

Lígia Maria Pereira de Pádua

**A LEITURA DO FANTÁSTICO NOS CONTOS "LIGEIA", DE
EDGAR ALLAN POE, E "VÉRA", DE VILLIERS DE
L'ISLE-ADAM**



ARARAQUARA – S.P.
2010

LÍGIA MARIA PEREIRA DE PÁDUA

A LEITURA DO FANTÁSTICO NOS CONTOS “LIGEIA”, DE
EDGAR ALLAN POE, E “VÉRA”, DE VILLIERS DE
L’ISLE-ADAM

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teoria e crítica literária

Orientador: Professora Doutora Guacira Marcondes Machado Leite

ARARAQUARA – S.P.
2010

Pádua, Lígia Maria Pereira de

A leitura do fantástico nos contos "Ligeia", de Edgar Allan Poe, e "Véra", de Villiers de L' Isle-Adam / Lígia Maria Pereira de Pádua – 2010

104 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e
Letras, Campus de Araraquara

Orientador: Guacira Marcondes Machado Leite

1. Poe, Edgar Allan, 1809-1849. 2. Fantástico. 3. Simbolismo.
4. Villiers de L'Isle-Adam, Auguste, comte de, 1838-1889.
5. Conto poético. 6. Literatura temática. I. Título.

LÍGIA MARIA PEREIRA DE PÁDUA

A LEITURA DO FANTÁSTICO NOS CONTOS “LIGEIA”, DE EDGAR ALLAN POE, E “VÉRA”, DE VILLIERS DE L’ISLE-ADAM

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho, Departamento, Programa de Pós em Letras da Faculdade de Ciências e Letras - UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teoria e Crítica Literária

Orientador: Professora Doutora Guacira Marcondes Machado Leite

Data da qualificação: 11 / 9 /2009

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite
UNESP-Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Orlando Amorim
UNESP- São José do Rio Preto

Membro Titular: Prof. Dra. Maria das Graças Gomes Villa da Silva
UNESP-Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Aos meus pais, Vera e Benedito

Ao meu marido, Eduardo

Ao meu irmão, Ricardo

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais que sempre trabalharam e me apoiaram sob diversos aspectos para que todos os meus sonhos e ideais fossem realizáveis; ao meu irmão, pelas palavras de incentivo e orientações.

Ao meu marido, Eduardo, que, com amor, compreensão e apoio, tornou possível a concretização desse objetivo.

Aos meus colegas e amigos da *Bonjour Paris* que sempre acreditaram no meu trabalho e me disponibilizaram toda ajuda para que ele se concluísse.

À minha orientadora e sempre mestra Guacira que, desde a graduação, me motivou e compartilhou de seus conhecimentos, contribuindo não só para a realização deste, mas, para a minha formação como um todo.

A todos os profissionais da Faculdade de Ciências e Letras, incluindo todos os professores da graduação e pós-graduação, que direta ou indiretamente, tornaram possível a concretização dessa pesquisa. Reconhecimento especial para Profa. Dra. Silvana Vieira da Silva, Profa. Dra. Renata Soares Junqueira e Prof. Dr. Luis Cezerillo por acreditarem no meu potencial encorajando-me.

À banca examinadora, pelos conhecimentos, sugestões e contribuições que enriqueceram meu trabalho.

Aos meus amigos e familiares que, apesar da minha ausência, sempre me apoiaram. Reconhecimento especial à Adriana Rigoni, aluna e amiga, que me ensinou a lutar pelos meus ideais por mais difíceis e distantes que possam parecer.

RESUMO

Este estudo tem por objetivo analisar os contos “Ligeia” (1838) de Edgar A. Poe e “Véra” (1876) de Villiers de l’Isle-Adam, obras-primas do conto poético de gênero fantástico. Embora o norte-americano Edgar A. Poe (1809-1849) tenha vivido no começo do século, e Villiers (1838-1889) o tenha no seu fim, ambos têm a mesma perspectiva pessimista sobre os acontecimentos que se desenrolaram durante todo o século XIX, a saber: consolidação do poder da burguesia, descobertas tecnocientíficas, etc. Se os avanços foram muitos, a miséria e a desigualdade social continuaram a aumentar. Acrescido a esse clima de desconforto social, o iminente fim do século anunciava, em uma perspectiva apocalíptica, o fim dos tempos. O homem, submetido ao destino e às forças terrestres sobre as quais não tem controle, fora marcado pela tendência de reduzir a vida a um niilismo que se traduziu na fixação da morte como libertação. Preferindo o sonho à ação, Poe e Villiers se refugiaram na torre de marfim no intento de buscar o Absoluto – preterido pela sociedade materialista da época. Essa atitude foi a mesma de muitos outros autores que integraram o movimento simbolista do qual os referidos autores foram antecessores. O Simbolismo nasceu na França na última parte do século XIX e alcançou seu auge na década situada entre 1885 e 1895. Ele emite através de alguns elementos base – o símbolo, o sonho, o mito, o inconsciente – a sensibilidade estética e as aspirações metafísicas. Se este movimento traduziu as necessidades estéticas e metafísicas desse período, o gênero fantástico foi um meio eficaz pelo qual elas foram expressas. Uma vez que o fantástico pressupõe como princípio a presença do elemento sobrenatural, ele significa, em última instância, a fuga da realidade, a contestação dos valores do mundo físico. Não por acaso, depois da inserção das obras de Poe na França por Baudelaire, o gênero fantástico retomou o fôlego, influenciando não só os autores franceses, tal como Villiers, que se tornara um dos autores mais importantes do gênero, mas também literatos do mundo todo. Apesar de Poe e Villiers lidarem com o fenômeno fantástico de formas diferentes, as suas obras tiveram uma importância fulcral para a expansão do gênero em uma época monopolizada pelas luzes da ciência. Sendo assim, os referidos contos foram escolhidos por representarem, por excelência, o conto poético fantástico e por preconizarem elementos simbolistas irradiando, através da temática do amor, da morte e do êxtase, os vieses pelos quais o homem pode alcançar o Absoluto.

Palavras-chave: Fantástico. Edgar Allan Poe. Villiers de l’Isle-Adam. Simbolismo. Conto Poético. Leitura temática.

RÉSUMÉ

Le but de cette recherche c'est d'analyser les contes "Ligeia" (1838) d'Edgar A. Poe et "Véra" (1876) de Villiers de l'Isle-Adam, chef-d'oeuvres du conte poétique de genre fantastique. Bien qu'Edgar Allan Poe (1809-1849) ait vécu au début du siècle, et Villiers (1838-1889) à la fin, les deux ont la même perspective sur les événements qui se sont déroulés pendant tout le XIX^{ème} siècle, comme la consolidation du pouvoir de la bourgeoisie, les découvertes technique-cientifiques, parmi d'autres. Si les avantages ont été nombreuses, la misère et l'inégalité sociale ont continué à augmenter. Ajoutée à cette ambiance de gêne sociale, l'imminente fin du siècle annonçait, sous une perspective apocalyptique, la fin du monde. L'homme, soumis au destin et aux forces terrestres sur lesquelles il n'a pas de contrôle, a été marqué par la tendance de réduire la vie à un nihilisme qui s'est traduit dans la fixation de la mort comme libération. En préférant le rêve à l'action, Poe et Villiers se sont réfugiés dans la tour d'ivoire, en quête de l'Absolu – méprisé par la société matérialiste de cette époque. Cette attitude a été la même de beaucoup d'autres auteurs qui, plus tard, allaient intégrer le mouvement symboliste dont les auteurs en discussion sont des antécédents. Le Symbolisme est né en France à la fin du XIX^{ème} siècle et a atteint son apogée entre les années 1885 et 1895. Il émet, parmi quelques éléments-base – le symbole, le rêve, le mythe, l'inconscient – la sensibilité esthétique et les aspirations métaphysiques. Si ce genre a traduit les besoins esthétiques et métaphysiques de cette période, le genre fantastique a été un moyen efficace par lequel ils ont été exprimés. Une fois que le fantastique présuppose comme principe la présence de l'élément surnaturel, il signifie, en dernier cas, la fuite de la réalité, la contestation des valeurs du monde physique. Ce n'est pas par hasard que, après l'insertion des oeuvres de Poe en France par Baudelaire, le genre fantastique a repris son souffle, en influençant pas seulement les Français, tel que Villiers qui est devenu un des plus importants du genre, mais aussi des auteurs du monde entier. Même si Poe et Villiers traitent le phénomène fantastique de différentes manières, leurs oeuvres ont eu une grande importance pour l'expansion du genre dans une époque monopolisée par les lumières de la science. Ainsi, les contes cités ont été choisis pour avoir représenté, par excellence, le conte poétique fantastique et pour avoir préconisé des éléments symbolistes en irradiant, à travers la thématique de l'amour, de la mort et de l'extase, les voies par lesquelles l'homme peut atteindre l'Absolu.

MOTS-CLES: Fantastique. Edgar Allan Poe. Villiers de l'Isle-Adam. Symbolisme. Conte Poétique. Lecture thématique.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 SOBRE EDGAR ALLAN POE E VILLIERS DE L' ISLE-ADAM.....	11
1.1 EDGAR ALLAN POE: O HOMEM E O AUTOR.....	11
1.1.1 POE: O HOMEM.....	12
1.1.2 POE: O AUTOR.....	14
1.2 VILLIERS DE L' ISLE-ADAM:O HOMEM E O AUTOR.....	19
1.2.1 VILLIERS: O HOMEM.....	21
1.2.2 VILLIERS: O AUTOR.....	23
1.3 A ANGÚSTIA DA COMPARAÇÃO.....	26
1.4 O MOVIMENTO SIMBOLISTA.....	28
2 O FANTÁSTICO NO SÉCULO XIX.....	36
2.1 O FANTÁSTICO: A PROBLEMÁTICA DA CONCEITUALIZAÇÃO	39
2.2 O FANTÁSTICO EM EDGAR ALLAN POE.....	42
2.3 O FANTÁSTICO EM VILLIERS DE L' ISLE-ADAM.....	44
2.4 O FANTÁSTICO EM "LIGEIA" E EM "VÉRA"	45
3 A EXPRESSÃO DA MORTE EM "LIGEIA" E EM "VÉRA"	67
3.1 O FENÔMENO DA DUPLICIDADE: SUAS MANIFESTAÇÕES AO LONGO DA HISTÓRIA DA LITERATURA E SUA EXPRESSÃO EM "LIGEIA" E EM "VÉRA"	72
3.2 A EXPRESSÃO DO AMOR E A BUSCA DO ÊXTASE.....	86
3.2.1 O ÊXTASE AMOROSO.....	87
3.2.2 O ÊXTASE MÍSTICO.....	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
REFERÊNCIAS.....	99
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	103

INTRODUÇÃO

Edgar Allan Poe (1809-1849) e Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889) viveram em uma época impregnada pelo materialismo e o racionalismo advindos dos ideais de progresso e da nova ordem econômica e social que se instaurava, o capitalismo; eles travaram uma batalha contra essa tendência, uma vez que acreditavam que o ser humano não era só composto de razão, mas também, de imaginação e emoção. Amplamente influenciados pela filosofia neoplatônica das correspondências (irradiada, na França, pela poética baudelairiana), eles procuravam a essência através das aparências, de modo a transcender o mundo sensual, palpável para chegar ao mundo Ideal, e é por isso que suas obras têm um caráter ascético, de elevação, contrariando o ideário da época. Talvez isso explique o fato de que o talento artístico tanto de Poe como o de Villiers não tenha sido devidamente reconhecido pelos seus contemporâneos.

Como filhos do ideário capitalista, vivemos num mundo similar ao deles, que rejeita/relega para segundo plano qualquer movimentação do espírito que pretenda alçar voo acessando um plano superior. Dessa forma, o objetivo deste estudo será contribuir, mesmo que modestamente, para o alargamento das fronteiras sobre o assunto.

Primeiramente, o aspecto biográfico de cada um será abordado, de maneira bem sintética, como tentativa de compreendê-los em todas as esferas, facilitando a exploração do “eu poético”. É importante ressaltar que, se as obras de Poe e Villiers dialogam, o canal responsável (em termos jacobsonianos) é, sem dúvida, graças ao poeta francês Charles Baudelaire, que introduziu Poe na França, traduzindo suas produções literárias. Assim, fez-se mister explorar, mesmo que sucintamente, alguns aspectos literários comuns a eles. E, como Poe e Villiers pertencem a nacionalidades distintas, apesar da grande afinidade literária, foi necessário mencionar a teoria da literatura comparada para especificar a contribuição de cada um no sentido de fomentar o diálogo entre as obras aqui estudadas. Em seguida, o movimento simbolista será estudado no intuito de fornecer algumas bases teóricas e estéticas antecipadas pelos autores em questão uma vez que foram eles que o preconizaram.

A segunda parte é constituída da análise literária das obras “Ligeia” (1838) de Edgar Allan Poe e “Véra” (1876) de Villiers de l'Isle-Adam segundo as bases do gênero fantástico, meio em que os autores em questão encontraram terreno fértil para suas obras florescerem, dado seu poder revolucionário e transgressor.

Finalmente, a terceira e última parte aprofunda a discussão do fantástico em “Ligeia” e “Véra”, pontuando alguns aspectos temáticos que perpassam o âmago de sua constituição: a presença da morte, sublimada pela recorrência ao fenômeno da duplicidade e a busca do êxtase, utilizados como suporte regenerador do aniquilamento da individualidade.

Assim, pretende-se analisar, sob a perspectiva do gênero fantástico, a expressão do amor, do sonho, da morte e do êxtase nos contos “Ligeia”, de Edgar Allan Poe, e “Véra”, de Villiers de l'Isle-Adam, exemplos, por excelência, de contos poéticos.

1 SOBRE EDGAR ALLAN POE E VILLIERS DE L' ISLE-ADAM

Segue, aqui, um pequeno estudo sobre a vida e obra desses autores que vivenciaram o ideal estético do século XIX e transmitiram, através de suas criações, o anseio de alçar voo pelas asas da imaginação no intento de ascender ao “*Au-delà*”, terreno mágico onde reina o Belo e o Absoluto.

1.1 EDGAR ALLAN POE: O HOMEM E O AUTOR

Há em nós uma presença obscura de Poe, uma latência de Poe. Todos nós, em algum lugar de nossa pessoa, somos ele, e ele foi um dos grandes porta-vozes do homem, aquele que anuncia seu tempo noite adentro. Por isso sua obra [...], (se faz sempre presente) tanto nas vitrinas das livrarias como nas imagens dos pesadelos, na maldade humana e também na busca de certos ideais e de certos sonhos.
(CORTÁZAR, 1993, p.104).

Entre 1830 e 1850, a literatura norte-americana, influenciada pela industrialização e a conseguinte auto afirmação econômica, vivenciava o seu período clássico renegando todos os seus autores de ambições idealistas:

O tempo e o dinheiro têm lá [nos Estados Unidos] um valor tão grande! A atividade material, exagerada até as proporções de uma mania nacional, deixa nos espíritos muito pouco lugar para as coisas que não são da terra (...). Poe era lá um cérebro singularmente solitário. Ele só acreditava no imutável, no eterno, no *self-same* (BAUDELAIRE, 1956, p.59, grifos do autor, tradução nossa).¹

Acrescido a isso, os mitos, envolvendo a vida pessoal de Edgar A. Poe, foram, em grande parte, responsáveis pelo fracasso crítico de suas obras nos

¹ « Le temps et l'argent ont là-bas une valeur si grande ! L'activité matérielle, exagérée jusqu'aux proportions d'une manie nationale, laisse dans les esprits bien peu de place pour les choses qui ne sont pas de la terre [...]. Poe était là-bas un cerveau singulièrement solitaire. Il ne croyait qu'à l'immuable, à l'éternel , au *self-same*. » (BAUDELAIRE, 1956, p.59, grifos do autor)

Estados Unidos. Na primeira metade do século XX, os estudos sobre elas eram submetidos à análise de seu caráter pessoal e psicológico. Visto seus problemas com a bebida e a criação de uma galeria de personagens com grande afetação psíquica, a crítica estudou clinicamente a biografia de Poe em busca de uma melhor compreensão da obra.

Assim sendo, colocamos à disposição de nossos leitores uma sucinta biografia do homem extraordinário que foi Poe.

1.1.1 POE: O HOMEM

(...) uma delicadeza refinada de sentidos que uma nota falsa torturava, uma fineza de gosto que tudo, exceto a exata proporção, revoltava, um amor insaciável pelo Belo, que tomara o poder de uma paixão mórbida, vós não estranhareis que, para tal homem, a vida tenha se tornado um inferno, e que ele tenha acabado mal; vós admirareis que ele possa ter durado tanto tempo assim (BAUDELAIRE, 1956, p.55/56, grifos do autor, tradução nossa).²

Edgar Allan Poe nasceu em Boston, Massachusetts, em 19 de janeiro de 1809, morreu em 7 de outubro de 1849. Era filho de um casal de atores, David Poe e Elizabeth Arnold que se casaram em 1806. Em 1810, o pai desaparece de cena, sem deixar indícios, confundindo os biógrafos. O fato é que ele deixa Elizabeth desamparada, sozinha com dois filhos, Henry e Edgar, e grávida de Rosalie. Assim, Elisabeth conjugava a vida de mãe com a vida nos palcos, mas vivia em extrema pobreza em um quarto de uma pensão, quarto este onde morreria em 1811. Henry fora entregue à custódia dos avós pouco antes, enquanto Rosalie e Poe foram adotados por diferentes casais: os Mackenzie se

² (...) une délicatesse exquise de sens qu'une note fausse torturait, une finesse de goût que tout, excepté l'exacte proportion, révoltait, un amour insatiable du Beau, qui avait pris la puissance d'une passion morbide, vous ne vous étonnerez pas que, par un pareil homme, la vie soit devenue un enfer, et qu'il ait mal fini ; vous admirerez qu'il ait pu *durer* aussi longtemps. (BAUDELAIRE, 1956, p.55/56, grifos do autor)

ocuparam da menina, e Poe fora levado, ainda com dois anos, para casa de John e Frances Keeling Valentine Allan.

A separação da irmã foi um outro golpe na vida do poeta, pois nutria por ela o mesmo sentimento de proteção que nutria pela mãe, já que ambas eram figuras femininas, fragilizadas. Segundo a princesa e escritora francesa, Marie Bonaparte (1882-1962), que estudou a obra do poeta por um viés psicanalítico, Poe transferirá o amor materno para outras figuras femininas, primeiramente para Rosalie, depois para uma namorada de infância, Catherine Potiaux, depois para “Helen” e, finalmente, para Virgínia.

Em 1815, a família Allan viajou para a Inglaterra, levando o pequeno órfão Edgar; de 1816 a 1817, ele frequentou um internato em Londres. Em agosto de 1820, a família volta à América ³. A relação de Poe com John Allan, seu pai adotivo, não era pacífica, ele gostaria que o filho fizesse Direito, se dedicasse mais seriamente aos negócios, ao trabalho, mas Poe preferia as Letras, ler e escrever. Em 1827, ele saiu de casa, e logo, em abril de 1829, a Sra. Allan morreu, saudosa de seu “querido filho adotivo”. Por conta desse imbróglio com o padrasto, Baudelaire, tendo vivido uma situação análoga, ao se referir ao poeta, grafava Edgar Poe, inaugurando assim uma forma peculiar de nomear o poeta, que seria mais tarde adotada pelos franceses de maneira geral. Já os americanos e quase todo o resto do mundo acrescentam o nome Allan.

Em 1835, Poe viveu alguns meses em Baltimore, na casa da Sra. Mary Clemm, uma de suas tias do lado paterno, e então conhece a prima, Virgínia, se apaixona por ela e a pede em casamento. Esse casamento, para Poe, era uma tentativa de viver finalmente com uma família.

O clã, apesar de unido, padeceu de duras penas. Os três – Clemm, Edgar e Virgínia – moravam num casebre e viviam na miséria já que, no campo financeiro, Poe não obteve nenhum sucesso devido ao seu temperamento que o levou ao isolamento profissional. Por outro lado, Virginia sofria de problemas de saúde e viria a falecer em 1847.

³ Segundo a nota de rodapé de Ricardo ARAÚJO (2002) em **Edgar Allan Poe, um homem e sua sombra** (p.28), apesar do que muitos biógrafos acreditam, Poe nunca teria viajado para o estrangeiro a não ser na infância. As viagens que ele dizia ter feito, na verdade, seriam produto de sua imaginação e seu primeiro biógrafo, teria acreditado em suas histórias, repassando-as para a posteridade.

A morte de Virgínia foi outro golpe na vida de Poe e, assim, se entregou, de corpo e alma, ao poder entorpecente do álcool:

O álcool foi um fator importante na vida do poeta. Na verdade, foi um dos responsáveis pela sua prematura morte. Mas não foi o único. Existiam outros. Um deles era a sua personalidade ambígua, que se movia entre os antagonismos alegria/melancolia, vida/morte, delicadeza/agressividade, mas que era, antes de mais nada, uma personalidade sensitiva e observadora (ARAÚJO, 2002, p.27).

Como afirma Baudelaire (1956), o uso de drogas, tanto do álcool quanto do ópio, influenciou não só a vida pessoal de Poe, mas também sua obra. Dado seu poder entorpecente, a droga reveste “toda a natureza de um interesse sobrenatural que confere a cada objeto um sentido mais profundo, mais voluntário e mais despótico” (BAUDELAIRE, 1956, p.74, tradução nossa).⁴

Os últimos meses da vida de Poe foram vividos de maneira alucinante: ele procurava em cada bar, em cada taverna, em cada beco escuro, bêbados e vagabundos que pudessem acompanhá-lo num trago.

Em 7 de outubro de 1849, foi encontrado por um velho amigo, o Dr. James Snodgrass, “mais morto do que vivo” em frente a uma taverna; ele levou-o para o hospital de onde não saiu vivo.

1.1.2 POE: O AUTOR

Sua biografia peculiar faz com que certos críticos coloquem Poe no divã para analisar suas obras à luz de abordagens psicanalíticas, fazendo dele um anormal, um neurótico e um louco.

⁴ « [...] le résultat de l’opium pour le sens est de revêtir la nature entière d’un intérêt surnaturel qui donne à chaque objet uns sens plus profond, plus volontaire, plus despotique. » (BAUDELAIRE, 1956, p.74)

Porém, o que nesses casos não se compreende é que Poe era um exímio conhecedor da alma humana, e ele se propôs devassá-la. Essa atitude prometeica, que lembra a romântica, afastou-o por completo da sociedade:

[...] Poe acreditou estar acima do bem e do mal. De certa forma, enfrentou o demônio da maldade, o ímpeto da perversidade. Ao se colocar acima do bem e do mal, Poe pôde observar o universo todo como uma unidade. Esse estar acima de tudo e de todos elevou-o a uma posição olímpica (ARAÚJO, 2002, p.57).

Deve-se inteiramente aos franceses o reconhecimento de seu real valor. Edmund Wilson (2004), em *O Castelo de Axël*, afirma que a descoberta de Poe por Baudelaire foi de primordial importância para o Movimento Simbolista, uma vez que, a partir das análises críticas de Poe, o poeta francês formulara os primeiros escritos do que viria a ser esse movimento. As traduções de Baudelaire e os três ensaios críticos que escreveu para acompanhá-las constituíram a fonte primária da devoção dos simbolistas à obra de Poe.

O encontro literário entre Edgar Poe e Baudelaire foi, dessa forma, um dos mais frutíferos já vistos, todos os temas profundos e experiências – solidão, sonho, êxtase, paraíso artificial, obsessão pela morte – Baudelaire partilhava com o seu irmão espiritual, mais velho e mais maduro; além disso, encontrava nas obras dele suas próprias ideias organizadas e sistematizadas antes mesmo de tê-las, e dessa forma ele se dispôs a traduzi-las para o francês.

Baudelaire foi o responsável pela introdução de Poe no cenário literário francês e este se tornou o arquétipo do *poète maudit*⁵, ou seja, o artista excêntrico que vive à margem da sociedade burguesa, totalmente contrário aos seus preceitos.

Segundo Arthur Nestrovski (1986), Poe fez muito sucesso entre os franceses, pois, após a França ter perdido a primazia literária da Europa para a Alemanha no século anterior, os simbolistas enxergaram no autor americano, renegado pelo seu país, e na sua proposta literária, a promessa de reavê-la. A história mostrou que os simbolistas foram realmente visionários, já que a influência direta de Poe sobre a vanguarda literária francesa durou mais de 80

⁵ *Poète maudit*: em português, poeta maldito

anos: do movimento simbolista ao surrealismo. O mesmo NESTROVSKI (1986) fornece três razões para o sucesso continuado de Poe entre os franceses: a primeira seria o estilo da sua escrita, bem parecido com o da francesa, aliando precisão, elegância e sensualidade; em segundo lugar estaria a lucidez da sua obra mesmo ao tratar dos temas mais horripilantes, sua escrita é sempre comedida; por fim, seu gosto pela crítica e teoria literária. De fato,

mesmo com nível cultural incerto, Poe incorpora uma predisposição natural para a crítica, e aptidões intuitivas e analíticas de grande força e eficácia. Da mesma forma que seu admirador Baudelaire, este poeta se sente interessado pela obra alheia e procura explicá-la para si mesmo ao mesmo tempo que a explica para o mundo (CORTÁZAR, 1993, p.138-139).

Poe e Baudelaire também compactuam do mesmo princípio poético: a beleza pura, ou seja, a finalidade da poesia não deve ser didática, mas puramente estética, já que o papel do poeta é revelar aos homens a beleza divina de que o mundo palpável só oferece um pequeno extrato. Para Poe,

[...] um poema digno de nome comporta muitas vezes duas correntes: uma de superfície, que é a poesia em toda sua beleza, o tema livre de compromissos didáticos ou alegóricos, e uma corrente subterrânea que a sensibilidade do leitor pode apreender, e da qual emana um conteúdo moral, um valor exemplar para a consciência (CORTÁZAR, 1993, p.116).

O artista, para Poe, deve ser, ao mesmo tempo, poeta e matemático, pois deve conjugar sua sede transcendental ao raciocínio de um estrategista para provocar no leitor a exaltação da alma, e isto só é possível se o texto for um campo verbal autolimitado, com peculiaridades da forma cujo desfecho está sempre em vista do autor para dar à trama um efeito de unidade e intensidade. Segundo Dominique Combe (2003), tanto em Baudelaire como em Poe, a descrição e a análise da poesia são regidas pelo modelo retórico aristotélico do efeito produzido sobre o leitor ou o espectador; segundo esse modelo, o autor se opõe às divagações e ao clichê da inspiração romântica em nome da intenção do autor.

Quanto aos temas, o autor norte-americano tinha predileção por estórias de mesmerismos e ressurreição elétrica, ou ainda estórias sobre perversidade – todas coletadas em reportagens jornalísticas sobre transe hipnóticos, sepultamentos prematuros, ou mesmo através de publicações científicas e de novelas góticas germânicas – de qualquer forma, a ênfase recai sobre o sobrenatural, equilibrado pelo controle lúcido da escrita. Em *Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres*, Baudelaire (1968) revela que sua preferência por tais temas sobrenaturais se deve a alguns aspectos recorrentes em suas obras, como a angústia humana diante da Morte e o conseqüente sentimento de impotência diante do destino, além da cólera do autor diante de uma civilização extremamente materialista.

Eis que surge, assim, uma galeria de personagens que NESTROVSKI (1986, p. 25-32) divide em algumas categorias, dentre as quais:

- O estrangeiro: o ser que vive à margem da sociedade, à beira da loucura, numa angustiante crise da consciência; nessa galeria de personagens encontra-se o perverso que muitas vezes é vítima de um impulso; sem procurar compreendê-lo, mergulha no abismo e se destrói quando não ataca seu objeto de afeição.
- O *raisonneur*⁶: um intelectual refinado e um crítico agudo das instituições, reservado, antissocial, mas também um homem do mundo; é a personagem típica dos contos policiais, cujo maior expoente é Alfred Dupin.
- As personagens femininas: são sempre belas, com uma certa expressão do outro mundo; frágeis, mas não ingênuas; apaixonadas, mas não abertamente sensuais; padecem de alguma doença fatal, vivem um breve período de moléstia enquanto esta progride, porém a morte nunca é absoluta pois, por vezes, ressuscitam (como Lady Madeline) ou reencarnam (como Ligeia, Eleonora ou Morella); de qualquer modo, sobrevivem nas lembranças obsessivas do narrador.
- O homem cósmico: aquele que já viajou para fora do mundo em rumo à visão do Ideal que jaz além.

