UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de São José do Rio Preto

Camila Cristina Dos Santos

As mulheres de Villiers de L'Isle-Adam:

o espectro literário da loucura feminina em *Nouveaux Contes Cruels*

São José do Rio Preto
2023

Camila Cristina dos Santos

As mulheres de Villiers de L'Isle-Adam:
o espectro literário da loucura feminina em *Nouveaux Contes Cruels*

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientador

São José do Rio Preto
2023

S237m

Santos, Camila Cristina dos

As mulheres de Villiers de L'Isle-Adam: : o espectro literário da loucura feminina em Nouveaux Contes Cruels / Camila Cristina dos Santos. -- São José do Rio Preto, 2023

112 f.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

Orientador: Pablo Simpson Kilzer Amorim

1. Villiers de L'Isle-Adam. 2. Nouveaux Contes Cruels. 3. Loucura feminina. 4. Simbolismo. 5. Literatura Francesa. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Camila Cristina dos Santos

As mulheres de Villiers de L'Isle-Adam:
o espectro literário da loucura feminina em *Nouveaux Contes Cruels*

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientador

Profª. Drª. Maria Claudia Rodrigues Alves
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Profª. Drª. Norma Domingos
UNESP – Câmpus de Assis

São José do Rio Preto
4 de abril de 2023

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, primeira e sinceramente, ao meu orientador prof. Dr. Pablo Simpson, que desde o meu último ano de graduação me ajudou a chegar até aqui. Esta dissertação não veria a luz do dia sem o seu encorajamento, paciência e apoio infalíveis que prestou a mim ao longo desses últimos árduos anos. Meu projeto se beneficiou imensamente de sua amplitude de conhecimento e seus comentários pontiagudos me levaram a ser uma leitora melhor. Agradeço de coração pelas palavras e conselhos.

Essa gratidão se estende aos membros da minha banca examinadora: profª. Drª. Norma Domingos e profª. Drª. Maria Claudia Rodrigues Alves, cujos valiosos conselhos sobre Villiers de L'Isle-Adam e literatura francesa me ajudaram a elevar a escrita desta dissertação. Agradeço por aceitarem fazer parte da minha banca.

Agradeço à profª. Drª. Maria Cristina Parreira pelas orientações e apoio durante as traduções dos contos.

Agradeço aos meus amigos, os que moram perto e os que moram muito longe, pelo apoio e pelas risadas nos momentos difíceis de pandemia e questionamentos sobre o futuro.

Por último, agradeço à minha mãe pelas palavras simples e sinceras que me ajudaram a persistir.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, à qual agradeço o apoio financeiro que tornou possível a realização desta dissertação.

Le sexe et la mort ont partie liée dans les enfers.
(Decottignies, 1989, p. 51)

RESUMO

Durante a segunda metade do século XIX, num panorama de inquietação política, de expansão da tecnologia industrial, da informação e da expansão da metrópole parisiense, debates sobre a perda da fé religiosa bem como a emergência do interesse pelo corpo humano de um ponto de vista cientificista, sobretudo no que diz respeito ao corpo da mulher, permearam a imaginação literária. Dado o atual contexto de ebulição de estudos acerca da mulher em obras literárias, este estudo tem o objetivo investigar personagens e protagonistas femininas de dois contos presentes em *Nouveaux Contes Cruels* (1888) de Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889), cujos contos são intitulados "L'incomprise" e "Sylvabel". Por meio do estudo desses dois contos e pautando-nos numa bibliografia que aborde os temas sobre a mulher, sexualidade e loucura, assim como concepções médicas e culturais em voga no século XIX, pretendemos traçar um diálogo entre literatura e vida social com a finalidade de levantar hipóteses sobre o lugar da mulher na obra villieriana e a maneira pela qual a literatura busca matéria-prima na sociedade para recriá-los no plano ficcional.

Palavras-chave: Villiers de L'Isle-Adam. Nouveaux Contes Cruels. Literatura Francesa. Loucura Feminina. Simbolismo.

RÉSUMÉ

Au cours de la seconde moitié du XIXe siècle, sur fond de troubles politiques, d'expansion de la technologie industrielle, de l'information et de l'expansion de la métropole parisienne, les débats sur la perte de la foi religieuse ainsi que l'émergence d'un intérêt pour le corps humain à partir d'un point de vue scientifique, notamment en ce qui concerne le corps féminin, ont imprégné l'imaginaire littéraire. Etant donné le contexte actuel d'ébullition des études sur les femmes dans les oeuvres littéraires, cette étude vise à enquêter sur les personnages féminins et protagonistes de deux contes présents dans l' œuvre *Nouveaux Contes Cruels* (1888) de Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889), dont les contes s'intitulent « L'incomprise » et « Sylvabel ». A travers l'étude de ces deux contes et à partir d'une bibliographie qui aborde les thèmes de la femme, de la sexualité et de la folie, ainsi que les concepts médicaux et culturels en vogue au XIXe siècle, nous entendons établir le dialogue entre littérature et vie sociale avec la but de soulever des hypothèses sur la place des femmes dans l'œuvre de Villiers et la manière dont la littérature cherche sa matière première dans la société pour les recréer à un niveau fictionnel.

Mots-clés: Villiers de L'Isle-Adam. Nouveaux Contes Cruels. Littérature Française. Folie Féminine. Symbolisme.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 7

1.1 Traduzindo Villiers 10

1.2 As Mulheres de Villiers 14

2 VILLIERS DE L'ISLE-ADAM 19

2.1 O Simbolista 24

2.1.1 O narrador irônico de Villiers 27

3 CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL DA FRANÇA DO SÉCULO XIX 31

3.1 Sobre loucura e sexualidade no século XIX, segundo Foucault 34

3.2 Sobre a histeria, segundo Charcot 38

3.3 O corpo feminino histérico como aparato literário 42

4 L'INCOMPRISE 46

4.1 Compreendendo a incompreensão 47

4.1.1 O ambiente irônico e ilusório 50

4.2 A Simone ideal 51

4.3 A Simone incontrolável 54

4.4 A Simone incurável 57

5 SYLVABEL 66

5.1 A construção da incerteza em "Sylvabel" 67

5.1.1 A construção da crueldade em "Sylvabel" 69

5.2 Irracionalidade e loucura em "Sylvabel" 73

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS 78

REFERÊNCIAS 82

ANEXO A – "L'Incomprise" 89

ANEXO B – Tradução do conto "L'Incomprise" 94

ANEXO C – "Sylvabel" 99

ANEXO D – Tradução do conto "Sylvabel" 105

1 INTRODUÇÃO

Quando se trata de fazer uma investigação sobre a mulher na literatura, sendo ela idealizada, diabolizada ou mitificada em obras literárias no século XIX, o volume de trabalhos no Brasil vem crescendo, porém, no que tange a uma análise que abarque tais aspectos na obra villieriana e, sobretudo, em seus contos, há ainda uma escassez de estudos. Com este estudo acerca de algumas personagens femininas de Villiers, no entanto, não pretendemos fazer uma generalização de sua vasta obra, mas mostrar a magnitude de discursos que tais personagens femininas trazem ao texto villieriano. Ao se tentar fazer uma relação entre literatura e o mundo real, sobretudo tendo em perspectiva essas personagens, questões que tratam do que é ser mulher não deixam de vir à tona. O que o passado pode nos mostrar sobre o que é ser mulher no presente? Foram estes esteriótipos abandonados num período distante do passado? Tendo essas perguntas como ponto de partida, o interesse foi investigar a relação simbiótica entre o imaginário coletivo, constantemente em transformação e cada vez mais heterogêneo, e a ficção simbolista e decadentista, destacando a obra villieriana, dando-lhe uma nova luz interpretativa.

As revoluções sociais, científicas e industriais da segunda metade do século XIX trouxeram àtona novas visões e inovações, sobretudo na literatura, com modos de expressão mais metafóricos e obscuros, que resultaram no Simbolismo e no Decadentismo. Neste contexto de ebulição artística, encontramos Jean-Marie-Philippe-Auguste, o conde de Villiers de L'Isle-Adam, nascido na região da Bretanha, em 7 de novembro de 1838. Frequentador dos ciclos literários parisienses, conhece Charles Baudelaire, uma de suas grandes inspirações literárias, e conquista admiradores notáveis, como o poeta Stéphane Mallarmé:

> Nem erudito, nem propriamente filósofo, muito menos sociólogo ou antropólogo, mas diletante e curioso em demasia, apesar das aparências. De uma curiosidade incansável, que o leva aos bailes eaos cafés, onde se veem homens que vivem, amam e traficam e, ao pé do cadafalso, onde se veem morrer. (Decottignies, 1983, p.7[1])

Católico de formação, Villiers de L'Isle-Adam "sentia profundo desdém pelo

[1] Todas as traduções são de nossa autoria, salvo quando houver outra indicação. « Non point savant, ni proprement philosophe, encore moins sociologue ou anthropologue, en dépit des apparences, mais dilettante ou plutôt curieux. D'une curiosité infatigable, qui le conduit dans les salons et les cafés, où l'on rencontre les hommes vivant, aimant et trafiquant, et au pied de l'échafaud, où on les voit mourir. »

materialismo, razão e bom senso"[2] (FORREST, 1996, p. 18). Do ponto de vista da produção intelectual, sua obra foi "associada com o desenvolvimento do simbolismo francês e pode ser visto como um significante participante na cultura do fin-de-siècle"[3] (ZOBERMAN, 2014, p. 47). Inserida nesse contexto oitocentista, a obra villieriana indica a recusa do autor aos valores do progresso científico, econômico, político e moral da Belle Époque, além de sistemática desmitificação do mundo moderno, sobretudo por meio da caracterização de personagens marginalizados ou da satirização da burguesia.

Num primeiro momento, assim, um estudo dessa ordem nos interessa pois nos dá a oportunidade de traçar novas trajetórias de interpretação dos *Nouveaux Contes Cruels* ao sair da temática do maravilhoso e do fantástico, como são caracterizados por boa parte dos estudos sobre o autor. Além disso, no decorrer desta dissertação, acessar novas questões fundadas na relação de distanciamento e de aproximação entre literatura e meio social tem se mostrado útil para a compreensão da construção das personagens dos contos presentes inicialmente no corpus. Uma compreensão adequada do lugar dessas narrativas na França do século XIX apenas nos será possível por meio de leituras atentas e de uma fortuna crítica que busquem desvendar o nexo de sentido fortemente entrelaçado, repleto de sutis alusões e ironias que atestam o comprometimento com a realidade, evidentes em diversas as obras desse período de autores contemporâneos a Villiers.

