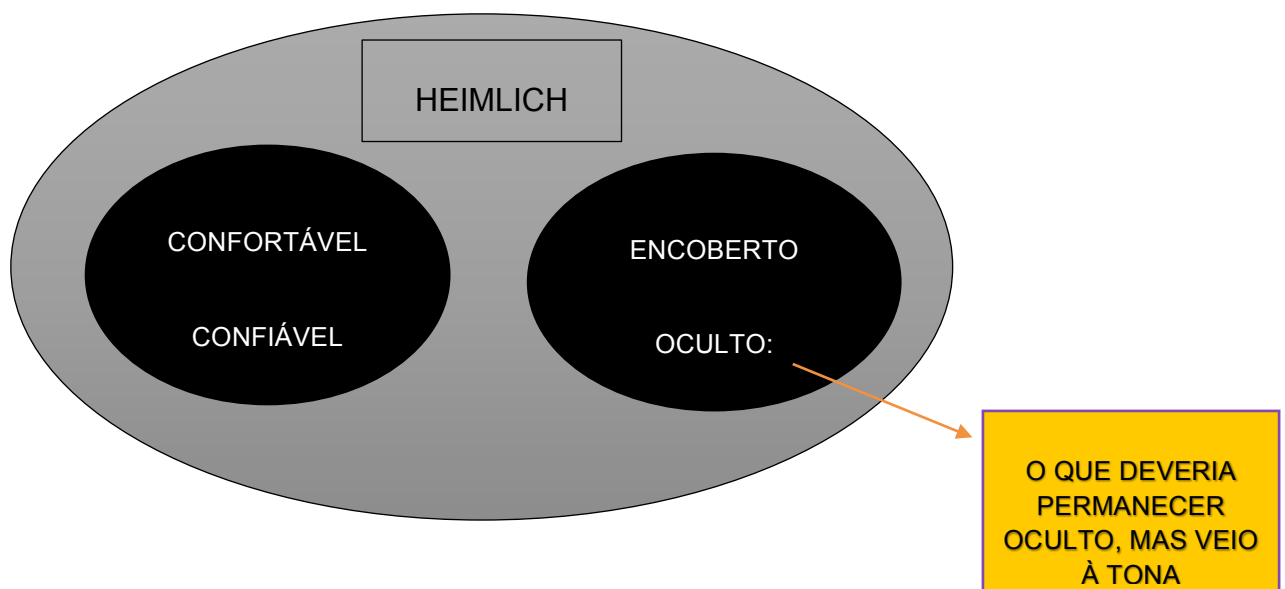
que a água poderia novamente brotar'. 'Oh, nós chamamos a isso 'unheimlich'; vocês, de 'heimlich'. O que faz você pensar que essa família tem algo de oculto e suspeito? (2019, p.41)'.

Nas palavras de Freud: “O que há de mais interessante para nós, [...] é o fato de que a palavrinha ‘familiar’ [*heimlich*], entre as diversas nuances de seu significado, também aponta coincidentemente com o seu oposto ‘infamiliar’ [*unheimlich*]” (p.45). Mas, percebe-se que seu oposto não é literal. O significado negativo de “*heimlich*” é mais amplo e indeterminado. Seu campo semântico abrange “suspeito” (latim), “estrangeiro” (grego), “sinistro” (inglês), “lúgubre” (francês), “desconfiado” (espanhol).

De modo que Freud conclui: “Infamiliar é, de certa forma, um tipo de familiar” (p.49). Mais especificamente, o psicanalista endossa a afirmação dada por Schelling: “Infamiliar seria tudo que deveria pertencer em segredo, oculto, mas que veio à tona” (Schelling apud FREUD, 2019, p.45).

Esse caminho lógico-argumentativo de construção do conceito do Infamiliar [*Unheimliche*] pode ser ilustrado no esquema abaixo:

Figura 7: Conceituação do Unheimlich



Fonte: a autora.

Nota-se, portanto, que o Infamiliar [*Unheimliche*] é um tipo de familiar [*Heimliche*] que surgiu a partir de uma relação de oposição. No entanto, mesmo que presente o prefixo negativo (un-), não constitui uma negação literal de todos os

significados positivos atribuídos a “*heimlich*”. Trata-se de uma oposição parcial, e não de toda “alheidade”.

Tomemos as séries de oposições formuladas por Dunker (DUNKER, 2019, p.203):

Quadro: Oposições entre Heimlich e Unheimlich

Familiar (Heimlich)	Infamiliar (Unheimlich)
Casa (intimidade ou privacidade)	Floresta ou Rua (estrangeiro ou público)
Confiança (manter próximo)	Desconfiança (manter à distância)
Oculto (pertencente a alguns)	Revelado (pertencente a todos)
Vivo, Animado, Humano	Morto, Inanimado (coisa), Inumano

Fonte: DUNKER, 2019, p. 203.

Essas oposições revelam como não conseguimos verificar o efeito do Infamiliar sem que pelo menos um dos contrários se funda, como, por exemplo, “oculto” e “revelado”. A solução encontrada pelo psicanalista foi definir o sentimento do Infamiliar como um movimento, que envolve a transformação: “o que deveria permanecer oculto, mas veio à tona” (p.45).

No começo do ensaio, o sentimento do Infamiliar parece ser fixo, uma reação a um estado de coisas permanentes. Mas, à medida que o texto avança, progride a sugestão de que o Infamiliar seja um processo que transforma a realidade à medida que a pessoa se desorienta. Nas palavras de Dunker: “se trata de um efeito da transformação da realidade como processo” (DUNKER, 2019, p.204).

Segundo o comentarista, a “experiência da Infamiliaridade” depende de três indeterminações: primeiro, estabelece-se um nexos de estranheza com uma novidade; depois, prevalece a incerteza intelectual; por fim, há a desorientação, a perda do sentimento de pertencimento ou da crença na realidade. Esses três passos possuem uma hierarquia clara e caminham do familiar para o infamiliar.

O Infamiliar também é manifesto nas narrativas como um processo, o que será amplamente discutido no capítulo 4, durante a análise de “O último dos Valérios”, de Henry James. Trata-se de um efeito de transformação da realidade, no

qual aquilo que o leitor já sabe, “apesar de ser desagradável de admitir”, em algum momento será reiterado na narrativa.

Diferente do fantástico, o Infamiliar não possui um evidente momento de clivagem, que instaura a incerteza intelectual. Ao contrário, a incerteza intelectual se estabelece na narrativa infamiliar como uma atmosfera, um “véu” (nas palavras de Iannini) com o qual o autor revela e, ao mesmo tempo, esconde o que é imoral e imponderável (IANNINI, ROCHA, 2019 p.185).

2.2.3 Delimitação conceitual da negação e do recalque

A terceira parte do ensaio foi escrita posteriormente, em 1919, e Freud se propõe a sanar dúvidas anteriores que podem ter surgido no leitor, “as quais agora poderão ser reunidas em alto e bom tom” (p.95).

Freud parte do princípio de que é justo definir o Infamiliar como “o familiar-doméstico que sofreu um recalque, dele retornando”, e que todo infamiliar preenche essa condição. No entanto, ele destaca que nem todo “desejo e modos de pensar superados da pré-história individual e da pré-história dos povos”, que foram recalcados, agem como infamiliar (p.97). Portanto, antes de continuar a definição de Infamiliar a partir desse problema, cabe sanar algumas dúvidas sobre o que seria esse processo de recalque e qual a sua relação com a negação.

De acordo com o livro de L. Loewenfeld, chamado *O Método psicanalítico de Freud* (1905), são frequentes, na prática clínica, alguns pacientes que apresentem lacunas na memória, ou seja, eles esquecem acontecimentos reais, confundem linhas temporais e/ou rompem relações causais. Toda história clínica de neurose nos relatos de Freud apresenta relação com algum tipo de amnésia. Quando o paciente é levado a preencher essas lacunas, verifica-se que as ideias que lhe ocorrem a respeito são por ele repelidas com todos os recursos da crítica, até que sente um franco mal-estar quando a lembrança se instala.

Essa experiência de amnésia é

o resultado de um processo ao qual chama recalque e cuja motivação é identificada no sentido de desprazer. As forças psíquicas que deram origem a esse recalque estariam, segundo ele, na resistência que se opõe à restauração das lembranças (LOEWENFELD, L. 1904).

O recalque é, portanto, uma operação que está na gênese dos sintomas neuróticos. Ele é um mecanismo de defesa contra os desejos que não são tolerados, que devem ser esquecidos, expulsos, pelo consciente. Segundo Christian Dunker, esse processo deixa marcas, já que tudo o que é negado simbolicamente retorna simbolicamente. O chiste, o sonho, o ato falho são retorno do recalado (DUNKER, 2019).

O fator da resistência se tornou um dos fundamentos de sua teoria. Quanto à negação, ela se manifesta no infamiliar pela própria morfologia da palavra *Unheimliche*, na qual a partícula *un-* é índice de recalamento. Nas palavras de Freud: “O infamiliar é, então, também nesse caso, o que uma vez foi doméstico, o que de muito é familiar. Mas o prefixo de negação “in-” [*un-*] nessa palavra é a marca do recalamento” (p.20).

O raciocínio que fundamenta tal asserção prenuncia uma tese capital de célebre artigo de 1925 sobre “A Negação”. O ensaio começa com exemplos clínicos de negação, quando pacientes apresentam frases negativas que são rejeições de pensamentos repentinos que lhe ocorrem. Quando dizem “O senhor me pergunta quem pode ser essa pessoa no sonho. Minha mãe não é”, o psicanalista retifica: “portanto é a mãe”. Ou, então, “é como se o paciente tivesse dito: Na verdade, foi a minha mãe que me ocorreu em relação a essa pessoa, mas não tenho a menor vontade de admitir que isso tenha me ocorrido” (p.141²⁸).

Segundo Freud, “negar algo no juízo significa, basicamente: isso é alguma coisa que eu preferiria recalcar” (p.20). A negação é uma maneira de tomar conhecimento do recalado porque “um conteúdo de representação ou de pensamento recalado pode abrir caminho até a consciência, sob a condição de que seja negado” (p.144).

Uma vez esclarecidos alguns pressupostos conceituais para compreender o Infamiliar, cabe, agora, seguir com a terceira parte do ensaio de Freud [*Das Unheimliche*] e continuar delineando o conceito-chave do Infamiliar. Se todo Infamiliar é o retorno do recalado, mas nem todo retorno do recalado é Infamiliar, ainda faltam algumas condições materiais, além das apresentadas até o presente

²⁸ As seguintes citações de Freud referem-se ao ensaio A Negação.

momento. Os contos maravilhosos apresentam muitos desejos e modos de pensar que refletem recalques. Quando estamos diante de histórias infantis de Hans Christian Andersen (“O soldadinho de chumbo” e “O patinho feio”, por exemplo), nos deparamos com a morte e a aparente ressurreição dos mortos, o retorno involuntário das coisas, a onipotência de pensamentos e etc., mas dificilmente sentimos algo de *Infamiliar*.

Isso porque o mundo dos contos maravilhosos desde sempre abandonou o fundamento da realidade e se declarou aberto para aceitar as crenças animistas. Já o infamiliar exige um conflito de julgamento, quando a narrativa se dá, aparentemente, no interior da realidade comum. O que Freud faz, ao final do ensaio, é justamente aquilo que ele se negou a fazer nas primeiras linhas: uma investigação no campo da teoria literária e da estética.

Assim, terminamos nossa apresentação de “O Infamiliar”, um ensaio multifacetado que explora temas de estética, teoria literária, psicanálise e linguística para evidenciar que *Unheimlich* provém de *Heimliche*, do familiar recalçado. Procurou-se demonstrar que o Infamiliar não se reduz ao sublime, nem ao duplo, ao maravilhoso ou ao fantástico, embora estabeleça conexão com todos eles.

3. A VÊNUS DE MÉRIMÉE

Prosper Mérimée (1803-70) foi um ilustre escritor francês do século XIX, também chamado por Victor Hugo de “mestre de todos nós” (HUGO apud AMARAL, 2015, p.8). É o autor conhecido pela novela “Carmen” (1845), que consagrou a protagonista como a *femme fatale* por excelência no imaginário coletivo, especialmente a partir da ópera homônima de Georges Bizet. Mas Mérimée também é conhecido pelos estudiosos do fantástico como o autor de “Vênus de Ille” (1857), nosso objeto de estudo neste capítulo. Trata-se de um conto paradigmático para a conceituação do fantástico, já que é uma das poucas obras que, segundo a abordagem de Todorov, enquadra-se na categoria de “fantástico puro”.

Expoente da alta burguesia artística da França napoleônica, Mérimée é caracterizado pela professora Glória Carneiro do Amaral (2015) como um “dândi²⁹, homem do mundo das letras, parisiense e viajante, frequentador da corte e dos salões, amigo da imperatriz Eugênia, arqueólogo, historiador, filólogo” (AMARAL, 2015, p.07). Sua escrita revela como tal estilo de vida o dotou de uma cultura enciclopédica, voltada para as artes. Era filho de um pintor, professor de desenho e secretário da Escola de Belas Artes, que lhe ensinou, desde criança, o desenho e a pintura aquarela. Aos quinze anos, falava inglês, russo e espanhol com fluência. Estudou no liceu Henri IV, cursou direito e, além de frequentar os círculos literários, durante os últimos 26 anos de sua vida, ocupou o cargo de inspetor-geral dos monumentos históricos, ofício que executou com “devotamento, interesse e eficiência” (AMARAL, 2015, p. 8).

O ofício de arqueólogo muito agradou seu gosto por viagens e levou-o a percorrer toda a França, promovendo a conservação de monumentos históricos. Viajou por vários territórios, em uma época que ainda não havia estradas de ferro,

²⁹ Sobre o dandismo é relevante o comentário de Baudelaire: “[...] o dandismo é antes de tudo a necessidade ardente de alcançar uma originalidade dentro dos limites exteriores da convivência. É uma espécie de culto de si mesmo que pode sobreviver à busca da felicidade que se encontra em outrem, na mulher, por exemplo, que pode sobreviver, inclusive, a tudo que chamamos ilusões. É o prazer de provocar admirações e a satisfação orgulhosa de jamais ficar admirado. [...] Para o perfeito dândi, essas coisas [amor, dinheiro e elegância] são apenas um símbolo da superioridade aristocrática de seu espírito.” (BAUDELAIRE apud ECO, 2004, p.334).

muitas vezes utilizando diligências ou cavalo e hospedando-se em casas de diplomatas e precários hotéis. Desempenhou um papel tão significativo na preservação desses monumentos e na organização do Museu de Cluny que o aniversário do seu centenário foi comemorado mais por arqueólogos que por literatos.

Não é à toa que seus contos e novelas estão recheados de sedutoras viagens por terras exóticas como o Oriente, Escócia, Espanha, Grécia e Inglaterra. Seu interesse por outras culturas reverbera de forma acentuada em sua obra, presente na descrição das paisagens, nos costumes, na caracterização de personagens e em nomes próprios. A apresentação de Glória do Amaral revela como o autor buscou muitos dos elementos essenciais de sua narrativa em suas viagens, como, por exemplo, na novela *Colomba*, em que a descrição da protagonista é baseada em uma jovem que morava ao lado do cônsul de Córdoba.

Mas a profissão de arqueólogo está relacionada também a outro elemento essencial da prosa de Mérimée: o apelo ao passado, apresentado como um espetáculo, sempre nas suas cores mais vibrantes. No contexto dessa dissertação, que aborda dois contos com essa temática, é fundamental explicitar o modo como Mérimée interage com a imaginação arqueológica desenvolvida ao longo do século XIX. Os antiquários e a pesquisa em sítios arqueológicos estão certamente em moda entre a burguesia durante parte do século XVIII e XIX, e Mérimée, como figura pública, dândi e inspetor-geral dos monumentos, está no centro dessa febre. O intento de transformar o passado em espetáculo é tão generalizado no período que Stephen Bann (1984) chamou o fenômeno de “obsessão histórica”³⁰, manifesta na quantidade de exposições museológicas inauguradas, no sucesso dos romances históricos e nos apelos sedutores das pinturas, panoramas e dioramas que glorificam as ruínas e os monumentos antigos, impulsionando um grande número de viagens domésticas, sobretudo na França (BANN apud BONAFOS, 2018, p. 78). A obra de Fussil, “O desespero do artista diante da grandeza dos fragmentos antigos”, é um exemplo eloquente dessa retórica de lamentação sobre as ruínas antigas que essa geração experienciou.

³⁰ No original: “historical-mindedness”.

Figura 8: Johann Henrich Fussil, *O desespero do artista diante da grandeza dos fragmentos antigos*, 1778-1779. Giz vermelho sobre sepia wash, 41 cm × 35,5 cm, Kunsthaus Zürich, Zurich.



Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/File:FuseliArtistMovedtoDespair.jpg>

Por certo, o fascínio da classe burguesa pela arqueologia é contemporâneo a muitas expedições arqueológicas e está relacionado com a própria profissionalização dos conservacionistas no período. Mas, as pesquisas, escavações e descobertas de ruínas não bastam, sozinhas, para explicar o fenômeno do regresso ao passado, quase obsessivo, que essa geração experienciou. Basta lembrarmos que a opinião pública foi praticamente indiferente aos sítios arqueológicos de Herculano (1738), enquanto os sítios de Pompeia (1748), descobertos apenas uma década depois, iniciam uma verdadeira busca pelo antigo. Umberto Eco (2004) explica que, entre as duas descobertas arqueológicas, operou-se uma transformação profunda no gosto europeu. Segundo o pesquisador, essa geração teria descoberto que a imagem renascentista da era clássica referia-se, na

realidade, ao seu período de decadência. Um exemplo disso são as descobertas como as figuras de terracota de Tanagra³¹ e as estatuetas arcaicas que Freud gostava de colecionar³², que sugerem fortemente que uma autêntica visão da antiguidade parecia muito mais primitiva e menos “clássica” do que se pensava anteriormente. Segundo o pesquisador, “descobre-se que a chamada beleza clássica é na verdade uma deformação levada a cabo pelos humanistas e, ao rejeitá-la, desvia-se a pesquisa para a ‘verdadeira’ antiguidade” (ECO, 2004, p. 244).

Ao escrever no século XIX, Mérimée é consciente do fato de que a pesquisa arqueológica causou uma pequena revolução nos estudos sobre a antiguidade e ele mesmo questiona a própria noção de ideal clássico, popularizada no século XVIII por Johann Joachim Winckelmann e seus seguidores neoclássicos:

Por volta do ano da graça de 1827, eu era *romântico*. Dizíamos aos *clássicos*: seus gregos não são gregos, seus romanos não são romanos; vocês não sabem dar *cor local* às suas composições. Não há salvação sem *cor local*. Entendíamos como “cor local” o que no século XVII chamavam-se os costumes; mas estávamos muito orgulhosos da nossa expressão e pensávamos ter inventado a palavra e a coisa (MÉRIMÉE apud AMARAL, 2015, p. 9).

Na obra de Mérimée, a cor local é um traço fundamental, ao qual os teóricos recorrem para caracterizá-lo como romântico. Além de uma descrição pitoresca de objetos e hábitos, a cor local impregna a atmosfera a partir da caracterização dos personagens, dos nomes próprios e das paixões violentas. Na escrita do autor, a busca pela cor local, assim como o desejo por viagens a terras distantes, reflete a desconfiança com os clássicos e a intolerância para com os objetos tradicionais da arte. É um desdobramento da busca por uma beleza exótica, diferente da clássica europeia, e um esforço para alcançar um estilo original na literatura, mais independente em relação ao cânone e com maior liberdade expressiva.

³¹ Estatuetas de terracota, das quais se encontrou grande quantidade na necrópole de Tânagra, na Beócia. Além de belas mulheres e cenas cotidianas, foram encontrados os “grotescos”, corpos deformados em poses tortuosas (epilépticos, obesos, corcundas) que contrastavam violentamente com os cânones da beleza grega.

³² O Freud Museum, em Londres, afirma que o psicanalista colecionou mais de 2.500 objetos de civilizações antigas. Muitos deles estão expostos no acervo do museu. Disponível em: <https://www.freud.org.uk/> acesso em 27.06.2020

Pode-se dizer que, em ambos os contos estudados nesse trabalho, há a descrição pitoresca do espaço a partir de uma ambientação específica: as ruínas. Chama-se de “estéticas das ruínas” uma constante nas artes que se desenvolve na segunda metade do século XVIII e que revela o desejo, tanto romântico quanto neoclássico, de ressuscitar e experimentar o passado. Ainda que a estética das ruínas seja um desdobramento de um comportamento neoclássico, é com Mérimée, na era romântica, que o passado ganha efetiva “cor local”. Afinal, é no século XIX, com o romantismo, que o passado é convertido em verdadeiro espetáculo.

Alexandre Bonafos (2018) explica como o contexto histórico, especialmente na França pós-revolucionária de Mérimée, tornou importantes os esforços para reviver o passado: Às vésperas da Revolução, a França reconheceu o patrimônio histórico como forma integrante da identidade nacional, e, em 1789 e 1790, massivamente nacionalizou monumentos e obras de arte, declarando-os bens nacionais³³ (BONAFOS, 2018, p.81). No entanto, logo depois, durante a Revolução Francesa e o período do Terror (1793-1794), seguiu-se uma campanha de destruição de símbolos reais e religiosos que fez dos monumentos nacionais mártires do vandalismo revolucionário, um sentimento que perdurou até o século XIX. Se o passado é composto por eventos, artefatos e monumentos que não existirão novamente, cria-se um senso de urgência para salvar a herança e os restos que testemunham os antigos estágios das civilizações. É por esse motivo que a estética das ruínas, especialmente na prosa de Mérimée, evoca o passado como um lamento, nas quais os monumentos destruídos e as estátuas fragmentadas passam a significar o desaparecimento de um mundo antigo do qual o presente foi irremediavelmente alienado.

A obra de Mérimée que melhor interage com a imaginação arqueológica desenvolvida ao longo do século XIX é “A vênus de Ille”, objeto de nosso estudo. O conto, de 1835, gira em torno de uma estátua de Vênus (um ídolo do império romano), que foi descoberta na cidade de Ille, no sul da França, e que, supostamente, ganha vida e assassina um homem. Nesse sentido, a narrativa claramente faz referência a um fato histórico, ocorrido treze anos antes da

³³ No original: “biens nationaux”

publicação do conto, que estaria fresco na memória dos leitores franceses: a descoberta, em 1820, da Vênus de Milo, que foi instalada no Louvre em 1822, e que, imediatamente, tornou-se um dos ícones femininos mais celebrados da história europeia.

Figura 9: Vênus de Milo, original grego em mármore do século I a.C., Museu do Louvre, França.