⁶ *raisonneur*: em português, aquele que argumenta.

É interessante observar que cada uma dessas personagens concretiza diferentes aspectos de seu princípio artístico: o *raisonneur*, por exemplo, representa a conversão da arte em atividade intelectual, as personagens femininas, o temor à morte e a vontade de vencê-la, e, finalmente, o estrangeiro e o homem cósmico que representam, respectivamente, a decadência da consciência humana face ao apego excessivo ao materialismo e o seu anseio para reaver o paraíso perdido, exilando-se num mundo Ideal.

Baudelaire, através da herança de Poe, fora o primeiro a explorar o tema do exílio não mais como uma referência espaciotemporal da nostalgia romântica, mas sim, tal como poeta, sentia-se exilado em pátria ao ver-se rodeado por uma sociedade extremamente apegada ao que a tecnologia podia oferecer e à matéria, perecível, volátil e degradável como nunca; por não possuir uma função específica na engrenagem social, sentia-se à margem desta sociedade e se evadia para o mundo da imaginação como forma de acessar o mundo Ideal, sua pátria primeira, preferindo o sonho à ação.

Dessa forma, BALAKIAN (2000) aponta Baudelaire como o arquétipo do “decadente” (fazendo referência ao decadentismo, movimento literário que muitas vezes se confunde com o Simbolismo) pela sua visão pessimista do mundo, acompanhada de uma inclinação estética marcada pelo subjetivismo, acrescida da sua preocupação com o “gouffre”⁷, termo bastante empregado em suas poesias. Segundo BALAKIAN (2000) o “gouffre” simboliza a fronteira entre o visível e o invisível, o consciente e o inconsciente, a vida e a não vida, e marca a estética simbolista e a atitude decadente por meio do apelo ao macabro, ao sobrenatural, em última instância, ao fantástico.

O gosto pelos elementos sobrenaturais e fantásticos é, assim, reivindicado, tanto em Poe como em Baudelaire, não só como procedimento literário, mas revela uma orientação metafísica e existencial. Não por acaso, o fantástico, enquanto gênero literário, fora amplamente utilizado pelos simbolistas como meio de expressar esteticamente a complexidade da alma humana como modo de resistência à sociedade da época, impregnada pelo materialismo burguês.

Poe, desse modo, encontra voz em Baudelaire e terreno na França onde sua obra fora difundida, e devidamente apreciada pelo seu rigor e inovação

⁷ *gouffre* : em português, abismo.

estética, bem como pela sua encarnação da figura do *poète maudit*. Assim, o autor norte-americano influenciou toda uma geração de autores que procuravam no requinte da forma a maneira de exprimir os conteúdos mais grotescos:

Edgar Poe servira de marco inaugural. E, a partir daí, Baudelaire, Villiers e Mallarmé captaram o sentido mais amplo dos textos de Poe e, cada um à sua maneira dispôs-se a partir para a aventura do Novo (GRÜNEWALD, 2001, p.13).

1.2 VILLIERS: O HOMEM E O AUTOR

Criar e viver seu sonho, exprimi-lo em símbolos graças aos quais outros, por sua vez, serão capazes de recriá-lo, escancarar as portas do ideal, eis o que quis e o que realizou Villiers de l' Isle-Adam
(MICHAUD, 1966, p.89, tradução nossa) ⁸

“Viver? Os criados farão isto por nós.” Como aponta Grünewald (2001), essa frase da personagem Axël, da obra homônima de Villiers de l' Isle-Adam, tornou a personagem célebre na história das citações literárias. Quando se trata de literatura simbolista do final do século XIX, Axël é o protótipo do herói simbolista que prefere a inação à vida e opta pelo suicídio como meio de protesto ao rejeitar a mesquinhez da sociedade burguesa. Assim, a opção drástica da personagem conota o empenho do autor em “rejeitar o imediatismo como moeda corrente na onda de transformações incessantes que, arrastando inúmeras contradições, acabava por atingir valores até então indivisos.” (GRÜNEWALD, p.11, 2001)

Como aponta Marcos Siscar (2006), no posfácio da tradução brasileira da obra *Axël*:

⁸ « Créer et vivre son revê, l'exprimer dans des symboles grâce auxquels d' autres seront capables de le recréer à leur tour, ouvrir toutes grandes les portes de l' idéal, voilà ce qu' a voulu et ce qu' a réalisé Villiers de l'Isle-Adam » (MICHAUD, 1966, p.89)

O suicídio não é sinônimo de filosofia ou de lei de autodestruição. Ele intervém, no contexto da enunciação, exatamente como a ruptura com a lei irrestrita do gozo dos sentidos, a lei da pura sensualidade, dos limites do materialismo como horizonte do progresso. Do modo como é apresentado, o suicídio é um ato de insubmissão, de rebeldia, mais do que um abandono. (SISCAR, 2006, p.216)

Assim, Villiers, de origem aristocrática, não se encaixava na ordem burguesa vigente e sempre estava em busca de uma realidade superior, e ele a encontrava na sua imaginação, na sua criação poética. E é justamente neste ponto que Edmund Wilson, em *Castelo de Axël* (2004), o distingue do poeta francês Arthur Rimbaud (1854-1891): se este exilava-se deslocando-se espacialmente, Villiers se exilava na sua própria imaginação, criando castelos longínquos e personagens herméticas. No exílio de cada personagem está a intenção de buscar em si mesmo o Absoluto, o mundo Ideal:

[...] a palavra Absoluto, sempre grafada em maiúscula, perseguia-o, 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. Nisso consiste o sentido da réplica de Axël, que denuncia a impossibilidade de qualquer pacto com a fragilidade provisória (GRÜNEWALD, 2001, p.11-12).

Villiers é, assim, “o guardião do ideal”⁹, suas obras serão a expressão máxima da revolta contra os valores burgueses, associados ao excessivo apego ao mundo material. Grande herdeiro de Poe, o autor francês, encontraria no apelo ao mórbido, ao fantástico, o meio de aceder o “*Au-delà*”, domínio do Ideal.

Dessa maneira, deixamos à disposição uma sucinta biografia de Villiers de l’Isle-Adam, aos moldes do que fizemos com Edgar A. Poe, para que nossos leitores possam conhecer um pouco da sua emblemática trajetória em meio (e contra) a sociedade materialista que ele frequentara.

⁹ GOURMONT apud Michaud, 1966, 83.

1.2.1 VILLIERS: O HOMEM

Um 'moderno' como Baudelaire? Não. Mas somente e essencialmente um inadaptado [...]. Desde sua infância, ele toma o hábito de viver fora do mundo real. Nele, nenhum conflito interior, parece; nenhum traço do tormento baudelairiano, do dilaceramento da alma moderna. O conflito é, e será, cada vez mais, entre sua alma e o mundo que o rodeia.
(MICHAUD, 1966, p.82, tradução nossa, grifo do autor)¹⁰

Filho único do marquês Joseph-Toussaint e de Marie-Françoise Le Nepvou de Carfot, Jean-Marie-Mathias-Philippe-Auguste, o conde de Villiers de l'Isle-Adam, nasceu em Saint-Brieuc, França, em 07 de novembro de 1838. De berço aristocrático, era herdeiro autêntico dos Cavaleiros de Malta¹¹, descendia de uma família cujas raízes remontavam ao século XII e empobrecera a partir da Revolução Francesa.

Em 1846 é pronunciada a separação de bens que sua mãe, diante das extravagâncias financeiras do marquês, pedira em 1843. A partir dessa data a família passa a viver à custa da Senhorita Kérinou, tia-avó de Villiers, que posteriormente financiará alguns de seus projetos literários. Até 1855, Villiers faz seus estudos como aluno interno e externo e, também, com preceptores eclesiásticos, sem, contudo, chegar ao "baccalauréat". Entre 1855 e 1858, é conduzido pela família a Paris onde frequenta teatros, cafés e sonha tornar-se autor dramático. É em 1859 que a família se instala definitivamente na capital e Villiers se introduz nos meios literários. Conhece então Baudelaire, Alexandre Dumas e pintores, tais como Courbet e Manet, e começa, com maior elegância, a frequentar

¹⁰ "Un 'moderne' comme Baudelaire ? Non. Mais seulement et essentiellement un inadapté.[...] Dès son enfance, il prend l'habitude de vivre hors du monde réel. Chez lui, point de conflit intérieur, semble-t-il ; point de traces du tourment baudelairien, du déchirement de l'âme moderne. Le conflit es, et sera, de plus en plus, entre son âme et le monde qui l'entoure. » (MICHAUD, 1966, p.82, grifos do autor)

¹¹ "O nome de Philippe Auguste emergia do século XVI, de um antepassado que se celebrizou na defesa de Rodes contra os turcos, façanha que lhe valeu o título de grão-mestre da Ordem de Malta, outorgado pelo rei da Grécia." (GRÜNEWALD, 2001, p.18)

círculos literários e ocultistas, aos quais sua presença era imprescindível. Como afirma GRÜNEWALD (2001), ninguém sabia das situações iníquas às quais teve de se submeter para poder sobreviver, como aceitar emprego em um hospício ou em um ringue de boxe, ou escrever seu primeiro romance, *Ísis* (1862), à luz de vela, em um quarto onde somente existia um catre.

Segundo DOMINGOS (2009), a vida de Villiers é muito obscura entre 1870 e 1880, e nesse período, sua atividade literária reduz-se consideravelmente. Essa situação só iria modificar-se a partir de 1880, quando foram publicados e reeditados vários de seus contos:

O sucesso de sua produção literária nesse período se deve ao novo espírito que se instaurava na época, o qual revelava um cansaço do público para com o que lhes ofereciam os realistas e os naturalistas, bem como um certo descontentamento para com a banalidade presente nas formas dos romances populares (DOMINGOS, 2009, p.24).

Porém, sua consagração como um dos grandes autores franceses veio com a publicação de *Contes Cruels* em 1883, ao qual viriam se juntar à obra os contos “Claire Lenoir”, “Intersigne” e “Véra”.

Alan Raitt (1968) em *Villiers de l' Isle-Adam et le mouvement Symboliste* afirma que foi no domínio teatral que Villiers contribui de maneira fulcral para o estabelecimento de uma nova estética, a simbolista, visto seu desejo de reformar o gênero estabelecendo um teatro metafísico de cunho filosófico.

Sua obra mais conhecida nessa área é *Axël*, publicada em 1890, tida como uma espécie de longo poema dramático em prosa que antecede o Simbolismo, preanunciando os elementos da nova estética, já que nele ainda se encontram elementos do teatro romântico. Ela começou a ser concebida quase vinte anos antes de sua encenação em 1894. Em 1887, Villiers trabalha ainda sobre a obra, mas, muito doente, vítima de um câncer, é hospitalizado em 12 de julho de 1889, e morre em agosto deste mesmo ano, deixando *Axël* inacabada.

Geneviève Jolly (2002), em *Dramaturgie de Villiers de l' Isle-Adam*, corrobora a visão de RAITT (1968) e defende que o autor fora, nesse domínio, o mais inventivo de sua época e apesar da sua consagração à produção dramática, ele continua um dramaturgo desconhecido e considerado de menor importância.

JOLLY (2002) afirma que toda uma geração fora influenciada pela originalidade de seu teatro [como o dramaturgo belga Maurice Maeterlinck (1862-1949)] e que, mesmo depois de sua morte, muitas das suas peças foram adaptadas para o teatro e para a televisão. Dessa forma, seu teatro é revolucionário não somente porque traduz a atmosfera de uma época, mas porque permite compreender o *théâtre de la parole*¹² que se escreve e encena hoje em dia.

Dessa forma, o Conde Villiers de l'Isle-Adam, relegado à miséria, se pôs contra a sociedade materialista vigente, e o fez ironizando-a e rejeitando-a, encontrando refúgio na Arte, sua torre de marfim.

1.2.2 VILLIERS: O AUTOR

De estrato marcadamente místico, as obras de Villiers denunciam as ilusões humanas daqueles que creem viver plenamente do gozo do mundo sensual. Assim, através da sátira, dos seus mitos fantásticos, a obra villieriana intenciona fazer o leitor refletir justamente sobre os problemas que o positivismo descarta, e tirar a criatura humana da sua condição miserável e transportá-la ao Absoluto, ao Eterno:

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 (GRÜNEWALD, 2001, p.35).

Assim, através de sua arte, ele se afasta da mediocridade da sociedade materialista para refugiar-se, com os “olhos voltados para o interior em busca de uma realidade menos aparente”¹³, no mundo da imaginação, o terreno do Ideal. Com uma atitude prometeica, similar à de Poe e Baudelaire, ele reivindica para

¹² *théâtre de la parole*: do francês, teatro da palavra, e remete a um novo conceito de teatro que se incompatibiliza com a tradição do teatro burguês, que priorizava a ação e o diálogo.

¹³ « (...) les yeux tournés vers l'intérieur en quête d'une réalité moins apparente » (Michaud, p.81, 1966, tradução nossa)

si a missão de reformar o mundo real e de proteger o ideal, procurando a verdade da essência humana, distinta da positivista, na própria alma.

Ele anseia, desse modo, uma produção literária em que cada palavra é escolhida de maneira a fazer o leitor aceder a esse Ideal, resultando em uma obra rica em apelos sinestésicos e sonoros. Daí sua importância para os autores simbolistas.

A ironia também é uma marca indelével de Villiers. Segundo DOMINGOS (2009) o uso da ironia em Villiers se deve à influência de Baudelaire e representa muito mais uma atitude perante a vida, fruto da angústia de sua inadaptação ao mundo real, do que propriamente um procedimento literário. Segundo a autora, o *spleen* baudelaireano também é presença marcante nas obras villierianas e remete-se à fuga pelo sonho, resultante do ceticismo diante de realidade palpável, acrescido a um total desprezo para com ela. Essa atitude referente à de um *poète maudit*, tomada posteriormente pelos simbolistas/decadentistas, ultrapassa as barreiras da literatura e se torna um modo de viver, com o dandismo. Os dândis, donos de linguagem refinada e apreciadores das artes, encarnados por Baudelaire e também por Villiers, surgiram para distinguir aqueles, dotados de espírito aristocrático, da vulgaridade da burguesia, incorporando e vivenciando o ideal estético.

O dandismo é o sol poente; como o astro que se declina, é magnífico, sem calor e cheio de melancolia. Mas infelizmente a maré montante da democracia, que invade tudo e que tudo nivela, afoga dia a dia esses últimos representantes do orgulho humano e despeja vagas de esquecimento sobre os vestígios desses prodigiosos mirmidões. (BAUDELAIRE, 2006, p. 872)

Baudelaire, assim, influenciou amplamente Villiers não somente ao que se refere às questões místicas e metafísicas mas, também, estéticas. Porém, foi via Edgar Allan Poe que essa influência se tornou mais profícua.

Villiers esteve associado a Poe desde os primórdios de sua carreira literária. Após a morte de Baudelaire, de quem também era amigo, foi o próprio Villiers que se encarregara de difundir Poe para as novas gerações. Possivelmente foi assim que o dramaturgo Maurice Maeterlinck foi introduzido à obra do “mestre” Poe. Se Mallarmé se ocupou de interpretar a poesia e as ideias estéticas poeanas e difundir sua imagem de matemático lúdico, Villiers foi o

intérprete de suas obras narrativas, propagando para o mundo o metafísico do medo, o poeta do sobrenatural, da morte e do terror. O resultado final (e feliz) dessa comunhão de espíritos pode ser conferido em *Contos Cruéis* de Villiers de l'Isle-Adam.

Podemos observar, nessa reunião de contos, que a morte perpassa por todas as obras, porém ela vem tratada menos como a aniquilação da matéria do que como outro meio de se evadir da realidade de modo a atingir o Absoluto. Seja em Poe, como em Baudelaire ou Villiers, a morte é ao mesmo tempo a grande desconhecida e a grande esperança do retorno à pátria; sendo assim, em Villiers, todas as suas obras são permeadas pela mística da morte e pela sua obsessão:

Uma só realidade o preocupa: a morte e se ele recebeu do Romantismo, de Poe e de Baudelaire o gosto pelo macabro, este macabro exprime o sarcasmo de um homem que aprendeu a julgar tudo do plano do Eterno. E é nessa constante visão da morte que se unem, em Villiers, o sonhador, o irônico e o filósofo (MICHAUD, 1966, p.87, tradução nossa).¹⁴

O seu gosto pelo macabro, herdado de Poe, encontrou no gênero fantástico um terreno fértil para se propagar. Ao estimar que a imaginação seja a primeira qualidade que o fantástico exige de um escritor, pode-se dizer que Villiers, assim como Poe, são escritores fantásticos por excelência. Para exprimir suas criações, Villiers elege, várias vezes, o conto. É indispensável reconhecer, aqui também, a grande influência de Poe; “conteur” extremamente hábil, ele acreditava que a brevidade do conto e seu estilo lacônico tinham a capacidade de submeter o leitor à vontade do autor. Ora, se o fantástico depende justamente da habilidade de o autor convencer o leitor a entrar em um mundo diferente do real, o conto é eleito como a forma de expressão mais requisitada por aqueles que se dedicaram a esse gênero literário. Fiel ao seu precursor, Villiers encontra aí seu estilo ideal, transformando-se em um dos grandes autores fantásticos da segunda metade do século XIX.

¹⁴ « Une seule réalité le préoccupe : la mort, et s' il a reçu du Romantisme, de Poe et de Baudelaire le goût du macabre, ce macabre exprime chez lui le sarcasme d' un homme qui a appris à tout juger du plan de l éternel. Et c' est dans une constante vision de la mort que s'unissent, chez Villiers, le rêveur, l'ironiste et le philosophe. »

Grande também foi sua influência entre os simbolistas. Como já foi anteriormente dito, a marca do Simbolismo e da atitude decadentista é o desgosto para com a realidade tangível e o conseqüente refúgio para o mundo dos sonhos; ora, é justamente essa nostalgia do “*Au-delà*” que se faz sentir em grande parte das obras de Villiers e é traduzida esteticamente pelo apelo à linguagem poética, contrária à linguagem quotidiana que se revela impotente e incapaz de traduzir a rica complexidade dos estados de alma, pelo seu tratamento melódico, graças ao poder sugestivo da música. Villiers, assim, com sua prosa marcadamente poética é apontado como um dos precursores desse movimento que, por sua vez, se propunha a ascender ao mundo da imaginação pelo poder invocatório da linguagem poética de estrato musical. Como afirma DOMINGOS (2009, p.25, grifos da autora):

Villiers de l'Isle-Adam é reconhecido, desde a época do Simbolismo, como um dos formadores do movimento e, pela crítica recente, considerado seu precursor por sua filosofia, seu estilo, sua obsessão pelo “*Au-delà*”, suas críticas contra a sociedade de seu tempo e seu idealismo cristão. Villiers não é, de fato, um dos inventores da estética simbolista, sua influência ocorreu em outros domínios. Inspirou os jovens do movimento por suas escolhas literárias, seus mestres, sua postura diante da vida e suas angústias. No plano estético, mostra-se importante no que tange à relevância que atribuía às relações entre a música e a poesia e, no ideológico, sobretudo ao que concerne à metafísica simbolista.

1.3 A ANGÚSTIA DA COMPARAÇÃO

Segundo CARVALHAL (2006), “comparar é um procedimento que faz parte da estrutura do pensamento do homem e da organização da cultura”¹⁵. Assim, é um recurso analítico e interpretativo que está a serviço do estudo literário e, é claro, de outras diferentes áreas do saber humano. E, como o propósito do presente estudo é analisar obras de dois autores de diferentes nacionalidades,

¹⁵ BORGES Apud CARVALHAL, 2006, p.6

lançar-se-á mão desse recurso para melhor integralizá-lo. Porém, tal recurso pode ser concebido de diferentes formas como conta a história da literatura comparada.

Primeiramente, os chamados comparativistas clássicos estabeleciam a analogia entre as obras, identificando as semelhanças entre elas; entretanto, instalava-se uma relação de dependência cultural para com a obra dita “original”; observando a estigmatização da obra mais recente. Harold Bloom (1991), em *A angústia da influência*, elucida que entre os autores existe sempre uma relação conflituosa e angustiante como a luta de Édipo com o seu pai, Laio; assim, o sistema seria uma espécie de complexo de Édipo do criador levando à “angústia da influência”.

Por sua vez, o poeta britânico norte-americano T.S.Elliot (1888-1965) propõe a comparação vista sob outra perspectiva, a da diferença, ou seja, para ele o conceito de originalidade está associado à subversão da tradição:

O texto inovador é aquele que possibilita uma leitura diferente dos que o precederam e, desse modo, é capaz de revitalizar a tradição instaurada (CARVALHAL, 2006, p.63).

Nessa mesma linha de pensamento, J. L. Borges acredita que “cada escritor cria seus precursores”. Dessa forma, o que deve ser ponto de referência obrigatório no parâmetro do estudo literário é o texto que revoluciona a ordem estabelecida e obriga à releitura da tradição.

Porém, ao se preocupar somente com a peculiaridade de cada obra, o crítico perde de vista a importância com que a história e a tradição contribuíram para sua constituição, ao passo que o estudo comparativista que privilegia o estudo das semelhanças sem se ocupar das eventuais diferenças também perde de vista a determinação da peculiaridade de cada autor e os procedimentos criativos que caracterizam a interação entre eles; sendo assim, o ideal seria conjugar esses dois tipos de procedimentos em benefício do equilíbrio do estudo da obra/ autor em si. E é dessa forma que se procurará proceder nesse presente estudo uma vez que a riqueza dos dois autores, Poe e Villiers, se encontra justamente na contribuição de suas obras para a posterioridade por meio da originalidade de suas criações ao aproveitar o que a tradição já lhes havia deixado.

Villiers, assim, toma Poe como seu mestre e aproveita de toda sua genialidade em nome da criação de uma obra com sua marca pessoal. É o que se nota em “Ligeia” (1838) e “Véra” (1876): a semelhança entre os dois contos é marcante e fora assinalada por vários teóricos, porém, o presente estudo procurará mostrar que, apesar das confluências, sobretudo temáticas, cada um é tratado à sua maneira, propiciando maior diversidade no panorama literário de meados do século XIX que, por sua vez, engendrará o movimento simbolista, preconizado pelos autores em questão.

1.4O MOVIMENTO SIMBOLISTA

*Nous faisons l'expérience concrète
de
notre double nature,
nous vivons la nostalgie de
l'innocence et la réalité de la
chute .(MICHAUD,1966,p.17).¹⁶*

Segundo Guy Michaud (1966), a proposta do Renascimento era restituir a unidade do homem medieval, cindida pelo excessivo apego ao mundo espiritual, devolvendo à alma cristã o interesse pelo mundo concreto, mas o apelo à natureza sensível foi tão intenso que *o mundo foi reduzido à medida do homem*¹⁷. Esse processo culminou no Iluminismo, movimento artístico e filosófico, que primava pelas ideias de progresso e perfectibilidade humana, assim como pela defesa do conhecimento racional como meio para a superação de preconceitos e ideologias tradicionais. O apogeu deste movimento foi atingido no século XVIII, que passou a ser conhecido como o Século das Luzes

Em contrapartida, o Romantismo veio aplacar o materialismo vigente e, por sua vez, se propôs restituir a harmonia da condição humana, agora absorta no despotismo da razão, fazendo apelo ao místico, recorrendo ao sonho e recuperando o lado espiritual do homem:

¹⁶ “Nós fazemos a experiência concreta de nossa natureza dupla, vivemos a nostalgia da inocência e a realidade da queda” (MICHAUD, 1966, p.17, tradução nossa)

¹⁷ « [...] on réduisit le monde à la mesure de l'homme » (MICHAUD, 1966, p. 19, tradução nossa)

[...] quando o materialismo crescente que os rodeia se torna excessivamente pesado: tem-se a nostalgia do espiritual. Dessa forma, no próprio seio dessa sociedade inebriada de verdade, de harmonia e de felicidade, mas por demais devotadas exclusivamente à realidade visível, nasce uma revolta: revolta da intuição contra uma lógica despótica, revolta do sentimento e da alma contra uma razão cega pelos seus sucessos, revolta das profundezas do ser contra “as coisas consideradas sérias”, o culto das aparências vulgares, a moral e o bom senso burguês. (MICHAUD, 1966, p.20, tradução nossa, grifo do autor).¹⁸

Se a característica dos românticos era procurar a experiência no amor, nas viagens, na política, os simbolistas, ao contrário, refugiavam-se no mundo da imaginação, sua torre de marfim, em atitude de protesto contra a sociedade corrompida pelo excessivo apego ao material. No que toca ao aspecto do engajamento político e social, o Simbolismo se aproxima mais do Naturalismo e se opõe ao Romantismo: assim, quando o simbolista projeta sua ideia de destino, aproxima-se do naturalista, que acredita que o ser humano é determinado pelo meio e condições em que vive. Mas enquanto o naturalista continua inserido no mundo social, o simbolista recolhe-se no mundo intrassubjetivo, o que garante o afastamento do poeta em relação à sociedade: com a consolidação da burguesia no poder e o conseqüente apogeu da sociedade capitalista e utilitária, parecia inútil ao poeta opor-se a ela, assim ele se afasta dessa sociedade, hostilizando-a. E “fazia quanto pudesse para ignorá-la, para manter a imaginação inteiramente livre” (WILSON, 2004, p.189).

Desse modo, apesar de o Simbolismo ter sido profundamente influenciado pelo movimento romântico, ele não pode ser considerado como um mero prolongamento deste. Ele irradia por meio de alguns elementos base – o símbolo, o sonho, o mito, o inconsciente – a sensibilidade estética e as aspirações metafísicas.

¹⁸ « quand le matérialisme grandissant du monde qui les entoure leur pèse trop : ils ont la nostalgie du spirituel. Ainsi, au coeur même de cette société ivre de vérité, d'harmonie et de bonheur, mais trop exclusivement vouée à la réalité visible, naît une révolte : révolte de l'intuition contre une logique despotique, révolte du sentiment et de l'âme contre une raison aveuglée par ses succès, révolte des profondeurs de l'être contre 'les choses dites sérieuses', le culte des apparences vulgaires, la morale, et le bon sens bourgeois ». (MICHAUD, 1966, p.20, tradução nossa, grifo do autor)

O Simbolismo nasceu na França na última parte do século XIX e alcançou seu auge na década situada entre 1885 e 1895. Historicamente, este movimento é contextualizado num momento de transformações políticas e sociais advindas do desenvolvimento da ciência e da tecnologia e da luta de classes entre burguesia e proletariado, resultante da expansão urbana, do êxodo rural e da grande miséria do mundo operário. Acrescido a esse clima de incertezas e desconforto social, o iminente fim do século anunciava, em uma perspectiva apocalíptica, o fim dos tempos:

Tudo parece indicar que a idade moderna é uma dessas idades de instabilidade, dúvida, inquietude, de questionamento de todas as crenças e todos os valores; o indivíduo reivindicador de seus direitos e do seu lugar, mas, geralmente incapaz de se controlar, permanecendo escravo de seus hábitos mentais, nervosos e físicos: o homem jamais pareceu tão dividido. E a crise pela qual o mundo passa é tão somente a projeção do nosso caos interior (MICHAUD, 1966, p.18).¹⁹

Segundo Sigmund Freud (1996, p.96), em *O Mal Estar na Civilização*, civilização se refere à “soma integral das realizações e regulamentos que distinguem nossas vidas das de nossos antepassados animais”; assim, sua história baseia-se num fundamento duplo: a compulsão para o trabalho, criada pela necessidade externa, e o poder do amor, mecanismo interno pelo qual o homem fundou a família baseando-se nos seus instintos sexuais. Dessa forma, conclui Freud, Eros e Anankê²⁰ (na mitologia clássica Amor e Necessidade) se tornaram os pais também da civilização humana. Porém, a sua evolução, completa o pai da psicanálise, se deu na luta entre Eros e a Morte:

¹⁹ « Tout paraît indiquer que l'âge moderne est de ceux-là. Instabilité, doute, inquiétude, remise en question de toutes les croyances et de toutes les valeurs ; l'individu revendiquant ses droits et sa place, mais généralement incapable de se maîtriser et restant esclave d'habitudes mentales, nerveuses et physiques : jamais l'homme semble-t-il, n'a été aussi divisé. Et la crise où se débat le monde n'est que la projection de notre chaos intérieur. » (MICHAUD, 1966, p.18, tradução nossa)

²⁰ Na mitologia grega, Ananke era a mãe das moiras e a personificação do destino, necessidade inalterável. Ela era raramente adorada até a criação da religião mística de Orphic. Em Roma, ela se chamava Necessitas ("necessidade").