Para esta dissertação, portanto, exploraremos as personagens femininas presentes nos contos "L'Incomprise" e "Sylvabel" e suas interações com os demais personagens. Simone Liantis do conto "L'Incomprise" nos será fundamental para compreender a anatomia textual da femininidade e como esta não pode ser entendida sem as teorias médicas da época. Sylvabel, cujo conto leva o seu nome, nos mostra o lado da violência ordinária e seus ideais de amor opostos aos padrões: o amor só poderia existir segundo seus desejos, por assim dizer, sádicos. A fim de dar embasamento aos tópicos presentes nesta dissertação é necessário identificar uma fortuna crítica que sustente os argumentos e tragam mais clareza para uma nova perspectiva da obra villieriana. Para a consulta dos contos, teremos como base a coleção de *Œuvres Complètes* (1986) publicada pela Bibliothèque de Pléiade, organizada por Alan Willian Raitt e Pierre-George Castex. Quanto a respeito da vida e obra de Villiers, nos valeremos das primeiras biografias dedicadas ao autor, escritas por Robert du Pontavice Heussey (1893) e Édouard de Rougemont (1910), úteis para nos auxiliar de maneira

[2] "He deeply felt disdain for materialism, reason, and good sense."
[3] "Villiers is associated with the development of French symbolism and can be viewed as a significant participant in the culture of the fin de siècle."

cronológica sobre os eventos mais importantes que marcaram sua vida e datas de publicações de suas obras, uma vez que foram publicadas ao longo de vários anos e em diferentes revistas francesas. Uma importante obra crítica do autor que deve ser mencionada é *Contes Cruels de Villiers de L'Isle-Adam* (1996) de Voisin-Fougère, especialista no autor, cuja análise elucida sucintamente as características mais marcantes da obra de Villiers, como sua ironia cruel, interdisciplinaridades e a ênfase na crítica à sociedade burguesa. Além das fontes bibliográficas que analisam Villiers, outro ponto relevante para esta dissertação é o contexto no qual estão inseridas as obras do autor e, para tal, teremos como suporte teórico o primeiro tomo da *História da Sexualidade*, intitulado *A Vontade de Saber*, desenvolvido por Foucault e publicado primeiramente em 1976, análise pioneira acerca do discurso da sexualidade ao longo dos últimos séculos. Além da abordagem foucaultiana, obras como *Os Nomes da Loucura* e *Visões do feminino: uma medicina da mulher nos séculos XIX e XX*, escritas respectivamente por Isaias Pessotti e Ana Paula Vosne Martins também farão parte da nossa fortuna crítica.

Os *Nouveaux Contes Cruels*, obra central desta dissertação, foram publicados pela primeira vez em 1888 e reúnem oito contos inéditos, que foram anexados aos *Contes Cruels*, publicados anteriormente em 1883, nos quais consta uma das narrativas mais importantes do autor, "Véra"[4], que trata da história de um conde que, inconsolado com a morte de sua esposa, isola-se emsua mansão e passa a viver como se ela não tivesse morrido. Todos os contos foram publicados previamente em revistas e periódicos da época, uma delas a *Gil Blas*, periódico parisiense que difundia regularmente autores franceses consagrados, como Guy de Maupassant e Émile Zola. O universo do *Nouveaux Contes Cruels* apresenta uma pluralidade de temas que vão desde a história e a religião até críticas à sociedade contemporânea do autor, passando por âmbitos como a incomunicabilidade entre personagens, a mediocridade, o vício e o individualismo.

No contexto atual, mostram-se necessárias cada vez mais novas leituras e abordagens de obras de Villiers sob outro prisma, deslocando o foco para a direção das personagens femininas e de ambiguidades "próprias da escritura e da estética villieriana" (Voisin-Fougère, 1996), que tais personagens podem assumir dentro da obra, a ponto de o leitor não ter certeza se o que tem a sua frente é uma crítica social à burguesia ou simplesmente uma deterioração das personagens por meio de mecanismos preconcebidos da realidade em sua época, uma vez que sabemos que tanto na literatura quanto no cotidiano cabia às mulheres, regidas e

[4] Publicada pela primeira vez em 1874 em La Semaine Parisienne.

pressionadas pelos padrões masculinos, sofrer boa parte do estigma social relacionada com loucura, que se acreditava ser "provocada por uma perturbação inerente aos órgãos" (FOUCAULT, 1972, p. 318). Ao buscarmos aspectos sociais na obra villieriana, evidentemente dando-se ênfase à questão da mulher, este estudo dá prosseguimento a uma reflexão contemporânea acerca da articulação entre o ambiente social "nos quais se trata da sexualidade, nos quais esta se acha nomeada, descrita, metaforizada, explicada, julgada" (ibidem, p. 67) e a literatura, ambos não mais definidos por suas diferenças, mas por suas proximidades, pois "se poetas e romancistas às vezes se apropriam da ciência usando um léxico ou temas conotados, os cientistas também usam a linguagem da literatura"[5] (COURANT; ENRIQUEZ, 2018, p. 7), tratando-se, por conseguinte, de uma relação recíproca e não antagônica. O estudo da mulher na literatura torna-se relevante na medida em que representações convencionais de gênero são extensivamente questionadas. Tendo como corpus de análise os *Nouveaux Contes Cruels*, essa relação intrínseca se transforma em procedimento de pesquisa importante para explicar determinados componentes inerentes à obra, como a protagonização de personagens femininas, já expostas brevemente acima, e o que elas podem nos revelar do olhar villieriano sobre as manifestações sociais de sua época.

1.1 Traduzindo Villiers

Devido à escassez de textos de Villiers traduzidos para o português, decidimos anexar a este trabalho traduções dos contos que fazem parte do *corpus* de análise com o intuito de expandir textos oitocentistas traduzidos e facilitar o acesso a tais textos por futuros pesquisadores de literatura, que também nos guiarão na composição desta dissertação. Traduzir um texto liteário, sobretudo de épocas mais distantes na linha histórica, requer conhecimento sobre o contexto no qual se passa a narrativa e, acima de tudo, criatividade para lidar com palavras e construções sintáticas inexistentes na língua para qual se vai traduzir. É preciso deixar o texto literário palpável para o leitor atual; ele precisa encontrar uma maneira de ser no presente e, finalmente, ser compreendido. O texto traduzido não precisa ser idêntico e, de fato, essa é uma missão impossível. Como afirma Carvalhal, o texto traduzido "é uma das leituras possíveis do texto, a realização de suas potencialidades" (1993, p. 50), portanto, as traduções disponibilizadas em anexo desta dissertação são nossas próprias interpretações

[5] « (...) si les poètes et romanciers s'approprient parfois la science en usant d'un lexique ou de thèmes connotés, les scientifiques usent aussi du langage de la littérature. »

do texto de partida, com todas as suas dimensões e contexto específico, e estão longe de serem perfeitas. A respeito de contexto, segundo Rónai (2012), as palavras não possuem sentido isoladamente e elas são originadas dentro de um contexto, o que torna difícil a elaboração de um manual pois as palavras são "inúmeras e imprevisíveis". A ideia de fidelidade ao texto ou a ideia de tradução literal, assim, cai por terra.

A escrita simbolista é, de certa forma, labiríntica, uma vez que há uma maior preocupação com a forma e com a criação de uma linguagem transcendental. Segundo Laurence Porter (1990) em seu livro *The Crisis of French Symbolism*, em contraposição ao romantismo, em que havia a preservação da habilidade de apreender uma verdade última e comunicá-la ao público, os poetas simbolistas sofrem da impossibilidade de compreensão mútua, de incomunicabilidade entre eles e o público. Para Baudelaire, por exemplo, a linguagem precisaria ser uma "uma magia sugestiva" (PORTER, 1990, p. 11) e, para Mallarmé, "nomear um objeto é suprimir o prazer da poesia, (...) o símbolo é constituído pela prática perfeita do mistério" (ibidem, p. 11). Como bem pontua Massaud Moisés (2008) em seu ensaio chamado *Hermetismo e simbolismo: aproximações*, a linguagem simbolista se aproximaria do *trobar clus* medieval, de uma linguagem cheia de enigmas indecifráveis "cujo objetivo cingia-se não apenas ao culto da beleza, mas também a transmitir, com requintes aristocráticos, um conhecimento sutil e transcendental" (2008, p. 413). Villiers não foge à regra ao empregar preciosismos estéticos e representações simbólicas que seguem um ritmo poético, como suas descrições de ambientes idílicos em que os personagens são — mesmo que ilusioramente — felizes e inofensivos:

> Aux primes roses du dernier printemps, Geoffroy de Guerl, emmenant de Paris sa première préférée, Simone Liantis, avait loué, sur les bords de la Loire, ce riant cottage, meublé en style Louis XVI et clos de jardins — où de très hauts lilas, enserrant une centrale étendue de verdure, s'entrecroisaient en longues charmilles jusqu'à la claire-voie. — Aux lointains alentours, sur le flanc de menues collines, d'assez profondes épaisseurs de frênes et de mélèzes, — que, maintenant, rougissait déjà l'automne, — épandaient comme de la solitude vers l'habitation. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p. 379)

Nos contos escolhidos para esta dissertação, pode-se notar ao longo das narrativas um inicial culto à beleza, uso de palavras que nos transportam para um mundo ideal. No exemplo acima, no qual temos inicialmente a descrição do ambiente na qual ocorre o conto, repleta de apelos visuais, e alusões idílicas sendo construídas por meio do uso exagerado de adjetivos.

Para a nossa tradução, optamos pela exclusões dos travessões e a divisão do parágrafo em dois períodos, já que no texto original o parágrafo é constituído por um só:

> No desabrochar das primeiras rosas da última primavera, Geoffroy de Guerl, trazendo de Paris sua amante preferida, Simone Liantis, havia alugado, às margens do rio Loire, esse charmoso chalé, mobiliado no estilo Luís XVI e rodeado por jardins, onde arbustos altos de lilás, cercando uma extensa vegetação central, entrelaçavam-se em longas sebes até a claraboia. Nos arredores distantes, ao lado de pequenas colinas, faixas entensas de freixos e lariços, que já começavam a se avermelhar com as cores do outono, espalhavam-se como a solidão até a casa.