Fonte: www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/aphodite-known-venus-de-milo

Na narrativa, Mérimée destaca a arqueologia como uma ciência ao apresentar seu narrador como arqueólogo que está de visita na cidade de Ille e que é convidado para jantar na casa de um senhor rico, colecionador de antiguidades. Assim que se encontram, o arqueólogo é convidado para participar da cerimônia de casamento do filho deste senhor, que aconteceria no mesmo final de semana. Mas, antes da cerimônia, o burguês e todos na cidade não conseguem falar de outra coisa a não ser da descoberta da Vênus, a mulher de cobre de quase dois metros de altura, que estava enterrada nas propriedades desse senhor.

Percebe-se que o burguês está apaixonado pela Vênus (quase enfeitiçado, como diz o narrador), para o horror de sua esposa, devota do catolicismo, e terror dos seus funcionários, que se arrepiam só de ver essa imagem pagã. O medo coletivo da estátua é justificado por dois acontecimentos estranhos: o primeiro se

refere ao trabalhador que descobriu a estátua enterrada e teve sua perna esmagada por ela; o segundo diz respeito a uns garotos que injuriaram a Vênus e atiraram pedras nela, recebendo, de volta, em ricochete, as pedradas desferidas.

A construção imagética dessa estátua é detalhada e recheada de referências arqueológicas que conferem maior realismo à narrativa. Ela é descrita como a coisa mais bela e amedrontadora que já se viu: uma mulher maravilhosa e má, negra da cor do bronze, nua até a cintura, com a mão direita estendida; um corpo absurdamente bem talhado, que seria a cópia mais perfeita do corpo feminino, se existisse na natureza um corpo feminino tão perfeito – voluptuoso e embriagante. O narrador ressalta que não se trata da beleza calma e severa dos gregos. Havia, nessa imagem, uma ferocidade, rosto de expressão diabólica, de crueldade, desdém, ironia, que potencializava seu poder de fascínio. Os criados diziam que não era possível olhar para ela sem querer baixar os olhos.

O arqueólogo a examina e comprova que a estátua é do período helenístico. De acordo com o personagem, as inscrições em seu corpo indicam que o escultor Myron fez o ídolo como oferenda a Vênus, por quem era apaixonado, e significam: “Cuidado contigo, se ela te ama”³⁴. Aqui, chegamos ao acontecimento chave: antes do casamento, o noivo decide participar de um jogo de pela³⁵ com os amigos e coloca a aliança no dedo anelar da Vênus. Durante o jantar de casamento, ele se lembra que esqueceu a aliança no dedo da estátua e volta para buscá-la, mas, quando tenta tirar o anel, já não é mais possível, ela fechou o punho. Desesperado, ele encontra o arqueólogo e conta o que aconteceu. O arqueólogo, por sua vez, não acredita, imaginando que ele tinha bebido demais. No dia seguinte, o noivo amanhece esmagado e a noiva catatônica, dizendo que viu a Vênus entrar no quarto e que o sufocou num abraço mortal.

3.1 A CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO NO CONTO

³⁴ Tal frase é imortalizada no refrão da ária de Carmen, na ópera de Bizet. Trata-se do trecho em francês mais conhecido da ópera.

³⁵ Considerado um dos ancestrais do tênis.

A partir desse breve resumo de “A vênus de Ille” (1835), já é possível perceber que o conto está intimamente ligado aos elementos da literatura fantástica. A começar pelo tema: a relação entre o ser vivo e a escultura, o simulacro técnico. Uma constante temática na literatura fantástica é a confusão de figuras artificiais (como estátuas, manequins e autômatos) com seres vivos, especialmente em razão da intensa semelhança com os humanos. Mérimée, articulando ironia e bom-humor, suscita a similitude do simulacro como epígrafe do conto, ao inserir uma citação grega que diz: “Que essa estátua nos seja, pois, benéfica e propícia, visto que tanto se parece com um homem. Luciano de Samósata, Filopseudes³⁶” (MÉRIMÉE, 2015 p. 209)³⁷. Mas, longe de serem boas e benéficas, as figuras artificiais que permeiam a literatura fantástica são símbolos da degeneração do humano, como vemos, por exemplo, em “O homem da areia” (1816), de Hoffmann, “O retrato oval” (1842), de Edgard Allan Poe, e “O último dos Valérios” (1974), de Henry James. Nessas obras, o desejo narcisístico dos personagens de dar vida a estátuas, bonecas e toda sorte de mulheres artificiais, visa ao preenchimento da expectativa nostálgica de um ideal e acaba tendo como resultado a loucura e morte.

A mulher artificial que ganha vida está relacionada a alguns sistemas temáticos apresentados na teoria do fantástico. O primeiro deles é o “grupo das metamorfoses”, explicitado por Todorov no conjunto que chamou de “temas do eu” (TODOROV, 2010, p. 117). Por “metamorfoses”, em Todorov, compreende-se tanto a transformação pela qual passou a estátua de Vênus, do status de matéria a de ser vivo, quanto a capacidade do imaginário de alterar o sensível. Assim como o guia que leva o arqueólogo até a casa do sr. de Peyrehorade, dizemos facilmente que uma estátua “nos fita com seus grandes olhos brancos... Parece que nos está encarando” (p. 211). Mas essas declarações são como figuras de linguagem, estão no âmbito do imaginário. No entanto, “o sobrenatural começa a partir do momento em que se desliza das palavras às coisas que essas palavras supostamente designam” (TODOROV, 2010, p.121). Assim, a metamorfose é também a passagem

³⁶ Em razão da quantidade de referências ao conto de Mérimée nesta sessão, passaremos a referenciar a obra somente pelo número da página.

³⁷ Inserida em grego, no original. Citação de Filopseudes, obra do século II, escrita pelo pensador grego Luciano de Samósata.

do imaginário ao sensível, a “transgressão da separação entre matéria e espírito, tal como geralmente é concebida” (TODOROV, 2010, p. 121-122).

Trata-se de um “tema do eu” porque concerne essencialmente à estruturação do mundo e a forma como o sujeito o percebe. Em termos freudianos, trataria do sistema percepção-consciência. Todorov destaca, inclusive, como termo “percepção” é importante, já que as obras ligadas a essa rede temática fazem aflorar incessantemente a visão: o sr. de Peyrehorade dá vida à Vênus por meio de seu olhar, assim como Nathanael à Olímpia e o conde Valério à Juno. O olhar é tão importante para essas narrativas que o estudioso propõe designar todos os temas do eu como “temas do olhar” (TODOROV, 2010, p. 128).

O segundo sistema temático a que “A Vênus de Ille” (1835) se relaciona é apresentado por Remo Ceserani como “A aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível” (CESERANI, 2006, p. 84). Imediatamente associado à imagem do estrangeiro, esse sistema temático aponta os impactos que a chegada dessa figura causa nos integrantes da história, normalmente dentro de um espaço reservado e protegido, pertencente a uma família. No caso, trata-se de uma estátua romana do período helenístico – estrangeira, portanto, tanto geográfica quando temporalmente – que surge subitamente na propriedade de uma família catalã e torna-se plena de aspectos inquietantes, suscitando profunda perturbação psicológica. Há, nesses casos, uma série de consequências que a simples exclusão do elemento estranho não seria capaz de resolver. Basta lembrarmos do relato final do narrador: “parece que uma má sorte persegue aos que possuem esse bronze” (p.235). Mesmo depois de a Vênus de Ille ter sido derretida e transformada em um sino para a igreja local, “já duas vezes gelaram as vinhas” (p.235).

Ceserani aponta que nas narrativas mais extremas, o estrangeiro assume uma presença disforme, como o fantasma que vem perturbar a felicidade doméstica, o diabo que chama para um pacto ou um lobisomem, de corpórea animalidade. Mérimée consegue, em seu conto, salientar o caráter estrangeiro da Vênus não apenas por chama-la de “a romana”, mas também por conferir ares monstruosos a sua descrição, como a sua evidente “expressão de malvadeza” (p. 211), a imagem de uma “divindade infernal, exultante com a desgraça que se abatia sobre aquela casa” (p. 232). A aparência maléfica e os ares monstruosos aproximam a estátua da

figura do diabo, causadora da maldade e dotada de desejos de possessão, o que justificaria o medo dos personagens. Se assim entendida, a ação de Afonso, de colocar o anel no dedo anular da Vênus, pode ser lida como um pacto com uma entidade demoníaca, que terá consequências desastrosas.

Outro sistema temático de Ceserani presente no conto de Mérimée é “o Eros e as frustrações do amor romântico”. O amor romântico esteve presente particularmente no imaginário do século XVIII e é caracterizado por uma misteriosa afinidade entre os amantes, almas gêmeas, que se encontram e se unem eternamente, mesmo em conflito com as estruturas sociais. Segundo Ceserani, a literatura fantástica assumiu uma tarefa crítica a respeito desse grande tema. No fantástico, o tema do amor romântico é apresentado sob o viés dos seus limites e aberrações. São revelados “os excessos da projeção individual do objeto de amor sobre um objeto que não é digno dele ou chegam a encarnar o objeto de amor em uma linguagem pictórica ou até mesmo em um fantasma” (CESERANI, 2006, p. 88).

É uma visão semelhante à de Todorov, que aponta a constância das perversões e do excesso do desejo sexual no que chamou de “temas do tu”. Nessa segunda rede temática, o que permanece é o desejo sexual, especialmente a sua relação com a crueldade e as preocupações concernentes à morte, como cadáveres, vampirismo e a vida após a morte. Segundo o estruturalista, o desejo, como tentação sensual, encontra sua encarnação em algumas das figuras mais frequentes do mundo sobrenatural, em particular na do diabo. É possível afirmar, de modo simplificado, que, nesse eixo temático do fantástico, “o diabo não é senão a palavra para designar *libido*” (TODOROV, 2010, p.137).

A sedutora Vênus de Ille é, como saberemos, um espírito maligno, a obra de um artista que desejou exprimir a “malícia, levada às raias da maldade” (p. 217). Nesse sentido, ela é um exemplo de identidade do diabo e da mulher, ou, como propõe Todorov, identidade do desejo sexual: “O diabo é a mulher, enquanto objeto do desejo” (TODOROV, 2010, p. 137). A ambiguidade do texto deve-se, em grande parte, às comparações estabelecidas entre a Vênus e a srta. de Puygarrig, a noiva catalã, ao passo que se torna cada vez mais natural para o leitor conferir subjetividade à estátua. Em verdade, o comportamento da Vênus em nada difere de uma mulher apaixonada em sua noite de núpcias. No conto, o espírito maligno da

deusa não procura se apoderar da alma eterna de Afonso, mas, assim como uma mulher terrena, contenta-se em possuí-lo fisicamente. Por essa ótica, também não haveria diferença entre os votos matrimoniais que Afonso faz para a noiva catalã e para a romana, ao colocar a aliança em seu dedo. Exceto, talvez, pelo perigo em quebrar os votos à turbulenta divindade do amor, a mais sedutora e cruel: “cuidado contigo, se ela te ama” (p. 218). O diabo-desejo se apoderará do noivo antes que ele possa ser infiel.

Mas, além do demoníaco, a *Vênus de Ille* é um conto que ilustra outras transformações do desejo: há uma equivalência entre o amor pela estátua e o amor pela morte. Já nas primeiras páginas do conto, o guia conta ao arqueólogo como encontraram a *Vênus* debaixo de uma oliveira: a primeira coisa que apareceu foi uma mão negra, como a mão de um morto saindo da terra. De acordo com o relato, os trabalhadores se assustaram, saíram correndo e disseram ao patrão: “Mortos! Há mortos debaixo da oliveira!” (p. 210). A compatibilidade entre estátua e morte, entretanto, não é somente assustadora, é também provocadora de desejos sexuais proibidos: o narrador arqueólogo, ao observar pela primeira vez a estátua, experimenta uma perturbação sensual despertada pela contemplação de seus voluptuosos contornos. Todorov afirma que “esse amor pela morte, apresentado aqui sob forma levemente velada [...] como o amor pela estátua, pela imagem de um quadro etc..., leva o nome de necrofilia” (TODOROV, 2010, p. 145). Acrescentamos, no entanto, que não cabe aqui fazer uma leitura simplista, afirmando, por exemplo, que diabo significa sexo e o vampiro necrofilia. As imagens, inclusive as literárias, são polissêmicas, o seu sentido depende das relações que elas mantêm com a obra. Todorov, inclusive, ressalta que colocar lado a lado termos abstratos como a sexualidade e a morte com termos concretos, como o diabo e o vampiro, não é estabelecer uma significação, mas uma compatibilidade, uma co-presença. Afinal “o sentido de uma imagem é sempre mais rico e mais complexo do que uma determinada tradução deixaria de supor” (TODOROV, 2010, p. 152).

Portanto, o objetivo de Todorov em elencar o eixo que chamou de “temas do tu” é destacar que se trata da relação do homem com seu desejo, e, por consequência, com seu inconsciente. Encontramos, nos diversos textos fantásticos, uma constante: o sobrenatural aparece para dar medida e punição aos desejos

sexuais inconsciente, particularmente aqueles poderosos e perversos. Assim, o amor carnal, intenso, excessivo, e todas as suas transformações são condenados em nome dos princípios cristãos. Encontramos um exemplo disso nas passagens em que a sra. de Peyrehorade, matriarca católica da família, opõe-se com veemência à Vênus, insistindo que ela seja fundida a fim de fazer um sino para a igreja. Manifesta-se a oposição: a mãe católica que interdita o diabo-desejo. Por isso que, para Todorov, “afirmar a sexualidade, é negar a religião” (TODOROV, 2010, p. 139).

Acabamos de estabelecer as redes temáticas que aproximam o conto da literatura fantástica. Agora, cabe analisar os procedimentos formais e sistemáticos que Mérimée utiliza para gerar a ambiguidade do fantástico na obra.

A narrativa começa por “Descia eu a derradeira encosta do Canigou” (p. 209). Tem-se, de início, apresentado o sujeito da enunciação do conto, um arqueólogo de Paris, estudioso de monumentos históricos e conhecedor de línguas, sobretudo latim, que veio visitar a região catalã do Canigou, reputada pela qualidade dos seus monumentos. Esse narrador-personagem, ou, como denomina Felipe Furtado, “narrador-actor” (FURTADO, 1980, 110), é a modalidade mais frequente na narrativa fantástica. Por meio dele, os fatos e personagens são apresentados, filtrados pelo seu olhar. Trata-se de um narrador homodiegético e não onisciente que, como na maioria dos contos fantásticos, coincide com um comparsa da vítima e não propriamente com o protagonista. De acordo com Todorov, a narração em primeira pessoa “facilita a necessária identificação do leitor com os personagens” (TODOROV, 2010, p. 94) e convém perfeitamente ao fantástico porque, já que pode mentir, atribui uma particular ambiguidade à narrativa, que não aconteceria caso o narrador fosse em terceira pessoa. Além disso, Furtado sustenta que o testemunho desse narrador-actor contribui para a verossimilhança da narrativa, já que ele geralmente é um indivíduo cético, de uma profissão respeitável, que coopera com as suas expressões de incredulidade para “insuflar confiança no destinatário do discurso [...] para sentir que não vai ser grosseiramente enganado” (FURTADO, 1980, p. 57).

O narrador é o mais respeitável dos personagens: o status de cosmopolita, morador da capital e estudioso faz contrastar sua erudição com as aspirações, toscas e risíveis, de seu anfitrião em parecer culto. Dentro da atmosfera social de

sua época, Mérimée reflete no arqueólogo os valores burgueses que lideram o poder e o pensamento vigente na França do século XIX. Para conferir ainda mais credibilidade ao relato do narrador-personagem, já no início do conto, é possível perceber descrições geográficas da região, baseadas nas próprias viagens de Mérimée pela encosta do Canigou, com a menção à quantidade de léguas percorridas. Essas “referências factuais” (FURTADO, 1980, p.54), como alusões a informações geográficas, acontecimentos históricos e dados científicos da época, são outros recursos de autoridade, também empregadas nos contos fantásticos para promover a verossimilhança.

Durante a viagem até a casa dos Peyrehorade, o guia informa o visitante sobre o casamento de Afonso, filho do anfitrião, com a srta. de Puygarrig, herdeira de uma fortuna. Também comenta a respeito da referida estátua de bronze, de grandes olhos brancos. Conta que os moradores de Ille atribuem a ela o acidente com Jean Coll, que teve a perna quebrada quando a colocavam de pé. Enquanto o arqueólogo procura dar explicações científicas sobre a descoberta, o guia tem explicações fundamentadas na superstição: “Ela nos fita com seus grandes olhos brancos... Parece que nos está nos encarando” (p. 211). O emprego do verbo “parecer” levanta a dúvida, já semeando no imaginário do leitor a possibilidade de a estátua ser uma entidade animada, capaz de olhar desafiadoramente. O uso do discurso figurado, segundo Todorov, é uma das propriedades dos textos fantásticos que favorecem a instauração da ambiguidade. Essas expressões, embora frequentes na linguagem comum, pressupõem um fenômeno sobrenatural quando tomadas ao pé da letra. Assim, pouco a pouco, o leitor é levado a hesitar sobre a interpretação do fenômeno sobrenatural, especialmente porque leu algumas expressões figuradas que antecederiam o acontecimento. Todorov também sustenta que a modalização e o emprego de verbos no imperfeito são mecanismos que favorecem a instauração da ambiguidade. Quando o guia diz “o sr. de Peyrehorade nos disse que era um ídolo do tempo dos pagãos... do tempo de Carlos Magno, *ou lá o que seja*” (p. 210, grifo acrescido), a expressão “o lá o que seja” é um exemplo do uso da modalização, expressão que indica “a incerteza em que se encontra o sujeito que fala quanto à verdade da frase que enuncia” (TORODOV, 2010, p.44).

Percebemos que o autor, aos poucos, constrói um ambiente de instabilidade e suscita os mistérios que envolvem a estátua.

No jantar na casa do sr. de Peyrehorade, o arqueólogo ouve o anfitrião falar de “sua” bela Vênus, colocada em um espaço do jardim, ao lado do campo de pela, e de como espera ter a imprensa a seus pés depois que divulgar sua interpretação das inscrições nela impressas. Nessa ocasião, Mérimée aproveita as descrições das vestimentas dos personagens para incluir mais referências factuais, ao compará-las às ilustrações do *Journal des modes*, famoso periódico da época (p. 212). Percebe-se que o sr. de Peyrehorade é vaidoso e ambicioso, um reflexo constrangedor do espírito burguês do século XIX: “É preciso que os senhores nos deixem alguma coisa a que respigar, a nós, pobres-diabos da província. Já são tão ricos, os srs. sábios de Paris!” (p. 220). Por esse viés, o conto aborda o homem burguês que vê nos artefatos arqueológicos a posse de algo exótico, incomum, capaz de lhe dar prestígio social. Esse é o motivo pelo qual a Vênus não está guardada como relíquia, e sim, exposta aos olhos dos transeuntes, como um símbolo de poder.

Na manhã seguinte, o arqueólogo acorda atropelado por Peyrehorade, que tinha pressa de mostrar a Vênus. Para conferir verossimilhança ao conto, Mérimée o recheia de informações sobre mitologia e literatura clássica, especialmente nos diálogos entre o anfitrião e o narrador. O autor recorre ao discurso científico na cena em que os personagens argumentam sobre a autoria da estátua, comparando as características estilísticas da obra com as inscrições gregas. O sr. de Peyrehorade atribui a sua vênus à escola de Myron³⁸, um dos mais célebres escultores gregos. O narrador, mais cético e cauteloso, reluta em aceitar esse fato, ponderando que Myron poderia ser o autor do bracelete, que antes adornava o braço da estátua. Quanto às inscrições gregas, elas são analisadas parte por parte, com referência à etimologia de Gruter ou Orelli (p. 219), tradutores consagrados. A precisão científica e o ceticismo do personagem-narrador fazem com que ele desconfie e zombe das interpretações do sr. de Peyrehorade, tão forçadas que lhe pareciam.

O narrador também a descreve em maravilhosa beleza, o alto do corpo nu, na mão direita, o polegar e os dois dedos seguintes esticados e os dois outros

³⁸ Míron de Elêutras, importante escultor grego do século V a.C., autor de *Discóbulo*.

ligeiramente dobrados da Vênus. Observa o drapeado das vestes, a cabeleira, até chegar no rosto, tão inquietante que o narrador garante que jamais conseguiria exprimir o seu estranho caráter. Apresenta os olhos contraídos, as narinas infladas e a boca soerguida em um sorriso. Tal descrição reverbera a teatralidade, um gosto pelo espetáculo, que envolve a Vênus numa atmosfera fantasmagórica. Ceserani evidencia como os grandes mestres da literatura fantástica usam o detalhe, as mudanças de escala na descrição, para criar o efeito teatral, procurando “ativar todos os possíveis procedimentos de figuratividade e iconicidade implícitos na narrativa” (CESERANI, 1980, p.76).

O erudito arqueólogo e Peyrehorade mostram seus conhecimentos ao discutirem sobre a mitologia e as histórias de Vênus, deusa grega do amor e da sexualidade, a mais bela e doce de toda as divindades. Mas a Vênus diante deles, moldada no bronze, de cor escura, contrasta com os originais gregos e romanos. Enfatiza o narrador: “Não era essa beleza calma e severa dos gregos, [...] Desdém, ironia, crueldade, era o que se lia naquele rosto, de uma incrível beleza, no entanto” (p. 218). E acrescenta que a impressão infernal se acentuava em razão dos olhos da estátua: “Aqueles olhos brilhantes davam certa ilusão que lembrava a realidade, a vida [...] ela fazia baixar os olhos a quem contemplasse” (p. 218). Uma estátua capaz de desestabilizar os mais céticos. Filipe Furtado tem o mérito de apresentar o conceito de fenomenologia meta-empírica, que se amolda com perfeição a este conto. Definida como os fenômenos que vão além do que é cognoscível a partir da experiência, a experiência meta-empírica convém ao fantástico somente no seu caráter negativo, maléfico. Por esse motivo que a Vênus, que usualmente é considerada positiva, é aqui apresentada como sinistra, ameaçadora, adaptando-se às exigências do gênero.

No dia seguinte, o noivo Alfonso demonstra algum entusiasmo pelo casamento, mas, sob o olhar cético do personagem-narrador, percebemos que os sentimentos do noivo se dão pelas vantagens que o contrato de casamento oferece: “O bom é que ela é muito rica. Sua tia de Prades lhe deixou a fortuna. Ah! Eu vou ser muito feliz! (p. 222). O casamento, antes assumido como união para sempre, em uma dimensão transcendental, agora foi corrompido pelas aspirações do contrato civil. Sob essa ótica, depreendemos que Mérimée opera uma crítica aos valores, à

modernização daquela sociedade que transfigurou a união conjugal em acúmulo de bens. A srta. de Puygarrig, embora descrita como uma Vênus por sua beleza e sedução, é cobiçada por seus dotes financeiros. É um reflexo da mulher objetificada na sociedade capitalista, ao passo que a mulher artificial, a mercadoria, torna-se fetichizada.