Agora, penso eu, o significado da evolução da civilização não mais nos é obscuro. Ele deve representar a luta entre Eros e a Morte, entre o instinto de vida e o instinto de destruição, tal como ela se elabora na espécie humana. Nessa luta consiste essencialmente toda a vida, e, portanto, a evolução da civilização pode ser simplesmente descrita como a luta da espécie humana pela vida (FREUD, 1996, p.126).

A consciência realista da morte como lei inelutável assombra a humanidade desde os seus primórdios. Embora a morte, nos vocabulários arcaicos, não exista como um conceito, ela, desde então, encerra a ideia de aniquilamento do ser. Dessa forma, a morte está diretamente ligada à perda da individualidade. Porém, a dor, o terror e a obsessão provocados por essa ideia aumentam à medida que a afirmação do indivíduo se coloca como motor propulsor da evolução e do progresso da civilização. Com o progresso científico, com a consolidação do capitalismo financeiro, o homem da segunda metade do século XIX acreditava estar no auge do processo civilizatório, evidenciando-se o culto do “eu”, do individualismo, que fora consagrado como valor absoluto pela revolução burguesa. Assim, o indivíduo se isola e se fecha em si mesmo; essa ruptura das participações remete ao isolamento, que remete à angústia que, por sua vez, leva à obsessão da morte. Essa colisão do indivíduo com a morte é determinada pela recusa da lei da natureza, fruto da inadaptação do indivíduo humano à sua própria espécie.

Se o Romantismo se recusa a acreditar que o ser humano é apenas uma peça da grande máquina que é o universo, o Simbolismo também renega o determinismo darwiniano, e recoloca o indivíduo no centro do mundo. Dessa forma, a morte, como ideia de aniquilamento da individualidade, leva os poetas a uma crise metafísica; sendo assim, muitos se refugiam na crença da imortalidade: a sobrevivência da individualidade depois da morte do corpo.

Assim, o homem, amortalhado no mistério terreno, submetido ao destino e às forças terrestres sobre as quais não tem controle, é marcado pela tendência de reduzir a vida à inação, a um niilismo que se traduz na fixação da morte como libertação:

Na literatura, obras inteiras são marcadas pela obsessão pela morte; se até então o tema era envolto nos temas mágicos ou

recolhido e velado na participação estética, agora ela aparece nua e crua (MORIN, 1970, p.266).

No domínio artístico, também se testemunha uma crise que faz eco à crise social: a crise da representação. Se na Antiguidade Clássica a relação poeta/público leitor era estreita, já que todos compactuavam do mesmo valor moral e estético, transmitido pelo conceito aristotélico de *mimésis*, na metade do século XIX, essa relação sofre um colapso (processo iniciado com a Revolução Romântica no século XVIII), já que a arte não almeja a representação, nem a comunicação, mas sim, a expressão do eu lírico:

Eu acho inútil e fastidioso representar o que é, pois nada do que *existe* me satisfaz. A natureza é feia e eu prefiro os monstros da minha fantasia à trivialidade positiva. (BAUDELAIRE, 1956, p.136-137, tradução e grifo nosso).²¹

O poeta solitário, portanto, refugia-se no mundo do sonho, na torre de marfim, divorciando-se da sociedade, o que lhe garante um hermetismo poético que é alcançado pelo poeta francês Stéphane Mallarmé (1842-1898).

Esse hermetismo se dá uma vez que, diante da impossibilidade de apreender a realidade caótica, o poeta recorre aos símbolos para fazê-lo, e é por isso que a estética referente a esse momento literário é chamada de Simbolismo. Como Michaud descreve em *Langage poétique et musique*²², a necessidade de um novo princípio estético advém do fato de que a linguagem cotidiana se revela incapaz de exprimir o que se pensa e, sobretudo, o que se sente; surge, então, a necessidade de uma linguagem capaz de traduzir a complexidade dos estados de alma, e essa linguagem está além dos signos usuais e reivindica o símbolo que é:

uma síntese, pois nele mesmo o símbolo exprime ao mesmo tempo diferentes graus de realidade, ou mais exatamente, ele exprime verdades que são válidas ao mesmo tempo em diferentes planos. Uma 'síntese viva', pois ela une na sua complexidade todos os aspectos da vida. São esses sentidos múltiplos e hierarquicamente superpostos que fazem do Simbolismo a linguagem iniciática por excelência: linguagem

²¹ « Je trouve inutile et fastidieux de représenter ce qui est, parce que rien de ce qui est ne me satisfait. La nature est laide, et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive. » (BAUDELAIRE, 1956, p. 136-137)

²² Vide MICHAUD, 1966, p. 410-412

plurívoca cujas ressonâncias e possibilidades são infinitas, já que elas se exercem simultaneamente em uma infinidade de domínios (MICHAUD, 1966, p.415).²³

Assim, a poesia não é mais mimese, seu princípio estético não tem mais como finalidade representar, mas suscitar, sugerir, provocar. A sugestão, dessa forma, rompe com os preceitos de argumentação e persuasão da retórica clássica, fazendo com que cada poema seja um enigma. Como diz Mallarmé (1891):

Nomear um objeto é suprimir os três quartos do desfrutar do poema que é feito da felicidade de adivinhá-lo pouco a pouco; sugerir-lo, eis o sonho. Este é o segredo da poesia. Sugerir (MALLARMÉ, 1945, p.869, tradução nossa).²⁴

O que vem selar o desconcerto do poeta com a realidade, e o que vem garantir a expulsão do poeta da sociedade, encerrando a ideia de “poeta maldito”.

Nessa perspectiva, o protótipo do homem solitário é encarnado plenamente por esses poetas, espíritos mais sensíveis, que ao visualizarem o poder da morte se refugiam na crença da imortalidade como ideia de salvação.

Sendo assim, muitos foram os que fecharam os olhos e se refugiaram no misticismo e no mundo dos sonhos e é dessa forma que emerge o espírito decadente e o decadentismo.

O decadentismo caracterizou muitas poesias e prosas simbolistas, nas quais os autores se colocavam como testemunhas de um universo em decadência, de um “*fin de siècle*”, que seria, também, o fim do mundo. O espírito decadente representa o cansaço de uma civilização entediada que se julga estar no ocaso, e sendo assim, sempre está à busca de situações novas, estejam elas no extravagante, no mórbido ou no requinte da forma. O artista decadente, por

²³ « Une synthèse, car en lui même le symbole exprime à la fois différents degrés de réalité, ou plus exactement il exprime des vérités qui sont valables à la fois sur différents plans. Une « synthèse vivante », car elle unit dans leur complexité tous les aspects de la vie. Ce sont ces sens multiples et hiérarchiquement superposés qui font du symbolisme le langage initiatique par excellence : langage plurivoque, dont les résonances et les possibilités sont infinies, puisqu’elles s’exercent simultanément dans une infinité de domaines. » (MICHAUD, 1966, p.415, tradução nossa)

²⁴ « Nommer un objet est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve. Tel est le secret de la poésie. Suggérer » (Vide MALLARMÉ, 1945, p.869, tradução nossa)

sentir exausta a força criadora, evade-se para o mundo da imaginação sensual. Nesta forma de misticismo, a alma torna-se, então, um produto terrestre que reconhece o abismo em que vive a consciência humana.

Nessa mesma perspectiva, Balakian (2000) define decadência como a habilidade de transmitir, mediante imagens, o estado de espírito de inquietação misteriosa e metafísica e o lírico sentido do destino. Assim, ser decadente não implica uma questão moral, mas sim, metafísica, artística. O decadente é o arquétipo do homem amortalhado no mistério terreno, submetido ao destino e às forças terrestres sobre as quais não tem controle. Ele é marcado pelo excessivo “*ennui*”, pela aguda sensibilidade, pelo olhar enclausurado e pela tendência de reduzir a vida à inação e ao sonho. E assim o é quando presente a morte – a grande intrusa –, a passagem do tempo, o “*fin de siècle*”.

Sendo este poeta altamente consciente dessa crise espiritual, ele é, muitas vezes, compelido a converter-se a uma religião e a redescobrir Deus, ora por causa de sua alma, ora para salvar sua arte de um estado de exaustão. A poesia, assim, se aproxima da mística, já que ambas almejam reencontrar em Deus o absoluto:

[...] a poesia é uma verdadeira religião. Não somente porque ela ‘constitui a única tarefa espiritual’, porque ela é, não um jogo, mas ‘um indefectível sacerdócio’, e os poetas são, dessa forma, os ‘ordenadores das festas sagradas da verdade e da justa alegria’, porque ela é ‘a expressão humana da noção divina’, e porque, fazendo ela também um constante apelo à unidade, ‘seu caminho só vai em direção ao absoluto, seu alimento não é senão a eternidade’ (MICHAUD, 1966, p.416, grifo do autor).²⁵

Dessa forma, o tema central do Simbolismo se faz na luta contra o vazio, quando se visualiza o poder da morte sobre a consciência da individualidade. A poesia simbolista, logo, não poderia ser separada da metafísica, e desta extrai todo seu substrato estético e literário. Assim, como declara Michaud (1966), a

²⁵ « [...] la poésie est une véritable religion. Non pas seulement parce qu’elle « constitue la seule tâche spirituelle », parce qu’elle est, non un jeu, mais « un indéfectible sacerdoce », les poètes étant « les ordonnateurs des fêtes sacrées de la vérité et de la juste joie », parce qu’elle est « l’expression humaine de la notion divine », et que, faisant elle aussi un constant appel à l’unité, « sa voie n’est que vers l’absolu, sa pâture n’est que d’éternité ». (MICHAUD, 1966, p.416, tradução nossa)

poesia simbolista é “ao mesmo tempo experiência intuitiva e criação fictícia, no e pelo símbolo, que une, em sua essência, todos os aspectos da Realidade”²⁶. O poeta será, então, um demiurgo, pois vai “recriar a vida” e opor-se, dessa forma, ao místico. Enquanto este se volta para o silêncio, o poeta busca a palavra.

Como afirma DOMINGOS (2009, p.74), os poetas franceses, na esteira dos poetas alemães, “passam a criar uma poesia com ritmo de prosa e uma prosa que tende a sugerir e carregar-se de ritmo [estabelecendo assim] uma grande comunicação entre conto e poema que culminará com o aparecimento de uma nova forma literária – o conto poético”.

De natureza marcadamente subjetiva, o conto poético é o canal de comunicação dos estados de alma da personagem, do narrador; e dessa maneira, a ação exterior bem como o tempo cronológico são passados para um segundo plano.

Por tratar de questões metafísicas, referentes à condição humana, muitos foram os simbolistas que se utilizaram desse tipo de narrativa. Porém, antes mesmo dos simbolistas, grandes autores como Villiers lançaram mão do conto poético para transmitir seus conteúdos mais profundos.

Outro gênero bastante popular entre os simbolistas foi o fantástico pois, dada a sua natureza também subjetiva acrescida ao clima de *rêverie*²⁷ que ele favorece, o fantástico incita o tratamento dos temas mais grotescos e diabólicos que tocam o substrato mais profundo da alma humana de uma forma poética e delicada. Como veremos a seguir, fora Poe um dos responsáveis pelo florescimento de tal gênero na França e Villiers, como bom discípulo, se mirou nas criações do mestre Poe e hoje, figura entre os maiores autores do gênero.

É nessa perspectiva que os contos “Ligeia”, de Poe e “Véra” de Villiers serão aqui tratados: como obra de dois autores cujos espíritos, exaustos da mediocridade burguesa, excessivamente apegada aos valores materiais, procuram alçar voo para uma realidade que está além desta, tangível, porém, essa realidade do “*au-delà*” só é acessível por meio da imaginação; nesses autores, ela é criadora de mundos fantásticos e extraordinários onde a morte só existe como pretexto de reconciliação entre o homem e o universo. Compreende-

²⁶ « [...] à la fois expérience intuitive et création fictive, dans et par le symbole, qui unit en son essence tous les aspects de la Réalité » (MICHAUD, 1966, p. 419, tradução nossa)

²⁷ *Rêverie*: em português, imaginação, devaneio.

se, então, que nesses dois autores já se prefigurava a arte simbolista, com todos seus valores estéticos.

2 O FANTÁSTICO NO SÉCULO XIX

O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural (TODOROV, 1992, p.31).

Mesmo nos séculos em que as luzes da ciência monopolizam todas as áreas do saber, os homens, insatisfeitos com as verdades limitadas que ela apresenta, procuram decifrar o mundo via filosofias menos ortodoxas. Essa curiosidade leva-os a se refugiarem em doutrinas esotéricas, ocultistas. No domínio literário, esse ímpeto foi expresso pela literatura cunhada de fantástica. O termo “fantástico” é oriundo do latim *phantasticus*, que, por sua vez, provém do grego φανταστικός (*phantastikós*) – ambos provenientes de “fantasia” – e refere-se ao que é criado pela imaginação, o que não existe na realidade. Hoje, vulgarizado pelo uso, o termo é aplicável a qualquer situação, porém no universo da literatura, ele caracteriza-se pela presença do sobrenatural, ou seja, pela intromissão brutal do mistério na vida real.

A literatura de veia fantástica remonta à Idade Média, mas como afirma Joël Malrieu em *Le Fantastique* (1992), o seu estabelecimento enquanto gênero literário começa a ser ensejado pelos romances góticos na França e na Inglaterra no século XVIII, e sua autonomia só encontrou terreno fértil para florescer com o Romantismo. Este movimento almejava opor-se ao racionalismo da época da Revolução Francesa, propondo a elevação dos sentimentos acima do pensamento. Os autores românticos voltaram-se cada vez mais para si mesmos, retratando o drama humano, amores trágicos, ideais utópicos e desejos de escapismo. Se o século XVIII foi marcado pela objetividade, pelo Iluminismo e pela razão, o início do século XIX seria marcado pelo lirismo, pela subjetividade,

pela emoção e pelo *eu*. Na França, impregnada da herança cartesiana, o movimento romântico não foi muito intenso e tudo que era novo e original vinha de alhures, principalmente da Alemanha e da Inglaterra. Foi a pátria de Goethe, Schiller e Herder que predominou no cenário literário, tendo em E. T. A. Hoffmann (1776-1822) seu mais ilustre expoente no que concerne ao gênero fantástico.

Se Hoffmann influenciou muitos dos escritores franceses dessa época, tais como Charles Nodier, Honoré de Balzac e Théophile Gautier, o espírito clássico francês identificou-se mais prontamente com Edgar Allan Poe, que como já fora dito foi introduzido no universo literário francês por Charles Baudelaire. Segundo Castex (1962), os contos de Edgar Poe fizeram muito sucesso na França devido à influência de suas reflexões estéticas na confecção de suas obras, apesar da “estranheza de suas invenções”. Assim também o é o escritor francês: põe a lógica a serviço da poesia burilando os conteúdos (desde os mais assustadores) em função do efeito que quer produzir no seu leitor.

Na França, em meados do século XIX, o fantástico tomou fôlego e isso se deveu não somente a Hoffmann, mas à própria influência de Poe e à publicação de artigos sobre o magnetismo animal, o sonambulismo, bruxaria, possessão e êxtase místico. O gênero fantástico se torna o meio, por excelência, de transmitir esse tipo de experiência.

Os autores decadentistas sentem, mais que os românticos, o ruir dos referentes morais e intelectuais; seus textos, entorpecidos pelo medo, pelo sentimento de “*fin de siècle*”, apelam ao mundo dos sonhos para fazer frente ao império da razão e recorrem às ciências ocultas e práticas supranaturais como meio de alcançar o nostálgico “*au-delà*”, o além. Como assinala Georges Jacquemin (1974), o fantástico ressuscita o mistério e o conseqüente medo do desconhecido, e ao senti-lo, o homem tem seus instintos primitivos de sobrevivência aguçados e tem, assim, a impressão de viver mais intensamente. O homem moderno, ao sentir medo (seja da morte ou até mesmo do próprio mundo que ele criou), identifica-se prontamente com o protagonista, que prova do mesmo sentimento, e é engendrado na trama fantástica que acaba, catarticamente, reproduzindo seus temores mais profundos. Daí a popularidade do gênero literário em questão.

CASTEX (1962) distribui as histórias fantásticas francesas em dois períodos: o primeiro, inaugurado e influenciado pelo Romantismo e pelas obras do alemão E. T. A Hoffmann; e o segundo, no último quarto do século XIX, coincide com o Naturalismo e o Simbolismo, estando ligado ao grande interesse pelas ciências ocultas, pelas práticas do magnetismo, do sonambulismo e pelas obras do norte-americano E. A. Poe traduzidas para o francês por Charles Baudelaire.

A literatura fantástica do século XIX se estabeleceu, dessa forma, como uma expressão de resistência à sociedade da época, impregnada pelos valores burgueses, cujo epicentro era o capital. Assim, sua linguagem foi usada para expressar esteticamente os aspectos negativos da alma humana, outrora condenados pela estética clássica. Ela, então, apoia-se tanto em correntes supranaturais como em descobertas e progressos científicos para compreender o homem em toda sua totalidade:

A ciência e a literatura fantástica partem, cada uma à sua maneira, para uma mesma busca, mas sempre em estreita conexão, e perseguem a mesma interrogação: O que é o homem e quais são os limites humanos? (MALRIEU, 1992, p.24, tradução nossa) ²⁸

A literatura fantástica, deste modo, responde à sede metafísica proveniente da desmistificação da ideia cartesiana do mundo como um todo inteligível. Como aponta Jacquemin (1974), o fantástico funciona tanto como literatura de evasão como de correção; de evasão, pois o mistério, o inexplicável, o medo são meios de potencializar todos os sentidos, e são assim válvulas de escape de um mundo monótono, unísono e incolor; literatura de correção, pois ele se utiliza de seu caráter inerentemente transgressor para modificar o mundo real, estabelecendo uma nova ordem.

²⁸ « La science et la littérature fantastique mènent, chacune à sa manière, mais toujours en connexion étroite, la même recherche et poursuivent la même interrogation : Qu'est-ce que c'est l'homme et quelles sont les limites de l'humain ? » (MALRIEU, 1992, p.24)

Certos teóricos, dentre os quais Castex (1962) ²⁹, afirmam que o florescimento do gênero fantástico no século XIX foi tão frutífero quanto efêmero, pois, no século XX ele seria substituído pela psicanálise. Porém, é consensual o fato que esse gênero gozou de muita popularidade no século XIX dentre aqueles que estavam saturados da banalidade dos romances burgueses. Por outro lado, o que não é consensual é a conceitualização do fantástico enquanto gênero, o que tem gerado muitas divergências entre os teóricos.

Evoca-se, assim, alguns aspectos dessa problemática conceitualização.

2.1 FANTÁSTICO: A PROBLEMÁTICA DA CONCEITUALIZAÇÃO

Ao estudar a literatura fantástica, o pesquisador depara-se com diversas nomenclaturas como, por exemplo, o fantástico puro, o realismo mágico, o maravilhoso. Não raramente os críticos discordam com relação ao estabelecimento dos limites entre uns e outros e, até mesmo, debatem acerca da natureza literária do gênero.

Como observa Roas (2001), a maioria dos críticos coincide em assinalar que a condição indispensável para que se produza o fantástico é a presença do sobrenatural. E aqui ele é entendido como a intervenção das forças de origem demiúrgica, angélica ou demoníaca, enfim é um fenômeno que transgride o mundo real, é aquele que não é explicado pelas leis desse mundo. Assim, a literatura fantástica é determinada pela sua característica transgressora. E para que a história narrada seja inserida nesse gênero, deve-se criar um ambiente similar àquele em que mora o leitor, um ambiente que, posteriormente, será tomado pelo perturbador fenômeno sobrenatural. O relato fantástico põe o leitor à frente desse fenômeno e o faz questionar as leis rigorosas e imutáveis do mundo real. Esse confronto traz à tona a incerteza na percepção da realidade e conduz o leitor a duvidar de sua própria existência.

²⁹ « En un temps où la psychanalyse décèle et 'liquide' les complexes générateurs d'hallucinations [...] (les) aventures fantastiques ont perdu leur attrait merveilleux. » (CASTEX, 1962, p.401, grifo do autor, tradução nossa: "Em um tempo no qual a psicanálise revela e 'liquida' os complexos geradores de alucinações [...] (as) aventuras fantásticas perderam seu atrativo maravilhoso.")

Porém, quando o sobrenatural não entra em conflito com o contexto, não se produz o fantástico, pois não há ruptura alguma dos esquemas da realidade: tem-se, assim, a presença do maravilhoso. Conclui-se que a diferença entre a literatura fantástica e a maravilhosa está no fato de que nesta o fenômeno estranho é mostrado como natural. O mundo maravilhoso é um lugar totalmente inventado, no qual os confrontos básicos que geram o fantástico não cabem, posto que nele tudo é possível – encantamentos, milagres, metamorfoses. Há aqui um pacto entre o leitor e a obra, tudo o que acontece dentro dos parâmetros físicos do maravilhoso é tomado como verossímil, é aceito sem questionamento.

Há, também, um outro tipo de narração que se situa a meio caminho entre ambos os gêneros: trata-se do realismo maravilhoso, ou realismo mágico. Esse gênero híbrido se funda sobre a coexistência não problemática do real e do sobrenatural; nele os acontecimentos passam por um processo de “verossimilização”³⁰, ou seja, um processo de naturalização e persuasão que confere o status de verdade ao não existente.

Contudo, antes de atribuir valores e nomenclaturas às narrativas, é preciso levar em consideração que, se um relato aparentemente sobrenatural se refere a uma ordem já codificada, posto que o referente pragmático do leitor coincida com o referente literário (como por exemplo, um fenômeno religioso), ele não é tido como sobrenatural, pois o conflito não acontece. O mesmo sucede com qualquer narração que tenha uma explicação científica.

Como aponta Finné (1980), nenhum gênero literário como o fantástico depende tanto do intelecto do leitor, pois a percepção do fenômeno – verossímil ou sobrenatural - depende de seu sistema de referências. O autor chama essa relação de dependência de sujeição³¹ da literatura.

Eu não conheço nenhum gênero literário que dependa a esse ponto do intelecto do leitor – dependência que, às vezes, pode levar a um conflito entre autor e leitor. Essa sujeição me parece uma das maiores características do gênero (FINNE, 1980, p.119, tradução nossa).³²

³⁰ Tradução livre do espanhol: verosimilización. (ROAS, 2001, p.12)

³¹ Do francês: assujettissement (FINNÉ, 1980, p.119)

³² “Je ne connais aucun genre littéraire qui dépende à ce point de l’intellect du lecteur – dépendance qui, parfois, peut mener à un conflit entre auteur et lecteur. Cet assujettissement me semble une des très grandes caractéristiques du genre.”

Talvez seja por esse motivo que a conceitualização do gênero fantástico seja permeada por tantas divergências teóricas.

Segundo Malrieu (1992), o fenômeno fantástico não é determinado pelo tema, mas sim pela maneira como é tratado; o sobrenatural apenas fornece metáforas e imagens que remetem simbolicamente a uma realidade maior. Castex (1962) também compactua dessa visão e defende que o fantástico se caracteriza pela intromissão brutal do mistério na vida real proporcionada pela projeção de imagens dos estados mórbidos da consciência. Jacquemin (1974) reitera dizendo:

Ora, não há dúvida, aos meus olhos, que o fantástico é uma forma de busca do humano, mesmo que suas vias sejam de natureza a desorientar e a suscitar a dúvida (JACQUEMIN, 1974, p.10, tradução nossa).³³

O gênero em questão remete a uma forma de expressão dos conteúdos humanos mais profundos, trazidos à superfície por meio de elementos assustadores; eles intentam desvendar, desse modo, por meio de um processo catártico, os mistérios da natureza humana. Ao revelar o fenômeno sobrenatural, revela-se também aquela parte que renegamos; o leitor, assim, a ele se identifica de maneira sutil e perversa.

Toma-se, como exemplo, Edgar Allan Poe e seu conto “Ligeia” e Villiers de l’Isle-Adam e seu conto “Véra”, contos fantásticos, por excelência, cujo discurso poético evoca o sobrenatural como meio de transportar para o Absoluto os espíritos inadaptados à realidade burguesa.

³³ « Or, il n’y a pas de doute, à mes yeux, que le fantastique est une forme de quête de l’humain, ses voies fussent-elles de nature à désorienter ou à susciter le doute » (JACQUEMIN, 1974, p.10)

2.2 O FANTÁSTICO EM EDGAR ALLAN POE

[...] o impacto de Poe com seus melhores escritos é imenso. Seus pesadelos parecem-nos tão reais que permanecem até muito depois que a luz do dia e a razão nos tenham ajudado a reformar nosso equilíbrio. A intensidade de sua escrita impõe suas visões estranhas ao leitor confiante com uma força que ele não esquece tão logo. (SOHN, 1964, p.3-4, tradução nossa)³⁴

Como fora dito anteriormente, o gênero fantástico tem suas origens no romance gótico que, por sua vez, teve grande apelo popular e foi o gênero ficcional que conservou o interesse pelo conto. Segundo Robert D. Spector (1970), em *Seven Masterpieces of Gothic Horror*, a literatura gótica produziu alvoroço no século XVIII ao se opor ao racionalismo incitado pelos ideais da Revolução Francesa. No século XIX, os elementos góticos permaneceram em romancistas tais como Charles Dickens, Walter Scott, Oscar Wilde, Emily Brontë, os quais, por sua vez, se utilizaram desse gênero para demonstrar o exagero do materialismo na cultura mecanicista da época e, assim, propuseram uma literatura de cunho escapista. No século XX, houve ainda um interesse revivido pelo gênero gótico, pois o homem, curioso de seus próprios impulsos neuróticos e eróticos reprimidos, voltou seus olhos freudianos e surrealistas para essa literatura de evasão. Fica evidente então que:

[...] quando a imaginação do homem é limitada artificialmente, o desejo gótico de escapar para a fantasia e a liberação de emoções primitivas permanecem (SPECTOR, 1970, p.11, tradução nossa).³⁵

³⁴ “[...] Poe’s impact with his best writings is tremendous. His nightmares seem so real to us that they linger long after daylight and reason have helped us to regain our balance. The intensity of his writing thrusts his peculiar visions upon the unsuspecting reader with a force that is not soon forgotten” (SOHN, 1964, p.3-4)

³⁵ “[...] whenever the imagination of man is restricted unnaturally, the Gothic desire for escape into fantasy and the release of primitive emotions continues” (SPECTOR, 1970, p.11)

Poe viveu um período histórico conturbado: o momento em que uma nova realidade, criada pela Revolução Industrial, se instaurava redefinindo seus contornos. Se, por um lado, há o progresso, por outro, as notícias que circulavam nos jornais veiculavam o aumento dos casos de polícia: crimes e assassinatos misteriosos, colocando em evidência os aspectos mais animais da natureza humana.