Além disso, decidimos por manter a referência histórica, cuja finalidade é dar mais especificidade ao tipo de móveis que foram escolhidos para a decoração assim como deixar em evidência de que Geoffroy pertence a uma família abastada da capital francesa. O "estilo Luís XVI" mencionado pelo narrador se refere ao mobiliário com estilo neoclássico francês, no qual predominava "elementos das artes francesa, italiana e flamenga" (MOLINIER, 1903, p. 31), que teria sido reavivado nas últimas décadas do século XIX assim como marcou a *belle époque*. Portanto, dada a relevância histórica do termo e do que ela implica no interior do texto, além de levar o nome de uma figura importante histórica, decidimos por mantê-la.

No caso dos dois contos presentes no *Nouveaux Contes Cruels* que traduzi, fiz uma tentativa de deixar um texto do século XIX mais palpável para o leitor do século XXI. Tal tentativa requer mudar estruturas sintáticas e fazer escolhas lexicais que sejam mais compreensíveis, porém, ainda assim, tentando manter o sentido do texto original. No entanto, isso não quer dizer manter-se refém a uma ideia de sentido, mas usá-lo como guia para a criação de uma tradução fluida. Toda tradução ainda é autônoma pois, por mais que tentemos nos aproximar ou nos afastar do texto de partida, a tradução não deixa de ser uma reescrita e apenas mais uma leitura num oceano de possibilidades:

> O objeto a traduzir é, portanto, similar a um farol. Sua luz nos guia em meio à neblina, mas não nos é possível esquecer dos reflexos de sua luz na superfície cinzenta. Enxergamos apenas uma obra canônica ou digna de interesse, assim como a áurea do autor que emana dela. Esquecemos do tecido textual, a peculiar formulação das palavras: os reflexos do farol nas dobras da água. E o tecido literário é movente como reflexos. Consequentemente, o farol, visto por inteiro, iluminaria não somente o topo, mas a base do edifício. Se o virássemos de ponta cabeça, ainda assim seria possível localizar-nos nessa delicada empreitada que a tradução

> representa. No que tange à leitura crítica da obra, ainda abriria brechas para novas traduções e leituras enriquecedoras permitindo ao leitor que não lê o original ou ao crítico interessado em interpretações diversas obter várias leituras possíveis do texto fonte. (Jean Abes, 2010, p. 156)

Em todo texto traduzido, há perdas e ganhos. Tais perdas e ganhos são decididas pelo tradutor enquanto em sua mente há eternos embates sobre o que deve ser mantido, o que pode ser subtraído, o que é necessário para deixar o texto original legível na língua de chegada e assim por diante. Seria traduzir apenas um exercício de transmitir o essencial para a língua de chegada quando nos deparamos com o dilema de perdas e ganhos? Há perda e ganho principalmente em decorrência da questão do contexto, uma vez que não estamos situados nas mesmas circunstâncias sociais e históricas do texto de partida. Como elabora Arrojo:

> Uma tradução fiel (...) seria na verdade fiel ao contexto estabelecido para a sua interpretação. As convenções textuais que deveriam reger essa tradução foram estabelecidas a partir do momento em que se especificaram seu objetivo e circunstância. (Arrojo, 1986, p. 19)

Para se traduzir Villiers, portanto, é importante ir além do essencial tradutório e ter em mente o conto no qual o texto villieriano nasceu. Ele brinca com as palavras, faz uso exagerado de pontuações e inversões de frases, apresenta ironias cruéis. Seu estilo de escrita transborda idealismo e pessimismo oitocentista assim como o seu conteúdo; ela possui orientação poética, uma busca pela perfeição estilística, em outras palavras, existe coesão entre conteúdo e forma. Perdemo-nos no mundo villieriano, que não mais sabemos se é real ou se é apenas um sonho. A atmosfera como um todo é a marca mais evidente da poética de Villiers: é um outono ao entardecer, é uma primavera com o primeiro desabrochar das rosas ou é um casamento promissor com música alegre ao fundo; é também o desespero de uma ex-freira caminhando num país estrangeiro ou uma histérica sonhando acordada num hospital: a poética de Villiers impõe dicotomias presentes ao longo de todas as suas obras. Além de criar sua própria escrita idealista, Villiers faz uso de termos médicos que, apesar de tais definições ainda respingarem no nosso presente, possuíam conotações mais complexas no século XIX. O tradutor do século XXI, consequentemente, precisa levar em consideração todas essas questões para conseguir trazer ao presente um texto de uma época situada em outro século. A tradução palavra por palavra, mesmo que se trate de um termo médico ou técnico, não funciona pois é necessário compreender de que contexto tal palavra adveio. Assim, traduzir um texto literário requer

pesquisa histórica e familiaridade com o contexto numa tentativa de se evitar equívocos. Há a necessidade de reconhecer o texto como sendo de outra época, interpretá-lo e compreendê-lo para poder ampliá-lo: o trabalho do tradutor é, portanto, ativo e árduo.

Como exercício de complementação deste estudo, uma vez que tais contos não possuem traduções oficialmente publicadas para o português, traduzir contos de Villiers foi tudo menos simples pois, sobretudo, a tradução literária não possui um fazer *a priori* ou um manual de ajuda. Tive de me familiarizar com a multiplicidade de referências — que consumiram bastante tempo a pesquisá-las —, polivalências semânticas e sintaxes complexas que impuseram desafios para o ato tradutório. O *Nouveaux Contes Cruels* é uma obra específica proveniente de uma época específica e sempre tive isso em mente enquanto os traduzia. Como esclarece Laranjeira (1998, p. 166), o trabalho do tradutor não é fazer recriações livres a partir texto original e, evidentemente, ele tem liberdade para explorar o texto a partir de sua própria visão de mundo, porém, até mesmo a liberdade precisa ser moderada para evitar o total apagamento do autor original da obra. Minhas traduções estão longe de serem reproduções idênticas do original e muito menos uma recriação total, mas fiz o possível — e admito que ainda existem falhas — para encontrar um ponto de encontro entre passado e presente, entre Villiers e leitor atual, com a ajuda fundamental de meu orientador.

1.2 As Mulheres de Villiers

Uma das características da escrita de Villiers de L'Isle-Adam é a aspiração pelo ideal e suas personagens femininas, muitas vezes, tornam-se experimentos para desenvolver suas principais ideias numa época que valorizava a racionalidade técnica e científica, principalmente no âmbito médico. *L'Ève Future*, sua obra mais conhecida e publicada pela primeira vez em 1886, narra a história de uma andróide que foi construída pelo seu inventor a partir de uma idealização do que seria o feminino. Hadaly não passa de um experimento sobre o que seria ser mulher a partir dos olhos de um homem. Algumas personagens femininas villierianas são concebidas a partir de uma questão central e ainda, muitas vezes, sem resposta: o que seria ser mulher? *L'Ève Future*, publicada em 1886, explora o ideal de uma sociedade que buscava a racionalidade científica e técnica, sendo Hadaly[6], andróide (termo popularizado pela obra)

[6] Hadaly significa ideal em persa.

criada pela personagem principal, tanto a personificação quanto a alegoria da burguesia ao ser uma criaturafisicamente perfeita, porém emocional e intelectualmente defeituosa.

Em *Contes Cruels* e em *Nouveaux Contes Cruels*, é possível notar que as mulheres têm papel crucial em vários contos, que vão desde o gênero satírico até o trágico. Os *Nouveaux Contes Cruels*, obra central desta dissertação, foram publicados pela primeira vez em 1888 e reúnem oito contos inéditos, que foram publicados previamente em revistas e periódicos da época, uma delas a *Gil Blas*, periódico parisiense que difundia regularmente autores franceses consagrados, como Guy de Maupassant e Émile Zola. O universo do *Nouveaux Contes Cruels* apresenta uma pluralidade de temas que vão desde a história e a religião até críticas à sociedade contemporânea do autor, passando por âmbitos como a incomunicabilidade entre personagens, a mediocridade, o vício e o individualismo.

Em *Nouveaux Contes Cruels*, por exemplo, as personagens femininas são protagonistas em seis dos oito contos que formam a coletânea, evidenciando o lugar de destaque da mulher na obra villieriana. Nesses contos, tanto pertencentes aos *Contes Cruels* quanto ao *Nouveaux Contes Cruels*, é de relevância notar o protagonismo de personagens femininas em duas coletâneas distintas: tais mulheres são mulheres ideais como em "L'inconnue"[7], em que uma bela jovem recusa crer no amor de um conde por ser surda, e ambos são separados pela decisão da jovem de manter-se reclusa; são prostitutas e aceitam a mercantilização do amor, como as amigas Georgette e Félicienne em "Les Amies de Pension"[8] e Olympe e Henriette em "Les Demoiselles de Bienfilâtre"[9]; são medíocres e egoístas, como a jovem de "Maryelle"[10], que ama tanto a si mesma a ponto de usar seu próprio cabelo num medalhão, ou como as jovens Simone Liantis e Sylvabel de Fonteval, respectivamente dos contos "L'incomprise"[11] e "Sylvabel"[12], que compartilham traços considerados desviantes acerca de suas sexualidades, como o alcance do prazer sexual por meio da agressão física ou do sofrimento alheio. Essas personagens, além disso, parecem mostrar a ligação existente entre discursos científicos da época "que têm na transformação do corpo feminino o objeto de análise" (MARTINS, 2004, p. 221) e a visão do autor sobre feminilidade. Trata-se de assumir, então, a literatura para considerar o que Antonio Candido sugeriu como "elementos contextuais" (Candido, 2012, p. 82), ou seja, no caso dos *Nouveaux Contes Cruels* de Villiers, o autor "utiliza os elementos discursivos que estão mais visivelmente relacionados à ideologia burguesa" (Voisin-Fougère,

[7] *Contes Cruels.*
[8] *Nouveaux Contes Cruels.*
[9] *Contes Cruels.*
[10] *Contes Cruels.*
[11] *Nouveaux Contes Cruels.*
[12] *Nouveaux Contes Cruels.*

1996, p. 75) para retorná-los à sociedade por meio da literatura.