O noivo mostra um anel que pretende dar à futura esposa, formado por duas mãos entrelaçadas. Dentro do anel lia-se “*Semp’ab ti*”, sempre contigo. Observamos mais uma vez a função narrativa do detalhe, apresentando as características com o cuidado necessário para que o leitor atento possa voltar e encontrar as indicações características do pacto matrimonial, como a imagem das mãos entrelaçadas e o dizer gravado. Nesta situação, cabe ressaltar a simbologia do anel. Entre inúmeras indicações oferecidas, o anel

[...] aparece como o signo de uma aliança, de um voto, de uma comunidade, de um destino associado [...] No cristianismo, o anel simboliza a união fiel, livremente aceita [...] No plano esotérico, o anel possui poderes mágicos [...] colocar no dedo de outra pessoa significa aceitar o dom de outrem [...] (CHEVALIER, 1998, p. 53- 54)

À luz dessa simbologia, podemos significar o acontecimento seguinte. Na sexta-feira, dia de Vênus, considerado um dia de má sorte na superstição popular, acontece o casamento. Antes da cerimônia, o noivo retira a aliança para poder jogar pela e coloca-o no dedo anular da estátua. Já em Puygarrig, o noivo percebeu que havia deixado o anel no dedo de Vênus, mas não quis enviar nenhum funcionário para buscá-lo: “Eles me chamariam de marido da estátua” (p.227). Está selado o pacto do jovem com a entidade meta-empírica demoníaca. De acordo com Furtado, “Todas as manifestações meta-empíricas negativas têm como objetivo fundamental a apropriação, a posse plena da vítima humana” (FURTADO, 1980, p. 27). Agora que selou o pacto, a vítima não tem chance na sua luta contra as forças meta-empíricas, é apenas um “joguete do desconhecido, avassalado por entidades inimagináveis” (FURTADO, 1980, p. 87).

Durante o jantar de casamento, o noivo sai, quando volta está pálido, mas bebia muito vinho. Era quase meia noite quando Afonso dirige-se ao arqueólogo: “Estou enfeitiçado!” (p. 229) e tenta falar sobre o anel. Ele conta que não conseguiu tirar o anel do dedo da estátua: “O dedo da Vênus afastou-se, dobrado; ela contrai a

mão, compreende? Pelo visto, é minha mulher, pois eu lhe dei minha aliança... Ela não quer devolvê-la” (p. 230). O narrador confessa ter sentido um calafrio, efeito de inquietude e medo, provocados, possivelmente, a partir das “superstições” sobre a estátua, mas recupera-se. Tentando racionalizar o ocorrido, o jovem Afonso apela: “O senhor que é antiquário [...] deve conhecer bem essas estátuas, talvez haja alguma mola, alguma diabrura, que eu não conheço... Não quer ir examiná-la?” (p.230). Para que o fantástico provoque seu efeito, alguns heróis tentam racionalizar uma resposta aos acontecimentos insólitos na ruína das crenças. Segundo Furtado, “O emprego da racionalização parcial como processo redutor do impacto eventualmente produzido pelo fenómeno sobrenatural é muito frequente, sendo raras as narrativas do género em que não surge” (FURTADO, 1980, p. 65). O personagem narrador, sendo o mais cético da narrativa, também reage, policiado pela razão: “Grande tolo seria eu, pensei com meus botões, se fosse verificar o que me disse um bêbado”. Chovia muito e o cientista foi se deitar.

Não sabemos, portanto, o que teria acontecido com o anel, já que nenhuma testemunha confiável foi verificar. Eis aqui a presença da elipse, outro procedimento formal destacado por Ceserani (CESERANI, 2004, p. 74). Essas súbitas aberturas de espaços vazios, vácuos de informação, provocam fortes efeitos de surpresa e incerteza. Nessa cena, tudo procede por elipses e o silêncio da narração nutre a proliferação de perguntas. Só podemos imaginar o personagem Afonso diante da Vênus demoníaca, constatando sua impotência diante da mão fechada da estátua. Subitamente, ele encontra-se em uma dimensão diversa do mundo natural, transposto para a realidade do pesadelo ou da loucura. Essa passagem da dimensão do cotidiano, do familiar, para o inexplicável e perturbador, é o que Ceserani chama de “passagem de limite e de fronteira” (CESERANI, 2004, p. 71).

Embora a cena não tenha sido descrita na narrativa, podemos presumir seus efeitos alucinantes: o espaço exterior à casa, isolado, um jardim na hora avançada da noite em meio a uma chuva torrencial. A entidade maléfica soba luz bruxuleante dos relâmpagos. A mesma índole irreal, a mesma tendência para o isolamento e a obscuridade dos cenários da literatura fantástica. É o equilíbrio entre esse cenário alucinante, impreterivelmente imaginado pelo leitor durante a elipse, e o cenário

realista, verossímil, criado por Mérimée ao longo do conto, que configura o espaço-híbrido identificado por Furtado.

Mais tarde naquela noite, o silêncio na casa foi quebrado por pesados passos na escada: “Que bruto! – exclamei. – Aposto que vai cair da escada” (p.231). Seguiu-se o silêncio, o arqueólogo pegou um livro, mas logo dormiu. Segundo sua narração, ele dormiu mal e “Deviam ser cinco horas da manhã [...] quando cantou um galo. Ia raiar o dia. Ouvi então nitidamente os mesmos passos passados, o mesmo estalar de degraus que ouvira antes de adormecer” (p.231). Bocejando, tentou imaginar porque Alfonso acordaria tão cedo, mas não encontrou nenhuma explicação plausível. Mais uma vez, um exemplo significativo do emprego do imperfeito e da modalização (deviam ser cinco da manhã, ia raiar o dia). Os termos, em conjunto com a sonolência da testemunha, favorecem a instauração da incerteza.

O narrador conta que ouviu mais tropeços, portas batendo e gritos confusos. Saiu para o corredor e correu para o quarto nupcial. Deparou-se com o corpo de Afonso morto sobre a cama. A noiva, com convulsões, gritava muito. A cena de horror ganha intensidade quando o arqueólogo vê a expressão de angústia no rosto do rapaz e deduz ter sido uma morte violenta: “Dir-se-ia que fora apertado num círculo de ferro. Meu pé pisou em alguma coisa dura que se encontrava no tapete: baixei-me e vi o anel de diamantes” (p. 232).

Diante desses vestígios, o narrador supõe ter sido um assassinato à noite, mas suspende ao leitor qualquer conclusão. Ele levanta a hipótese de um jogador de pela, o aragonês, que havia ameaçado Alphonse depois do jogo, mas o tamanho das marcas deixadas descartava essa suposição. Procurou pistas por toda a casa. Como havia chovido e encharcado a terra, não havia marcas nítidas, somente “alguns passos, profundamente impressos na terra; [...] partindo do ângulo da cerca contígua ao campo de pela e findado na porta da casa” (p.232). Ao passar pela estátua de Vênus contemplou sua maldade irônica: “pareceu-me ver uma divindade infernal exultante com a desgraça que se abatia sobre aquela casa” (p.232).

As marcas deixadas no corpo de Afonso, o anel no chão do quarto, os passos pesados na escada testemunhados pelo narrador e as marcas na terra molhada contribuem para a explicação sobrenatural. Todavia, o próprio narrador

deixa claro: “não me consta que nenhum elemento novo tenha vindo esclarecer a misteriosa catástrofe” (p.235). No desfecho, não é possível comprovar que a estátua ganhou vida e grande parte dos acontecimentos sobrenaturais (como ela quebrar a perna do funcionário ou devolver a pedrada dos meninos), poderiam ser justificáveis por estranhas coincidências. Até mesmo a morte do noivo é aberta a uma explicação racional, já que a noiva estava em um período de depressão e poderia ter alucinado, assim como o próprio noivo poderia estar bêbado quando viu o punho fechado da Vênus. Mas essas explicações são muito simples e inverossímeis, o que induz o leitor à explicação sobrenatural.

A narrativa de “Vênus de Ille” apresenta um encadeamento progressivo dos acontecimentos e um mistério, que foi criado na mesma intensidade. Mas, ao final, não tem o comprometimento de revelar o mistério ao leitor, ou de dar qualquer explicação sobre os fenômenos. Esta é a poética do fantástico. Assim como nas superstições populares, o conto trabalha para seduzir o leitor, fazê-lo ficar dividido entre a vontade de racionalizar os ocorridos e o impulso de ceder ao imaginário. Segundo a definição de Todorov, o fantástico ocorre nessa incerteza, hesitação entre a explicação racional ou sobrenatural do fenômeno: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2010, p. 31).

O conto apresentado é um dos poucos exemplos de narrativas que consegue manter a hesitação do personagem narrador (e, em consequência, do leitor implícito) até o final da intriga, o que é extremamente difícil de atingir. Toda a narração é conduzida pela ambiguidade, há uma extrema duplicidade sobre o caráter da estátua, que é um objeto artificial, mas é também agressivamente viva nas suas descrições e nos acontecimentos que desencadeia. A cada novo incidente, o narrador deixa aberta a possibilidade de uma explicação racional e isso vale também para o trágico final da história. O conto coloca em crise qualquer tentativa de explicação fácil e faz aflorar, através do tema da arte superior à vida, o tema da arte que se nutre da vida, do olhar dos observadores, da idolatria dos apaixonados, imobilizando-os em um efeito de morte.

4. A JUNO DE JAMES

“Mas pode um fantasma assombrar um fantasma?”
Henry James, *Um peregrino apaixonado*

Henry James (1843-1916) é um renomado ficcionista anglo-americano. Nasceu em Nova York e foi educado em Harvard, Genebra e Bonn. Viveu a maior parte da vida na Europa, naturalizando-se inglês em 1915, de modo que sua prosa, inclusive o conto em análise, reflete os conflitos do homem moderno que se vê transitando entre o Velho e o Novo Mundo³⁹.

A família James foi fundada nos Estados Unidos por seu avô, um imigrante irlandês que chegou à América imediatamente após a Revolução. Ele era um protestante do condado de Cavan, chamado Willian James, mesmo nome do irmão mais velho do escritor⁴⁰. O patriarca irlandês prosperou no Novo Mundo como fabricante de sal e banqueiro e, ao falecer, deixou toda sua fortuna para os filhos, bem como um rígido legado presbiteriano: acrescentou ao testamento severas condições de comportamento e dotou os curadores de amplos poderes para supervisionarem a vida dos herdeiros (EDEL, 1987, p.04⁴¹).

O pai do escritor (que também se chamava Henry) sentia “uma profunda inimizade natural” tanto por seu pai quanto pelo Deus que ele proclamava e, mesmo após a morte do patriarca, continuaria travando batalhas com essas duas figuras (p.05). Um dos relatos mais interessantes da biografia escrita por Edel diz respeito aos fantasmas do pai de Henry James: na primavera de 1844, a família estava instalada em Windsor, na Inglaterra, quando Henry James Sênior experimentou um pesadelo em pleno dia. Após a refeição, estava sozinho em volta da lareira quando

³⁹ Conforme os comentários do próprio autor em seus prefácios e a biografia do escritor feita por Leon Edel.

⁴⁰ Willian James (1842 a 1910), irmão do escritor, é pai da psicologia americana. A árvore genealógica dos James é repleta de Willians e Henrys, como um símbolo dinástico de uma família real. Por esse motivo, optamos por identifica-los, sempre que possível, por pronomes possessivos.

⁴¹ As citações a seguir referentes à biografia *Henry James: a life*, de Leon Edel, serão referidas somente pelo número da página.

sentiu uma sombra invisível agachada no canto da sala, “irradiando de sua personalidade fétida, uma influência fatal à vida”⁴².

Segundo os relatos de Henry pai, essa mórbida presença o tinha perseguido “de sua mente até a casa”. Ele permaneceu sem se mover, atingido por uma tempestade cada vez maior de dúvida, ansiedade e desespero. Em suas palavras: “A coisa não durou dez segundos antes que eu me sentisse em um naufrágio; isto é, reduzido de um estado de masculinidade firme, vigorosa e alegre para um de uma infância quase indefesa” (JAMES apud EDEL, p. 07).

Diante dos olhos atentos do pequeno Henry, havia uma imagem sempre presente da inversão de papéis no casamento dos pais: o pai viril, mas sujeito a um colapso psicológico, fraco e flexível, que cede sua autoridade aos desejos dos filhos; e a mãe firme e forte, a “pedra angular” da casa.

É a partir de seus contos, de observações nos prefácios e dos devaneios registrados em seus cadernos, que podemos compreender o efeito no jovem Henry dessa visão do casamento dos pais, que permaneceu com ele por toda a vida. Ao que parece, o futuro romancista aceitou a autoridade feminina a partir do exemplo de sua mãe e, em algum momento, solidificou-se a ideia de que as mulheres são objetos de verdadeira adoração masculina. Ainda segundo seu biógrafo, o jovem Henry aceitou a ideia de que “os homens obtêm força das mulheres com quem se casam” e, inversamente, que elas podem privar os homens tanto de força quando de vida (p. 08).

Essa é uma visão de mundo que se reverbera no conto de James analisado a seguir, “O último dos Valérios” (1874), no qual a jovem herdeira americana preserva a sanidade do marido italiano, e o próprio casamento, ao rivalizar com um ídolo helênico desenterrado na propriedade. O conto pertence ao grupo de histórias de James sobre arte e, mais especificamente, ao subgrupo no qual figuram esculturas ou pinturas. São várias as narrativas deste autor sobre essa temática, por exemplo “Roderick Hudson” (1875), “Os Papéis de Aspern (1888)”, “The Beldonald Holbein (1901)”, “The Real Thing (1892)” e “Covering End (1895)”. “O último dos

⁴² No original: “raying out from his fetid personality influences fatal to life”.

Valérios” também pertence ao grupo de histórias sobrenaturais e de fantasmas das quais "A Bela Esquina" e "A Volta do Parafuso" são os contos mais conhecidos.

Embora “O Último dos Valérios” tenha sido excluído da Edição de Nova York (a mais célebre de todas as edições de James, revista e prefaciada por ele), foi o primeiro conto do autor a ser traduzido, publicado em um periódico chamado *Revue Des Deux Monde*, e, curiosamente, sem o seu consentimento. Segundo Marcelo Pen, o “ultraje” demonstrado pelo autor era fingido: James apreciava a revista, da qual era leitor contumaz e “se orgulhava de figurar entre as suas páginas” (PEN, 2005, p. 219).

Infelizmente, não era um orgulho que podia compartilhar com seus amigos franceses (os realistas Émile Zola, Alphonse Daudet e Guy de Maupassant), já que a revista era assumidamente conservadora e que constantemente criticava os naturalistas. James é um romancista associado ao realismo norte-americano, especialmente por seus escritos da fase posterior à publicação de “O último dos Valérios”. Mas esse conto, assim como as suas histórias de fantasmas, apresenta características mais próximas do que Lowy e Sayre (2015) chamaram de romantismo conservador, que rejeita elementos de ordem capitalista em nome de formas antigas de pensamento, anteriores à modernidade (LOWY; SAYRE, 2015, p.91). Além disso, uma das particularidades da prosa de James é a multiplicidade de pontos de vista sobre o real e, conseqüentemente, o caráter fragmentário da experiência cognitiva da realidade, uma hostilidade ao racionalismo da época.

Além do mais, é forçoso notar uma especificidade nas suas narrativas, uma marca de estilo que também se manifesta no conto em análise: a presença de um narrador que é interessado e participante na história, mas não envolvido na ação central.

“O Último dos Valérios”, conto de Henry James publicado em 1874, é narrado em primeira pessoa por um americano, pintor de ruínas e padrinho de uma jovem rica chamada Martha, que conta suas memórias de quando foi à Roma conhecer o noivo de sua afilhada. Esse narrador, que nunca é nomeado, é um espectador da relação entre os noivos, os personagens centrais de seu relato, de modo que se comporta como “um refletor que ilumina a cena principal”, para usarmos os termos de Marcelo Pen (2005, p. 221).

Ele apresenta o conde Camillo Valério, um jovem conde falido cujos “bens mundanos consistiam numa propriedade paterna, uma *villa* dentro dos perímetros de Roma, que seu escasso capital fez ruir em triste desmazelo” (JAMES, 2005, p. 13⁴³).

O narrador descreve o conde Valério como “estranhamente” reservado, forte e belo como o busto de Caracalla, dotado de uma cabeleira espessa e testa bronzeada como “deveria ter sido a dos antigos romanos, quando caminhavam de cabeça descoberta, bronzeando-se pelo mundo afora” (p. 12).

Figura 10: *Busto do imperador Caracalla*, em mármore, de autoria desconhecida, ano de 212 a.C, hoje no Museu Arqueológico nacional de Nápoles.



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caracalla_MAN_Napoli_Inv6033_n02.jpg

Percebemos que o narrador está longe da isenção e que descreve os personagens como se fossem esculturas, ao mesmo tempo que delinea a propriedade como se possuísse consciência: A *Villa Valério* torna-se, por esforço desse enunciador, um personagem também. O auxílio para corroborar essa personificação da propriedade é encontrado na fala da mãe da noiva, que garante que “É pela *Villa* que ela está apaixonada, tanto quanto pelo conde. [...] Minha filha

⁴³ As citações subsequentes a “O último dos Valérios” de Henry James são todas referidas apenas pelo número da página.

sonha em converter o conde; no que não há nenhum problema. Mas ela igualmente sonha em reformar a propriedade” (p. 13).

A reforma da propriedade se deu rapidamente, ao passo que “a conversão do jovem conde prosseguia com menor rapidez” (p. 14), já que “não tinha crenças, esperanças ou receios” (p. 19). Ao visitarem uma basílica romana, após uma provocação do narrador sobre o noivo se confessar antes do matrimônio, Martha declamou, com “ardor feminil”, que estaria disposta a converter-se ao catolicismo para agradar o conde Valério e ele, intrigado, respondeu à noiva:

- Não abandone sua religião – ele atalhou. Cada um fica com a sua. Se tentasse abraçar a minha, receio que enlaçaria uma sombra. Sou um mau católico! Não compreendo todos esses cânticos, cerimônias e esplendores. Quando era menino, não conseguia aprender o catecismo. Tempos atrás meu pobre confessor desistiu de mim; acusou-me de se um bom menino, mas *pagão!* (p. 16).

Nessa ocasião, toma a mão da noiva para beijá-la, mas lembra-se de que estava em local “inapropriado para paixões profanas” (p. 16) e se contém. Quando o narrador volta a Roma, no outono, após o casamento, encontra Martha dirigindo a propriedade com um zelo arqueológico, mantendo algumas ruínas em apreço ao “pitoresco” e declara que ela se casou com o conde “apenas porque ele era o modelo da Decadência” (p. 17). A paisagem pitoresca da Villa é idilicamente representada:

A aléia estava repleta de fragmentos exumados de esculturas – estátuas sem nome, cabeças sem nariz, túmulos grosseiramente esculpidos -, que a tornavam deliciosamente solene. As estátuas pareciam erguer-se nesse sítio, sob o crepúsculo eterno, como se fossem conscientes, ruminando suas lembranças recolhidas. Habituei-me a passear entre elas, quase na expectativa de que elas falassem e me contassem seus segredos péticos, sussurrando pesadamente o paradeiro de seus companheiros de decrepitude, ainda não resgatados do solo. (p. 17).

Em pouco tempo, um desses companheiros de decrepitude seria, de fato, resgatado do solo. Baseando-se em uma lenda sobre uma “colossal” deusa enterrada na zona noroeste da propriedade, Martha dedica parte de seu dote para aventuras arqueológicas, esperando que as glórias passadas “desinfetassem seus dólares ianques do impertinente odor mercantil”. O conde, por sua vez, mostra-se avesso ao esquema, e pede para sua esposa que deixe os deuses descansarem, já

que não poderiam venerar nenhum deles quando fossem encontrados (p. 23). Declara que sente respeito e, sobretudo, medo do que pode ser encontrado:

- Sim, por Baco, sou supersticioso! – exclamou. – Até demais, talvez! Mas sou um italiano da velha cepa, e você tem de acostumar-se com isso. Há coisas estranhas que foram vistas e feitas aqui que exercem estranhas influências. Elas não a atingem, sem dúvida, pois é filha de outra raça, mas eu frequentemente as percebo no sussurro das folhas, no odor do solo bolorento e no olhar cego das velhas estátuas. Não suporto mirar o rosto das estátuas. É como se visse outros olhos estranhos nas órbitas vazias, e não atino com o que estão me dizendo. Chamo essas pobres estátuas de fantasmas. De fato, já temos o bastante delas na propriedade, à espreita, bisbilhotando em todos os recantos sombrios. Não desenterre mais nenhuma, ou não responderei por minha sanidade. (p. 23).

Um dia, o homem encarregado das escavações, um anão feio e pequeno, que parecia ser um “gnomo terrestre do mundo inferior”, encontra uma estátua de Juno, esposa de Júpiter (Hera, esposa de Zeus na mitologia grega), forjada “à maneira imponente e simples do grande período grego” (p. 26). Enquanto o conde contemplava silenciosamente a deusa ressurgente, a condessa aproximou-se e “pousou suas duas mãos rosadas, sem luvas, nos dedos pétreos da deusa e pressionou-os por alguns instantes com um aperto caloroso, fixando seus olhos vivos na fronte inexpressiva” (p. 28).

Os anteriores receios do conde, aos poucos, vão se confirmando. Ele, que a princípio demonstra uma silenciosa reverência, logo é flagrado em atitudes de ciúmes e possessão sobre o ídolo: trata a deusa como se fosse “a imagem sacrossanta da Madona”, verte vinho em sua homenagem, recusa-se a mostrá-la aos especialistas curiosos que chegam na sua propriedade e o chefe da escavação alega que ele teria furtado a mão de Juno (p. 31). Enquanto aumenta sua admiração pela deusa de mármore, o conde Valério mantém-se inexoravelmente afastado do toque caloroso de sua esposa, e a condessa, melancólica pela sistemática indiferença do marido, vai definhando, como se estivesse convertendo-se em mármore.

As estátuas que antes inquietavam o conde Valério, agora o aprazem. O seu temperamento inerte cede às ímpias paixões dos seus antepassados e um dia, o mesmo homem que se dizia um mau religioso é encontrado pelo narrador no Panteão romano, admirando os antigos altares em êxtase, contemplando a chuva

em adoração. O protagonista vai se mostrando como um homem dilacerado, marcado por duas faces: há um lado moderno, encerrado nas sombras, e um lado antigo, herança indestrutível de seus ancestrais latinos que lhe incute uma veneração à Juno que não consegue superar.

O narrador acompanha esses percalços, como dissemos, longe da isenção. É ele quem convence Martha que seu problema só pode ser resolvido destruindo o ídolo. Finalmente, percebendo que não conseguiria competir com a deusa de mármore, Martha decide que “para desatar o nó devemos enterrá-la” (p. 49). Os americanos decidem que somente assim seria possível livrar o conde Valério do “erro”, resgatá-lo das trevas do passado pagão. “Ele mostrou que é um dos Valérios”, pondera o narrador, e “nós temos que cuidar para que seja o último e, contudo, para que sua morte deixe o conde Camillo em perfeita saúde” (p. 45).