Mais tarde, as pesquisas de Freud iriam mostrar que a monstruosidade desses crimes era inerente à essência do homem, pois era provocada pela liberação dos seus instintos reprimidos pelo processo civilizatório. Porém, na época de Poe, que antecedeu as descobertas freudianas do inconsciente,

a vigilância da sociedade, em forma de preconceitos, com uma lei rígida de defesa da propriedade privada, impunha ao criminoso e aos desajustados de toda ordem a sanha da marginalidade. Assim, todos os desajustados eram asfixiados pelo moralismo burguês, pela impossibilidade de esconder aos olhos dos católicos ou protestantes a crueldade e a maldade humana que submergiam nesse tecido social [...] (ARAÚJO, 2002, p.73).

O espaço urbano recuperou, assim, “as bruxas e os demônios [...] que desceram à terra para ocupar seu lugar nas páginas dos jornais” (ARAÚJO, 2002, p.73). A literatura fantástica torna-se, desse modo, o meio por excelência de exprimir essas forças malignas. Segundo o mesmo autor, o gênero fantástico é algo mais que o simples precursor da psicanálise, pois é através dele que a narrativa foge da clausura do realismo e transcende os limites da realidade recorrendo ao sobrenatural, ao estranho, ao sinistro e ao insólito.

Desse modo, nos seus contos fantásticos, os temas mais macabros e horripilantes são elaborados poeticamente de forma a reivindicar a duplicidade da alma humana em constante conflito interior, dividida entre o bem e o mal, o divino e o demoníaco, a ascese e a queda. Toma-se como exemplo o conto “Ligeia” (1838), o conto preferido do autor e incensado pela crítica, que será analisado posteriormente.

2.3 O FANTÁSTICO EM VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

Assim, Villiers, ao invés de nos mergulhar em um universo ideal, pinta a vida terrestre sob um aspecto fantástico, e este espetáculo desesperador lhe inspira pensamentos de total renúncia (CASTEX, 1962, p.364, tradução nossa).³⁶

Villiers, amplamente influenciados por Poe, pretende, através do uso dos contornos e conteúdos próprios do gênero, evocar a revelação de uma realidade superior, a qual, seguindo a mesma orientação platônica dos românticos, é representada pela busca ascética do Absoluto.

Ele acredita que os seres humanos são “passantes que se agitam em vão entre sombras”³⁷ de uma realidade medíocre cindida pelo apego ao mundo material. Segundo Castex (1962), sua intenção é denunciar a ilusão humana, provocando a reflexão do leitor acerca de aspectos capitais e inerentes ao ser humano que o positivismo descarta com uma “imprudente desenvoltura”; ele pretende, assim, arrancar a criatura da miséria da sua condição relativa para transportá-la ao Absoluto.

Na sequência, faremos a análise dos contos “Ligeia” de E. A. Poe e “Véra” de Villiers de l'Isle-Adam, segundo os elementos do gênero fantástico; para tanto lançaremos mão da proposta de análise de Joël MALRIEU (1992) e de GROJNOWSKI (2000).

³⁶ « Ainsi Villiers, au lieu de nous plonger dans un univers idéal, peint la vie terrestre sous un aspect fantastique, et ce désespérant spectacle lui inspire des pensées de total renoncement.» (CASTEX, 1962, p.364)

³⁷ « [...] les hommes sont des passants qui s'agitent en vain parmi des ombres . » (CASTEX, 1962, p.347)

2.4 O FANTÁSTICO EM “LIGEIA” E EM “VÉRA”

O conto “Ligeia” publicado pela primeira vez no *American Museum of Science, Literature and the Arts* em setembro de 1838, e incluído em 1840 em *Tales of the grotesque and arabesque*, relata a história do narrador e sua esposa, Ligeia, uma mulher “estranhamente” bela, com seus olhos e cabelos negros, cor de corvo, muito inteligente e culta: “[...] *the acquisitions of Ligeia were gigantic, were astounding*”.³⁸

O narrador precisa, dessa maneira, que sua relação com Ligeia se estabelecia em outro nível que não somente o romântico, assim, ele fala do “*chaotic world of metaphysical investigation at which I was most busily occupied during the earlier years of our marriage*”³⁹, demonstrando seu interesse pela vida de estudos sobre questões metafísicas. Esse detalhe pode ser considerado, talvez, um sinal para explicar o próprio modo como ele se refere à personagem de Ligeia, apresentada com traços tão diferentes.

Apesar de seu vigor físico, ela adoece e pouco antes de falecer compõe um poema sobre “O Conqueror Worm” (em português, o verme vencedor) e, de maneira apocalíptica, cita linhas atribuídas a Joseph Glanvill, que sugerem que a vida só é sustentável através da vontade⁴⁰. Na verdade, essas linhas reproduzem a epígrafe do conto:

*AND the will therein lieth, which dieth not. Who knoweth the mysteries of the will, with its vigor? For God is but a great will pervading all things by nature of its intentness. Man doth not yield himself to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will. Joseph Glanvill (POE, 1981, p.167).*⁴¹

³⁸ “[...] os conhecimentos de Ligéia eram gigantescos, espantosos.” (MENDES, 1981, p.68)

³⁹ “[...] caótico mundo da investigação metafísica em que me achava acuradamente ocupado durante os primeiros anos de nosso casamento” (MENDES, 1981, p.68)

⁴⁰ Apesar de a epígrafe do conto ser atribuída a Joseph Glanvill, ela nunca foi encontrada na extensa obra de Poe.

⁴¹ “E ali dentro está a vontade que não morre. Quem conhece os mistérios da vontade, bem como vigor? Porque Deus é apenas uma grande vontade, penetrando todas as coisas pela qualidade de sua aplicação. O homem não se submete aos anjos nem se rende inteiramente à morte, a não ser pela fraqueza de sua débil vontade. *Joseph Glanvill*” (MENDES, 1981, p. 64)

A epígrafe serve como mote do conto e já prepara o leitor para a estranheza dos acontecimentos que se seguem. O narrador, também, vai gradativamente, apresentando razões que o acostumam ao estranho, ao insólito: ele não se lembra do nome da família de Ligeia, mas recorda-se que era alta, esguia, recorda-se da leveza do som de seus passos: “*She came and departed as a shadow*”⁴². O narrador destaca, insistentemente, o som musical, baixo de sua voz: “*the dear music of her low sweet voice*”⁴³, “*by the almost magical melody, modulation, distinctness and placidity of her very low voice*”⁴⁴, e, finalmente, “*Her voice grew more gentle — grew more low*”⁴⁵ no momento de sua morte. E descreve, também, sua beleza “*exquisite*” (em português, rara), “*strange*” (em português, estranha), de uma divina majestade. Mas é dos olhos que o narrador mais tece comentários, descrevendo-os minuciosamente e com palavras que destacam a sua amplitude, “*far larger than the ordinary eyes of our own race*”⁴⁶, maiores que os da gazela, o que era percebido em momentos de “*intense excitement*” (em português, intensa excitação). E, completa o narrador, acentuando essa particularidade: “*And at such moments was her beauty — [...] — the beauty of beings either above or apart from the earth [...]*”⁴⁷. No entanto, ele observa, o mais estranho nesses olhos era sua “**expression**” (em português, expressão, grifo do autor): “*The expression of the eyes of Ligeia! How for long hours have I pondered upon it! How have I, through the whole of a midsummer night, struggled to fathom it!*”⁴⁸. Finalmente, o narrador lembra de seu conhecimento, que como aqui já fora citado, era imenso, nunca antes visto por ele em nenhuma mulher, mais ainda, nenhum homem jamais atravessou, com ela, amplas áreas de ciência, moral, física e matemática. Pode-se imaginar, portanto, qual foi sua dor ao perdê-la, após alguns anos.

⁴² “Ela entrava e saía como uma **sombra**” (MENDES, 1981, p. 65, grifo nosso).

⁴³ “[...] a música de sua doce e profunda voz” (MENDES, 1981, p. 65).

⁴⁴ “[...] pela quase mágica melodia, pela modulação, pela clareza e placidez de sua voz bem grave” (MENDES, 1981, p. 68).

⁴⁵ “Sua voz tornou-se mais suave, tornou-se mais grave”. (MENDES, 1981, p. 69).

⁴⁶ “Eram, devo crer, bem maiores que os olhos habituais de nossa raça” (MENDES, 1981, p. 66).

⁴⁷ “E, em tais momentos, era a sua beleza — [...] — a beleza de criaturas que se acham acima ou fora da terra” (MENDES, 1981, p. 66).

⁴⁸ “A expressão dos olhos de Ligéia... Quantas e quantas horas refleti sobre ela! Quanto tempo esforcei-me por sondá-la, durante uma noite inteira de verão!” (MENDES, 1981, p. 66).

Após sua morte, o narrador compra uma velha abadia na Inglaterra e, cansado da solidão, casa-se com Lady Rowena Trevanion, uma jovem loura de olhos azuis:

Let me speak only of that one chamber, ever accursed, whither in a moment of mental alienation, I led from the altar as my bride — as the successor of the unforgotten Ligeia — the fair-haired and blue-eyed Lady Rowena Trevanion, of Tremaine (POE, 1981, p.173).⁴⁹

No segundo mês do casamento, Rowena começa a sofrer de ataques de febre e ansiedade. Uma noite, quando ela está prestes a desmaiar, o narrador oferece-lhe uma taça de vinho e, opium drogado com ópio, vê (ou pensa que vê) gotas de "um rubi brilhante e colorido fluido" cair no cálice:

*[...] as Rowena was in the act of raising the wine to her lips, I saw, or may have dreamed that I saw, fall within the goblet, as if from some invisible spring in the atmosphere of the room, three or four large drops of a brilliant and ruby colored fluid*⁵⁰ (POE, 1981, p.178).

A condição da mulher piora rapidamente, e alguns dias depois ela morre e seu corpo é embalado para o enterro. Como o narrador mantém vigília durante a noite, ele nota um breve retorno de cor nas bochechas de Rowena e, repetidamente, tenta reanimá-la; no alvorecer, o narrador, emocionalmente esgotado depois daquela noite de luta, "vê" o corpo de Lady Rowena passar por significativas mudanças metamorforseando-se, finalmente, na sua amada Ligeia:

Here then, at least," I shrieked aloud, "can I never — can I never be mistaken — these are the full, and the black, and the wild eyes — of my lost love — of the lady — of the LADY LIGEIA (POE, 1981, p.180).⁵¹

⁴⁹ "Permiti-me que fale só daquele aposento, maldito para sempre, aonde conduzi, como minha esposa, num momento de alienação mental - como sucessora da inesquecível Ligéia -, a loura Lady Rowena Trevanion, de Tremaine, de olhos azuis." (MENDES, 1981, p. 72).

⁵⁰ "[...] quando Rowena estava a erguer o vinho aos lábios, vi ou posso ter sonhado que vi, caírem dentro da taça, como vindos de fonte invisível na atmosfera do quarto, três ou quatro grandes gotas de um líquido brilhante, cor de rubi" (MENDES, 1981, p.76).

⁵¹ "Aqui estão, afinal - chamei em voz alta -, nunca poderei enganar-me... Estes são os olhos grandes, negros e estranhos de meu perdido amor... de Lady. . . de "Lady Ligéia!" (MENDES, 1981, p.79)

Já o conto “Véra” (1874), publicado em revistas em 1874, 1876 e 1810, e incluído no livro *Contes Cruels* em 1883, relata a história do Conde d’Athol e de sua jovem esposa; inconsolável, ele passa a viver em sua mansão, na companhia apenas de seu criado Raymond:

Raymond, dit tranquillement le comte, [...] nous avons résolu de nous isoler davantage ici, dès demain[...] ; tu nous suffiras. -- Nous ne recevrons personne à l’avenir (VILLIERS, 2004, p.34).⁵²

Desesperado com a perda de sua amada ele se entrega ao delírio e passa a enxergá-la, a senti-la, a amá-la como se ela não tivesse morrido: “*Grâce à la profonde et toute-puissante volonté de M. d’Athol, qui, à force d’amour, forgeait la vie et la présence de sa femme dans l’hôtel solitaire*”⁵³. Fica, aqui, evidente o diálogo com “Ligeia” uma vez que em ambos os contos a força da vontade e do amor é capaz, até mesmo, de superar a morte. Ao verificarmos a primeira frase de “Véra” - “*L’Amour est plus fort que la Mort, a dit Salomon: oui, son mystérieux pouvoir est illimité*”⁵⁴ - podemos observar que ela mantém uma clara intertextualidade com a epígrafe do conto de Poe. Segundo a nota de rodapé de **Véra et autres contes** (2004), a frase atribuída a Salomão fora aí modificada uma vez sua versão original era: “*L’amour est fort comme la mort*”⁵⁵. Assim, o narrador de “Véra” dela se apropria, transformando-a, para prenunciar ao leitor os fenômenos extraordinários que estão prestes a ocorrer.

No entanto, o narrador revela que o Conde e Véra, ao contrário do que se sucedia com os protagonistas de “Ligeia”, não compartilhavam a fé de numerosos seres vivos “*aux choses surnaturelles*” (em português, nas coisas sobrenaturais), que eram para eles, apenas “*un sujet de vagues étonnements : lettre close dont ils ne se préoccupaient pas, n’ayant pas qualité pour condamner ou justifier*”⁵⁶. Apesar do ceticismo do conde, ele testemunha a instauração do fenômeno

⁵² “Raymond, disse tranquilamente o conde, [...] nós resolvemos isolar-nos bem mais, aqui, a partir de amanhã [...]: você nos bastará. – Não receberemos ninguém daqui em diante” (DOMINGOS, 2009, p.90).

⁵³ “Graças a profunda e toda poderosa vontade do Senhor d’Athol, que, pela força do amor, forjava a vida e a presença de sua esposa na mansão solitária [...]” (DOMINGOS, 2009, p.92)

⁵⁴ “O Amor é mais forte que a Morte, disse Salomão: sim, seu misterioso poder é ilimitado” (DOMINGOS, 2009, p.83).

⁵⁵ “O amor é forte, é como a morte” (Cântico dos Cânticos, VIII, 6)

⁵⁶ “[...] um assunto de vagos espantos: carta lacrada com a qual não se preocupavam, pois não tinham condição para condenar ou justificar” (DOMINGOS, 2009, p.87).

sobrenatural. Villiers, assim, lança mão da sua descrença para criticar o apego excessivo ao mundo material, e o conseqüente desprezo pelas coisas, “celles de l’âme” (em português, aquelas da alma), “de l’infini” (em português, do infinito). Por outro lado, o conde só é capaz de ser dissuadido de seu ceticismo tendo em vista sua “nature étrange” (em português, natureza estranha) e do fato de ser dotado, assim como Véra, “de sens du merveilleux” (em português, senso do maravilhoso). Assim, ao romper seus laços com a realidade e « [...] *reconnaissant bien que le monde leur était étranger, ils s’étaient isolés, aussitôt leur union, dans ce vieux et sombre hôtel.* »⁵⁷. Isolado e sem nenhum contato com o mundo externo ele enclausura-se entregando-se ao delírio e assim, “*D’athol, en effet, vivait absolument dans l’inconscience de la mort de sa bien aimée!*”⁵⁸

Porém, um dia, ele retoma a consciência e lembra-se de que ela morreu, e, nesse momento, a chave do túmulo onde se encontrava o corpo de Véra cai da cama do casal:

*Soudain, comme une réponse, un objet brillant tomba du lit nuptial, sur la noire fourrure, avec un bruit métallique : un rayon de l’affreux jour terrestre l’éclaira !... L’abandonné se baissa, le saisit, et un sourire sublime illumina son visage en reconnaissant cet objet :c’était la clef du tombeau (VILLIERS, 2004, p.39).*⁵⁹

Assim, esses dois contos respondem aos fundamentos do estudo do fantástico feitos por Joel Malrieu(1992) em *Le Fantastique*.

Para o autor, o gênero conta com dois elementos constitutivos básicos: uma personagem e um elemento perturbador (seja um fantasma, um morto-vivo, a presença do duplo, etc.) que se caracteriza, ou não, por manifestações de loucura, alucinação, que possam desestabilizar profundamente o equilíbrio da personagem e do leitor. Para facilitar a identificação entre ambos, a personagem deve ter configurações bem realistas; verifica-se que grande parte dessas

⁵⁷ “[...] reconhecendo que o mundo lhes era estranho, isolaram-se, logo após a sua união, na velha e sombria mansão [...]” (DOMINGOS, 2009, p.87-88).

⁵⁸ “D’Athol, de fato, vivia absolutamente na inconsciência da morte de sua bem amada!” (DOMINGOS, 2009, p.91).

⁵⁹ “De repente, como uma resposta, um objeto brilhante caiu do leito nupcial, sobre a negra pele, com um barulho metálico: um raio do terrível dia terrestre iluminou-o!... O abandonado abaixou-se, pegou-o, e um sorriso sublime iluminou seu rosto ao reconhecer aquele objeto: era a chave do túmulo.” (DOMINGOS, 2009, p.97).

personagens estabelece uma imediata empatia com o leitor, já que ela é um membro benquisto pela sociedade (não raro são figuras ilustres e abastadas), porém, é uma figura ensimesmada que está mais predisposta ao fenômeno sobrenatural por estar afetiva, intelectual e socialmente isolada de seu contexto.

Em “Ligeia”, essa personagem é o próprio narrador que, apesar de anônimo, conta e escreve a sua história de amor com Ligeia, antes e depois de sua morte. Entorpecido pelas penosas lembranças, ele se revela ensimesmado e prefere o isolamento ao convívio social. É o que acontece quando, devastado pela morte da amada, resolve refugiar-se em uma velha abadia em ruínas no interior da Inglaterra:

She died; — and I, crushed into the very dust with sorrow, could no longer endure the lonely desolation of my dwelling in the dim and decaying city by the Rhine. I had no lack of what the world calls wealth. Ligeia had brought me far more, very far more than ordinarily falls to the lot of mortals. After a few months, therefore, of weary and aimless wandering, I purchased, and put in some repair, an abbey, which I shall not name, in one of the wildest and least frequented portions of fair England (POE, 1981, p.176, grifo nosso).⁶⁰

Dessa forma, o contraste entre tristeza (“lonely desolation”; em português, *solitária desolação*) e fartura (“I had no lack of what the world calls wealth”; em português, *não me faltava aquilo que o mundo chama riqueza*), revela a sua impotência perante a morte, apesar de sua confortável situação financeira. A angústia provocada por esse sentimento se estende e se intensifica à medida que o narrador relata a dimensão da solidão, sobretudo quando a lembrança da falecida lhe invade o pensamento:

Ligeia! Ligeia! Buried in studies of a nature more than all else adapted to deaden impressions of the outward world, it is by that sweet word alone — by Ligeia — that I bring before mine

⁶⁰ “Morreu. E eu, aniquilado, pulverizado pela tristeza, não pude mais suportar a solitária desolação de minha morada, na sombria e decadente cidade à beira do Reno. Não me faltava aquilo que o mundo chama riqueza. Ligéia me trouxera bem mais, muitíssimo mais do que cabe de ordinário à sorte dos humanos. Depois, portanto de poucos meses de vaguear cansativamente e sem rumo, adquiri e restaurei, em parte, uma abadia, que não denominarei, em um dos mais incultos e menos frequentados rincões da bela Inglaterra.” (MENDES, 1981, p.72, grifo nosso)

eyes in fancy the image of her who is no more (POE, 1981, p.170, grifo nosso).⁶¹

Assim, o protagonista se faz passar por um indivíduo que se mantém distante do mundo exterior (em inglês: *outward world*) do qual só lhe restam “impressions” (em português, *impressões*) já que se mantém envolto em seus estudos. Apesar da escolha do tradutor em traduzir “buried in studies” por “mergulhado em seus estudos”, o particípio passado do verbo “to bury” *buried* vem do substantivo *burial* que se refere a enterro e sepultamento. Assim, mais que mergulhado, o autor está sepultado em estudos e reminiscências desde que supostamente presenciou a volta de Ligeia do mundo dos mortos.

Em “Véra”, a personagem que presencia o elemento sobrenatural é o protagonista conde d’Athol, que, apesar do título nobiliárquico e das posses, prefere exilar-se com sua amada na sua propriedade. E assim ele é apresentado ao leitor:

*Vers le **sombre** faubourg Saint-Germain, des voitures, allumées déjà, roulaient, attardées après l'heure du Bois. L'une d'elles s'arrêta devant le portail d'un vaste hôtel seigneurial, entouré de jardins séculaires ; le cintre était surmonté de l'écusson de pierre, aux armes de l'antique famille des comtes d'Athol [...] Un homme de trente à trente-cinq ans, en deuil, au visage **mortellement pâle**, descendit. Sur le perron, de **taciturnes** serviteurs élevaient des flambeaux. Sans les voir, il gravit les marches et entra. C'était le comte d'Athol* (VILLIERS, 2004, p. 29-30, grifo nosso).⁶²

Assim, a empatia com o leitor é fomentada pela descrição de um jovem senhor (de trinta a trinta e cinco anos) de origem aristocrática (vide: “a antiga família dos condes de Athol”) enlutado pela recente morte da esposa – existe aqui também o contraste entre o conforto financeiro e impotência perante a morte.

⁶¹ “Ligéia! Ligéia! **Mergulhado em estudos, mais adaptados** que quaisquer outros, pela sua natureza, a amortecer as impressões do mundo exterior, é apenas por aquela doce palavra, Ligéia, que na imaginação evoco, diante de meus olhos, a imagem daquela que não mais existe.” (MENDES, 1981, p.64, grifo nosso)

⁶² “Nos arredores do **sombrio** bairro Saint-Germain, carros, já iluminados, rodavam, retardatários, após a hora do Bosque. Um deles parou diante do portão de uma vasta mansão senhorial, circundada de jardins seculares; o escudo de pedra sobrepunha-se ao frontão, com as armas da antiga família dos condes de Athol [...] Um homem de trinta a trinta e cinco anos, de luto, com o rosto **mortalmente pálido**, desceu. No umbral, **taciturnos** criados erguiam tochas. Sem os ver, ele subiu os degraus e entrou. Era o conde de Athol” (DOMINGOS, 2009, p. 90, grifo nosso).

A pompa da cena – os serviçais, munidos de tochas, recepcionando seu senhorio na “vasta mansão senhorial”– é desvitalizada pelos adjetivos *sombre* (em português, sombrio) ao descrever o bairro onde fica a residência, *taciturnes* (em português, taciturnos) ao descrever os criados e *mortellement pâle* (do francês, mortalmente pálido) ao descrever a personagem entorpecida pela partida da esposa.

Com a morte das amadas, os viúvos se fecham definitivamente para o mundo, e parecem, cada um a seu modo, recriar uma realidade que lhes é conveniente seja por meio do recurso aos paraísos artificiais, como no caso do narrador de “Ligeia” – “*In the excitement of my opium dreams (for I was habitually fettered in the shackles of the drug,) I would call aloud upon her name [...]*”⁶³, seja através do delírio do Conde de Athol em “Véra” – “*il causait avec l' Illusion souriante, assise, à ses yeux, sur l'autre fauteuil*”⁶⁴; por fim, esse processo de esfacelamento do mundo real em detrimento da fantasia leva os dois a um único caminho: a “ressurreição” das amadas. Assim, quando o elemento perturbador entra em cena, os frágeis fios que ligavam a personagem à realidade se rompem. Como afirma Philippov (1999):

[...] a personagem deverá, no início, apoiar-se em convenções racionais. Progressivamente, tal racionalidade cede lugar à aceitação do fenômeno como algo real. Com a revelação do fenômeno, a personagem isola-se totalmente de seu mundo: resta-lhe a loucura, a morte, a queda, a perda da identidade, a desintegração psicológica (PHILIPPOV, 1999, p.103).

Observa-se também que, na maior parte do tempo, todo esse episódio mostra-se interno à personagem, revelando seus aspectos interiores mais doentios, o que lhe atribui uma total duplicidade emocional e psíquica.

Em “Ligeia”, a revelação do fenômeno é sugerida gradualmente, mas imediatamente explicada pelo próprio narrador pelo entorpecimento da consciência causado pelo uso do ópio:

⁶³ “Na excitação de meus sonhos de ópio (pois vivia habitualmente agrilhado às algemas da droga) gritava seu nome em voz alta [...]”. (MENDES, 1981, p.74)

⁶⁴ “[...] conversava com a *Ilusão* sorridente, sentada, diante dele, na outra poltrona.” (DOMINGOS, 2009, p.91, grifo do autor)

*She appeared to be fainting, and **no attendants were within call.** I remembered where was deposited a decanter of light wine which had been ordered by her physicians, and hastened across the chamber to procure it. But, as I stepped beneath the light of the censer, two circumstances of a startling nature attracted my attention. I had felt that some palpable although invisible object had passed lightly by my person; **and I saw** that there lay upon the golden carpet, in the very middle of the rich lustre thrown from the censer, **a shadow — a faint, indefinite shadow of angelic aspect — such as might be fancied for the shadow of a shade. But I was wild with the excitement of an immoderate dose of opium,** and heeded these things but little, nor spoke of them to Rowena (POE, 1981, p.176, grifo nosso).⁶⁵*

Assim, sem a presença de nenhum criado e estando a consciência do narrador abalada pela droga (“*I was wild with the excitement of an immoderate dose of opium*”), a percepção do fenômeno é confiada estritamente a ele. Porém, Lady Rowena, em uma de suas crises, parece também testemunhá-lo, mas o narrador, incrédulo, não a leva em consideração, uma vez que seu estado mental estava muito debilitado pela doença.

Já no conto “Véra”, o “delírio” da personagem é testemunhado pelo criado Raymond. De início, ele fica estupefato com a atitude do conde, mas resolve não contrariá-lo, temendo que outro choque com a realidade lhe seja fatal, como um sonâmbulo que é acordado de seu sono, e por fim ele acaba sendo envolvido pela situação:

*La gêne des premiers jours s'effaça vite. Raymond, d'abord avec stupeur, puis par une sorte de déférence et de tendresse s'était ingénié **si bien à être naturel** [...] L'arrière-pensée pâissait ! Parfois, éprouvant une sorte de vertige, il eut besoin de se dire que la comtesse était positivement défunte. **Il se prenait à ce jeu funèbre et oubliait à chaque instant la réalité.** [...] Il avait peur ,*

⁶⁵“Ela parecia desmaiar, e **nenhum criado poderia ouvir se eu chamasse.** Lembrei de onde fora guardado um frasco de vinho leve que os médicos haviam receitado e apressei-me em atravessar o quarto para ir buscá-lo. Mas, ao passar por sob a luz do turíbulo, duas circunstâncias de natureza impressionante me atraíram a atenção. Senti que coisa palpável, embora invisível, passara de leve junto de mim, **e vi** que jazia ali, sobre o tapete dourado, bem no meio do forte clarão lançado pelo turíbulo, **uma sombra, uma sombra fraca, indecisa, de aspecto angélico, tal como o que se poderia imaginar ter a sombra de uma sombra. Mas eu estava desvairado pela excitação de uma dose imoderada de ópio** e considerei essas coisas como nada, não falando delas a Rowena” (MENDES, 1981, p.75, grifo nosso).

une peur indécise, douce. (VILLIERS , 2004, p.34-35,grifo nosso)⁶⁶

Raymond parece vivenciar o processo de “verossimilhização” já evocado pela teoria de ROAS (2001). Tomado pelo sentimento de piedade, ele começa por compactuar com o delírio de seu patrão, porém, ao passar pelo processo de naturalização do fenômeno, ele o vive *quase* que na mesma intensidade que o protagonista; *quase*, uma vez que “o medo indeciso” permanece. Trata-se, porém, de um medo *douce*; em francês, esse adjetivo pode referir-se tanto a “moderado” (segundo a opção da tradutora) como a “doce”, no sentido de terno (retificado pelo substantivo *tendresse*, em português, “ternura”). Essa associação de palavras – medo doce –, cujos princípios são tão antitéticos, gera à primeira vista um oxímoro. Contudo, a bizarrice do fenômeno é contada de forma tão delicada e poética, que a superposição do real e do irreal parece naturalmente harmoniosa.

