

SAMARA BEATRIZ DE OLIVEIRA PARADELLO

**Diálogos intertextuais e a representação do Ideal em *A Eva Futura*,
de Villiers de l'Isle-Adam**

**ASSIS
2020**

SAMARA BEATRIZ DE OLIVEIRA PARADELLO

**Diálogos intertextuais e a representação do Ideal em *A Eva Futura*,
de Villiers de l'Isle-Adam**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientadora: Dr^a Cátia Inês Negrão Berlini de Andrade

Co-orientadora: Dr^a Norma Domingos

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

ASSIS

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Vânia Aparecida Marques Favato - CRB 8/3301

P222d Paradello, Samara Beatriz de Oliveira
Diálogos intertextuais e a representação do ideal em A
Eva Futura, de Villiers de l'Isle-Adam / Samara Beatriz de
Oliveira Paradello. Assis, 2020.
95 f.

Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual
Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientadora: Dra. Cátia Inês Negrão Berlini de Andrade
Coorientador: Dra. Norma Domingos

1. Villiers de L'Isle-Adam, Auguste comte de, 1838-
1889. 2. Intertextualidade. 3. Idealismo. 4. Simbolismo. I.
Título.

CDD 840



CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: Diálogos intertextuais e a representação do ideal em *A Eva Futura*, de Villiers de l'Isle Adam

AUTORA: SAMARA BEATRIZ DE OLIVEIRA PARADELLO

ORIENTADORA: CÁTIA INÊS NEGRÃO BERLINI DE ANDRADE

COORIENTADORA: NORMA DOMINGOS



Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Mestra em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Profa. Dra. NORMA DOMINGOS
Departamento de Letras Modernas / UNESP/Assis

Profa. Dra. CAMILA SOARES LÓPEZ
Instituto de Letras e Linguística / UFU/Uberlândia

Profa. Dra. CLEIDE ANTONIA RAPUCCI
Departamento de Letras Modernas / UNESP/Assis

Assis, 06 de fevereiro de 2020

À memória de minha avó, Idalina Maria
de Oliveira, que me ensinou a viver,
a amar, a sonhar e a resistir.

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos, primeiramente, a Deus, pelo cuidado constante demonstrado de inúmeras formas e pelas forças a mim proporcionadas para enfrentar as adversidades durante o processo deste trabalho.

À minha família, que sempre me incentivou a estudar e, de maneira especial, à minha avó e ao meu irmão, Idalina e Jefferson, minhas bases e exemplos que, com tanto amor e carinho, sempre acreditaram em mim e me incentivaram a chegar até aqui, sem medir esforços para que eu alcançasse meus sonhos e realizasse meus objetivos.

À família Pereira: Juliana, Ana Carolina, Valnizete e Itamar, minha segunda família e a quem devo o começo de minha trajetória acadêmica na Unesp-Assis. Obrigada por me apoiarem com tanto amor até aqui!

Aos meus amigos, fundamentais na minha vida, sobretudo durante a realização deste trabalho. Obrigada por me incentivarem, me ouvirem, compreenderem minhas ausências e tornarem minha vida mais leve e feliz, sem me deixarem esquecer que ela precisa ser vivida!

Aos meus queridos amigos, Natália e Ivan Parmegiani, pelo apoio, suporte e amor de sempre, e pelo exemplar de *L'Ève Future*, que me possibilitou realizar este trabalho.

À Sarah Rabelo de Souza, que cuidou tão bem da minha saúde mental e emocional neste período, me ajudando a enxergar a vida por outras perspectivas.

À minha orientadora, Dr.^a Cátia Negrão Berlini de Andrade, pela confiança, carinho e atenção neste percurso, pelas valiosas contribuições, conselhos e sugestões, essenciais para a realização deste trabalho.

À minha co-orientadora e querida amiga Dr.^a Norma Domingos, que na Iniciação Científica me apresentou Villiers e seu universo e, desde então, tem me guiado nessa jornada fantástica! Meus sinceros agradecimentos por cuidar, sempre de maneira materna, tão bem de mim e do texto, com todo o amor e bondade que lhe são característicos.

Às professoras Dr.^a Daniela Mantarro Callipo e Dr.^a Cleide Antonia Rapucci, pela amabilidade e pelas preciosas contribuições, observações e sugestões dadas na banca de Qualificação.

Às professoras Dr.^a Cleide Antonia Rapucci e Dr.^a Guacira Marcondes Leite que gentilmente aceitaram participar da banca de Defesa deste trabalho, e à professora Camila López que cortês e prontamente aceitou participar da banca quando acionada.

Aos professores, colegas e profissionais da Unesp-Assis, com quem aprendi muito. Agradeço pelas contribuições e auxílio.

Ao Yoshi, ao Halley e à Jurema, por alegrarem imensamente meus dias e aquecerem meu coração.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES), pelo apoio financeiro que permitiu a conclusão desta pesquisa. (Código de Financiamento 001)

PARADELLO, Samara Beatriz de Oliveira. **Diálogos intertextuais e a representação do Ideal em *A Eva Futura*, de Villiers de l'Isle-Adam**. 2020. 95 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2020.

RESUMO

Este trabalho visa analisar as fontes intertextuais, mais precisamente as que se referem à narrativa bíblica, presentes na obra *A Eva Futura*, do escritor francês Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889). Com obras muito bem elaboradas e construídas com estilo refinado e sonoridade, o autor é apontado como uma das grandes influências do Simbolismo francês e muitas de suas produções estão carregadas de uma rica prosa poética. Além das questões formais do texto, suas obras contam ainda com ricas contribuições culturais, visto que são notavelmente dotadas de intertextualidades que contemplam grande variedade de literatura e escritores. Em seus textos, Villiers manifesta sua crença no Ideal e em valores esquecidos pela sociedade à qual pertencia, criticando a superficialidade, a fé cega na ciência e o crescente mercantilismo. Levando em consideração sua incessante busca pelo Ideal, do presente trabalho resultará também ver como a intertextualidade, no caso, a bíblica, ajuda a compreender a representação do Idealismo villieriano em *A Eva Futura*.

Palavras-chave: *A Eva Futura*. Villiers de l'Isle Adam. Intertextualidade bíblica. Simbolismo. Idealismo.

PARADELLO, Samara Beatriz de Oliveira. **Dialogues intertextuels et la représentation de l'Idéal dans *L'Ève future*, de Villiers de l'Isle-Adam**. 2020. 95 f. Mémoire (Master en Lettres). – Université de l'État de São Paulo (UNESP), Faculté de Sciences et Lettres, Assis, 2020.

RÉSUMÉ

Cette recherche a le but d'analyser les sources intertextuelles, plus précisément celles faisant référence au récit biblique, présentes dans l'oeuvre *L'Ève future*, de l'écrivain français Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889). Avec des œuvres très bien élaborées et construites avec un style raffiné et de la sonorité, l'auteur est vu comme l'une des grandes influences du Symbolisme français et nombre de ses productions sont chargées d'une riche prose poétique. En plus des questions formelles du texte, ses œuvres ont également de riches contributions culturelles, car elles sont remarquablement dotées d'intertextualités qui comprennent une grande variété de littérature et d'écrivains. Dans ses écrits, Villiers exprime sa croyance en l'Idéal et les valeurs oubliées de la société à laquelle il appartenait, critiquant la superficialité, la foi aveugle dans la science et le mercantilisme croissant. Compte tenu de sa quête incessante de l'idéal, ce travail permettra également de voir comment l'intertextualité, dans ce cas, biblique, aide à comprendre la représentation de l'Idéalisme villierien dans *L'Ève future*.

Mots-clés: *L'Ève future*. Villiers de l'Isle-Adam. Intertextualité biblique. Symbolisme. Idéalisme.

PARADELLO, Samara Beatriz de Oliveira. **Intertextual dialogues and the Ideal's representation in *Tomorrow's Eve*, by Villiers de l'Isle-Adam.** 2020. 2020. 95 p. Dissertation (Masters in Languages). São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2020.

ABSTRACT

This work aims to analyze intertextual sources, more precisely those that refer to the biblical narrative, present in the work *Tomorrow's Eve*, by the French writer Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889). With well-elaborated works, built with refined style and sound, the author is one of the great influences of French Symbolism and many of his productions are loaded with rich poetic prose. Besides the formal questions of the text, his works, notably endowed with intertextualities that contemplate a wide variety of literature and writers, have rich cultural contributions. In his texts, Villiers manifests his belief in the Ideal and values forgotten by the society to which he belonged, criticizing the superficiality, the blind faith in science and the growing mercantilism. Considering his incessant search for the Ideal, from the present work it will also be possible to see how intertextuality, in this case, biblical, helps to understand the representation of Villiers' idealism in *Tomorrow's Eve*.

Keywords: *Tomorrow's Eve*. Villiers de l'Isle-Adam. Biblical intertextuality. Symbolism. Idealism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. <i>L'Ève Future</i>, de Villiers de l'Isle-Adam	19
Villiers de l'Isle-Adam, um passo à frente de seu tempo.....	16
A Escritura Villieriana.....	24
2. Villiers de l'Isle-Adam, um idealista.....	42
O idealismo Villieriano	42
3. Diálogos Intertextuais.....	56
A Intertextualidade.....	56
A intertextualidade bíblica em <i>A Eva Futura</i>	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	90
REFERÊNCIAS.....	93

INTRODUÇÃO

Muitos anos depois do início do Romantismo francês, Villiers expressa em sua obra o desprezo que tem a todo o materialismo do século e parte em busca do Eterno e do Ideal, o que faz com que alguns críticos o designem como “o exorcista do real e o porteiro do ideal.” (MICHAUD, 1966, p.84, tradução nossa).¹

Esta pesquisa tem como objetivo principal a análise de algumas das fontes intertextuais presentes na obra do autor francês Villiers de l'Isle-Adam (1836-1889), *A Eva Futura*, publicada em 1886. De imediato, emergem as intertextualidades bíblicas, decorrentes até mesmo do próprio título; entretanto, também estabelecemos um diálogo com outras fontes ali presentes. As análises permitiram a compreensão de um aspecto importante da escritura villieriana, ou seja, a compreensão de seu idealismo filosófico, sinônimo, para muitos, de obra hermética ou de difícil leitura.

Estes estudos têm, ainda, o intuito de melhor compreender o processo criativo do autor e a obra em questão, visto que é pouco conhecida e estudada. De fato, a preocupação com a escritura literária do autor e sua obra é também entendida aqui como a difusão e a circulação de um importante autor francês do século XIX que, embora pouco traduzido no Brasil, tem despertado um crescente interesse no meio acadêmico francês e mundial.

Apontado como uma das grandes influências do simbolismo francês; Villiers de l'Isle-Adam dedicou-se à prosa e apresenta-nos um brilhante universo simbólico em suas obras. Conhecido como um escritor que escolhe cuidadosamente suas palavras, criando obras muito bem construídas, com estilo e sonoridade, muitas de suas produções estão permeadas por uma elaborada prosa poética.

Em sua escritura, Villiers faz uso desses recursos estilísticos para execrar a sociedade de sua época, à qual direciona críticas contundentes, sobretudo aos valores burgueses que prestigiam muito mais as coisas terrenas que as espirituais. O autor francês faz uso, ainda, de outro recurso – herança de sua formação romântica –, ou seja, a ironia sutil. A crença desenfreada no progresso e na ciência, a fé cega no materialismo e no positivismo são fortemente atacadas, como bem expressa Symons (1919, *apud* Domingos, 2005, p.146):

¹ «[...] l'exorciste du réel et le portier de l'idéal». (MICHAUD, 1966, p.84).

O ideal, para Villiers, sendo o real, a beleza espiritual sendo a beleza essencial, e a beleza material seu reflexo, ou sua revelação, é com um tipo de fúria que ele ataca as forças materiais do mundo: ciência, progresso, a ênfase mundial nos “fatos”, naquilo que é “positivo”, “sério”, “respeitável”. Sátira, para ele, é a vingança da beleza contra a feiúra, a perseguição do feio, não é mera sátira social, é uma sátira do universo material para quem acredita no universo espiritual. Conseqüentemente, é o único riso de nosso tempo que é fundamental, tão fundamental quanto o de Swift ou Rabelais.

Ainda, para Domingos (2004, p.144), as grandes obras do autor – “*Axël*, *L’Ève future* e *Contes cruels* – são redutos, fortalezas, torres de marfim, onde o poeta, na recusa da vida, na sede do absoluto, encerra-se. Como, tão bem, ressalta Wilson (2004):

[Há], em nossa sociedade contemporânea, para escritores incapazes de se interessarem por ela, quer estudando-a cientificamente, tentando reformá-la, ou satirizando-a, apenas duas alternativas a seguir – a de Axël e a de Rimbaud. Quem escolhe a primeira, a de Axël, terá de encerrar-se em seu mundo privado, cultivando fantasias privadas, encorajando manias privadas, preferindo, em última instância, suas quimeras mais absurdas às mais espantosas realidades contemporâneas, e confundindo tais quimeras com realidades. Quem escolhe a segunda alternativa, a de Rimbaud, tentará deixar atrás de si o século XX e encontrar a vida ideal em algum país no qual os modernos métodos de manufatura e as modernas instituições democráticas não apresentam problemas para o artista porque não chegaram lá. (WILSON, 2004, p. 277-278).

Assim, a aproximadamente cento e vinte quilômetros de Nova Iorque, numa cidade chamada Menlo Park, um renomado cientista desenvolve um projeto que pode, mais uma vez, mudar o rumo da história: a criação de uma mulher. O projeto, que já estava em andamento havia algum tempo, tem como um incentivo maior para sua continuidade o sofrimento de um ser humano.

Tomas Edison, conhecido como o Mago de Menlo Park, famoso por várias invenções importantes como o fonógrafo, é o responsável pelo empreendimento. Ele recebe a visita de um querido amigo inglês, Lorde Ewald, que enfrenta um problema que o atormenta profundamente: ele está apaixonado por uma mulher, uma cantora de ópera, definida por ele como a cópia fiel da *Vênus Victrix*; entretanto, a discrepância entre seu exterior e seu interior o deixa tão desesperado a ponto de pensar em dar cabo à própria vida.

Diante disso, Edison lhe apresenta o projeto que, embora receoso e depois de alguma insistência, Lorde Ewald aceita: a construção de uma androide que teria

exatamente a mesma forma física que Alicia Clary, sua amada, porém, dotada de uma alma completamente diversa, digna de sua beleza.

Com uma temática muito atual para os nossos dias, sobretudo em função do avanço tecnológico, *A Eva Futura* foi escrita por Villiers de l'Isle-Adam e publicada em maio de 1886. Sua criação, no entanto, de acordo com Allan Rait (1993), começou alguns anos antes, em 1877. Na época, a divulgação do fonógrafo inventado por Thomas Alva Edison inspira Villiers a escrever uma espécie de conto satírico em que, inicialmente, zomba da pretensão da ciência moderna de rivalizar com a natureza, denunciando o mercantilismo do século. Este foi o projeto inicial, mas não teve continuidade.

Villiers parece, no começo, denunciar a pretensão da ciência em igualar-se à natureza; ele chegará a imaginar a fabricação de um autômato à imagem perfeita da vida. Esta sequência descontinuada não tem título. Propusemos a chamá-la “*A senhora e sua sósia*”. (RAITT, 1993, p.7, tradução nossa).²

Entretanto, Villiers tinha compreendido como era rico esse possível tema da criação de uma mulher artificial e continuou trabalhando nisso. Raitt (1993) conta-nos ainda que em 1877 Villiers pensou em criar uma narrativa mais ousada, cujo nome seria “*Miss Hadaly Habal*”. Depois de algumas pesquisas, porém, transformou-se numa extensa novela chamada “*L’andreïde-paradoxal d’Edison*”. Esta nova versão era dividida em capítulos e manteria o autor ocupado no ano seguinte.

Depois, entre o fim de 1878 e o começo de 1880, Villiers, aos poucos, aprofundou sua obra até transformá-la em um romance. Esta nova versão foi chamada de “*L’Ève Nouvelle*” e foi veiculada como folhetim no grande jornal *Le Gaulois*, em 1880. Ela surpreende o público, mas depois de catorze números a direção do jornal decide não mais publicá-la. Villiers, entretanto, consegue um outro jornal, não tão prestigioso quanto o primeiro, chamado “*L’Étoile française*”, para continuar divulgando sua narrativa, sob o mesmo título, pelos próximos dois meses. O jornal foi fundado por um amigo de Villiers, Édouard Taine.

A publicação da obra corre muito bem, no mesmo formato de folhetim do jornal anterior. No entanto, no momento de publicar o último folhetim, o próprio

² « Villiers semble, au début, dénoncer la prétention de la science à égaler la nature ; il en viendra à imaginer la fabrication d’un automate à l’image parfaite de la vie. Cette séquence discontinue ne porte pas de titre. Nous proposons de l’appeler ‘Madame et son sosie’. » (RAITT, 1993, p.7)

escritor interrompe as publicações com o intuito de reformular o final. Villiers vai, então, afastar-se da obra, e esta pausa vai durar até o verão de 1884, quando ele volta às tentativas de entregar a obra ao público. Sua primeira tentativa, frustrada, acontece com o jornal “*Le Succès*”. Logo depois, Villiers veicula sua história no semanal “*La vie moderne*”, entre meados de julho de 1885 e final de março de 1886, com alguns hiatos demorados, motivados, aparentemente, por novas dúvidas do escritor.

A obra, agora, leva o nome de *L'Ève Future* ou *A Eva Futura*. Cinco semanas depois, a edição em livro é lançada. Do projeto inicial, Villiers reteve a crítica à ciência moderna, tema que lhe era familiar desde seu começo nas letras.

Se a gestação de *A Eva Futura* foi longa e difícil, e se as ressonâncias e as implicações deste romance são muito complexas, as grandes linhas de ação, na versão definitiva, em um volume, de maio de 1886, são relativamente simples. (RAITT, 1993, p. 8, tradução nossa).³

Pelo título, pela escolha da personagem principal, Thomas Edison, e por todo o equipamento técnico, Villiers pode ser associado ao romance de ficção científica já praticado por Jules Vernes que, aliás, conta-nos Raitt (1993), inspirou-se em *L'Ève Future* para escrever seu famoso livro de 1892, *Le Château des Carpathes*. Os leitores, então, se enganam ao achar que o livro vai oferecer-lhes muitas aventuras e triunfos científicos, pois o propósito de Villiers com a obra é totalmente diverso.

Aquele que, abrindo *Eva Futura*, espera encontrar uma narrativa rica em peripécias, cheia de ação e constantemente em movimento será inevitavelmente decepcionado. O fato é que, neste livro, Villiers, que era, entretanto, um contador de histórias nato, não se interessa em contar uma história, cuja estrutura é singular e um pouco confusa. (RAITT, 1993, p.26, tradução nossa).⁴

Ainda de acordo com Raitt (1996, *apud* SANTOS, 2018), pode-se reconhecer diferentes gêneros no romance do fim do século XIX, tais como o

³ «*Si la gestation de L'Ève Futue a été longue et difficile, et si les résonances et les implications de ce roman sont très complexes, les grandes lignes de l'action, dans la version définitive, en un volume, de mai de 1886, sont relatiment simples.*» (RAITT, 1993, p.8)

⁴ «*Celui qui, en ouvrant L'Ève Future, s'attend à une narration riche en péripéties, pleine d'action et constamment en mouvement sera donc inévitablement déçu. Le fait est que, dans ce livre, Villiers, qui était pourtant un conteur-né, ne s'intéresse pas outre mesure à raconter une histoire, d'où une structure singulière et quelque peu déroutante.*» (RAITT, 1993, p.26)

mágico, o decadente, o naturalista, o de ficção científica, *A Eva Futura*, porém, não caberia completamente em nenhum deles, apesar de ser também associada ao romance decadente pela veneração ao artificial.

Villiers, aliás, a considerava uma composição única na literatura da época. Em sua advertência ao leitor, antes de começar a narrativa, ele diz que a considera uma obra de arte metafísica, ao comentar a escolha da personagem principal: “Quero deixar bem claro que interpreto, da melhor maneira possível, uma lenda moderna para a obra de Arte metafísica cuja ideia foi concebida por mim [...]” (Villiers de l’Isle-Adam, 2001, p.48).⁵

A obra é dividida em seis (6) livros que são internamente subdivididos em capítulos. Cada capítulo possui uma epígrafe, que varia entre autores de vários países e várias épocas, desde a antiguidade latina a poetas contemporâneos do autor, além de alguns trechos da Bíblia.

No primeiro capítulo, cujo início é extremamente lento, como bem descreve Raitt (1993), temos um monólogo de Edison e as únicas ações que acontecem são a chegada de um telegrama e a chegada de Lorde Ewald. Depois, nos próximos oito capítulos temos o momento em que Lorde Ewald fala de seu amor por Alicia Clary e no último capítulo do primeiro livro, Edison faz a proposta de realizar o sonho do amigo e arrebatá-la a alma de Alicia daquele corpo.

O segundo e terceiro livros contam os detalhes do pacto feito entre os dois e as análises do mecanismo da Androide. Ainda neste livro, o cientista explica o que o levou a desenvolver tal projeto. No quarto livro, temos a história de Edward Anderson, amigo pessoal de Edison, e Evelyn Habal, a amante que o leva à ruína. No quinto livro, o inventor termina as explicações sobre o funcionamento de Hadaly, a Androide, e no sexto e último livro, temos a chegada de Alicia à residência do cientista e a transformação da Androide na cópia perfeita da humana. É também neste livro que temos a revelação do real motivo da naturalidade de Hadaly: Sowana, a alma de Mrs. Anderson que a habita. No último capítulo do livro, temos a notícia da perda de Hadaly durante a travessia do Atlântico com Lorde Ewald e a descrição da emoção de Edison ao receber a notícia.

Dessa forma, é no último livro que vemos a ação principal, podendo classificar os cinco primeiros livros em discussões, explicações e retrospectivas. De

⁵ «Il est, ainsi, bien établi que j’interprète une légende moderne au mieux de l’oeuvre d’Art-métaphysique dont j’ai conçu l’idée [...]» (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p.37).

acordo com Raitt (1993), o leitor tem a impressão de que a maior parte da obra é usada para expor e apenas no fim é possível fazer a ligação entre a história de Anderson, amigo de Edison, e a criação e funcionamento de Hadaly. Assim, é possível pensar que Villiers corre o risco de perder a atenção do leitor, visto que os movimentos são irregulares, há várias explicações técnicas sobre a Androide e raros momentos de eventos marcantes; fatos que alguns críticos vão condenar, mas Villiers estava consciente desses perigos e sabia que a obra pouco tinha a ver com os romances publicados até então, mais convencionais.

Primeiramente, ele sabia pertinentemente que *A Eva Futura* tinha muito pouco a ver com os romances de tipo mais convencional, e ele não exagerava quando escreveu, a propósito de seu livro: 'ninguém poderia contestar, primeiramente, que ele é SOLITÁRIO na literatura humana. Eu não conheço nem precedentes, nem congêneres, nem análogos a ele.' (RAITT, 1993, p.29, tradução nossa).⁶

Para Villiers, de acordo com Raitt (1993), o essencial não era ter uma narrativa bem organizada ou claramente compreensível, mas a convergência de vários temas em torno da ideia principal: a função da linguagem na comédia que representamos na vida social.

No Brasil, *A Eva Futura* foi publicada pela Editora da Universidade de São Paulo, a Edusp, em 2001. Ela foi traduzida pela tradutora e Doutora em Literatura Francesa pela Faculdade de Letras da UFRJ, especialista em Villiers de l'Isle-Adam, Ecila de Azeredo Grünwald. A obra conta com prefácio e glossário substanciais.

Apesar de pouco conhecida, a obra teve uma adaptação para o teatro pela atriz e roteirista Denise Bandeira⁷, e esteve em cartaz, entre 2010 e 2011, no Rio de Janeiro, nos teatros Sesi e Nelson Rodrigues, encenada pelos atores Larissa Maciel como Alicia Clary e Hadaly, Bruno Ferrari como Lorde Ewald e Pedro Paulo Rangel como Thomas Edison.

As análises efetuadas neste trabalho apontaram para a riqueza e complexidade do texto villieriano e conduziram-nos à delimitação da pesquisa.

⁶ «D'abord, il savait pertinemment que *L'Ève Future* avait fort peu à voir avec les romans de type plus conventionnel, et il n'exagérait guère quand il a écrit, à propos de son livre: 'nul ne saurait contester, d'abord, qu'il est SOLITAIRE dans la littérature humaine. Je ne lui connais ni de précédents, ni de congénères, ni d'analogues.'» (RAITT, 1993, p. 29)

⁷ Reportagem: Denise Bandeira assina a adaptação do texto de *A Eva Futura*. **Globo Teatro**, Rio de Janeiro, 17 de maio de 2011. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globoteatro/boca-de-cena/noticia/2013/09/denise-bandeira-assina-adaptacao-do-texto-de-eva-futura.html>>. Acesso em: 17 jun. de 2019.

Dessa forma, nosso objetivo foi o de levantar alguns aspectos da prosa poética de Villiers de l'Isle-Adam, determinantes para a compreensão da própria obra e do idealismo villieriano. Da mesma maneira, o discurso irônico de Villiers representa mais uma dificuldade à compreensão total de seu texto, pois ele se constrói por meio de recursos tais como a antífrase, a antonímia, a polifonia, entre outros.

Assim, no primeiro capítulo deste trabalho, intitulado “*A Eva Futura*, de Villiers de l'Isle-Adam”, o objetivo é a compreensão geral da obra villieriana e, em específico, as características da escritura de *A Eva Futura*. Ele é composto pelas teorizações da crítica literária e da fortuna crítica do autor, descritas por autores como Grünewald (2001), Alan Raitt (1993, 1986), Marie-Ange Voisin-Fougère (1996), Laurent Mattiussi (2016), Vibert (1995), Giné-Janer (2007), Domingos (2005, 2009), Edmund Wilson (2004), Guy Michaud (1966), bem como por autores teóricos que nos ajudaram na reflexão de aspectos mais específicos da obra, como Brait (2008), Barthes (1971), Wilson (2004), entre outros.

Esse embasamento teórico dá respaldo, também, para as reflexões e análises desenvolvidas no segundo capítulo, intitulado “Villiers, um idealista?”. Essa parte do trabalho trata de um aspecto que se evidencia muito em *A Eva Futura*, isto é, o idealismo filosófico de Villiers de l'Isle-Adam. Analisamos como esse pensamento se dá em suas obras e qual a importância para suas produções, bem como a influência recebida de autores como Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe e Richard Wagner. Em especial, buscamos compreender como esse idealismo se processa e se concretiza em *A Eva Futura*.

Além das questões formais do texto, muito bem trabalhadas, as obras villierianas contam ainda com ricas contribuições culturais, visto que são notavelmente dotadas de intertextualidades que contemplam grande variedade de literatura e autores.

No terceiro capítulo, denominado, “Diálogos intertextuais”, o intuito é analisar algumas fontes intertextuais presentes no livro, entre as quais, sobretudo, as que se referem à narrativa bíblica. Para tanto, fizemos uso de teóricos que estudam as questões concernentes ao intertexto: Koch (2007), Samoyault (2008), Julia Kristeva (1974), Compagnon (1996), Frye (2004), Jenny (1979), Conyngnam (1975) para citar senão alguns.

Finalmente, observamos que as intertextualidades bíblicas em *A Eva Futura* permitiram uma melhor compreensão da representação do Idealismo villieriano.

Capítulo I - *L'Ève Future*, de Villiers de l'Isle-Adam

Villiers de l'Isle-Adam, um passo à frente de seu tempo

O século XIX foi um século repleto de mudanças em diversas áreas, como na política, nas ciências e nas artes, desencadeadas pela Revolução Francesa e pelo desenvolvimento do pensamento racionalista, a partir do Século XVII. Tais mudanças suscitam, em muitos escritores, uma revolta combinada a uma angústia proveniente do sentimento de desmoronamento do mundo ao seu redor. Desde sua juventude, Villiers de l'Isle-Adam, em conflito com o mundo que o cerca e guiado por esse sentimento, buscará uma solução para suas angústias. E essa procura será por meio da imaginação, da poesia e dos sonhos (DOMINGOS, 2005).

Jean-Marie-Mathias-Phillippe-Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, mais conhecido como Villiers de l'Isle-Adam, nasceu em Saint-Brieuc em 7 de novembro de 1838, falecendo em 18 de agosto de 1889, em Paris. Os nomes eram homenagens aos antepassados ilustres.

Mudou-se, aos 17 anos, da Bretanha para Paris, lugar em que foi recebido como um gênio que nascia na vanguarda literária, publicando aos vinte anos seus primeiros versos; aos vinte e quatro, um romance e, entre três e quatro anos mais tarde, dois dramas. (CITRON, 1980).