Em um final simbólico, James desenlaça a narrativa com a estátua envolvida por cordas, descendo ao seu túmulo terreno, e Martha solenemente jogando um punhado de terra no peito de Juno. O Valério, depois de uma longa noite de perambulação, volta para casa e enterra a cabeça no colo de sua esposa. Parece ser um triunfo para Martha, para o presente e para o real.

O narrador, contudo, acrescenta alguns detalhes ao desfecho. Segundo ele, vários anos após a ação principal da história acontecer, um curioso visitante pergunta ao Conde sobre uma mão de mármore que ele vê suspensa em um armário. O conde responde com esta observação enigmática, que conclui a história:

- É a mão de uma bela criatura – disse -, a quem um dia admirei muito.
- Ah... uma romana? - indagou o cavalheiro, com um sorriso afetado.
- Uma grega - respondeu o conde, franzindo o sobrolho (p. 51).

Assim como em outros contos de James, aqui, a ação também acaba de forma ambígua: ao mesmo tempo em que Martha parece ter prevalecido sobre sua rival, os últimos parágrafos da narração reestabelecem a dúvida sobre o comportamento pagão do conde Valério. Percebemos que o desenrolar dos fatos não implica na manifestação de uma verdade absoluta sobre a narrativa. Ao contrário, a experiência é fragmentada, incompleta do ponto de vista das perspectivas dos personagens. Esse retrato imperfeito, cambiante, também termina

de forma indefinida, assim como a própria vida: sem elementos suficientes para o convencimento do leitor sobre a totalidade dos acontecimentos.

Pode-se dizer que o conto “O último dos Valérios” apresenta a narrativa de maneira oblíqua, valendo-se de depoimentos não confiáveis. Segundo Pen, essa “perspectiva enviesada ou indireta se tornará a marca registrada na ficção de James, que posteriormente chamará sua técnica de dramática” (PEN, 2005, p. 225). Ao tratar do “modo dramático”, Pen faz referência ao estudo de Percy Lubbock, primeiro grande divulgador do método artístico de Henry James e das ideias contidas nos prefácios do escritor, como um modo novo e produtivo de examinar a ficção. Lubbock recapitulou os argumentos da sua teoria no livro “The Craft of Fiction”, no qual nomeia dois métodos de escrita jamesiana, o pictórico e o dramático:

No pictórico, “o leitor se volta para o narrador e ouve a estória”; no dramático, o leitor “se volta para a estória e a observa”. Nos romances de Thackeray, por exemplo, o leitor depende do autor para acompanhar a narrativa. Esta não parece se desenrolar por si, pois procede de um ser onisciente que, senhor da situação e conhecedor cabal da trama, a conduz, a esmiúça, a interrompe e a arremata.

Se, no entanto, for nomeado um personagem para contar a estória, a partir de sua fala particular, isto é, se eleita uma narração em primeira pessoa, o autor deu um passo em direção da “dramatização”. É a técnica escolhida por Dickens em David Copperfield. Nesse romance, ela funciona à perfeição, pois a ênfase da estória não reside em David, mas nos personagens e nas situações que o rodeiam (LUBBOCK apud JAMES, 2003, p. 22).

A prosa do conto analisado é dramática porque faz com que a ação transcorra diante dos olhos do leitor como se fosse uma peça de teatro. Nesse caso, a narrativa parte de um personagem e de sua fala particular, mas a ênfase da história reside em outros personagens e nas situações que os rodeiam. Dessa forma, o narrador funciona, como dissemos, semelhante a um refletor, que “reflete” a cena principal. A mente desse narrador-refletor é o espelho para a cena ao redor e as outras personagens no conto só existem em relação a ele. Por meio desse recurso, o autor escapa da narrativa confessional que, segundo James, não funcionava em textos longos (p. 22). Além disso, essa técnica permite que o ficcionista evite a longa descrição panorâmica, de modo que nós, leitores, podemos enxergar de perto alguns detalhes da cena retratada.

Esse olhar para a cena, contudo, é necessariamente limitado, já que o narrador seleciona, interpreta e, na maioria das vezes, modifica o quadro apresentado. Tal procedimento não nos permite conhecer toda a realidade, mas só parte dela, de modo que nossas conclusões são obrigatoriamente incertas e dependem tanto do que o narrador nos revela, quanto do que o narrador nos omite. Afinal, esse personagem-refletor vê muito, mas não vê tudo e, como nos lembra Pen, “o leitor sempre acaba tendo que espiar por cima de seus ombros para descobrir sementes que o autor salpicou a seus pés mas ele deixou escapar” (PEN, 2005, p. 229).

São justamente essas sementes não florescidas que fazem de “O último dos Valérios” um texto muito sutil. O reconhecimento de sua complexidade emergiu, para nós, através de interrogatórios prolongados de detalhes, feitos também pelos estudiosos que nos antecederam, na suposição de que tudo conta. Um exemplo é o fato de o personagem-narrador nunca ter seu nome revelado. Qual é a razão dessa informação ser omitida? Por certo, é intencional, considerando o esforço que o contista deve ter tido para que os demais personagens se refiram a ele, mesmo entre si, sem utilizar um nome.

Outro ponto curioso é levantado por Hillis Miller, em *Versions of Pigmalion*: o narrador é o padrinho da heroína, concede a bênção para o casamento e toma para si a obrigação de dar uma educação moral à afilhada, enquanto o verdadeiro pai de Martha nunca é mencionado (MILLER, 1990, p. 212). É como se o pai de Martha nunca tivesse existido.

4.1 O DUPLO NA NARRATIVA

A primeira questão que se coloca ao analisar a narrativa é o uso de termos como “colossal” e as referências elípticas que são feitas aos *kolossós* gregos na narrativa de James. Em *Mito e pensamento entre os gregos*, Jean-Pierre Vernant (1988) explica que, embora o termo colossal esteja hoje associado às gigantescas proporções, o *kolossós* grego, assim como a deusa ressurgente de James, tinha proporções humanas e esse termo deriva antes da noção de coisa ereta, erguida e imóvel. Ao contrário de outros termos vinculados aos ídolos arcaicos, como *brétas* e *xóanon*, quase sempre portáteis, transportados em procissões (VERNANT, 1988, p.

384), o *kolossós* é fixo e muitos foram encontrados enterrados deitados, o que leva os estudiosos a sustentarem que sua função simbólica era de um cadáver ausente, para substituir o lugar do defunto nos ritos fúnebres.

Essa prática de substituição corresponde a crenças que foram bastante ilustradas na literatura: quando um morto não podia gozar dos ritos funerários, a *psyché* do defunto ficava errando sem pertencer a nenhum mundo, nem ao dos vivos, nem ao dos mortos, e, em razão disso, passava a mostrar-se cruel com os vivos. A estátua *kolossós* reproduz, portanto, a *psyché*, a entidade imaterial que ficaria para assombrar os vivos, uma realidade dos homens que não é visível aos olhos porque remete ao mundo ideal, do domínio do invisível.

Interessante é notar que os estudiosos apontam que, enquanto representação do domínio invisível do falecido, o *kolossós* não reproduz fielmente os traços do falecido:

Substituído ao cadáver no fundo da tumba o Kolossós não visa reproduzir os traços do defunto, dar a ilusão de sua aparência física. Não é a imagem do morto que ele encarna e fixa na pedra, é a sua vida no além, esta vida que se opõe à dos vivos, como o mundo da noite ao mundo da luz. O *kolossós* não é uma imagem: é um “duplo” (VERNANT, 1988, p. 385).

O *kolossós*, portanto, é um duplo. O termo “imagem” é utilizado por Vernant enquanto representação visual de uma pessoa ou um objeto que existe (ou existiu) no mundo concreto. Seria a construção físico-luminosa que se dá a partir de um referente material. O *kolossos*, portanto, não pode ser uma imagem porque não se origina de um referente material, passível de observação pelos olhos do artista. O *kolossos* seria um duplo porque é a materialização de um conceito que a mente humana (ou grupo) atribui a alguém, algo ou alguma coisa. Segundo Vernant, ele é “uma categorização psicológica” (VERNANT, 1988, p. 389), ou, nas palavras de Nicole Fernandez Bravo, o duplo “se trata, em primeiro lugar, de uma experiência de subjetividade” (BRAVO, 1988, p. 261). Logo, não é um objeto natural nem mental, mas “uma realidade exterior ao sujeito, mas que, em sua própria aparência, opõe-se pelo seu caráter insólito aos objetos familiares, ao cenário comum da vida” (VERNANT, 1988, p. 389).

Assim como o próprio morto é um duplo do vivo, o *kolossós* é um duplo do cadáver ausente, ou melhor, é um duplo *do falecido* porque é a manifestação visível

de sua *psyché*. Em outras narrativas mitológicas, a *psyché* enquanto duplo pode se manifestar como um sopro, uma aparição envolvida em fumaça, ou é presentificada em sonhos, mas sempre se revela ao mundo natural como pertencente a um mundo distante, insólito.

Além disso, como sustenta Pen, uso da pedra para a representação do cadáver ausente se relaciona ao *rigor mortis*, que faz do corpo rígido e seco uma oposição ao corpo flexível e cheio de vida. Da mesma forma, as pedras opacas como o mármore remetem ao olhar vazio do mundo dos mortos, em contraposição ao bronze ou pedras preciosas que cintilam (PEN, 2012, p. 126).

A presença insólita e ambígua do *kolossós* grego na narrativa de James carrega, simbolicamente, toda essa mitologia grega e o animismo de uma civilização tradicional. No entanto, diferente da Antiguidade, a Juno que ressurgue da sua tumba não remete exclusivamente ao mundo pós vida. Na modernidade, os fantasmas e suas variações, enquanto entidades imateriais que assombram os vivos, assumem uma feição psicológica, representando os traumas e recalques que “assombram” a *psyché* dos indivíduos. As figurações dos fantasmas interiores e das dualidades do “eu” sempre estiveram presentes na literatura, mas, no caso dos contos insólitos do século XIX, a presença do duplo assume uma notável densidade psicanalítica, por serem contemporâneos aos primeiros estudos sobre o inconsciente. Desde então, a literatura e a psicanálise passam a estabelecer ricos diálogos e a se implicarem mutuamente,

Além disso, as novas significações do duplo no século XIX podem ser explicadas também a partir dos estudos da cultura visual. A posição de Willian. J. T. Mitchell, à qual nos filiamos, é a de que o duplo (especialmente enquanto simulacro técnico, como é o caso de autômatos e estátuas) recebeu novo fôlego no imaginário coletivo do século XIX a partir do encontro com sociedades fetichistas tradicionais ou pré-modernas, de modo que o encontro e a destruição dessas comunidades desencadeou, nos espaços domésticos vitorianos, um ressurgimento pós iluminista dessa personificação de objetos (MITCHELL, 2015, p. 168). Nesse contexto moderno, a magia assume a feição de um invólucro, de uma realidade psicológica. Como sustenta Bravo: “o duplo é o signo aparente do endemoniamento interior [...] é a alma, a psique que está no centro do debate” (BRAVO, 1988, p. 271).

Nesse contexto, o duplo passa a ser a representação imaterial do mal-estar que foi reprimido, da culpa bloqueada ou da infâmia que deve ser enterrada. Em “O último dos Valérios”, a incapacidade dos personagens de lidar com a culpa, com a infâmia de seus desejos reprimidos, faz com que as personalidades sejam fragmentadas e que afluam outros *selves*, sobretudo no conde.

O conde Camillo Valério do começo da narrativa é um homem do século XIX, um conde italiano empobrecido que se casa com uma rica moça americana, mas que sente a convicção dolorosa de que os valores e a religião contemporânea carecem de paixão e autenticidade. Ele está em um momento de vulnerabilidade do seu eu original porque envergonha-se dessa sua faceta moderna e tem impulsos que contradizem a imagem que ele deve apresentar diante da sociedade.

O surgimento do outro eu do Valério é, portanto, o esforço desse personagem para abraçar a tradição de seus antepassados, agora em ruínas, e a conseqüente rejeição do Novo Mundo, simbolizado na esposa Martha, um casamento por interesses financeiros. De acordo com Marcelo Pen, a narrativa de James usa o animismo antigo dos gregos, a subjetivação de estátuas inanimadas, para revelar o fetichismo moderno, a coisificação de pessoas. (PEN, 2013, p. 119). Essa interpretação se coaduna também com os escritos de Bravo, para quem o duplo, enquanto a união entre o vivente e o simulacro técnico, “é sintomático da crise da fé do homem moderno que substitui a transcendência pela mercadoria” (BRAVO, 1988, p. 278).

Se concedermos a existência de um duplo do conde na narrativa, que emerge em razão da dualidade Antiguidade x Modernidade na sua personalidade, podemos interpretar a estátua não só como símbolo dos comportamentos primitivos, mas também como símbolo do mal-estar moderno, da culpa que o Valério sente pelos horrores do século XIX. O *kolossós* seria a infâmia do mundo dito civilizado, que deve ser enterrado, ao mesmo tempo que é a culpa bloqueada do homem moderno por produzir os horrores contemporâneos como o casamento por interesses, a escravidão e a propriedade colonial (PEN, 2013, p.123).

Outra dualidade que merece ser explorada é a da personagem Martha, que, enquanto esposa viva, tenta rivalizar com a deusa, mas, mesmo assim, não consegue interromper a possessão do conde. Diante da sua impotência, vai

lentamente se transformando em mármore, sendo despersonalizada. Ao mesmo tempo, a Juno passa por um processo de animação, no qual é atribuído um rosto, um nome, uma subjetividade à estátua. Desesperada e já sem esperanças perante a indiferença do conde, Martha confessa ao padrinho: “Sua Juno é a realidade; eu sou a ficção” (JAMES, 2005, P. 45).

Enquanto *kolossós*, a estátua de Juno é referência ao mundo imaterial, aos ideais possíveis de serem materializados pelo modo de representação dos gregos. Martha, por sua vez, é a esposa apaixonada, tem a mão calorosa, está associada ao mundo presente, novo, já que é Americana. Martha também é a figura feminina associada à terra, ela determina a escavação, bagunça as ruínas enterradas, mas contempla-as de longe, apreciando o pitoresco, sem ser tragada pelo abismo. Seu ego é forte, não sucumbe aos chamados dos ídolos. É ela quem reconhece o problema e busca uma solução, ordenando que enterrem novamente a deusa.

4.2 A CONSTRUÇÃO DO INFAMILIAR NO CONTO

No capítulo dois, foi apresentado o conceito de Infamiliar como um movimento, um processo de desorientação do indivíduo à medida que afloram os sentimentos recalçados, ou seja, rejeitados pela consciência como um mecanismo de defesa para proteger o indivíduo do grande mal-estar que eles provocam.

Por certo, são sentimentos que o sujeito preferiria não revelar, mas que, mesmo assim, vieram à tona. Essa experiência de Infamiliaridade, seja nos casos clínicos ou nas narrativas literárias, manifesta-se por meio de certos sintomas que aparecem de forma progressiva, em uma hierarquia que caminha do familiar para o Infamiliar.

Nesse momento da dissertação, nosso propósito é aplicar esse conceito do Infamiliar no conto “O último dos Valérios” e evidenciar os sintomas elencados por Freud e por seus comentadores (como o animismo, onipotência de pensamento e etc.) nos personagens, à medida que eles sofrem o processo de infamiliaridade, segundo as três fases elencadas por Christian Dunker: novidade e estranheza; incerteza intelectual e desorientação. Cabe destacar que, no ensaio estudado, “Animismo e indeterminação em ‘*Das Unheimliche*’”, Dunker tão somente nomeia as

três fases da experiência de infamiliaridade, de modo que o sentido desses termos será tecido aqui, com base na análise literária.

4.1.1 Novidade e estranheza

A fase de novidade e estranheza em “O Último dos Valérios” vai do início do conto até o sonho do conde Valério, quando se instaura o conflito judicativo. Nesse primeiro momento, predomina a apresentação de personagens e locais pela ótica do narrador norte-americano, que conserva sua cosmovisão de homem capitalista moderno, ao mesmo tempo em que se mostra curioso pelos cenários e comportamentos do Velho Mundo. Os estranhamentos vão se insinuando aos poucos, à medida que o estilo de vida norte-americano do pintor é contrastado com o cotidiano na *Villa Valério*.

Um dos principais temas subjacentes dos contos de James é o confronto entre a cultura dita civilizada do Velho Mundo e os novos padrões de comportamento e de gosto dos norte-americanos. É comum que os personagens de James, quando norte-americanos, sintam-se provincianos e vejam a Europa como um exemplo de cultura e civilização. Em “A bela Esquina”, por exemplo, o protagonista Spencer Brydon despreza a filosofia americana, vulgar, que só busca o crescimento financeiro sem refinamento artístico ou estilo pessoal, de modo que se lança ao velho mundo em busca de um estilo pessoal.

Já o padrinho de Martha, narrador de “O último dos Valérios”, embora maravilhado pelas ruínas do Velho Mundo, oferece uma clara resistência a ele. Trata-se de um americano que se comporta como um exaltado patriota que, de plano, declara que se sua afilhada viesse a se casar com um estrangeiro, recusar-se-ia a conduzi-la ao altar. Mas, após um momentâneo olhar de assombro, aceita o casamento de sua afilhada e assume uma benevolência paternal pelo casal (p.11).

Quando na Itália, o narrador está sempre em companhia dos jovens, dos quais se torna bastante íntimo e transita pela Villa Valério com a liberdade de um morador, a ponto de chamar a Villa de “nosso lar romântico”, onde viviam “à parte do mundo moderno” (p.21).

De modo condizente com seu ofício de pintor, o narrador observa o Velho Mundo sempre pela perspectiva ampla de uma catedral, de uma aleia ou de uma

janela entreaberta. É um ponto de vista externo, como o do estrangeiro que se encontra em novas terras: ora está admirado pelas belas paisagens, ora tem despertada a sensação de que não pertence verdadeiramente ao local.

Quanto mais convites recebe para passar os dias na *Villa*, mais cresce nele uma “paixão de pintor pelo local”. Todos os dias, o americano se recolhe para a aleia e permanece lá por meia hora, “religiosamente”, com seu cavalete, observando a natureza e as estátuas em completo silêncio e solidão. O termo utilizado por James é justamente “intimidade”⁴⁴ para o que o narrador estabelece com os objetos inanimados da propriedade, ao ponto de que ele se torna muito próximo, muito íntimo, *familiar* aos arbustos e às árvores retorcidas.

Nesse momento, o sentimento que o narrador descreve se aproxima da significação originária do termo “*heimlich*”, ou seja, “aconchegado”, “caro e íntimo”, “o que se obtém no interior fechado da própria casa”. Mas, além dos afetos relacionados à hospitalidade e reconhecimento, os sentimentos descritos pelo americano se inserem também nas dimensões de segredo e ocultamento, em razão de estar só, longe dos demais e em silêncio.

Nesse sentido, o leitor se depara com algumas sombras de infamiliaridade no discurso do narrador, que tão somente se insinuam nesse primeiro momento da narrativa. Por exemplo, a frequência com que os símbolos da mortalidade são evocados nos relatos iniciais, em menções a sarcófagos, “vaso recoberto de musgo”, “túmulo bolorento”, “busto demudado daqueles velhos e soturnos romanos, cujo semblante dificilmente poderia desfigurar-se mais ainda” (p.17). Sarcófagos são mencionados várias vezes próximos das imagens escultóricas; as aleias, assim como a “velha alameda de azevinhos” (p.17), são frequentemente encontradas em cemitérios e os bustos eram esculturas tumulares, colocados sobre a cripta dos romanos para mostrar como eram quando estavam vivos e, assim, perpetuar o culto aos antepassados. Como as passagens indicam, a imagem de estátuas desfiguradas é intencionalmente associada ao primeiro grupo de infamiliaridades como resultado da negação da morte.

⁴⁴ No original, “intimacy”.

Outro motivo para o aflorar do sentimento de infamiliaridade é o uso constante da prosopopeia, figura de linguagem que atribui um nome, uma voz ou espírito humano para coisas que são inanimadas. A *Villa Valério* é descrita como permeada por uma mágica atmosfera do passado, “assombrada por ecos semi-históricos” (p.17), que se propagam entre as estátuas. O narrador descreve as árvores como seres que “arqueavam e entrelaçavam-se ao longo da paisagem sombreada” (p.17) e conta que, ao final da tarde, o sol “acariciava” a paisagem com seus “milhares de dedos escarlate” (p. 17). Ele confessa que, sob a luz de um “crepúsculo eterno”, as esculturas decrépitas e fragmentadas se erguiam do solo, “como se fossem coisas conscientes, ruminando suas lembranças recolhidas” (p. 18). Revela que se habituou a caminhar entre as imagens “quase na expectativa de que elas falassem e me contassem seus segredos péticos, sussurrando pesadamente o paradeiro de seus companheiros de decrepitude” (p. 18).

A figura da prosopopeia, segundo Millis, é tanto aquela que dá voz a imagens inanimadas, quanto aquela que despersonifica o ser vivo (ao retratá-lo como estátua por exemplo). No conto em análise, a prosopopeia é utilizada pelo personagem-narrador sempre com algum grau de reserva (ou de ironia), a partir de termos como “quase”, “parecem” e “como se fossem” (p.17) O conde Valério é “como” a estátua da decadência, as estátuas são “como” coisas conscientes, o narrador está “quase na expectativa” de que elas falem, a imagem de Juno tem uma aparência “quase” humana (p.18). É o conde Valério quem comete o erro de levar essas figuras de linguagem ao pé da letra. Mas, de uma forma sutil, sem chamar a atenção do leitor para o que está fazendo, o narrador faz uso abundante da prosopopeia e acaba sugerindo ao leitor que cometa o mesmo erro de literalidade que, no caso do Conde Valério, tem consequências desastrosas.

A partir da retórica do narrador, a natureza da *Villa* é vista e sentida como dotada de sentimentos humanos, remetendo à antiga concepção animista de mundo, que se caracterizava pelo preenchimento da natureza com espíritos humanos. No caso do narrador, sua retórica é poética, própria de seu estilo e vinculada ao seu ofício de pintor, o que faz com que esse sintoma do processo anímico seja encarado como uma figura de linguagem. Contudo, os trechos iniciais do conto já insinuam a “negação da oposição entre animado e inanimado, entre

coisas e pessoas” (DUNKER, p. 212), um dos principais motivos do processo de infamiliaridade destacado pela psicanálise.

Para a psicanálise, o animismo, no mundo ocidental moderno, seria uma forma provisória de pensamento infantil, manifesto, por exemplo, no desejo de vivificação das bonecas.

Nas palavras do psicanalista:

A análise dos casos da ordem do infamiliar nos remeteu à antiga concepção *animista* de mundo, que se caracterizava pelo preenchimento do mundo com espíritos humanos, pela supervalorização narcisística dos próprios processos anímicos, pela onipotência de pensamentos e pela técnica da magia construída a partir disso (...). (FREUD, 2019, p.83)

De acordo com a perspectiva de Freud, todo ser humano passa por uma fase correspondente a esse animismo dos povos primitivos e dela se afasta, ainda que esse processo de afastamento deixe marcas na sua forma de pensar. O comentarista Christian Dunker explica que, na teoria psicanalítica, o animismo é “uma forma provisória e menor de pensamento infantil, que será superada quando nos desvencilharmos de crenças narcisísticas” (DUNKER, p.206).