Se a obra leva o leitor a sentir empatia pela protagonista, pela sua condição miserável (do ponto de vista existencial), o leitor identifica-se mais que prontamente com Raymond, já que ambos são espectadores que acompanham de perto as peripécias da alma atormentada do conde. Impressão que vem contrariar a tese defendida por Todorov (1992):

Em “Véra” de Villiers de l’Isle-Adam, o leitor se interroga sobre a ressurreição da mulher do conde, fenômeno que contradiz as leis da natureza, mas parece confirmado por uma série de indícios secundários. Ora, nenhuma personagem compartilha essa hesitação: nem o conde d’Athol, que crê firmemente na segunda vida de Véra, nem mesmo o velho servidor Raymond. O leitor não se identifica pois com qualquer personagem, e a hesitação não está representada no texto. Assim, a hesitação seria uma condição facultativa do fantástico: este pode existir sem satisfazê-la; mas a maior parte das obras fantásticas submete-se a ela (TODOROV, 1992, p.37).

⁶⁶ “O incômodo dos primeiros dias apagou-se rapidamente. Raymond, primeiramente com estupor, depois por uma espécie de deferência e de ternura, empenhara-se **tão bem em ser natural** [...] A sua reticência apagava-se! Às vezes, sentindo uma espécie de vertigem, teve necessidade de se dizer que a condessa estava positivamente morta. **Enredava-se nesse jogo fúnebre e esquecia a todo instante a realidade.** [...]. Tinha medo, **um medo indeciso, moderado.**” (DOMINGOS, 2009, p. 97, grifo nosso).

Apesar da pequena participação de Raymond, ela se revela de extrema importância uma vez que é através da sua *stupeur* (em português, estupor) diante deste *jeu funèbre* (em português, jogo fúnebre) que o leitor também se coloca. Já a hesitação em relação ao fenômeno fantástico é levada a cabo no final da narrativa, com o aparecimento da chave do túmulo, episódio que não é testemunhado pelo criado.

Para produzir esse efeito de hesitação, muitos autores lançam mão da narração em primeira pessoa para conferir dubiedade ao relato. Como é consensual, em uma narração desse tipo, a tonalidade do que está sendo relatado é dada pela personagem, é ela quem manipula as informações, pois tudo é visto e sentido pela sua perspectiva:

A narração em primeira pessoa oferece exemplo de uma precisão singular uma vez que aquele que conta é aquele que percebe e que participa da ação. No contrato da ficção, esse narrador incita o leitor a adotar seu ponto de vista. A novela toma a forma de um monólogo, de um diário íntimo, de confidência, ela se dá como um testemunho (GROJNOWSKI, 2000, p.127, tradução nossa).⁶⁷

Assim, em “Ligeia” a primeira pessoa insere diretamente o leitor na narrativa; isso lhe confere o sentimento de dominar toda narração, reforçando o processo empático com o narrador personagem. Mas, por outro lado, ele também é engendrado na trama de maneira a dificultar seu distanciamento crítico frente aos acontecimentos:

*For such follies, even in childhood, I had imbibed a taste and now they came back to me as if in the dotage of grief. Alas, I feel how much even of incipient madness might have been discovered in the gorgeous and fantastic draperies, in the solemn carvings of Egypt, in the wild cornices and furniture, in the Bedlam patterns of the carpets of tufted gold! I had become a bounden slave in the trammels of opium, and my labors and my orders had taken a coloring from my dreams (POE, 1981, p.173).*⁶⁸

⁶⁷ « Le récit à la première personne offre l'exemple d'une netteté particulière lorsque celui qui raconte est également celui qui perçoit et qui participe à l'action. Dans le contrat de la fiction, ce narrateur incite le lecteur à adopter son point de vue. La nouvelle emprunte la forme du monologue, du journal intime, de la confidence, elle se donne comme un témoignage.» (GROJNOWSKI, 2000, p.127)

⁶⁸ “Mesmo na infância, eu tomara gosto por tais fantasias, e agora elas me voltavam como uma extravagância do pesar. Ai! sinto quanto de loucura, mesmo incipiente pode ser descoberta nas tapeçarias ostentosas e fantasmagóricas nas solenes esculturas egípcias, nas fantásticas colunas,

Aqui o narrador, em tom confessional, conta que sempre tivera a imaginação fértil, e que, por conta do seu luto, do uso abusivo do ópio e do ambiente fantasmagórico do quarto, seus trabalhos e decisões “tomavam o colorido de (seus) sonhos” (do inglês: *had taken a coloring from my dreams*). Assim, o leitor é levado a desconfiar do poder de julgamento do narrador e, em última análise, dos fatos por ele narrado. A trama é tecida de forma a provocar a hesitação, a dúvida.

Segundo Grojnowski (2000), a narração em primeira pessoa exerce uma certa fascinação, pois é a identidade de um sujeito que se constrói de palavra em palavra, ela passa de um mero relato de acontecimentos à revelação de uma pessoa. Ela se organiza, assim, em função do “eu” que se situa no centro da narrativa dando ao leitor uma ilusão de relação direta com o enunciador:

*But why shall I minutely detail the unspeakable horrors of that night? Why shall I pause to relate how, time after time, until near the period of the gray dawn, this hideous drama of revivification was repeated(...) **Let me hurry to a conclusion.*** (POE, 1981, p.167, grifo nosso)⁶⁹

O narrador interrompe, abruptamente, a narração para prevenir o leitor de que, para evitar o desgaste da narrativa com a descrição pormenorizada daquele “hideous drama” (em português, drama horrendo), ele irá encurtá-la apressando sua conclusão e, para tanto, pede licença (“Let me hurry”). O verbo flexionado pressupõe, assim, a presença imediata do leitor.

Em “Ligeia”, a narração em primeira pessoa convida o leitor a penetrar na narrativa de modo a partilhar da experiência vivida pelo narrador. Portanto, essa experiência se revela extremamente subjetiva, uma vez que ela é contada sob o ponto de vista fantasioso do narrador, cabendo ao leitor com ele compactuar ou não.

nos desenhos alucinados, nos desenhos alucinados dos tapetes enfeitados de ouro. Tornei-me um escravo acorrentado às peias do ópio, e meus trabalhos e decisões tomavam o colorido de meus sonhos.” (MENDES, 1981, p.73)

⁶⁹ “Mas por que irei pormenorizar miudamente os indescritíveis horrores daquela noite? Por que me demorarei a relatar como de tempo em tempo, até quase a hora acinzentada do alvorecer, se repetiu esse horrendo drama de revivificação?[...] **Permiti que apresse a conclusão**” (MENDES, 1981, p.78, grifo nosso).

Já, em “Véra”, a narração é em terceira pessoa do singular. Segundo Grojnowski (2000), esse tipo de foco narrativo favorece o desaparecimento do narrador para dar mais destaque ao que está sendo narrado assim; o leitor tem a ilusão de que os acontecimentos falam por si próprios:

En refermant le sépulcre, il avait arraché de la serrure la clef d'argent, et, se haussant sur la dernière marche du seuil, il l'avait jetée doucement dans l'intérieur du tombeau. Il l'avait lancée sur les dalles intérieures, par le trèfle qui surmontait le portail. – Pourquoi ceci?... A coup sûr d'après quelque résolution mystérieuse de ne plus revenir (VILLIERS, 2004, p.30-31).⁷⁰

O narrador pode, desse modo, ser caracterizado como onisciente, uma vez que relata as ações da personagem ao passo que sinaliza seus impulsos interiores. Aqui, ele relata e analisa o gesto do conde ao jogar a chave do sepulcro de Véra; a expressão *a coup sûr* (em português, “com certeza”) sugere a precisão de sua observação. Faz-se mister notar que ela vem precedida da interrogação – *Pourquoi ceci ?...* (em português, “porque isso?”) por meio do discurso indireto livre, e que estabelece contato do narrador com o leitor. Esse discurso é uma forma de expressão que, ao invés de apresentar o personagem em sua voz própria (discurso direto), ou de informar objetivamente o leitor sobre o que ele teria dito (discurso indireto), aproxima narrador e personagem, dando a impressão de que passam a falar em uníssono. Porém, como afirma Grojnowski (2000) “que seja mais ou menos perceptível, o narrador faz parte integral da história à qual ele dá sua tonalidade”⁷¹:

Ce soir-là, cependant, on eût dit que, du fond des ténèbres, la comtesse Véra s'efforçait adorablement de revenir dans cette chambre tout embaumée d'elle ! Elle y avait laissé tant de sa personne ! (VILLIERS, 2004, p.37, grifo nosso).⁷²

⁷⁰“ Fechando o sepulcro, arrancara da fechadura a chave de prata, e, erguendo-se no último degrau da entrada, jogara-a lentamente no interior do túmulo. Lançara-a sobre as lajes interiores pelo trevo que dominava o portal. – Por quê isso?... Certamente por alguma resolução misteriosa de não mais retornar.” (DOMINGOS, 2009, p.85-86)

⁷¹“(…) qu’il soit plus ou moins perceptible, le narrateur fait partie intégrante de l’histoire à laquelle il donne sa tonalité” (GROJNOWSKI, 2000, p.129)

⁷²“naquela noite, no entanto, **se poderia dizer** que, no fundo das trevas, a condessa Vera se esforçava adoravelmente por retornar a este quarto dela todo embalsamado! Deixou ali tanto de sua pessoa!” (DOMINGOS, 2009, p.100, grifo nosso)

Na construção em destaque, o pronome “on” é indefinido, garantindo uma frase cujo sujeito é indeterminado, porém, dado o contexto, podemos inferir que o narrador lança mão, mais uma vez, do discurso indireto livre para dar forma aos sentimentos inconclusos do conde.

Apesar da narração em terceira pessoa se pretender mais imparcial, a onisciência garante a hesitação por parte do leitor, uma vez que o narrador onisciente reporta os fatos segundo a sua interpretação.

Sendo assim, seja de primeira ou de terceira pessoa, o narrador e o leitor selam um pacto no qual o fantástico se fundamenta: a hesitação diante do fenômeno sobrenatural. Ora para que tal hesitação ocorra, o narrador deve ganhar credibilidade junto ao leitor e, para tanto, ele se vale de atitudes realistas como a da documentação espacial da novela:

A novela convida à desorientação, seu valor documental constitui uma qualidade dentre outras, pois a fantasia e o fantástico, bem como a cor local, levam o leitor para dentro da ficção (GROJNOWSKI, 2000, p.127, tradução nossa.)⁷³

Assim, no que se refere ao espaço, a narração fantástica acontece em locais aparentemente comuns, grandes cidades ou até mesmo em propriedades rurais, porém em lugares isolados do convívio social – aí a literatura fantástica não economiza nas referências góticas (castelos, mansões mal-assombradas, cemitérios).

Como afirma Gama-Khalil (2009), Poe, em seus contos, atribui a todos elementos ficcionais uma função importante na geração de sentidos e, desse modo, a atmosfera fantástica dos contos poeanos é, na maioria das vezes, desencadeada por intermédio da constituição de espaços onde a história se desenrola; a opção pelo espaço fechado é determinada, assim, não só em função da aclamada unidade de lugar, mas também pela necessidade de gerar o sentido de insulamento.

⁷³ « La nouvelle invite au dépaysement, sa valeur documentaire constitue une qualité parmi d’autres car la fantaisie ou le fantastique, tout aussi bien que la couleur locale, entraînent le lecteur dans l’ailleurs de la fiction. » (GROJNOWSKI, 2000, p.127)

Em “Ligeia”, o narrador ao perder sua amada, se refugia em uma abadia “*in one of the wildest and least frequented portions of fair England.*”⁷⁴. Já em “Véra”, no início do conto, já aparece o “*vaste hôtel seigneurial, entouré de jardins séculaires*”⁷⁵; no seu interior, ele se fecha na “*chambre veuve*” (em português, quarto viúvo) e, como se a esposa tivesse viva, diz ao velho criado para dispensar os demais empregados e que eles iriam se isolar naquela vasta mansão senhorial onde “*l'épaisseur des jardins amortissait les bruits du dehors*”⁷⁶

O insulamento espacial, dessa forma, faz eco à personalidade hermética da personagem e às mudanças conferidas ao ambiente pela presença do elemento perturbador. O espaço é configurado, então, pelas dimensões do protagonista em uma perspectiva determinista, em voga no século XIX. Em sentido amplo, o determinismo geográfico é a concepção segundo a qual o meio ambiente define ou influencia fortemente a fisiologia e a psicologia humana, de modo que seria possível explicar a história dos povos em função das relações de causa e efeito que se estabeleceriam na interação homem/natureza. Em “Ligeia”, como já foi dito, o narrador, devastado pela morte da amada, refugia-se em uma velha abadia em ruínas (referência notadamente gótica) no interior da Inglaterra:

*The gloomy and dreary grandeur of the building, the almost savage aspect of the domain, the many melancholy and time-honored memories connected with both, had much in **unison with the feelings of utter abandonment which had driven me into that remote and unsocial region of the country.*** (POE, 1981, p.167, grifo nosso)⁷⁷

Fica, aqui, latente a interferência do sentimento da personagem na escolha do local para o seu refugio. Os vocábulos “gloomy” e “dreary”, de que o narrador fez uso para descrever o edifício, fazem referência ao que é escuro e melancólico, tal como seu estado de espírito. É flagrante a cumplicidade entre o espaço e a

⁷⁴ “[...] em um dos mais incultos e menos frequentados rincões da bela Inglaterra.” (MENDES, 1981, p.72).

⁷⁵ “[...] vasta mansão senhorial, circundada de jardins seculares.” (DOMINGOS, 2009, p. 84).

⁷⁶ “[...] espessura dos jardins amortecia os barulhos do exterior.” (DOMINGOS, 2009, p. 88).

⁷⁷ “A grandeza melancólica e sombria do edifício, o aspecto quase selvagem da propriedade, as muitas recordações tristonhas e vetustas que a ambos se ligavam tinham muito de **união com os sentimentos de extremo abandono que me haviam levado àquela remota e deserta região do interior**” (MENDES, 1981, p.72, grifo nosso).

personagem. Como afirma Grojnowski (2000), nas narrativas curtas todos os seus componentes se intensificam para reforçar a eficácia da narração na produção do efeito sobre o leitor, assim sendo, o espaço da novela traduz a percepção da personagem.

A construção espacial é, dessa forma, muito rica e influi diretamente na percepção do fenômeno sobrenatural: ao restaurar a velha abadia, o quarto onde o protagonista passará as noites com a sua segunda esposa é reconstruído de modo a criar um cenário, pleno de sugestões fantasmagóricas:

*The room lay in a **high turret of the castellated abbey**, was pentagonal in shape [...] the bridal couch — of an Indian model, and low, and sculptured of solid ebony, with a pall-like canopy above. In each of the angles of the chamber stood on end a **gigantic sarcophagus of black granite, from the tombs of the kings** [...]. To one entering the room, they bore **the appearance of simple monstrosities** [...]. **The phantasmagoric effect** was vastly heightened by the artificial introduction of a strong continual current of wind behind the draperies — giving a hideous and uneasy animation to the whole (POE, 1981, p.173, grifo nosso).⁷⁸*

Interessante observar que o narrador atribui ao quarto do casal características de uma câmara mortuária com sarcófagos, panos mortuários, túmulos. Assim, quando o fenômeno sobrenatural, sugestivamente, é instaurado, ele é atribuído ao mórbido cenário:

*[...] she spoke of sounds, and of motions, in and about the chamber of the turret, which **I concluded had no origin save in the distemper of her fancy, or perhaps in the phantasmagoric influences of the chamber itself** (POE, 1981, p.173, grifo nosso).⁷⁹*

⁷⁸ “O aposento achava-se numa **alta torre da abadia acastelada** [...] o leito nupcial – de modelo indiano, baixo e esculpido em ébano maciço, encimado por um dossel semelhante a um pano mortuário. Em cada um dos ângulos do quarto se erguia **um gigantesco sarcófago de granito negro tirado dos túmulos dos reis** [...]. Para quem entrasse no quarto, tinham **a aparência de simples monstruosidades** [...] **O efeito fantasmagórico** era vastamente realçado pela introdução artificial duma forte corrente contínua de vento por trás das cortinas, dando horrenda e inquietante animação ao todo” (MENDES, 1981, p.75, grifo nosso).

⁷⁹ “[...]referia-se ela a sons e a movimentos dentro e em redor do quarto da torre, e que **eu não podia deixar de atribuir senão ao desarranjo de sua imaginação ou talvez às fantasmáticas influências do próprio quarto**” (MENDES, 1981, p.74, grifo nosso).

Desse modo, a atmosfera gótica é construída não somente em função da localização espacial, mas também pela escolha precisa de cada item do mobiliário. O texto “Filosofia do Mobiliário” (1997), de autoria do próprio Poe, corrobora essa posição. Publicado em um primeiro momento em 1980 na *Burton's Magazine*, ele intenta discutir, sob a aparência de uma irônica crítica de decoração, a importância de cada objeto na constituição do espaço.

Se em “Ligeia” a ambientação fantasmagórica do quarto favorece a aparição do elemento sobrenatural, em “Véra”, o elemento sobrenatural provoca uma mudança no ambiente que pode ser visualizada pelo jogo entre claro/escuro atribuído a adjetivos que simbolizam, respectivamente, a presença e a ausência de Véra. Como já fora antes citado, a narração se abre com o adjetivo *sombre*, porém quando o conde d’Athol sente a presença de Véra, o ambiente se ilumina:

Les objets, dans la chambre étaient maintenant éclairés par une lueur jusqu'alors imprécise, celle d'une veilleuse, bleuissant les ténèbres, et que la nuit, montée au firmament, faisait apparaître ici comme une autre étoile (VILLIERS, 2004, p.33, grifo nosso).⁸⁰

Mais adiante, quando o conde recobra a consciência, ele vê se esvaír juntamente com a luz, seu delírio de amor; antes, o que irradiava luz, se desvanece na escuridão trazida pelo choque com a realidade:

[...] À l'instant même, à cette parole, la mystique veilleuse de l'iconostase s'éteignit. Le pâle petit jour du matin, - d'un banal, grisâtre e pluvieux, - filtra dans la chambre par les interstices des rideaux. Les bougies blémirent et s'éteignirent, laissant fumer âcrement leurs mèches rouges ; le feu disparut sous une couche de cendres tièdes ; les fleurs se fanèrent et se desséchèrent en quelques moments (VILLIERS, 2004, p.39, grifo nosso).⁸¹

⁸⁰ “Os objetos, no quarto, estavam agora **iluminados** por uma **claridade** até então imprecisa, a de uma lamparina, azulando as trevas, e que a noite, erguida no firmamento, fazia aparecer ali como uma **estrela**” (DOMINGOS, 2009, p. 95, grifo nosso).

⁸¹ “[...] No mesmo instante, a essas palavras, a mística lamparina do ícone **apagou-se**. A pálida claridade do amanhecer – de uma manhã **banal, cinzenta e chuvosa** -, filtrou-se no quarto, pelas nesgas das cortina. **As velas empalideceram e apagaram-se**, deixando fumegar irritantemente suas mechas vermelhas; o fogo desapareceu em uma camada de cinzas mornas; **as flores murcharam e secaram** em alguns segundos” (VILLIERS apud DOMINGOS, 2009, p. 102, grifo nosso).

É interessante observar, sob um ponto de vista de julgamento de valores, que ao elemento diurno é associada à realidade, que aqui vem adjetivada por “banal”; por outro lado, à luz artificial é associado o irreal, o delírio, a fantasia. O nome, Véra, atribuído à heroína sobrenatural endossa essa inversão. Segundo Domingos (2005), o nome pode estar ligado a três significados: à filosofia de Hegel à qual a epígrafe faz referência, e que traduz o questionamento da noção de verdade do mundo materialista; ao seu significado em russo – origem da heroína – e que quer dizer “fé”; e, finalmente, ao seu significado em latim, “a verdadeira”.

Os protagonistas das duas novelas se isolam completamente do convívio social. O personagem fantástico é desse modo, arrastado para um espaço singular de onde se irradia o sentimento de estranheza que faz eco à sua solidão, à sua necessidade de escapar da convivência social. Quanto mais ele penetra nesse espaço mais ele se recolhe, mais ele adentra a penumbra de seu inconsciente:

Uma vez que a novela se atém a um único lugar, ela toma facilmente o partido da aventura interior onde primam a emoção e os turbilhões da subjetividade (GROJNOWSKI, 2000, p.82, tradução nossa).⁸²

A experiência vivida pelos heróis se faz sentir também na demarcação temporal. Quanto a esse aspecto, a narrativa fantástica conta com o tempo histórico real, que comumente costuma ser recente e historicamente datado em relação ao momento da narração, porém, quando ocorre o fenômeno sobrenatural, há uma pausa, o *arrêt du temps*, ou seja, a suspensão da linearidade temporal, conferindo uma ambientação mítica e onírica ao que está sendo narrado. Assim, a personagem fantástica é desenraizada de seu contexto social e espaciotemporal, pois prefere viver alienada e exilada. Como aponta Philippov (1999) acerca do aspecto espaciotemporal:

Este espaço e tempo do irreal podem representar momentos de transição mítica entre a vida e a morte, entre o devir e o vivido.

⁸² « Lorsque la nouvelle s'en tient à un lieu unique , elle prends volontiers le parti de l'aventure intérieure où priment l'émotion, les remous de la subjectivité. » (GROJNOWSKI, 2000, p.82)

Marcam, portanto, dentro da degenerescência, da decomposição e da transitoriedade moderna, uma busca de perenidade e permanência que apenas o passado já vivido pode garantir. (PHILIPPOV, 1999, p.103)

“Ligeia” é uma metaficção, pois o narrador conta e ao mesmo tempo escreve sua própria história. Há, assim, a imbricação de dois tempos: o tempo da narrativa, presente à enunciação, e o tempo da história, do passado, das reminiscências. Esse recurso narrativo faz com que o narrador não enxergue os fatos contados com clareza já que a distância temporal entre os acontecimentos e sua narração reveste o conto de um *fog*, de uma nebulosidade eloquente. Em Poe, a escolha da narração em primeira pessoa é, propositalmente, propícia:

And now, while I write, a recollection flashes upon me that I have never known the paternal name of her who was my friend and my betrothed, and who became the partner of my studies, and finally the wife of my bosom. Was it a playful charge on the part of my Ligeia? or was it a test of my strength of affection, that I should institute no inquiries upon this point? or was it rather a caprice of my own —a wildly romantic offering on the shrine of the most passionate devotion? I but indistinctly recall the fact itself (POE, 1981, p.164, grifo do autor e nosso).⁸³

Dessa forma, toda demarcação cronológica expressa no texto é alienada às reminiscências do narrador e às suas impressões sobre ela.

Em “Véra”, a superposição do irreal e do real faz com que o tempo da narrativa esteja sempre no limiar entre o histórico real, medido pela linearidade, e o tempo psicológico, interior à personagem, permeado por pausas, *feed-back*, culminando na total paralisação do tempo. Assim, a narrativa começa pontuando: « C’était à la tombée d’un soir d’automne, en ces dernières années à Paris » . (VILLIERS, 2004, p. 29)⁸⁴. Em seguida, quando o fenômeno fantástico se impõe, há ainda uma demarcação temporal, mas a concretude da linearidade cronológica é

⁸³ “E agora, enquanto escrevo, uma lembrança me vem, como um clarão: que eu *jamais* conheci o nome de família daquela que foi minha amiga e minha noiva, que se tornou a companheira de meus estudos e finalmente a esposa de meu coração. Fora uma travessa injunção de Ligéia ou uma prova da força de meu afeto que me levava a não indagar esse ponto? Ou fora antes um capricho de minha parte, uma oferta loucamente romântica, no altar da mais apaixonada devoção? **Só confusamente me lembro do próprio fato**”. (MENDES, 1981, p.64, grifo do autor e nosso)

⁸⁴ “Era o cair de uma tarde de outono, nestes últimos anos em Paris” (DOMINGOS, 2009, p. 90).

suplantada pelas pausas, como quando o protagonista rememora seu primeiro encontro com Véra, ou até mesmo pelo avanço cronológico:

Les jours, les nuits, les semaines s'envolèrent. Ni l'un, ni l'autre ne savait ce qu'ils accomplissaient. Et des phénomènes singuliers se passaient maintenant, où il devenait difficile de distinguer le point où l'imaginaire et le réel étaient identiques (VILLIERS, 2004, p.35, grifo nosso).⁸⁵

O *arrêt du temps* é levado a cabo no fim da narrativa, quando o conde d'Athol perde, pela segunda vez, a sua amada:

[...] le balancier de la pendule reprit graduellement son immobilité. La certitude de tous les objets s'envola subitement. L'opale morte, ne brillait plus (VILLIERS, 2004, p.39, grifo do autor e nosso).⁸⁶

Mais uma vez, a narrativa flagra a inversão de valores ensejada pelo autor. Aqui, a imobilidade é atribuída ao tempo cronológico, e a certeza trazida pelo fenômeno sobrenatural.

Como assinala CASTEX (1962), a primeira versão do conto, publicada em 1847, terminava com a ressurreição de Véra no momento em que “ils s'aperçurent, *alors*, qu'ils n'étaient, réellement, qu'un seul être.” (VILLIERS, 2006, p.38, grifo do autor)⁸⁷; porém, continua o autor, o novo desfecho da versão definitiva, publicada em 1883, na obra *Contes Cruels*, reforça a intenção de Villiers de partir em busca do mundo ideal. Assim, a chave do mausoléu de Véra é apresentada ao conde (e conseqüentemente ao leitor) como uma solução para o embate entre matéria e espírito. Ela estaria, então, no *au-delà*, no além, onde habita o Absoluto e onde a união de almas não é profanada pela morte.

⁸⁵ “**Os dias, as noites, as semanas voaram.** Nem um nem outro sabia o que realizavam. E fenômenos singulares ocorriam agora, nos quais **se tornava difícil distinguir o ponto em que o imaginário e o real eram idênticos**” (DOMINGOS, 2009, p. 97, grifo nosso.)

⁸⁶ “[...] o balanço do pêndulo retomou gradativamente sua **imobilidade. A certeza de todos os objetos desapareceu** subitamente. A opala morta não brilhava mais.” (DOMINGOS, 2009, p. 102, grifo nosso).

⁸⁷ “E eles perceberam, *então*, que não eram senão *um único ser*.” (DOMINGOS, 2009, p. 101, grifo do autor).

Se, para Todorov (1992),⁸⁸ a referida chave preconiza a presença do elemento maravilhoso, o presente estudo é tentado a defender que, pelo contrário, ela ativa o fenômeno fantástico. Pois, uma vez que o leitor, tal como Raymond, havia sofrido um processo de naturalização do elemento sobrenatural, pois ele já estava habituado à presença de Véra, a chave traz consigo não só o caminho para outro mundo, mas também instaura de uma vez a dúvida sobre se de fato ocorreu o fenômeno sobrenatural.

Dessa maneira, o leitor pode ser levado a acreditar que de fato foi o espectro de Véra o responsável pelo reaparecimento da chave, como fora anteriormente sugerido pelo próprio narrador; porém, o estado de espírito, abalado, do conde pode sugerir que tudo não passa de outro delírio, causado pelo impacto, quando confrontado pela segunda vez com a dura realidade.

Em “Ligeia”, essa hesitação vai sendo tecida ao longo do texto, seja pelo recurso à narração em primeira pessoa, seja pelo constante uso de entorpecentes pelo narrador, pela distância temporal entre os acontecimentos e sua narração, pelo ambiente fantasmagórico, ou até mesmo pela declaração do narrador de que desde criança ele tomara gosto pelas fantasias. Por outro lado, a filosofia de Ligeia de que “o homem não se submete aos anjos, nem se rende inteiramente à morte, a não ser pela fraqueza de sua débil vontade”⁸⁹, bem como sua ânsia de viver podem dar indícios ao leitor de que ela superou a barreira que separa o mundo espiritual e o material para voltar ao mundo dos vivos.