Por meio de suas caracterizações, podemos notar um fio condutor, ou fios condutores pois muitas dessas personagens se conectam por meio de vários temas, cuja principal similitude é de que, na realidade, a mulher seria um ser facilmente influenciado pelas mudanças do tempo, em determinados momentos, um ser comandado por desejos modernos que seriam superficiais e que, como acaba acontecendo para Simone Liantis em "L'Incomprise", não existe cura ou remédio para sua condição incompreensível, mas que mesmo assim lhe garante uma vaga num hospital psiquiátrico. Não é apenas um corpo doente, mas também é movido por desejos mundanos e que sucumbe facilmente, encarnado pela Irmã Natalia em "Sœur Natalia". Como assinala Konrad (1985, p. 124) em artigo sobre o ideal feminino em Villiers, essas mulheres apenas suportam uma noção de ideal, mas que não passariam de imagens mitológicas uma vez que tais ideais são criadas por homens. Ao se criar uma mulher andróide, como em *L'Ève Future*, seu inventor sugere uma realidade ideal e a usa como ferramenta figurativa para estabelecer tais idealizações que, ainda de acordo a autora, são mais estéticas que éticas.

Porém, toda a beleza das personagens teria um tom enganador. As personagens femininas trazidas para esta análise, Simone Liantis e Sylvabel, por exemplo, são extremamente atraentes e, consequentemente, conseguem parceiros ou maridos com bons dotes. No decorrer da história de Sylvabel, é possível notar que seu marido, Gabriel du Plessis, começa a questionar sobre a natureza de sua esposa e, para ele, Sylvabel seria uma "mulher misteriosa". Ao se deparar com as descobertas que faz a respeito dela, Gabriel fica confuso, porém, está disposto a sacrificar suas convicções e princípios por essa mulher ao tentar impressioná-la por meio de atos de violência. No caso do conto "Sylvabel" em particular, Gabriel se torna um reflexo da protagonista, não apenas por querer tentar impressioná-la ou imitar alguns de seus atos, mas também pretender tornar-se seu ideal. Esse conto se destaca por mostrar o ideal a partir da visão de uma mulher e tal ideal é maléfico, violento e, sobretudo, cruel.

> Um efeito desse aumento significante de mulheres na vida pública foi que homens voltaram a questionar a respeito da natureza feminina. Para muitos, ver o aumento significante de mulheres sem filhos ou solteiras resultou em medo e ansiedade. Mulheres fora dos papéis tradicionais e impostos sobre elas pareciam como ameaças para eles, como uma força capaz de destruir instituições, direitos e privilégios estabelecidos. [13] (Heller, 1981, p. 9)

[13] "One effect of this increasing significance of women in public life was that men again came to question what the nature of women was. For many men, seeing women's increasing non-maternal and non-conjugal significance resulted in fear and anxiety. Women outside their traditional, imposed roles appeared as a threat to them, as an evil force promising to destroy established institutions, rights and privileges."

Ao serem pontos fundamentais de questionamentos, as personagens femininas de Villiers apresentam magnitudes que geram, para além de incompreensões advindas de tais questionamentos, um reflexo também sobre a modernidade e a subjetividade. No momento em que tais personagens criam questionamentos, elas colocam em evidência o caráter moderno da obra de Villiers. O que seria a modernidade senão um profundo questionamento introspectivo do indivíduo? Ao mesmo em que rejeitam a modernidade, os autores do fin-de-siècle também falam sobre ela, seja por meio da ironia ou da crítica: "toda enfatuação moderna, também chamada de indústria, progresso e mesmo Ciência" (FUMAROLI, 1977, p. 368 apud GOULET, 2013 p. 79). Ao escrever sobre mulheres ideais, Villiers dialoga com o seu tempo e reflete sobre as transformações materiais e simbólicas do século XIX. Seu desgosto por tudo o que é moderno não deixa de ser um pensamento moderno: de fato, o seu descontentamento com tudo relacionado ao moderno sugere o questionamento sobre a realidade e sobre o homem. Em seu livro intitulado *Os Antimodernismos* (2011), Antoine Compagnon discorre que os antimodernistas do *fin-de-siècle* – especialmente Baudelaire, Flaubert, Barbey e Breton – discutem a modernidade por meio do pessimismo e, no caso de Villiers, seu pessimismo era direcionado ao "pessimismo ateu" (p. 239), cuja rejeição modernista origina a ironia cruel em seus contos.

O vocabulário médico que emprega, por exemplo, além de evidenciar um significante interesse na mulher sob um ponto de vista médico, também evidencia as mudanças e, obviamente, opressão, pelas quais passavam ao tentar reivindicar a autonomia de seus corpos considerando que tudo o que não era normal seria, por consequência, considerado doente. Ao terem seus corpos dissecados sob uma perspectiva científica, pode-se notar o afastamento do sagrado. A inadequação das personagens femininas de Villiers e seus entusiasmos pelo mundano ou carnal denotam a gradual perda do sagrado e da transcendência pelo indivíduo moderno; essas mulheres são, sem dúvida, metáforas de uma sociedade em movimento e que passa cada vez mais a reivindicar o que deseja para si.

A sociedade do século XIX questiona o eu por meio de dicotomias e as mulheres de Villiers não deixam de ser exceções. Segundo Deneys (1986, p. 176), em sua abordagem sobre as mulheres villierianas como representação metafórica do mundo real, o pensamento villieriano é inteiramente dominado por dicotomias da antítese da metafísica como: dentro/fora, superfície/profundidade, aparência/realidade, vida/morte, verdade/mentira, sonho/realidade e assim por diante. Villiers, com influência de suas leituras de Hegel, rejeita o materialismo e seu idealismo é marcado pela ideia de que o mundo real é nada mais que um produto da burguesia:

> Essa alma é o que Villiers chama de instinto do alto ou do além, que se opõe ao forte racionalismo do burguês. A aristocracia de Villiers é uma aristocracia espiritual, que reivindica, contra uma "humanidade quimérica decapitada por Deus", nenhum outro atavismo que o divino, nenhum outro direito de nascença que não seja a fé.[14] (Marchal, 1990, p. 83)

Além disso, outro *leit motif* importante em seus contos são os sonhos, já que são nesses momentos em que o ideal pode ser imaginado ou fantasiado em contraposição ao mundo material, que deve ser rejeitado. Em "L'Incomprise", por exemplo, Simone vislumbra de sonhos com o amante que a abandonou pois, em seu caso, o amante ideal apenas faz parte do mundo dos sonhos. Para as personagens femininas de Villiers, as dicotomias as colocam, num primeiro momento, como personagens submissas e providas de comportamentos saudáveis; aos poucos, os contos nos mostram que tais mulheres possuem seus próprios desejos e vontades. Elas representam as mudanças de seu tempo ao serem instrumentos de metáforas, alegorias, experimentos, estudos científicos e, acima de tudo, ao serem instrumentos de questionamentos sobre não só o que é ser mulher, mas também o que é ser humano num momento da história que buscava cada vez mais entender o conceito do eu por meio de ideias.

Nosso trabalho com esta pesquisa, no entanto, não é traçar um quadro generalizante das personagens femininas villierianas, pois o que não falta em sua obra são personagens que provam o caráter diversificado de seus textos, assim como também não temos a pretensão de desconstruir o valor fantástico e lírico que também apresentam e vários estudos acerca do tema comprovam. Embora esta pesquisa tenha como foco principal as criações villierianas em que as mulheres são "irreais, são mulheres estranhas, por vezes fatais, distantes e impossíveis de casar, ou criações de uma imaginação poética" (MEENEN, 123), exemplos como "Véra"[15], história sobre um conde que, inconsolado com a morte de sua esposa, isola-se em sua mansão e passa a viver como se ela não tivesse morrido, ou *Axël*, são evidências que suas personagens femininas também podem professar ou inspirar princípios edificantes em que sentimentos, principalmente o amor, são mais importantes que o mundo real e, assim como bem esclarece Maria Deenen (1936, p. 127) em seu ensaio *Le Merveilleux dans l'œuvre de Villiers de L'Isle-Adam*, insinuam a concepção de Villiers sobre o ideal feminino, inteligentes e excepcionais que não habitam o reino do maravilhoso.

[14] « Cette âme, c'est ce que Villiers appelle l'instinct de l'en-haut ou de l'au-delà, qui s'oppose au rationalisme épais du bourgeois. L'aristocratie de Villiers est une aristocratie spirituelle, qui ne revendique, contre une « chimérique Humanité décapitée de Dieu » a, d'autre atavisme que celui du divin, d'autre droit d'aînesse que la foi. »
[15] Publicada pela primeira vez em 1874 em La Semaine Parisienne.

2 VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

De origem bretã, Jean-Marie-Mathias-Philippe-Auguste Villiers de L'Isle-Adam, ou simplesmente *Comte* de Villiers de L'Isle-Adam, nasceu em 7 de novembro de 1838 em Saint-Brieuc localizada na comuna de Bretanha, no oeste da França, na qual parte da família se instalou em 1670. Mesmo que durante a época na qual Villiers viveu sua família já não mais possuísse o mesmo prestígio de outrora, ainda vale mencionar os ilustres personagens da história francesa ligados a esse sobrenome, como bem suscitado por Davi de Souza (2011) em sua tese de doutorado na qual aborda também a respeito da genealogia e dos familiares mais importantes:

> Marquês Villiers de L'Isle-Adam — descendente bretão de uma família aristocrática em decadência, cujas origens remontam a grandes personalidades da história da França, como Jean de Villiers de L'Isle-Adam (1384-1437), Marechal da França em 1437, e Philippe-Auguste de Villiers (1464-1534), último grande mestre de Rhodes e fundador da Ordem de Malta. (Souza, 2011, p. 19)

Uma das mais citadas obras biográficas sobre Villiers de L'Isle-Adam foi escrita por Robert du Pontavice de Heussey (1893), publicada pela primeira vez em 1893, quatro anos após a morte de Villiers. Na obra, Pontavice detalha que, já durante a Revolução, a família Villiers de L'Isle-Adam já não gozava do esplendor e da riqueza de antigamente e, graças a uma de suas tias por parte materna, chamada Danielle Kérinou, a família consegue ter uma vida estável em Saint-Brieuc. Pai de Villiers, o excêntrico Marquês Joseph-Toussaint de Villiers de L'Isle-Adam, arruinou-se comprando terras a crédito, onde buscava tesouros escondidos por seus ancestrais – segundo ele, desde a era do Terror, o porão da Bretanha seria uma mina de ouro – , porém, era uma busca em vão e, por questões de dívidas, era preso com frequência.