Segundo o esquema de progresso da razão, de extração comteana, que estabelece fases evolutivas do pensamento humano, primeiro se estabelece o animismo mágico, depois as religiões monoteístas, e, por fim, a ciência. A partir dessas exigências do mundo pós industrial, o animismo deve ser inteiramente substituído pela crença na realidade desencantada, tal como a visão de mundo científicista nos propõe. Portanto, a teoria freudiana sobre o animismo se insere nessa lógica do mundo pós industrial, ao considerar a persistência de comportamentos animistas como um problema, “o equivalente neurótico da permanência de crenças infantis” (DUNKER, p.211). Já a literatura fantástica aborda os comportamentos animistas por outro viés. Nestes contos fantásticos, o mundo supostamente preenchido por espíritos é suscitado como crítica ao desencantamento do mundo.

Uma forma mais persuasiva e mais camuflada do processo anímico no discurso do narrador foi apontada por Hillis Miller, em seu livro *Versions of Pygmalion*. O pesquisador destaca como o narrador de “O Últimos dos Valérios”, ao longo de todo o conto, faz referência aos personagens como se fossem estátuas

fragmentadas, destacando partes específicas de suas anatomias. Falar, em passagens descritivas, dos olhos ou mãos, bochecha ou sobrancelha de uma pessoa sem mencionar o resto do corpo é, obviamente, uma necessidade linguística de tais descrições, mas o pesquisador destaca que, uma vez chamada a atenção do leitor para a maneira como o narrador desmembra os personagens, percebemos a frequência de tais locuções no conto e notamos como “a história parece ser povoada não por pessoas inteiras, mas por fragmentos de corpos, não mais vivos [...] que aqueles fragmentos de esculturas desenterrados que estão no perpétuo pôr-do-sol da aleia de Camillo”⁴⁵ (MILLER, 1990, p. 223, tradução nossa).

A descrição inicial do conde Valério enfatiza que ele “tinha a cabeça e o pescoço como de alguns bustos do vaticano”, que “constituía verdadeiro assombro ver tal garganta emergir da gravata branca da época” (p. 13). Se tomarmos a descrição de modo literal, provocamos a estranha imagem de uma garganta deslocada do resto do corpo, emergindo das roupas do século XIX. O livro do professor Miller chama a atenção justamente para esse impulso que nós, enquanto leitores, temos de interpretar o texto de forma literal. Ele conta um episódio em que sua filha pequena, certa vez, ao pressionar o olho no joelho da mãe, disse “estou de olho em você” (MILLER, 1990, p. 224⁴⁶) e argumenta que a ênfase em partes separadas da anatomia dos personagens, em “O último dos Valérios”, provavelmente fará o leitor interpretar, por algum momento, de forma literal, como uma criança.

Se fizermos esse esforço de tomar como literais as figuras de linguagem utilizadas pelo narrador, perceberemos quão infamiliars elas se tornam: o leitor é informado, ainda nessa primeira parte da narrativa, que, quando recém-casados, Martha se encantava ao “sentir o braço do marido em torno da cintura e o ombro dele contra o quadril” (p. 18), que o conde Valério tinha um excelente “olho” para comparar as paisagens do pintor com os originais e que, enquanto Martha esperava

⁴⁵ No original: “the story seems to be peopled not by whole persons bur by fragments of bodies no more whole and perhaps no more alive (as indeed they are not, since they exist only as black marks on paper) than those disinterred fragments of sculpture that stand in the perpetual twilight of Camillo's illex walk”.

⁴⁶ No original: “i've got my eye on you”.

o Conde retornar após o enterro da estátua, ficava sentada “com seu olho fixo no bordado” (p. 50). Outra passagem que merece destaque é apresentada por Miller, que chama a nossa atenção para o trecho em que o narrador revela que o que sua sobrinha mais estimava no Conde era “o sorriso de seu amado, que lento se formava e lento se desfazia” (p.14), também como se o sorriso fosse um elemento separado do corpo, “flutuando no ar como o Gato de Cheshire”, de *Alice no País das Maravilhas* (MILLER, 1990, p. 223).

Por um momento, vemos a estranheza dessas figuras de linguagem tão comuns. Essas locuções, como as menções de uma parte específica do corpo como inerente à descrição de personagens, são elemento essencial de toda narrativa. Mas, no caso de “O último dos Valérios”, a frequência com que elas ocorrem chama a atenção, sobretudo quando os personagens caminham por meio das estátuas fragmentadas.

Por fim, outro motivo para o aflorar da infamiliaridade, já na primeira parte do conto, é a presença constante da figura da mutilação, que culminará no estranho desfecho. Ela está presente na insistência do narrador na qualidade desfigurada das imagens escultóricas, nos “fragmentos exumados de esculturas”, bustos “desfigurados”, imagens sem nome, “cabeças sem nariz”. Semelhante a Hoffman e à imagem dos olhos de Olímpia separados de sua cabeça, à mão separada do corpo no conto de Hauff, aos pés que dançam sozinhos no conto Schaeffer, em “O Último dos Valérios”, os membros decepados das estátuas e a descrição fragmentada da anatomia dos personagens fazem parte da configuração do Infamiliar.

De acordo com Freud:

Membros cortados, uma cabeça decepada, uma mão separada do braço, como em um conto de Hauff, pés que dançam sozinhos, como no livro de Schaeffer acima mencionado, têm algo de extremamente infamiliar, em especial se ainda lhes for concedida uma atividade autônoma. Já sabemos que essa infamiliaridade está relacionada ao complexo de castração. Muitas pessoas atribuiriam à ideia de alguém ser enterrado ainda vivo a expressão maior da infamiliaridade. Mas a psicanálise nos ensinou que essa fantasia assustadora era apenas a transformação de uma outra que, originariamente, nada tinha de aterrorizante, mas era portadora de fato de uma certa lascívia: a fantasia de viver no ventre materno (FREUD,2019, p.93).

Portanto, na teoria psicanalítica freudiana, olhos queimados e membros decepados estão intimamente associados ao complexo de castração, enquanto uma angústia infantil que deveria permanecer oculta, mas que veio à tona.

Todos esses sintomas do Infamiliar mencionados acima são percebidos no discurso do narrador, que é o elo mais resistente ao processo do Infamiliar, justamente por ser mais cético e o mais americano dos personagens. É ele quem “se orgulhava de fazer parte” (p.19) do dia a dia hodierno do qual Camilo se mantém longe e é ele que ironiza as declamações românticas de Martha na Basílica de São Pedro, sugerindo que o conde se converta ao protestantismo, a mais prática e secular das religiões mencionadas no conto.

Dentre os personagens, o narrador é o menos conservador quando se trata da “mão do progresso” pesando sobre as reformas na *Villa Valério* e zomba do “zelo arqueológico” de sua afilhada, que se casara com o Conde “porque ele era o modelo da Decadência” (p. 17). Embora o personagem-refletor seja mais cético e irônico que os demais, percebemos que Martha, assim como seu padrinho, compartilha uma visão análoga, também ianque e cosmopolita sobre as ruínas da propriedade romana. Para ambos, as estátuas exumadas e os sarcófagos bolorentos são *pitorescos*, uma paisagem digna de ser pintada, conforme o espírito burguês do século XVIII. De modo geral, essa classe social do período elege as *Villas*, enquanto domicílio privado das famílias abastadas, como expressão máxima do espírito individualista típico do homem moderno. Nesse contexto, o neoclassicismo, enquanto busca pela Antiguidade no estilo arquitetônico, é amplamente financiado pela burguesia ascendente.

Segundo Eco, em seu tratado sobre a história da beleza, “no neoclassicismo encontram-se duas exigências distintas mas convergentes, próprias do espírito burguês: o rigor individualista e a paixão arqueológica” (ECO, 2004, p. 244). A pesquisa arqueológica é certamente moda na segunda metade do século XVIII, nela se manifesta a paixão pelas viagens distantes, em busca de uma beleza exótica, fora dos padrões europeus. Também a estética das ruínas se desenvolve na segunda metade do século XVIII como busca por novos temas e a intolerância para com os objetos tradicionais de arte.

O gosto pelas ruínas, ou pela “Decadência”, como sugere o narrador, é uma experiência concernente ao Sublime. Não por lembrar o esplendor de outra época, mas exatamente por ser uma experiência do informe, da incompletude, já que nos convida a não esquecer a devastação do tempo. Os edifícios obscuros e tétricos, assim como os musgos e fissuras que contém, são dolorosos enquanto lembrança dos sinais que o tempo inexoravelmente lhes deixa.

Segundo Edmund Burke,

Tudo aquilo que pode despertar ideias de dor e perigo, ou seja, tudo aquilo que seja, em outro sentido, terrível ou que diga respeito aos objetos terríveis, ou que atue de modo análogo ao terror é uma fonte do Sublime, ou seja, é aquilo que produz a mais forte emoção que o espírito é capaz de sentir (BURKE apud ECO, 2004, p. 290).

O sublime é um marco na tradição estética do idealismo alemão e se preocupa com a tradução do sentimento do “infinito no finito” (IANNINI, 2019, p.177). Ele está relacionado ao “irrepresentável”, à “transcendência”, à “pequenez” do sujeito diante de determinadas manifestações sobretudo da natureza. Os teóricos referem-se à poética das montanhas, à natureza selvagem que eleva a alma e suscita grandes pensamentos e paixões.

Para o idealismo alemão, o prazer estético se dividiria entre o belo e sublime, de modo que o belo seria uma qualidade do objeto e o sublime o que nós sentimos. É Kant quem formula a concepção de que o sublime não está contido em nenhuma coisa da natureza, e sim em nosso ânimo, quando nos tornamos conscientes de nossa superioridade em relação à natureza.

Nas palavras do filósofo:

Rochedos audazes sobressaindo-se por assim dizer ameaçadores, nuvens carregadas acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões em sua inteira força destruidora, furacões com a devastação deixada para trás, o ilimitado oceano revoltado, uma alta queda d'água de um rio poderoso etc. tornam nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder. Mas o seu espetáculo só se torna tanto mais atraente quanto mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança; e de bom grado denominamos estes objetos sublimes, porque eles elevam a fortaleza da alma acima de seu nível médio e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza (KANT, 1995, p.107).

Podemos observar a “pequenez” humana e a sua vontade de se medir com a aparente onipotência da natureza no famoso quadro de Caspar David Friedrich e no texto “experiência das montanhas”, de Thomas Burnet:

Figura 11: Caspar David Friedrich, *Viajante diante do mar de nuvens*, 1818, óleo sobre tela, 94,8 x 74,8 cm, Kunsthalle Museum, Hamburgo.



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg

Há algo de majestoso em seu aspecto, algo que inspira à mente grandes pensamentos e paixões. Em circunstâncias assim, o pensamento se eleva naturalmente a Deus e à sua grandeza, e tudo aquilo que tenha tão somente a sombra ou aparência do infinito, como todas as coisas que excedem a compreensão (BURNET apud ECO, 2004 p. 279).

Percebemos que, na teoria do sublime, o sentimento é ambíguo porque contém a noção de “pequenez” e a “vontade de equiparação com a onipotência da natureza” (ECO, 2004, p. 279). Logo, não é somente dotada de angústia e terror. Inclusive, nisto diferem o horror e o sublime: no primeiro, há a possibilidade concreta da destruição; já no segundo, há uma distância segura que permite, inclusive, que nosso interesse seja por eles despertados, sem o efetivo temor de destruição.

O Sublime romântico, enquanto a mais forte emoção que o espírito é capaz de sentir, é desencadeado na privação, em situações de vazio, solidão e silêncio. Manifesta-se na preferência pelo amargo ou malcheiroso, como o bolor, o cheiro da terra úmida na *Villa Valério* e por construções que evocam a aspereza e o descuido. É terrível, mas também deleitável, como se observa nos trechos da narrativa, porque evoca a aspiração de alguma coisa maior que o indivíduo, seja a passagem do tempo ou a vastidão das dimensões.

Como pode o terror dessas paisagens tétricas ser deleitável para os americanos? No caso do conto em análise, o Sublime é prazeroso para os personagens estrangeiros porque não ameaça muito de perto. Enquanto “filhos de outra raça”, Martha e seu padrinho podem observar a vastidão das ruínas e os ecos históricos da Villa com um distanciamento da coisa que provoca o medo: daí as ideias de potência provocadas pelo Sublime. Os sussurros da linhagem romana fragmentada pela passagem do tempo não são capazes de afetar os americanos com a mesma potência e, por serem menos suscetíveis, esses personagens têm a impressão de sua superioridade e potência.

O Conde Valério, por sua vez, não pode compartilhar desse distanciamento em relação ao fator que desencadeia o medo. Para ele, os túmulos bolorentos, as estátuas que sussurram na aleia exercem “estranhas influências” sobre seu comportamento (p. 23). Após Martha decidir-se por escavar o solo da *Villa*, o conde faz um discurso apavorado, exclama que é “um italiano de velha cepa” e que sua esposa deve acostumar-se com isso. Diz que as coisas que foram vistas e feitas na sua propriedade não a atingem “pois é filha de outra raça”, mas ele frequentemente as percebe “no sussurro das folhas, no odor do solo bolorento e no olhar cego das estátuas”. Revela que esses bustos dos velhos romanos, fragmentados e espalhados pela Villa, são como “fantasmas”, que, nas órbitas vazias dos olhos dessas estátuas, ele pode ver outros olhos, estranhos, e que não atina com o que estão lhe dizendo (p. 23).

Seu horror vai para além do Sublime: ele teme verdadeiramente por sua sanidade. Sem as evocações de superioridade que a distância do objeto provoca, os afetos despertados no conde se configuram na Infamiliaridade desde a primeira parte da narrativa. É infamiliar porque é uma espécie de assombro que remete ao

velho conhecido, há muito íntimo, que se liga às práticas que o Conde supunha superadas, relacionadas às angústias infantis. Em verdade, o que se observa é que o Infamiliar engendra uma estética *para além* do sublime e o que os narradores e personagens dos contos analisados experienciam é justamente a passagem do sentimento do sublime para o infamiliar.

A primeira evidência de que há divergências entre os conceitos é que o sublime, tanto na sua versão kantiana quanto na sua versão romântica, é bastante metafísico e pressupõe uma moralidade cristã, transcendente, que não se manifesta no texto de Freud. A segunda evidência é que a angústia que desperta o Infamiliar contém um temor efetivo de destruição por essas forças grandiosas e, diferente do sublime, não provoca uma sensação de onipotência paralela à natureza.

Na primeira parte do processo de infamiliaridade sobre o personagem italiano, a novidade e o estranhamento estão relacionadas à contenção das emoções e das confissões que ele faz aos americanos sobre sua natureza perversa e as práticas, sobretudo anímicas e sexuais, de seus antepassados que ele reprime em si, como algo que não deve vir à tona. Ele nos é representado como uma fonte, prestes a jorrar, o mesmo exemplo literário que Freud usa para ilustrar o termo *unheimliche*.

Além do medo que demonstra sobre o desenterrar de outras estátuas, o sentimento do Infamiliar é evidente também na ocasião em que está na Basílica de São Pedro. Tendo uma formação católica, o italiano está em uma igreja bastante familiar, há muito conhecida, mas a atmosfera que recai sobre ele é desconfortante, “sempre me deixa atordoado”, porque também é relacionada às suas angústias infantis. Ele se depara em frente aos confessionários e revela que “quando era menino, não conseguia aprender o catecismo”, que seu velho confessor o acusou de “ser um bom menino, mas *pagão!*” (p. 16).

Uma vez decidido que o solo bolorento e úmido da *Villa Valério* seria profanado por pás e escavadeiras, o estranhamento se instaura no conde. Segundo o narrador, “quando o primeiro torrão foi revolvido, o humor do conde pareceu alterar-se”. Ele, que antes estava apavorado com a ideia dos ídolos ressurgentes, agora “farejava deleitoso o odor do húmus e ficava de pé, com um deslumbramento

vívido no olhar, observando os trabalhadores escavarem cada vez mais fundo” (p. 24).

Essa mudança de comportamento não é interpretada primeiramente como sobrenatural, já que uma vez vencido na decisão de iniciar as expedições arqueológicas na propriedade, é possível que o Conde Valério tenha se interessado pelas escavações por vários motivos, inclusive financeiros. Ainda assim, permanece um estranhamento no leitor, que é induzido a lembrar da sentença do personagem que, categórico, afirmou não responder por sua sanidade caso algum ídolo helênico fosse desenterrado.

É um fragmento da estátua, uma mão feminina, a primeira parte a ser desenterrada. A partir de então, os homens começam a se reunir em volta da terra, como uma tumba, profanada pelos escavadores. O narrador revela que seu pulso começa a bater mais forte, a “latejar” (p.25), em um misto de mistério, admiração e uma tensão sexual que remete ao proibido, ao voyeurismo e à necrofilia. Em pouco tempo de análise, tanto o líder da escavação quanto o narrador estão convencidos de que se trata de uma estátua de Juno. Enquanto as figuras masculinas estão reunidas discutindo e observando o surgimento da maravilhosa estátua de mármore, o americano sente-se culpado, “como se nossos olhos estivessem subtraindo algo dela” (p.26), e, semelhante a um adúltero, pergunta pelo Conde.

Quando o Conde Valério chega, em evidente desalinho, como se acabasse de acordar, revela que estava sonhando e que fatalmente “[seu] sonho estava certo, então!” (p.26). Havia sonhado que uma estátua de Juno tinha sido desenterrada e que ela veio até o italiano e pousou sua “mão marmórea” sobre a dele (p.26). Nesse momento, instaura-se a incerteza intelectual. O conde demonstra muito mais medo do que admiração diante da coincidência entre seu sonho e a descoberta arqueológica. Mesmo para um ser que só conhece as leis naturais, a previsão que se manifestou no sonho é um acontecimento dotado de estranheza, uma coincidência tão petrificante que uma explicação meramente natural pareceria precária e infantil.

4.2.2 Incerteza Intelectual

Por certo, “O último dos Valérios” se passa em um mundo que é regido por leis naturais, em um contexto ocidental onde objetos de mármore não são dotados de alma nem de vontade e a vivificação dessas esculturas só seria possível do ponto de vista alegórico ou sobrenatural. No entanto, a figura de mármore apareceu nos sonhos do Conde antes de ser desenterrada. A mesma personagem, com a mesma caracterização e com ênfase na mesma parte do corpo: a mão de mármore que a deusa pousou sobre a mão do conde e que foi a primeira parte da escultura a ser encontrada. Esse acontecimento, embora seja do domínio dos sonhos, contém muitas coincidências com o que se passa no mundo natural, como se tivesse um poder profético, capaz de alterar os acontecimentos futuros, ou um caráter de revelação, já que antecede o ocorrido no mundo natural.

Esse curioso acontecimento na narrativa encontra paralelo com um dos sintomas do infamiliar, citado no artigo de Freud: a onipotência de pensamento. Segundo o psicanalista, é comum que alguns pacientes se mostrem convencidos de que seus desejos e pensamentos possuem força o suficiente para interferir no mundo exterior. Em outras palavras, se tal paciente pensasse em causar um determinado mal a alguém e esse mal se concretizasse (por qualquer motivo que fosse), ele acreditaria que o seu próprio pensamento teria sido capaz de provocar tal dano.

No caso de “O último dos Valérios”, os pensamentos, desejos e medos do Conde tem ares de onipotência. Ele resiste às escavações na propriedade e teme ficar louco caso alguma estátua antiga seja desenterrada, mas, depois que concede e autoriza a escavação, secretamente deseja que algo seja desenterrado. Esse desejo é concretizado, assim como seu sonho, que prevê qual estátua será desenterrada e profetiza um relacionamento amoroso (ou de dominação) entre a deusa e o romano. Se a onipotência de pensamento, ou a onipotência do sonho, puder ser concretizada em uma narrativa, ela, por certo, rompe com as regras do mundo natural e instaura o domínio do sobrenatural nos acontecimentos.

Ocorre que a onipotência do sonho é sugerida, mas não há evidências suficientes para um pleno convencimento racional da sua ocorrência. É por isso que se instaura nos personagens (e presumidamente no leitor) a incerteza intelectual, já

que passarão a experimentar a dúvida entre o caráter natural ou sobrenatural da estátua.

Quando Freud analisa o “Homem da Areia”, de Hoffman, aponta que existe uma “incerteza intelectual” no conto que faz aflorar a infamiliaridade: “O escritor cria de fato em nós, no começo, uma espécie de incerteza, na medida em que ele, certamente sem nenhuma intenção, não permite que se intua, de início, se ele nos quer introduzir no mundo real ou em um mundo fantástico” (FREUD, 2019, p.59). O psicanalista faz menção também a Jentsch, que havia escrito:

Um dos meios artísticos mais seguros para provocar o *unheimlich* consiste em deixar no leitor a incerteza quanto à figura específica que tem diante de si – se é uma pessoa ou um autômato – e precisamente em deixá-lo em um estado em que essa insegurança não esteja diretamente no centro de sua atenção, para que o leitor não seja introduzido a examinar e ter de repente resolvida a situação, porque nesse caso [...] o particular efeito emotivo se esvai facilmente (JENTSCH apud CESERANI, 2014, p.17).

Como se a deusa que apareceu em seus sonhos tivesse desencadeado sentimentos “muito mais profundos” (p.27), o conde, atordoado, admirou a figura em consternação, tornou-se pálido e “não se moveu quando Martha carinhosamente apertou-lhe o braço” (p.27). Ele já não tinha olhos para o mundo terreno onde sua esposa se encontrava, suas atenções estavam fixas em um ideal.

Após a descoberta, um barril de vinho foi aberto em honra ao sucesso da escavação. Ao receber uma taça de vinho, o conde franziu o cenho e, em silêncio, “levantou a taça por um momento e verteu-a lenta e solenemente aos pés de Juno” (p.28). Trata-se de uma libação, o ritual que pressupõe derramar vinho (ou sangue) a uma divindade. É uma prática muito comum nas religiões da antiguidade, sobretudo na religião doméstica romana, e que pode ser observada em alguns artefatos artísticos, como no prato grego abaixo:

Figura 12: Cena de libação, figura vermelha em prato de terracota, 480 a.C, museu do Louvre, Paris.



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Libation_Macron_Louvre_G149.jpg

O narrador relata as práticas pagãs do conde em assombro. Está diante de uma mudança de comportamento que não pode entender, muito menos reprimir. Sente-se impotente porque vê crescer dentro do conde um outro homem, antigo, de natureza não civilizada. Para o americano, “o conde tornou-se [...] a eflorescência sombria dos germes malévolos que a história havia implantado em sua linhagem” (p.33). Como se todo italiano estivesse sujeito a uma herança opressiva, predisposta ao paganismo, à crueldade e ao crime, o padrinho americano observa o conde com medo. Garante que “as ímpias paixões de seus antepassados agitavam-se às cegas em sua natureza incivil e clamavam mudas por um escape” (p.33).