Detentor de um sobrenome importante, considerava-se nobre, crendo descender de um marechal da França do século XIV e um Grão-Mestre da Ordem de Malta no século XVI. Sua vida, entretanto, não tinha a nobreza que seus antepassados atestavam. Era sabido que esses títulos de nada serviam. De acordo com Grünwald (2001), Villiers descendia de uma família antiga, originada no século XII, mas que, a contar da Revolução Francesa, empobrecia.

Villiers era alto, magro, ruivo de olhos azuis, com a aparência de um dândi, como ressalta Grunewald (2001). Era culto e por vezes tocava trechos de Wagner ao piano para Baudelaire, com quem saía pela cidade para cafés e teatros.

Além de Baudelaire, Villiers conviveu com grandes nomes da literatura francesa como Théophile Gautier, Rimbaud, Mallarmé e Verlaine, sendo reconhecido como um gênio da literatura. Mais tarde, Verlaine o fazia figurar entre seus "Poetas Malditos", como nos diz Pierre Citron (1980).

Entretanto, em seus círculos na capital francesa, quem via Villiers e toda sua elegância, como nos conta Grünewald (2001), jamais poderia imaginar as tarefas que já teve de cumprir para sobreviver, como trabalhar em um hospício ou ringue de boxe, ou ainda que escrevera seu primeiro romance, *Isis*, iluminado por velas em um quarto que possuía apenas uma cama.

Villiers pertencia a um grupo que, inspirado por Baudelaire e Edgar Allan Poe, faz uma verdadeira revolução na história da literatura. O autor foi muito importante para o movimento que estava se formando: o Simbolismo. De formação romântica, Villiers e alguns outros escritores caminhavam em direção ao que seria, posteriormente, o Simbolismo.

Wilson (2004) descreve a descoberta de Edgar Allan Poe por Charles Baudelaire como um dos acontecimentos de grande importância no começo do movimento simbolista. Foi em 1847 que Baudelaire teve seu primeiro contato com as obras de Poe e foi extremamente tocado por sua literatura. Colocou-se a procurar mais escritos do autor em periódicos norte-americanos e encontrou textos que ele mesmo já havia pensado em escrever. A partir daí desenvolveu verdadeira paixão pelo trabalho do escritor norte-americano, publicando, em 1852, um volume de traduções dos contos de Poe, fazendo com que ele cumprisse um papel fundamental na literatura francesa.

Segundo Domingos (2005), a partir desse momento, ou seja, dos ideais simbolistas, a palavra transforma-se em símbolo, unindo o homem e o abstrato – o infinito. Os românticos desejavam o infinito, os simbolistas, por sua vez, desejam descobrir esse infinito. A busca pelo absoluto é, na verdade, para os simbolistas, um desejo de conhecimento profundo. Os poetas visam, então, adentrar o mundo das ideias, sugerindo as emoções e os pensamentos, cumprindo ao leitor recriá-los.

Villiers é considerado como um dos pioneiros do movimento simbolista por sua filosofia, seu interesse pelo ideal, seu cristianismo e por suas críticas à sociedade em que vivia. Entretanto, de acordo com Domingos (2005), embora não o tenha sido, de fato, ele realmente inspirou muitos jovens do movimento simbolista através de suas angústias, de sua postura diante da vida e por suas escolhas literárias.

Villiers é autor de três obras de arte, suas obras mais conhecidas: *Contes Cruels*, *L'Ève Future* e *Axël*. As duas primeiras publicadas nos últimos anos de sua vida, 1883 e 1886, respectivamente, a última publicada postumamente, 1890.

O autor francês é, como já vimos, um visionário em vários aspectos, característica que podemos perceber em mais de uma de suas obras. Em um de seus livros mais famosos, *Contes cruels* (1883), livremente traduzido por *Contos cruéis*, uma coletânea de contos, temos pelo menos dois que tratam de questões que podemos considerar visionárias, relacionadas à modernidade e / ou tecnologia.

O primeiro é *L'affichage céleste*. Sua primeira aparição foi em novembro de 1875, com o título *A descoberta de M. Grave*, tradução nossa. A invasão da publicidade na paisagem urbana foi constantemente denunciada. De acordo com Pierre Citron (1980), no fim do século XVIII, Sébastien Mercier já estigmatizava a proliferação de cartazes nos muros de Paris. Nesse conto, é a ciência que é visada, ou melhor, os desvios aberrantes de suas técnicas de aplicação. O céu é como um imenso *outdoor* que pode ser usado, por exemplo, pelo governo, para promover as eleições, ao invés de usar cartazes poluentes. Assim como seu contemporâneo Jules Verne, Villiers também se mostrou profeta.

O outro conto é *La machine à gloire*. Sua primeira aparição foi em março de 1874. Assim como o anterior, esse conto denuncia as maléficas aplicações da ciência na publicidade: trata-se de fabricar opinião pública. Citron (1980) aponta que Villiers, com este conto, deu provas de muita imaginação fantasista, mas não inventou tudo. A claqué dos teatros tinha sido objeto de numerosos ataques indignados ou irônicos, e Émile Souvestre imaginou o desenvolvimento em 1846 em *O mundo como ele será*. Mais cedo ainda, a máquina de aplausos figurava em um eco anônimo da *Revue et gazette musicale*, de 4 de dezembro de 1842; o autor alega que ela tenha sido inventada na Inglaterra para os *meetings*, mas que seria fácil colocá-la nos teatros “para os bravos, os bis, acrescentando uma espécie de canhão para as chuvas de flores.” Quanto aos gases hilariantes e lacrimogêneos enviados pela tubulação nas salas de espetáculo, fazem lembrar o *Docteur Ox*, de Jules Verne, cuja aparição foi em 1872 no *Le Musée des familles*: um sábio modifica o comportamento dos cidadãos aumentando secretamente o conteúdo no oxigênio da atmosfera urbana. Villiers propaga o eco das últimas invenções de seu tempo. Grünwald (2001) acrescenta que o conto foi dedicado a Mallarmé, visto que era do conhecimento de Villiers a contrariedade do amigo aos métodos pré-fabricados que provocam o aplauso.

Em *A Eva Futura*, a questão da modernização já vem desde o começo do romance. No primeiro momento, Thomas Edison é apresentado ao leitor como o

então chamado Mago do Século ou Feiticeiro de Menlo Park, uma lenda surgida na imaginação de toda a América e Europa, e não propriamente o inventor americano, como explica o próprio Villiers em sua nota ao leitor. Ao ser apresentado, as invenções de Edison também o são, dentre elas o fonógrafo, um aparelho de audição, um megafone, e a reprodução de um raio. Entretanto, o principal aspecto presente no romance, relacionado à modernidade, é a criação de uma androide, ou a Eva Futura, presente também, de certa forma, desde o início da narrativa.

Era um braço humano pousado sobre uma almofada de seda violeta. O sangue parecia coagulado na altura do úmero: apenas algumas manchas púrpuras num lenço de cambraia, ao lado, revelavam uma operação recente. Era o braço e a mão esquerda de uma moça. Em torno do pulso delicado, enrolava-se uma serpente de ouro esmaltado: no anular da pálida mão luzia um anel de safiras. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 70).

É dessa forma que o leitor entrevê Hadaly pela primeira vez, por um braço esquartejado. Mais tarde, entretanto, descobre-se que a criatura do cientista é uma rede de inúmeras possibilidades, até mesmo a de ser real.

Edison já tinha em mente, como fica claro no começo do romance, a criação de Hadaly, e, com a situação do amigo Lorde Ewald, teve mais um motivo para continuar. Hadaly, que em persa significa Ideal, seria a réplica perfeita de Miss Alicia Clary, a mulher ideal, a Eva sem defeitos.

A criatura eletromagnética (de acordo com seu inventor) tem formas e movimentos perfeitos, não parecendo em nada com os de um autômato. Há um manual que a acompanha e esclarece como funciona: ela ingere apenas pastilhas; a manutenção interna é feita com âmbar e água de rosas; o corpo, folheado em lâminas de prata fosca, será recoberto por uma carnadura plástica, flexível e com a mesma temperatura da pele humana; tem anéis em todos os dedos, e cada pedra corresponde a um movimento humano, de acordo com as situações. Hadaly é, então, um ser criado e animado pela ciência.

Inicialmente, Hadaly é descrita apenas como uma máquina, puro fruto da ciência, mas em seguida ela aparece representando Miss Alicia, seus gestos e palavras refletem o espírito daquela que foi idealizada por Lorde Ewald. Hadaly é, contudo, a mulher ideal, a Nova Eva, e pode representar não apenas um tipo de mulher, mas vários. Há uma infinidade de possibilidades diante dela.

Segundo Bourre (2002), o romance foi a última grande exploração visionária de Villiers, que sempre olha em direção ao futuro, dando origem a ciborgues repletos de implantes eletrônicos, mutantes dos anos 2000. Villiers cria a Eva futura, uma androide feminina que ainda pertence ao futuro da humanidade, uma deriva pós-moderna. Villiers é também um idealista.

O aspecto moderno na obra, no entanto, não se dá apenas pela temática científicista, mas também, como já vimos, pelo seu contexto histórico: o século XIX, um dos mais importantes em relação a mudanças sociais e estruturais é considerado o século do progresso, logo, a modernização estava em seu auge.

Villiers, porém, não desfrutava dessas mudanças. Ele era contra tudo aquilo que a sociedade da época pregava: o mercantilismo, o positivismo e seus valores da ciência e do dinheiro. De acordo com Voisin-Fougère (1996), o escritor recusa todos os valores nos quais está fundada a sociedade de seu tempo: a economia, a política, a moral, a intelectualidade, a fé cega na ciência; princípios pertencentes à classe burguesa. Todo esse progresso é visto por ele como consagração da mediocridade.

Apesar disso, Villiers pode levar o leitor a pensar em uma espécie de dualidade, pois dá a impressão de que estaria fascinado pela ciência, embora seu discurso a rejeite. De acordo com Grunewald (2001), tal conflito não é real. O autor trata a ciência com ironia, no sentido de colocar o enfoque positivista em choque, mas nunca se opôs a ela, sobretudo se alinhada à imaginação. Nesse caso, Villiers se difere de Jules Verne justamente porque olha acima e além da máquina. Hadaly, no caso, constrói uma equação bem mais complexa. Permanecer no domínio científico para o autor seria inconcebível. Grunewald (2001) adiciona, ainda, que é importante lembrar que o aparato científico leva a uma falsa pista.

A ciência, que parece, à primeira vista, o fio de Ariadne do texto, [...] envereda por uma bifurcação a nos dizer que ela própria – ciência – garante o método, mas nunca o resultado final. Assim, o Edison de Villiers, mais do que um cientista, é um sonhador tentando concretizar os velhos sonhos dos homens, que sempre foram irrealizáveis. (GRÜNEWALD, 2001, p.39).

A ciência organiza aquilo que é possível como estrutura, deixando o vazio do universo sensível, que obedecerá a outro impulso e outras leis de criação. O discurso profético/visionário do qual falamos, de acordo com Grunewald (2001), é o que menos importa para o leitor de hoje, que se apoderou de todas as estimativas do futuro tecnológico cogitadas em 1886. Ainda assim, é possível percebermos que

a previsão do autor, de suscitar diante de seu texto o sonho e o escárnio, continua válida.

A escritura Villieriana

Os poetas começam, na segunda metade do século XIX, a entoar a morte, o medo e o pesadelo, sendo, então, necessário um novo formato de poesia para esses estados da alma que serão descritos por uma poética renovada, carregada de sinestésias e correspondências. Inovadores e audaciosos, esses escritos criam, então, uma nova forma poética, composta de uma linguagem característica, sem preocupações com a compreensão ou clareza. (WILSON, 2004). Inspirada em Verlaine, Baudelaire e Edgar Allan Poe, uma verdadeira revolução na literatura começa a acontecer e o Simbolismo tem seu início.

Embora de formação romântica, Villiers caminha em direção a essa nova estética que se instaura na França, mostrando-nos um riquíssimo universo simbólico em suas criações, dando um novo rumo à linguagem com sua prosa poética. Assim como os simbolistas, ele escolhe as palavras a fim de evocar e sugerir suas críticas e ideais. A forma como são apresentados os objetos e a maneira como as coisas são ditas são elementos essenciais em sua obra. (DOMINGOS, 2005).

Wilson (2004) explica-nos, resumindo a doutrina simbolista, que as percepções ou sensações que possamos ter são muito diferentes de todas as demais, a cada momento de consciência, e, portanto, é impossível comunicá-las conforme realmente as sentimos por meio da linguagem tradicional da literatura habitual. Cada poeta tem uma personalidade única, uma combinação de elementos, e tem como tarefa descobrir, inventar uma linguagem especial que seja eficiente para exprimir suas percepções e sua personalidade, valendo-se dos símbolos que farão sugestões ao leitor.

Villiers pretendia um estilo que se diferenciasse da linguagem do dia a dia, que nada tinha que ver com a que era utilizada pelos poetas de sua época. Assim como os poetas simbolistas, o escritor abominava clichês. Suas obras são marcadas pela ironia, sátira, musicalidade e renovação da linguagem. (DOMINGOS, 2005).

Tanto para Villiers quanto para os Simbolistas, a arte tinha o propósito de fazer pensar, por isso, ele detestava tudo aquilo que representava o superficial e o sentimental na literatura da época.

Embora não seja, de fato, um dos criadores da estética simbolista, ali contribuiu pela associação entre música e poesia (DOMINGOS, 2005), por sua obsessão pelo "*Au-delà*", por suas críticas contra a sociedade de seu tempo e por seu idealismo cristão, que permitiram seu reconhecimento como um dos formadores do movimento.

Vivendo em um século tido como aquele do progresso, assombrado pelo espírito burguês, suas obras mostram que ele está em uma constante busca pelo ideal, desenvolvendo um estilo afastado da banalidade cotidiana, ultrapassando os limites de seu tempo, procurando encontrar refúgio na Arte. (MICHAUD, 1966).

Em todos os seus textos dedicou-se em criar um sentido totalizante de permanência a tudo aquilo que, em sua opinião, deveria ser intangível no ser humano. Essa busca e a crítica aos valores atuais da sociedade era uma visão da qual compartilhava também Baudelaire, com quem dialogava. (GRÜNEWALD, 2001).

É na escrita, então, que Villiers se afasta da mediocridade do mundo e consegue exprimir um misto de revolta e esperança, notáveis na sua crença no "*Au-delà*" e na salvação pelo Ideal. (MICHAUD, 1966).

Esse valor indiviso dos seres e das coisas era designado por Villiers com a palavra Absoluto, sempre grifada em maiúscula, perseguindo-o ele, em todos os seus textos, a fim de alcançar, pela escritura, a bolha perdida a que chamou de ideal; palavra que, hoje, dissolveu-se no vazio, mas que, na época, marcava o inflexível desejo da indivisível permanência. (GRÜNEWALD, 2001, p.11-12).

Com uma grande riqueza de detalhes, e pela sua escritura elaborada, muitas de suas produções são consideradas verdadeiras narrativas poéticas, e produzem grandes mudanças no meio literário de sua época. Pela escritura e pelo uso de uma ironia contundente, que se caracteriza como um de seus maiores recursos estilísticos, Villiers denuncia a banalidade e superficialidade da sociedade à qual pertencia.

O que caracteriza, porém, uma escritura poética e por que as obras de Villiers são consideradas como tal? O crítico literário francês do século XX, Roland Barthes, em seu livro *O grau zero da escritura*, define de maneira didática o que é a escritura. Para entender o conceito, entretanto, primeiramente é preciso retomar alguns pontos importantes em sua obra, como língua e estilo, por exemplo. De

acordo com Barthes, a língua é explicada como um conjunto de normas e convenções que é comum a todos os escritores de uma época, uma espécie de Natureza, pois nascemos e nos inserimos nela, é uma essência que perpassa a fala do escritor sem, contudo, atribuir-lhe uma forma. Ela é a responsável por compor toda a criação literária e constituir um ambiente familiar para o homem.

A língua é um horizonte e será, para o escritor, uma linha cujo cruzamento constituirá, talvez, uma transcendência da linguagem: “ela é a área de uma ação, a definição e a espera de um possível.” (BARTHES, 1971, p.19). É um instrumento social, pertencente aos homens e não aos escritores, que dela nada extraem. Ela encontra-se aquém da Literatura, que será, justamente, essa transcendência da linguagem.

Em contrapartida, temos o estilo que, ainda de acordo com Barthes, está quase além da Literatura com suas imagens, léxico e fluxo verbal, que advêm do escritor e que aos poucos vão se tornando característicos de sua obra, tornam-se a sua marca. O estilo não é, então, algo histórico, mas biológico, pertencente ao próprio escritor. “Assim, sob o nome de estilo, forma-se uma linguagem autárquica que só mergulha na mitologia pessoal e secreta o autor [...]” (BARTHES, 1971, p. 20).

Logo, o estilo não é parte de uma intenção, de uma escolha, mas é fruto de um impulso e por isso, por mais refinado que seja, tem sempre qualquer coisa de bruto, pois, assim como a linguagem, é algo natural, porém, indivisível, intransferível e alheio à sociedade. Barthes o define, ainda, como “uma dimensão vertical e solitária do pensamento” (BARTHES, 1971, p.20).

De maneira oposta, na fala temos uma estrutura horizontal, caracterizada pelo desvendamento do que é dito por sua própria duração, ou seja, tudo na fala é oferecido enquanto ela ocorre, ao contrário do estilo, que em sua dimensão vertical é metáfora, mergulha na lembrança da pessoa e é sempre considerado um segredo, encerrado no corpo do escritor. O estilo é, então, o responsável por unir a língua e o escritor.

Essa horizontalidade da língua e a verticalidade do estilo vão formar para o escritor uma natureza, como define Barthes, pois ambos não são conscientes, nenhum dos dois é resultado de sua escolha. Entre a língua e o estilo encontra-se a escritura, a linguagem literária na qual o escritor se engaja através da escolha de um tom.

“Em toda e qualquer forma literária, existe a escolha geral de um tom, de um ethos, por assim dizer, e é precisamente nisso que o escritor se individualiza claramente porque é nisso que ele se engaja.” (BARTHES, 1971, p. 23). A escritura é uma função; a língua e o estilo são objetos. Ela é a ligação entre a criação e a sociedade, a linguagem literária modificada por seu propósito social.

Colocada no âmago da problemática literária, que só começa com ela, a escritura portanto é, essencialmente, a moral da forma, a escolha da área social no seio da qual o escritor decide situar a Natureza da sua linguagem. (BARTHES, 1971, p.24).

A escritura institui, então, um modo de pensar a Literatura, e não uma maneira de propagá-la. Ela surge do confronto do escritor com a sociedade e o direciona da finalidade social para os objetos de seu trabalho, resultando numa linguagem fabricada livremente.

Desse modo, a escritura é uma realidade ambígua: de um lado, nasce incontestavelmente de uma confrontação do escritor com a sociedade; de outro lado, por uma espécie de transferência mágica, ela remete o escritor, dessa finalidade social, para as fontes instrumentais de sua criação. Por não poder fornecer-lhe uma linguagem livremente consumida, a História lhe propõe a exigência de uma linguagem livremente produzida. (BARTHES, 1971, p.25).

Entretanto, embora o escritor possa fabricar livremente sua linguagem, ele não pode escolher sua escritura “numa espécie de arsenal intemporal das formas literárias” (BARTHES, 1971, p.25), pois, ainda de acordo com Barthes, é a História e a Tradição que vão designar as possíveis escrituras.

Em *A Eva Futura* (1886), temos como tema central a criação de uma mulher artificial, cujo objetivo é substituir a mulher real, sendo possível identificar o mito presente logo no título, numa referência clara à Eva do Gênesis bíblico. De acordo com Raitt (1993), *A Eva Futura* é um dos primeiros exemplos de ficção científica registrados pela história da literatura e, também, uma sátira da ciência.

Além disso, é possível encontrarmos, também, muitas estruturas de linguagem e, no trecho abaixo, podemos observar algumas ocorrências que atestam, através do estilo, a prosa poética do autor:

[...] O rosto é de um oval sedutor; **a boca cruel desabrocha como um cravo sangrento, ébrio de orvalho.** Luzes úmidas deslocam-se e apoiam-se em seus lábios quando as covinhas ridentes descobrem, avivando-os, **os**

dentés ingênuos de animal novo. E suas sobrancelhas estremecem por um nada! o lóbulo das orelhas encantadoras é frio como uma rosa de abril; o nariz, delicado e reto, com narinas transparentes, continua o nível da fronte com uma graciosa curva. As mãos são mais pagãs do que aristocráticas; os pés têm a mesma elegância dos mármore gregos. – Esse corpo é iluminado por dois olhos altivos, de um brilho negro, que quase sempre olham através dos cílios. **Um perfume quente exala do seio dessa flor humana, que perfuma como uma savana,** e é um aroma que queima, embriaga e arrebatada. O timbre da voz de Miss Alicia quando fala, é tão penetrante, as notas que emite possuem inflexões tão vibrantes, tão profundas que, seja recitando uma passagem trágica ou versos líricos, ou cantando algum magnífico *arioso*, mesmo sem querer, enleva-me com uma admiração bastante singular como o senhor verá. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 89 e 90, grifo do autor, grifo nosso).⁸

No mais, existe, na obra de Villiers, outros elementos que a enriquecem e podem ser identificados, como neologismos, termos raros, inversões e construções singulares, uma pontuação muito pessoal e muitas variações tipográficas, como os itálicos ou as reticências, por exemplo, marcas de sua escrita:

– É, mas mesmo assim não é um *ser vivo!* Disse Lorde Ewald tristemente.

– Oh! as mentes mais poderosas sempre se perguntaram o que é a ideia do Ser, tomada de si, Hegel, em seu prodigioso processo antinômico, demonstrou que na Idéia pura do Ser, a diferença entre este e o puro Nada era apenas uma simples questão de *opinião*: somente Hadaly resolverá claramente, por si própria, a questão de seu SER, prometo-lhe.

– Com palavras?

– Com palavras.

– Mas, *sem alma*, ela terá consciência?

Edison olhou Lorde Ewald com espanto.

– Perdão; *mas não é precisamente o que o senhor dizia, ao perguntar: QUEM ME ARREBATARÁ A ALMA DAQUELE CORPO? Você chamou um fantasma, idêntico à sua jovem amiga, MENOS quanto à consciência que parece lhe preocupar: Hadaly respondeu ao seu apelo, aí está.* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 173, grifo do autor).⁹

⁸ [...] *Son visage est de l'ovale le plus séduisant; sa cruelle bouche s'y épanouit comme un oeillet sanglant ivre de rosée. D'humides lumières se jouent et s'appuient sur ses lèvres lorsque les fossettes rieuses découvrent, en les avisant, ses naïves dents de jeune animal. Et ses sourcils frémissent pour une ombre! le lobe de ses oreilles charmantes est froid comme une rose d'avril; le nez, exquis et droit, aux narines transparentes, continue le niveau du front aux sept gracieuses pointes. Les mains sont plutôt païennes qu'aristocratiques; ses pieds ont cette même élégance des marbres grecs. – Ce corps est éclairé par deux yeux fiers, aux lueurs noires, qui regardent habituellement à travers leurs cils. Un chaud parfum émane du sein de cette fleur humaine qui embaume comme une savane et c'est une senteur qui brûle, enivre et ravit. Le timbre de la voix de Miss Alicia, lorsqu'elle parle, est si pénétrant, les notes de ses chants ont des inflexions si vibrants, si profondes, que, soit qu'elle chante quelque magnifique arioso, je me surprends toujours à fremir malgré moi d'une admiration qui est, ainsi que vous allez le voir, d'un ordre inconnu.* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.76, grifo nosso)

⁹ « – Enfin, ce n'est pas un être, cependant! dit Lord Ewald tristement.

E ainda:

– Melhor assim, melhor assim!... disse Edison arregalando cada vez mais os olhos: – dê-me apenas alguns detalhes!
 – É que... temo que sejam *ininteligíveis*, até para o senhor!
 – *Ininteligíveis?*... Não foi Hegel quem disse: ‘É preciso compreender o *Ininteligível como tal?*’ – Tentaremos, meu caro lorde! – exclamou o cientista. E o senhor verá com que nitidez esclareceremos o *ponto* obscuro do seu mal! – Se me recusar isso, agora, ah! veja... eu... eu lhe devolvo o dinheiro! (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p. 87, grifo do autor).¹⁰

E há, também, uma de suas maiores características: a ironia, da qual é considerado mestre. Beth Brait (2008), em seu livro “Ironia em Perspectiva Polifônica”, afirma, citando Bourgeois (1974, p.10-11) que a ironia no Romantismo alemão não foi um acidente ou um tipo de estilo usado apenas por alguns escritores, mas algo fundamental para a ideia mesma de Romantismo, de modo que ambas as palavras, Romantismo e ironia, chegaram a ser entendidas, por alguns, como sinônimos. Ainda de acordo com a estudiosa, a ironia romântica está intimamente ligada a um conceito de poesia que está igualmente determinado por uma postura filosófica: o idealismo, uma postura de onde surgiria a situação irônica como um distanciamento entre o real e o imaginário; resultando na ruptura da ilusão, que viria a ser o eixo central das relações entre produtor, obra e receptor.

– *Oh! les plus puissants esprits se sont toujours demandé ce que c’est l’idée de l’Être, prise en soi. Hegel, en son prodigieux processus antinomique, a démontré qu’en l’idée pure de l’Être, la différence entre celui-ci et le pur Néant n’était qu’une simple opinion: Hadaly, seule, résoudra nettement, elle-même, la question de son ÊTRE, je vous le promets.*

– *Par des paroles?*

– *Par des paroles.*

– *Mais, sans ame, em aura-t-elle conscience?*

Edison regarda Lorde Ewald avec étonnement.

– *Pardon: n’est-ce pas précisément ce que vous me demandiez em vous écriant: ‘QUI M’ÔTERA CETTE ÂME DE CE CORPS?’ Vous avez appelé un fantôme, identique à votre jeune amie, MOINS la conscience dont celle-ci vous semblait affligée: Hadaly est venue à votre appel: voilà tout.»* (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p. 157-158, grifo do autor).

¹⁰ « – *Tant mieux! Tant mieux!... dis Edison em ouvrant de plus en plus les yeux; donnez-moi, seulement, quelques détails!*

– *C’est que... j’ai lieu de craindre qu’ils soient inintelligibles, même pour vous!*

– *Inintelligibles!... N’est-ce pas Hegel qui a dit ‘qu’il faut comprendre l’inintelligible comme tel!’ – On essaiera, mon cher lord! – s’écria l’électricien. Et allez voir avec quelle clarté nous nettoieront le point obscure de votre mal! – Se vous me refusez, maintenant, ah! tenez... je... je... je vous rembourse!*

– *Voici l’histoire!’ dit lord Ewald, rechauffé lui-même par le cordial sans-gêne d’Edison.»* (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p. 73, grifo do autor).

Essa postura específica nas questões que concernem às relações existentes entre o eu e o mundo, a negação do caráter “sério” ou “objetivo” do mundo exterior e, conseqüentemente, a afirmação do poder criativo do sujeito pensante, o nascimento da situação irônica como um deslocamento entre o real e o imaginário; a lúcida intencionalidade do ironista que tende a tornar-se um observador crítico, a máscara do poeta que guarda uma certa transparência, diferenciando-se radicalmente do mentiroso ou do hipócrita, são alguns dos componentes de uma postura poética em que a ruptura da ilusão constitui o eixo central das relações que se estabelecem entre o produtor, a obra e o receptor. (BRAIT, 2008, p.32).

Rosenfeld e Guinsburg (*apud* BRAIT, 2008, p. 282) desenvolvem um estudo profundo sobre a dimensão estético-existencial da ironia, uma marca romântica que vai ganhando um espaço respeitável. O Romantismo é “um produto típico da vida e cultura urbana de uma Europa sob o impacto da revolução burguesa” e a ironia está associada ao subjetivismo idealista. É através da ironia que o Romantismo tem sua maior arma contra os valores do mundo burguês e é por meio dela que o Romantismo se torna um dos principais destruidores dos valores estabelecidos.

Brandida por um homem marginalizado, como o romântico se sente e até certo ponto o é, converte-se de início em arma para ferir os valores oficiais do mundo burguês. Trata-se, para o Romantismo, de abalar os padrões filisteus e toda essa realidade aparentemente factícia em que o burguês se acha em casa. Mostrar que tudo isso é falso e ilusório constituiu-se numa importante meta da sua ironia. E ao contrário do que afirma certa crítica moderna, sobretudo que se fixa dogmaticamente na crítica de tradição hegeliana ou nos preceitos de um realismo radical, ela desempenhou a tarefa com incrível ferocidade, colocando o movimento romântico, apesar de sua frequente tendência para posições retrógradas, entre os principais demolidores da ordem de valores até então estabelecidos. (Rosenfeld e Guinsburg, *apud* BRAIT, 2008, p. 282-283).