Uma vez superada todas as possíveis interpretações dos mais variados leitores, nos seus diferentes contextos histórico-culturais (o leitor do século XIX poderia estar mais propenso à explicação sobrenatural de ambos os contos, já o do século XX, depois do incurso da psicanálise, poderia optar pela explicação lógica, recorrendo ao entorpecimento da consciência pela dor), o que perdura é a hesitação. Em qualquer época, o leitor encontra-se em uma corda bamba suspensa entre a realidade palpável e a impalpável realidade sobrenatural. Pois, como afirma Vladimir Soloviov (1992), filósofo e místico russo do séc. XIX:

⁸⁸ [...] “Véra” de Villiers de l'Isle-Adam – ao longo de toda novela, pode hesitar-se entre crer na vida depois da morte; ou julgar o conde, que nisso acredita, louco. Mas no final, o conde descobre em seu quarto a chave do túmulo de Véra; ora, esta chave, ele mesmo a tinha jogado no interior do túmulo; é forçoso então que seja Véra, a morta, quem a tenha trazido. (TODOROV, 1992, p.37)

⁸⁹ “Man doth not yield him to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will.” (MENDES, 1981, p.64)

No verdadeiro fantástico, fica sempre preservada a possibilidade exterior e formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas ao mesmo tempo esta explicação é completamente privada de probabilidade interna.⁹⁰

Porém, como afirma Steinmetz (1990), se em Poe o fantástico nasce não dos sonhos, mas de um mórbido poder do terror exercido na consciência; em Villiers, predomina o fantástico essencialmente simbolista, aquele marcado pelo apego ao onírico e à espiritualidade. Por outro lado, ambos fazem recurso a esse gênero como forma de penetrar no lado mais obscuro da mente humana, aquele ignorado pela realidade positivista e cartesiana, favorecendo a reintegração do eu com todos os seus aspectos. A presença da morte, desse modo, se faz mister uma vez que ela é tomada como o elo entre o mundo material e o espiritual.

Conclui-se, dessa maneira, que “Ligeia” e “Véra” são contos elaborados poeticamente através do discurso fantástico, de teor altamente transgressor. Assim, eles se comunicam, já que em ambos a presença do amor e da morte é reivindicada como meio de superação da realidade material para se alcançar o absoluto, levando o leitor, por meio de um processo catártico de identificação com a personagem, a evadir-se das concepções positivistas do mundo, taxadas como verdade absoluta.

A seguir, enfocaremos a questão da morte como elemento estruturador das duas narrativas em questão.

⁹⁰ SOLOVIOV apud TODOROV, 1992, p.32

3 A EXPRESSÃO DA MORTE EM “LIGEIA” E EM “VÉRA”

O conteúdo pré-histórico da morte subsiste em nós, nos nossos sonhos, fantasias, na estética dissolvendo e amortecendo a nossa morte trazendo em si as verdades antropológicas mais profundas. (MORIN, 1970, p.164)

A fuga da realidade provocada pelo entorpecimento da consciência diante da morte é o que move os contos “Ligeia”, de Edgar Allan Poe e “Véra”, de Villiers de l’Isle-Adam. Esse movimento de fuga está diretamente associado ao seu temor.

Segundo Edgar Morin (1970), em *O Homem e a Morte*, a existência de uma consciência realista da morte como uma lei inelutável data do período pré-histórico. Embora ela não exista ainda nos vocabulários arcaicos, como um conceito, mas como uma viagem, uma entrada para a morada dos antepassados, a sua consciência como aniquilamento do ser é incessantemente repelida, transferida e metamorfoseada na vida quotidiana. Deste modo, a ideia de morte aniquilamento está no cerne da crença humana na imortalidade.

O temor à morte associa-se ao sentimento da perda da individualidade, da consciência de um vazio onde havia a plenitude individual:

[...] quanto mais o homem descobre a perda da individualidade por detrás da realidade putrescente de uma carcaça, tanto mais fica traumatizado, e quanto mais ele é afetado pela morte, tanto mais descobre que ela é a perda irreparável da realidade (MORIN, 1970, p.33).

Dessa maneira, as práticas funerárias e o luto são recursos elaborados pelo processo civilizatório que visam proteger os vivos contra “o contágio da morte”, tabu que está ligado ao estado de impureza da decomposição do cadáver.

Como ressalta Kennedy (1993) no ensaio *“Ligeia” and the problem of dying womem*, o poema, “The Conqueror Worm”, feito e recitado por Ligeia, momentos antes de seu corpo sucumbir à morte, exprime “as ansiedades mais profundas do

narrador sobre a morte e a decomposição”. (KENNEDY, 1993, p.121, tradução nossa)⁹¹:

[...] *But see, amid the mimic rout,
A crawling shape intrude!
A blood-red thing that writhes from out
The scenic solitude!
It writhes! — it writhes! — with mortal pangs
The mimes become its food,
And the seraphs sob at vermin fangs
In human gore imbued.*[...] (POE, 1981, p,172).⁹²

Aqui, o verme é o anti-herói desse drama tétrico que é a vida e, ao se infiltrar em seus bastidores, se alimentando de sangue humano, acaba por prevalecer no final. Como afirma Benjamin (1985, p.207), se na Idade Média morrer era um espetáculo público na vida do indivíduo, durante o século XIX, a sociedade burguesa rechaçou a morte do universo dos vivos, especializando instituições responsáveis pelas práticas funerárias de modo a permitir ao homem evitar o “espetáculo da morte”. Assim, durante o período de luto – associado ao período de putrefação do cadáver que se estende a mais ou menos um ano – os parentes do morto eram isolados do convívio social e suas roupas negras traziam a marca do tabu que os tornava intocáveis.

Em “Véra”, esse período que seria atribuído ao luto coincide, não por acaso, com o período em que o viúvo, Roger d’Athol, desesperado com a morte de sua adorada esposa Véra, a trouxe de volta à vida pela força de seu amor:

Une année s’était écoulée. Le soir de l’Anniversaire, le comte, assis auprès du feu, dans la chambre de Véra, venait de lui lire un fabliau florentin : Callimaque [...] La chambre semblait joyeuse et douée de vie, d’une façon plus significative et plus intense que

⁹¹ “If Ligeia has articulated a fundamentally masculine resistance to the Conqueror Worm, she has in her last hours presumably voiced the narrator’s deepest anxieties about death and decomposition” (KENNEDY, 1993, p.121)

⁹² “[...] Mas, olhai! No tropel dos atores
uma forma se arrasta e insinua!
Vem, sangrenta, a enroscar-se, da nua
e erma cena, junto aos bastidores,
a enroscar-se! Um a um, cai, exangue,
cada ator, que esse monstro devora.
E soluçam os anjos - que é sangue,
sangue humano, o que as faces lhe cora.[...]”
(MENDES, 1981, p.64).

d'habitude. Mais rien ne pouvait surprendre le comte ! Cela lui semblait tellement normal, qu'il ne fit même pas attention que l'heure sonnait à cette pendule arrêtée depuis une année (VILLIERS, 2004, p.32, grifo do autor).⁹³

Assim, extremamente traumatizado pela perda da amada ele nega a morte e, por extensão, o luto. Talvez, em uma leitura mais atenta, possamos concluir que o horror à putrefação é tão intenso que, durante todo o período a ela associado, o tempo cronológico é paralisado como mostra a passagem “cette pendule arrêtée depuis une année” (em português, “este pêndulo parado fazia um ano”).

O trauma vivificado pela experiência da putrefação cadavérica revela a inadaptação do homem frente a sua espécie, uma vez que a morte é inerente a ela. Porém, observa-se que em uma sociedade gregária o impacto desse trauma é menor, já que a configuração do indivíduo está imbricada no âmbito social; sendo assim, nas sociedades antropocêntricas, que valorizam a afirmação da individualidade em detrimento da espécie, o trauma da morte é mais intenso. Dessa forma, a religião nasce dessa inadaptação do indivíduo como um meio de canalizar o temor à morte por meio do mito da imortalidade.

Se antigamente (no Egito, na Grécia politeísta, por exemplo) o direito à imortalidade era privilégio de reis e de alguns eleitos pertencentes às camadas mais abastadas da sociedade, com o cristianismo ela se populariza estendendo-se aos oprimidos à medida que se adquire e emerge-se econômica e socialmente à superfície social. Esse processo culminou, na segunda metade do século XIX, na “crise da morte”⁹⁴, ou seja, na crise da individualidade diante do mundo contemporâneo. Ela começara a ser ensejada pelo “mal do século” dos românticos, que, inadaptados ao novo ambiente urbano, procuravam se refugiar no passado, em busca do “paraíso perdido”, ou até mesmo no futuro, frente à expectativa profética de um mundo luminoso.

⁹³ Um ano decorrera. Na noite do Aniversário, o conde sentado junto ao fogo, no quarto de Véra, acabava de ler *para ela* uma fábula florentina: *Calímaco* [...] O quarto parecia alegre e dotado de vida, de um modo mais significativo e mais intenso que de costume. Mas nada podia surpreender o conde! Aquilo lhe parecia tão normal, que nem mesmo prestou atenção que a hora soava naquele pêndulo parado fazia um ano (DOMINGOS, 2009, p.99-100)

⁹⁴ Expressão cunhada por MORIN (1970, p.128).

Em 1848, com o desmembramento do Romantismo, os dois polos de inadaptação humana se afastaram: de um lado, a fuga para o futuro, de aspiração socialista e revolucionária; de outro, a recusa do presente remetendo ao isolamento hermético. Esse isolamento resultara do desespero diante da consciência da impotência humana perante a morte, levando assim a sociedade a um estado niilista de morbidez coletiva. Como já fora explicitado anteriormente, esse desespero fora expresso, em termos literários, pelo apelo ao sobrenatural, com o florescimento do gênero fantástico, e posteriormente pela estética simbolista e decadentista.

Nas narrativas em questão, a morte é o centro gravitacional e todos os seus elementos são por ela configurados. O espaço, por exemplo, como já vimos anteriormente, é tomado ora pelo ambiente fúnebre (em “Ligeia”, com seu “*fantastic chamber*”, do português, quarto fantástico.) ora, pelo ambiente nostálgico (em “Véra”, com sua “*chambre veuve*”, do português, quarto viúvo), porém, ambos são assombrados pela morte ou, pela sua negação; o tempo, por sua vez, adquire uma conotação psicológica uma vez que a trama não se desloca de acordo com o tempo cronológico. Em “Véra”, o pêndulo, como já fora anteriormente mencionado, pára com a manifestação da morte via o elemento sobrenatural (“ [...] *la pendule, dont il avait brisé le ressort pour qu'elle ne sonnât plus d'autres heures.*”⁹⁵); em “Ligeia”, o tempo cronológico é tampouco importante apesar de pontuado pelo narrador, toda trama é tecida pelas elucubrações do narrador-personagem a respeito da morte, seja de sua amada Ligeia, seja da sua segunda esposa, Lady Rowena:

It might have been midnight, or perhaps earlier, or later, for I had taken no note of time, when a sob, low, gentle, but very distinct, startled me from my reverie (POE, 1981, p.178, grifo nosso).⁹⁶

Nas duas narrativas, a morte é testemunhada pelos protagonistas e passa por duas etapas: a primeira se refere à aniquilação da matéria gerando a nostalgia nos entes queridos.

⁹⁵ “[...] o pêndulo, cuja mola ele quebrara para que não mais soasse outras horas.” (DOMINGOS, 2009, p.93).

⁹⁶ “Podia ser meia-noite, ou talvez mais cedo ou mais tarde, pois **eu não notava o decorrer do tempo**, quando um soluço, baixo, suave, mas bem distinto, me sobressaltou do sonho.” (MENDES, 1981, p.76, grifo nosso).

Em “Ligeia”:

*[...] the many **melancholy** and time-honored memories connected with both, had much in unison with the feelings of utter **abandonment** which had driven me into that remote and unsocial region of the country* (POE, 1981, p.173, grifo nosso).⁹⁷

Em “Véra”:

*Tout à coup, **le charme se rompait** ;l'accident terrible les **désunissait**; leurs bras s'étaient **désenlacés**. Quelle ombre lui avait pris sa chère morte? Morte! Non* (VILLIERS, 2004, p.32, grifo nosso).⁹⁸

A segunda etapa se refere à superação da morte pela vontade, expressa pelo amor, como maneira de restituir a unidade do casal por ela abalada. Nessa segunda etapa, a morte é transfigurada e simbolizada pela aparição do espectro das amadas falecidas por meio do duplo que como veremos consiste em uma manobra do espírito para salvaguardar o eu desdobrando-se em múltiplas formas.

Em “Ligeia”:

*The hues of life flushed up with unwonted energy into the countenance — the limbs relaxed — and, save that the eyelids were yet pressed heavily together, and that the bandages and draperies of the grave still imparted their charnel character to the figure, I might have dreamed that Rowena **had indeed shaken off, utterly, the fetters of Death*** (POE, 1981 p.180, grifo nosso).⁹⁹

Em “Véra”:

*Une **présence flottait dans l'air**: une forme s'efforçait de transparaître, de se tramer sur l'espace devenu indéfinissable* (VILLIERS, 2004, p.32, grifo nosso).¹⁰⁰

⁹⁷ “[...]as muitas recordações tristonhas e vetustas que a ambos se ligavam tinham muito de união com os sentimentos de extremo abandono que me haviam levado àquela remota e deserta região do interior.” (MENDES, 1981, p.72, grifo nosso).

⁹⁸ “De repente, **o charme rompia-se**, o acidente terrível os **desunia**; seus braços **desenlaçaram-se**. Que espectro roubara-lhe sua querida morta? Morta! Não.” (DOMINGOS, 2009, p.88, grifo nosso).

⁹⁹ “As cores da vida irromperam, com indomável energia, no seu rosto, os membros se relaxaram e, a não ser porque as pálpebras ainda se mantivessem estreitamente cerradas e porque os planejamentos e faixas tumulares ainda impusessem seu caráter sepulcral ao rosto, eu poderia ter sonhado que Rowena **na verdade, repelira completamente as cadeias da Morte**.” (MENDES, 1981, p.78, grifo nosso).

¹⁰⁰ “**Uma presença ondulava no ar**: uma forma esforçava-se para transparecer, para se tramar no espaço que se tornou indefinível.” (DOMINGOS, 2009, p.91, grifo nosso)

Dessa forma, a presença obsessiva da morte se dá por meio da presença obsessiva dos mortos. O espírito, representado pelo conceito de duplo seria, assim, resultado da crença na sobrevivência da alma à decomposição do corpo e na salvação da individualidade humana; suas manifestações, que datam desde as sociedades arcaicas, se revelam por meio da sombra, do eco, do reflexo no espelho, etc.

Dessa maneira, a literatura retoma o duplo como um suporte antropológico, como manobra do espírito humano que só se conhece intimamente através da projeção do “eu”. Além dessa perspectiva de autoconhecimento, esse suporte funciona como uma autoafirmação da individualidade humana em face à sua impotência perante a morte e à reivindicação da imortalidade. Nos referidos contos, o duplo se manifesta pela presença perturbadora do espírito das duas jovens senhoras que foram arrancadas do seio da vida, e seus respectivos esposos vão a seu encontro.

3.1 O FENÔMENO DA DUPLICIDADE: SUAS MANIFESTAÇÕES AO LONGO DA HISTÓRIA DA LITERATURA E SUA EXPRESSÃO EM “LIGEIA” E EM “VÉRA”

Em “Ligeia” e em “Véra”, a presença do duplo é invocada pelos protagonistas como resultado de uma elaboração psíquica, sensorial e até mesmo intelectual da perda de suas amadas. Se em “Ligeia” essa invocação é sugerida pelas alucinações do viúvo devido ao uso imoderado de ópio e até mesmo da ambientação fantasmagórica do quarto, em “Véra”, a manifestação do duplo aparece, primeiramente, como fruto da imaginação do viúvo em reação à intolerável perda de sua amada e, finalmente, pela sugestão do seu efetivo retorno ao mundo dos vivos.

Se nesses contos a manifestação do duplo pode ser interpretada como uma defesa do eu contra o seu esfacelamento perante a morte, o tema da duplicidade, ou seja, do sujeito que possui sua identidade dividida em partes contrastantes é bastante recorrente na história da literatura e suas ocorrências

variam de acordo com o momento histórico e o pensamento filosófico de cada época, até ganhar amparo científico com o advento da psicanálise no fim do século XIX.

Edgar Morin (1970) faz um estudo sobre o duplo em culturas arcaicas e constata que, nas civilizações antigas, ele estava sempre ligado à morte, e sua presença era uma constante durante a vida do homem primitivo, e embora isso o aterrorizasse, não lhe restava outra alternativa a não ser aprender a lidar com ela.

Uma das manifestações mais recorrentes do duplo arcaico enquanto sentimento da morte é a sombra. As crenças que giram em torno do duplo em culturas arcaicas apresentam reflexos nos dias atuais; Morin (1970) esclarece que o medo que existia da sombra antigamente ainda está presente hoje, como por exemplo: um lugar assombrado, no sentido próprio do termo, é aquele que possui sombras, contudo, no sentido figurado, um lugar assombrado é o ambiente onde habitam fantasmas.

Outra manifestação do duplo é o espelho. O espelho, segundo várias crenças orientais e ocidentais, é um objeto mágico capaz de captar o interior do sujeito que se põe à sua frente e de reproduzir uma imagem que, em muitos casos, não coincide com a aparência do ser. Ele oferece um reflexo invertido de algo e, por causa disto, pode colocar à mostra o indivíduo em sua totalidade, com o seu verso e o seu reverso.

O duplo pode ser também representado pela figura do anjo. Os anjos possuem corpo análogo ao humano, mas seu espírito é celeste, eles são intermediários entre Deus e o homem, daí sua natureza dupla. Além disso, a tradição cristã considera que todo homem bom e justo possui um anjo guardião e protetor, o qual pode trazer-lhe mensagens celestes e conforto para a alma. O anjo, nesse sentido, é considerado como uma dupla face do ser humano, ou seja, uma esfera divina (imortal) que acompanha um corpo terreno (mortal).

Já na Antiguidade, o mito do duplo fazia refletir a concepção unitária do mundo; neste contexto, o duplo simbolizava o homogêneo e era representado por duas personagens que apresentavam semelhanças físicas como o sócia, o irmão, o gêmeo, etc.

Dessa forma, as obras literárias discorriam a respeito de personagens duplicadas, metamorfoseadas ou que tiveram suas identidades usurpadas;

todavia, no desfecho, elas voltavam a ser como eram antes da duplicação, isto porque a tendência filosófica dominante não almejava discutir a questão da multiplicidade da personalidade, mas, ao contrário, queria-se reafirmar o sentido de unidade do ser e do universo que sobressaia no pensamento mitológico, religioso e filosófico predominante até fins do século XVI.

A partir do século XVII, o homem percebe que o universo não é guiado por uma única força, mas que o ser humano também tem um grande poder de dominar a natureza. A ideia de unidade da consciência e da identidade do sujeito e do mundo passa a ser questionada, o homem vê-se como o centro do universo e não mais como a sombra de uma divindade que o subjuga. Nesse contexto, a temática do duplo, que até então era manifestada pelo idêntico, tende a ser explorada tendo em vista o heterogêneo e o disforme. E é no Romantismo que essa temática manifestada pelo heterogêneo emerge com grande força.

O termo “duplo” – *Doppelgänger*, em alemão – cunhado, em 1796, pelo escritor alemão Jean Paul Richter (1763-1825), foi consagrado pelo movimento romântico e significa “aquele que caminha ao lado”, “o companheiro de estrada”.

Durante o conturbado momento histórico e político da Revolução Francesa – antecessor do movimento romântico – o homem se vê em descompasso com o mundo em que vive. As promessas da Revolução de liberdade, igualdade e fraternidade para todos caíram por terra, a emergência da burguesia acentuou a pobreza, a miséria e o indivíduo encontra-se num momento de profunda crise de identidade, incertezas e angústias. Neste universo, a tendência que prevalece é a da valorização da subjetividade e das questões que atormentam o mais profundo íntimo do ser. Assim, Bravo (2000) declara que:

Numa época de convulsão política, em que as hierarquias não se mantêm, em que a autoridade do Estado e da Igreja é posta em discussão, a problemática da identidade pessoal torna-se crucial [...]. O mundo é uma duplicata: tudo não passa de aparência, a verdadeira realidade está fora, noutra lugar, tudo o que parece ser objetivo é, na verdade, subjetivo, o mundo não é senão o produto do espírito que dialoga consigo próprio. (BRAVO, 2000, p. 269-70).

É nesse momento que se dá o advento do Romantismo. A visão romântica do “eu” aparece, então, condicionada ao componente histórico e político (a

Revolução Francesa) e também guiada pela filosofia idealista de cunho platônico, do alemão Johann G. Fichte (1762-1814), que serve de suporte metafísico à teoria do eu duplicado. Segundo essa filosofia, a realidade concreta e palpável é uma parcela de algo maior e prender-se a ela é subordinar-se a algo finito, limitado. Assim, os românticos sempre buscavam algo superior, infinito, e é através da obra de arte que essa busca se concretiza. Dessa forma, o sentimento de exílio, o anseio por algo pleno se projeta na fuga, ora para o passado, ora para o futuro (utopia); ora para o fantástico e o inconsciente.

Os românticos tiveram consciência da complexidade do ser humano, da sua dinamicidade. Eles defendem que, além do mundo físico, o homem é dotado de outros domínios que a razão não poderia facilmente decodificar: assim, cada homem é um mundo a ser explorado. Com a valorização da experiência da subjetividade, um dos gêneros que mais se destaca no Romantismo é o fantástico, e é por meio dele que o tema da duplicidade se manifesta com mais rigor:

o tema da duplicidade do Eu mostra uma afinidade particular com um gênero literário - o fantástico - tendo alcançado o apogeu no Romantismo, momento em que se consolida a exploração do tenebroso e do irracional na ficção, tendência que faz face ao paradoxismo do racionalismo ocidental. A imagem do desdobramento, como a revelação do lado desconhecido do homem, é muito explorada pelos românticos [...] (MELLO, 2000, p.117, grifo nosso).

A expressão do duplo é, dessa forma, reflexo da “revolução de Copérnico”, ensejada pelo Romantismo: tudo é visto sob o ponto de vista do homem e tudo por ele é controlado.

O tema da duplicidade, nas últimas décadas do século XIX e início do século XX na Europa, é abordado de forma a compreender o ser humano em sua complexidade psíquica. Neste sentido, a arte literária antecipa de certa forma o que será fundamentado cientificamente com as investigações psicanalíticas posteriores. Como comenta Bravo (2000): “o sujeito freudiano dividido aparece na literatura antes de ser teorizado”.

Freud, com a teorização sobre o inconsciente, mostra que o ser humano, como diziam os românticos, não é uno, mas ao contrário, nele coabitam forças

que se chocam a todo instante. Dessa forma, a psicanálise mostra que o indivíduo é um ser multifacetado, e, ainda, mostra que o heterogêneo faz parte da própria condição humana.

Freud atribui a existência dessa pluralidade do ser humano ao desenvolvimento do seu próprio eu. Assim, na primeira infância, o ser é uno, ele não tem consciência do limite entre o eu e o outro e vive com o corpo da mãe e com o mundo ao seu redor uma relação simbiótica plena. Porém, a harmonia dessa unidade é desfeita quando a figura do pai entra em cena e perturba a sua intensa ligação com a mãe. Receosa de não reencontrar o equilíbrio perdido, a criança culpabiliza o pai e nele investe toda a sua hostilidade; esse impulso parricida foi descrito por Freud e alcunhado por Carl Jung como “Complexo de Édipo”, em referência à tragédia de Sófocles (496-406 a.C), *Édipo Rei*, que discorre sobre a preferência velada do filho pela mãe, acompanhada de uma aversão clara pelo pai.

Freud explicita que nessa fase da infância, conhecida como edipiana, a criança se dá conta da diferenciação sexual ao perceber o falo do pai e a falta dele na mãe. Ao presumir que a mãe foi castrada, o menino teme pelo seu falo e a menina se crê vítima de amputação. A angústia causada pela eminente castração é conhecida na psicanálise como “Complexo de Castração”.

Embora traumáticos, tanto o Complexo de Édipo quanto o de Castração são necessários à emancipação psíquica da criança uma vez que, nessa fase, ela aprende a reprimir seus instintos e impulsos para poder inserir-se na sociedade.

O psicanalista francês Jacques Lacan (1901-1981) reestruturou o complexo de Édipo sob bases linguísticas e alcunhou a fase pré-edipiana de fase metafórica e a pós-edipiana de fase metonímica.

Na fase metafórica, a criança, ao se contemplar no espelho, se vê como um todo unívoco, ou seja, sua imagem refletida é ao mesmo tempo o significante e o significado. Essa fase remete a um outro conceito psicanalítico, o de Narcisismo; postulado por Freud em referência ao Mito de Narciso, personagem mítica que morre afogada ao mergulhar num riacho de águas cristalinas para reaver sua bela imagem refletida.

No entanto, com a vivência do Complexo de Édipo e da tomada de consciência da diferenciação sexual com o Complexo de Castração, o sujeito

emerge radicalmente dividido entre a vida consciente e o desejo inconsciente reprimido, dessa forma, a criança passa da fase metafórica para a fase metonímica:

A criança é afastada dessa fase “plena” imaginária e levada para o mundo vazio da linguagem. A linguagem é “vazia” porque é apenas um processo interminável de diferença e ausência: em lugar de possuir alguma coisa em sua plenitude, a criança agora simplesmente passará de um significante para outro, ao longo de uma cadeia linguística potencialmente infinita – o mundo “metafórico” do espelho cedeu terreno ao mundo “metonímico” da linguagem (Eagleton, 2006, p.180, grifos do autor).

A fase metonímica, assim, engloba uma outra fase do narcisismo, aquela em que a criança, ao reconhecer sua incompletude, se mira no outro no intuito de reconquistar o estado simbiótico com a natureza:

O narcisismo secundário se defini como o investimento libidinal (sexual) da imagem do eu, sendo essa imagem constituída pelas identificações do eu com as imagens do *objeto* (Nasio, 1997, p.55, grifo nosso).

Segundo J.-D. Nasio (1997, p.55), o termo “objeto” aqui empregado designa uma “representação inconsciente prévia à existência de alguém” fruto de um processo de identificação narcísica.

Essa relação erótica em que o indivíduo humano se fixa numa imagem que o aliena em si mesmo, aí está a energia e aí está a forma de onde se origina a organização passional que ele chamará de seu *eu* (LACAN, 1966, p.113, grifo do autor).

Para a psicanálise, essa identificação do “eu” com o outro pode ser total ou parcial. Embora a identificação total só exista conceitualmente e, segundo Nasio (1997), não se refira a nenhum caso clínico concreto, a identificação parcial pode remeter-se à imagem do “objeto” bem como a um traço saliente que o distinga. Dentre esses traços, esse autor cita como exemplo o timbre de voz:

Todos os seres que vocês amaram e perderam como marcados por uma sonoridade vocal idêntica, conclui-se que seu eu não é outra coisa senão sonoridade pura, senão a inflexão singular de uma voz múltipla e, no entanto, única (NASIO, 1997, p.107).

No conto “ Ligeia”, por exemplo o narrador, ao discorrer a respeito dos atributos físicos de sua amada, aponta a voz como um traço distintivo de sua pessoa:

*I CANNOT, for my soul, remember how, when, or even precisely where, I first became acquainted with the lady Ligeia. Long years have since elapsed, and my memory is feeble through much suffering. Or, perhaps, I cannot now bring these points to mind, because, in truth, the character of my beloved, her rare learning, her singular yet placid cast of beauty, and **the thrilling and enthralling eloquence of her low musical language**, made their way into my heart by paces so steadily and stealthily progressive that they have been unnoticed and unknown (POE, 1981, p.167, grifo do autor e nosso).¹⁰¹*

Como mostra a passagem em evidência acima, a melodiosa voz de Ligeia foi um dos fatores responsáveis pelo esquecimento de qualquer informação externa à sua pessoa. Se analisarmos vocabularmente o adjetivo “enthralling” do inglês, “subjugante”, concluiremos que ele se origina do verbo “to enslave” do inglês, “escravizar” . Não por acaso Ligeia, na mitologia grega, era uma das sereias e, como já é sabido, eram seres muito belos, metade humanos, metade peixes que tinham o poder de seduzir os marinheiros com a doçura de seus cantos. Assim, os adjetivos em questão sugerem o poder de sedução do canto de Ligeia, capaz de subjugar o narrador, levando-o ao entorpecimento de sua consciência.