Durante a adolescência aos 17 anos, Villiers de L'Isle-Adam se apaixona por uma garota da mesma idade cujo nome é desconhecido. Tais acontecimentos a respeito da primeira paixão juvenil de Villiers são narradas na biografia escrita por Édouard de Rougemont em 1910, assim, também sabemos que a primeira namorada do autor morreu um pouco tempo depois do início do namoro:

> Foi uma onda de sua alma tiranizada pelos sonhos na idade em que esses impulsos vêm do mais íntimo dos seres. Ele caiu para trás machucado, atordoado por este

> primeiro choque na vida. A jovem cuja deslumbrante passagem ele queria seguir morreu, deixando-o sozinho, sem força moral. (Rougemont, 1910, p. 57)

De 1855 em diante, passa a se dedicar a sua vocação literária, época em que escreveu *Morgane*[16], drama histórico com ambientação romântica, podendo ser considerada sua primeira obra e publicada pela primeira vez em 1875 com um título novo e definitivo: *Le Prétendant*.

Convencidos de que teriam uma melhor condição de vida e de que Villiers conseguiria reviver a glória do sobrenome com o seu talento artístico, a família, juntamente com a tia cuja ajuda financeira era indispensável, muda-se para a capital francesa:

> Eles resolveram quitar sua pequena propriedade, vender tudo e, armados com seus poucos sacos de moedas de ouro, partir e esperar em algum canto remoto da cidade formidável a vitória final do último dos Villiers de L'Isle-Adam, por quem tinham a fé ingênua, devia que com seu cérebro e sua pena, reconquistar-lhes a fortuna e o prestígio que seus ancestrais compraram com espada e sangue.[17] (Heussey, 1893, p. 37)

Na Cidade das Luzes, Villiers mergulha no mundo literário e começa a participar da vida intelectual assim como a fazer novos amigos, como Jean Marras (1837 - 1901), Léon Dierx (1838 - 1912), Stéphane Mallarmé (1842 - 1898), estes dois últimos sendo seus amigos mais fiéis até sua morte em 1889[18]. Assim, também conheceu uma de suas maiores inspirações literárias, Charles Baudelaire, que o introduz a Wagner e as obras de Edgar Allan Poe:

> As maravilhosas traduções do poeta acabaram de ser publicadas e Villiers deliciava-se com esta leitura. Sua fraqueza pela dramaturgia romântica tanto quanto seu gosto pelo oculto o fez sentir e apreciar profundamente as emoções originais despertadas pelo autor americano. A lógica perfeita de composição desses contos surpreendentes o seduziu tanto quanto sua admirável faculdade de surpresa.[19] (Rougemont, 1910, p. 80)

[16] R. Pontavice de Heussey, op. cit., p. 152.
[17] « Ils résolurent de réaliser leur petit bien, de vendre tout, et, munis de leurs quelques sacs d'écus, de s'en aller attendre dans quelque coin perdu de la formidable ville, la victoire définitive du dernier des Villiers de l'Isle-Adam, qui, ils en avaient la foi naïve, devait avec son cerveau et sa plume, leur reconquérir la fortune et l'illustration que leurs ancêtres avaient achetées avec leur épée et leur sang. »
[18] R. Pontavice de Heussey, op. cit., p. 48.
[19] « Les merveilleuses traductions du poète venaient de paraître et Villiers se délecta à cette lecture. Son faible pour la dramaturgie romantique autant que son goût de l'occultisme lui firent sentir et apprécier profondément les émotions originales suscitées par l'artiste américain. L'impeccable logique de composition do ces contes surprenants le séduisirent autant que cette admirable faculté de surprise. »

Em 1858, já familiarizado com a metrópole francesa, Villiers reúne seus primeiros versos para formar sua primeira publicação intitulada *Deux essais de poésie*. No ano seguinte, publica sua segunda coletânea de poesias, *Premières Poésies*, porém, não consegue atrair a atenção da elite intelectual e poucos versos são dignos de serem conservados[20]. Já em 1862, publica seu primeiro romance, *Isis*, que é considerado um dos pilares da prosa decadente, com mais elementos do ocultismo e do idealismo hegeliano que da doutrina cristã[21], impregnado de ecos de Byron e Poe. Porém, assim como suas duas publicações anteriores, *Isis* passa despercebido e gera pouca atenção a Villiers. Em 1865 publica *Elën*, peça também com influências românticas, e em 1870 publica *La Révolte*, drama realista focado no espírito burguês de sua época. No mesmo ano, dá-se início a Guerra Franco-Prussiana e Villiers entra na guerra pelo lado francês. Como lembra Souza (2011), no entanto, sua participação na guerra é pouco conhecida:

> Em Avignon ele entra no 11º regimento dos cavaleiros caçadores, mas no fim do ano eis Villiers como comandante dos batedores do 147º batalhão da Guarda Nacional de Paris. Sua participação na Comuna em 1870/1 é pouco conhecida. Sabe-se, no entanto, que lutou por todos os lados e viu-se em dificuldades com sua família, a qual ele procurou proteger. De início participou da Comuna ao lado dos seus companheiros parnasianos e dos socialistas, por fim, saiu da luta uniformizado! Sem dinheiro e sem condições de sair do meio do conflito, ele parece ter procurado, junto dos seus pais, apenas a sobrevivência. (Souza, 2011, p. 45)

Em 13 de agosto de 1871, Villiers é atingido por uma tragédia pessoal: a morte de tia Kérinou. Profundamente ligado à tia, o jovem fica profundamente afetado e a morte da velha senhora o mergulha em extrema miséria. Villiers não pode pedir ajuda financeira aos pais, pois ambos vivem são mais pobres que ele próprio.

Nos anos seguintes, começa a publicar contos, que futuramente fariam parte da obra *Contes Cruels*, em diversas revistas e, além disso, a primeira parte de sua obra *Axël* foi publicada em 1872 na revista *La Renaissance Littéraire et Artistique*[22]. Em 1882, quando Villiers já está com os seus 40 anos, sua mãe falece e seu pai, que sofria de problemas mentais, acaba em um asilo para loucos. Ele mora em Paris com Marie Brégeras, conhecida por Dantine,

[20] E. De Rougemont, op. cit., p. 72.
[21] E. De Rougemont, op. cit., p. 81.
[22] E. De Rougemont, op. cit., p. 154.

viúva de um cocheiro belga, com quem eventualmente teve um filho, Victor, além de prosseguir trabalhando em suas obras literárias.

Em 1883 publica sua coletânea de contos intitulada *Contes Cruels* pela Calmann-Lévy, obra composta por 28 contos, como *Véra*, *Les Demoiselles de Bienfilâtre*, *Vox Populi*, dentre outros. Mallarmé, como mencionado, foi um dos amigos mais próximos a Villiers e sobre a obra afirmou:

> Você colocou nessa obra uma soma de Beleza extraordinária. Verdadeiramente a língua de um Deus por todos os lugares! Vários dos contos são de uma poesia ímpar e que ninguém alcançará: são sublimes.[23] (Mallarmé, 1983, p. 8)

No ano seguinte, consegue fazer suas primeiras contribuições ao *Le Figaro*, um dos jornais mais aclamados da época e, durante esse mesmo período, inicia uma amizade duradoura com Joris-Karl Huysmans (1848 - 1907), na época em que este trabalhava em sua obra intitulada *A Rebours* (1884). Entretanto, como ainda descreve Rougemont a respeito dessa amizade, a natureza dos dois amigos era oposta uma da outra:

> Huysmans é um realista que fez do misticismo seu campo experiência, e isso é provavelmente o que desagradou Villiers. Sua fé simples e sincera chocava-se com o sentimento complicado e artificial desse diletante do catolicismo, desse demasiado curioso analisador dos Mistérios que parecia a Villiers carecer de modéstia de alma e tratar as coisas sagradas um pouco demais como o espírito de um médico que disseca.[24] (Rougemont, 1910, p. 168)

De de julho de 1885 a de março de 1886, a revista semanal *La Vie Moderne*[25] publica em série a versão completa de *L'Ève Future*, enquanto *La Jeune France* publica em duas partes, em novembro de 1885 e junho de 1886, a primeira publicação completa de *Axël*. Ainda em 1885, seu pai morre na miséria sem puder ter deixado qualquer herança ao filho Villiers.

Nos últimos dois anos anteriores a sua morte, conseguiu publicar a coleção de contos *Tribulat Bonhomet* (1887), que contém, além de outros, "Claire Lenoir" e "Le Banquet des Éventualistes". Em 1888, considerado um ano de grande fecundidade literária[26] para Villiers,

[23] « Tu as mis en cette œuvre une somme de Beauté extraordinaire. La langue vraiment d'un Dieu partout ! Plusieurs des nouvelles sont d'une poésie inouïe et que personne n'atteindra : toutes, étonnantes. »
[24] « Huysmans est un réaliste qui a fait du mysticisme son champ d'expérience, et c'est probablement ce qui déplaisait à Villiers. Sa foi simple et sincère était choquée par le sentiment compliqué et artificiel de ce dilettante du catholicisme, de ce curieux trop analyseur des Mystères qui semblait à Villiers manquer de pudeur d'âme, et traiter les choses sacrées un peu trop avec l'esprit d'un médecin qui dissèque. »
[25] E. De Rougemont, op. cit., p. 256.
[26] E. De Rougemont, op. cit., p. 297.

foi o ano no qual publicou mais dois volumes de contos e novelas, *Nouveaux Contes Cruels* e *Histoires Insolites*, tendo circulado primeiramente em diversas revistas como a *Gil Blas*.