É, então, por meio da ironia que o escritor mostra aquilo que é falso e ilusório, é por meio dela que ele tece sua crítica aos valores do mundo burguês e revela a realidade provisória em que ele vive. O burguês é o alvo de todos os humoristas românticos. Georges Minois, (2003, p. 538) confirma o fato, endossando que ele, “o burguês, é o prato preferido do espírito satírico, que tende a se identificar com a juventude, com a generosidade e com o idealismo”.

Villiers faz parte desse grupo de autores que utilizam essa ironia romântica em suas obras. Muito influenciado por Baudelaire, para quem a ironia ia além da questão técnica do texto, mas era uma atitude perante a vida, uma defesa e mesmo uma vingança contra o mundo, que tanto humilhava e causava dores, Villiers escolheu como sua arma o louvor irônico (DOMINGOS, 2005). Em seu livro Contos

Cruéis (1883), por exemplo, Villiers utiliza, com uma terrível eficácia, esse recurso para manifestar suas críticas e demonstrar a crueldade presente na sociedade e nas relações humanas; é uma crueldade essencialmente moral.

As personagens são moralmente cruéis em seus contos, de modo mais ou menos involuntário e mais ou menos consciente. Os homens, geralmente, o são para os homens, e as mulheres sempre para os homens, como, por exemplo, a personagem do conto *Sentimentalisme*, Lucienne Émery, que comunica tranquilamente a seu amante Miximilien o encontro que teve com outro. Geralmente, é impossível dizer quem exatamente é cruel: a crueldade é sentida pelas vítimas, mas ela é exercida pela sociedade, e resulta de sua própria natureza e de seu materialismo, sobre dois aspectos: o culto ao dinheiro e o culto ao progresso, dois grandes grupos em que podemos dividir os contos dessa coletânea.

A crueldade é exercida pelo burguês, pela sociedade e até mesmo pelo destino, e todos compartilham-na e conduzem-na ao máximo. Com efeito, o mundo terreno é cruel. (Voisin-Fougère, 1996). Assim, o autor também é cruel para com ele mesmo, pois insere em seus heróis grandes partes de seu ser, e para com o leitor também, pois exprime a verdade do universo onde ele vive.

Voisin-Fougère (1996) ressalta que a ironia villieriana também pode ser polifônica: duas vozes opostas se exprimem ao mesmo tempo: a das personagens burguesas e a do ironista, o que acaba confundindo a voz do narrador com a voz do ironista. A estudiosa explica-nos que Ducrot¹¹ propõe uma nova terminologia, o locutor e o enunciador. O primeiro é o responsável da enunciação, que exprime o ponto de vista, a atitude; já o enunciador pode ser assimilado à personagem e ao locutor narrador, mas quando o narrador é desqualificado, ele se torna o enunciador, o locutor sendo a instância narrativa porta-voz do autor. Essa pluralidade de instâncias narrativas, que pode ser chamada polifonia, é um terreno para a ironia.

Em *Contes Cruels*, por exemplo, há o confronto de uma voz desvalorizada – a do burguês, admirador do progresso – e a do ironista. Como localizar as diferentes instâncias narrativas? O leitor pode apoiar-se sobre a tipografia. A voz do narrador, quando forte, próxima das personagens desvalorizadas, é distinta da voz do ironista. A acentuação e os itálicos também são de grande ajuda para a identificação dessa diferença. Mas, às vezes, como afirma Voisin-Fougère (1996), Villiers utiliza-se de

¹¹ Oswald Ducrot “Pour une théorie polyphonique de l’énonciation” in *Le Dire et le Dit*, éd. De minuit, 1984, p.171-213. (VOISIN-FOUGÈRE, 1996, p.198).

um itálico inocente, que não mostra nenhuma intenção do autor. O tom elogioso também pode ser um indício dessa voz polifônica, pode indicar um narrador particularmente ingênuo, cuja voz se confronta com a do ironista: “Edson levantou a cabeça e examinou, por alguns instantes, esse pálido e *excessivamente* nobre rapaz, como um médico olha para um enfermo abandonado.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p. 117, grifo do autor).

O excesso, assim como a antífrase e a antonímia são também outras formas que Villiers utiliza para realizar a ironia em suas obras. A antífrase, segundo os retóricos, é a forma mais frequentemente adotada pela ironia: é rir de alguém ou algo dizendo o contrário daquilo que quer que se entenda. É também a forma mais polêmica, logo, o crítico dos valores burgueses não pode deixar de recorrer a ela. A antonímia, inversão semântica, cuja decodificação depende do leitor, em Villiers geralmente tem o uso da hipérbole, que expressa o exagero:

Lorde Ewald; **mas todo o meu ser clama em amar apenas uma. Em minha família, se assim não for, é melhor a morte**, sem queixas, nem discussões, eis tudo: deixemos as ‘ambiguidades’ e as ‘concessões’ para os outros homens

Edison parecia avaliar o grau daquela dor.

– **Sim**, murmurou como para si mesmo, **é gravíssimo! Realmente muito grave! – Que diabo!**

Depois com uma rápida reflexão:

Meu caro lorde, disse, **como sou o único médico capaz de ressuscitá-lo**, em nome de minha gratidão peço-lhe, pela última vez, para me responder, d maneira definitiva e peremptória. Uma última vez, o senhor jamais poderá considerar essa aventura galante – **extraordinária apenas em seu foro íntimo** – como um desses caprichos mundanos, passionais e até intensos, mas sem atribuir-lhe importância tão crucial?

[...]

– Absolutamente, exclamou, o senhor pensa que vou, tranquilamente, deixá-lo dar um tiro na cabeça sem nada fazer para salvar a vida, quando eu lhe devo a minha e tudo o que a ela está ligado? – Acha que fiz tantas perguntas sem motivo? – **Meu caro lorde, o senhor é um desses enfermos que só podem ser tratados com o próprio mal**: estou resolvido, pois, já que não há outro remédio, a lhe medicar de uma maneira terrível, se quiser. E o remédio consiste *em realizar os seus desejos!* [...] (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p. 118-119, grifo do autor, grifo nosso).¹²

¹² « – Je vous répète que je me suis tourmenté de bien d’autres encore, répondit Lord Ewald; mais, j’ai dans l’être de n’aimer qu’une fois. En ma famille, si l’on tombe mal, on disparaît, sans doléances ni discussions, voilà tout: nous laissons les “nuances” et les “concessions” aux autres hommes.»
Edison semblait évaluer le degré du mal.
«Oui, murmura-t-il comme à lui-même, c’est fort grave, en effet! – Diable! diable!»
Puis, après une réflexion soudaine:

Villiers utiliza-se também do sentido próprio e figurado que, de acordo com Voisin-Fougère (1996), talvez seja o processo mais característico da ironia villieriana; um dos mais recorrentes nos *Contes cruels*. Ainda de acordo com a autora:

É essa escandalosa simplificação que o narrador ilustra assim: o sentido figurado é sutilmente pervertido pelo sentido próprio, inversão retórica que ilustra, ridicularizando pelo absurdo, a desvalorização ideológica cuja espiritualidade faz o objeto no mundo burguês. (VOISIN-FOUGÈRE, 1996, p.54, tradução nossa).¹³

Villiers é um dos mestres incontestáveis da ironia e tem como cúmplice o leitor capaz de identificar os índices espalhados na narrativa, e depois decodificar o sentido escondido. Em *A Eva Futura* temos cinco personagens femininas nas quais podemos identificar a ironia da qual Villiers faz uso para compor sua obra: Miss Alicia Clary, Hadaly, Evelyn Habal, Mistress Anderson e Sowana.

Miss Alicia Clary é a primeira a ser descrita. É por ela que Lorde Ewald, amigo de Edison, sofre. Seu desalento é tamanho que pensa em tirar a própria vida. Miss Alicia tem vinte anos, é a réplica humana perfeita da *Vênus Victrix*, – ora *Victrix*, ora *de Milo*, por confusão de Villiers, de acordo com Giné-Janer (2007) –, é atriz e cantora lírica, porém, é medíocre. Sua alma não é elevada. Em suas descrições podemos notar melhor como é caracterizada.

Miss Alicia tem apenas vinte anos. É esguia como o álamo prateado. Seus movimentos são feitos com lenta e delicada harmonia; - seu corpo oferece um conjunto de linhas que deixaria estupefatos os maiores escultores. Um calor pálido de tuberosa acompanha suas curvas. É, na verdade, a *Venus*

«Mon cher lord, dit-il, comme je suis peut-être le seul médecin sous le ciel qui puisse beaucoup pour votre réssurrection, ej vous requiers, au nom de ma reconnaissance envers vous, de me répondre d'une façon définitive et péremptoire. Une dernière fois, vous m'affirmez ne pouvoir arriver, jamais à considerer votre aventure galante – qui n'est extraordinaire que pour vous, - comme l'un de ces caprices mondains, passionels, si l'on veut, intenses même, mais sans la moindre importance vitale enfin? [...]

«Ah, ça! s'écria-t-il, vous figurez-vous que je vais, tranquillement, vous laisser vous brûler la cervelle sans rien tenter pour vous sauver la vie, alors que je vous dois la mienne et tout ce qui s'y rattache? – Pourquoi vous eussé-je questionné sans motif? – Mon cher lord, vous êtes un de ces malades que l'on ne peut traiter que par le poison: je me résous donc, s'il vous plaît, d'une façon terrible, votre cas étant exceptionnel. Le remède consiste à realiser vos voeux! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.104, 105 , 106, grifo do autor, grifo nosso).

¹³ «C'est cette scandaleuse simplification que le narrateur illustre ainsi: le sens figure est subtilement perverti par le sens propre, inversion rhétorique qui illustre, em la ridiculisant par l'absurde, la dévalorisation idéologique dont la spiritualité fait l'objet dans le monde bourgeois. » (VOISIN-FOUGÈRE, 1996, p.54).

Victrix feita mulher. Seus pesados cabelos castanhos têm a claridade de uma noite do sul. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.89).¹⁴

Sua descrição física é extensa, como vimos anteriormente: sua pele, seus olhos, seus lábios, todos os traços são apresentados detalhadamente. Ela é uma verdadeira obra de arte, o sonho de pedra, ideal da beleza. Entretanto, apesar dessa descrição e de confessar que as moças mais belas de Londres passavam despercebidas a seus olhos (p.90), a beleza de Alícia não é o suficiente para Lorde Ewald.

É que o rosto de Alicia, quando ela acabava de falar, não mais refletindo a sombra do linguajar chulo e despudorado –, permanecia com um mármore divino que desmentia as palavras que empregara.

[...]

Mas, nesse caso, repito-lhe, *a não correspondência* do corpo e da mente conflitavam-se incessantemente e em proporções paradoxais.

(VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.99, grifo do autor).¹⁵

Seu espírito a afastava de qualquer prazer estético. Era cantora lírica, mas detestava cantar e não entendia quando Lorde Ewald, “sendo alguém de posição”, demonstrasse emoção pelo canto. Alícia é descrita então como uma belíssima e verdadeira ‘deusa burguesa’. Suas maneiras são falsamente polidas, as situações e frases são estereotipadas, é alguém incapaz de responder à emoção estética. Como atriz, Alicia representava bem, porém ela o fazia o tempo todo, na sociedade, um “reino das máscaras, esse universo de exterioridade que habitamos e que não é senão um ‘teatro imperfeito.’” (GRÜNEWALD, 2001, p.30).

Para Laurent Mattiussi (2016), essa representação de Alícia significa se curvar às conveniências e estereótipos exigidos pela sociedade numa espécie de comédia social sem alma, que mascara a total falta de profundidade e autenticidade do indivíduo. Alicia agia de acordo com aquilo que as pessoas esperam, em uma sociedade marcada por estereótipos, em que o exterior é valorizado ao invés das

¹⁴ «*Miss Alicia n'a que vingt ans à peu près. Elle est svelte comme le tremble argenté. Ses mouvements sont d'une lente et délicate harmonie ; - son corps offre un ensemble de lignes à surprendre les plus grands statuaires. Une chaude pâleur de tubéreuse en revêt les plénitudes. C'est, en vérité, la splendeur de la Venus victrix humanisé. Ses pesants cheveux bruns ont l'éclat d'une nuit du Sud.*» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p, 75).

¹⁵ «*Lorsque Alicia cessait de parler, son visage, ne recevant plus l'ombre que projetaient sur lui ses plates et déshonnêtes paroles, son marbre, resté divin, démentait le langage évanouit.*» [...] «*Mais ici, je vous le dit encore, la non-correspondance du physique et de l'intellectuel s'accusait constamment et dans des proportions paradoxales.*»(VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p, 85, grifo do autor).

ideias. Diante de tal situação, Lorde Ewald lança a questão: “Ah! quem me arrebatará a alma daquele corpo!”¹⁶ (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.112).

Grünewald (2001) ressalta ainda que, para Villiers, a exterioridade feminina corresponde às vibrações físicas e exteriores da palavra, enquanto sua alma vai representar, no romance em questão, a interioridade, a significação da palavra. “A mulher sem “alma” representa para Villiers a ausência de significação ideal do mundo moderno, corrompido pela miséria moral e pela mediocridade burguesa.” (GRÜNEWALD, 2001, p. 34 e 35).

Alicia, porém, na obra, tem uma companheira no sentido teatral: Evelyn Habal. O nome Habal que significa “ vaidade” em hebreu, já nos adianta um pouco sobre a personagem. Uma jovem ruiva, dançarina, torna-se amante de um amigo de Edison, Mr. Anderson, casado e pai, mas abandona-o quando ele perde seus bens, com isso, ele acaba pondo fim à própria vida. Conhecem-se em um evento do qual participa Anderson. Ela se aproxima, ele não liga, ela insiste em uma carona e ele, cavalheiro, lhe concede, e então acabam passando a noite juntos.

[...] Assim, em menos de três anos, por uma série de incúrias e com um imenso, Anderson, tendo primeiramente comprometido sua fortuna, em seguida a da família, depois a de terceiros, de quem administrava os bens, viu-se subitamente ameaçado de falência fraudulenta. Miss Evelyn, então, deixou-o. Não é incrível? Ainda me pergunto por quê. Demonstrara sempre um amor tão sincero até isso acontecer! (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.206).¹⁷

Miss Evelyn aparece, então, como o estereótipo da mulher fatal. Arditosa, mestre em enganos, ela sabe usar bem maquiagens, perucas, cosméticos, perfumes etc. para atingir seus objetivos e ludibriar os homens.

[...] Assim são essas “mulheres”, espécies de Estinfálides modernas para quem os homens que por elas se apaixonam não passam de uma presa reduzida à total servidão. Elas obedecem, fatalmente, às cegas, à obscura satisfação de sua essência maligna. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.211).¹⁸

¹⁶ «– Ah! qui m’ôtera cette âme de ce corps!» (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p. 98).

¹⁷ [...] «Donc, en moins de trois années, Anderson, ayant compris, par une suite d’incuries et de déficits énormes, d’abord sa propre fortune, puis celle des siens, puis celle des indifférents qui lui avaient confié leurs intérêts, se vit tout à coup menacé d’une ruine frauduleuse. «Miss Evelyn Habal, alors, le délaissait. N’est-ce pas inconcevable? Je me demande encore pourquoi, vraiment. Elle lui avait témoigné jusque-là tant de véritable amour!» (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p, 184).

O uso da palavra *mulheres* entre aspas nos mostra que Edison, comparando-a com pássaros mitológicos devoradores de homens, não a considera humana, mas um ser “decaído”. Ela representa a mentira em seu aspecto mais bruto e conceitos como sedução, traição e malícia são associados a ela.

No capítulo V do livro quarto, Miss Evelyn é minuciosamente analisada por Edison, cruel e ironicamente, por um infundável abrir de gavetas, onde ele guarda o que encontrou sobre ela. Após a morte de Anderson, Edison quis conhecer Evelyn para entender o que tinha levado o amigo a tal situação. Ele descobriu que ela usava vários meios para compor uma falsa beleza, tudo aquilo que enlouquecia os homens era falso. “Porque a *beleza* que ostentam não demora a se tornar uma qualidade na maioria das vezes, *artificial*, e MUITO ARTIFICIAL, no entanto. Evidentemente, é difícil perceber ao primeiro olhar, mas *existe*.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.216).¹⁹

Edison reprova o artificial improdutivo: a maquiagem teatral, tudo o que sustenta a ilusão de forma perfeita.

– Eis o tamanho dos grandes olhos, calmos e magníficos, o arco bem delineado das sobrelhas, a sombra arroxeadada da paixão e das insônias de amor! As lindas veias das têmporas!... O rosado das narinas que respiram rápido sob a emoção, ofegante de alegria, ao ouvir os passos do jovem amante!

E ele mostrava grampos de cabelo enegrecidos pela fumaça, lápis azuis, pincéis para espalhar carmim, bastões de nanquim, esfuminhos, caixas de K’hol de Esmirna, etc. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.225).²⁰

Miss Evelyn era bem diferente daquilo que constantemente performava.

“A realidade torna-se um escárnio.” (GRÜNEWALD, 2001, p.32).

¹⁸ «*Telles ces ‘femmes’, sorte de Stymphalides modernes pour qui celui qu’elles passionnent est simplement une proie vouée à tous les asservissements. Elles obéissent, fatalement, à l’aveugle, à l’obscur, assouvissement de leur essence maligne.*» (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p, 190).

¹⁹ «*Car le joli de leurs personnes ne tarde pas à devenir d’une qualité le plus souvent artificielle, et TRÈS ARTIFICIELLE entre-temps. Certes, il est difficile de le reconnaître d’un copu d’oeil: mais cela est.*» (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p, 190).

²⁰ «*Voici la grandeur calme et magnifique des yeux, l’arc pur des sourcils, l’ombre et le bistre de la passion et des insomnies d’amour! et puis les jolies jolies veines des tempes!... le rose des narines émues qui respirent vite, toutes halantes de joie en écoutant le pas du jeune amant! Et il montrait des épingles à cheveux noircies à la fumée, des crayons bleus, des pinceaux à carmin, des bâtons de cine, des estompes, des boîtes de Khôl de Smyrne, etc.*» (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p.204).

De acordo com Raitt (1993), Villiers quis, sem dúvida, mostrar que os atrativos de uma mulher dependem dos artifícios dos quais ela dispõe, como falsos cabelos, dentaduras etc., abordando, assim, uma variação sobre o tema do artificial que permeia todo o romance.

De acordo com Giné-Janer (2007), a dança é, bem como o teatro, a arte que chama a atenção ao olhar do espectador, podendo, as duas artes, evocar o mimetismo, no lugar da criação e o autor busca mostrar o desacordo da imagem que Anderson faz da mulher e ela mesma.

Villiers mostra o desacordo entre a imagem que M. Anderson faz de Evelyn e da própria mulher. Todo um vocabulário referindo-se ao léxico da visão é utilizado por Edison para definir 'a cegueira passional' de seu amigo Anderson. Ele afirma que M. Anderson não a viu realmente, sob sua maquiagem. Ele pressente uma 'singular diferença entre o que todos me afirmavam de Miss Evelyn Habal e O QUE ELA DEVERIA SER NA REALIDADE'. De fato, ela é totalmente falsa! (GINÉ-JANER, 2007, p. 94, tradução nossa).²¹

Miss Evelyn era, assim como Alicia, também uma atriz, que fez máscaras para si. Mas, ao contrário de Evelyn, Alícia mascara uma realidade espiritual e moral, enquanto aquela mascara a realidade física. Evelyn e Alicia representam as mulheres reais, naturais. A primeira, o engano físico; a segunda, uma contradição entre corpo e alma.

Em contraponto temos Mistress Anderson, esposa do amigo de Edison, retratada como uma moça cheia de brio, esposa adorável, mãe de dois filhos, uma verdadeira companheira, feliz e corajosa, justa, perspicaz e digna. Edison, claramente, admira muito Mistress Anderson, e não aceita a situação pela qual ela passou em relação a Anderson e Miss Evelyn.

"Mistress Anderson, uma moça cheia de brio, passara a noite em claro, conforme era a tradição."²² (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 205). Ela é retratada como uma mulher que seguia os costumes da época, que representa os valores tradicionais, como a família.

²¹ «Villiers montre le désaccord entre l'image que M. Anderson se fait d'Evelyn et la femme elle-même. Tout un vocabulaire se rapportant au lexique de la vision est utilisé par Edison pour définir 'l'aveuglement passionnel' de son maquillage. Il pressent une 'singulière différence entre ce que tous m'affirmaient de Miss Evelyn Habal et CE QU'ELLE DEVAIT ÊTRE EN RÉALITÉ'. En effet, elle est tout à fait fausse!». (GINÉ-JANER, 2007, p. 94).

²² «Mistress Anderson, une courageuse enfant, qui, se conformant aux traditions, avait veillé toute la nuit [...]». (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.183).

[...] Mistress Anderson respondeu-lhe, fria como mármore: “– Meu caro, não atribuo à tua infidelidade importância maior do que merece essa pessoa com quem me traíste. Uma coisa apenas: que tua primeira mentira seja a última. Tens mais valor do que tua ação, assim espero. Teu rosto, agora, está me dizendo isso. Teus filhos estão bem, ainda dormem. Ouvir-te hoje seria faltar ao respeito contigo – e o único pedido que te faço, em troca do meu perdão, é de não mais me sujeitares a isso. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p. 205).²³

Todavia, pode ser entendida, também, como uma mulher forte e determinada, uma mulher superior. Apesar disso, é rejeitada pelo marido, que se deixa seduzir por outras mulheres, aparentemente mais bonitas, mas não corretas e bondosas como ela, o que gera a revolta de Edison.

Edison a admirava por seu caráter e inteligência, e decide ajudá-la depois das adversidades pelas quais teve de passar, o que explica a lorde Ewald:

Já lhe disse o quanto estimava o caráter dessa mulher e – compreenda-me, milorde – sua inteligência...Tive então a ventura de sonhar vir em auxílio dessa abandonada – como outrora o senhor veio em meu auxílio! – e, em nome da velha amizade que seu infortúnio só podia aumentar em meu espírito, encontrei abrigo para as duas crianças dentro do melhor possível e tomei as providências a fim de que sua mãe ficasse protegida de qualquer desgraça. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p. 356).²⁴

Lorde Ewald, ao questionar sobre o que ouviu de Miss Alícia sobre Mistress Any Anderson, personagem de certa forma criada por Edison para tirar as medidas de Alícia, faz outra descrição da personagem:

Segundo as declarações de Alícia, ela seria ‘uma mulher muito pálida, de meia idade, pouco falante, sempre de luto, devendo ter sido bem bonita; seus olhos estão quase sempre fechados, a tal ponto que a cor deles permanece desconhecida. No entanto, ela vê muito bem!’ [...]. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p. 355).²⁵

²³ [...] «À quoi Mistress Anderson répondit, pâle comme un marbre: - ‘Mon ami, je n’ai pas donné à ton infidélité plus d’importance que son objet ne le mérite; seulement, que ton premier mensonge soit le dernier. Tu vauds mieux que ton action, je l’espère. Et ton visage, en ce moment, me le prouve. Tes enfants se portent bien. Ils dorment là, dans la chambre. T’écouter aujourd’hui serait te manquer de respect – et l’unique prière que je t’adresse, en échange de mon pardon, est de ne point m’y obliger davantage.» (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p. 183).

²⁴ «Je vous ai dit combien je tenais en estime la nature de cette femme, et, – comprenez-moi, milord, – son intelligence... J’eus donc le bonheur de songer à venir en aide à cette abandonnée, – comme jadis vous vîntes à mon aide! – et, au nom de l’ancienne amitié que son malheur ne pouvait qu’augmenter en moi, je plaçai, de mon mieux, les deux enfants et pris des mesures pour que leur mère fût à abri de toute détresse.» (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p. 331).

²⁵ «D’après les dires d’Alícia, ce serait ‘une femme très pâle, entre deux âges, peu parleuse, toujours en deuil, ayant dû être fort belle: ses yeux sont constamment fermés, au point que la couleur en demeure inconnue. Cependant elle y voit clair!’[...]» (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p. 330).

Surge, então, Sowana, um espírito ideal, portador de valores positivos, mas que não possui um corpo. Sowana é o espírito de Mistress Anderson, que após todos os acontecimentos, ficou sob a responsabilidade de Edison, que era amigo da família, e entra numa espécie de coma, uma sonolência letárgica. Edison consegue se comunicar com seu espírito durante esse tempo, denominando-o Sowana.

E faço-o ainda com mais prazer porque o ser moral que surge em Mistress Anderson, quando desperta, e o outro, na profundidade magnética, parecem inteiramente diferentes. Em vez da mulher extremamente simples, tão digna, tão inteligente – mas, apesar disso, de concepções bastante limitadas –, que nela eu conhecia, eis que, no sopro desse sono, revela-se totalmente diversa, múltipla e desconhecida! Eis que o amplo saber, a rara eloquência, a imaginação penetrante dessa adormecida denominada Sowana – que, fisicamente, é a mesma mulher, são coisas logicamente inexplicáveis! [...]. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 359).²⁶

A própria Sowana não se identifica mais como Mistress Anderson, o que comunicou a Edison certa vez: “ – “Meu amigo, lembro-me de Annie Anderson, que dorme lá, onde o senhor está: porém, *aqui*, recordo-me de um *eu* que e, há muito, chama-se Sowana.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.358, grifo do autor).²⁷

Por último, temos Hadaly, a Eva Futura e a salvação de Lorde Ewald. Depois de ver o desespero do amigo, Edison se propõe a fazer uma obra fantástica, que seria a solução para as angústias do Lorde, um projeto ao qual já tinha dado início, motivado pela experiência do amigo, Anderson: a criação de uma androide. Essa androide seria idêntica à Miss Alicia Clary, mas possuidora de uma alma completamente diversa.

Edison explica com detalhes seu funcionamento, completamente eletromagnético. Como uma máquina que é, ela vem acompanhada de um manual. Para ter uma aparência humana, ela, que tem o corpo todo metálico, é recoberta, posteriormente, com uma espécie de carne plástica, muito parecida com a pele humana, com flexibilidade e temperatura muito parecidas. Sua voz é a voz de Miss

²⁶ «*Et ceci d'autant plus volontiers que l'être moral qui m'apparaît en Mistress Anderson, à l'état de veille, et celui qui m'apparaît dans la profondeur magnétique, semblent absolument différents. Au lieu de la femme très simple, si digne, si intelligente, même, – mais, des vues, d'après tout, fort limitées, – que je connais en elle, – voici qu'au souffle de ce sommeil il s'en révèle une tout autre, multiple et inconnue! Voici que le vaste savoir, l'éloquence étrange, l'idéalité pénétrante de cette endormie nommée Sowana – qui, au physique, est la même femme – sont choses logiquement inexplicables! [...].*» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 334).

²⁷ «*Ami, je me rappelle Annie Anderson, qui dort là-bas, où vous êtes: mais ici, je me souviens d'un moi qui se nomme, depuis bien longtemps, Sowana.*» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 334, grifo do autor).

Alícia, gravada nela e seus movimentos, idênticos aos de Miss Alícia, são controlados pelos vários anéis em seus dedos.

Miss Alicia Clary levantou-se e – colocando nos ombros do rapaz as mãos pálidas, *cheias de anéis faiscantes*, disse-lhe melancolicamente – com aquela voz inesquecível e sobrenatural que ele já ouvira uma vez:
– Meu amigo, não me reconhece? Sou Hadaly. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 332, grifo do autor).²⁸

Hadaly era tão perfeitamente igual à Miss Alicia que o próprio Lorde Ewald a confundiu.

Pegou-lhe a mão; era a mão de Alícia! Aspirou o pescoço, o colo arfande da visão: era realmente Alicia! Olhou os olhos...eram exatamente os olhos da humana...com a diferença de que o olhar era sublime! A toailete, os modos... – e o lenço com que enxugava, em silêncio, duas lágrimas das faces muito alvas – era ela, exatamente...transfigurada, porém! digna, finalmente, da própria beleza: a identidade idealizada. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.332-333, grifo do autor).²⁹

Era a nova Alícia, realmente idêntica à real, mas com uma grande diferença interior. Entretanto, Hadaly também se mascara. Uma máscara, de nome Sowana, também participa do papel de Hadaly. Juntas, Hadaly e Sowana compõem a mulher ideal. Apesar disso, Hadaly pode incorporar uma infinidade de máscaras: ela é uma atriz impecável e pode representar qualquer papel feminino. Hadaly é uma versão atualizada, nova, ousada da Eva do Gênesis, pois, graças à ciência, há uma nova Eva, completamente apta para superar e transcender as falhas da Eva comum.

A ironia, aqui, se encontra no fato de que o ideal é inalcançável. Quando finalmente podem ficar juntos, o navio em que estavam viajando se perde e Hadaly também. O cientificismo, representado no romance pela criação de Hadaly, ou seja, a fé cega na ciência, é exatamente um dos pontos que Villiers critica na sociedade à qual pertencia.