Mesmo a *Villa Valério* que antes lhe parecia sublime, agora adquire contornos terríveis, provocam-lhe medo e pensamentos funéreos. Assim como o conde no começo da narrativa, a *Villa* se torna um local Infamiliar, com uma atmosfera pesada, capaz de oprimir o narrador. Ele não consegue mais pintar as sombras púrpuras, as luzes resplandecentes, os mármore rugosos. Enquanto caminha pelos fragmentos de estátuas e pelos túmulos bolorentos, esses sinais da morte e da passagem do tempo reverberam uma atmosfera que agora ele entende como perigosa. As forças desconhecidas que o conde tanto temia, aqueles mesmo “ecos” que o assombravam quando passeava entre as ruínas da *Villa*, que tornavam

a atmosfera da aleia insuportavelmente pesada, pareciam ter poder sobre o italiano, serem capazes de crescer dentro dele e sussurrar-lhe coisas assombrosas ao ouvido.

Com base nos relatos do americano, percebemos que, nessa fase do conto, Camilo Valério já está visivelmente submisso à Juno encontrada. Faz visitas solitárias a imagem e a trata como um amante ciumento: proíbe que façam desenhos da estátua porque nenhuma obra seria capaz de rivalizar com a sua beleza, guarda-a em um cassino, trancada para seu próprio deleite e expulsa os curiosos que desejam admirá-la. O ciúme doentio o faz ver inimigos em toda parte e o desejo de possuir a estátua é tanto que subtrai a mão fragmentada de Juno e a guarda como uma relíquia, dentro de uma caixa prateada. O chefe da escavação, associado a um gnomo do subterrâneo, faz troça do comportamento de seu patrão para o americano, diz que o conde trata a estátua como “a sacrossanta imagem da Madona” (p. 31) e que não há dúvidas de que foi ele quem subtraiu a mão da deusa.

Mas não é só a adoração da Juno que revela a mudança de comportamento do conde. Se, no início do conto, o conde Valério não suportava olhar nas órbitas vazias das estátuas, chamando-as de fantasmas por ficarem à espreita, sussurrando coisas com as quais ele não atinava, agora, seus olhos brilham ao caminhar solitário por entre os fragmentos de seus antepassados e, em uma noite, o narrador o surpreende conversando com uma velha estátua de Hermes.

Para o narrador, esse encontro durante a noite é o episódio que consolida as suspeitas de que o conde enlouqueceu: “eu, que negara ter pensado que ele era louco, de repente comecei a ver minhas suspeitas recrudescerem” (p. 35). Embora o conde garanta que não está louco, que não precisa de médicos ou padres, o americano nota que o conde tem um brilho estranho no olhar, seus movimentos são agitados e ele fala das estátuas em um fluxo de euforia contínua, exaltando o antigo tempo dos bacanais romanos.

A atitude do narrador é marcada pela repressão. Ele faz o possível para conter esse pagão que aflora no conde e, presumidamente, que começa a aflorar nele também. É logo depois do relato da conversa com a estátua de Hermes que o americano revela ter sido atraído, inconscientemente, para o panteão, o antigo templo destinado aos deuses romanos.

Assim como a *Villa*, o panteão é um espaço privilegiado na narrativa para o aflorar da infamiliaridade. É um pavimento que se encontrava “magnificamente velho” (p. 36), com inúmeras rachaduras e imperfeições que delatavam a passagem do tempo. A famosa abertura redonda no teto teria propiciado a “livre comunhão com todos os elementos”, de modo que o templo se tornara “tão musgoso, bolorento e verdejante quanto um trecho de jardim” (p. 36). Semelhante aos edifícios tétricos que remetem à aspereza e ao descuido, o panteão provoca sensações de solidão e de silêncio, enquanto os musgos e as fissuras são lembranças da incompletude e da devastação do tempo.

Percebe-se que a experiência da infamiliaridade ocorre nos personagens em locais que propagam os chamados “ecos semi-históricos”, lugares que parecem conscientes, animados, porque conservam a “reverberação do culto pagão, assim como uma cocha colhida à praia contém o rumor do mar” (p. 36). Eles exercem “estranhas influências” (p. 23) sobre os indivíduos, como se fossem capazes de hipnotizar ou dominar os mais suscetíveis, até que eles reconheçam o poder das divindades antigas ou liberem os sentimentos mais impróprios. Até que eles tragam à tona aquilo que deveria permanecer oculto.

Na presença da atmosfera do panteão, o conde Valério começa a falar sobre a relação do catolicismo com os deuses antigos e, sem intenção, confessa que crê verdadeiramente nos deuses romanos e na natureza de Pan. O narrador observa que “sua máscara caíra”, afinal, e que ele “falara mais do que tivera a intenção de dizer” (p. 38). O narrador, ácido, satiriza as confissões do conde, suas crenças pagãs lhe parecem tão infantis que ele tem ganas de “cair numa gargalhada” (p. 38), mas se contém.

Ocorre que o ceticismo do americano em aceitar as “estranhas influências” que as ruínas têm sobre os indivíduos é combustível para as desconfianças do leitor atento, aquele que busca enxergar o que o personagem-refletor não nos apresenta. Esse leitor percebe que, apesar da negação do americano, ele mesmo dá pistas de que os “ecos semi-históricos” o levam até lugares que não pretendia ir. Esse é o caso do último acontecimento que se dá na fase que chamamos de “incerteza intelectual”.

Uma noite, quando o narrador saía da *Villa*, percebeu que tinha esquecido o monóculo em uma árvore da aleia. Retornou ao jardim e demorou observando o curioso aspecto noturno do local. O “hálito” da noite e o majestoso luar o fazem vagar pelas sombras até deparar-se, sem intenção, no casino onde a deusa repousava. Ele é levado até uma janela onde pode observar a bela imagem, “banhada pela radiante cascata luarenta, brilhando com uma pureza que a tornava mais persuasivamente divina” (p. 41). A visão é quase diabólica: a estátua parecia feita de pedra polida e seu efeito era “terrível”, “uma beleza tão expressiva que dificilmente poderia ser inanimada” (p. 41). Aos seus pés estava o conde, estatelado no chão, prostrado em devoção. A deusa, iluminada pela lua, expressava um “orgulho consciente em sua máscara de pedra” (p. 41). O americano presencia o conde recuperar a sua consciência, despertando de um transe inconsciente. Ele está visivelmente transtornado, murmura palavras de queixa e dá longos e melancólicos gemidos, depois sai do altar.

4.2.3 Desorientação

O último estágio da infamiliaridade é a desorientação, quando o personagem perde a referência do mundo natural, quando as linhas entre o real e o sobrenatural, a sanidade e a loucura são borradas. Esse é o caso no qual se encaixam os acessos de convulsão, loucura ou delírio, os desmaios, as crises convulsivas e os apagões. No conto em análise, ela se manifesta, pela primeira vez, na cena em que o conde é encontrado desmaiado aos pés da estátua. Quando está diante das forças incontroláveis do Infamiliar, o personagem manifesta uma perda da realidade, decorrente da alienação da consciência.

A partir desse episódio, o italiano não sustenta mais o pacto que separa a realidade da fantasia. Durante o jantar, ele lança olhares de súplica ao narrador e, depois de comer, desaparece. Martha e o padrinho, que já estão cientes da dominação que a deusa exerce sobre o conde, vão até o cassino. Lá encontram, horrorizados, manchas que evidenciam um sacrifício de sangue. O italiano não volta para casa, é avistado com roupas sujas de lama, sua fala e seus movimentos são agitados porque havia caminhado a noite inteira.

Diante da completa desorientação do marido, Martha se encarrega de enterrar a Juno. A esposa faz a deusa voltar a ser, mais uma vez, apenas um pedaço de mármore coberto de terra, uma pedra no solo:

Qualquer que fosse a nossa justificativa, a manobra parecia, no mínimo, profana. As cordas foram ajustadas e Juno, aos poucos foi descendo a seu túmulo terreno. A condessa apanhou um punhado de terra e jogou solenemente sobre o peito da estátua.

- Que repouse em paz, mas para sempre! – proclamou. (p. 49)

Juno, agora, se tornava novamente um pedaço de matéria, uma coisa, inanimada, como as demais pedras contra as quais as picaretas e escavadeiras atuavam para desenterrá-la. O conde parece imediatamente curado da paixão que fora despertada quando a estátua viera à tona. Ele prontamente devolve todo seu carinho à sua esposa e remete a ela os mesmos atos de reverência que dispensava à deusa.

Mas, a transformação do conde Valério pagão em um homem quase moderno é explicitamente definida como sua morte, ou, ao menos, a morte da metade pagã dele. Esse assassinato é tramado explicitamente pelo narrador com sua sobrinha: “Ele mostrou que é um dos Valérios; nós temos que cuidar para que seja o último e, contudo, para que sua morte deixe o conde Camillo em perfeita saúde (p.54)”. Como o último dos Valérios, também deve ser enterrado, junto com a Juno, para possibilitar a ressurreição do moderno conde.

A morte do conde pagão espalha uma sombra sobre o final aparentemente feliz da narrativa. Percebemos que, de forma paralela ao final de “O Homem da Areia”, de Hoffman, o desfecho de “O último dos Valérios” comporta duas interpretações: um jovem é conduzido à morte por um poder externo e maligno, ou efetiva-se a gradual deterioração psíquica de um jovem fixado por um ideal. A interpretação psicanalítica de Freud dá significados a muitos elementos que são incompreensíveis nos contos e põe em relevo mecanismos narrativos, mas também psicológicos, que nos oferecem um caminho de interpretação. É o caso do mecanismo da “compulsão à repetição”, segundo o qual aquilo que foi reprimido (nesse caso o paganismo, o animismo e a sexualidade) se reapresenta, de forma inevitável e contínua, sob novas formas no pensamento e nas ações, e, quando se apresenta, resulta na infamiliaridade.

Dunker situa a compulsão à repetição no terceiro grupo de infamiliaridade.

Segundo ele:

O terceiro tipo de infamiliaridade descrito por Freud caracteriza-se por uma espécie de violação do pacto entre realidade e fantasia, cujo afeto fundamental é o horror. Seus limites são borrados como na compulsão à repetição, por um mesmo destino que atravessa gerações, ou pela iteração de atos, como em O anel de Polícrates. (DUNKER, 2019, p.213).

A compulsão à repetição, enquanto o mesmo destino que atravessa gerações, é a fatalista interpretação do narrador sobre os acontecimentos insólitos e principal motivo do medo que nutre sobre o italiano. É o peso insuportável que assola o seu coração, já que afirma: “O conde tornou-se, para mim, a eflorescência sombria dos germes malévolos que a história havia implantado em sua linhagem” (p.33). Para ele, não espantava que o conde Valério estivesse destinado a ser cruel. Afinal, “A crueldade não era a tradição de sua raça e o crime, um exemplo a ser seguido?” (p.33). Para o americano, a sexualidade reprimida são as “ímpias paixões de seus antepassados” que “agitavam-se às cegas em sua natureza incivil e clamavam mudas por um escape” (p.33). E conclui: “que herança opressiva [...] a interminável ancestralidade do conde!” (p.33).

Essa percepção, de que o destino que atravessa as gerações dos Valérios é um destino perverso, nos é aprestada do ponto de vista do narrador. E o leitor, que a essa altura já está alertado sobre a confiabilidade do ponto de vista desse narrador em primeira pessoa, não pode interpretar os acontecimentos unilateralmente. A incerteza e a dúvida o acompanham até o fim.

5. VÊNUS E JUNO DIABÓLICAS

*Mirem-se no exemplo
Daquelas mulheres de Atenas
Vivem pros seus maridos
Orgulho e raça de Atenas*

“Mulheres de Atenas”, Chico Buarque e Augusto Boal

A canção de Chico Buarque fala do patriarcado, uma estrutura social regida por uma série de pressupostos que naturalizam o poder e a superioridade dos homens sobre as mulheres. A civilização ocidental herdou da Grécia Antiga esta estrutura social e cultural, fundamentada no protagonismo dos homens no comando do mundo, que perdura até os dias atuais. Os mitos e lendas da Antiguidade clássica transmitem os valores culturais desta dita superioridade masculina, refletindo a posição subalterna das mulheres. Mas isto não impediu que as figuras femininas da mitologia greco-romana deixassem fortes marcas para as gerações futuras.

Os mitos e as lendas, com sua linguagem poderosamente simbólica, são capazes de encantar e de ilustrar a natureza humana com vigor. Apesar do tempo longínquo em que foram criadas, essas histórias não morreram. Elas permanecem, até a contemporaneidade, no que Jung denomina de “inconsciente coletivo”, que se configura como depositário das memórias e símbolos de um povo (JUNG apud ARAÚJO, 2009, p.8). Os mitos e lendas permanecem até hoje pela força de sua mensagem e pelo poder que têm de evocar algo de permanente sobre a natureza humana. Especialmente porque eles ressoam imagens primordiais, que a teoria junguiana chama de “Arquétipos”. Segundo Eliade, “todas as religiões, mesmo as ‘arcaicas’, tecem-se em torno de um conjunto mais ou menos complexo de imagens simbólicas que, por sua vez, reenviam ao mito e ao rito” (ELIADE apud TEIXEIRA, 2009, p.8). A este respeito, a arquetipologia contribui para afirmar a perenidade das figuras femininas presentes nos mitos gregos como reminiscências construtivas do imaginário coletivo ocidental.

Os contos “A Vênus de Ille” e “O último dos Valérios” dialogam tanto com a mitologia clássica quanto com o inconsciente coletivo, para tratar de temas que permeiam o cotidiano feminino, como os perigos da beleza, a rivalidade entre mulheres, o casamento e a infidelidade. Neste capítulo final, faremos uma comparação entre a mitologia grega e as esculturas-personagens que aparecem nas narrativas selecionadas. À luz das significações dos mitos, abordaremos o tema do casamento e da sexualidade nos contos.

5.1 História da mitologia grega: da matrística ao patriarcado

A mitologia grega foi fruto da interação entre os gregos e outros povos antigos do Oriente Médio, como os babilônicos, assírios e mesopotâmicos⁴⁷. Desse modo, vários deuses do Olimpo têm suas raízes em mitologias mais antigas, e, algumas, são versões de divindades pré-históricas, ainda do período Paleolítico. A deusa Vênus, por exemplo, é, segundo Abrão (2016), a “versão grega de Asarte, a deusa semita da fertilidade”, enquanto Juno é “a Deusa Mãe da época da matrística” (ABRÃO, 2016, p.48).

A arqueóloga Marija Gimbutas (1921-1994) cunhou o termo “matrística” para designar a estrutura social da época do Paleolítico, marcada pelo culto à fertilidade e de organização matrilinear. A figura mitológica mais forte deste período era a da Deusa Mãe, senhora da natureza, da fertilidade, e geradora do mundo. Trata-se de uma figura heterogênea, de várias faces e peculiaridades, que mantém o denominador comum da fertilidade. A teoria mais difundida é que, neste período da história humana, ignorava-se a relação da gravidez com os atos sexuais. Acreditava-se que a gestação fosse produzida pela mulher em contato com as divindades que controlavam o vento ou o fluxo das águas. Por esse motivo, a mulher era considerada um ser mágico, capaz de gerar outros seres. De acordo com Gimbutas: “antes de 35000 ou 40000 a.C. quase não havia outro tipo de arte senão as deusas com grandes seios, nádegas e barriga” (GUIMBUTAS apud ABRÃO,

⁴⁷ A ideia de que a mitologia grega recebeu influências da cultura do Oriente Médio é defendida por vários autores, incluindo Baby Siqueira Abrão e John Kaessner.

2016, p.35). Uma das mais célebres representações da Deusa Mãe é a estatueta batizada de Vênus de Willendorf, encontrada na Áustria. Mas outra escultura, que também está relacionada à fertilidade feminina, foi encontrada na ilha de Creta, na Grécia. Trata-se da estátua da Deusa Serpente, do período minoico grego, cuja representação mais antiga tem idade aproximada de oito mil anos.

Figura 13: Estatueta minoica da Deusa das Serpentes, 1600 anos a.C., faiança, 29,5 cm de altura, Museu de Heraclião, Creta.



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Snake_Goddess_Crete_1600BC.jpg

Esta estátua é uma das numerosas divindades femininas encontradas em Creta que procedem da Deusa Mãe pré-histórica. De acordo com Verlindo, elas testemunhariam a primazia religiosa da mulher porque “o parceiro masculino da deusa ocupa uma posição subalterna e a maioria das cerimônias do culto está nas mãos de sacerdotisas” (VERLINDO, 2002, p.230).

A matrística entra em declínio por influência das tribos seminômades que avançaram pelo continente europeu. Na Grécia, foi com a chegada dos helenos⁴⁸ que o patriarcado se instaurou. Na mitologia, essa modificação levou à

⁴⁸ Povo indo-europeu original da Ásia Menor que se dividia em quatro grupos – jônicos, dóricos, aqueus e eólios. O nome Hélade, pelo qual era conhecida a Grécia antiga, é uma variação de “heleno”.

predominância dos deuses sobre as deusas. Gaves (1960) lembra que, na época em que *Ilíada* foi escrita, a monarquia masculina tomara o lugar da matrística, razão pela qual “boa parte da mitologia grega é uma história político-religiosa” (GRAVES apud ABRÃO, 2016, p. 17).

Graves apresenta, ainda, alguns exemplos da mitologia grega em que heróis masculinos derrotam monstros femininos, e sustenta que os episódios estão relacionados aos embates no culto às divindades. Segundo o pesquisador, Apolo destruir Píton, o dragão que guardava o templo da deusa Têmis em Delfos, registraria a “captura, operada pelos aqueus, do santuário dela em Creta” (GRAVES apud ABRÃO, 2016, p.19). Belerofonte matar a Quimera estaria relacionado à invasão dos Helenos na Anatólia (atual Turquia) e à substituição do calendário local por outro. Já Perseu degolar a Medusa estaria relacionado, de modo mais amplo, com a deusa tríplice primordial. Pégaso era sagrado na mitologia antiga porque o cavalo, com seus cascos em forma de lua, participava das cerimônias que chamavam a chuva e suas asas simbolizavam uma natureza celestial. Graves associa a Medusa com a deusa tríplice primordial, que usava máscaras de Górgonas no intuito de espantar os estranhos, a fim de afastá-los dos mistérios que encerravam seus rostos. Perseu degolou medusa: isto significa, para Graves, que “os helenos dominaram os principais santuários da deusa, tiraram as máscaras de górgona de suas sacerdotisas e se apropriaram dos cavalos sagrados” (GRAVES apud ABRÃO, 2016, p.18).

Com base nestas teorias, diversos pesquisadores⁴⁹ afirmam que os conflitos conjugais de Júpiter e Juno refletem o domínio desconfortável do patriarcado sobre a tradição profundamente arraigada do matriarcado, já que a adoração de Júpiter é de cerca de 2.500 a.C., enquanto a adoração da Grande Deusa, com quem Juno está ligada, data de 25.000 a.C.

Após a consolidação da estrutura social patriarcal na Grécia, o domínio de homens sobre mulheres na esfera pública só se intensificou. Sobre esse fato, Keuls (1993) analisa as representações sociais e mitológicas das obras de arte grega do período clássico (séc. V a.C.) para sustentar o que chamou de “falocracia” da Grécia

⁴⁹ Tese defendida por Abrão (2016), Graves (1960), Naiburg (1993) e Robles (2006).

Antiga. “Falocracia”, literalmente, significa "poder do falo", é um sistema cultural simbolizado pela imagem do órgão reprodutor masculino em ereção permanente. Segundo sua extensa pesquisa, a sociedade grega, em especial a ateniense, “promoveu o órgão masculino como símbolo de fertilidade, parentesco, criatividade e autodefesa”⁵⁰ (KELUS, 1993, p.82). De fato, podemos perceber que o culto público ao falo era um elemento da cultura ateniense, evidente nos cultos a Dionísio e nos cantos fálicos, que originam as comédias.

Assim, a visão dos atenienses do século V a.C. sobre a mulher levou a sociedade a um comportamento falocrático, tanto nos assuntos políticos e militares, quanto nos sexuais. Enquanto os homens exerciam o poder, as mulheres de Atenas eram privadas da vida política e social, confinadas no espaço doméstico. Para elas, as imagens fálicas mais familiares eram as estátuas do deus Hermes, que regularmente ficava nos pátios e portas de casas particulares.

Figura 14: Humor fálico: Cena de atenienses conversando em volta de uma herma. Detalhe de ânfora grega



Fonte: (KEULUS, 1993, p.26)

Estas hermas representam amplamente a onipresença do falo ereto na vida pública de Atenas e são mencionadas no conto “O último dos Valérios”, de Henry

⁵⁰“society had promoted the male organ as the symbol of fertility, parenthood, creativity, and self-defense”

James. O autor parece saber desse falalismo pagão que o deus Hermes simboliza, bem como o erotismo dessa estátua, que foi reprimido pelas civilizações posteriores. Em um momento do conto, o conde Valério relata ao narrador que antes tinha medo da estátua de Hermes em sua propriedade, por associá-lo às broncas de um velho padre:

- [...] É provável que não acredite na satisfação que tenho quando me sento aqui e admiro este antigo Hermes desgastado pelo tempo. Antes costumava ter medo dele: seu cenho lembrava-o de um velho padre de sobrolho espesso que me ensinava latim e erguia seus olhos terríveis por cima do livro quando eu engasgava em meu Virgílio” (JAMES, 2005, p.34).

Mas, confessa que, agora, a estátua de Hermes lhe sugere as “imagens mais deleitosas”, lembra-lhe das bacanais de outrora e cabeças debruçando-se sobre o vinho:

Mas agora a estátua parece-me a coisa mais amistosa, mais alegre do mundo, e sugere-me as imagens mais deleitosas. Ela deve ter enfeitado, com seus grandes lábios silenciosos, algum jardim romano, dois mil anos atrás. [...] conheceu bacanais e cultos remotos, os antigos romanos e os deuses de outrora. Enquanto estou aqui ele fala comigo, com seu jeito mudo, e me descreve tudo isso! Não, não, meu amigo, sou o mais feliz dos homens! (JAMES, 2005, p.35).

Nesse sentido, o conto de James segue a difundida prática do século XIX de equiparar a tradição pagã ao desejo sexual perverso e não regulado. Para o mundo contemporâneo ao escritor, a estátua de Hermes, e os ídolos helênicos de modo geral, representariam os “bacanais e cultos remotos, os antigos romanos e os deuses de outrora” (JAMES, 2005, p. 35).