Por volta de 1889, sua saúde começa a se deteriorar e descobre que a causa principal é um câncer no estômago. Rougemont (1910) explica que a doença alastrou lentamente assolando o corpo do autor e, no verão de 1889, teve de ser forçado a abandonar suas ocupações e projetos como *Axël*, finalmente deixando Paris para poder repousar. Durante esse período, era constantemente visitado por seus amigos Mallarmé, Dierx, Huysmans e Guiches. No dia 18 de agosto de 1889, Villiers morre vítima do câncer do estômago aos 50 anos e suas últimas palavras foram dedicadas à companheira, Dantine: "agora, que venha a agonia... abrace-me forte, que eu parta devagar..."[27]. Paul Verlaine (1894, p. 19), também amigo próximo de Villers, dedica um soneto ao amigo que acabou de falecer, encontrado na obra *Dédicaces*:

> Tu nous fuis, comme fuit le soleil sous la mer
> Derrière un rideau lourd de pourpres léthargiques,
> Las d'avoir splendi seul sur les ombres tragiques
> De la terre sans verbe et de l'aveugle éther.
>
> Tu pars, âme chrétienne, on m'a dit résignée,
> Parce que tu savais que ton Dieu préparait
> Un fête enfin claire à ton cœur sans secret,
> Une amour toute flamme à ton amour ignée.
>
> Nous restons pour encore un peu de temps ici,
> Conservant ta mémoire en notre espoir transi,
> Tels des mourants savourent l'huile du Saint-Chrême.
>
> Villiers, sois envié comme il aurait fallu
> Par tes frères impatients du jour suprême
> Où saluer en toi la gloire d'un élu.

Seu filho Victor morre aos 20 anos[28] de tuberculose e sua companheira Dantine morre na miséria em 1920. Mallarmé e Huysmans ficam encarregados de finalizar a publicação completa de *Axël*, tendo ocorrido um ano após a morte de seu autor.

[27] E. De Rougemont, op. Cit., p. 326.
[28] E. De Rougemont, op. cit., p. 398.

2.1 O simbolista

O progresso, a morte, a ciência, a luxúria, o tempo: estes são alguns dos temas presentes na obra villieriana, que ele os recria à sua maneira para refugiar-se no mundo dos sonhos. O autor, mesmo não tendo alcançado a glória de alguns de seus contemporâneos simbolistas, ainda assim deve ser citado como um dos grandes contribuidores ao movimento, sobretudo devido à forma na qual abordava determinados temas para denunciar o que acontecia no mundo, em especial a ciência e o positivismo. Como aventa Arthur Symons (p. 47) em sua obra *The Symbolist Movement in Literature* publicada em 1899, o trabalho literário de Villiers pode ser dividido em mundo ideal – ou o ideal no mundo – presente nas *Axël*, *Morgane*, *Isis* e satírico, como se consta em *L'Eve Future*, *Contes Cruels* e *Tribulat Bonhomet*. Symons, autor e poeta inglês que com sua obra teve um papel fundamental na propagação da literatura dos autores simbolistas franceses no mundo anglo-saxão, prossegue explicando que essas "divisões constantemente mesclam uma com a outra" (p. 47) e isso fica perceptível sobretudo em *Contes Cruels*, em que o idílio e a ambientação simbolista servem como pano de fundo para satirizar a sociedade e o materialismo advindos do progresso cientificista de sua época, assim como ironizá-la. Em outras palavras, Villiers sonha, idealiza e imagina para poder ridicularizar a mesquinhez burguesa. Como menciona Raitt (apud GINÉ, 2007, p. 17), Villiers distancia sua obra dos pré-românticos e, ao mesmo tempo, cria sua própria identidade literária no mundo, apesar de isso ter-lhe custado qualquer fama diante ao público:

> Sentimos que ele gostaria, como seu mestre Baudelaire, de "mergulhar nas profundezas do Desconhecido para encontrar algo novo". Para ele, o Romantismo dificilmente era o culminar de uma evolução secular, exceto na medida em que se relacionava com a tradição de alguns grandes criadores como Dante, Shakespeare, Milton e Goethe. Estava mais uma abertura para o futuro. Ao distanciar-se tão completamente da tradição pré-romântica, Villiers prejudicou seu sucesso junto ao grande público, sempre mais ou menos atento às qualidades ditas clássicas – medida, equilíbrio, gosto – e tornou-se num tipo de figura marginal e excêntrica; mas, ao mesmo tempo, talvez tenha sido isso que lhe permitiu ser um mestre do Simbolismo.[29]

[29] « On sent qu'il aurait souhaité, comme son maître Baudelaire, « plonger au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau ». Pour lui, le Romantisme n'était guère l'aboutissement d'une évolution séculaire, sauf dans la mesure où il se rattachait à la tradition de quelques grands créauteurs comme Dante, Shakespeare, Milton et Goethe. C'était bien plutôt une ouverture sur l'avenir. E n s'éloigant si complètement de la tradition préromantique, Villiers a pu nuire à son succès auprès du grande public, toujours plus ou moins à l'affût des qualités dites classiques – la mesure, l'équilibre, le goût – et faire figure de marginal et d'excentrique ; mais en même temps. C'est peut-être ce qui a lui permis d'être un maîtres du Symbolisme. »

E com o desejo de inovar, os simbolistas franceses, assim resume Victor-Emile Michelet (1910, p. 83) em seu ensaio sobre Villiers e *fin-de-siècle*, "queriam que o mundo e a vida percebessem o essencial e o inscrevessem em símbolos", ansiavam pelo ideal na mesma medida em que recusavam a aparência superficial das coisas: buscavam pela realidade não-vista. A ciência, cada vez mais sinalizando o progresso e sendo o pilar da realidade tangível e de que esta seria irrefutável, torna o mundo dos sonhos o único lugar possível. O sonho, assim como os devaneios, portanto, são importantes ferramentas de separação da realidade. Em *La Révolte* (1870), a jovem Elisabeth, apaixonada pelo ideal e tentando se separar do marido cujos princípios encarnam o egoísmo e o materialismo da vida burguesa, exprime a noção fundamental do sonho:

> Pois bem, sonhar é, antes de tudo, esquecer a onipotência das mentes inferiores mil vezes mais abjetas que a Tolice! É deixar de ouvir os gritos irremediáveis dos eternos despojados! É esquecer as humilhações que todos sofrem e que todos infligem e que vocês chamam de vida social! É esquecer esses chamados deveres que revoltam a consciência e não são mais do que o amor aos interesses baixos e imediatos em nome dos quais é permitido permanecer distraído diante da miséria dos deserdados! É contemplar, no fundo do pensamento, um mundo oculto cujas realidades externas são apenas um reflexo!...[30] (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1970, p. 26)

Assim, a temática villieriana transborda de devaneios e ideais, pois no mundo real e factual seria impossível constituir uma ascese, ou seja, evadir-se da realidade seria encontrar-se a si mesmo e o Absoluto. Não é à toa que Villiers foi amplamente influenciado pelo idealismo alemão de Hegel e pelo ocultismo. Como bem menciona Norma Domingos (2009) em sua tese de doutorado intitulada *A tradução poética: Contes cruels de Villiers de L'Isle-Adam*, Villiers se dizia grande conhecedor de Hegel e, para o autor francês, "as ilusões permitem a criação dos seres pela força do espírito" (Domingos, 2009, p. 18). Por isso, de acordo com Michaud (1966, p. 89) conforme citado por Amorim (1993, p. 126), para que se possa ultrapassar a ciência positivista e alcançar o ideal, "a filosofia não deve ser pensada, mas vivida, (...) a verdadeira sabedoria é, ainda mais que uma moral, uma experiência espiritual, aquela que encontra na solidão as condições de liberdade".

[30] Eh bien, rêver, c'est, d'abord, oublier la toute-puissance des esprits inférieurs mille fois plus abjects que la Sottise ! C'est cesser d'entendre les irrémédiables cris des spoliés éternels ! C'est oublier les humiliations que chacun subit et que tous infligent et que vous appelez la vie sociale ! C'est oublier ces soi-disant devoirs qui révoltent la conscience et ne sont autres que l'amour des intérêts bas et immédiats au nom desquels il est permis de demeurer distrait devant la misère des déshérités ! C'est contempler, au fond de ses pensées, un monde occulte dont les réalités extérieures sont à peine le reflet !...

Em “L’Incomprise”, por exemplo, Simone Liantis acusa o Geoffroy de ser um “sonhador” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p. 386) pois, em seu entendimento, a recusa de não querer infligir violência assim como tê-la abandonado revela que seu ex-amante possui um ideal que não existe no mundo real. A dinâmica tanto ambivalente quanto antagônica de Simone e Geoffroy revela a ruptura entre o real e o ideal. Simone seria um retrato da realidade mesquinha a materialista que se importa com o desejo físico e carnal. Como explica muito bem Symons (1899, p. 51), a sátira em Villiers é a vingança da beleza contra o feio, a perseguição ao grotesco; assim, não seria simplesmente uma mera sátira, mas sim uma sátira feita por quem acredita no universo espiritual:

> Seus heróis são encarnações do orgulho espiritual, e suas tragédias são o choque do espírito contra a matéria, a invasão do espírito pela matéria, e a tentação do espírito pelo mal espiritual. Eles buscam o absoluto e encontram a morte; buscam sabedoria, encontram amor e caem em decadência espiritual; procuram a realidade e encontram o crime; eles procuram fantasmas e se encontram. Eles estão nas fronteiras de uma sabedoria grande demais para suas capacidades; são assombrados por poderes obscuros, instintos de paixões ambíguas; eles são lúcidos demais para serem completamente sãos em suas extravagâncias; eles não transpuseram sistematicamente seus sonhos em ação.[31] (Symons, 1899, p. 53)

As personagens femininas, ou heroínas como Symons (1899, p. 54) as chama, de Villiers são multifacetadas e proclamam seus desejos:

> E suas heroínas, quando não são, como *L'Eve Future*, o mecanismo vitalizado de um Edison, têm a solenidade dos mortos e um discurso hierático. *Pense, corações condenados a este suplício, em não me amar* / diz Sara, em *Axël*. *Eu não o amo mais, este homem. O que fiz a Deus?* diz Elën. E sua voz é sempre como a voz de Elën: "Eu escutei atentamente o som de sua voz; era taciturno, abafado, como o murmúrio do rio Lete, que flui pela região das sombras." Elas têm o cansaço imortal da beleza, são enigmas para si mesmas, desejam e não sabem por que se refreiam, fazem o bem e mal com o levantar de uma pálpebra, e são inocentes e culpadas de todos os pecados da terra.[32]

[31] “His heroes are incarnations of spiritual pride, and their tragedies are the shock of spirit against matter, the invasion of spirit by matter, and the temptation of spirit by spiritual evil. They seek the absolute, and find death; they seek wisdom, find love, and fall into spiritual decay; they seek reality, and find crime; they seek phantoms, and find themselves. They are on the borders of a wisdom too great for their capacity; they are haunted by dark powers, instincts of ambiguous passions; they are too lucid to be quite sane in their extravagances; they have not quite systematically transposed their dreams into action.”