²⁸ «*En même temps Miss Alicia Clary se leva – et, appuyant sur les épaules du jeune homme ses pâles mains chargées de bagues étincelantes, elle lui dit mélancoliquement, – mais de cette voix inoubliable et surnaturelle qu'il avait une fois entendu:*

– *Ami, ne reconnais-tu pas? Je suis Hadaly* » (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 306, grifo do autor).

²⁹ «*Il lui prit la main: c'était la main d'Alicia!! Il respira le cou, le sein oppressé de la vision: c'était bien Alicia! Il regarda les yeux... c'étaient bien les yeux...seulement le regard était sublime! La toilette, l'allure... – et ce mouchoir dont elle essuyait, en silence, deux larmes sur ces joues lilliales, - c'était bien elle encore... mais transfigurée! devenue enfin, digne de sa beauté même: l'identité idéalisée.* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.332-333, grifo do autor).

E, como já vimos, a questão científica parece, no primeiro momento, uma exaltação dos incríveis avanços tecnológicos, contudo, é, na verdade, uma crítica contundente do autor, que demonstra que a ciência é completamente eficaz na garantia do método, mas nunca do resultado final. Apesar disso, podemos relembrar o que Grünewald (2001) disse: Villiers não se coloca contra a ciência quando ela está alinhada à imaginação.

No romance, o cientista é um sonhador procurando realizar os velhos sonhos dos homens, ele deixa de lado os fins materialistas da ciência positivista e lança-se à tarefa de criar um sonho do qual não seja necessário acordar. A ciência aparece, então, transformada por uma nova interpretação.

Capítulo II – Villiers de l'Isle-Adam, um idealista

O idealismo Villieriano

Villiers conviveu com grandes nomes como Théophile Gautier, Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé e Verlaine, sendo reconhecido como um gênio da literatura. Um dia esbarrou-se com Verlaine fantasiado de sol em um patamar de escada: iam para a mesma festa. Daí o início de uma amizade aproximada nos cafés, em conversas sobre poesia e literatura (Grünewald, 2001). Mais tarde, Verlaine o faria figurar entre seus “Poetas Malditos”, como nos diz Pierre Citron (1980) em sua introdução de *Contes cruels*.

Seu amigo mais próximo era Mallarmé, que vivia frequentemente em Paris, mas:

[quando] estava em Valvins, Mallarmé enviava-lhe passagens para o trem, sempre acompanhadas de um bilhete amável, convidando-o para passar uns dias no chalé. Adorava a companhia de Villiers e a pontuação de vivacidade que este imprimia à conversa. (GRÜNEWALD, p.17, 2001).

Quanto a Baudelaire, ambos compartilhavam da mesma visão de mundo: “Quantas vezes ele e Baudelaire conversaram sobre os desencontros daquela época voraz, de positivismo triunfante, refratária a qualquer inovação na linguagem poética.” (GRÜNEWALD, 2001, p.13).

Raitt (1986) afirma que, como é sabido por todos, Baudelaire foi o pai do Simbolismo francês, abrindo caminho para as descobertas de Rimbaud e seus sucessores, revelando, também, Edgar Allan Poe e sua estética, proporcionando a possibilidade da nova configuração poética que tanto buscava Mallarmé, lançando os pilares da estética simbolista. É também Baudelaire que vai se esforçar para consolidar na França a reputação de Poe e Wagner, que foram muito bem recebidos pelos Simbolistas como iniciadores e guias. O próprio Baudelaire, com sua revolta contra os pensamentos da época, o gosto por aventuras espirituais e o anseio pela fuga do real, acaba tornando-se um dos mestres; resultando, conseqüentemente, em muitos imitadores de sua personalidade: seu satanismo, seu dandismo, sua obsessão pelo mal e pelo vício, o devastador desprezo pelo burguês e o desejo de

causar espanto. Talvez ele tenha sido o único de sua geração a ser enaltecido tanto pelos Simbolistas quanto pelos Decadentes universalmente, tendo marcado sobremaneira o movimento poético do fim do século.

Baudelaire foi, provavelmente, quem exerceu maior influência sobre Villiers, que foi um dos poucos jovens autores, de acordo com Raitt (1986), a conhecê-lo de perto, geralmente muito distante e solitário. A aproximação dos dois muda completamente a vida e a carreira de Villiers. É também ele, Baudelaire, quem lhe apresenta Edgar Allan Poe e Richard Wagner, tão importantes para a escritura villieriana.

A influência de Baudelaire sobre Villiers não foi menos importante. Villiers era um dos raros jovens autores que se envolveram de perto com o poeta das *Flores do mal*, sempre tão reticente, tão solitário, tão distante, e esta breve amizade mudou completamente a vida e a carreira de Villiers. Sua dívida para com Baudelaire é incalculável, ainda mais porque foi Baudelaire quem lhe revelou seus dois mestres, Poe e Wagner. (RAITT, 1986, p. 61 e 62, tradução nossa).³⁰

Raitt (1986) menciona que Mallarmé, em uma conferência sobre Villiers, diz que Poe era o único homem a quem Villiers aceitava ser igualado. Para os Simbolistas a relação entre os dois era variada e a semelhança entre eles lhes encorajava:

[...] As relações entre Villiers e Poe eram múltiplas: havia, primeiramente, uma filiação puramente literária, em seguida um parentesco de genialidade e finalmente um valor simbólico como o equivalente francês de Poe. É certo que essa semelhança de Villiers a Poe encorajava os Simbolistas a verem nele um grande homem, visto que Poe já possuía entre eles uma reputação brilhante, graças à recomendação de Baudelaire e de Mallarmé. (RAITT, 1986, p. 84, tradução nossa).³¹

Embora Poe o tenha influenciado em várias questões, como no humor macabro explorado por Villiers ou em relação à forma, estética ou até mesmo temas,

³⁰ «L'influence de Baudelaire sur Villiers fut non moins importante. Villiers était un des rares jeunes auteurs à avoir fréquenté d'assez près le poète des *Fleurs du Mal*, d'habitude si réticent, si solitaire, si distant, et cette brève amitié changea complètement la vie et la carrière de Villiers. Sa dette envers Baudelaire est incalculable, d'autant plus que ce fut Baudelaire qui lui révéla ses deux autres maîtres, Poe et Wagner.» (RAITT, 1986, p. 61 et 62).

³¹ «[...] les rapports entre Villiers et Poe étaient multiples : il y avait d'abord une filiation purement littéraire, ensuite une parenté de génie et finalement une valeur symbolique comme l'équivalent français de Poe. Il est certain que cette ressemblance de Villiers à Poe encourageait les Symbolistes à voir en lui un grand homme, puisque Poe jouissait déjà parmi eux d'une réputation brillante, grâce à la recommandation de Baudelaire et de Mallarmé.» (RAITT, 1986, p. 84).

como no caso da aparição do aparato científico, as reflexões filosóficas e a introdução de fenômenos metafísicos nas obras, não é possível compará-lo a Baudelaire nesse sentido.

O encontro com Baudelaire não mudou apenas os princípios literários de Villiers, mas também suas convicções e sentimentos, bem como sua formação espiritual. Católico, Villiers, segundo Raitt (1986), não proclamava abertamente sua rebelião contra Deus, mas era fascinado pelo exemplo de Baudelaire, o que lhe tentava e ao mesmo tempo assustava.

De um lado, o católico em Villiers se indignava das blasfêmias de Baudelaire; por outro lado, essas audácias despertavam numerosos ecos em sua própria natureza. O próprio Villiers algumas vezes se permitia blasfêmias um pouco tímidas. (RAITT, 1986, p. 74, tradução nossa).³²

Esse aspecto pode ser observado em algumas de suas obras, como por exemplo a própria *A Eva Futura* e *Axël*, quando o autor faz uso de uma espécie de alegação contra a ordem divina ou de uma mensagem anticristã, respectivamente.

Villiers procurava em uma certa medida desculpar essa atitude irreverenciosa protestando que ele se achava em um pé de familiaridade com Deus e que se tratava de um desacordo pessoal entre eles dois. Ele estava sujeito a momentos de ressentimento irreprensível contra Deus que, a seu ver, era culpado de injustiça contra a raça humana em geral e contra ele mesmo em particular. (RAITT, 1986, p.75, tradução nossa).³³

Seu intuito com isso era explorar essa relação com a divindade para provocar e chocar seus amigos, experiência pela qual ele tinha passado ao ter contato com Baudelaire, indicando que sua sinceridade não era isenta de uma mudança de atitude.

Ele procurava provavelmente produzir em seus interlocutores o mesmo efeito de espanto receoso que ele próprio havia provado quando se deparou com o satanismo de Baudelaire. As blasfêmias hesitantes de Villiers são

³² «D'un côté, le catholique en Villiers s'indignait des blasphèmes de Baudelaire; d'un autre côté, ces audaces éveillaient de nombreux échos dans sa propre nature. Villiers lui-même se laissait quelquefois aller à des blasphèmes un peu timides.» (RAITT, 1986, p. 74).

³³ «Villiers cherchait dans une certaine mesure à excuser cette attitude irrévérencieuse en protestant qu'il se trouvait sur un pied de familiarité avec Dieu et qu'il s'agissait d'un différend personnel entre eux deux. Il était sujet à des moments de ressentiment irrépressible envers Dieu qui, à son avis, était coupable d'injustice contre la race humaine en général et contre lui-même en particulier.» (RAITT, 1986, p. 75).

uma imitação um pouco pálidas da revolta baudelaireana. (RAITT, 1986, p. 75, tradução nossa).³⁴

Villiers reconhecia o quanto devia a Baudelaire e falava dele com frequência. Além de ser considerado pelos Simbolistas como o maior poeta do século, a relação de Baudelaire com Villiers contribuiu para convencer esse grupo do valor extraordinário de Villiers.

É, entretanto, na ironia que podemos perceber mais nitidamente o efeito de Baudelaire sobre Villiers, como pudemos ver um pouco no capítulo anterior. Raitt (1986) vai nos afirmar que em seus primeiros escritos, como *Premières Poésies*, publicadas em 1859, e *Isis*, editada em 1862 pelo próprio autor, Villiers tem um ar mais sério, apesar de alguns sarcasmos direcionados a seu tempo. A partir das primeiras produções após seu encontro com Baudelaire, a ironia tem um papel mais aparente e predominante.

Para Baudelaire, a ironia era muito mais que uma técnica literária, era a forma que ele encontrava para lidar com a vida e as frustrações que dela advinham, ou seja,

[...], a ironia feroz era muito mais que uma técnica literária, era uma atitude frente à vida, às vezes uma defesa e uma vingança contra todas as humilhações, todas as decepções e todas as dores que o mundo lhe infligia. Ela se inspirava de uma consciência profunda e lúcida da natureza fundamentalmente trágica da condição humana, e nada escapava de sua zombaria – nem sua amante, nem mesmo Deus. (Raitt, 1986, p.73, tradução nossa).³⁵

Apesar das influências de Baudelaire sobre a produção de Villiers, é importante lembrar que tinham trabalhos em áreas diferentes: o primeiro na poesia lírica e na crítica, e o segundo nos gêneros narrativos e no drama. No entanto, Villiers se utiliza da obra de Baudelaire, bem como de Poe, os quais ele era capaz de citar de memória. Alguns títulos de suas obras refletem nitidamente a referência

³⁴ «Il cherchait vraisemblablement à produire sur ses interlocuteurs le même effet de stupéfaction craintive qu'il avait éprouvé lui-même quand il s'était trouvé en face du satanisme de Baudelaire. Les blasphèmes hésitants de Villiers sont une imitation un peu pâlotte de la révolte baudelaireenne.» (RAIT, 1986, p.75).

³⁵ «Pour Baudelaire, l'ironie féroce et désespérée était bien plus qu'une technique littéraire ; c'était une attitude en face de la vie, à la fois une défense et une vengeance contre toutes les humiliations, toutes les déceptions et toutes les douleurs que le monde lui infligeait. Elle s'inspirait d'une conscience profonde et lucide de la nature foncièrement tragique de la condition humaine, et rien n'échappait à sa moquerie – ni sa maîtresse, ni même Dieu. » (RAITT, 1986, p. 73).

de Baudelaire, como o poema em prosa intitulado *A celle qui est morose*, em alusão direta a *A celle qui est trop gaie*, de Baudelaire. Outro exemplo pertinente é a referência a *L'invitation au Voyage*, de Baudelaire, que aparece na grande evocação de Sara na quarta parte de *Axël*.

Grünewald (2001) ressalta que Baudelaire foi o primeiro poeta a ampliar o tema do exílio para algo além do mero lugar de saudade que louvavam os românticos. Para ele, os poetas estavam “longe do lago natal”, e transitavam, perdidos, pelas ruas de Paris; eram seres estranhos àquela sociedade inclinada à tecnologia, na qual toda e qualquer novidade era efêmera. Por não perderem de vista o ideal, que era o ponto absoluto de todos eles e por não disporem de uma função específica na sociedade, sentiam-se excluídos, e o ideal lhes parecia, entretanto, cada vez mais distante. A burguesia, dominando a cidade, atingia intensamente os valores que pessoas como Baudelaire e Villiers conservavam.

Villiers compartilhou desse exílio com Baudelaire, entretanto, de um modo um pouco mais enérgico, como em *Axël*, à qual já nos referimos anteriormente em algumas ocasiões, uma de suas obras célebres, um tipo de poema dramático em prosa, publicado em 1890, após sua morte.

A obra retrata a história do conde *Axël* de Auesburg, um jovem bonito, pálido e de uma expressão meditativa que mora num velho e isolado castelo no coração da Floresta Negra, onde se dedica ao estudo da filosofia hermética dos alquimistas e é preparado, por um adepto da rosa-cruz, para a revelação dos últimos mistérios.

Um tesouro, que somava 350 milhões de *thalers*, foi levado pelo povo das circunvizinhanças, na época de Napoleão, para ser depositado no Banco Nacional de Francfort; sob escolta do pai de *Axël*, para um lugar secreto de segurança. Alguns detestáveis funcionários do governo haviam planejado assassinar o conde e apossar-se do tesouro, fazendo com que parecesse que ele se deixara levar pelos franceses. Entretanto, antes de morrer, teve tempo de esconder o tesouro em alguma parte de sua grande propriedade, contando o segredo a uma única pessoa que morreu sem revelá-lo: sua esposa.

O primo de *Axël*, comandante Kaspar, tenta seduzi-lo com histórias sobre a corte, sobre os prazeres da conquista amorosa. *Axël*, porém, rejeita educadamente e explica, depois, sua abominação aos seus valores de honra e prazer e seu voluntário exílio da sociedade.

O segredo do tesouro, no entanto, foi descoberto em um Livro de Horas que pertenceu à mãe de Axël por uma fidalga francesa que foi colocada em um convento para o qual o livro tinha sido doado e de onde ela foge antes de ser obrigada a tomar véu. Ela acha o caminho do castelo de Axël que lhe dá abrigo para a noite. Quando todos vão dormir, ela vai em busca do tesouro e encontra-o. Axël, no entanto, a vigiava. Ela dispara contra ele usando duas finas pistolas de aço, ferindo-o levemente no peito. Ele a agarra e ela desiste de atacá-lo.

Observando beleza um do outro, apaixonam-se e Sara, tomada por essa paixão, tece inúmeros sonhos que poderiam realizar um em companhia do outro. Axel, todavia, questiona por que realizá-los, justificando serem tão belos e, portanto, melhores que sua realização, dizendo a célebre frase: “Viver? Os criados farão isso por nós.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2005, p. 199).³⁶ Depois de hesitar, Sara aceita a sugestão de Axël e ambos se matam, bebendo uma taça de veneno. (WILSON, 2004).

Como nos diz Edmund Wilson (2004), por ter sido a última coisa escrita por Villiers, a obra sintetiza e expressa definitivamente o peculiar idealismo que ele tinha. Axel é, também, nas palavras de Grünewald, uma recusa:

a recusa a tudo o que é normalmente considerado o valor mais precioso da existência: [a] recusa da vida, nessa obra, remete à sede do absoluto, ao perfeito refúgio do ideal que essa mesma vida só faz emascular, em seus tropeços, em uma rede de enganos. (GRÜNEWALD, 2001, p. 22)

“Viver? Os criados farão isso por nós”, a frase mais emblemática da obra, foi a forma que Villiers encontrou para rejeitar o medíocre, bem como o imediatismo que provocava mudanças constantes e feria valores indissolúveis. Em seus textos ele buscou evidenciar tudo o que para ele deveria ser intocável no ser humano, o que, de acordo com Grünewald (2001) era designado por ele como Absoluto.

Esse valor indiviso dos seres e das coisas era designado por Villiers com a palavra Absoluto, sempre grifada em maiúscula, perseguindo-o ele, em todos os seus textos, a fim de alcançar, pela escritura, a bolha perdida a que chamou de ideal; palavra que, hoje, dissolveu-se no vazio, mas que, na época, marcava o inflexível desejo da indivisível permanência. (GRÜNEWALD, 2001, p. 11 e 12).

³⁶ «*Vivre? les serviteurs feront cela pour nous.*» (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.II, p. 672).³⁶

Escrita em um período de vinte anos, e considerada uma das maiores obras de inspiração e reflexão de Villiers, de acordo com Marcos Siscar (2005), *Axël* possui uma correspondência com o teatro romântico francês, o que a faz ser considerada como a última obra do movimento, além da correspondência com o *Fausto*, de Goethe, mito com o qual o autor gostaria de competir. Além disso, possui também traços de outras fontes clássicas, como *Antígona* ou *Hamlet*, bem como marcas musicais claras, que atestam o intuito do autor (que também era músico e intencionava criar ele mesmo a parte musical do texto) de criar uma obra multiartística. *Axël*, nesse fim de século ao qual pertencia, torna-se referência para a próxima geração por ser um tipo de resumo literário-filosófico, legado espiritual e poético.

A obra não foi terminada pelo autor, que contava com uma quinta parte, ainda não escrita. Apesar disso, pela natureza do texto e sua poética isso não foi para ele um empecilho e, antes de morrer, teria se preocupado mais em corrigir algumas questões de cunho filosófico do que em trabalhar nessa continuidade. *Axël* é um poema dramático que teve poucas – e frustradas – tentativas de execução, de acordo com Grünwald (2001), muito difícil de traduzir.

Por muito tempo, desde a conferência póstuma realizada por Mallarmé, de acordo com Siscar (2005), *Axël* ficou conhecida como a obra em que o protagonista manifesta seu desprezo pela vida real, recusando-se a viver. Tal renúncia serviu a Edmund Wilson (2004) como uma metáfora do Simbolismo e, mais além disso, da literatura, em seu livro intitulado *O Castelo de Axël*, publicado em 1931, que traz notáveis escritores da virada do século XIX para o XX que estavam associados a essa nova tradição.

Axël é, provavelmente, o melhor exemplo da construção de uma “torre de marfim” (SISCAR, 2005, p.209), para o escritor e para a literatura, resultado do distanciamento de alguns escritores do século XIX do mundo burguês e tecnocrático do qual faziam parte.

São conhecidas, desde Baudelaire, pelo menos, as declarações de desgosto pelo modo de vida da época e a reivindicação do exílio literário, identificado comumente pela crítica como uma retração, um auto-exílio da literatura a fim de salvaguardar sua identidade diante das transformações de valores culturais, das novas tecnologias de reprodução em larga escala e do prestígio de outros usos da linguagem (como o jornalismo, a narrativa romanesca etc.). (SISCAR, 2005, p.210).

A obra, para Wilson, engloba uma visão mais ampla, que reúne uma tendência comum a vários autores da época. *O castelo de Axël* representaria a fortaleza que abrigaria intolerância dos sonhadores que fizeram do ideal a pátria, em detrimento do real. Wilson vai, então, dividi-los em dois grupos: os que seguiram Rimbaud, procurando exílio físico, em lugares e países onde as mudanças da sociedade ainda não tivessem atingido, e os que seguiram Axël, elegendo o exílio particular, preferindo os sonhos mais utópicos às realidades mais assustadoras. (GRÜNEWALD, 2001).

De acordo com Siscar (2005), a questão da relação com a vida é um assunto central para o texto. Quando Axël discute com o primo, este representa a vida “real”, e a disputa que ocorre entre os dois pode ser vista como um conflito com essa vida real, talvez não especificamente contra a questão material da existência, mas contra os princípios que geralmente são associados a ela, como a vida ambiciosa, regida pelos princípios morais da consumação egoísta das relações no imediatismo dos sentidos. Axël quer afastar-se da vida em seu aspecto vil.

Axël quer ser aqui o herói não do afastamento da vida, ela mesma, mas de sua versão canalha, dada canhestramente pelo primo como sinônimo de vida. A opção da peça não parece ser o da oposição ao sensível, mas de uma relação com a vida que não exclua o segredo, não fira o “direito” ao mistério. (SISCAR, 2005, p.215).

A discussão, segundo Siscar (2005), se aprofunda na questão da natureza da justiça humana. De acordo com o primo de Axël, ele deve devolver o tesouro perdido, que pertence ao Estado, Axël, no entanto, defende a justiça de acordo com a qual ele não tem esse dever, nem mesmo o de procurar por tal tesouro, já que o próprio Estado tinha tentado extraviá-lo, matando o guardião oficial do tesouro designado por ele, que, no caso, era o pai de Axël.

Na visão do primo, Axël se dá ao direito de recusar a preocupação e a obediência ao Estado, não respondendo nem à lei nem à lógica que a estabeleceu. A relação da personagem com a lei vai além da obediência objetiva, considerando, também, motivações internas, um tipo de dever moral, que não da legalidade, mas da honra.

A relação com a lei, para Axël, ao modo hegeliano, parece não se dar apenas como obediência à lei objetiva, mas coloca-se como atenção infinita às razões da interioridade, pela via de uma espécie de imperativo moral.

Esse imperativo se desdobra, portanto, na ordem da honra e não da legalidade. (SISCAR, 2005, p.215).

Desse modo, a personagem institui e requer uma categoria de poder que não condiz com a ética da aristocracia, mas que está fundada no mérito da ação.

A cena do duelo com o primo é, de certo modo, a de um julgamento que coloca em questão a ética da “torre de marfim” e que termina com a defesa do direito ao “emprego do seu próprio tempo”, da “abstenção singular”, do silêncio, da liberdade do “Esquecimento”. (SISCAR, 2005, p.216).

Essa elevada posição ocupada pela torre de marfim, ainda de acordo com Siscar (2005), vai reaparecer no texto na figura de “teto do mundo”, caracterizando não um escape da realidade, mas uma posição que permite definir o tipo de relação com a realidade. A questão do suicídio na peça não corresponde à renúncia da vida, mas à renúncia daquilo que a vida representa como negação do mistério, é uma ruptura com o gozo dos sentidos, a sensualidade, o materialismo. É um posicionamento de insubordinação mais que um abandono. “As personagens não matam a vida, mas se matam *pela* vida, paradoxal sutileza. O suicídio não poderia, pelo fato de promover uma certa visão da vida, ser um “exemplo” ou uma lei de renúncia à vida.” (SISCAR, 2005, p.216).

Grünewald (2001) complementa ao dizer que esse desfecho trágico, apesar de parecer carregar o símbolo de Romeu e Julieta, vai muito além disso. A morte não é a superação de uma impossibilidade de realização na vida, como na obra de Shakespeare, mas exatamente o oposto disso. É a recusa de tudo o que é apreciado como o valor mais importante da vida. Essa recusa, na obra, é uma alusão ao anseio pelo absoluto, ao ideal que a vida só enfraquece com as suas inverdades.

Villiers era norteado por essa busca pelo absoluto, e essa obra acaba justificando-o como o “o exorcista do real e o porteiro do ideal”.³⁷ Atualmente é uma designação que não faz muito sentido, mas no contexto do século XIX expressa uma escolha extrema e uma inclinação quase suicida.

Diante da mediocridade generalizada pelo positivismo burguês, ao escritor da época resta encontrar abrigo no idealismo salvador e sua filosofia e as personagens são os porta-vozes.

³⁷ «[...] l'exorciste du réel et le portier de l'idéal.» (MICHAUD, 1966, p.84).

Voisin-Fougère (1996) afirma que Villiers, juntamente com Mallarmé, lidera a reação idealista que o positivismo da época ocasiona. É Mallarmé, inclusive, de acordo com Grünewald (2001) quem, juntamente com Joris-Karl Huysmans e Léon Bly, executou o testamento do único bem que Villiers deixou, além das dívidas, ao morrer em 1889: o original de *Axël*, publicado por empenho de Mallarmé em 1889.

A obra de Villiers era, segundo Voisin-Fougère (1996), mais acessível que a de Mallarmé, e acabou se tornando um breviário do idealismo filosófico para a geração simbolista, como vimos anteriormente. Ela nos diz que a filosofia de Hegel o entusiasma muito, e ele se refere ao alemão, em uma carta a Mallarmé, como “o gênio miraculoso” ou “o reconstrutor do Universo.” (VOISIN-FOUGÈRE, 1996, p.26). Villiers dedicou muitas de suas noites a estudá-lo e se apropriou do louvor fervoroso da ideia como realidade extrema, que se unia ao seu horror pelo materialismo das teorias positivistas e sua necessidade do ideal.

Hegel foi tão importante para a formação do pensamento idealista de Villiers que em seu livro de contos, *Contes cruels* (1883), um de seus contos mais famosos, *Véra*, leva esse nome pois era também o nome de um autor de uma obra muito famosa à época que popularizou o pensamento hegeliano, chamada *Introdução à filosofia de Hegel* (1855).

O conto tem como tema a morte ressuscitada pelo amor. *Véra*, esposa do conde Roger d’Athol, com quem viveu uma paixão profunda em seis meses, morre. Aparentemente sem ainda entender sua morte, ele passa a viver sozinho com um criado em sua mansão, onde continua a vida que viveu com *Véra*, como se ela não tivesse partido, conversando sempre com ela, lendo para ela, como tinha o costume de fazer. O criado decide, então, compartilhar dessa existência, acreditando que o patrão ainda está sob o efeito do luto, sendo nocivo acordá-lo. Aos poucos, ambos acreditam em sua presença e, no dia de seu aniversário, *Véra* volta para os braços do conde, que se lembra de que ela está morta, e então ela desaparece. Desconsolado, ele se questiona como poderia encontrá-la, e a resposta se dá quando a chave de seu túmulo cai no quarto, sendo que ele a tinha jogado dentro do sepulcro no dia de sua morte.

Véra, que em latim quer dizer “a verdade”, de acordo com Citron (1980), é a heroína que encarna o amor verdadeiro, ou seja, imaterialmente ideal.

[...] o abismo que separa a vida e a morte é abolido graças ao amor dos esposos; e suas duas pessoas se fusionam em um só ser, estado de graça por sua vez ultrapassado no fim do conto: a chave do túmulo manifesta a aceitação da morte como diferença e aparição de um novo tipo de relacionamento entre os esposos, sempre sobre o signo de amor. (VOISIN-FOUGÈRE, 1996, p.26).³⁸

A estrutura desse conto também mostra a lealdade de Villiers ao princípio hegeliano da “oposição frutífera de termos antagônicos e da revolução permanente” (p.26, tradução nossa), em que o abismo que separa a vida e a morte é abolido pelo amor dos esposos, resignificando o amor.

O amor de um homem por um ser que não é real – mas pode ser mais que real – como nos diz Citron (1980), é retomado em *A Eva Futura*, porém, de uma maneira diferente, em que Lorde Ewald amará Hadaly, uma androide fabricada para ele por Edison.

Entretanto, Voisin-Fougère (1996) nos diz que, se por um lado Villiers foi seduzido pela ambição de um sistema que visava dar conta da totalidade do real, ele duvidava muito da razão para seguir à risca a filosofia hegeliana, fundada sobre um racionalismo muito estrito. Por não se enquadrar muito bem nessa relação com a razão, Villiers elabora uma doutrina pessoal, chamada Ilusionismo.

O pensamento de Villiers pressupõe que toda relação no mundo é fundada sobre uma ilusão. Visto que nossos sentidos nos enganam e apenas nossos pensamentos são reais, nós podemos forjar uma verdade pessoal, basta querer. A realidade que cremos depende, então, de nossa vontade. Esse princípio é bem ilustrado no conto acima mencionado, *Véra*, pois o esposo de Véra, o conde d’Athol, está realmente convencido de sua existência, e exclama: “Ah, as Ideias são seres vivos!” (Villiers de l’Isle-Adam, 1980, p.55, tradução nossa).

Em *A Eva Futura*, podemos ver esse princípio de maneira significativa na criação de Hadaly. Ao imaginá-la, Villiers buscou fabricar o ideal físico e vivo, ao alcance das mãos humanas.