Dessa mesma forma, no decorrer do conto, um dos indícios da presença da amada falecida se dá através de ruídos e sons:

She partly arose, and spoke, in an earnest low whisper, of sounds which she then heard, but which I could not hear [...]. The wind was rushing hurriedly behind the tapestries, and I wished to show her (what, let me confess it, I could not all believe) that those almost

¹⁰¹ “JURO PELA MINHA ALMA que não posso lembrar-me como, quando, ou mesmo precisamente onde, travei, pela primeira vez, conhecimento com Lady Ligéia. Longos anos se passaram desde então e minha memória se enfraqueceu pelo muito sofrer. Ou, talvez, não possa *agora* evocar aqueles pontos, porque, na verdade, o caráter de minha bem-amada, seu raro saber, sua estranha, mas plácida qualidade de beleza e **a emocionante e subjugante eloquência de sua linguagem musical** haviam aberto caminho dentro do meu coração, a passos tão constantes e tão furtivos que passaram despercebidos e ignorados.” (MENDES, 1981, p.64, grifo do autor e nosso).

inarticulate breathings, and those very gentle variations of the figures upon the wall, were but the natural effects of that customary rushing of the wind. But a deadly pallor, overspreading her face, had proved to me that my exertions to reassure her would be fruitless (POE, 1981, p.177, grifo do autor).¹⁰²

Nessa passagem, a enferma Lady Rowena, sucessora de Ligeia, pressente uma mudança na atmosfera do quarto do casal e a atribui a sons inexplicáveis; o narrador tenta dissuadi-la, alegando que, na verdade, esses sons eram ruídos produzidos pelo vento, porém, nem um, nem outro estava inteiramente convencido dessa explicação. Na sequência da ação, o narrador, antes incapaz de ouvir tais sons, presencia um acontecimento sobrenatural cuja veracidade é posta à prova uma vez que seus sentidos estavam inebriados pelo uso do ópio:

I had felt that some palpable although invisible object had passed lightly by my person; and I saw that there lay upon the golden carpet, in the very middle of the rich lustre thrown from the censer, a shadow — a faint, indefinite shadow of angelic aspect — such as might be fancied for the shadow of a shade. But I was wild with the excitement of an immoderate dose of opium, and heeded these things but little, nor spoke of them to Rowena (POE, 1981, p.177. grifo nosso).¹⁰³

A sombra (em inglês, “shadow”) sentida e vista pelo narrador remete à presença de Ligeia e, apesar do seu angélico aspecto, é tida como a responsável pela morte de Rowena. Envenenamento por vingança ou simples alucinação? Não cabe aqui a discussão acerca do fenômeno, porém, se faz mister destacar que o indício da presença da falecida se faz gradualmente por meio de sons e

¹⁰² “Ela ergueu-se um pouco e falou num sussurro ansioso e baixo, de sons que ela *então* ouvia mas que eu não podia perceber [...]. O vento corria com violência por trás das tapeçarias e eu tentei mostrar-lhe (o que, confesso, eu mesmo não podia acreditar *inteiramente*) que aqueles sopros, quase inarticulados, e aquelas oscilações muito suaves das figuras na parede eram apenas o efeito natural daquela corrente costumeira de vento. Mas um palor mortal, espalhando-se em sua face, demonstrou-me que os esforços para reanimá-la seriam infrutíferos”. (MENDES, 1981, p.75, grifos do autor)

¹⁰³ “**Senti que alguma coisa palpável, embora invisível**, passara de leve junto de mim, e **vi** que jazia ali, sobre o tapete dourado, bem no meio do forte clarão lançado pelo turíbulo, **uma sombra, uma sombra fraca, indecisa, de aspecto angélico, tal como o que se poderia imaginar ter a sombra de uma sombra**. Mas eu estava desvairado pela excitação de uma dose imoderada de ópio e considereei essas coisas como nada, não falando delas a Rowena.” (MENDES, 1981, p. 75, grifo nosso)

ruídos e também por meio de vultos e sombras. O leitor, por meio da sugestão do narrador, é levado, assim, a vincular, metonimicamente, esses indícios à pessoa de Ligeia.

Dessa forma, o viúvo, a recupera do mundo dos mortos a fim de restabelecer, com ela, sua união primeira, que só é levada a cabo no final do conto quando se dá a suposta transfiguração do falecido corpo de Lady Rowena no de Lady Ligeia.

Esse fenômeno pode também ser verificado no conto “Véra”, porém, aqui a identificação parcial se faz não só com um traço saliente do objeto, mas, com a sua imagem global. Como explicita Nasio (1997) :

[...] o eu reproduz fielmente os contornos e os movimentos daquele que o deixou, e, assim, se torna idêntico a sua imagem total. Essa maleabilidade notável para vestir-se com a pele do outro se explica facilmente: a razão dela é o narcisismo. A imagem do objeto amado, desejado e perdido, que o eu entristecido agora torna sua, é na verdade sua própria imagem, que ele havia investido como sendo a imagem do outro (NASIO, 1997, p.108).

Se em “Ligeia” a presença sobrenatural da morta é vinculada ao sucessivo aparecimento de traços que compuseram a sua identidade primeira, em “Véra”, a adorada falecida é recuperada na sua esfera global.

*D'Athol vivait double, en illuminé. Un visage doux et pâle, entrevu comme l'éclair, entre deux clins d'yeux ; un faible accord frappé au piano, tout à coup ; un baiser qui lui fermait la bouche au moment où il allait frapper, des affinités de pensées féminines qui s'éveillaient en lui en réponse à ce qu'il disait un dédoublement de lui-même tel, qu'il sentait, comme en un brouillard fluide, le parfum vertigineusement doux de sa bien-aimée auprès de lui, et, la nuit, entre la veille et le sommeil, des paroles entendues très bas : tout l'avertissait. C'était une **négation de la Mort élevée, enfin, à une puissance inconnue** ! (VILLIERS, 2004, p.35, grifos do autor e nosso).¹⁰⁴*

¹⁰⁴ “De Athol vivia duplamente como um iluminado. Um rosto doce e pálido, visto como um raio, entre duas piscadelas; um fraco acorde tocado no piano, de repente; um beijo que lhe fechava a boca no momento em que ele ia tocar, afinidades de pensamentos *femininos* que despertavam nele em resposta ao que ele afirmava um desdobraimento de si mesmo tal, que ele sentia, como em uma bruma fluida, o perfume vertiginosamente doce de sua bem-amada junto a ele, e, à noite, entre a vigília e o sono, palavras ouvidas muito baixo: tudo o advertia. Era **a negação da Morte, elevada, assim, a uma potência desconhecida.**” (DOMINGOS, 2009, p. 92, grifos do autor e nossos).

Extremamente sensual, o narrador mobiliza todos os sentidos no intuito de recriar todos os movimentos de Véra: a visão (a doçura e a palidez da sua tez), passando pela audição (os acordes do piano, os murmúrios), pelo paladar (o beijo), pelo tato (sua presença como uma bruma fluída) e pelo olfato (seu perfume). Porém, essa reprodução da imagem da falecida só foi muito bem sucedida com a “negação da morte, elevada a uma potencia desconhecida”.

*D' Athol, en effet, vivait absolument dans l' inconscience de la mort de sa bien-aimée! Il ne pouvait que la trouver toujours présente, tant **la forme de la jeune femme était mêlée à la sienne**. Tantôt, sur un banc de jardin, les jours de soleil, il lisait, à haute voix, les poésies qu'elle aimait ; tantôt, le soir, auprès du feu, les deux tasses de thé sur un guéridon, il causait avec l' Illusion souriante, assise, à ses yeux, sur l'autre fauteuil (VILLIERS, 2004, p.35, grifos nossos e do autor).¹⁰⁵*

Ora, se na fase que sucede o narcisismo primário, que Lacan alcunhara como fase metonímica, o eu cindido se mira no outro para reaver sua auto-imagem, flagramos aqui o momento em que isso acontece, pois, as formas do eu e do outro (do viúvo e da falecida mais especificamente) se misturam e se confundem. Como afirma Freud (1984):

Quando alguém perde um objeto ou tem de renunciar a ele, é bastante frequente ressarcir-se identificando-se com ele, erigindo-o de novo em seu eu, de modo que a escolha de objeto regride, por assim dizer à identificação (FREUD, 1984, p.89).

Assim, a “forma” (do francês, “forme”) de Véra é invocada pelo viúvo como resultado da reação à dor intolerável de sua perda; ele refugia-se, desse modo, na inconsciência da ausência de sua bem amada (“dans l'inconscience de la mort de sa bien-aimée”) para reencontrá-la, negando a realidade; o viúvo, então, passa a conviver com seu espectro, com a sua “*Illusion souriante*” como se a morte nunca tivesse de fato existido.

¹⁰⁵ “De Athol, na verdade, vivia absolutamente na inconsciência da morte de sua bem-amada! Ele só podia encontrá-la sempre presente, tanto **a forma da jovem senhora estava misturada à sua**. Às vezes, em um banco de jardim, nos dias de sol, ele lia, em voz alta, as poesias que ela amava; em outras, à noite, junto à lareira, as duas xícaras de chá sobre uma mesa, ele conversava com a *Ilusão* sorridente, sentada, aos seus olhos, em uma outra poltrona.” (DOMINGOS, 2009, p. 91, grifos do autor e nossos).

Dessa forma, nos dois contos, a presença do “objeto”, ou seja, do “fantasma” das falecidas é o fruto da reivindicação nostálgica, por parte dos viúvos, do estado de plenitude anteriormente vivido pelos amantes antes da morte.

Marthe Robert (1979) ao descrever o duplo romântico defende que o herói desdobrado invoca esses fantasmas como meio de reconquistar a Mulher Eterna:

[...] a evolução e a historia são coisas desconhecidas, tudo recomeça sempre, tudo se repete, há por toda parte figuras, elas próprias desdobradas, não seres de carne e de sangue, mas, fantasmas cuja aparição súbita provoca êxtase ou gela a alma de terror. O retorno eterno dos mesmos fenômenos e dos mesmos acontecimentos não abole somente o tempo, mata as pessoas para apenas deixar subsistir imagens, apaga objetos sob miragens cuja perseguição, tão irresistível quanto vã, faz ganhar desgosto por qualquer outra forma de conquista. Nesse universo sem cessar desfeito pelas aparições e pelas metamorfoses, o herói desdobrado não tem amigo, nem inimigo, nem objetivo de ação que tenha em si próprio um valor insubstituível, não encontra sequer mulher a amar, uma vez que, incapaz de distinguir individualmente, só conhece a Mulher Eterna, eternamente mutante e única sob os seus inúmeros rostos, que contem todas as parceiras amorosas possíveis, sem que qualquer delas a possa jamais igualar em perfeição e pureza (Robert, 1979, p.76).

O duplo, ou o desdobramento do ser, é, assim, uma manobra do espírito contra o despedaçamento do eu. Ora, se na fase pré-edipiana (ou metafórica) o ser vivia em estado simbiótico com o universo, até então representado pelo corpo da mãe, passada a fase edipiana, ele anseia reconquistar essa integração buscando formas de substituí-lo e, não raramente, o faz projetando o corpo materno na figura da mulher, porém, não a mulher de carne e osso, mas, uma imagem desencarnada com quem enseja consumir uma comunhão mística e não carnal.

Edgar A. Poe, respondendo à sua vocação romântica, faz de suas heroínas o protótipo da mulher perfeita, totalmente idealizada, e busca em suas “morta vivas” uma reconciliação com o Universo (vide “Ligeia”, “Eleonora”, “Berenice”, “Morela”). Em “Ligeia”, seu conto preferido, o viúvo discorre parágrafos a fio comparando sua amada às figuras míticas e personagens célebres da antiguidade:

*I regarded the sweet mouth. Here was indeed the **triumph** of all things **heavenly** — the **magnificent** turn of the short upper lip — the soft, voluptuous slumber of the under — the dimples which sported, and the color which spoke — the teeth glancing back, with a brilliancy almost startling, every ray of the **holy light** which fell upon them in her **serene** and **placid**, yet most exultingly **radiant** of all smiles. I scrutinized the formation of the chin — and here, too, I found the **gentleness** of breadth, the **softness** and the **majesty**, the **fullness** and the **spirituality**, of the Greek — the contour which the god Apollo revealed but in a dream, to Cleomenes, the son of the Athenian. And then I peered into the large eyes of Ligeia. For eyes we have no models in the remotely antique. It might have been, too, that in these eyes of my beloved lay the secret to which Lord Verulam alludes (POE, 1981, p.168, grifo nosso).¹⁰⁶*

Aqui, o narrador, ao descrever os lábios de Ligeia bem como sua expressão quando sorri, a associa a uma realidade superior, celeste e mítica. Podemos constatá-lo ao destacar alguns dos vocábulos empregados: “triumph” (do inglês, triunfo), “heavenly” (do inglês, celeste), “magnificent” (do inglês, magnífico), “serene” (do inglês, sereno), “placid” (do inglês, plácido), “radiant” (do inglês, radioso), “gentleness” (do inglês, graciosidade), “softness” (do inglês, suavidade), “majesty” (do inglês, majestade), “fullness” (do inglês, plenitude), “spirituality” (do inglês, espiritualidade). A expressão “holy light” (do inglês, luz sagrada) não foi empregada ao pé da letra pelo tradutor, porém é muito simbólica uma vez que invoca o caráter divino das feições de Ligeia. Não por acaso, o narrador associa sua expressão ao do deus grego Apolo, célebre por sua beleza.

Entretanto, ao descrever os olhos de Ligeia, o narrador faz alusão a Lorde Verulam, um dos títulos de Francis Bacon (1561), filósofo ao qual o próprio narrador citara anteriormente:

¹⁰⁶ “Olhava a encantadora boca. Nela esplendia de fato o **triunfo** de todas as coisas **celestes**: a curva **magnífica** do curto lábio superior, o aspecto voluptuoso e macio do inferior, as covinhas do rosto, que pareciam brincar, e a cor que falava; os dentes, refletindo, com uma irradiação quase cegante, cada **raio da luz** que sobre eles caía, quando ela os mostrava num sorriso **sereno** e **plácido**, que era, no entanto o mais triunfantemente **radioso** de todos os sorrisos. Analisava a forma do queixo, e aqui também encontrava a **graciosidade** da largura, a **suavidade** e a **majestade**, a **plenitude** e a **espiritualidade** grega, aquele contorno que o deus Apolo só revelou num sonho a Cleómenes, o filho do ateniense. E depois eu contemplava os grandes olhos de Ligéia. Para os olhos, não encontramos modelos na remota antiguidade. Podia ser, também, que naqueles olhos de minha bem-amada repousasse o segredo a que alude Lorde Verulam” (MENDES, 1981, p.64, grifo nosso)

“There is no exquisite beauty,” says Bacon, Lord Verulam, speaking truly of all the forms and *genera* of beauty, without some *strangeness* in the proportion.” (POE, 1981, p.168, grifos do autor).¹⁰⁷

Embora inusitada, a beleza de Ligeia se distingue pela sua dimensão ascética, celestial contrastando-se com a beleza voluptuosa de Véra. Villiers, ao contrário de Poe, dá uma dimensão carnal à beleza de suas heroínas. Em algum de seus contos (vide: “Véra”, “Les Amants de Tolède”, “Akëdysséiril”, *L’Ève future*) a volúpia é o meio de se atingir o absoluto. Em “Véra”, por exemplo, a protagonista morre de um orgasmo mortal:

La Mort, subite, avait foudroyé. La nuit dernière, sa bien-aimée s’était évanouie en des joies si profondes, s’était perdue en de si exquisés étreintes, que son coeur, brisé de délices, avait défailli : ses lèvres s’étaient brusquement mouillées d’une pourpre mortelle. A peine avait-elle eu le temps de donner à son époux un baiser d’adieu, en souriant, sans une parole : puis ses longs cils, comme des voiles de deuil, s’étaient abaissés sur la belle nuit de ses yeux (VILLIERS, 2004, p.35).¹⁰⁸

A volúpia aqui se faz presente pela comunhão carnal dos amantes e o erotismo é evocado como o desejo da carne. Lacan (1956-57) em “A relação de objeto” postula que todo desejo nasce de uma falta, e que assim movemo-nos entre substitutos e substitutos sempre com o anseio de alcançar a auto plenitude que conhecemos no nosso imaginário. Dessa forma, em Véra, o erotismo é o meio de ascender a essa plenitude, é o terreno onde se encontram o céu e a terra, mesmo que um breve momento. Após sua morte, o viúvo inconsolável procura no “fantasma” de Véra satisfazer essa reconciliação com o infinito.

*Il vint auprès d’elle. Leurs lèvres s’unirent dans une **joie divine**, - oublieuse, -immortelle ! Et ils s’aperçurent, alors , qu’ils n’étaient, réellement, qu’ un seul être. Les heures effleurèrent d’un vol*

¹⁰⁷ “Não há beleza rara - disse Bacon, Lorde Verulam, falando verdadeiramente de todas as formas e *gêneros* de beleza - sem algo de *estranheza* nas proporções.” (MENDES, 1981, p.64, grifos do autor)

¹⁰⁸ “A morte, súbita, fulminara. Na madrugada passada, sua bem amada desmaiara, em alegrias tão profundas, que seu coração, esgotado de delícias, desfalecera: seus lábios se molharam bruscamente de uma púrpura mortal. Apenas teve tempo de dar um beijo de adeus em seu esposo, sorrindo, sem uma palavra: depois, seus longos cílios, como asas de luto, se abaixaram sobre a bela noite de seus olhos.” (DOMINGOS, 2009, p. 85).

étranger cette extase où se mêlaient, pour la première fois, la terre et le ciel (VILLIERS, 2004, p.38, grifo nosso).¹⁰⁹

Assim, a “joie divine” (do francês, alegria divina) produzida pelo beijo dos amantes é responsável pela extática comunhão de duas dimensões aparentemente opostas: a terra (personificada pelos lábios do viúvo) e o céu (representado pelos lábios “imortais” de Véra).

Ainda que a busca resulte num fracasso, o encontro com o duplo simboliza a nostalgia de um encontro com o outro, a aspiração de um eu racional a tornar-se um eu sonhador, capaz de experimentar a paixão, a fusão, para além das limitações da personalidade: simboliza o desejo de comunhão (BRAVO, 2000, p.275).

É justamente essa comunhão que os viúvos dos dois contos anseiam assim como todo ser humano. No nosso íntimo, buscamos atingir o estado inorgânico que antecedeu toda vida consciente, estado no qual éramos um todo unívoco – significante e significado, o eu e o outro – onde não havia limite entre nós e corpo de nossas mães.

Porém, uma vez vivenciado o processo de emancipação egótica, catalisada pelos Complexos de Édipo e de Castração, só podemos retornar a esse estado pela morte ou impelimo-nos à busca de substitutos desse paraíso perdido, no interminável movimento metonímico do desejo.

Enfeitiçado, e receando acima de tudo a quebra do encantamento, o herói erra indefinidamente no círculo de suas visões, onde passa sem cessar da adoração à blasfêmia, do êxtase ao desespero, do entusiasmo ao apagamento. Por causa da eterna ausente que o assombra e se esquiva através de todas criaturas vivas, ele é o “tenebroso, o viúvo, o inconsolado” o órfão para sempre apaixonado por uma morta (ROBERT, 1979, p.77, grifo do autor).

É nessa perspectiva que Edgar Allan Poe, no conto “Ligeia”, e Villiers de l’Isle-Adam, no conto “Véra”, fazem suas protagonistas voltarem à vida

¹⁰⁹ “Ele veio junto dela. Seus lábios se uniram em uma **alegria divina** – imemorável, - imortal! E eles perceberam, então, que eram, realmente, um só ser. As horas tocaram com um voo estranho **esse êxtase** no qual **se uniam**, pela primeira vez, **a terra e o céu.**” (DOMINGOS, 2009, p. 96, grifo nosso)

imortalizando-as em seu duplo, reconstituindo com o narrador a unidade plena, que no plano da realidade se vê ameaçada pela morte. “Desdobrar-se pode, num caso assim, fazer parte de uma estratégia de defesa baseada na busca de uma negação do eu doloroso”. (BRAVO, 2000, p.275)

3.2 A EXPRESSÃO DO AMOR E A BUSCA DO ÊXTASE

A palavra *êxtase* vem do termo grego *ekstasis* (“sair, partir”) e remete à experiência da união do ‘eu’ humano com algo que lhe é exterior. Esse impulso nirvânico – também chamado de *sentimento oceânico* - define-se pela dissolução radical das divisões sujeito-objeto de modo a se experimentar a sensação de se fundir com o universo. Suas manifestações remontam à orgia dionisíaca, às danças frenéticas e bárbaras das culturas primitivas, ao tauismo na China, à meditação ioguista na Índia. Porém, segundo Morin (1970), o tema do êxtase enquanto absorção necessária da individualidade no cosmos surgirá um pouco por toda parte no seio das civilizações ocidentais e evoluídas, onde o indivíduo reivindica a imortalidade pessoal da salvação. Isto se faz uma vez que a morte se traduz pelo aniquilamento da individualidade humana, e, assim, “o desejo de universalidade decide liquidar *a morte liquidando o ego*, isto é escamotear a morte escamoteando a vida particular”. (MORIN, 1970, p.124, grifo do autor.)

O livro *Paixões Primitivas: Homens, mulheres e a busca do êxtase*, de autoria de Marianna Torgovnick (1999) relata testemunhos de pessoas – dentre elas o escritor francês André Gide, o psicanalista Carl Jung, e o escritor inglês D. H. Lawrence – que tiveram a sensação de sair do ego e fundir-se a coisas externas; porém, em última instância, o “eu” apresentou resistência a se perder de vez nessa experiência, como forma de preservação da individualidade. Essa experiência condiz com o que Morin (1970) chamou de êxtase de salvação, que se define pelo seu caráter momentâneo. Para o autor, o verdadeiro êxtase – o *êxtase perfeito* – exige fusão da alma individual na alma universal, mas, por acarretar a perda da individualidade, muitas filosofias e correntes de pensamento rejeitam esse tipo de experiência. Sigmund Freud, por exemplo, lhe foi hostil, pois

a considerava “um instinto de morte” que se traduzia pelo desejo de seres animados de regressar ao “estado inorgânico do qual a vida surgiu” – estado semelhante ao que as religiões orientais chamaram de Nirvana e Tao.

Segundo Morin (1970), há duas grandes vias para se chegar ao êxtase: uma está na exasperação da vida, como em toda e qualquer atividade febril, na dança e no ato sexual, por exemplo; e a outra está na sua rarefação, como acontece na contemplação. Porém, tanto em uma quanto em outra, há a participação cósmica que é atingida pela luta contra o corpo em um processo de desparticularização. Aí, a alma tenta se livrar do invólucro que a aprisiona, purificando-o. É o que se verifica no monaquismo: o desprezo pela carne, portadora do pecado, é determinado pelo desejo de que a alma participe extaticamente na vida divina do mundo.

O processo extático, então, perpassa primeiro pela exasperação da vida – que, no presente trabalho, está alcunhado por êxtase amoroso – e pela sua rarefação – aqui alcunhado como êxtase místico; ele será analisado nas obras “Ligeia” e “Véra” como um processo que se dá através da aniquilação e do domínio cada vez mais absoluto sobre o corpo, transformando-o em objeto de ascese.

3.2.1 O ÊXTASE AMOROSO

Johann Bachofen (1988), em sua obra *Mitología arcaica y derecho materno*, defende que, em épocas anteriores aos registros históricos, a região em que hoje se encontra a Europa moderna era dominada por mulheres e religiões matriarcais. Assim, o sagrado era pensado em termos de maternidade e a terra era pensada como uma entidade feminina à qual se prestava homenagem.

O desejo de reunificação com a “mãe” – o desejo incestuoso freudiano – se configura no âmago da união extática, e apresenta-se como um símbolo positivo de renascimento junguiano. A figura da mulher vincula-se, tanto para Freud quanto para Jung, à ideia de dissolução das fronteiras e à perda do senso de individualidade.

Nos conceitos arcaicos, a ideia de corpo materno para onde regressa o morto é simbolizada pela terra, pelo mar, pelos elementos da natureza. Dessa

forma, o sepultamento, uma prática pré-histórica, pode ser explicado não só pela preocupação de se proteger da impureza da morte, ou de proteger o cadáver e seu duplo dos animais, mas também pela reintrodução do esqueleto na terra, a Deusa-Mãe. Ainda nos nossos dias, quando o Papa beija o solo, ao chegar a um país estranho, está a cumprir um ritual transbordante de significado: a prestação de tributo à terra, que é simultaneamente *deusa* e *mãe*. A ligação entre o solo e a mulher pode parecer evidente: ambas têm a capacidade de gerar, uma fértil analogia entre filhos e frutos. Daqui decorre que, em muitas mitologias, assassinar uma mulher seja uma forma de destruição particularmente terrível porque se aniquila a representação da própria vida e da maternidade. Assim, a morte desperta o que há de mais infantil no homem, pois, fragilizado pela ideia de aniquilamento, ele tende a fixar-se na ideia do regresso ao corpo materno.

Como ressalta Kennedy (1993), em “Ligeia”, o narrador sente-se profundamente tocado pelo entusiasmo da sua amada pela vida e, ao se sentir indigno de seu amor, ela o domina como a mãe domina o seu filho:

I was sufficiently aware of her infinite supremacy to resign myself, with a child-like confidence, to her guidance through the chaotic world of metaphysical investigation at which I was most busily occupied during the earlier years of our marriage [...] Without Ligeia I was but as a child groping benighted. Her presence, her readings alone, rendered vividly luminous the many mysteries of the transcendentalism in which we were immersed (POE, 1865, p.457-458, grifo nosso).¹¹⁰

Em muitas das narrativas de Poe parece existir uma obsessão com a morte no feminino¹¹¹. Freud assinala que a volúpia que o escritor sente ao matar os seus personagens remete não apenas às satisfações inofensivas dadas à agressividade humana, mas também à participação no ciclo de morte e

¹¹⁰ “[...] **estava suficientemente cômico de sua infinita supremacia para resignar-me, com uma confiança de criança**, a ser por ela guiado através do caótico mundo da investigação metafísica em que me achava acuradamente ocupado durante os primeiros anos de nosso casamento [...] **Sem Ligéia, era apenas uma criança tateando no escuro. Sua presença, somente suas lições podiam tornar vivamente luminosos os muitos mistérios do transcendentalismo em que estávamos imersos.**” (MENDES, 1981, p.68)

¹¹¹ No ensaio, “The Philosophy of Composition” (A Filosofia da Composição), Edgar A. POE (1846) declara que: “the death...of a beautiful woman [...] is the most poetical topic in the world [...] (so) all beauty must die” (“The Philosophy of Composition”, op. cit., p.319: “ a morte...de uma bela mulher [...] é o tema mais poético do mundo, [...] (sendo assim,) toda beleza deve morrer); (POE, 1981, p.319, tradução nossa)

renascimento, verdadeiros sacrifícios que transferem o mal e a morte para as vítimas literárias, provocando a catarse. A catarse estética é particularmente sensível na cerimônia semi-sagrada do teatro, sendo a tragédia uma verdadeira hecatombe de morte-renascimento. É o que Ligeia demonstra no poema *Conqueror Worm*: no último verso da última estrofe do poema, a protagonista, agonizando, revela, com a veemência que lhe resta, que o vilão responsável pelo espetáculo da morte é o *verme vencedor*, the Conqueror Worm:

[...] *Out — out are the lights — out all!*
And over each quivering form,
The curtain, a funeral pall,
Comes down with the rush of a storm,
And the angels, all pallid and wan,
Uprising, unveiling, affirm
That the play is the tragedy, "Man,"
And its hero the Conqueror Worm (POE, 1865, p.463, grifo do autor e nosso).¹¹²

Dessa forma, o homem, ao regressar para a terra, para a Mãe Natureza, encontra a imortalidade fundindo-se com o Absoluto. Assim, o filósofo alemão Ludwig Feuerbach (1804-1872), crê que a morte – resultado da fusão total da alma individual na alma universal – é fonte da harmonia cósmica, pois é através dela que há a verdadeira conciliação entre o homem e o cosmo. Desse modo, ele proclama: *A nossa morte é o ato supremo do nosso amor!*¹¹³

Ora, se o amor é a negação do egoísmo, do aprisionamento do indivíduo na sua individualidade, essa negação deve ser evidenciada através da morte. Nessa perspectiva, o amor transcende a oposição do humano e do divino e torna-se via de acesso dos amantes à imortalidade.