[32] “And his heroines, when they are not, like *L'Eve Future*, the vitalised mechanism of an Edison, have the solemnity of dead people, and a hieratic speech. Songe, des coeurs condamnés a ce supplice, de ne pas m’aimer / says Sara, in *Axël*. Je ne l’aime pas, ce jeune homme. Qu’ai-je donc fait à Dieu? says Elën. And their voice is always like the voice of Elën: "I listened attentively to the sound of her voice; it was taciturn, subdued, like the murmur of the river Lethe, flowing through the region of shadows."

Em termos de recepção, no entanto, a sua obra não recebeu aclamação pública, porém obteve considerável respeito no meio literário, especialmente de autores contemporâneos, dentre eles, de J. K. Huysmans, que fez, em seu romance de 1884, *À Rebours*, uma homenagem à coletânea e ao autor:

> Aqui, a alucinação estava marcada por uma ternura extraordinária; já não eram mais as miragens tenebrosas do autor americano [Poe], era uma visão morna e fluida, quase celestial; havia, num gênero idêntico, uma resposta às Béatrices e Ligeias, melancólicos e brancos fantasmas engendrados pelo inexorável pesadelo de ópio negro![33] (Huysmans, 1922, p. 224)

Percebe-se que, nessa tentativa de se criar uma literatura que se distanciasse do romantismo e se aproximar de uma crítica mais pungente à sociedade positivista que vigorava, Villiers foi um autor em consonância com sua época, o que lhe permitiu edificar uma estética rica em novos pontos de vista e, como assinala Raitt (1960, p. 187) "encontrar uma fé que servisse de defesa contra tudo o que era muito medíocre na vida de seu tempo". Assim como bem sugere Amorim (1993, p. 115) ao chamá-lo de "guardião do ideal" em seu estudo a respeito do conto "Véra", Villiers foi absoluto em seu idealismo e um ávido na busca pelo infinito pois, ao passo em que fala sobre sua época, ele também ressalta seu idealismo, fazendo emergir um discurso que aborda questões essenciais para a essência humana tais como amor, fé e sonhos.

2.1.1 O narrador irônico de Villiers

Como já comentado no tópico anterior, a obra villieriana pode ser dividida em duas partes: a primeira parte seria um Villiers sonhador e a segunda, um Villiers zombador ou satírico, presente principalmente em *Contes Cruels* e em *Nouveaux Contes Cruels*. Mesmo durante a época em que era vivo, o teor irônico de algumas de suas obras já era mencionado como sendo uma das virtudes e características primordiais delas, conforme enfatizado por

They have the immortal weariness of beauty, they are enigmas to themselves, they desire, and know not why they refrain, they do good and evil with the lifting of an eyelid,and are innocent and guilty of all the sins of the earth."

[33] « Ici, l'hallucination était empreinte d'une beauté exquise ; ce n'était plus les ténébreux mirages de l'auteur américain, c'était une vision tiède et fluide, presque céleste ; c'était dans un genre identique, le contre-pied des Béatrice et des Ligeia, ces mornes et blancs fantômes engendrés par l'inexorable cauchemar de noir opium ! »

Maxime Gaucher (1829 – 1888) em sua resenha para a revista *Revue Bleue* sobre *Contes Cruels* em 1883:

> *Contes Cruels*, diz o Sr. Villiers de L'Isle-Adam. Ah! contos apropriadamente nomeados! sim, deveras cruéis. Uma ironia sangrenta, um sofisma amargo, um desencanto gélido, um riso fúnebre como o do coveiro de *Hamlet*. Aqui e ali uma certa alegria, mas uma alegria nervosa e quase espasmódica. Se rimos, é um riso doloroso. (...) É assim que o Sr. Villiers de L'Isle-Adam age conosco. Faz cócegas nas solas dos nossos pés para nos fazer rir das nossas ilusões, dos nossos sonhos, dos nossos amores, que acaba de matar maliciosamente. Ah! o carrasco![34] (Heussey, 1893, p. 237)

Villiers ganhou notoriedade com a ironia presente em seus contos e com o emprego de sutilezas para parodiar a sociedade francesa. O narrador, além do papel de ambientar leitor a respeito dos personagens e eventos, muitas vezes age como um zombeteiro: narra, porém, sua narração não deixa de conter altos níveis de sarcasmo e desdém. Em "L'Incomprise", para deixar claro que o relacionamento entre Simone e Geoffroy não era tão tranquilo como aparentava ser e que eles passavam por conflitos, o narrador faz uso de aspas: "como eles se "divertiam" o tempo todo! Passeios a cavalo, (...) refeições rústicas na grama, excursões e, na casa deles, música, beijos, livros, conversas e brigas!" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p. 380), assim, com sutilezas, o narrador evidencia que o relacionamento perfeito do casal não passava de uma mera ilusão. Numa passagem do conto "Sylvabel", o narrador zomba da situação de Gabriel pois, estando aflito por achar que Sylvabel não o ama, pede conselhos a um tio: "(...) os dois subiram cada um para o seu quarto, onde o barão certamente teve uma noite melhor que a de seu jovem amigo." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p. 369), assim, percebe-se, que o narrador possui liberdade para ridicularizar a situação dos personagens. Como menciona Voisin-Fougère (1996, p. 52) em seu estudo acerca da ironia nos contos de Villiers, é por meio desses pequenos detalhes na narrativa que o leitor de Villiers, que a autora denomina de "cúmplice", deve conseguir decodificar o sentido escondido e desvendar as dissimulações irônicas criadas pelo autor; não se trata de apenas ler, mas de decodificar, uma vez que muitos contos de Villiers sugerem que, por trás das aparências de respeitabilidade e pureza, pode estar escondida uma realidade insólita. Voisin-Fougère, além disso, continua explicando que a ironia

[34] « *Contes Cruels*, nous dit M. Villiers de L'Isle-Adam. Ah ! les contes bien nommés ! oui, bien cruels en effet. Une ironie sanglante, un sophisme amer, un désenchantement glacé, un rire funèbre comme celui du fossoyeur d'*Hamlet*. Çà et là quelque gaiteté, mais une gaieté nerveuse et comme spasmodique. Si nous rions, nous aussi, c'est un rire douloureux. (...) C'est ainsi que M. Villiers de L'Isle-Adam agit avec nous. Il nous chatouille la plante des pieds pours nous faire rire devant nos illusions, nos rêves, nos amours, qu'il vient de mettre méchamment à mort. Ah ! le bourreau ! »

villieriana também se apropria dos sentidos figurado e literal, em que "o sentido figurado é sutilmente pervertido pelo sentido literal, uma inversão retórica que ilustra, ridicularizando pelo absurdo, a desvalorização ideológica cuja espiritualidade faz objeto no mundo burguês" (p. 54). Por consequência, a espiritualidade na sociedade burguesa não seria mais que uma camuflagem, sendo anulada ou desvendada pelo jogo de sentidos figurados e literais em Villiers pois, citando Voisin-Fougère novamente, o "sistema de valores burguês exclui o sublime" (p. 56).

Além da eficácia da ironia villieriana residir na posição do narrador, que intervém e satiriza os personagens, em sua maior parte burgueses, Villiers usa determinados artifícios tipográficos para atrair a atenção do leitor:

> Ela parou, sonhando sozinha, Simone Liantis, a pobre e delicada garota, infelizmente morta há muito pouco tempo (lamentável Humanidade!) no número 435, na ala 26 (ninfomaníacas), no Incuráveis, com a enfermidade sendo *essencial*, isto é, *aquela que não se pode* (sem Deus) QUERER *curar*. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p. 386)

No excerto acima, do conto "L'Incomprise", pode-se encontrar o uso de itálico, letras maiúsculas e parênteses que servem como amplificadores de sentido. O uso de artifícios tipográficos na literatura certamente não se restringem a obra villieriana e também podem ser encontrados, inclusive, em autores que lhe foram inspiração, como Baudelaire em "A une Passante"[35], e Poe em "O Gato Preto"[36]. A tipografia em Villiers exprime ritmo e modulações de intensidade e, como resumido por Jacques Noiray (1993, p. 63) em seu artigo a respeito das variadas formas tipográficas nas obras do autor, o texto villieriano se aproxima do texto musical. Porém, o texto villieriano não apresenta apenas essa musicalidade ao ter em seu corpo variadas tipografias, mas também possui notas de ironia e zombaria que ficam evidenciadas, sobretudo, com o uso do itálico, que evoca o jogo entre o ideal e o real. Simone, como mostra o exemplo acima, teve um fim trágico sem qualquer elevação de seu espírito, morreu esquecida num hospital destinado a loucos. Sua morte foi tão medíocre quanto os seus desejos carnais narrados ao longo do conto, assim, o itálico e as palavras em maiúsculo intensificam e satirizam tal mediocridade. Para Voisin-Fougère (1996), além de sugerir que a voz do narrador é fortemente enfatizada por meio da tipografia. A função do itálico no texto villieriano é de acentuar o caráter pejorativo do termpo empregado e confirmar a posição do narrador quanto à situação. Como ainda explica Noiray (1993, p. 67) sobre o uso do itálico em Villiers:

[35] Poema publicado pela primeira vez na revista *L'Artiste* em 1855.
[36] Conto publicado em 1843.