Criar um ente que, sendo réplica do ser humano, apresente as imperfeições da natureza passadas a limpo e corrigidas pelo crivo do ideal, que Villiers jamais perde de vista. Ele está sempre além, em alguma parte distante, ponto abstrato e de configuração impossível na vida real. Em decorrência, a

³⁸ [...] «l’âbime qui sépare la vie et la mort est aboli grâce à l’amour des époux ; et même leurs deux personnes fusionnent en un seul être, état de grâce à son tour dépassé à la fin du conte : la clef du tombeau manifeste l’acceptation de la mort comme différence et l’apparition d’un nouveau type de rapports entre les époux, toujours sous le signe de l’amour.» (VOISIN-FOUGÈRE, 1996, p.26)

vida real é sempre apresentada em seus textos como sombra deformada da projeção ideal, embaçada, torta, cheia de lacunas. É representada por personagens como Tribulat Bonhomet, por Kaspar, em *Axël* (“Eu sou a vida real”) e por Alicia Clary, em *A Eva Futura*. (GRÜNEWALD, 2001, p.28).

Antes de fecharem o pacto para a realização do ideal do jovem Lorde, Edison prova ao amigo que pode, sim, dar consciência à Androide e o previne de que o sucesso do seu projeto dependerá de sua vontade de crer na realidade dela:

É por sua *vontade* que fecha os olhos de seu espírito – que reprime sua consciência, para ver nessa amante apenas o fantasma desejado. Para o senhor, a *verdadeira* personalidade de Alicia não passa de uma ilusão, despertada pelo reflexo da beleza. É apenas essa ilusão que, *apesar de tudo*, o senhor se esforça em VITALIZAR na presença de sua bem-amada, apesar do contínuo desencanto que lhe propicia a mortal, terrível e ressequida nulidade da Alicia real. [...] Ilusão por ilusão, o Ser dessa presença mista a quem chamamos Hadaly depende da livre vontade daquele que OUSARÁ concebê-lo. Torne-o forte, com um pouco de sua fé, como o senhor torna forte seu ser, tão relativo, com todas as ilusões que o cercam. Sobre a vida nessa fonde ideal! E o senhor verá até onde a Alicia de sua vontade ficará realizada, unificada, vivificada nessa Sombra. Tente! se lhe resta ainda uma última esperança! (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.147-148, grifo do autor).³⁹

De acordo com Voisin-Fougère (1996), é possível que a vontade crie uma ilusão, não é, todavia, possível prolongá-la por muito tempo, como podemos ver em “*Véra*”. Villiers não limita a doutrina do ilusionismo ao plano do conhecimento, mas também volta-se para as questões metafísicas, pois, para ele, essa doutrina se aplica até mesmo em relação ao amor, podendo, entretanto, resultar no niilismo.

Em *A Eva Futura*, ocorre o mesmo quando Lorde Ewald e Hadaly partem para a Inglaterra, para começar uma nova vida, e o navio naufraga. Hadaly se perde, pondo fim à ilusão que a vontade do Lorde tinha ajudado a criar; mesmo que Alicia, a humana, também estivesse a bordo, é apenas por Hadaly, seu ideal, que Ewald lamenta. Voisin-Fougère (1996) ressalta ainda que, ao contrário do pensamento hegeliano, que é otimista, a doutrina de Villiers produz o pessimismo, que pode ser encontrado em algumas de suas obras, como *Contes cruels*, *Axël* e *L’Ève future*.

³⁹ «*C’est volontairement qui vous fermez les yeux, ceux de votre sprit, – que vous étouffez le démenti de votre conscience, pour ne reconnaître en cette maîtresse que le fantôme désiré. Sa vraie personnalité n’est donc autre, pour vous, que l’illusion, éveillée en tout votre être, par l’éclair de sa beauté. C’est cette illusion seule que vous vous efforcez, quand même, de VITALISER en la présence de votre bien-aimée, malgré l’incessant désenchantement que vous prodigue la mortelle, l’affreuse, la déssechante nullité de la réelle Alicia.*» (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p.131, grifos do autor).

A começar pelo fato de a história basear-se em um mito cuja protagonista é feminina, o grande número de personagens femininas presentes no romance chama a atenção e acaba sendo inevitável não nos questionarmos sobre um tema pertinente: a misoginia. Afinal, o romance é ou não um romance misógino? Uma pergunta complexa que por si só resultaria numa pesquisa, mas cuja abordagem aqui, ainda que pouco profunda, faz-se necessária para a tentativa de uma melhor compreensão da obra e do trabalho do autor.

Em várias ocasiões, Villiers utiliza personagens femininas para tecer suas críticas à sociedade burguesa da qual fazia parte e, muitas vezes, é considerado misógino por isso. Raitt (1993) lembra que Villiers, de certa forma, se apropria da misoginia de Baudelaire que, como bem define Siscar (2010), tem características que oscilam entre vítima e algoz, ou seja, a mulher tem traços grotescos ou solenes e, em alguns casos, os dois traços ao mesmo tempo.

Em *A Eva Futura* é possível encontrarmos tais traços nas personagens femininas, como já avaliamos neste capítulo. Entretanto, o autor desenvolve o conceito, de acordo com Voisin-Fougère (1996), de Eleitos e Execrados, e esse conceito também tem traços que se aplicam às personagens femininas criadas pelo autor: Villiers apropria-se de algumas personagens para exaltar valores nos quais ele acredita, os chamados eleitos, e de outros para criticar os valores da sociedade na qual está inserido, os chamados execrados.

Para alguns críticos, os problemas amorosos que ele teve intensificam essa questão. Por exemplo, ao criar a personagem de Miss Alicia, ele teria se inspirado numa jovem anglo-irlandesa que foi sua decepção mais cruel.

Não se pode negar que essa hipótese seja verdadeira, mas como dissemos, também não se pode ignorar o fato de que, como parte da construção da representação do ideal em suas obras, Villiers segmenta suas personagens entre eleitas e execradas. As primeiras são as representantes do ideal, da nobreza, do pensamento, do amor e até mesmo do exílio e do sonho, retratando os valores elevados nos quais Villiers acreditava; como *Mistress Anderson* ou a própria *Hadaly*, por exemplo; as segundas são aquelas para as quais ele dirige suas mais ácidas críticas, pois têm valores que o autor abominava, como *Evelyn Habal* ou *Miss Alícia Clary*.

O próprio Villiers declara, em uma carta ao amigo Mallarmé sua intenção, de execrar a burguesia:

O fato é que farei do burguês, se Deus me der vida, o que Voltaire fez dos 'clérigos', Rousseau dos cavalheiros e Molière dos médicos. Parece que tenho o dom do grotesco do qual eu não suspeitava. Enfim, nós riremos um pouco. Disseram-me que Daumier os adulava servilmente na mesma proporção. E naturalmente, eu pareço amá-los e elevá-los às nuvens, matando-os como galinhas. Você verá meus tipos, Bonhomet, Finassier et Lefol: eu os enamoro e os burilo com toda minha complacência. Em suma, eu creio ter encontrado o ponto vulnerável e será inusitado. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM apud BOLLERY, 1962, t.I, p. 99, grifo do autor, tradução nossa).⁴⁰

Este desejo pode ser observado também em *A Eva Futura*, como já demonstramos em algumas passagens deste trabalho, e em outras de suas produções; nelas, encontramos personagens com nomes gloriosos, descendentes de nobres e que não se sujeitam à mediocridade da sociedade burguesa. Ao contrário de uma elite social, à qual a sociedade da época estava habituada, os eleitos de Villiers são parte de uma elite espiritual, têm superioridade de alma e capacidade de entrever e buscar o ideal. (VOISIN-FOUGÈRE, 1996).

Já no amor, como analisamos em *A Eva Futura* e em outras obras, os eleitos estão, de acordo com Voisin-Fougère (1996), acima do público dos humanos e dos costumes do mundo. O amor ideal, como Villiers o compreende, é capaz de transformar até mesmo a alma mais medíocre.

A superioridade dos eleitos, que os distingue dos outros homens, resulta em seu afastamento da sociedade ou mesmo da vida. Esse afastamento é o seu exílio, como já vimos anteriormente, em *Axël*, ou mesmo em *Véra*. "Os eleitos preferem um silêncio definitivo aos barulhos do mundo." (Voisin-Fougère, 1996, p.34, tradução nossa).⁴¹

⁴⁰ «Le fait est que je ferai du bourgeois, si Dieu me prête vie, ce que Voltaire a fait des 'cléricaux', Rousseau des gentilshommes et Molière des médecins. Il paraît que j'ai une puissance de grotesque dont je ne me doutais pas. Enfin nous rirons un peu. On m'a dit que Daumier les flattait servilement en comparaison. Et naturellement, moi j'ai l'air de les aimer et de les porter aux nues, en les tuant comme des coqs.» . (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM apud BOLLERY, 1962, t.I, p. 99, grifo do autor).

⁴¹ «Les élus préfèrent aux bruits du monde un silence définitif [...]». (VOISIN-FOUGÈRE, 1996, p.34).

Capítulo III – Diálogos Intertextuais

A Intertextualidade

Intertextualidade é, de maneira simples, o nome dado a um recurso que utilizamos e, muitas vezes, sem perceber, ao realizar um discurso: quando incorporamos nele a palavra do outro. O termo, no entanto, é mais facilmente relacionado – e talvez reconhecido – no meio literário.

Em “A Eva Futura”, por exemplo, há uma grande quantidade de diálogos intertextuais. O autor faz referência a textos literários, provérbios e também estabelece um diálogo com Bíblia, presente desde o título da obra. Villiers faz menção, também, a uma variedade de textos de diversos autores: contemporâneos, como Balzac, Flaubert, Zola, Goethe, Baudelaire, entre outros, e alguns clássicos, como Ovídio, Virgílio, Montaigne e Spinoza.

Não obstante a riqueza desses diálogos intertextuais, é à referência ao texto bíblico que vamos dedicar nossa atenção neste trabalho, tendo em vista a importância que exerce para a compreensão do texto em si e, em particular, para a representação do Ideal villieriano na obra, além de ser um diálogo pouco explorado nos trabalhos do autor.

A intertextualidade é um dos assuntos mais estudados por várias áreas do conhecimento, dentre elas a Linguística Textual e a Teoria Literária, e pode ser vista sobre diversos prismas teóricos. Ela se tornou um conteúdo de estudo muito relevante para a compreensão de uma obra.

Em sua produção, um autor pode dialogar com autores contemporâneos ou anteriores a ele. Assim, o texto literário pode ser considerado o local em que várias vozes se encontram. Segundo Julia Kristeva (1974), crítica literária francesa, Bakhtin, o primeiro a estudar o tema, associa o texto literário a dois eixos: Horizontal, de acordo com o qual a palavra do texto relaciona-se, ao mesmo tempo, ao sujeito da escrita e ao destinatário; e Vertical, em que a palavra no texto está voltada para o *corpus* literário antecedente ou simultâneo. O Horizontal é designado pelo autor como dialogismo, o Vertical como polifonia. Para Kristeva, essa participação da palavra do outro no texto é chamada de intertextualidade.

Baseada no princípio do dialogismo de Bakhtin, de que um texto não existe, não pode ser analisado ou assimilado separadamente, mas que está sempre em diálogo com outros textos, revelando uma relação do interior com o exterior, Kristeva considerou cada texto integrando um intertexto numa sucessão de textos existentes ou que ainda existirão, sendo a responsável pela introdução do assunto na década de 60 e, também, pela nomenclatura. (Koch, 2007).

Kristeva (1974) define de maneira clara que todo texto se edifica como um mosaico de citações, sendo a absorção e modificação de outro texto existente, definição esta de grande importância para entendermos a obra de Villiers de l'Isle-Adam, visto que o autor faz bastante uso desse recurso.

Laurent Jenny (1979, p. 5) confirma a relevância desse recurso nas obras literárias ao afirmar que só é possível entendê-las quando as relacionamos com seus arquétipos:

De facto, só se apreende o sentido e a estrutura duma obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos – por sua vez, abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante. Esses arquétipos, provenientes de tantos outros 'gestos literários', codificam as formas de uso dessa 'linguagem secundária' (Lotman) que é a literatura. Face aos modelos arquétipos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão.

Completando este pensamento, Koch (2007) nos mostra que no campo da intertextualidade temos dois grandes tipos: a intertextualidade *lato sensu*, isto é, em sentido amplo, que compõe todo discurso, e a *strictu sensu*, em sentido restrito, que é certificada pela presença necessária de um intertexto.

A intertextualidade *strictu sensu* (daqui por diante apenas *intertextualidade*) ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva dos interlocutores. (KOCH, 2007, p. 17).

Ou seja, na intertextualidade *strictu sensu* é necessário que o texto se refira a outros textos ou fragmentos de textos de fato produzidos, com os quais tem algum tipo de relação. Há, nesse caso, a referência à fonte intertextual quando esta é citada ou atribuída a outro emissor.

No campo de estudo da intertextualidade, vários tipos têm sido relacionados: intertextualidade temática, intertextualidade estilística, intertextualidade explícita,

intertextualidade implícita, auto-textualidade, entre outras, cada uma com uma característica que lhe é peculiar, permitindo sua identificação.

Quando há no texto um fragmento que é citado ou atribuído a outro autor ou possui o sentido geral, ou seja, acompanhado de expressões que remetem a usos populares como “*como diz o povo*” ou “*segundo os antigos*”, temos a intertextualidade explícita. É o que ocorre com as citações, referências, menções, resenhas, traduções, resumos, entre outros. (KOCH, 2007).

Compagnon (1996) estuda esse tipo específico e mais identificável de intertextualidade: a citação, que está sempre seguida de aspas, com ou sem especificação da fonte. Para ele, as citações feitas pelo autor nos permitem entrar em contato com leituras que ele realizou. Desta maneira, o recurso intertextual utilizado pelo autor, não apenas no caso da citação, nos permite entrar em contato com seu universo de leitura, suas fontes, inspirações e compreender melhor sua obra e ideologias presentes nela.

A intertextualidade implícita ocorre quando se introduz no próprio texto um intertexto outro, sem mencionar explicitamente a fonte com o objetivo “quer de seguir-lhe a orientação argumentativa, quer de contraditá-lo, colocá-lo em questão, de ridicularizá-lo ou argumentar em sentido contrário.” (KOCH, 2007, p. 30). Nesse caso, ao usar tal recurso o autor espera que o leitor ou ouvinte seja apto a reconhecer o intertexto através da memória discursiva, o que, se falhar, compromete a construção de sentido daquele texto. É o caso a alusão.

Ainda nesta categoria temos a intertextualidade temática que, por sua vez, como o próprio nome diz, acontece quando há o compartilhamento de temas, concepções ou termos entre textos, como, por exemplo, entre textos que são da mesma escola literária ou do mesmo gênero, como acontece com as epopeias, por exemplo; ou ainda quando são gêneros ou estilos diferentes, como os vários contos de fada ou alguns mitos, que pertencem ao folclore de várias culturas, porém, alguns com versões diferentes. (KOCH, 2007).

Para Tiphaine Samoyault (2008), a literatura se dá na sua relação com o mundo e com ela mesma, podendo compor uma genealogia à qual ela compara a uma árvore de muitos ramos e uma mesma raiz, de onde surgem todas as possibilidades. Assim, a análise da intertextualidade está intimamente ligada à contemplação da memória literária, do texto e do autor.

A intertextualidade bíblica em *A Eva Futura*

A despeito de seu caráter de revelação divina a Bíblia é, também, uma manifestação literária, composta de várias obras, escritas em períodos diferentes, por diversos escritores, possuidores de estilos igualmente diferentes.

Poesias, provérbios, cartas e narrativas são alguns dos gêneros textuais que fazem parte desse livro que a civilização ocidental tem lido por séculos e que pertence a seu cânone de obras literárias, podendo ser considerado até o elemento de maior grandeza em nossa tradição imaginativa, como afirma o crítico literário canadense Northrop Frye:

[a] Bíblia certamente é um elemento da maior grandeza em nossa tradição imaginativa, seja lá o que pensemos acreditar a seu respeito. Todo tempo ela nos lança a pergunta: por que esse livro enorme, extenso, desajeitado, fica bem no meio de nosso legado cultural [...]? (FRYE, 2004, p.18).

Como tal, ela é passível de análise e comparação com outras obras. É inegável que ela tenha inspirado e continue inspirando obras ao longo dos tempos, fato tão verdadeiro que Frye (2004) lembra que para a compreensão da literatura inglesa é indispensável o conhecimento bíblico.

De fato,

Muitos pontos relevantes da teoria crítica de hoje tiveram origem no estudo hermenêutico da Bíblia. Muitas abordagens contemporâneas da crítica têm raízes obscuras numa síndrome do tipo Deus-está-morto, que também se desenvolveu a partir de uma leitura crítica da Bíblia. [...] muitas das formulações da crítica parecem mais defensáveis quando aplicadas à Bíblia do que se aplicada alhures. (FRYE, 2004, p.18).

Em *A Eva Futura* temos uma quantidade significativa de referências bíblicas que permeiam todo o romance. No total, podemos contar com aproximadamente 40, que variam entre implícitas e explícitas, em formas de citações, menções e alusões referentes a eventos, personagens e passagens da Bíblia.⁴² A primeira e mais óbvia delas está presente no título, uma referência direta à história bíblica da criação do primeiro casal de seres humanos, Adão e Eva, registrada nos primeiros capítulos do livro de Gênesis, mais especificamente nos capítulos 1 e 2.

⁴² A versão utilizada neste trabalho é: *Bíblia Sagrada: Velho e Novo Testamento*. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo, Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

Em Gênesis, apreendemos que Deus criou o mundo em seis dias e todas as coisas foram criadas pelo poder de Sua palavra.

E disse Deus: Haja uma expansão no meio das águas, e haja separação entre águas e águas. E fez Deus a expansão, e fez separação entre as águas que *estavam* debaixo da expansão e as águas que *estavam* sobre a expansão. E assim foi. E chamou Deus à expansão Céus, e foi a tarde e a manhã o dia segundo. (Gênesis 1:6-8, grifo do texto).

No sexto dia, porém, Deus se dedicou especial e pessoalmente à criação dos seres humanos que, diferentemente de todo o resto, foram feitos pela ação do próprio Deus: “E criou Deus o homem à sua imagem; à imagem de Deus o criou; macho e fêmea os criou.” (Gênesis 1:27).

A história da criação humana vai perpassar todo o romance, é ali que ele está fundamentado, e encontramos referências a ela recorrentemente. Depois do título da obra, a primeira delas pode ser constatada já nas páginas iniciais, quando o narrador, ao apresentar Edison, mostra, também, uma de suas inúmeras invenções, numa demonstração de seu poder criador:

Ora, uma noite desses últimos outonos, por volta das cinco horas, **o maravilhoso inventor de tantos prodígios**, esse mago da audição (que, quase surdo, como um Beethoven da ciência, **criou** para si mesmo um instrumento imperceptível – graças ao qual, ajustado ao orifício do tímpano, a surdez não somente desaparece mas faz com que o sentido da audição se aguçe ainda mais), Edison, enfim, retirara-se para o interior de seu **laboratório**, ou seja, para aquele pavilhão isolado da mansão. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 54, grifo nosso).⁴³

O uso das palavras em destaque, grifadas por nós, reforçam o caráter criador de Edison que, ao longo de grande parte do primeiro livro – “O Sr. Edison” –, vai refletir sobre suas invenções e sobre como elas poderiam ter registrado os maiores eventos históricos da humanidade se tivessem sido inventadas antes:

– Como cheguei tarde à Humanidade! Murmurava. Por que não fui um dos primeiros homens de nossa espécie!... Boa parte das grandes palavras estariam incrustadas hoje, *ne varietur* (sic) – textuais, enfim, nas folhas de meu cilindro, já que o *aperfeiçoei ao ponto prodigioso de poder captar, na*

⁴³ «Or, un soir de ces derniers automnes, vers cinq heures, le merveilleux inventeur de tant de prestiges, le magicien de l'oreille (qui, presque sourd lui-même, comme un Beethoven de la Science, a su se créer cet imperceptible instrument – grâce auquel, ajusté à l'orifice du tympan, les surdités non seulement disparaissent, mais dévoilent, plus affiné enconre, le sens de l'ouïe –), Edison enfin, s'était retiré au plus profond de son laboratoire personnel, c'est-à-dire en ce pavillon séparé de son château.» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.40).

hora, as ondas sonoras à distância!... E essas palavras ficariam gravadas ali, com o tom, o timbre, a maneira de pronunciar e até os vícios de pronúncia de seus enunciadores. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.57, grifo do autor).⁴⁴

Dentre os eventos citados por Edison, muitos são bíblicos, alguns tratam justamente da história da Criação, como a famosa primeira ordem divina “Haja luz” (Gênesis 1:3), que marca o início do processo criador ou mesmo a conhecida constatação de que não é bom que o homem esteja só:

*Sem ter pretensões ao clichê galvanoplástico do “Fiat Lux!”, exclamação proferida, parece-lhe, lá se vão setenta e dois séculos (e que, aliás, a título de precedente imemorial, controversa ou não, teria escapado a qualquer fonografia), talvez me tivesse sido permitido – por exemplo, um pouco depois da morte de Lilith e durante a viuvez de Adão – surpreender e gravar, escondido em algum bosque do Éden, o sublime solilóquio: – Não é bom que o Homem esteja só!” – depois o *Eritis sicut dii! Crescei e multiplicai-vos!...* enfim, o sombrio chiste de Elohim: *Agora Adão se tornou igual a nós* – etc.!... (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.57, grifo do autor).⁴⁵*

O fonógrafo é uma de suas criações principais, que aparecerá em todo o romance; peça importantíssima para a composição de Hadaly, a grande criação de Edison:

Aqui ficam os dois fonógrafos de ouro, inclinados para o centro do peito, os dois pulmões de Hadaly. Passam, de um para o outro, as folhas metálicas das conversas amenas – deveria dizer *celestiais* – que ela pode manter, como as prensas de imprimir rodam a tiragem das páginas. Uma única fita de estanho pode conter sete horas de palavras, elaboradas por grandes poetas, filósofos sutis e importantes romancistas do século, gênios a quem procurei – e que me concederam, a peso de ouro, essas maravilhas para

⁴⁴ *«Comme j'arrive tard dans l'Humanité! murmurait-il. Que ne suis-je l'un des premiers-nés de notre espèce!... Bon nombre de grandes paroles seraient incrustées, aujourd'hui, ne varieteur, – (sic) – textuelles, enfin, sur les feuilles de mon cylindre, puisque son prodigieux perfectionnement permet de recueillir, dès à présent, les ondes sonores à distance! ... Et ces paroles y seraient enregistrées avec le ton, le timbre, l'accent du débit et même les vices de prononciation de leurs énonciateurs.» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.43, grifo do autor).*

⁴⁵ *«Sans prétendre au cliché galvanoplastique du Fiat Lux! exclamation proférée, paraît-il, voici tantôt soixante-douze siècles (et qui, d'ailleurs, à titre de précédent immémorial, controuée ou non, eût échappé à toute phonographie), peut-être m'eût-il été permis, – par exemple, un peu après la mort de Lilith et pendant le veuvage d'Adam, – de saisir et d'empreindre, dissimulé derrière quelque fourré de l'Éden, tout d'abord le sublime soliloque: Il n'est pas bon que l'Homme soit seul! – puis l'Eritis sicut dii! le Croissez et multipliez!...enfin, le sombre quolibet d'Elohim: Voici Adam devenu comme l'un de nous, etc!...» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.43, grfo do autor).*

sempre inéditas. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 240, grifo do autor).⁴⁶

Edison tem um grande interesse pelas questões místicas, área em que mais gostaria de ter contribuído com o fonógrafo:

É sobretudo no Mundo místico – continuou logo após – que as ocasiões perdidas parecem irreparáveis!... Oh! as vibrações iniciais de todas as palavras da Boa Nova! O timbre arcangélico da Saudação, diluído nos *angelus* através dos séculos! O Sermão da Montanha! O “Salve, Mestre!” (*Salêm, rabboni*, creio eu), do jardim das Oliveiras – e o fremir do beijo de Iscariotes – O *Ecce Homo* do soturno prefeito! o interrogatório com o Sumo Sacerdote!... todo esse processo, enfim, revisado detalhadamente hoje pelo Dr. Dupin, presidente da Assembléia francesa, com tanta sutileza, em um livro importante e oportuno, no qual o ilustre magistrado reconstitui de maneira exemplar, sob o ponto de vista do Direito da época, todas as incorreções dos autos, omissões, despropósitos, mal-entendidos e negligências pelas quais Pôncio Pilatos, Caifás e o impetuoso Herodes Antipas tornaram-se juridicamente repreensíveis no decorrer do caso (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.63).⁴⁷

Valendo-se do fonógrafo, Edison exprime-se, também, com ironia e uma certa prepotência em relação ao divino, citando eventos bíblicos que, em sua opinião, poderiam ter sido registrados de outra maneira:

É interessante observar, prosseguiu, que o Verbo divino parece não ter levado em conta os aspectos exteriores e sensíveis da escrita e da palavra. Escreveu apenas uma vez – e, ainda assim, na argila. Talvez não avaliasse, na vibração da palavra, que esse intangível *além* cujo magnetismo inspirado na Fé pudesse penetrar um vocábulo no instante em que é proferido. Quem sabe se o resto realmente é de pouca importância?... Sempre permitiu que tão-somente *imprimissem* seu Evangelho, e não que o *fonografassem*. Todavia, se em vez de dizer: “Leiam as Santas Escrituras!”, tivesse dito:

⁴⁶ «Voici les deux phonographes d'or, inclinés en angle vers le centre de la poitrine, et qui sont les deux poumons de Hadaly. Ils se passent l'un à l'autre les feuilles métalliques de ces causeries harmonieuses – et je devrais dire célestes, – un peu comme les presses d'imprimerie se passent les feuilles à tirer. Un seul ruban d'étain peut contenir sept heures de ses paroles. Celles-ci sont imaginées par les plus grands poètes, les plus subtils métaphysiciens et les romanciers les plus profonds de ce siècle, génies auxquels je me suis adressé – et qui m'ont livré, au poids du diamant, ces merveilles à jamais inédites» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 216).

⁴⁷ «C'est surtout dans le Monde-mystique, – reprit-il bientôt, – que les occasions perdues semblent irréparables!... – Oh! les vibrations initiales de tout l'énoncé de la Bonne-Nouvelle! Le timbre archangélique de la Salutation, dilué, par les siècles, dans les *angelus*! le Sermon sur la Montagne! le “Salut, maître!” (*Salêm, rabboni*, je crois) du jardin des Oliviers – et le bruit du baiser de l'Is-Karioth, – l'Ecce Homo du tragique préfet! l'interrogatoire chez le Prince des prêtres!...tout ce procès, enfin, si judicieusement révisé, de nos jours, d'ailleurs, par ce subtil maître Dupin, président de l'Assemblée française, en un livre aussi disert qu'opportun, dans lequel l'illustre bâtonnier relève si savamment, au seul poin de vue du Droit de l'époque, et dans l'espèce, chaque vice de procédure, omissions, étourderies, quiproquos et négligences dont Ponce Pilate, Caïphe et le fougueux Hérode Antipas se rendirent juridiquement répréhensibles au cours de cette affaire.» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.49).

“Escutem as Vibrações Sagradas!” – Enfim, é tarde demais. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p. 63 e 64, grifo do autor).⁴⁸

Dessas reflexões de Edison resultam dois questionamentos: o primeiro diz respeito ao que poderia ser fonografado na modernidade, em comparação a toda a riqueza de eventos da Antiguidade:

– O que tenho para fonografar, hoje, na terra? Gemia sarcasticamente; poder-se-ia acreditar, a bem da verdade, que o Destino só permitiu a meu instrumento aparecer no momento em que nada do que o Homem diz não parece mais valer a pena ser registrado... (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p. 64).⁴⁹

O segundo é em relação à capacidade de ouvir – e não apenas escutar – que as pessoas teriam caso esses e outros eventos fossem, de fato, fonografados:

– Mas que importância tem isso! Inventar! Inventar! – O que importa o som da voz, a boca que profere, o século, o minuto em que uma idéia se revelou, já que todo pensamento, de século para século, *deixa transparecer o ser que o reflete?* Aqueles que nunca saberão ler, saberiam, por ventura, ouvir?... Não ouvir o som, mas o *interior* criador de suas próprias vibrações – esses véus! – que é o essencial! (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p. 64, grifo do autor).⁵⁰

A reflexão sobre o fonógrafo e o interesse pelos eventos místicos trarão, no capítulo VI, intitulado *Ruídos Misteriosos*, do livro I, uma epígrafe que dá continuidade ao raciocínio do cientista sobre a sensibilidade necessária para que o fonógrafo tivesse sido utilizado de maneira correta para registrar os acontecimentos:

⁴⁸ «*Il est à remarquer, reprit-il, que le Verbe divin semble avoir fait peu d'état des côtés extérieurs et sensibles de l'écriture et de la parole. Il n'écrivit qu'une seule fois – et, encore, sur la terre. Sans doute n'estimait-il, dans la vibration du mot, que cet insaisissable au-delà, dont le magnetisme inspiré de la Foi peut pénétrer un vocable dans l'instant où on le profère. Qui sait si le reste n'est pas de peu d'importance, en effet?...Toujours est-il qu'il a permis seulement qu'on imprimât son Évangile, et non qu'on le phonographiât. Cependant, au lieu de dire: 'Lisez les Saintes Écritures!' on eût dit: 'Écoutez les Vibrations Sacrées!' – Enfin, il est trop tard...*» (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p.49-50, grifo do autor).