É o que descreve o narrador-personagem de “Ligeia”, ao visualizar a agonia da sua amada diante da morte:

¹¹² “[...] E se apagam as luzes! Violenta, a cortina, funérea mortalha, sobre os trêmulos corpos se espalha, ao cair, com um rugir de tormenta. Mas os anjos, que espantos consomem, já sem véus, a chorar, vêm depor **que esse drama, tão tétrico, é "O Homem"** e que o herói da tragédia de horror é o Verme Vencedor.” (MENDES, 1981, p.74)

¹¹³ FEUERBACH apud MORIN, 1970, p.248

*Yet not until the last instance, amid the most convulsive writhings of her fierce spirit, was shaken the external placidity of her demeanor. Her voice grew more gentle — grew more low — yet I would not wish to dwell upon the wild meaning of the quietly uttered words. My brain reeled as I hearkened, **entranced**, to a **melody more than mortal** — to assumptions and aspirations which mortality had never before known (POE, 1981, p.168, grifo nosso).¹¹⁴*

Se em “Ligeia”, a união extática é representada pela hipotética transfiguração do corpo da protagonista, em “Véra”, essa mesma união se dá através da hipotética ressurreição da amada pela fé e força de vontade do seu esposo, o Conde d’Athol:

*Les heures effleurèrent d'un vol étranger **cette extase où se mêlaient**, pour la première fois, **la terre et le ciel** (VILLIERS, 2004, p.38, grifo nosso).¹¹⁵*

Nos dois casos, a união extática com os amantes, mortos, é um artifício para que as duas almas se consumam de anseio e nostalgia, mesmo que elas se realizem num clima de hesitação.

Para Hegel, a morte é um veículo de uma afirmação superior, é uma necessidade metafísica e biológica que mantém a humanidade em marcha. Ela obedece à dialética do amor, pois os pais amantes produzem a síntese do seu amor no filho e asseguram nele a continuidade de sua existência. Hegel é considerado um idealista por excelência, uma vez que sua filosofia postula que o ser é, em definitivo, Ideia, Espírito, ou seja, o ser em sua totalidade só é significativo, e cada acontecimento particular no mundo só tem sentido, finalmente, em função do Absoluto.

Na esteira da filosofia hegeliana, nas obras de Charles Baudelaire, tanto como nas de Poe e Villiers, a morte é uma via de acesso ao Absoluto, seja ele de conteúdo poético, teológico ou existencial (de maneira a revelar sua identidade).

¹¹⁴ “[...] Entretanto nem mesmo no derradeiro instante, entre as mais convulsivas contorções do seu espírito ardente, foi abalada a externa placidez de seu porte. Sua voz tornou-se mais suave, tornou-se mais grave, mas eu não queria confiar na significação estranha daquelas palavras, sossegadamente pronunciadas. Meu cérebro vacilava quando eu escutava, **extasiado** por uma **melodia sobre-humana**, aquelas elevações e aspirações que os homens mortais jamais conheceram até então.” (MENDES, 1981, p.69)

¹¹⁵ “As horas tocavam com um vôo estranho **esse êxtase** no qual **se uniam** pela primeira vez, **a terra e o céu.**” (Apud DOMINGOS, 2009, p. 101)

Ela é vista como reveladora das correspondências entre céu e terra, matéria e espírito, e é revestida de uma roupagem onírica, como aquela dos paraísos artificiais, livrando o espírito de sua prisão material, reavendo-lhe sua liberdade imaginativa:

A morte aqui é sonhada, e até mesmo chamada, como o lugar dessa revelação na qual o sujeito poderá, enfim, encontrar-se consigo mesmo face a uma realidade cuja “novidade” pede, sem dúvida, para ser compreendida como o sinal de um estatuto ao mesmo tempo aberto, disponível à rede das analogias que o espírito poético redistribuirá segundo sua própria liberdade, e ontologicamente fechado. (JACKSON, 1982, p.124, grifo do autor, tradução nossa).¹¹⁶

O amor revela-se como o único meio de superação da morte; o remorso, que nasce da impotência de amar, será também motivo de sofrimento, uma vez que ela está associada à perpetuação da morte em seu estágio primeiro, o da não redenção.

Nas obras de Poe, a relação beleza/ morte tem sempre eco num outro binômio: amor/morte. Com efeito, *Thanatos* e *Eros*, da mitologia greco-romana, são indissociáveis e constituem os dois principais hemisférios da existência humana. Nas obras de Villiers, essa união também persiste, uma vez que a morte de amor se revela como a vitória sobre o tempo, e, a sexualidade, cuja expressão se traduz no erotismo, é o terreno onde se encontra o amor e a morte:

Sob a influência das novelas de Poe, a volúpia quer ser intelectualizada, a concretude da carne se faz em decorosas abstrações, os amores humanos tendem à impossibilidade dos amplexos angélicos (PRAZ, 1996, p. 290).

A associação de *Thanatos* e *Eros* também perpassa pela gênese do cristianismo. A ideia contida no Gênesis do pecado original reforça que “a sexualidade é que criou a morte” (MORIN, 1970, p.197); dessa forma, é através do ódio envergonhado ao pecado que a Deusa Mãe se transforma em Virgem Maria, o Salvador em um deus assexuado e o poder genitor do Pai em verbo

¹¹⁶ « La mort ici est r ev ee, et même appel ee, comme le lieu de cette r ev elation où le sujet pourra enfin coïncider avec soi-même dans le face-a-face avec une réalité dont la « nouveauté » demande sans doute à être comprise comme le signe d’un statut   la fois ouvert, disponible au réseau des analogies que l’esprit poétique redistribuera selon sa liberté propre et ontologiquement ferm e. » (JACKSON, 1982, p.124)

espiritual. Isso revela o desejo cristão não só de merecer a imortalidade pela assexualidade, mas também de regressar ao estágio pré-sexual da vida, onde a morte não existia; assim, mesmo destinado ao pecado e à mortalidade, o homem encontra a salvação na negação da carne pelo resgate da morte.

Em “Véra”, por exemplo, a protagonista morre de *épéctase* – um orgasmo mortal — durante o ato sexual; enlutado, seu viúvo tenta reavivá-la pela força de sua imaginação, contudo, sua ressurreição só se tornará efetiva além da realidade material. A chave do mausoléu, onde se encontra o corpo de Véra, cai da cama do casal como um convite para ele reencontrá-la na eternidade. Aqui a morte intervém como uma purificação do amor de ambos, outrora carnal:

*Là, les deux amants s'ensevelirent dans l'océan de ces joies languides et perverses où l'esprit se mêle à la chair mystérieuse ! Ils épuisèrent la violence des désirs, les frémissements et les tendresses éperdues. Ils devinrent le battement de l'être l'un de l'autre. En eux, l'esprit pénétrait si bien le corps, que leurs formes leur semblaient intellectuelles, et que les baisers, mailles brûlantes, les enchaînaient dans une **fusion idéale** (VILLIERS, 2004, p.32, grifo nosso).¹¹⁷*

Na obra de Villiers, o mundo subterrâneo – o da morte – também converge ao mundo ideal. Segundo Domingos (2005), essa conjunção de dois espaços – um subterrâneo e o outro celestial – remete à realização do projeto de evasão do autor. No conjunto de sua obra, verifica-se que seu projeto literário está situado na busca pelo Absoluto, pelo Amor Ideal e, nessa instância, o erotismo é a poesia da carne. Assim, a morte de amor traduz-se numa grande tensão que ruma ao céu, em uma tentativa de *épéctase* mística. Ao que leva à segunda forma de êxtase, o místico.

¹¹⁷ “Ali, os dois amantes enterraram-se no oceano daquelas alegrias languidas e perversas nas quais o espírito se une à carne misteriosa! **Esgotaram a violência dos desejos, os estremecimentos e as ternuras intensas. Tornaram-se a pulsação do ser, um do outro.** Neles, o espírito penetrava tão bem no corpo, que suas formas lhe pareciam intelectuais, e que os beijos, malhas ferventes, os encadeavam em uma **fusão ideal**” (DOMINGOS, 2009, p.94)

3.2.2 O ÊXTASE MÍSTICO

Para Morin (1970), o êxtase amoroso tem o mesmo fundamento do êxtase de salvação. Os fiéis católicos, por exemplo, comem e bebem o sangue de Cristo, num ritual sagrado de antropofagia, chamado de “comunhão”. Porém, como observa o autor, tanto um quanto outro são mecanismos de reivindicação momentânea da imortalidade:

o êxtase de salvação não passa de um semiêxtase em que o ego só queima as pontas dos dedos, e mesmo assim, para retirar do lume as castanhas da imortalidade pessoal. O indivíduo quer ser aquecido e animado pelo sol divino, mas não consumir-se nele. O êxtase da salvação é o êxtase amoroso em que continuamos a ser nós próprios tornando-se o Outro (MORIN, 1970, p.212).

Dessa forma, o êxtase perfeito se daria na fusão integral da alma individual com a alma universal; processo semelhante ao que os hindus chamam de Nirvana.

Nirvana é o estado perene em que *o atmam* – a alma individual, melhor representada pelo *Id* freudiano – se funde no *brahman* – Ser cósmico de inteligência divina e suprema – em um movimento de harmonia integral. E é nesse processo que o *Ego* surge como empecilho, como prefiguração da própria morte, mas seu aniquilamento se faz necessário na medida em que a imortalidade só é atingida na plena participação cósmica. Como afirma Eliade (1957), em *Mythes, Rêves et Mystères (Mitos, Sonhos e Mistérios)*, a experiência mítica induz ao resultado de quase morte provocando a alteração do regime sensorial e a evanescência da duração temporal. Como observou Domingos (2005), Villiers, ao evocar a presença de Véra, emprega palavras que enfatizam a sua dimensão espiritual e não material:

*sur le lit d'ébène aux colonnes tordues, resté défait, auprès de l'oreiller où **la place de la tête adorée et divine était visible** encore au milieu des dentelles, il aperçut le mouchoir rougi de gouttes de sang où sa jeune âme avait battu de l'aile un instant ; le piano ouvert, supportant **une mélodie inachevée** à jamais ; **les fleurs indiennes** cueillies par elle, dans la serre, et qui se*

*mouraient dans de vieux vases de Saxe ; et, au pied du lit, sur une fourrure noire, les petites mules de velours oriental, sur lesquelles une devise rieuse de Véra brillait, brodée en perles : Qui verra Véra l'aimera . Les **pieds nus de la bien-aimée** y jouaient hier matin, **baisés**, à chaque pas, **par le duvet des cygnes** ! (VILLIERS, 2004, p.31, grifo nosso).¹¹⁸*

E ele o faz apelando aos sentidos: visão (“visible”), audição (“mélodie”), tato (“pieds nus baisés par le duvet des cygnes”) e olfato (“les fleurs indiennes”).

Se em “Ligeia”, o êxtase amoroso não culmina no místico, uma vez que a vontade da protagonista de sobreviver ao aniquilamento do corpo é tão intensa que ela anseia pela superação da sua individualidade em detrimento da fusão cósmica – não por acaso, ao voltar à vida, ela “reencarna”, ou seja, ela se apodera do corpo (“da carne”) de sua rival:

*The greater part of the fearful night had worn away, and she who had been dead, once again stirred — and now more vigorously than hitherto, although **arousing from a dissolution** more appalling in its utter hopelessness than an (POE, 1981, p.180, grifo nosso).¹¹⁹*

Em “Véra”, o êxtase mítico é sugerido, bem ao gosto do gênero fantástico e da estética simbolista. Se o leitor é testemunha do êxtase amoroso vivenciado pelo Conde D’Athol e sua esposa falecida, a consumação do Amor Absoluto, o êxtase místico é uma promessa do *avenir* deixada para a imaginação do leitor. Assim, D’Athol, ao recobrar a consciência, interpela Véra:

Oh ! murmura-t-il, c'est donc fini ! -- Perdue !... Toute seule ! -- Quelle est la route, maintenant, pour parvenir jusqu'à toi ? Indique-moi le chemin qui peut me conduire vers toi !...Soudain,

¹¹⁸ “Sobre a cama de ébano de colunas retorcidas, que permanecera desfeita, junto ao travesseiro no qual **o lugar da cabeça adorada e divina ainda era visível**, em meio às rendas, ele percebeu o lenço avermelhado pelas gotas de sangue onde sua jovem alma batera a asa do instante; o piano aberto, sustentando **uma melodia inacabada** para sempre; as **flores indianas** por ela colhidas, na estufa, e que morriam em velhos vasos de Saxe; e, ao pé do leito, sobre um manto de pele negra, os pequenos chinelos de veludo oriental, sobre os quais uma alegre divisa de Véra brilhava, bordada em pérolas: Quem vir Véra a amará. **Os pés nus da bem-amada** ali se divertiam ontem de manhã, **beijados**, a cada passo, **pelos plumas dos cisnes!** ” (DOMINGOS, 2009, p.93, grifo nosso)

¹¹⁹ “A maior parte da noite terrível se fora e aquela que morrera, de novo, outra vez, se movera, e agora mais vigorosamente do que até então, embora **erguendo-se de um aniquilamento** mais apavorante, em seu extremo desamparo, do que qualquer outro.” (MENDES, 1981, p.78)

comme une réponse, un objet brillant tomba du lit nuptial [...] : c'était la clef du tombeau (VILLIERS, 2004, p.39).¹²⁰

Desse modo, o êxtase amoroso, com todo seu apelo sensual, antecipa o caráter sagrado da ansiada fusão, e a glorificação do erotismo o leva ao patamar de um novo misticismo que prenuncia o estágio final dessa união extática, o êxtase místico.

Enquanto o verdadeiro misticismo tende à negação da expressão e da arte, o exotismo dirige-se à manifestação sensual e artística a partir de sua própria natureza, o primeiro culmina com um mundo inefável, o segundo consegue concentrar-se a tal ponto naquele clima remoto no tempo e no espaço (ou em ambos), que dá ao artista a ilusão de uma efetiva existência anterior naquele clima idolatrado [...]. [Assim] todo artista é, num certo sentido geral e provisório, um exotista, quando se projeta com a fantasia para fora do presente imediato (PRAZ, 1996, p.189).

Como já fora anteriormente dito, o êxtase mítico é uma promessa do *avenir* que não é expressa na obra, bem aos moldes de Axël que prefere a morte à realidade, Conde d'Athol pode renunciá-la para que seu sonho não seja maculado.

Encontramos, assim, nos contos “Ligeia” e “Véra” a atividade não do místico que nega o mundo dos sentidos e o esvazia de seu conteúdo material, mas do exotista que se investe da vibração de seus sentidos e os materializa na palavra:

A estética é a emoção profunda, reconhecida e fruída que o homem obtém dos seus intercâmbios, das suas relações fundamentais consigo próprio, com a natureza e a sociedade (MORIN, 1970, p.157).

Portanto, a poesia, com sua linguagem encantatória, mágica e sagrada, remete à metáfora, à aliteração, ao ritmo, isto é, à analogia; e no centro de toda a magia analógica do estilo encontra-se o símbolo, que, por sua vez, concentra em

¹²⁰ “Oh! Murmurou ele, acabou-se então! – Perdida!... Completamente sozinha! – Qual é o caminho, agora, para chegar até você? Mostre-me a estrada que pode conduzir-me em sua direção!...De repente, como uma resposta, um objeto brilhante caiu do leito nupcial[...]: era a chave do túmulo.” (DOMINGOS, 2009, p.97)

si todo extrato da relação antropocosmomórfica do indivíduo com o cosmo, pois é através do símbolo que o homem se apropria da natureza antropomorfizando-a, isto é, dando-lhe determinações humanas, e ao mesmo tempo ele se cosmoformiza, na medida em que se impregna de toda riqueza do cosmo. Esse caráter dúbio do símbolo projeta a dualidade do ser humano que ao mesmo tempo é indivíduo e cosmo, e a comunhão de ambos só se torna possível com o advento do amor, da morte e por meio da criação estética. Assim, nas palavras de Octavio Paz (1978) a poesia é uma expressão do absoluto ou a desgarrada tentativa de se chegar a ele.

Dessa forma, a poesia se faz testemunha do êxtase e da fusão com o divino, da comunhão com a natureza.

E é nessa perspectiva que as obras aqui citadas não devem ser somente lembradas como testemunhas do êxtase amoroso e/ou místico, mas também como exemplares do êxtase poético, enquanto expressão da revelação do sagrado ao homem por meio do êxtase da palavra.

Assim, os contos aqui citados de Poe e Villiers são projeções e representações, por excelência, da trajetória do espírito que se exila no mundo da imaginação, no império das sombras (o inconsciente) para reivindicar sua mortalidade por meio da negação da morte como aniquilamento. Esses autores, rejeitando o materialismo do qual a sociedade da época estava impregnada, utilizam-se da prosa poética de gênero fantástico para fazê-lo, pois é nesse terreno, que a busca do Ideal e do Absoluto encontra solo fértil para florescer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da análise das obras aqui estudadas, “Ligeia”, de Edgar Allan Poe e, “Véra”, de Villiers de l’Isle-Adam, concluímos que ambas discorrem sobre a movimentação do espírito do homem do século XIX que, abismado diante da intensa evolução tecnocientífica, do excessivo apego aos valores materiais e, assombrado com o advento do *fin de siècle*, se refugia no mundo da imaginação, no sobrenatural como meio de reconciliação do seu “eu” mais íntimo com o universo; ele recorre, desse modo, ao duplo, ou desdobramento do ser, e da força de vontade que vem do Amor, contra o aniquilamento da individualidade com a morte.

Se em “Ligeia” essa força parte da própria heroína que, supostamente, rompe as cadeias da morte, tomando o corpo de sua rival; em “Véra”, a heroína também, hipoteticamente, volta à vida, mas, pela força do amor do protagonista que, diante do desespero ao perder sua amada, se entrega ao delírio negando sua morte. Porém, o “efetivo” retorno de Véra é concretizado, na narrativa, pela aparição da chave do mausoléu onde ela estava sepultada, como um convite, para que o viúvo a reencontre no “*Au-delà*”.

Assim, podemos perceber que, tanto em uma quanto em outra há o anseio, por parte dos amantes, de restabelecer a união conjugal, retomando o estado simbiótico em que viviam, antes de serem interrompidos pela morte, essa grande intrusa: em “Ligeia”, esse reencontro é prefigurado pela reencarnação; em “Véra”, ele é uma promessa do *avenir* já que só pode ser efetivado em uma realidade superior, a do Absoluto.

Dessa maneira, ao analisar esses dois contos, pudemos perceber que a busca desse “*Au-delà*” já vem anunciada na obra de Poe como um símbolo de resistência e transgressão dos valores materialistas, entretanto, na obra de Villiers, esse caráter ascético é mais delineado, talvez porque Villiers presenciara, de fato, as agruras do *fin de siècle*.

Portanto, ambos lançam mão, assim, do gênero fantástico como meio de expressão dos conteúdos mais sombrios da consciência humana, graças ao seu caráter de resistência frente aos preceitos positivistas e realistas em voga na

época, e encontram no conto poético, o terreno propício para que esses conteúdos sejam expressos de modo singelo e delicado, aliando o grotesco ao belo, de modo a transportar o real ao Ideal.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, R. **Edgar Allan Poe, um homem e sua sombra**. São Paulo: Ateliê, 2002.

BALAKIAN, A. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BACHOFEN, J. **Mitología arcaica y derecho materno**. Barcelona: Anthropos, 1988.

BAUDELAIRE, C. **Oeuvres Complètes**. Paris: Gallimard, 1956.

_____. **Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres**. Paris : L' Herne, 1968.

_____. **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006

BENJAMIM, W. **Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre a literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BLOOM, H. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Tradução e apresentação de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BRAVO, N.F. Duplo. In:_____. Brunel, P. (Org.) **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind... [et al.] Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p.261-288.

CARVALHAL, T. F. **Literatura Comparada**. 4. Ed. São Paulo: Ática, 2006.

CASTEX, P. **Le conte fantastique en France: de Nodier à Maupassant**. Paris : José Corti, 1962.

COMBE, D. « Le poème épique condamné » Baudelaire, Hugo, Poe. In : LES FLEURS DU MAL, n.XVII, 2003, Paris, **Actes du colloque de la Sorbonne**. Paris : Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, [2003]. P. 53-54.

CORTAZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: _____. **Valise de Cronópio**. Tradução de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DOMINGOS, N. **O universo simbólico em Contes Cruéis de Villiers de l'Isle-Adam**, 2005, 159f. 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**, 2009, 278f, Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.

EAGLETON, T. **Teoria da Literatura**: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ELIADE, M. **Mythes, rêves et mystères**. Paris : Gallimard/ Folio, 1957.

FINNE, J. **La littérature fantastique** : essai sur l'organisation surnaturelle. Belgique : Editions de l'Université de Bruxelles, 1980.

FREUD, S. **O mal-estar na civilização e outros trabalhos**. Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. “La Décomposition de la Personnalité Psychique”. In : **Nouvelles Conférences d' Introduction à la Psychanalyse**, Gallimard, 1984, p.89 [“Dissecação da Personalidade Psíquica”, XXXI, *E.S.B.* vol.XXII].

_____. O Estranho. In: ____ **Obras Completas**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1969. P. 235-269. (Obras Psicológicas de Sigmund Freud, v. XVII).

GAMA-KHALIL, M. “O espaço ficcional e a instauração do terror nos contos de Edgar Allan Poe”. In: **Para Sempre Poe** - Congresso Internacional 200 anos do nascimento de Edgar Allan Poe, 2009, Belo Horizonte - MG. Caderno de Resumos: Congresso Internacional para Sempre Poe. Belo Horizonte - MG : Fale - UFMG, 2009.

GROJNOWSKI, D. **Lire la nouvelle**. Paris : Armand Collin, 2000.

GRÜNEWALD, E. Villiers, entre o sonho e o escárnio. In: VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A., conde de. **A Eva Futura**. São Paulo : Edusp, 2001, p.11-40.

JACQUEMIN, G. **Littérature fantastique**. Bruxelles : Editions Labor, 1974.

JACKSON, J. E. **La Mort Baudelaire** : essai sur *Les Fleurs du Mal*. Neuchâtel : Editions de la Baconnière, 1982.

JOLLY, G. **Dramaturgie de Villiers De l'Isle-Adam**. Paris : Harmattan, 2002.

LACAN, J. **Écrits**. Paris: Seuil, 1966.

KENNEDY, J. G. "*Poe, 'Ligeia,' and the Problem of Dying Women*". In: SILVERMAN, K. (Ed.). **New Essays on Poe's Major Tales**. Cambridge : Cambridge University Press, 1993, p. 113-125.

MALLARMÉ, S. **Oeuvres Complètes**. Paris: NFR, 1945.

MALRIEU, J. **Le Fantastique**. Paris : Hachette, 1992.

MELLO, A.M.L.de. As faces do duplo na literatura. In: _____. INDURSKY, F; CAMPOS, M.C. (Org.) **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre: Luzzato, 2000, p. 111-123.

MICHAUD, G. **Message Poétique du Symbolisme**. Paris: Librairie Nizet, 1966.

MORIN, E. **O Homem e a Morte**. Tradução de João Guerreiro Boto. Lisboa: Publicações Europa-América, 1970.

NASIO, J.-D. **Lições sobre os 7 Conceitos Cruciais da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

NESTROVSKI, A. R. **Debussy e Poe**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.

PRAZ, M. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.

PAZ, O. **Las peras Del Omo**. Barcelona: Seix Barral, 1978.

PHILIPPOV, R. Sonho e fantástico em Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire. **Lettres Françaises**. Araraquara, n.3, p.95-122, 1999.

POE, E. A. "Ligeia". In: **Contos de Terror e Morte**. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981

_____. "Ligeia". In: **Complete Illustrated Works of Edgar Allan Poe**. London: Octopus, p.167-180, 1981.

RAITT, A. W. **Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste**. Paris : J. Corti, 1986.

ROBERT, M. **Romance das Origens, Origens do Romance**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Luiz Horácio, 1979.

ROAS, D. Introducción, compilación de textos y bibliografía. In: ALAZRAKI, J. **Teorías de lo fantástico**. Madrid : Arco/Libros, 2001

SISCAR, M. Posfácio. In: VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A. conde de. **Axël**. Tradução de Sandra M. Stroparo. Curitiba: Editora da UFPR, p.200-236, 2006.

SOHN, D. **Great Tales of Horror**. [s.l]:[s.n], 1964.

SPECTOR, R. D. **Seven Masterpieces of Gothic Horror**, [s.l]:[s.n], 1970.

STEINMETZ, J-L. **La littérature fantastique**. 4 ed. Paris : Presses Universitaires de France, 1990.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TORGOVNICK, M. **Paixões Primitivas: Homens, mulheres e a busca do êxtase**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

VILLIERS DE L'ISLE – ADAM, Auguste, conde de. **Véra et autres contes cruels**. Édition établie, présentée et anotée par Pierre Glaudes. Paris:Librairie Générale Française, 2004.

WILSON, E. **O Castelo de Axël: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930**; tradução José Paulo Paes, São Paulo : Cultrix, 1969.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BÉGUIN, A. **L'âme romantique et le rêve**. Paris: João Corti, 1962.

CALLOIS, R. **Puissance du rêve**. Paris: Club français du livre, 1962.

CAMARGO, L. M. C. "O espaço gótico e a Máscara da Morte Rubra". In: **I Colóquio Vertentes de Fantástico**, 2009, Araraquara - SP. I Colóquio. Araraquara - SP, 2009.

_____. "A filosofia do mobiliário: por uma poética do espaço gótico". In: **Abralic** - Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2008, São Paulo - SP. Eletrônico. Abralic : Abralic, 2008.

_____. "Roderick Usher: o dândi das origens". In: **Para Sempre Poe** - Congresso Internacional 200 anos do nascimento de Edgar Allan Poe, 2009, Belo Horizonte - MG. Caderno de Resumos: Congresso Internacional para Sempre Poe. Belo Horizonte - MG : Fale - UFMG, 2009.

CAMPBELL, J. (org.). **Mitos, sonhos e religião** : nas artes, na filosofia e na vida contemporânea. Tradução de Ângela Lobo de Andrade e Bali Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

DURAND, G. **Les structures anthropologiques de l'imaginaire**. Paris: Bordas, 1969

ELIADE, M. **Aspects du mythe**. Paris: Gallimard, 1963.

_____. **Le mythe de l'éternel retour**. Paris : Gallimard, 1969.

FRIEDRICH, H. **La estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días**. Barcelona: Seix Barral, 1974

JUNG, C. J. **O Homem e seus Símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999.

MENDES, O. "Filosofia do mobiliário". In: **Edgar A. Poe, ficção completa, poesia e ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

MIELIETINSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

PEYRE, H. **Qu'est-ce que le Symbolisme?**. Paris: PVF, 1974

TODOROV, T. **Les genres du discours**. Paris: Éditions du Seuil, 1992.

_____. **Théories du Symbole**. Paris: Éditions du Seuil, 1977.

VIRCONDELET, A. **La poésie fantastique française**. Paris: Seghers, 1973.