Como sugere a documentação da biblioteca de James, feita por Edel, o escritor era um aficionado pela Antiga Grécia e dedicou muitos anos ao estudo dessa cultura, o que tornam muito mais ricas as imagens das esculturas que povoam a *Villa* Valério e os efeitos que suas descrições imprimem na narrativa. Ao que tudo indica, a escolha por Hermes é intencional e faz referência, ainda, a um episódio específico da história da Grécia Antiga: a depredação das Hermas atenienses durante a guerra do Peloponeso. De acordo com Grote (1851), no final de maio de 415 a.C., no curso de um dia e uma noite, todos os Hermes espalhados pela cidade foram depredados por mãos desconhecidas e só uma sobreviveu (GROTE, 1851,

p.103). O narrador de “O último dos Valérios” faz uma menção elíptica a este episódio: quando ele ouve o Valério comentar sobre a estátua, fica enciumado por sua afilhada, observa que a estátua ainda conserva o nariz e promete secretamente que, no dia seguinte, viria com uma marreta para dar um “golpe tão vigoroso na estátua que ele nunca mais seria objeto de um tête-à-tête sentimental” (JAMES, 2005, p. 35)⁵¹.

5.2 Juno e Vênus: deusas do Olimpo

Juno (Hera, para os gregos)⁵² é a esposa de Júpiter, que mantém o título de Deusa Mãe desde a época da matrística. Segundo Pinsent, Juno “odiava seu marido, por seus outros amores e por ter dado à luz a Minerva sozinho” (PINSENT, 1976, p. 18). Juno aparece nas narrativas como uma esposa ciumenta e vingativa, muito diferente da divindade poderosa que fora no passado. Nos tempos antigos, estava associada à fertilidade e à proteção da prole, mas, depois da conquista da Grécia pelos helenos, torna-se uma figura que busca a proteção do casamento e a manutenção dos votos matrimoniais, mesmo vivendo sob o assédio moral do marido. O protagonismo da deusa é quase sempre ofuscado. Não é raro que os mitos em que Juno aparece se refiram a Júpiter e suas amantes, enquanto o papel da deusa é de defender o casamento ao subjugar as amantes de Júpiter.

Em Teogonia, de Hesíodo, Juno é filha de Cibele e Saturno, bem como irmã de Júpiter. Ela resiste às tentativas de conquista do irmão, permanecendo casta. Seu intento era só se deitar com um deus que a amasse, depois do casamento. Enquanto ambos ainda estavam na casa de seus pais, Júpiter conquistou-a por meio de um truque: transformou-se em um cuco e se abrigou no seio da deusa para fugir da chuva. Depois de dois outonos seguidos, Júpiter se revelou e eles se casaram. A lua de mel durou 100 anos de júbilo e alegria. No entanto, com o passar do tempo, Júpiter protagoniza uma série de casos extraconjugais que provocam a ira e a

⁵¹ A tese de que este momento da narrativa de James faz menção ao episódio de depredação das hermas é defendida também por Michael Clark (1989) e Dorothy Berkson (1981).

⁵² Conforme sustentado no início da dissertação, neste trabalho, optamos por nos referir às divindades com o nome romano para manter a coerência com as narrativas estudadas.

humilhação de Juno no Olimpo. Decidida a manter o seu posto de esposa, Juno precisa derrotar suas rivais.

De acordo com Nóbrega, Juno é “o arquétipo da mulher que, para sentir-se plenamente satisfeita em sua condição feminina, precisa estar casada” (NÓBREGA, p. 25). Também encarna o ideal ocidental da mulher como esposa: extremamente fiel, cuidadora e compreensiva com os deslizes do marido.

Relata Pinsent que Juno zangou-se com o nascimento de Minerva e, para mortificar Júpiter, concebeu Vulcano sozinha (PINSENT, 1976, p. 20). Arão conta que Vulcano apoiou a mãe em uma discussão com o pai e, por isto, foi atirado do alto do Olimpo (ARÃO, 2016, p.51). Caiu na Ilha de Lemnos e ficou coxo. Lá, tornou-se forjador. Quando conseguiu voltar ao Olimpo, os deuses lhe deram Vênus por esposa e fizeram dele seu copeiro.

Vênus casa-se com Vulcano, mas “não nascera para ser uma esposa fiel” (PINSENT, 1976, p.20). Marte, o belo deus da guerra, filho de Juno e Júpiter, apaixonou-se perdidamente por Vênus e é correspondido. Assim, quando Vulcano ia para forja, ela mandava recados a Marte, que a procurava em segredo, ou, pelo menos, assim ela pensava. Mas o sol, que tudo vê, contou a Vulcano que vira os dois juntos e este forjou sua vingança. Fabricou uma rede leve como uma teia de aranha, pendurou-a na cama e partiu, como se fosse para Lemnos. Logo que Vênus e Marte se deitaram, a rede caiu sobre eles e os aprisionou. Vulcano mandou chamar Júpiter e os outros deuses do Olimpo para que testemunhassem sua desonra. Alguns deuses, ou porque estavam constrangidos com a situação, ou porque também se deleitam com as voluptuosas formas do corpo nu de Vênus, emitiram opiniões que não satisfizeram o esposo traído. A maioria invejava a sorte do aprisionado e sorridente Marte. Júpiter decide que não cabe a ele, autoridade do Olimpo, nem a nenhum outro deus, intervir nos assuntos particulares entre marido e mulher. Se alguma vergonha havia, era de Vulcano, por estar a exibí-la nua aos olhos de todos, logo nos braços de um amante tão mais competente que ele. Assim, os deuses desfizeram o casamento e o desafortunado Vulcano continuou a trabalhar na forja quente enquanto Vênus amou vários outros deuses e um mortal, Adônis.

Keuls (1993) apresenta algumas variações de mitos sobre o nascimento e morte de Adônis, mas ressalta que a maioria o descreve como um mortal

incrivelmente belo, tímido e gentil, que despertava a paixão de muitos homens e mulheres. É Vênus quem consegue seduzi-lo e Marte, sabendo da traição, manda um javali para matá-lo. Vênus chora a morte do amado e ele, ao chegar no submundo, desperta a paixão de Proserpina. As duas passam a disputar a companhia do rapaz e, para resolver o conflito, Júpiter estipula que ele passaria um terço do ano com cada uma das deusas. Kelus faz um levantamento rico de imagens artísticas sobre o mito de Adônis e destaca que, durante o período clássico, por volta do século V a.C., as mulheres o cultuavam em um festival chamado Adonia. De acordo com a pesquisadora, Adônis tornou-se o arquétipo do amante gentil que era capaz de levar as mulheres ao orgasmo (KEULS, 1993, p. 28).

Vênus é uma figura mitológica que protagoniza uma série de feitos que poderiam ser abordados aqui. No entanto, optamos por apresentar estes dois episódios porque encontram ressonâncias na narrativa de Mérimée e porque atestam o poder de sedução das mais desejada das deusas. Vênus, portanto, é a mais bela de todas as criaturas, que tentava homens e deuses com inúmeras artimanhas que hoje são chamadas de “afrodisíacas⁵³”. Percebe-se que Vênus não se importava com a fertilidade, já que, para isso, existia Juno, a deusa protetora do matrimônio e da família. Tampouco praticou virtudes domésticas. Sua identidade não corresponde a nenhum tipo de amarras. Vênus é a liberdade, infiel e ardilosa, ao mesmo tempo que doce e apaixonada. Padroeira do amor, da beleza e do desejo, ela possuía um cinto mágico capaz de cativar a quem quisesse, de acordo com seus caprichos. Mas, mesmo sem o cinto, ao desnudar-se, fazia com que aqueles que a vissem se enamorassem até entrarem em delírio. Nas representações artísticas, Vênus seduz com sua beleza perfeita, a mão colocada à altura do cinto a fim de soltar a túnica nas ocasiões mais imprevistas.

5.3 A identidade de Vênus de Ille

No capítulo 1, enfatizamos como as estátuas que protagonizam as narrativas são ídolos e, portanto, divindades que se assemelham mais a si mesmas que a

⁵³ Termo derivado de “Afrodite”, nome romano da deusa.

qualquer outra deusa pré-existente. A Vênus de Ille, embora carregue o nome da divindade grega, é muito diferente das demais esculturas gregas e suas feições malignas não se assemelham a nenhuma outra que o narrador tenha visto. Ela não é um mero refletor da deusa grega, mas uma entidade espiritual própria, com muitos pontos de contato e com algumas diferenças da figura mitológica.

As inscrições no pedestal da Vênus de Ille informam que ela é a “Vênus turbulenta” (MÉRIMÉE, 2015, p.220), para a qual Myron consagrou um bracelete. O alto de seu corpo é nu e a mão esquerda está segurando a túnica na altura do quadril, como de costume nas representações de Vênus. Mas a expressão de malícia e maldade, assim como a mão direita estendida, são características próprias da personagem, que enfatizam o seu poder de sedução e a vontade de exercer domínio sobre o espectador.

Da figura mitológica, a Vênus de Ille herda, inegavelmente, o poder de sedução. A escolha de Mérimée em atribuir a identidade de Vênus à estátua relaciona-se especificamente ao caráter indiscreto e intimidador da beleza desta deusa do Olimpo. A Vênus de Ille enfeitiça, sem dúvidas, o sr. de Peyrehorade, que sucumbe à paixão pela incrível beleza das suas formas.

Também se assemelha à Vênus mitológica por relacionar-se com um mortal, Afonso, o filho do sr. de Peyrehorade. Mas o jovem catalão nada tem de Adônis. Embora seja belo, é uma figura tola, deselegante e fútil, que demonstra estar interessado somente nos dotes financeiros de sua noiva. Portanto, muito distante do arquétipo do amante gentil. O fato de uma deusa desejar unir-se a ele não lhe confere ares divinos, como acontece com Adônis. Em verdade, o filho do sr. de Peyrehorade torna-se ainda mais ridículo ao selar o seu trágico destino em razão de um erro pueril, como colocar a aliança no dedo da estátua sem pretensões de cortejá-la. Diferente do mito, em Vênus de Ille, o mortal vê-se dominado pela deusa exclusivamente pela força que ela emprega. O jovem catalão é um impotente nas mãos da entidade meta-empírica, mas o seu caráter é tão desagradável que sequer consegue despertar a simpatia do leitor, mesmo nas situações de vulnerabilidade.

Afonso teve o final que merecia. Assim como os fantasmas, que ficam para assombrar os vivos, a Vênus de Ille é um entidade maléfica que vem retribuir a infâmia de um casamento por interesses financeiros. Lido desta forma, o conto de

Mérimée usa a subjetificação da estátua animada para punir o homem moderno que substitui o amor por dinheiro.

Quem melhor se saiu no final da história foi a srta. de Puygarrig que, embora tenha presenciado a morte traumática de seu marido, agora é uma viúva jovem, bela e rica, disponível para encontrar o seu Adônis. A justiça da Vênus de Ille acabou se revelando benéfica para a “Vênus catalã”, como o sr. de Peyrehorade chama a srta. de Puygarrig no seu jantar de casamento (MÉRIMÉE, 2015, p.228). Assim como a figura mitológica, a srta. de Puygarrig era bela e sedutora. Embora tivesse um ar bondoso, conservava também uma “expressão de oncinha” (MÉRIMÉE, 2015, p.223), uma leve malícia que “desperta sempre em nós um assombro e uma sorte de admiração involuntária” (MÉRIMÉE, 2015, p.223). Ao fim, a vênus catalã viu-se livre de um casamento desfavorável, assim como a Vênus mitológica viu-se livre do seu casamento com Vulcano.

O divertido episódio da indiscrição de Vulcano, que o marcou como o mais ingênuo “corno” da mitologia, também encontra outra ressonância no conto de Mérimée. O sr. de Peyrehorade faz referência a ele quando tenta traduzir a inscrição no pedestal da Vênus de Ille. Para ele, as palavras “cave amantem” poderiam ser interpretadas como “Apesar de toda a tua beleza, do teu ar desdenhoso, terás um ferreiro, um miserável coxo por amante” (MÉRIMÉE, 2015, p. 2019). Trata-se de uma tradução absurda, sem correspondência alguma com as palavras inscritas na estátua, que só tem a função de aproximar o sr. de Peyrehorade à figura de Vulcano pelo que ambos têm de risível.

Se Vênus “não nascera para ser uma esposa fiel” (PINSENT, 1976, p. 20), a principal diferença entre a figura mitológica e a personagem de Mérimée reside no comportamento delas frente os votos matrimoniais. De fato, é curiosa a escolha do autor em referir-se a essa deusa em um conto que aborda principalmente o casamento. Trata-se de uma narrativa que não é focada na sedução, nas paixões e tampouco no amor carnal. O foco está na aliança e na significação de fidelidade, exclusividade e respeito entre os pares. A vênus de Mérimée, ao fechar o punho coma aliança no dedo, comporta-se como se aceitasse os votos de Afonso e gesticula para impedir a sua dissolução. Assim, enquanto esposa, avança sobre ele na noite de suas núpcias, legitimada pelos direitos que o título lhe confere. É

possível acrescentar, ainda, que age naquela noite, em específico, para garantir que Afonso seja seu antes de se relacionar com outra, em uma manifestação de ciúmes e vontades de dominação. Nesse sentido, ela assemelha-se mais à figura mitológica de Juno, e Henry James demonstra estar consciente desta questão.

1.4 A identidade de Juno da *villa* Valério

Henry James trabalhou na tradução de “Vênus de Ille”, de Prosper Mérimée, e as referências a este conto são claras, bem como a decisão de representar outra deusa do Panteão: “Vestia uma túnica drapejada, de modo que notei que não era uma Vênus. - É Juno - assegurou o escavador” (JAMES, 2005, p.25). Assim como o conto de Mérimée, o casamento é um dos eixos principais da trama de “O últimos dos Valérios” e a escolha de James pela figura mitológica de Juno enfatiza o objetivo de discutir a visão idealizada do conde Valério sobre a mulher e, especificamente, sobre o matrimônio.

O arquétipo de Juno encarna o ideal da mulher como esposa e protetora da casa. Uma das descrições de Juno feitas pelo narrador reflete a ênfase romana em suas funções imponentes:

Sua bela cabeça, adornada com uma única fita, poderia ter-se inclinado apenas para dar um gesto de comando; sua vista se fixara bem à frente; sua boca era implacavelmente severa; uma mão estendida segurava um tipo de cetro imperial, o braço do qual a outra mão se partira pendia ao lado, com majestade clássica (JAMES, 2005, p. 26).

O cetro imperial nas mãos de Juno é, simbolicamente, a prova de seu poder político, bem como a coroa, que adorna seus cabelos. Nos tempos romanos, Juno era eminentemente política e tinha a função de protetora da comunidade. A hortalã romana estava em seu templo. Júpiter, Juno e Minerva eram o "foco principal da veneração romana", elas formavam a tríade Capitolina, que se tornou o símbolo de Roma (NAIBURG, 1993, p. 160).

Abaixo, a versão romana mais famosa de Juno:

Figura 14: Juno Barberini, cópia romana de mármore do original grego do século V a.C., Museu do Vaticano, Roma.



Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Barberini_Hera#/media/File:Barberini_Hera.jpg

Curiosamente, ao final do conto, o conde insiste que a deusa ressurgente é grega, e não romana, o que indica que suas afinidades são mais com Hera do que com Juno, com a tradição religiosa mais poética e mais antiga dos gregos do que com a tradição mais funcional, cívica e secular dos romanos. O ídolo grego é a opção do Valério justamente porque é mais *ideal* que o romano, já que a arte grega é a representação, sob a forma humana, de conceitos e sentimentos: a beleza é indissociável do heroísmo, da virtude, das qualidades da alma e do caráter. É também um ideal porque a beleza Clássica, sobretudo a grega, quando olhada com os olhos dos estudiosos modernos (do classicismo e arcadismo, por exemplo) é uma ficção, produzida pela “projeção sobre o passado de uma visão de mundo moderna” (ECO, 2004, p.39).

“O último dos Valérios” é um conto que sugere as consequências das atitudes idealistas românticas sobre o casamento. Vale observar que a busca por uma figura feminina idealizada leva o conde Valério a rejeitar sua esposa. O fato de que a figura de Juno aparece, pela primeira vez no conto, durante um sonho do conde, corrobora o argumento de que esta personagem corresponde ao ideal do conde Valério sobre a mulher e o matrimônio, que a estátua está relacionada a essa mulher ideal.

Assim como Berkson, entendemos que este conto é um estudo sobre dualidades no âmbito sexual: o ideal *versus* o erótico (BERKSON, 1981, p.83). Portanto, o conde seria vítima de uma visão dualista sobre as mulheres, tão

profundamente enraizada na cultura ocidental que pode ser rastreada até mitos e ícones pré-cristãos: Maria, que simboliza a inspiração e procriação assexuada, e Madalena, carnalidade e pecado redimido. Ao casar-se com Martha, o protagonista se vê forçado a negar sua natureza apaixonada para respeitá-la. Logo, deve negar seus desejos (e os da esposa) a fim de manter a ficção burguesa da mulher pura, digna de casamento. Já Juno aparece em sonhos e no solo de sua propriedade como resposta a um ideal fixo de mulher que o conde Valério carrega em sua mente, uma mistura complexa de fantasia, idealismo e repressão que resultou da negação de sensualidade saudável nas mulheres.

A princípio, evidenciamos a repressão erótica que se manifesta no Conde Valério a partir dos relatos do narrador, que nos dá pistas, às vezes claras, às vezes irônicas, sobre o comportamento sexual do italiano. O narrador destaca que, embora ele se pareça com Caracalla, o cruel imperador, não se assemelha a um “touro” ou a um “gladiador”. Ao contrário, chama a atenção do americano como o conde era capaz de conter os seus sentimentos, mantendo-se extremamente calmo, às vezes inexpressivo, “como se nenhuma emoção fosse capaz de alterá-lo” (JAMES, 2005, p.13). Essa contenção de emoções é reafirmada mais vezes, quando o narrador assegura que o conde é “estranhamente reservado”, e que “se fosse irritável, em vez de bonachão, ele nos estrangularia como o bebê Hércules esganou as pobres serpentezinhas” (JAMES, 2005, p.19). É evidente que se trata de uma descrição um tanto ambígua. Enquanto o personagem-narrador destaca o caráter calmo e bondoso do italiano, também, por negação, chama a atenção para a irritabilidade e a força descontrolada que se encontram no interior do conde, como uma fonte, prestes a jorrar. Essa é a primeira pista da importância que James confere, no conto, à liberação dos desejos reprimidos e dos perigos que se encontram abaixo da superfície.

A cena mais simbólica para a culpa e repressão dos desejos sexuais é a da Basílica de São Pedro, quando os personagens se detém diante de um conjunto de “sombrios confessionários” e o conde pergunta ao americano se ele não concorda que deveria confessar todos os “impulsos e desejos” de sua natureza “terrivelmente perversa” antes de se casar com uma criatura tão “doce e pura” como Martha (JAMES, 2005, p.15). Nessa ocasião, toma a mão da noiva para beijá-la, mas

lembra-se de que estava em local inapropriado para paixões profanas e se contém. Ora, beijar as mãos é comum na literatura como um ato de vassalagem amorosa, pelo qual o amado declara o seu servilismo à dama. A princípio, na história medieval, beijar as mãos era uma manifestação de submissão aos monarcas e às figuras religiosas católicas, no ato cerimonial institucionalizado como “beija-mão”. Trata-se de um gesto simbolicamente atrelado ao respeito, aceito e praticado no interior das igrejas católicas, o que nos leva a crer que James escolheu o ato de beijar as mãos como manifestação do que o personagem considera “profano” justamente para enfatizar a repressão sexual. Nessa ocasião, o conde Valério revela que sofre as censuras da moralidade cristã de forma intensa, para além do esperado, e que os desejos sexuais, mesmo aqueles ditos saudáveis em um casamento, provocam nele uma culpa que se transforma em nítido desconforto. Tanto o é que, logo após as declarações, o personagem toma a noiva pelo braço e pede que saiam da Basílica de São Pedro, alegando que a atmosfera do lugar sempre o deixa atordoado.

É também nessa cena, em particular, que o leitor é apresentado à visão que o italiano tem de sua futura esposa: a ficção burguesa da mulher pura e virgem, semelhante à figura mitológica de Juno, que resiste às investidas de Júpiter até que tenham se casado. Mas, mesmo após o casamento, esse ideal casto de matrimônio permanece no conde, revelado pelo narrador com muitas sutilezas ao descrever como encontrou os recém-casados quando retornou à *Villa*: “a vida de ambos era um *intercâmbio infantil de carícias*, tão cândido e descomedido quanto à daqueles pastores e pastoras dos poemas bucólicos” (JAMES, 20015, p.18, grifo nosso).

Depois, insatisfeita com as carícias infantis e fascinada pelas glórias passadas que a *Villa* representa, Martha convence seu marido a iniciar escavações arqueológicas no subsolo da propriedade, que ela imagina “tão cheio de tesouros ocultos quanto um bolo de casamento recheado de ameixas” (JAMES, 2005, p.22). Nesse ponto, nos filiamos mais uma vez à publicação de Berkson, que sustenta que cavar o solo da *Villa* romana é como uma jornada de exploração pelos mecanismos de liberação e controle do desejo sexual masculino (BERKSON, 1981, p. 84). A terra esconde a memória do passado, assim como o inconsciente do conde esconde,

bastante enterrados, os instintos e desejos que, uma vez liberados, ameaçariam o equilíbrio mental e o contrato social representado por seu casamento.

Não é à toa que o esposo inicialmente se recusa a autorizar as escavações. Mesmo assim, Martha convence-o e, em pouco tempo, o solo é profanado com pás e picaretas que realizam a exumação do subsolo e abalam a tranquilidade do jardim. Com o início das escavações, o humor do conde parece mudar e “a curiosidade levou a melhor na disputa contra seus escrúpulos” (JAMES, 2005, p.24). Agora, ele “farejava”, deleitoso, o odor do húmus e passeava aflito pelas aleias, agilizando os escavadores.

Logo após o desenterrar da deusa, o conde Valério passou, então, a ignorar sua apaixonada esposa, em uma frígida e censuradora rejeição de seus afetos. Era impenetrável às suas olhadelas, ignorava suas tentativas de aproximação e a esterilidade do casamento é manifesta pelo narrador: “Sobre o que se passava entre os dois na intimidade, eu não tinha, é claro, liberdade para perguntar. Nada, eu imagino – eis o tormento!” (JAMES, 2005, p.32). Como a indiferença do marido em relação a ela aumenta, Martha Valério procura desesperadamente salvar seu casamento, contudo, nada que ela faça pode interromper o processo de retirada e rejeição do marido. Um dia, ela confessa ao padrinho em evidente agonia: “instalou-se em mim um calafrio funesto, a convicção de que algo se interpusera entre nós. (...) Camillo simplesmente renunciou a mim. Eu saí de sua vida” (JAMES, 2005, p.39).

Treinada para acreditar que é dever de uma mulher agradar ao marido, a resposta de Martha à desintegração de seu casamento é primeiramente culpar-se. Depois, procura imitar a visão ideal que o marido adora: “Quebrei a cabeça em busca do que eu poderia ter dito, feito ou pensado, que pudesse ter sido capaz de tê-lo desagradado tanto! (JAMES, 2005, p.39). Quando evidente a paixão do conde por Juno, Martha insiste em vê-la: “Temi-a quase desde o início – ela disse-, e quase não a vi desde que foi colocada no Casino. Talvez possa aprender uma lição com ela... talvez possa adivinhar como ela o seduz!” (JAMES, 2005, p.46).