⁴⁹ «*Qu'ai-je à fonographier, aujourd'hui, sur la terre? gémissait-il sarcastiquement: on pourrait, en vérité, croire que le Destin n'a permis à mon instrument d'apparaître qu'au moment où rien de ce que dit l'homme ne semble plus guère valoir la peine d'être conservée...*» (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p.50).

⁵⁰ «*Après tout, que m'importe! Inventions! inventions! – Qu'importe le son de la voix, la bouche qui prononce, le siècle, la minute où telle idée s'est révélée, puisque toute pensée n'est, de siècle en siècle, que selon l'être qui la réfléchit? Ceux-là qui ne sauront jamais lire, auraient-ils su jamais entendre?... Ce n'est pas d'entendre le son, mais l'En dedans créateur de ses vibrations même, – ces voiles! – qui est l'essentiel.*» (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p.50, grifo do autor).

“Quem tiver ouvidos para ouvir, ouça! Novo Testamento.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p. 64).⁵¹

Essa epígrafe é uma solene e célebre exortação de Cristo, reproduzida ao menos quinze vezes no Novo Testamento, por isso a referência genérica feita pelo autor. Em uma de suas parábolas mais famosas, “A Parábola do Semeador”, encontrada em Mateus 13:1-30, podemos entender, de maneira indireta, o significado dessa exortação. Ao ser questionado pelos discípulos do porquê de falar ao povo em parábolas, Cristo responde:

Por isso lhes falo por parábolas, porque eles, vendo, não vêem, e ouvindo, não ouvem nem compreendem. Porque o coração deste povo está endurecido, e ouviram de mau grado com seus ouvidos e fecharam seus olhos; para que não vejam com os olhos e ouçam com os ouvidos, e compreendam com o coração, e se convertam, e eu os cure. (Mateus 13:14,15).

Ao fazer uso dessa advertência, podemos entender que Cristo, além de confirmar a importância daquilo que disse ou dirá, se refere também à percepção espiritual necessária para a compreensão de seus ensinamentos. É sobre escutar, e não apenas o simples ato de ouvir. Há uma diferença entre os dois verbos, ainda que sutil: o primeiro é mais ligado ao sentido físico, à obtenção do som; o segundo à atenção que dedicamos a algo, à compreensão do significado e o entendimento da mensagem.

Da mesma maneira, essa questão pode ser melhor observada em Marcos 7, em “A tradição dos anciãos”, episódio em que Jesus confronta os fariseus e seus costumes e exorta os ouvintes a não apenas ouvirem, mas compreenderem seu discurso:

E, chamando outra vez a multidão, disse-lhes: Ouvi-me vós todos, e compreendei.
Nada há, fora do homem, que entrando nele, o possa contaminar; mas o que sai dele isso é que contamina o homem.
Se alguém tem ouvidos para ouvir, ouça. (Marcos 7:14-16)

⁵¹ «*Que celui qui a des oreilles pour entendre, entende!*» (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p.50, grifo do autor).

Para Edison, a fotografia também seria um outro meio importante e eficaz para registrar acontecimentos diversos da história da humanidade, mas ela também não chegou a tempo:

– A Fotografia também chegou tarde! – continuou. Não é desesperador pensar nos quadros, retratos, vistas e paisagens documentados outrora e que estão destruídos para sempre? Os pintores podem imaginá-los, mas a fotografia transmite-nos a realidade, de maneira precisa. Que diferença! – Enfim, está acabado! Não veremos mais e jamais *reconheceremos* a efígie das coisas e das pessoas de outros tempos [...] (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.77, grifo do autor).⁵²

Episódios bíblicos poderiam ser gravados com detalhes, como por exemplo, o Jardim do Éden ou o advento do Dilúvio:

Teria sido estupendo possuir algumas boas provas fotográficas (tiradas na hora exata do acontecimento) de *Josué fazendo parar o sol*, por exemplo, - de algumas *Tomadas do Paraíso terrestre* tiradas da *Entrada das espadas flamejantes*: da *Árvore da Ciência*; da *Serpente* etc.; de algumas tomadas do *Dilúvio*, tiradas do *cume do Ararat* (eu seria até capaz de apostar que o engenhoso Jafé teria levado uma objetiva para a arca se tivesse conhecido esse maravilhoso instrumento. Mais tarde, tirariam a foto das *Sete Pragas do Egito*, da *Sarça ardente*, da *Passagem do Mar Vermelho*, [...] E todos os episódios do Novo Testamento! Que fotos! [...]. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 77 e 78).⁵³

Efetivamente, algumas passagens bíblicas apresentam uma riqueza descritiva, mas também permitiriam o registro do divino.

Como o episódio da passagem pelo mar Vermelho, registrada em Êxodo 14:21-23:

Então Moisés estendeu a sua mão sobre o mar, e o Senhor fez retirar o mar por um forte vento oriental toda aquela noite; e o mar tornou-se em seco, e as águas foram partidas.

⁵² «La Photographie, elle aussi, est arrivée bien tard! – continua t-il. N'est-il pas désespérant de songer aux tableaux, portraits, vues et paysages qu'elle eût recueillis jadis et dont le spectacle est à jamais détruit pour nous? Les peintres imaginent: mais c'est la réalité positive qu'elle nous eût transmise. Quelle différence! – C'en est fait! nous ne verrons plus, nous ne reconnaitrons jamais, en leurs effigies, les choses et gens d'autrefois [...]» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.63. rifo do autor).

⁵³ «Il nous eût été si agréable de posséder quelques bonnes éprouves photographiques (prises au moment même du phénomène) de Josué arrêtant le soleil, par exemple, – de quelques Vues du Paradis terrestre prises de l'Entrée aux épées flamboyantes; de l'Arbre de la Science; du Serpent, etc.; - de quelques vues du Déluge, prises du sommet de l'Ararat (l'industriel Japhet aurait, je le parierais, emporté un objectif dans l'arce s'il eût connu ce merveilleux intrument). Plus tard, on eût cliché les Sept Plaies d'Égypte, le Buisson Ardent, le Passage de la mer Rouge, [...] Et tous les épisodes du Nouveau Testament! Quelles épreuves! [...]» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 64).

E os filhos de Israel entraram pelo meio do mar em seco: e as águas foram-lhes como muro à sua direita e à sua esquerda.
E os egípcios seguiram-nos e entraram atrás deles todos os cavalos de Faraó, os seus carros e os seus cavaleiros, até ao meio do mar.

Ou ainda em Êxodo 3: 2-5, quando Moisés tem a visão da Sarça ardente:

E apareceu-lhe o anjo do Senhor em uma chama de fogo do meio duma sarça; e olhou, e eis que a sarça ardia no fogo, e a sarça não se consumia.
E Moisés disse: Agora me virarei para lá, e verei esta grande visão, porque a sarça se não queima.
E vendo o Senhor que se virava para lá ver, bradou Deus a ele do meio da sarça, e disse: Moisés, Moisés. E ele disse: Eis-me aqui.
E disse: Não te chegues para cá; tira os teus sapatos de teus pés; porque o lugar em que tu estás é terra santa.

Como não há a imagem reproduzida de Deus, parece-nos que a ideia de Edison seria de que o imperceptível – o outro mundo –, poderia ser compensado pelo poder criativo do homem. Edison teria preservado a unidade primeira ao captar as imagens da época, quando havia significação: ele teria podido conservar para sempre e intacta essa realidade. Teria registrado até mesmo a presença de Deus, como confirma o excerto abaixo, impregnado de ironia:

Quanto aos místicos, posso brindá-los com uma reflexão ingênua, paradoxal, superficial, se desejarem, mas singular: – Não é triste pensar que se Deus, o Altíssimo, o grande cientista, enfim, o Todo Poderoso (é de notoriedade pública que já apareceu para tanta gente, que confirmou sua existência desde os mais remotos séculos – ninguém pode contestar sem perigo de heresia – e cujos pretensos traços tantos péssimos pintores e escultores medíocres esmeram-se em vulgarizar *sem elementos para isso*), – sim, pensar que se Ele se dignasse a nos deixar tirar a mais ínfima, a mais humilde fotografia Dele, ou então se permitisse que eu, Thomas Alva Edison, engenheiro americano, sua criatura, gravasse uma simples prova fonográfica de Sua verdadeira Voz (pois o trovão mudou muito, desde Franklin), *já no dia seguinte não haveria mais um único ateu na face da terra!* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.79-80 grifo do autor).⁵⁴

De acordo com Grunewald (2001), ao tecer as reflexões sobre o fonógrafo e a fotografia, Edison está, na verdade, preocupado, questionando o valor de suas

⁵⁴ «Quant aux mystiques, je puis leur soumettre une réflexion naïve, paradoxale, superficielle, s'ils veulent, mais singulière: – n'est-il pas attristant de penser que si Dieu, le Très-Haut, le Bon Dieu, dis-je, enfin le Tout-Puissant (lequel, de notoriété publique, est apparu à tant de gens, qui l'ont affirmé, depuis les vieux siècles, – nul le saurait le contester sans hérésie, – et dont tant de mauvais peintres et de sculpteurs médiocres s'évertuent à vulgariser de chic les prétendus traits) – oui, penser que s'Il daignait nous laisser prendre la moindre, la plus humble photographie de Lui, voire me permettre, à moi, Thomas Alva Edison, ingénieur américain, sa créature, de cliquer une simple épreuve phonographie de Sa vraie Voix (car le tonnerre a bien mué, depuis Franklin), dès le lendemain il n'y aurait plus un seul athée sur la Terre.» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 66 , grifo do autor).

invenções e se captar sons e imagens apenas colocaria em destaque o rompimento que se deu entre a antiga significação e o mundo sensível. De fato, em suas digressões sobre a invenção Edison conclui que tudo passa pelos sentidos e pela linguagem.

O vazio do paraíso perdido é preenchido pelo poder criador do homem – é ele quem deve dar significado às palavras. A ruptura entre o homem e o absoluto acontece à medida que, para Villiers, há um véu que sempre esconde a verdadeira significação. Esta última é interior, reside na imaginação e na capacidade criativa. (GRUNEWALD, 2001, p. 35)

Para Deborah Conyngham (1975), Edison expõe um problema linguístico nessas reflexões. A ruptura entre o homem e o absoluto (entre o homem e Deus depois do pecado) muda a fonte de inspiração e significação para a humanidade. Edison acreditava que suas invenções seriam capazes de captar não apenas os sons ou os momentos, mas também o significado deles, preservando a unidade perdida. Ele chega, entretanto, à conclusão de que toda tentativa de captar uma palavra ou imagem significativa está fadada ao fracasso. O sentido só se encontra na palavra ou na imagem no instante em que se apresentam.

Em suas invenções, Edison recorre, igualmente, às proezas da eletricidade, o que observamos logo no início do Livro I, quando do primeiro aparecimento da personagem Sowana:

A voz, – risonha ao dizer essa última palavra – do ser invisível que o cientista acabava de chamar Sowana, ressoava, sempre discreta e baixa, numa patera das cortinas violáceas. Essa patera funcionava como placa sonora e tremia ao murmúrio longínquo trazido pela eletricidade: era um desses novos condensadores inventados recentemente, em que a emissão das sílabas e o timbre das vozes são transmitidos com toda a nitidez. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 60, 61).⁵⁵

No momento em que explica o funcionamento elétrico de Hadaly e em outros momentos da narrativa, Edison faz referências ao mito de Prometeu, ressaltando o legado desse mito à eletricidade:

⁵⁵ «La voix, – rieuse sur cette dernière parole, – de l'être invisible que l'électricien venait d'appeler Sowana, bruissait, toujours, discrète et basse, en une patère des rideaux violacés. Celle-ci formait plaque sonore et frémissait sous un chuchonnement lointain apporté par l'électricité: c'était un de ces nouveaux condensateurs, inventés d'hier à peine, où le prononcé des syllabes et le timbre des voix sont distinctement transmis.» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 47).

[...] Aqui está o motor eletromagnético, bastante potente, que reduzi a essas proporções e leveza, ao qual vêm ajustar-se *todos* os indutores. Essa centelha, legado de Prometeu, que faz sempre o mesmo percurso em torno dessa vara, verdadeiramente mágica, produz a respiração ao pressionar esse ímã situado verticalmente entre os dois seios e atraindo para ele esta lâmina de níquel, com uma esponja de aço – que a todo instante, volta ao lugar, por meio da interposição regular deste isolador. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 239, grifo do autor).⁵⁶

É interessante que o autor traga à narrativa o mito grego de Prometeu que, embora não seja bíblico é, também, um mito de criação com um papel significativo no romance. Filho do Titã Jápetos e Têmis, Prometeu fez o primeiro homem, modelando-o no barro à imagem de um deus, entretanto, de forma mais simples e vulnerável. Deu a ele a vida e, como presente, o fogo roubado dos deuses e o ensino das artes e das ciências. Prometeu foi também o responsável por ensinar ao homem vários tipos de trabalhos e aptidões. Punido por Zeus, Prometeu foi acorrentado ao Monte Cáucaso e uma águia foi incumbida de devorar parte do seu fígado durante o dia, que se refazia durante a noite. (TROUSSON, 2005).

Esse mito, que se incorporou à literatura há muito tempo, sofreu alterações e diferentes interpretações no decorrer dos séculos. Para nossas análises, consideramos as evoluções abaixo, que colocam o artista como um criador, assim como Deus:

[no] século XVIII, por fim, desenvolve-se uma interpretação destinada a fazer promissora carreira. Vinha de longínquas origens: desde a Antiguidade, o evemerismo havia feito de Prometeu um escultor; no século XV Filippo Villani valera-se do mito para fazer do pintor um criador semelhante a Deus; e no século XVI M. J. Vida e G. Chapman aplicaram a comparação ao poeta. [...] Enquanto as artes plásticas possuem necessariamente um modelo e trabalham 'de acordo com formas exteriores', a poesia pode criar de qualquer peça um tipo de humanidade independente deste ou daquele indivíduo. Portanto, ela não é mais imitação, mas autêntica criação [...]. O artista genial cria à maneira de Deus, tirando o universo do nada: concepção estética à qual Goethe acrescentará uma metafísica da revolta deduzida da autonomia do ato criador do artista. (TROUSSON, 2005, p.790).

Logo na primeira página do romance, podemos perceber que Edison é apresentado com aptidões que se comparam às de um cientista, mas também às de

⁵⁶ «*Ici, est le moteur électromagnétique des plus puissants, que j'ai réduit à ces proportions et à cette légèreté, et auquel viennent s'ajuster tous les inducteurs. Cette étincelle, leguée par Prométhée, qui court, domptée, autor de cette baguette vraiment magique, produit la respiration en impressionnant cet aimant situé verticalement entre les deux seins et qui attire à lui cette lame de nickel, annexé à cette éponge d'acier, – laquelle, à chaque instant, revient à sa place, à cause de l'interposition régulière de cet isolateur.*» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 220).

um pintor, anunciando a presença do mito, que se desenvolverá mais ao longo do romance:

Edison é um homem de 42 anos, cuja fisionomia lembrava, há alguns anos, de uma maneira impressionante, a de um ilustre francês Gustave Doré. **Era quase o rosto do artista traduzido num rosto de cientista.** Aptidões congêneres, aplicações distintas. Misteriosos gêmeos. Em que momento da vida se pareceram tanto? Talvez nunca. Suas duas fotografias de então, sob a lente do estereoscópio, fazem pensar que certas efígies de raças superiores só se realizam com plenitude como caras cunhadas em moedas, dispersas na humanidade. (VILLIERS DE L'ILSE-ADAM, 2001, p. 53, grifo nosso).⁵⁷

Como ressaltamos anteriormente, o autor contempla aqui uma das características presentes já no desenvolvimento do mito de Prometeu, ou seja, a associação do artista ao cientista, dotados de um poder divino. De fato, Gustave Doré, gravurista e pintor francês nascido em 1832, ilustrou de forma criativa Rabelais, Charles Perrault, Balzac, Dante, Cervantes, entre outros. (Larousse, 1990, p. 1250). A ideia do poder imaginativo aparece reforçada pela “lente do estereoscópio”, caracterizando o poder visionário tanto do artista quanto do cientista.

Vislumbra-se aqui a ideia do caráter divino da criação, destacado por Domingos (2009, p.20), ao citar a carta de Mallarmé endereçada a Villiers,

A linguagem de um poeta demiurgo, como ressalta, mais uma vez, a propósito de *Contes cruels*, seu amigo Mallarmé: ‘Você colocou nessa obra uma soma de Beleza, extraordinária. Verdadeiramente, a língua de um deus em tudo! Muitas das novelas são de uma poesia admirável e que ninguém atingirá: todas, surpreendentes.’

Domingos (2009) explica que para os simbolistas, o poeta tinha o dever de recuperar o sentido misterioso da existência por intermédio de símbolos, e julgavam que só existiria criação se, progressivamente, esse mistério fosse recordado para que o estado de espírito do poeta fosse manifestado.

Um ponto importante que se evidencia nas obras de Villiers é justamente esse do poeta-demiurgo, fruto de sua formação romântica. Os poetas percebem

⁵⁷ «Edison est un homme de quarante-deux ans. Sa physuibinue rappelait, il y a quelques années, d'une manière frappante, celle d'un illustre Français, Gustave Doré. C'était presque le visage de l'artiste traduit en un visage de savant. Aptitudes congénères, applications différentes. Mystérieux jumeaux. À quel âge se ressemblèrent-ils tout à fait? jamais, peut-être. Leurs deux photographies d'alors, fondues au stéréoscope, éveillent cette impression intellectuelle que certaines effigies de races supérieures ne se réalisent pleinement que sous une monnaie de figures, éparses dans l'Humanité.» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 39,40).

que a natureza é muito mais que um singelo objeto de imitação, mas que poderia ser retratada como ela é, ou ainda mais bela: nasce, então, uma nova concepção de beleza. A arte passa a representar a beleza, indo até mesmo além disso, sendo ainda mais bonita. Assim, a questão da imitação começa a ser vista por uma nova perspectiva, valorizando a função do criador, o artista que fabrica o ideal. Deste modo, não é mais a utilidade humana que é valorizada, mas a interioridade. (DOMINGOS, 2009).

Os contemporâneos de Villiers, como Huysmans, por exemplo, e o próprio Villiers, experimentam um verdadeiro desprezo por sua época e procuram na arte seu refúgio, gerando uma mistura de revolta e reação que produzirá o novo movimento que tem início a partir da segunda metade do século XIX.

De acordo com Raymond Trousson (2005), depois do Romantismo, para a cultura ocidental, o mito de Prometeu tornou-se o principal símbolo de uma revolta de ordem metafísica e religiosa, uma espécie de repúdio da condição humana, encarada, então, como absurda. No século XIX, época em que o romance é escrito, há dois grupos de obras: o primeiro retrata Prometeu como uma vítima de um Deus injusto e das religiões alienantes, ao passo que o positivismo e o cientificismo libertam o ser humano de seus credos e superstições; já o segundo grupo, no qual se encaixa nossa obra literária, está o agnosticismo positivista, que compraz a inteligência, mas perturba a alma, desordem associada ao legado de Prometeu.

Embora haja a presença do mito grego em alguns momentos do texto referindo-se ao poder criador, é possível percebermos, ao longo da obra, que Villiers privilegia a história bíblica da Eva para criar Hadaly, fazendo uma verdadeira releitura, reconstituindo-a num contexto completamente diferente, mas em uma atmosfera com características muito parecidas com a história base.

Um indício disso pode ser encontrado no primeiro livro, no final do capítulo III, “As Lamentações de Edison”, e no capítulo IV, intitulado “Sowana”, momento em que temos a primeira aparição da personagem Sowana, figura que será de extrema importância para o desenvolvimento do romance, e da própria personagem principal: Hadaly. Como uma força criadora, Sowana aparece recoberta de mistérios e características que definirão a essência dessa Eva futura; assim, de imediato, é a alma – o espírito –, que surge:

Repentinamente, um sussurro bem nítido, uma voz de mulher falando baixo, murmurou a seu lado:

- Edison?

[...]

Nem uma sombra, contudo, havia perto dele.

Estremeceu.

- É você Sowana?, perguntou, em voz alta.

- Sim, sou eu. – Precisava de um bom sono esta noite! Peguei o anel, está em meu dedo. Não levante a voz: estou perto de você – e, há alguns minutos, ouço-o brincar com as palavras, como uma criança.

– E, *fisicamente*, onde está você?

– Deitada nas peles, no subterrâneo, atrás dos arbustos dos pássaros. Hadaly parece dormir um sono leve. Dei-lhe água pura com as pastilhas, de modo que ela está... revificada. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 60-61, grifo do autor).⁵⁸

A epígrafe do capítulo atribuída aos estoicos – “Como espantar-se com alguma coisa” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.60, grifo do autor)⁵⁹ – é um prenúncio sobre a natureza de Sowana. Para os estoicos, de acordo com Grunewald (2001), os corpos são os únicos seres da natureza, e em todos eles a força é inseparável da matéria, de modo que não há matéria sem força nem força sem matéria. No romance, porém, podemos ver que Sowana, aparentemente, desafia esse pensamento e vai contra ele, separando corpo e alma, como pudemos observar no exemplo anterior e destacado pelo grifo do próprio autor: “– E, *fisicamente*, onde está você?” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.60, grifo do autor).

Com efeito, Edison, equiparando-se a um demiurgo, julga ter conseguido separar a essência humana.

Então, Mistress Any Anderson *tornou-se meu segredo*. Graças ao estado de torpor vibrante, bem agudo, no qual se encontrava doente – essa atitude que me é, aliás, natural, face à projeção da minha vontade, desenvolveu-se, rápido até o grau talvez mais intenso – pois, hoje, sinto a faculdade de emitir, à distância, uma quantidade de influxos nervosos suficiente para exercer um domínio quase ilimitado sobre certas criaturas; e isso em

⁵⁸ «*Tout à coup, un chuchotement clair, la voix d'une jeune femme parlant tout bas, murmura près de lui: «Edison?» [...]*

Cependant, pas même une ombre n'était là. Il tressaillit. «Vous, Sowana? demanda-t-il à haute voix. – Oui. – Ce soir, j'avais soif du beau sommeil ! J'ai pris l'anneau, je l'ai au doigt. Ce n'est pas la peine d'élever votre son de voix habituel : je suis auprès de vous – et, depuis quelques minutes, je vous entends jouer avec des mots, comme un enfant.

– Et physiquement, où êtes-vous?

– Étendue sur les fourrures, dans le souterrain, derrière le buisson des oiseaux. Hadaly paraît sommeiller. Je lui ai donné ses pastilles et son eau pure, de sorte qu'elle est toute...ranimée.» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.46).

⁵⁹ «*Comment s'étonner de quelque chose? Les Stoïciens*» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.46).

algumas delas, não por dias, mas por algumas horas. [...]. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 357, grifo do autor).⁶⁰

Para revelar a existência de um Além, lugar onde seria possível atenuar as angústias dos homens, Villiers apresenta os mistérios que a sugerem por meio de uma escritura elaborada, e busca apoio, também, em práticas como o magnetismo, o ocultismo, entre outras. (DOMINGOS, 2009).

Ainda neste capítulo, Edison pergunta a Sowana se ela tem alguma dúvida quanto a Hadaly, e ela lhe responde que foi ensinada de maneira perfeita a lidar com a Androide, tanto que pode responder por ela.

– Oh, você me ensinou de maneira perfeita a lidar com sua bela Hadaly, e estudei-a tão bem que respondo por ela...como por meu reflexo no espelho! Prefiro incorporar-me nessa moça vibrante do que estar em mim mesma. Que criatura sublime! Ela existe na esfera superior em que me encontro; está agora impregnada de **nossa vontade, minha e sua**, que nela se unifica; é uma qualidade. Não é uma consciência, é um espírito! [...] (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 61-62, grifo nosso).⁶¹

Sua resposta deixa claro que o autor se apoia no relato bíblico para compor a obra. Assim como na história bíblica na qual é baseado, Sowana traz algum indicativo sobre a noção da trindade também estar presente no romance. Na Bíblia não encontramos a palavra *trindade*, mas há indicativos desse conceito.

Diversas passagens ao longo da Bíblia nos mostram essa complexa noção de divindade, uma unidade composta por Deus Pai, Deus Filho e Deus Espírito Santo, pessoas distintas, mas que coexistem: “Portanto ide, ensinai todas as nações, batizando-as em nome do Pai, e do Filho, e do Espírito Santo.” (Mateus 28:19). Nesse exemplo, as pessoas da trindade são mencionadas quando Jesus instrui os discípulos sobre o batismo de novos cristãos. O fato de o substantivo “nome” estar no singular pode ser visto também como um sinal dessa unidade.

⁶⁰ «Alors, Mistress Any Anderson devint mon secret. Grâce à l'état de torpeur vibrante, suraiguë, où se trouvait notre malade, – cette aptitude, qui m'est, d'ailleurs, naturelle, à la projection de ma volonté, se développa, vite, jusqu'au degré le plus intense peut-être, – car je me sens, aujourd'hui, la faculté d'émettre, à distance, une somme d'influx nerveux suffisante pour exercer une domination presque sans limites sur certaines natures, et ceci en fort peu, non de jours, mais d'heures.» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.333).

⁶¹ «– Oh! vous me l'avez bien enseignée, votre belle Hadaly, et je l'ai si bien étudiée que j'en répons...comme de mon reflet dans une glace ! J'aime mieux être en cette enfant vibrante qu'en moi. Quelle créature sublime ! Elle existe de l'état supérieur où je me trouve en ce moment ; elle est imbue de nos deux volontés s'unifiant en elle. c'est UNE dualité. Ce n'est pas une conscience, c'est un esprit! [...]» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.48).

Juntos, como é possível perceber pela marca do plural no discurso, eles criam a Terra e o ser humano, feito à sua imagem (deles) e semelhança, como indicado em Gênesis 1:26:

E disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme à nossa semelhança; e domine sobre os peixes do mar, e sobre as aves dos céus, e sobre o gado, e sobre toda a terra, e sobre todo o réptil que se move sobre a terra.

As evidências da presença dessa trindade no romance se confirma na resposta de Edison, que deixa clara a necessidade – e como no relato bíblico, a importância – de serem três os envolvidos para que Hadaly possa existir. Além dele e Sowana é necessário mais alguém: “– Pois bem. Durma, Sowana!... respondeu, à meia voz, o cientista. – Não é fácil! é preciso uma terceira pessoa para que a Grande Obra se cumpra!...E que, na terra, possa ser digna dela.⁶² (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.62).

Edison, Sowana e Lorde Ewald, podem ser vistos, então, como uma espécie de trindade, responsáveis pela criação dessa nova Eva, cada um com seu papel distinto – Edison como Pai / Prometeu, Sowana como o Espírito e Lorde Ewald, num papel um pouco mais complexo, possivelmente como o Filho/Prometeu, mas também, de maneira mais óbvia, como um Adão, a razão pela qual e para quem Hadaly é criada:

– Ela saberá quem é? ou melhor, o que ela é?
 – E nós, sabemos quem somos? o que somos? o senhor exigiria mais de uma cópia o que Deus julgou melhor não conceder ao original?
 – Pergunto se sua criatura terá o sentimento de si mesma.
 – Claro! respondeu Edison, como se estivesse muito surpreendido com a pergunta.
 – Como?! O que o senhor está me dizendo?!... exclamou Lorde Ewald, pasmo.
 – É exatamente isso! – já que depende do senhor. E apenas do senhor dependerá a consumação dessa fase do milagre.
 – De mim?
 – Quem mais além do senhor estaria interessado em tal coisa?
 – Então, disse tristemente Lorde Ewald –, queira ensinar-me, caro Edison, aonde devo ir para roubar uma centelha desse fogo sagrado com a qual o Espírito do Mundo nos penetra! Não me chamo Prometeu, mas simplesmente Lorde Celian Ewald – e não passo de um mortal. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.146-147)⁶³

⁶² «*Bien, Dormez, Sowana ! ... répondit à demi-voix l’électricien. – Hélas ! il faut um troisième vivant pour que ce Grand Oeuvre s’accomplisse ! ... Et qui, sur la terre, oserait s’em juger digne !*» (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p. 48).

⁶³ «– Je demande si votre créature aura le sentiment d’elle-même.
 – Sans doute! répondit Edison comme très étonné de la question.

Lorde Ewald não se associa à figura do herói grego por, diferentemente dele, crer não possuir poder criador algum, como possui Edison, sendo apenas um mortal. Edison, por sua vez, afirma-lhe que há um Prometeu dentro de cada homem, fadado a sofrer o castigo do pássaro, mas possuidor de um poder criador e vivificador.

– Ora! todo homem tem nome de Prometeu sem saber – e ninguém escapa do bico do abutre, respondeu Edison. – Milorde, digo-lhe em verdade: uma única dessas centelhas, mesmo divinas, retiradas de seu ser e com as quais o senhor tentou tantas vezes (sempre em vão) animar o nada de sua jovem amada, será o suficiente para vivificar a sombra. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 146, 147).⁶⁴

Embora não se veja como tal, Lorde Ewald também é um Prometeu. De certa forma, ele é responsável pela criação da Androide, é também ele quem lhe dá a vida por meio de sua vontade. A própria Hadaly reconhece ser ele, também, seu criador, no capítulo X, intitulado “Encantamento”, do sexto livro, quando ele duvida de sua criação, e ela lhe responde:

Criador que duvida de tua criatura, tu a aniquilas logo após tê-la evocado, antes de terminar tua obra. Isolando-te depois em um orgulho ao mesmo tempo traiçoeiro e legítimo, dignar-te-ás lamentar essa sombra apenas com um sorriso. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 346).⁶⁵

Edison define de maneira interessante e precisa o papel de ambos nesse processo criador no capítulo VI, intitulado *Excelsior*, do segundo livro, *O Pacto*, enquanto tenta convencer o jovem Lorde a aceitar a ideia a ele proposta:

– *Hein? Vous dites? ... s'écria Lord Ewald, interdit.*
 – *Je dit: sans doute! – puisque ceci dépend de vous. Et c'est même sur vous seul que je me fonde pour que cette phase du miracle soit accomplie.*
 – *Sur moi?*
 – *Sur quel autre, plus intéressé en ce problème, pourrais-je compter?*
 – *Alors, dit tristement Lord Ewald, – veuillez bien m'apprendre, mon cher Edison, où je dois aller ravir une étincelle de ce feu sacré dont l'Esprit du Monde nous pénètre! Je ne m'appelle point Prométhée, mais, tout simplement, Lord Celian Ewald, – et je ne suis qu'un mortel.»* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.130).

⁶⁴ «Bah! tout homme a nom Prométhée sans le savoir – et nul n'échappe au bec du vautour, répondit Edison. – Milord, en vérité je vous le dis: une seule de ces mêmes étincelles, encore divines, tirées de votre être, et dont vous avez tant de fois essayé (toujours en vain!) d'animer le néant de votre jeune admirée, suffira pour en vivifier l'ombre.» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 130, 131).

⁶⁵ «Créateur doutant de ta créature, tu l'anéantis à peine évoquée, avant d'avoir achevé ton ouvrage. Puis, te réfugiant dans un orgueil à la fois traître et légitime, tu ne daigneras plaindre cette ombre qu'avec un sourire.» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.321).

– Ofereço-lhe a vida – mas, talvez, a que preço! Quem poderia avalia-la neste momento? – O Ideal mentiu-lhe? A ‘Verdade’ destruiu-lhe o desejo? Uma mulher enregelou seus sentidos? – Então dê adeus à pretensa Realidade, a eterna trapaceira!
Ofereço-lhe a tentativa do ARTIFICIAL e de seus novos estímulos!... Mas, – se o senhor não for dominá-los!... – Veja, meu caro lorde, formamos os dois um símbolo eterno, eu represento a Ciência com suas miragens todopoderosas; o senhor, a Humanidade e seu céu perdido. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.152 grifo do autor).⁶⁶

Aqui temos a representação de Edison como criador por meio da Ciência e Lorde Ewald como Adão, representando a Humanidade que perdeu seu paraíso.

De acordo com a narrativa Bíblica, Adão, cuja origem vem do hebraico *Adam*, que significa “homem” e tem estreita relação com a palavra hebraica utilizada para “terra”, *Adamah*, foi o primeiro ser humano a ser criado por Deus, que modelou-o do pó da terra e soprou-lhe o fôlego de vida, como vemos em Gênesis 2:7: “E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou em seus narizes o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente.”

Criado à imagem e semelhança de Deus, a ele foi dado o dever de nomear os animais, momento em que percebeu que todos tinham pares, com exceção dele. Deus, então, declara que não é bom que o homem esteja só, e faz para ele uma companheira.

E disse o Senhor Deus: não é bom que o homem esteja só: far-lhe-ei uma adjutora *que esteja* como diante dele. Havendo, pois, o senhor Deus formado da terra todo o animal do campo e toda a ave dos céus, os trouxe a Adão, para *este* ver como lhes chamaria; e tudo o que Adão chamou a toda a alma vivente, isso foi o seu nome. E Adão pôs os nomes a todo o gado, e às aves dos céus, e a todo o animal do campo; mas para o homem não se achava adjutora *que estivesse* como diante dele. Então o Senhor Deus fez cair um sono pesado sobre Adão, e *este* adormeceu: e tomou uma das suas costelas, e cerrou a carne em seu lugar. E da costela que o Senhor Deus tomou do homem, formou uma mulher: e trouxe-a a Adão. (Gênesis 2:18-22, grifo do texto).

A perda do céu a que Edison se refere é a do conhecido relato bíblico de Gênesis 3: Adão e Eva pecam ao comerem do fruto proibido, enganados pela serpente. Por desobedecerem às ordens de Deus, são expulsos do Jardim, a fim de

⁶⁶ «– Ici, je vous offre la vie encore, – mais à quel prix, peut-être! Qui pourrait l’évaluer en cet instant? – L’Idéal vous a menti? La «Vérité» vous a détruit le désir? Une femme vous a glacé le sens? – Adieu donc à la prétendue Réalité, l’antique dupeuse!
Je vous offre, moi, de tenter l’ARTIFICIEL et ses incitations nouvelles!...Mais, – si vous n’alliez pas en rester le dominateur! ... – Tenez, mon cher lord, à nous deux, nous formons un éternel symbole: moi, je représente la Science avec toute-puissance de ses mirages: vous, l’Humanité et son ciel perdu.» (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p. 135-136, grifo do autor).

não comerem do fruto da árvore da vida e perpetuem a condição de mortais que agora possuíam:

Então disse o Senhor Deus: Eis que o homem é como um de nós, sabendo o bem e o mal; ora, pois, para que não estenda a sua mão, e tome também da árvore da vida, e coma e viva eternamente: o Senhor Deus, pois, o lançou fora do jardim do Éden, para lavrar a terra de que fora tomado. E havendo lançado fora o homem, pôs querubins ao oriente do jardim do Éden, e uma espada inflamada que andava ao redor, para guardar o caminho da árvore da vida. (Gênesis 3: 22-24).

De acordo com Debora Conyngnam (1975), *A Eva Futura* se propõe a analisar e solucionar um problema que é antigo: o afastamento do homem de Deus e de todo o absoluto.

O homem, isolado de Deus e de todo o absoluto depois da queda, se encontra agora em um mundo puramente físico desprovido de significação real. A ruptura entre os signos e seus sentidos produziu em alguns homens a nostalgia da unidade perdida. (CONYNGHAM, 1975, p. 17).⁶⁷

Lorde Ewald é Adão quando, não encontrando em si próprio ou em Miss Alícia essa unidade da qual sente falta, busca-a, posteriormente, em Hadaly.

– Fantasma! Fantasma! Hadaly! Disse ele – a escolha está feita! Na verdade, não é grande meu mérito em preferir tua terrível maravilha à banal, decepcionante e fastidiosa amiga que o acaso me destinou! Que a terra e os céus julguem meu ato como bem entenderem! Ficarei contigo, ídolo tenebroso, fechado em meu castelo! [...](VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 348).⁶⁸

Outra menção bíblica a Lorde Ewald é sua nomeação por Edison, no começo do romance, quando este recebe o telegrama de sua visita, como “o bom samaritano”, referência a uma parábola muito conhecida, contada por Jesus em Lucas 10: 25-37. A parábola narra a história de um homem que é assaltado na beira da estrada durante uma viagem e fica muito ferido. Algumas pessoas importantes passam por ele, como um sacerdote e um levita, servos de Deus e compatriotas do ferido, mas fingem não vê-lo. Um samaritano, porém, passando pelo caminho,

⁶⁷ «L'homme, isolé de Dieu et de tout absolu depuis la chute, se trouve désormais dans un monde purement physique dépourvu de signification réelle. La rupture entre les signes et leur sens a produit chez certains hommes la nostalgie de l'unité perdue.» (CONYNGHAM, 1975, p. 17).

⁶⁸ «Fantôme! Fantôme! Hadaly! dit-il, – c'en est fait! Certes, je n'ai pas grand mérite à préférer ta redoutable merveille à la banale, décevante et fastidieuse amie que le sort m'octroya! Mais, que les cieus et la terra le prennent comme bon pourra leur sembler! je résous de m'enfermer avec toi, ténébreuse idole!» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.324).

compadece-se do viajante, cura-lhe as feridas e leva-o para uma estalagem, onde paga todas as suas despesas para que se recupere. A história é recriada no romance com Edison e Lorde Ewald nos respectivos papéis de necessitado e bom samaritano.

– Não, não me esqueci desse admirável adolescente...que me socorreu, já se vão alguns anos, quando, morrendo de miséria, caí naquela estrada, perto de Boston.

Todo mundo passou perto de mim, a dizer: Pobre rapaz!. Ele, o virtuoso, o encantador Samaritano, sem tantas lástimas, parou seu carro para erguer-me e, com um punhado de ouro, salvar-me a vida e o trabalho! – Ele, então, lembrou-se de meu nome?. Vou recebê-lo de braços abertos! Devo-lhe a glória – e o restante! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 68).⁶⁹

Assim como a personagem da parábola, Edison foi socorrido por um estrangeiro que, num contexto diferente, teve compaixão dele e o acudiu, ajudando-o em suas *necessidades* financeiras.

Além do aspecto da divindade que observamos anteriormente, na história bíblica há a formação de um jardim, onde os seres recém-criados habitam, que ficou popularmente conhecido como Jardim do Éden. Na verdade, de acordo com o texto bíblico, Deus planta um jardim no Éden, ou seja: o Éden não é, necessariamente, o jardim, mas o lugar onde ele foi estabelecido:

E plantou o Senhor Deus um jardim **no** Éden, da banda do oriente: e pôs ali o homem que tinha formado. E o Senhor Deus fez brotar da terra toda a árvore agradável à vista, e boa para comida: e a árvore da vida no meio do jardim, e a árvore da ciência do bem e do mal. E saía um rio do Éden para regar o jardim; e dali se dividia e se tornava em quatro braços. (Gênesis 2:8-10, grifo nosso).

Robert Couffignal (2005) afirma que, de todos os relatos bíblicos, pode-se alegar que o do Éden, contido nos capítulos 2 e 3 do livro de Gênesis, é o mais mítico, pois é um mito base e, para o homem ocidental, a explicação para vários questionamentos: de onde vem a humanidade, o fardo do trabalho, o sofrimento, a morte, entre outros.

⁶⁹ «Non, je n'ai pas oublié cet admirable adolescent...qui me porta secours, il y a des années, déjà! lorsque, mourant de misère, j'étais tombé sur cette route, là-bas, près de Boston. Tous avaient passé auprès de moi en disant: 'Pauvre garçon!' Lui, l'excellent, le charmant Samaritain, sans tant de doléances, sut mettre pied à terre pour me relever et, d'une poignée d'or, me sauver la vie, le travail! – Il s'est donc souvenu de mon nom?... Tout mon coeur le recevra! Ne lui dois-je pas la gloire – et le reste!» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.54).

De acordo com a descrição bíblica de Gênesis, nesse jardim havia toda sorte de árvore agradável à vista e para comida, um rio que regava o jardim e se dividia em quatro braços e duas árvores que se destacavam dentre as outras: uma era a árvore do conhecimento do bem e do mal e a outra era a árvore da Vida, que garantia a vida Eterna aos que dela comessem e se encontrava no centro do jardim.

Em *A Eva Futura*, assim como na narrativa bíblica da criação, também temos a existência do Éden. O terceiro livro é intitulado *O Éden sob a terra*, e já é possível observar que o autor parece deixar claro que o Jardim/Paraíso não estaria sobre a terra, mas sob ela, talvez, em outra dimensão. No romance, o Éden realmente se encontra sob a terra, o que confirmamos logo na primeira página do capítulo, quando Lorde Ewald e Edison descem aos poucos ao subterrâneo, por uma espécie de elevador.

A laje branca foi cedendo, lentamente, sob os pés de ambos: deslizava, encaixada no paralelograma de seus quatro engastes de ferro; era a pedra tumular artificial, cuja ascensão havia trazido Hadaly. Edison e Lorde Ewald desceram, assim durante alguns momentos; a claridade do alto ia desaparecendo. A escavação era, de fato, profunda.

[...]

O pedestal continuava a afundar-se sob a terra. Logo se encontraram os dois na mais completa escuridão, em trevas úmidas e opacas, de exalações geladas com cheiro de terra. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.183).⁷⁰

Antes de chegarem ao Éden construído por Edison, a descrição do ambiente assemelha-se muito à descrição bíblica do momento anterior à criação da terra, quando tudo o que havia eram trevas. “No princípio criou Deus os céus e a terra. E a terra era sem forma e vazia: e havia trevas sobre a face do abismo: e o espírito de Deus se movia sobre a face das águas.” (Gênesis 1: 1 e 2).

Ao adentrarem o jardim, a atmosfera muda, há uma suave iluminação e o recinto é adornado por flores e astros com raios elétricos, um simulacro da criação bíblica, conforme vemos em Gênesis 1:14 e 15:

⁷⁰ «La dalle blanche céda, doucement, sous leurs pieds: elle glissait, enchâssée dans le parallélogramme de ses quatre montants de fer; c'était donc la cette pierre tombale artificielle dont l'ascension avait amené Hadaly. Edison et Lord Ewald descendirent ainsi durant quelques moments; la lueur d'en haut se rétrécissait. L'excavation était, en effet, profonde. [...] Leur socle continuait à s'enfoncer sous la terre. Tous deux se trouvèrent bientôt dans la plus noire obscurité, en d'opaques et humides ténèbres, aux exhalaisons terreuses, où l'haleine se glaçait.» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.164).

E disse Deus: Haja luminares na expansão dos céus, para haver separação entre o dia e a noite; e sejam eles para sinais e para tempos determinados e para dias e anos.

E sejam para luminares na expansão dos céus, para alumiar a terra. E assim foi.

E no romance villieriano:

Uma claridade em tom muito suave de azul iluminava a descomunal circunferência do aposento.

Enormes pilastras, dispostas espaçadamente, sustentavam a cúpula de basalto que formavam, dos dois lados da entrada, uma galeria que se estendia pelo semicírculo do salão. A decoração das paredes ao gosto assírio modernizado reproduzia a imagem de enormes feixes, com flores prateadas jogadas sobre um fundo azul pálido. Do centro da abóbada pendia uma longa haste de ouro, arrematada por uma luz intensíssima, um astro cujos raios elétricos eram atenuados pelo globo azulado que a continha. E a abóbada côncava, toda negra e de altura monstruosa, dominava, tal um túmulo espesso, a claridade de estrela fixa; dir-se ia a representação do negrume do céu que se espraia para além da atmosfera planetária. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 185).⁷¹

A descrição do ambiente continua remetendo ao Éden bíblico, quando o autor emprega vocábulos e estruturas presentes no Gênesis. Ao contrário do Éden das escrituras, o criado por Edison não possui tantas espécies de animais, mas o cientista colocou alguns deles presentes de outra forma, como elementos decorativos: “Lorde Ewald, ao caminhar pelos tapetes de pele fulvas de animais selvagens que recobriam o chão, examinava atentamente a estranha morada.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 184).

Além da referência aos animais por meio dos tapetes, os únicos animais descritos no capítulo a habitarem, de fato, o local são os pássaros, que também levam as características criadoras de Edison; como podemos observar, seres artificiais que emitem sons inabituais:

Nos canteiros verticais dos taludes floridos um bando de pássaros, equilibrando-se em corolas, era um verdadeiro escárnio à Vida: uns, pelo brilho do bico artificial e pela plumagem lustrosa, outros, por emitirem risos

⁷¹«Un grand jour d'un bleu pâle en éclairait la circonférence démesurée. D'énormes piliers soutenaient, espacés, le circuit antérieur du dôme de basalte, formant ainsi une galerie à droite et à gauche de l'entrée jusqu'à l'hémicycle de la salle. Leur décoration, où se rajeunissait le goût syrien, représentait, de la base au sommet, de grandes gerbes et des liserons d'argent élançés sur des fonds bleuâtres. Au centre de la voûte, à l'extrémité d'une longue tige d'or, tombait une ouissante lampe, un astre, dont un globe azué ennuageait les électriques rayons. Et la voûte concave, d'un noir uni, d'une hauteur monstrueuse, surplombait, avec l'épaisseur du tombeau, la clarté de cette étoile fixe: c'était l'image du Ciel tel qu'il apparaît, noir et sombre, au-delà de toute atmosphère planétaire» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 166).

humanos no lugar de gorjeios. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 186, 187).⁷²

Edison faz, assim, uma espécie de afronta à criação original e ao seu criador, ao construir, a seu ver, uma fauna melhor, superior. O trecho mostra, também, a necessidade, de acordo com ele, de uma adequação aos tempos modernos. Esses pássaros, assim como outras invenções, são um milagre da ciência, condensadores de energia dotados de asas, verdadeiros seres alados:

– Milorde, gritou, tinha-me esquecido! – O senhor vai ser saudado com uma alvorada! Se tivesse sido avisado em tempo de que viríamos aqui hoje à noite, eu o teria, com toda certeza, poupado esse concerto ridículo interrompendo a corrente da pilha que movimenta os pássaros de Hadaly. São condensadores alados. Achei melhor substituir neles o canto fora de moda e sem significado dos pássaros normais pela palavra e pelo riso humano. O que me pareceu mais de acordo com o espírito do Progresso. Os pássaros de verdade repetem com tanta dificuldade o que lhes ensinamos! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.187).⁷³

O jardim é descrito de forma detalhada e, ao contrário do relato bíblico, em que há o comentário sobre os tipos de vegetação, no romance temos uma apresentação da flora:

Em frente ao pórtico, o semicírculo do fundo da sala abria-se em suntuosos declives recobertos de jardim; aí, como sob o dedilhar de uma brisa imaginária, ondulavam miríades de lianas e rosas do oriente, flores das ilhas com pistilos luminosos, pétalas salpicadas de orvalho perfumado e folhas engastadas em finíssimo tecido. Era deslumbrante a magnificência dessa Niágara de cores. Revoadas de pássaros da Flórida e das regiões do sul da União imprimiam reflexos cambiantes na vasta flora artificial cujo contorno furta-cor fluía, nessa parte da sala, em cintilações irisadas que iam das paredes em forma de círculo até a base de uma fonte de alabastro, lugar

⁷² «Sur le parterre vertical des talus fleuris, une foule d'oiseaux, balancés sur des corolles, raillaient la Vie au point, les uns, de se lustrer d'un bec factice et de se duyser la plume; les autres, de remplacer le ramage par des rires humains.» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 167, 168).

⁷³ «Milord, cria-t-il, j'oubliais! – L'on va vous saluer d'une aubade. Si j'eusse été prévenu à temps de ce qu nous arruve à tous deux ce soir, je vous eusse épargné ce dérisoire concert en interrompant le courant de la pile qui anime ces volatiles. Les oiseaux de Hadaly sont des condensateus ailés. J'ai cru devoir substituer en eux la parole et le rire humains au chant démodé et sans signification de l'oiseau normal. Ce qui m'a paru plus d'accord avec l'esprit du Progrès. Les oiseaux réels redisent si mal ce qu'on leur apprend!» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 168).

central das floradas, onde se espriava sob forma de alva cortina o jato de um delgado chafariz. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, p.185).⁷⁴

A temperatura agradável também se refere, claramente, ao Éden bíblico: “Edison entrou. – Vamos tirar os casacos! disse. A temperatura aqui é uniformemente agradável! Estamos no Paraíso perdido... e reencontrado.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.189).⁷⁵

Na narrativa bíblica, Deus coloca o homem no jardim para cuidar dele e trabalhar a terra, conforme Gênesis 2:15: “E tomou o Senhor Deus o homem, e o pôs no jardim do Éden para o lavrar e o guardar.”

Da mesma forma, no romance Hadaly é a responsável por cuidar do jardim e dos seres que ali habitam: “Num dos ombros da jovem a réplica de uma ave-do-Paraíso agitava a crista de pedrarias. Parecia conversar com Hadaly em idioma desconhecido e com voz de um pajem adolescente.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 186).⁷⁶

Adão e Eva dominavam sobre os animais, como vemos em Gênesis 1:28: “E Deus os abençoou, e Deus lhes disse: Frutificai e multiplicai-vos, e enchei a terra, e sujeitai-a; e dominai sobre os peixes do mar, e sobre as aves dos céus, e sobre todo o animal que se move sobre a terra.”

De igual modo, Hadaly dominava sobre os animais de Edison:

Vozes horrorosas de alguns visitantes saíam a um só tempo da garganta dos pássaros: gritos de admiração, perguntas banais ou impertinentes – um ruído de aplausos calorosos, oferecimento de doações em dinheiro e até fungadas tonitruantes.

⁷⁴ «Le demi-orbe qui formait le fond de la salle, en face du seuil, était comblé par des fastueux versant pareille à des jardins; là, comme sous la caresse d'une brise imaginaire, ondulait des milliers de lianes et de roses d'Orient, de fleurs des îles, aux pétales parsemés d'une rosée de senteur, aux luminés pistils, aux feuilles serties en de fluides étoffes. Le prestige de ce Niagara de couleurs éblouissait. Un vol d'oiseaux des Florides et des parages du sud de l'Union chatoyait sur toute cette flore artificielle, dont l'arc de cercle versicolore fluait, en cette partie de la salle, avec des étincellements et des prismes, se précipitant, depuis la mi-hauteur aparente des murs circulaires, jusqu'à la base d'une vasque d'albâtre, centre de ces floraison, et dans laquelle un svelte jet d'eau retombait en pluie négeuse.» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 166).

⁷⁵ « Edison entrait.

Ôtons nos fourrures! dit-il: car la température est, ici, réglée et délicieuse! – C'est ici l'Éden perdu... et retrouvé.»(VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 170).

⁷⁶ «Sur son épaule, un oiseau de Paradis, d'une imitation non pareille, balançait son aigrette de pierreries. Avec la voix d'un jeune page, cet oiseau semblait causer avec Hadaly dans un idiome inconnu.» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.167).

A um sinal de Hadaly, essa reprodução da Glória cessou imediatamente. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 188).⁷⁷

Diferente do que acontece com Adão no relato bíblico que, para não mais estar sozinho, ganha a companhia de uma igual, Hadaly, única habitante desse jardim, não tem um auxiliador e, para evitar a solidão da Androide, Edison proporciona a ela companhia e entretenimento:

Só respeitei na garganta dos pássaros a voz do rouxinol (que me parece ser o único com o direito de cantar na natureza). Eles são músicos e atores companheiros de Hadaly. – Sempre sozinha, a algumas centenas de pés abaixo do solo, não acha que deveria proporcionar-lhe algumas distrações? – Que me diz desta gaiola? (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 194).⁷⁸

A Eva do relato bíblico foi criada a partir do homem, como se observa em Gênesis 2: 21-23:

Então o Senhor Deus fez cair um sono pesado sobre Adão, e este adormeceu: e tomou uma das suas costelas, e cerrou a carne em seu lugar. E da costela que o Senhor Deus tomou do homem, formou uma mulher: e trouxe-a a Adão. E disse Adão: Esta é agora osso dos meus ossos, e carne da minha carne: esta será chamada varoa, porquanto do varão foi tomada.

Hadaly é, claramente, a Eva do Gênesis bíblico atualizada. Entretanto, ela não foi extraída de ninguém, mas é fruto da ciência, poder divino de seu criador, Edison:

Venho dizer-lhes: do momento em que somos deuses e nossas esperanças são somente *científicas*, por que nossos amores não se tornariam idênticos? – No lugar da Eva da lenda esquecida, da lenda desprezada pela ciência, ofereço-lhes uma Eva científica – a única digna, parece-me, dessas vísceras definhadas que os senhores – por um resquício de sentimentalismo do qual são os primeiros a sorrir – chamam ainda de ‘seus

⁷⁷ «D'affreuses voix de visiteurs quelconques s'échappaient, à la fois, du gosier de ces oiseaux: c'étaient des cris d'admiration, des questions banales ou saugrenues, – un bruit de gros applaudissements, même, d'assourdissants mouchoirs, d'offres d'argent. Sur un signe de Hadaly, cette reproduction de la Gloire à l'instant même s'arrêta.» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 169).

⁷⁸ «Ces oiseaux, dans le gosier desquels je n'ai respecté que la voix du rossignol (qui, seul, me paraît avoir le droit de chanter dans la nature), ces oiseaux sont les musiciens et comédiens ordinaires de Hadaly. – Vous comprenez, presque toujours seule, à des centaines de pieds sous terre, ne devais-je pas l'entourer de quelques distractions? – Que dites-vous de cette volière?» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 174).

corações'. [...] (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 289, 290, grifo do autor).⁷⁹

Como a Eva do Gênesis, Hadaly é feita à imagem e semelhança de seu(s) criador(es), Edison e Ewald que, no fragmento abaixo, aparecem como avatares do próprio autor:

[...] Darei a essa Sombra todas as canções da *Antonia* de Hoffmann, todo o misticismo apaixonado das *Ligéias* de Edgar Poe, todas as seduções ardentes da *Vênus* do magistral compositor Wagner! Enfim, para resgatar-lhe o ser, pretendo poder – e provar-lhe previamente, ainda uma vez que, realmente, posso fazê-lo: tirar do limo da Ciência Humana atual um Ser *feito à nossa imagem*, e que será para nós, em consequência disso, O QUE SOMOS PARA DEUS. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 141, grifo do autor).⁸⁰

Toda sua estrutura é completamente forjada pela ciência, desde seus ossos até seus movimentos:

Toda essa ossatura de marfim não é de delicioso acabamento? O encantador esqueleto está preso à armadura por anéis de cristal, onde cada osso se desloca até atingir o ponto do movimento almejado. Antes de lhe relatar como a Andróide se levanta, imaginemos que ela está em pé e imóvel. O senhor pede que ela ande uma certa distância, que nela já está prevista. Basta que toque o comando de um dos anéis, o de ametista, para que a centelha oculta se transforme em andar. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 253).⁸¹

Hadaly possui um sistema tão complexo quanto o humano, sendo descrita com detalhes ao longo dos dezesseis capítulos do livro quinto, que leva seu nome. O andar, os olhos, os dentes, a pele, o equilíbrio são alguns dos pontos da

⁷⁹ «*Je viens vous dire: Puisque nos dieux et nos espoirs ne sont plus que scientifiques, pourquoi nos amours ne le deviendraient-ils pas également? – À la place de l'Ève de la légende oubliée, de la légende méprisée par la Science, je vous offre une Ève scientifique, – seule digne, ce semble, de ces viscères flétris que – par un reste de sentimentalisme dont vous êtes les premiers à sourire, – vous appelez encore 'vos coeurs'. [...]*» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.267.)

⁸⁰ «*[...] Je doterai cette Ombre de tous les chants de l'Antonia du conteur Hoffmann, de toutes les mysticités passionnées des Ligéias d'Edgar Poe, de toutes les séductions ardentes de la Venus du puissant musicien Wagner! Enfin, pour vous racheter l'être, je prétends pouvoir – et vous prouver d'avance, encore une fois, que positivement e le puis – faire sortir du limon de l'actuelle Science Humaine un Être fait à notre image et qui nous sera, par conséquent, CE QUE NOUS SOMMES À DIEU.*» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 125, grifo do autor).

⁸¹ «*Toute cette ossature d'ivoire n'est-elle pas d'un fini délicieux? Ce charmant squelette est retenu à l'armure par ces anneaux de cristal, dans lesquels joue chaque os jusqu'au degré de la valeur du mouvement désiré.*

Avant de vous dire comment l'Andréide se lève, supposons-la debout et immobilisée. Vous formez le voeu qu'elle marche jusqu'à une distance prévue, inscrite en elle selon la longueur de ses pas. J'ai dit qu'il vous souffrira de commander à une bague, l'améthyste, pour que l'étincelle-oculte s'utilise en démarche» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.229-230).

composição de Hadaly que Edison mostra a lorde Ewald – e ao leitor. Na primeira página do capítulo, intitulado ‘Primeira Aparição da Máquina na Humanidade’, Edison faz a lorde Ewald um resumo dessa composição.