Mas, a mulher real não pode alcançar a perfeição congelada do ícone helênico, deve suportar ou combater o fardo deste ideal de feminilidade. Quando Martha ordena o enterro de Juno, ela traz o marido de volta para si e de volta ao

relacionamento com ela. Esse parece ser o triunfo da esposa, até que o narrador revela que a mão de Juno ainda está escondida. Ora: o Ideal pode ser burlado, mas não está morto.

5.5 Século XIX e os monstros femininos

A Vênus de Ille e a Juno da Villa Valério são personagens femininas que encarnam o imaginário da mulher fatal, amplamente difundido na literatura do final do século XIX. São mulheres destruidoras, que seduzem com seus encantos para levar o amante à destruição.

A Juno de Henry James aparece no conto pela primeira vez no sonho do conde Valério, representando o ideal feminino que, a princípio, reflete a esposa amada, de pureza angelical, casta e eternamente estéril, especialmente pela intangibilidade do mundo onírico. Entretanto, quanto a estátua é desenterrada do solo, sua significação torna-se mais ambígua. A mão é a primeira coisa a ser desenterrada, como a mão de um morto saindo da terra. O mármore frio da qual é feita relaciona-se ao rigor mortis, que faz do corpo do cadáver algo rígido e seco.

Como uma enviada do além vida, a estátua vai revelando seus aspectos profanos, seduzindo e atraindo seu amante como uma feiticeira. Uma mulher perigosa, que inebria e encanta mais do que os vinhos e as drogas. Sem se mover ou falar, a Juno consegue ser a “personificação da supremacia” (JAMES, 2005, p.25), cujo cetro imperial, a boca severa e toda a sua linguagem corporal remetem ao comando. Sua imoralidade é contagiosa: em contato com a Juno, o conde Valério abandona o cristianismo e sua esposa, vendo-se cada vez mais próximo dos “bacanais e cultos remotos” (JAMES, 2005, p.35). Ela deliberadamente domina o psicológico de seu amante, conduzindo-o à loucura. De musa admirada, a Juno da *villa* Valério torna-se um ídolo poderoso e cruel.

A Vênus de Ille, por sua vez, revela sua face perversa desde o início. Sua expressão de malícia, levada às raias da maldade, adquirem ares satânicos. Os olhos de prata incrustados no bronze brilham como chamas infernais e mostram um enorme desejo de destruição. É o exemplo perfeito de feminilidade tirânica e cruel.

Os personagens majoritariamente expõem suas impressões sobre o horror que a estátua provoca.

Estas mulheres cruéis, que assustam os homens, ao mesmo tempo que seduzem e os atraem, são monstros, cujas belezas são mortais. Tal figura feminina foi definida pela expressão “*femme fatale*”. A mulher incrivelmente bela e fatal ao homem é um tema de representação artística que se afirma no século XIX, aparecendo nas artes visuais, na ópera e na literatura, especialmente a francesa. Flaubert, Chateaubriand, Victor Hugo, Baudelaire e Oscar Wilde são exemplos de escritores que abordaram esta temática, assim como Mérimée e Henry James.

Praz revela que, na primeira metade do século XIX, no período inicial do romantismo, a figura da mulher fatal já era explorada nas diversas artes, mas disputava com desvantagem a popularidade do herói byroniano, “O libertino oitocentista, desprezando as convenções de uma burguesia que lutava para impor seus valores, insistia em preservar a herança dos devassos do século anterior, num elogio a Casanova e Sade” (PRAZ apud MORAES, p. 17). Era na figura masculina, portanto, que se evidenciavam as marcas subversivas e transgressoras da moral.

Já na segunda metade do século, personagens como Carmem, de Mérimée, foram construindo sua reputação de sedutoras diabólicas. A cigana de Mérimée é uma jovem miúda, de cabelos negros como as asas de um corvo, grandes olhos oblíquos e uma beleza selvagem, especialmente quando deixa deslizar sensualmente a matilha. É a mais famosa, mas não é sua primeira personagem fatal. Observa-se que a imagem da mulher perigosa e destrutiva está presente desde a primeira obra publicada por Mérimée, *O teatro de Clara Gazul* (1825). Clara Gazul é um pseudônimo do autor para publicar sua primeira obra, um conjunto de seis peças, cuja segunda, “A tentação de Santo Antônio”, gira em torno do interrogatório de Maria Valdez, que seduz o inquisidor até que ele abandone o posto e se torne seu amante. A protagonista termina a peça com seguinte fala: “Vendo esse fim trágico, direis conosco, acho, que UMA MULHER É UM DIABO” (MERIMÉ apud AMARAL, 2015, p.12), com todas as letras em maiúsculo no original, para enfatizar a relevância da fala. A moral da peça evoca, com todas as letras, a mulher compreendida como destinada à maldade, a *femme fatale* que é depravada por natureza e que leva o homem à ruína deliberadamente.

Quando personagens como Maria Valdez e Carmen se popularizam, elas destronam o herói byroniano. Moraes sustenta que, a partir de então, “o mito do eterno feminino se uniu irremediavelmente à maldade: as últimas décadas do século se renderam aos apelos imaginários da mulher fatal, deixando-se fascinar pelas histórias das grandes cortesãs, rainhas cruéis e pecadoras famosas” (MORAES, 2012, p. 17). Proliferam-se personagens como Salomé, Judite, Evas, Helenas e Dalilas, que unem em si mesmas adoração e abominação.

A *femme fatale* aparece na ficção do século XIX, sobretudo, para nos lembrar do nó indissociável que é estabelecido entre o atraente e o assustador. A figura feminina em “Vênus de Ille”, em “O último dos Valérios” e na literatura finesse secular como um todo, ganha também ares monstruosos: é a súcubo, a esfinge enigmática, melusina sedutora e detentora dos segredos, a medusa convulsiva. Os monstros femininos que significavam o triunfo do homem-varão sobre a matrística voltam no século XIX para assombrar a civilização ocidental. Antigos ou modernos, os monstros femininos não foram derrotados, aguardam, à espreita, para atrair o homem, seduzi-lo, para, em seguida, dominá-lo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Agora, nossa pesquisa chegou ao fim. Entrei nesse labirinto como Teseu, pronta para combater um Minotauro. No caminho, encontrei medusas, quimeras, fantasmas, Junos e Vênus. Batalhei com algumas, sem saber se venci ou fui vencida. Mas, deixei-me levar por elas, seguindo-as como quem segue o fio de Ariadne e, confesso, o percurso foi “tão cheio de tesouros ocultos quanto um bolo de casamento recheado de ameixas” (JAMES, 2005, p.22). A cada encruzilhada, os caminhos possíveis se apresentavam, multiplicavam-se como as cabeças de Hidra. No entanto, segui o fio, costurei os questionamentos na ordem que pareceram fazer mais sentido. Algumas perguntas permaneceram ali, latentes, esperando para serem respondidas em outro momento. Não deixo de me perguntar como este trabalho seria se tivesse optado por elas.

Neste percurso, conheci Mérimée, que me seduziu como leitora com o mesmo poder de sua Vênus. Depois dele, enxergo tudo com a cor local, adotei olhares ciganos, procurando por mulheres fatais, paixões violentas e atos frenéticos. Encontrei. A atmosfera do labirinto se impregnou de paisagens, comidas, objetos e hábitos que queria apresentar na sua forma mais pitoresca. Mas, aprendi que é com pequenos toques, na aparente simplicidade da prosa de Mérimée, que o original se manifesta. Somente com o zelo de um arqueólogo, a partir de incansáveis leituras, que as grandes obras do passado podem ser reveladas. E que peso elas têm! Desenterrando os tesouros ocultos, corremos o risco que eles caiam sobre nós, como o pobre João Coll, que viu sua perna ser esmagada pela Vênus de Ille quando a encontrou. Como dialogar com Freud, Todorov, Hesíodo e tantos gigantes sem emudecer e esperar que eles falem tudo? Procurei pela minha voz e ganhei fôlego ao observar Mérimée. A originalidade da sua prosa revela que o passado pode ser revisitado, sem medo de enveredar por caminhos ainda inexplorados. O autor abraçou o conto fantástico quando poucos tinham essa coragem e o fez com uma mastreia que quase nenhum outro alcançou. Suas mulheres fatais deram à luz monstruosidades que estavam adormecidas no imaginário ocidental e que, depois do seu pioneirismo, encontram forças nas diversas áreas da criação. Sem a Vênus de Ille, a Juno da *villa* Valério seria muito diferente, se é que existiria.

Com sua Juno, Henry James me levou a espaços bastante profundos, vi-me descendo as escadas até um porão que não parecia ter fim. Precisei de coragem para a abrir o porão e, como esperado, deparei-me com fantasmas. James me fez questionar a herança opressiva dos nossos antepassados e reconhecer Grécia e Roma como o berço de formas de pensamento tão arraigadas que pensávamos não existir mais. Assim como Martha, sou filha de outra raça, mas não pude observar as paisagens sublimes sem cair no vórtice letal das retinas das estátuas. Perguntei os que elas queriam e percebi que, por muito tempo, relutei em ouvir. Não queria abordar as amarras do que se chamou patriarcado, talvez porque acreditei que o texto perderia a sua pretensa elegância, talvez porque constatei, dolorosamente, que pouco poderia ser feito para que ele não existisse. Pensei em devolver essa infâmia à terra, negar a sua importância. Mas, as estátuas demandaram. A identidade delas, como figuras mitológicas e como personagens, dependia dessa discussão para que fossem trabalhadas. E, com surpresa, constatei que tinha encontrado um novo tesouro. Juno deveria ter me ensinado que enterrar o mal-estar não nos faz esquecer que ele existe, uma mão de mármore sempre continuará guardada no armário. Às vezes, precisamos enfrentar os conflitos como uma Vênus turbulenta, sem medo das consequências.

REFERÊNCIAS

- ABRÃO, Baby Siqueira. *Deusas, deuses e heróis*. São Paulo: Hunter Books, 2016.
- ABRÃO, Baby Siqueira. *História da mitologia grega*. São Paulo: Hunter Books, 2016.
- ALLOA, Emmanuel. Da idodologia. Heidegger e a arqueologia de uma ciência esquecida. In: ALLOA, Emmanuel (org). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 93-113.
- ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In: ALLOA, Emmanuel (org). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 07-19.
- AMARAL, Glória Carneiro do. Prosper Mérimée: vida e obra. In: MÉRIMÉE, Prosper. *Carmem e outras histórias: novelas e contos completos*. Trad. Mário Quintana. 1 Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.
- ARAÚJO, Filipe Alberto; TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 44, n. 4, p.7-13, 2009.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.
- BARBERINI, Juno, cópia romana de mármore do original grego do século V a.C., possivelmente de Alcámenes, Museu do Vaticano, Roma. Disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Barberini_Hera#/media/File:Barberini_Hera.jpg (Acesso em 15 abr. 20).
- BERKSON, Dorothy. Idealism and erotic repression in Last of the Valerii. *The Henry James Review*, Illinois: V. 2, N. 2, p. 78-86, winter 1981.
- BÍBLIA. *A Bíblia Sagrada*. Revista e Atualizada no Brasil. Tradução: João ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade bíblica do Brasil, 1993.
- BOEHM, Gottfried. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. In: ALLOA, Emmanuel (org). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 23-53.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (org.) *Dicionário de mitos literários*. 3 ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000.

BRYSON, Norman. *Visual culture: Imagens and interpretations*. Hannover, NH: University Press of New England, 1994.

Bulfinch, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Rio de Janeiro, 2002.

BUSTO do imperador Caracalla, 212 a.C, escultura em mármore, autoria desconhecida, Museu Arqueológico nacional de Nápoles. Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caracalla_MAN_Napoli_Inv6033_n02.jpg (Acesso em 15 abr. 20).

CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura acadêmica, 2014.

CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHAVES, Ernani. Perder-se em algo que parece plano. In: *Obras incompletas de Sigmund Freud*. Minas Gerais: Autêntica, 2019-2020, p. 153-172.

CHEVALIER, J. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 12. ed. Rio de Janeiro: J. Olímpio, 1998.

CIOUX, Hélène. *Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's Das Unheimliche*. *New Literary History*, v. 7, N. 3, p. 199-216, 1972.

CLARK, Michael. The Hermes in Henry James's "The last of the Valerii", Illinois: *The Henry James Review*, V. 10, N. 3, p. 210-213, fall 1989.

DE CHIRICO, Giorgio. *L'incertitude du poète*, 1913, óleo sobre tela, 106 x 94 cm. Tate Museum, Londres. Disponível em <https://www.tate.org.uk/art/artworks/de-chirico-the-uncertainty-of-the-poet-t04109> (Acesso em 15 abr. 20).

DUNKER, Christian Ingo Lenz. Animismo e indeterminação em "Das Unheimliche". In: *Obras incompletas de Sigmund Freud*. Minas Gerais: Autêntica, 2019-2020, p. 199-218.

DUNKER, Christian. *O recalque - Glossário Freud*, Youtube, 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2t1P8Yfj4HA>, (Acessado em 12.nov.2019).

ECO, Umberto. *História da beleza*. São Paulo: Difel, 2004.

EDEL, Leon. *Henry James: a life*. Londres: Collins, 1987.

EDEL, Leon; TINTNER, Adeline R. *The Library of Henry James*. Illinois: The Henry James Review, V. 4, n. 5, p. 158-90, 1983.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio: o minidicionário da língua portuguesa*. 7ª ed. Curitiba: Ed. Positivo, 2008.

FREUD, Sigund. A negação. In: *Obras incompletas de Sigmund Freud*. Minas Gerais: Autêntica, 2019-2020, p. 141-172.

FREUD, Sigund. O infamiliar [Das Unheimliche]. In: *Obras incompletas de Sigmund Freud*. Minas Gerais: Autêntica, 2019-2020, p. 28-129.

FREUD, Sigund. Sobre o sentido Antitético das palavras primitivas. In: *Obras incompletas de Sigmund Freud*. Minas Gerais: Autêntica, 2019-2020, p. 129-141.

FRIEDRICH, Caspar David. Viajante diante do mar de nuvens, 1817, óleo sobre tela, 94,8 x 74,8 cm, Kunsthalle museum, Hamburgo. Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg (Acesso em 15 abr. 20).

FÜSSLI, Johann Heinrich. O desespero do artista diante da grandeza dos fragmentos antigos. 1778-1779. Giz vermelho sobre "sepia wash", 41 cm x 35,5 cm, Kunsthaus Zürich, Zurich. Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/File:FuseliArtistMovedtoDespair.jpg>

FÜSSLI, Johann Heinrich. *O pesadelo*. 1781. óleo sobre tela, 101,6 cm x 127,00 cm, Detroit Institute of Arts, Detroit. Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Henry_Fuseli_-_The_Nightmare.JPG (Acesso em 15 abr. 20)

GOODMAN, Nelson. *Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos signos*. Lisboa: Gradiva, 2006.

GROTE, George. *History of Greece*. Vol VI. Boston: John P. Jewett and company, 1851.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Os pensadores. Estética: A ideia e o ideal; o belo artístico ou o ideal*. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultura, 1999.

HERMA de Demóstenes, escultura em mármore, de Polieucto, 280 a.C., Glyptothek museum, Munique, 189 cm de altura. Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Herma_Demosthenes_Glyptothek_Munich_292.jpg (Acesso em 15 abr. 20).

IANNINI, Gilson; ROCHA, Guilherme Massara. O infamiliar, mais além do sublime. In: *Obras incompletas de Sigmund Freud*. Minas Gerais: Autêntica, 2019-2020 **a**, p. 173-199.

IANNINI, Gilson; TAVARES, Pedro Heliodoro. Freud e o Infamiliar. In: *Obras incompletas de Sigmund Freud*. Minas Gerais: Autêntica, 2019-2020 **b**, p. 07-25.

JAMES, Henry. *O último dos Valérios* In: *O peregrino apaixonado e outras histórias*. São Paulo: Planeta do Brasil LTDA, 2005.

JAMES, Henry. Prefácio a *The American*. In: PEN, Marcelo (org). *A arte do romance: antologia de prefácios*. São Paulo: Globo, 2003.

KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KELLUS, Eva. *The Reign of the Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens*. California: University of California Press, 1993.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia*. São Paulo: Boitempo, 2015.

MÉRIMÉE, Prosper. *Carmem e outras histórias: novelas e contos completos*. Trad. Mário Quintana. 1 Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

MILLER, J. Hillis. *Versions of Pygmalion*. Cambridge and London Harvard University Press, 1990.

MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 165-189.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

NAIBURG, Suzi. Archaic Depths in Henry James. *The Henry James Review*, V. 14, N. 2, p. 151-165, spring 1993.

NANCY, Jean-Luc. Imagem, mimesis & méthexis. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 55- 73.

NEIVA Jr., Eduardo. *A imagem*. São Paulo: Editora Ática S.A, 1986.

Nogueira, Renato. *Mulheres e deusas: como as divindades e os mitos femininos formaram a mulher atual*. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2017.

OLIVEIRA, Rita de Cassia Batista. *A vitória de Michelangelo no certame de Giorgio Vasari*. 2009. 81 f. Monografia (especialização em filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-09022010-112327/publico/RITA_CASSIA_BATISTA_OLIVEIRA.pdf (Acesso em julho de 2020).

PEN, Marcelo. A magia desencantada: Henry James e o caso de “Os amigos dos amigos”. *Novos Estudos/ Cebrap*, N. 94, p. 119 – 131, nov 2012.

PEN, Marcelo. Fantasmas de si mesmo: uma leitura de James e de Machado. *Machado de Assis em linha*, Rio de Janeiro: v. 6, n. 12, p.117-137, dezembro de 2013.

PEN, Marcelo. Henry James: um peregrino assombrado. In: *Um Peregrino Apaixonado e Outras Histórias*. São Paulo: Planeta do Brasil LTDA, 2005. p. 218-320.

PINSENT, John. *Mitos e lendas da Grécia Antiga*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

PRATO de terracota: Cena de libação. figura vermelha em prato de terracota, 480 a.C, museu do Louvre, Paris. 9.8 cm de altura x 36.1 cm de largura x 28.6 cm de diâmetro. Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Libation_Macron_Louvre_G149.jpg (Acesso em 15 abr. 20).

ROAS, Davi. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

Robles, Martha. *Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos*. São Paulo: Aleph, 2006.

SANTOS, Adilson dos. Unheimlich, segundo Sigmund Freud. *In: O INSÓLITO E A LITERATURA INFANTO-JUVENIL: Anais do IX Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional / III Encontro Nacional O insólito como questão na narrativa ficcional*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011. p. 30-43. Disponível em: http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/livro_pronto_simposios.pdf Acesso em: 16 abr. 2020.

TODOROV, Tzevetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VAX, Louis. *A Arte e a Literatura Fantásticas*. Lisboa: Editora Arcádia, 1972.

VERLINDO, Jorge. As Cavernas Sagradas de Creta: suas relações com a Grande Deusa Mãe e com aspectos xamânicos dos religiosidade minoica. *MÉTIS: história & cultura* – v. 2, n. 2, p. 229-259, 2002.

VERNANT, Jean Pierre, *Mito & pensamento entre os gregos*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

WILLERSLEY, Rane. A antropologia está levando o animismo a sério demais? *In: Dossiê animalidades Plurais*. São Carlos: Revista de Antropologia da Ufscar, jan.\jun 2015, v. 7, n. 1. p. 17 – 37. Disponível em: http://www.rau.ufscar.br/wp-content/uploads/2016/09/completo_rau_v7n1.pdf. (Acesso em julho de 2020).

ANEXOS

ANEXO 1

QUADRO COMPARATIVO DA MITOLOGIA GREGA E ROMANA

Forma romana	Forma grega	Representa
Anteros	Anteros	Deus da desilusão e do fim das paixões
Baco	Dioniso	Deus das festas, do vinho, do lazer e do prazer. Originalmente cultuado com o nome de Líber.
Belona	Ênio	Deusa da guerra.
Ceres	Deméter	Deusa da agricultura, do casamento e dos cereais
Cibebe	Reia	Deusa da génese da vida e da Terra, alcunhada como <i>Magna Mater</i>
Concórdia	Harmonia	Deusa da harmonia e paz nos lares.
Cupido	Eros	Deus da paixão
Diana	Ártemis	Deusa da caça, dos desportos e dos animais selvagens
Plutão	Hades	Deus da riqueza e da morte, senhor do mundo inferior. Irmão de Júpiter e Netuno.
Discórdia	Éris	Deusa da maldição e das desgraças
Esculápio	Asclépio	Deus da medicina
Fauna	Ninfa	Deusa da fertilidade e feminilidade, alcunhada como Bona Dea
Febo	Apolo	Deus da música e da poesia, irmão gémeo de Diana
Fortuna	Tique	Deusa do desenvolvimento urbano, do destino e da sorte
Jano		Deus com dois rostos que cuida da porta dos céus: um virado para o passado e o outro para o futuro
JUNO	HERA	Deusa do casamento e da fidelidade, irmã e esposa de Júpiter
Justiça	Némesis	Deusa da justiça e da vingança
Júpiter	Zeus	Pai da maioria dos deuses, senhor dos trovões e raios, irmão de Netuno e Plutão
Lares		Espíritos ancestrais protetores da casa e da família

Letus	Tánatos	Deus da morte não violenta e da velhice
Libertas		Deusa da liberdade
Marte	Ares	Deus da guerra, das armas, dos camponeses, da virilidade e do trabalho árduo
MERCÚRIO	HERMES	Deus do comércio, da diplomacia, da eloquência e da ladroeira. Filho de Júpiter e mensageiro dos deuses.
Minerva	Athena	Deusa da sabedoria, da estratégia, da arquitetura, engenharia e artes
Netuno	Poseidon	deus dos mares, dos terremotos e dos cavalos
Proserpina	Perséfone	Deusa das ervas, flores, frutos e perfumes. Foi sequestrada por seu tio Hades, mudando-se para o mundo inferior
Silvano	Pã	Deus das florestas, da pecuária e do pânico
Saturno	Cronos	Filho de Gaia e Urano, deus do tempo, pai dos três maiores deuses olímpicos, Júpiter, Netuno e Plutão.
VÊNUS	AFRODITE	Deusa do amor e da beleza
Vulcano	Hefesto	Deus do fogo, da lava e da metalurgia
Céu	Urano	Deus do tempo espaço e do universo, pai de Saturno
Terra	Gaia	Deusa da terra e da fertilidade do solo, mãe dos titãs, ciclopes, gigantes.
Tártaro	Tártaro	Marido de Gaia e também a parte mais profunda da terra.

ANEXO 2

“A VÊNUS DE ILLE”, DE PROSPER MÉRRIMÉE

ANEXO 3

“O ÚLTIMO DOS VALÉRIOS”, DE HENRY JAMES