Edison desatou o véu negro preso ao cinto.

– A Andróide, disse, impassível, subdivide-se em quatro partes:

1. O Sistema vivo interior, que compreende o Equilíbrio, o Andar, a Voz, o Gesto, os Sentidos, as Expressões do rosto futuro, o Movimento regulador íntimo ou, melhor dizendo, a “Alma”.
2. O Mediador plástico [...]
3. A Carnadura [...]
4. A Epiderme (ou carne fictícia propriamente dita [...]). (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p. 237).⁸²

Apesar de sua fragmentação nas descrições sobre seu funcionamento, Edison ressalta que Hadaly deve ser vista como um ser completo, uma unidade:

[...] Se o senhor já conhecesse o encanto da Andróide *pronta e preparada*, como conhece o de seu modelo, nenhuma explicação o impediria de amá-la, da mesma forma que a visão de sua bela humana, com o corpo desprovido da pele não impediria seu amor, se logo a seguir seus olhos a reconstituíssem *tal como é*.

O mecanismo elétrico de Hadaly não a representa, – assim como Miss Alicia não pode ser *representada* por seu esqueleto. Enfim, acho que não se ama em uma mulher essa articulação, nem esse ou aquele nervo, osso ou músculo, mas tão-somente o conjunto do seu ser, vivificado pelo fluido orgânico, quando, olhando-nos nos olhos, ela transfigura todo esse conjunto de minerais, metais e vegetais reunidos e sublimados em seu corpo. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, 164, grifo do autor).⁸³

Diferentemente da Eva do relato bíblico, criada em um único dia – o quinto – (o que nos faz pensar que essa talvez seja uma ótima explicação para o fato de que o livro dedicado à criação de Hadaly em detalhes seja justamente o quinto), Hadaly

⁸² «Edison dénoua le voile noir de la ceinture.

L’Andréide, dit-il impassiblement, se subdivise en quatre parties:

1°. Le Système vivant, intérieur, qui comprend l’Equilibre, la Démarche, la Voix, le Geste, les Sens, les Expressions-futures du visage, le Mouvement-régulateur intime, ou, pour mieux dire, ‘l’Âme’.

2°. Le Médiateur-plastique [...]

3°. La Carnation [...]

4°. L’Épiderme ou peau humaine [...] » (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p. 213).

⁸³ « *Si vous connaissez déjà le charme de l’Andréide, venue au jour, comme vous connaissez celui de son modèle, aucune explication ne vous empêcherait de le subir, – non plus que l’aspect, par exemple, de l’écorché de votre belle vivante ne vous empêcherait de l’aimer encore, si elle se présentait, en suite, à vos yeux, telle qu’elle est.*

Le mécanisme électrique de Hadaly n’est plus elle – que l’ossature de votre amie n’est pas sa personne. Bref, ce n’est ni telle articulation, ni tel nerf, ni tel os, ni tel muscle que l’on aime à une femme, je crois; mais l’ensemble seul de son être, pénétré de son fluide organique, alors que, nous regardant avec ses yeux, elle transfigure tout cet assemblage de minéraux, de métaux et de végétaux fusionnés et sublimés en son corps. » (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p. 147-148, grifo do autor).

é criada em vinte e um dias – mais de três vezes do tempo necessário para Deus criar o mundo, de acordo com a Bíblia. “[...] Juro aqui que, dentro de vinte e um dias, Hadaly poderá desafiar a humanidade a responder corretamente àquela pergunta, meu caro lorde. [...] (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p. 290).⁸⁴

Ainda no quinto livro, no final do primeiro capítulo, ao conversarem sobre a fala da Androide, Edison explica a lorde Ewald como se dará, e Ewald questiona se também deve representar seu papel como a Androide, definindo tal possibilidade como uma comédia perpétua. Em resposta, Edison faz uma análise sobre a representação humana que acontece o tempo todo, desde que nascemos até quando morremos e sobre como a preocupação do lorde esta relacionada à falta de improviso nas falas da Androide: é apenas uma ilusão, pois tudo o que há para ser dito já foi dito em algum momento: “Todo ser humano é um ator que recita seu texto, texto vão, texto vazio, texto tão insignificante quanto a verborreia de A. Clary.” (MATTIUSSI, 2016, p. 20, tradução nossa).⁸⁵

Não é à toa que o nome do capítulo, *Nada novo sob o sol*, e sua epígrafe – “E reconheci que mesmo isso era uma vaidade. ECLESIASTES”.⁸⁶ – são referências ao livro bíblico. (Eclesiastes 1:9 e 1:17, respectivamente). O livro de Eclesiastes é um livro do Antigo Testamento e tem como temática, de maneira geral, o sentido da vida, focalizando na vaidade da espécie humana, o que resulta em sua admoestação para que a vida seja desfrutada o melhor possível, mas sem esquecer o essencial: o temor Deus. Lorde Ewald deveria, então, preocupar-se em aproveitar a oportunidade que lhe era dada, ao invés de arrentar a vaidades.

A Eva do relato bíblico se transforma em ser vivente pois, assim como Adão, recebeu de Deus o fôlego da vida. Hadaly, no entanto, recebe a vida por várias fontes: por Edison e seu poder científico e por lorde Ewald e sua vontade:

– Agora, retrucou o cientista, apressemo-nos. Vou explicar-lhe de que maneira procederei para transportar a aparência externa de sua favorita nessa permanente Possibilidade.
Ao ser tocada, a armadura fechou-se lentamente. A tábua do pórfiro inclinou-se.

⁸⁴ « [...] Je jure, ici, que, dans vingt et un jours, Hadaly pourra mettre au défi l’Humanité tout entière de répondre nettement à cette question-là, mon cher lord. [...]» (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p. 267-268).

⁸⁵ «Tout être humain est un comédien qui récite son texte, texte vain, texte vide, texte aussi insignifiant que le verbiage d’A. Clary.» (MATTIUSSI, 2016, p. 20).

⁸⁶ «Et j’ai reconnu que cela même était une vanité. L’Ecclésiaste.» (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p.220).

Hadaly estava em pé **entre seus dois criadores**. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 265, grifo nosso).⁸⁷

Além disso, sua vida vem também por meio de Sowana que, ao usar o anel magnético forjado por Edison, passa a habitar a Androide:

Diante dessa visão, Sowana – como presa a não sei que espécie de exaltação concentrada – pediu-me para explicar-lhe os segredos mais misteriosos – a fim de, depois de estudá-la em sua totalidade, poder, *no momento oportuno*, NELA INCORPORAR-SE E VIVIFICÁ-LA COM SEU ESTADO “SOBRENATURAL”.

Impressionado por essa idéia perturbadora, em pouco e com todo o engenho do qual sou capaz, montei um sistema bem complexo de aparelhos, indutores inteiramente invisíveis, condensadores totalmente novos: a isso, associei um cilindro-motor que correspondia exatamente aos movimentos de Hadaly. Quando Sowana, de fato, dominou a parafernália, enviou-me, certo dia, sem me prevenir, a Andréide, aqui mesmo, enquanto eu terminava um trabalho. Digo-lhe que essa visão causou-me o impacto mais terrível que senti em minha vida. A criatura assustava o criador. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 360, grifo do autor).⁸⁸

O fôlego de vida de Hadaly é, então, uma mistura – e também uma junção – do científico e do sobrenatural:

Para Adão e Eva é dada a ordem de crescerem e se multiplicarem, conforme vemos em Gênesis 1:28: “E Deus os abençoou, e Deus lhes disse: Frutificai e multiplicai-vos, e enchei a terra, e sujeitai-a; e dominai sobre os peixes do mar, e sobre as aves dos céus, e sobre todo o animal que se move sobre a terra.”

Para Frye (2004), dentre as figuras maternais, Eva é aquela tida como nossa mãe universal, executando o ciclo do pecado e da redenção, o que pode ser atestado pelo texto bíblico de Gênesis 3:20: “E chamou Adão o nome de sua mulher Eva; porquanto ela era a mãe de todos os viventes.” Diferentemente da Eva bíblica,

⁸⁷ «À présent, reprit l'électricien, hâtons nous. Je vais vous expliquer de quelle manière je dois procéder pour transporter, sur cette Possibilité mouvante, toute l'extériorité de votre favorite.

À son toucher, l'armure se referma lentement. La table de porphyre s'inclina.

Hadaly se tenait debout entre ses deux créateurs.» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 241-242).

⁸⁸ «À cette vue, Sowana – comme en proie à je ne sais quelle exaltation concentrée – me demanda de lui en expliquer les plus secrets arcanes – afin, l'ayant étudiée en totalité, de pouvoir, à l'occasion, S'Y INCORPORER ELLE-MÊME ET L'ANIMER DE SON ÉTAT 'SURNATUREL'.

Frappé de cette confuse idée, e disposai, en peu de temps et avec toute l'ingéniosité dont je puis être capable, un système assez compliqué d'appareils, d'inducteurs absolument invisibles, de condensateurs tout nouveaux: j'y adjoignis un cylindre-moteur exactement correspondant à celui des mouvements de Hadaly. Quand Sowana s'en fuit tout à fait rendue maîtresse, elle m'envoya, un jour, sans me prévenir, l'Andréide, ici même, pendant que j'achevais un travail. Je vous déclare que l'ensemble de cette vision me causa le saisissement le plus terrible que j'aie ressenti dans ma vie. L'oeuvre effrayait l'ouvrier.» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.335-336).

a Eva científica não possui essa função materna física, mas talvez a espiritual, a do sonho, a do Ideal. Ela não executa o ciclo do pecado, apenas o da redenção.

No entanto, ela continua a ser auxiliadora de Gênesis 2:18. No livro sexto, quando Hadaly finalmente é terminada, no capítulo VIII – A Auxiliadora – temos uma lembrança do motivo de sua criação:

Mas aqui estou eu! – Venho da parte de teus futuros não-nomeados!... daqueles que muitas e muitas vezes rejeitaste e que são os únicos a te compreenderem. – Meu querido de tão curta lembrança, escuta-me ainda mais um pouco, antes de desejares a morte.

Sou para ti a enviada daquelas regiões sem limites cujo pálido limiar o Homem tão-somente entrevê no sono, em alguns sonhos. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 340).⁸⁹

O título do sexto livro “...Fez-se a sombra”, o último livro do romance, é uma referência clara a Gênesis 1:3, a primeira ordem dada por Deus no processo criador: “E disse Deus: Haja luz. E houve luz.” Edison termina o romance como Deus começa o mundo, entretanto, com elementos contrários. Essa sombra é Hadaly, sua grande Obra criadora, que é Sombra não apenas por ser a cópia de Alícia mas, sobretudo, por ser a tentativa de redenção de Iorde Ewald:

É apenas essa *sombra* que o senhor ama: é por ela que deseja morrer. É ela somente que o senhor reconhece, definitivamente, como REAL. Enfim, é essa visão objetivada de seu espírito que o senhor chama, vê, CRÊ na Alícia de carne e osso, e que é apenas sua alma nela desdobrada. Aí está o seu amor. Não passa de uma perpétua e sempre estéril tentativa de redenção. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 147, grifo do autor).⁹⁰

Na Bíblia, e no coletivo comum, Eva é conhecida não apenas por ser a primeira mulher ou por dar continuidade à raça humana, mas sobretudo por ser aquela que pecou. O episódio da queda, retratado em Gênesis 3: 1-24 traz uma Eva confusa, enganada pela Serpente, agente do pecado.

⁸⁹ «*Mais, me voici, moi! – Je surviens, de la part des tiens futurs!...de ceux que tu as souvent bannis et qui seuls, sont d'intelligence avec ta pensée. – Ô cher oublieux, écoute un peu encore, avant de vouloir mourir.*

Je suis, vers toi, l'envoyée de ces régions sans bornes dont l'Homme ne peut entrevoir les pâles frontières qu'entre certains songes et certains sommeils.» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.315).

⁹⁰ «*C'est cette ombre seule que vous aimez: c'est pour elle que vous voulez mourir. C'est elle seule que vous reconnaissez, absolument, comme RÉELE! Enfim, c'est cette vision objectivée de votre sprit, que vous appelez, que vous voyez, que vous CRÉEZ en votre vivante, et qui n'est que votre âme dédoublée en elle. Oui, voilà, votre amour. – Il n'est, vous le voyez, qu'un perpétuel et toujours stérile essai de rédemption.»* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.131, grifos do autor).

No romance, quem desempenha o papel de agente do pecado é Miss Evelyn, que pode ser relacionada ao mito de Lilith. “Lilith é a mais infernal, personifica a sombra dessa cultura, que deve dela se defender, deve prendê-la no inferno.” (PAIVA, 1993, p.65). “Lilith é demônio puro, Eva é a porta da impureza que exclui do Paraíso.” (PAIVA, 1993, p.65).

Lilith, de acordo com Talmud (apud GRÜNEWALD, 2001), seria a primeira mulher de Adão, com quem viveu no Paraíso. Ressaltamos que esse mito, no entanto não aparece nos relatos da versão utilizada nesta pesquisa.

Na Bíblia católica⁹¹ porém, há referência direta no Antigo Testamento, Livros dos Profetas, em Isaías 34:14: “Aí vão se encontrar o gato do mato e a lina, o cabrito selvagem chamará seus companheiros; aí Lilit vai descansar, encontrando um lugar de repouso.”

Couchaux (2005, p. 583) explica que é da aproximação desse fragmento citado, juntamente com os dois relatos da criação (capítulos 1 e 2 de Gênesis), que nasce o mito de Lilith nos tempos modernos: “[...] primeira mulher a ser criada, ela pronunciou o ‘nome infável’ que lhe deu as asas por meio das quais fugiu do jardim do Éden, onde abandonou Adão, com quem não se entendia.”

Podemos observar que a questão da Eva no romance villieriano é um tópico complexo: há pelo menos quatro tipos diferentes de representações da personagem mítica. Miss Alícia é a mulher real, a mulher depois da queda: mortal, imperfeita, distante do ideal. Miss Evelyn Habal, cujo nome traz o nome Eva (Eve), seria a Eva representante do pecado, enganosa, completamente distante do Ideal. Mistress Anderson seria a Eva mais próxima do Ideal, mas ainda assim, não correspondente a ele. Como Sowana, é a que representa o intelectual da mulher Ideal, seu espírito. Hadaly, por fim, é a mulher Ideal. A mulher imortal. A junção das outras duas Evas: Sowana e Miss Alícia, enquanto Miss Evelyn é a motivação por trás de sua criação. Todas as Evas se encontram, afinal, em Hadaly.

Sua aparência, aliás, é captada de Miss Alícia, que representa a mulher depois da queda:

[...] – Enfim, eu, ‘o mago de Menlo Park’ como sou denominado neste mundo, acabo de oferecer aos humanos de hoje e do futuro – a meus semelhantes, enfim, da Atualidade – a possibilidade de preferir a uma mentirosa, medíocre e sempre cambiante Realidade uma prestigiosa e

⁹¹ Versão consultada: *Bíblia Sagrada*: Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 1990.

sempre fiel Ilusão. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 290, grifo do autor).⁹²

De acordo com Couffignal (2005), nenhum outro versículo bíblico foi mais parafraseado que os do Gênesis dedicados à primeira mulher, que retratam sua criação, sua união a Adão, sua tentação, culpa e condenação.

Assim como Villiers, Couffignal (2005, p. 300) compara Eva à figura de Vênus, deusa do amor e da beleza, considerada pelos romanos como o ideal de beleza feminino. “Eva é uma outra Vênus, só que mais próxima de nós, mais familiar, uma Vênus esposa e mãe, que conheceria nosso destino trágico.” Eva é apresentada a seu esposo em nudez. “Eva: a mulher nua, mais célebre do que Vênus.” (Couffignal, 2005, p. 301).

De fato, com seu poder criativo, Villiers de l'Isle-Adam

[...] faz um decalque do *Gênesis*, à maneira como o negativo de um filme correspondente ao positivo do original; seu título já dá uma indicação disso: não mais ‘a Eva da lenda esquecida’ mas ‘a Eva científica’, tirada ‘do barro da atual Ciência humana.’ (Couffignal, 2005, p. 394).

⁹² «Bref, moi, ‘le sorcier de Menlo Park’, ainsi que l’on m’appelle ici-bas, je viens offrir aux humains de ces temps évolués et nouveaux, – à mes semblables en Actualisme, enfin! – de préférer désormais à la mensongère, médiocre et toujours changeante Réalité, une positive, prestigieuse et toujours fidèle Illusion.» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.267, grifo do autor).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mas, naquilo que a reflete, a Idéia vibrante de Deus surge apenas pelo grau de intensidade da fé com que um vidente *pode* evocá-la. Deus, como todo pensamento, não existe no Homem e sim em indivíduos. Ninguém sabe onde começa a Ilusão nem em que consiste a Realidade. Ora, sendo Deus a concepção mais sublime possível e como toda concepção só se concretiza por meio da **vontade** e do **desejo mental** peculiares a cada pessoa, disso se conclui que afastar do pensamento a ideia de um Deus resulta apenas em uma decapitação do espírito.⁹³ (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 80, grifo do autor, grifo nosso)

Em uma época em que o positivismo prevalecia com seus valores da ciência, do dinheiro e do progresso, Villiers de l'Isle-Adam, com obras marcadas pela ironia, pela sátira, pela musicalidade e renovação da linguagem, pela busca do ideal e completa rejeição aos valores vigentes tem, em sua escritura, um universo simbólico muito rico e torna-se um dos autores franceses mais importantes do século XIX, sobretudo para o movimento Simbolista.

Pertencente a uma sociedade burguesa fundada sobre a filosofia positivista, inspirado por contemporâneos como Mallarmé, Verlaine, Baudelaire e pela filosofia de Hegel, Villiers manifesta em suas obras sua crença no Ideal e em valores esquecidos por essa sociedade, criticando a superficialidade, a ciência, e o mercantilismo crescente que a regem. O despreço ao contexto social de sua época consagra-o como um dos nomes mais emblemáticos do Idealismo: o ideal lhe servirá de refúgio salvador.

Escrita ao longo de nove anos, *A Eva Futura* é uma das obras mais célebres do autor. Ela ilustra a vontade de suprir as exigências do desejo humano em transfigurar a realidade, criando um ser autômato pelo viés do imaginário. Ao retratar um mundo real de aparências inconstantes e de ilusões é «[...] *um fantasma* que

⁹³ «*Mais, en celui qui la réfléchit, l'Idée-vive de Dieu n'apparaît qu'au degré seul où la foi du voyant peut l'évoquer. Dieu, comme toute pensée, n'est dans l'Homme que selon l'individu. Nul ne sait où commence l'illusion, ni en quoi consiste la Réalité. Or, Dieu étant la plus sublime conception possible et toute conception n'ayant sa réalité que selon le vouloir et les yeux intellectuels particuliers à chaque vivant, il s'ensuit qu'écarter de ses pensées l'idée d'un Dieu ne signifie pas autre chose que se décapiter gratuitement l'esprit.*» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.66, 67, grifo do autor, grifo nosso).

transcende por seu poder de ilusão os *fantoches* da vida comum”⁹⁴ (MATTIUSI, 2016, p.18, tradução e grifo nossos).

Recorrentemente, Villiers emprega em suas obras o aparato científico – terminologia, procedimentos ou experiências – para expressar tanto seu fascínio quanto sua repulsa pelo progresso e pela própria ciência. Suas obras nutrem-se das pretensões progressistas e científicas do discurso positivista para lembrar que a ciência não consegue tudo elucidar.

Nesse sentido, ele coloca em jogo o materialismo e o idealismo, como constatamos em *A Eva Futura*: “Um embate estava proposto, cuja estratégia era, cientificamente, um espírito.”⁹⁵ (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p.838, tradução nossa).

Conyngnam (1975) afirma que *A Eva Futura* é uma obra de difícil compreensão e que é um romance que nem todos considerariam uma obra-prima. De fato, *A Eva Futura* é uma obra hermética, como pretendiam os simbolistas, uma obra para “iniciados”.

Alguns estudiosos criticam a estrutura do romance e os extensos capítulos com diálogos que consideram sem importância, mas pelo que pudemos observar nesta pesquisa, a lógica do livro e sua estrutura estão muito ligadas e mostram estar diretamente correlacionadas com a composição do texto bíblico, fonte da qual bebe o autor.

Como foi elucidado anteriormente, *A Eva Futura* é um romance muito mais filosófico que de ficção científica e, em que,

[...] presenciamos uma série de revelações: vemos, primeiramente, um autômato que é apenas uma máquina, depois uma criação na qual o inventor aproveita-se de certas conquistas do hipnotismo e do espiritismo, e enfim uma transfiguração pela qual a invenção escapa a todo o controle humano e abre o acesso ao Além.⁹⁶ (RAITT, 1993, p. 10)

⁹⁴ «[...] *c’est un fantôme qui transcende par sa puissance d’illusion les fantoches de la vie courante.*» (Mattiussi, 2016, p.18).

⁹⁵ «*Une partie était proposée, dont l’enjeu était, scientifiquement un esprit.*» (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p.127).

⁹⁶ *Dans L’Ève future, nous assistons à une série de révélations : nous voyons d’abord un automate qui n’est qu’une machine, puis une création où l’inventeur met à profit certaines conquêtes de l’hypnotisme et du spiritisme, et enfin une transfiguration par laquelle l’invention échappe à tout contrôle humain et ouvre l’accès de l’au-delà.* (RAITT, 1993, p.10).

Inicialmente, a invenção proposta como possível avanço científico transforma-se no fracasso da própria ciência. O pacto estabelecido entre Edison e Ewald faz ecoar temas tanto científicos quanto filosóficos e amorosos, mas revela que o que está ali representado é a angústia da condição humana. (RAITT, 1993).

É a fragmentação do ser que causa tanta angústia e a possível solução proposta em *A Eva Futura*, por meio do Idealismo villieriano, constrói-se, efetivamente, por paralelismos, como podemos constatar, os quais, talvez, o da mulher e o da palavra sejam os mais significativos:

A mulher sem alma que lhe convém simboliza não somente a ausência de significação ideal no mundo mas também a miséria moral da maior parte da humanidade moderna. O burguês e a burguesa são incapazes de oferecer ao mundo decaído uma significação válida. (CONYNGHAM, 1975, p. 18, tradução nosso).⁹⁷

A incessante busca pelo ideal é representada pela criação da mulher perfeita, Hadaly, que, aliás, para se tornar esta mulher ideal, é criada a partir do contraste e da contribuição, direta ou indireta, de tantas outras mulheres comuns e imperfeitas: Miss Alcía, Miss Evelyn, Mistress Anderson e a própria Sowana, fato que podemos considerar como uma das maiores ironias presentes no romance.

Como nos diz Connyngham (1975), o segredo do livro é intuitivo, não analítico, nós nunca saberemos a resposta definitiva para sua questão mais fascinante, que é: "Quem é Hadaly?"

A Eva Futura, seguindo a estrutura do Gênesis, é o mito "bíblico" da ciência – poder criador e uma espécie de religião operante no século XIX, símbolo supremo da modernidade e desenvolvimento – que explica não como somos ou seremos criados, mas como vivemos e as angústias que carregamos.

Um livro, de fato, que

[é] o reflexo reluzente de uma alma onde os maiores problemas do mundo habitaram, e que os empreende com tanta clarividência e fé, com uma visão tão nítida do invisível, uma tal força de projeção no Além, que é impossível ali não encontrar a marca de [seu] gênio. (RAITT, 1993, p. 33).⁹⁸

⁹⁷ «*La femme sans l'âme qui lui convient symbolise non seulement l'absence de significatioon idéal dans le monde mais aussi, et ceci est absolument essentiel à la pensée de Villiers, la misère morale de la plus grande partie de l'humanité moderne. Le bourgeois et la bourgeoise sont incapables de redonner au monde déchu une signification valable.[...].*» (CONYNGHAM, 1975, p. 18).

⁹⁸ «*C'est le reflet éblouissant d'une âme que les plus grands problèmes du monde ont habitée, et qui les aborde avec tant de divination et de foi, avec une vision si nette de l'invisible, une telle force de projection dans l'au-delà, qu'il est impossible de ne pas y trouver à chaque page la marque du génie.*» (RAITT, 1993, p.33)

REFERÊNCIAS

A Bíblia Sagrada: Velho e Novo Testamento. Tradução: João Ferreira de Almeida. São Paulo, Sociedade Bíblica do Brasil, 1969

BARTHES, ROLAND. **O grau zero da escritura**. Tradução de Anne Arnichand e Alvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

BOURRE, Jean-Paul. **Villiers de l'Isle-Adam: Splendeur et misère**. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

CITRON, Pierre. Introduction, notices et notes. In: VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, comte de. **Contes cruels**. Paris: Garnier-Flammarion, 1980.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CONYNGHAM, Deborah. **Le silence Éloquent**. Paris, Corti, 1975

COUCHAUX, Brigitte. Lilith. In: BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de mitos literários**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. pp. 582-585.

COUFFIGNAL, Robert. Éden. In: BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de mitos literários**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. pp.294-306.

DOMINGOS, Norma. **O universo simbólico em Contes cruels de Villiers de l'Isle-Adam**. Araraquara, 2005. 160f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

_____. **A tradução poética: Contes cruels de Villiers de l'Isle-Adam**. Araraquara, 2009. 2 v. Tese (Doutorado em Estudos Literários) –Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.

FRYE, Nortrop **O código dos códigos: a Bíblia e a literatura**. Tradução Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GINÉ-JANER, Marta. **Villiers de l'Isle Adam - L'amour, le temps, la mort**. Paris: L'Harmattan, 2007.

GRÜNEWALD, Ecília de Azeredo. Villiers, entre o sonho e o escárnio. In: VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, conde de. **A Eva Futura**. São Paulo: Edusp, 2001. p.11-12

JENNY, Laurent. **Intertextualidades**. Tradução da revista *Poétique* número 27. Lisboa: Almedina, 1979

KOCH, I. G. V; BENTES, A. C.; CAVALVANTE, M.M., **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2007

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

MATTIUSI, Laurent. L'Ève future de Villiers de l'Isle-Adam: du fantoche au fantôme. **Lettres Françaises**. Araraquara, n. 17 (1), p. 17-52, 2016.

MAUBOURGUET, Patrice (Dir.). **Le petit Larousse en couleurs**. Paris: Librairie Larousse, 1990.

MICHAUD, Guy. **Message poétique du symbolisme**. Paris: Nizet, 1966.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

NORONHA, Solange. 'A Eva Futura' que veio do passado e continua presente. **Opinião e Notícia**, Rio de Janeiro, 16 nov. de 2011. Disponível em: <<http://opiniaoenoticia.com.br/cultura/%E2%80%98a-eva-futura%E2%80%99-que-veio-do-passado-e-continua-presente/>>. Acesso em: 17 jun. de 2019.

PAIVA, Vera. **Evas, Marias, Liliths....** São Paulo: Brasiliense, 1993.

RAITT Alan W. 1993. Préface. In: VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, comte de. **L'Ève future**. Paris: Gallimard, 1993. p. 7-33.

_____. **Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement Symboliste**. Paris: Librairie José Corti, 1986.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008

SANTOS, Kedrini Domingos dos. **Guy de Maupassant e Villiers de L'Isle-Adam: a ilusão e o amor em *Fort comme la mort* e *L'Ève future***, Araraquara, 2018. 278 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2018.

SISCAR, Marcos. Posfácio. In: VILLIERS DE L'ISLE-ADAM. **Axël**. Tradução Sandra M. Stroparo. Curitiba: Ed. UFPR, 2005. p. 209-218.

_____. As flores novas de Baudelaire. **Revista Cult**, São Paulo, 12 mar. de 2010. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/as-flores-novas-de-baudelaire/>>. Acesso em: 9 de mar. de 2020.

TROUSSON, Raymond. Prometeu. In: BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de mitos literários**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. pp. 784-793.

VIBERT, Bertrand. **Villiers l'Inquisiteur**. Toulouse: Presses Universitaires du Miral, 1995.

VOISIN-FOUGÈRE, Marie-Ange. **Contes cruels** de Villiers de l'Isle-Adam. Paris: Éditions Gallimard, 1996.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, comte de. **Œuvres Complètes**. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Éditions Gallimard, 1986. (Tomes I et II).

_____. **L'Ève future**. Édition présentée, établie et annotée par Alan Raitt. Paris: Gallimard, 1993

_____. **A Eva Futura**. Tradução Ecila de Azeredo Grünwald. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. **Axel**. Tradução Sandra M. Stroparo. Curitiba: Ed. UFPR, 2005.

WILSON, Edmund. **O Castelo de Axel**: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Tradução José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2004