> A ironia também é marcante quando se trata de sublinhar a inversão idealista que constitui o tema filosófico do romance. Já que a realidade é uma mentira, e a ilusão a única verdade, já que a natureza é artifício, e o artifício a única natureza possível, já que o domínio em que o homem está condenado a viver é o da inversão de normas e valores, a ironia torna-se o único modo de expressão capaz de fazer sentir essa maldição. O universo da queda é também o universo do escárnio. É por isso que os termos responsáveis por evocar a trágica inversão entre realidade e ilusão (...) quase sempre serão marcados com itálicos, como também são para Villiers necessariamente marcados com ironia.[37]

Assim, é impossível não notar que em determinados contos de Villiers, assim como os escolhidos para este estudo, as histórias são paródias da sociedade de sua época, um humor irônico que atormenta mas que também possui o ato de nos "faire penser" (Rougemont, 1910, p. 122). Para além do riso, a ironia villieriana demonstra seu descontentamento com o estilo de vida burguês, sua desconfiança com a ciência e sua naturalidade ao abordar temas como morte, loucura e materialismo que, por último, inquieta, alerta e faz o leitor refletir. Villiers não apenas desafia a sua sociedade, mas também instiga o leitor a pensar sobre os temas que aborda. Como bem pontua Sylvos (1991, p. 79), "o cômico é um elemento maldito e de origem diabólica" e, no caso da ironia villieriana, o elemento maldito seria a burguesia uma vez que se torna o principal alvo tanto do riso quanto da crítica.

[37] « L'ironie est frappante aussi lorsqu'il s'agit de souligner le renversement idéaliste qui constitue le sujet philosophique du roman. Puisque la réalité est mensonge, et l'illusion seule vérité, puisque la nature est artifice, et l'artifice seule nature possible, puisque le domaine dans lequel l'homme est condamné à vivre est celui de l'inversion des normes et des valeurs, l'ironie devient l'unique mode d'expression capable de faire ressentir cette malédiction. L'univers de la chute est aussi l'univers de la dérision. C'est pourquoi les termes chargés d'évoquer l'inversion tragique du réel et de l'illusion, (...) seront presque toujours marqués de l'italique, comme ils sont aussi pour Villiers nécessairement marqués d'ironie. »

3 CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL DA FRANÇA DO SÉCULO XIX

Quando se fala sobre Villiers, é comum a menção de sua abordagem irônica no que diz respeito à burguesia e, como vimos no capítulo anterior, tal ironia também funciona como crítica ao seu tempo. Quando escreveu *L'Eve Future*, entre 1880 e 1886, a crítica presente na obra focava na cientifização da vida humana ou a maneira na qual cada vez mais o homem abandonava o sublime para glorificar a ciência como sua nova musa; a personagem Alicia simboliza a superficialidade da mentalidade burguesa que cobiça dinheiro, sucesso e o progresso científico. As inovações científicas do século XIX eram provas de que "tudo era possível" (Weber, 1986, p. 34), porém, a modernização acelerada da sociedade cada vez mais próxima dos moldes capitalistas atuais, evidenciava "a discrepância entre o progresso material e o desânimo espiritual" (Weber, 1986, p. 2). O cientificismo *fin-de-siècle* foi incorporado em toda uma série de invenções engenhosas, porém, Villiers não compartilhava desse entusiasmo por tais inovações materiais, como evidenciado em várias de suas obras:

> E estas realidades de varetas flutuantes - nas quais habitualmente se resolvem as miragens fascinantes com a ajuda das quais o velho ópio da Ciência hoje seca os olhos dos vivos - estas "conquistas do Homem moderno", enfim, pareceram-lhes infinitamente menos úteis do que mortalmente perturbadoras, - notando-se, sobretudo, a quase-símia atrofia do Sobrenatural-Sentido que custam... e o tipo de ossificação da alma que acarretam...[38] (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p. 399)

É desse choque entre real contra o ideal, corpo e espírito que nascem os simbolistas, assim como os decadentistas. Jules Vallès (1832-1885), outro autor que também desprezava a burguesia de sua época, afirma abertamente:

> Eu sou pela decadência. Eu percebo que, na história, todas as épocas tradicionalmente gloriosas foram precedidas e seguidas por épocas que foram injustamente desprezadas, mas que, embora não solenes, foram nem por isso menos frutíferas; eles

[38] « Et ces réalités de bâtons flottants — en qui se résolvent, d'ordinaire, les fascinants mirages à l'aide desquels le vieil opium de la Science dessèche les yeux des actuels vivants, — ces « conquêtes de l'Homme moderne », enfin, leur semblaient infiniment moins utiles que mortellement inquiétantes, — étant remarqués, surtout, le quasi-simiesque atrophiement du Sens-surnaturel qu'elles coûtent… et l'espèce d'ossification de l'âme qu'elles entraînent. »

> carregavam uma montaria em suas entranhas devastadas.[39] (VALLES, 1975, p. 603 apud MICHAUD, 1993, p. 189)

Como era de se esperar, a época na qual Villiers viveu estava mais preocupada com o materialismo do que com o espiritualismo, com o positivismo do que com o idealismo, que ofenderia a delicadeza do poeta. Não obstante, o pessimismo da época principalmente era impulsionado por inquietações políticas e econômicas, sendo constituído por dois fatores, segundo Christophe Charle (2016) em seu artigo sobre a sociedade francesa e a desconfiança hostil que permeou as últimas décadas do século XIX. Para o autor, os dois fatores seriam: a queda de Napoleão III e do sistema monárquico durante a Guerra Franco-Prussiana que geraram hostilidades políticas entre 1871 e 1878, e a quebra da bolsa em 1882 com o consequente declínio econômico francês em comparação as outras potências europeias, sobretudo à inglesa, cujo poderio provinha de suas colônias de povoamento nas Américas, o que lhe garantia presença política para além do continente europeu. Outro ponto importante mencionado por Weber (1986, p. 89) em sua obra, na qual traça as peculiaridades e eventos importantes na *fin-de-siècle* francesa, seria o lento crescimento populacional que se seguiu no pós-guerra. Para o historiador, a partir de 1884, boa parte da burguesia seguia planejamentos familiares – como a prática do *coitus interruptus* – e "nascimentos por mil habitantes caíram 27,4% entre 1870 e 1914" (ibidem, p. 89). Como mencionado por Swart em seu livro *The sense of decadence in nineteenth-century France* (2013), em que o autor faz um panorama geral sobre os impactos do progresso capitalista e o surgimento do sentimento *décadent* na sociedade francesa, o despovoamento potencializava a ideia de que a França era um país decadente, tornando-se um assunto amplamente discutido após o estabelecimento da Terceira República:

> A luta contra o despovoamento foi travada até mesmo em obras de ficção. Em *La fécondité* (1899), Emile Zola denunciou as práticas malthusianas do público francês, contrastando-as com a atitude responsável de seu herói, um trabalhador industrial que terminou sua vida como fazendeiro cercado por cento e cinquenta e oito descendentes diretos.[40] (SWART, 2013, p. 173)

[39] « Je suis pour la décadence. Je m'aperçois que, dans l'histoire, toutes les époques traditionellement glorieuses ont été précédées et suivies d'époques qu'on méprisait à tort, mais qui, pour n'être pas solennelles, n'en étaient pas moins fécondes; elles portaient un monte dans leurs entrailles ravagées. »

[40] "The fight against depopulation was carried on even in works of fiction. In *La fécondité* (1899) Emile Zola denounced the Malthusian practices of the French public, contrasting them with the responsible attitude of his hero, an industrial worker who ended his life as a farmer surrounded by one hundred and fifty-eight direct descendants."

Na medida em que essas transformações, fossem elas políticas, tecnológicas, econômicas ou sociais, contribuíram rapidamente para traçar os contornos da França, elas também revelaram a descrença de que momentos de paz nunca durariam e cada nova crise era mais um "grão para o moinho de pessimismo nacionalista" (Weber, 1986, p. 107). No âmbito literário, na falta de uma realidade objetiva, a experiência subjetiva ganhava mais força e, segundo Eugen Weber (1986, p. 143):

> Pessimismo, ecletismo, gosto pelo mistério, descrença no valor da ação efetiva (...) todas essas tendências se reuniram em uma forte corrente de idealismo metafísico. A preocupação dominante dos realistas tinha sido o inventário e a investigação da sociedade humana; os novos homens queriam furar essa casca superficial para localizar os segredos da vida. Os primeiros estavam interessados apenas na realidade objetiva; os últimos não estavam minimamente interessados na realidade superficial e inclinados a negar a própria possibilidade de serem objetivos. "A objetividade", de acordo com a crítica simbolista, "nada mais é do que uma aparência vã, que posso variar ou transformar conforme desejo". Essa era a crença de muitos simbolistas: a realidade, seja presente ou passada, ou é subjetiva ou simplesmente não é.[41]

A corrupção da burguesia era uma das poucas questões com a qual quase todos os escritores da época concordavam e Sainte-Beuve (1804-1869), já no início do século XIX, prenunciava sobre a "industrialização da literatura" (Swart, 2013, p. 66), uma vez que o materialismo burguês ameaçava afetar todos os setores da população. Balzac (1799-1850), em sua obra monumental *Comédie Humaine* também descreve como a ganância e o acúmulo financeiro seriam – e ainda são até hoje – as maiores preocupações da classe burguesa: "As belas almas não podem ficar muito tempo neste mundo, (...) como os grandes sentimentos se aliariam a uma sociedade mesquinha, pequena, superficial?" (Balzac, 2015, p. 194). Assim, pode-se dizer que os escritores apropriavam da literatura para criticar os eventos e as transformações da época para levantar questões que são ainda centrais para discussões atuais.

[41] "Pessimism, eclecticism, a taste for mystery, disbelief in the value of effective action (...) all these tendencies came together in a strong current of metaphysical idealism. The dominant preoccupation of the Realists had been the inventory and investigation of human society; the new men wanted to pierce this superficial shell to locate the secrets of life. The former were interested only in objective reality; the latter were not the least interested in surface reality and inclined to deny the very possibility of being objective. "Objectivity," according to the *Symbolist* review, "is nothing but vain appearance, that I may vary or transform as I wish." This was the belief of many Symbolists: reality, whether present or past, either is subjective or is not at all."

3.1 Sobre loucura e sexualidade no século XIX, segundo Foucault

Ao longo do século XIX, tanto o impacto das mudanças sociais quanto tecnológicas e as contribuições literárias profundamente marcaram as perspectivas acerca da sexualidade e da loucura. Como menciona Pessotti em seu texto introdutório no livro *Os nomes da loucura*, a loucura seria uma "perda da autonomia psicológica" (1999, p. 7) e tal noção primordial teria pouco variado dos tempos antigos até os atuais. Na era clássica grega, a loucura era vista como intervenção dos deuses ou entendida como um desarranjo físico no cérebro, este último sendo amplamente pregado por Hipócrates, considerado o pai da medicina. Com seu ceticismo diante à explicação mitológica, para Hipócrites, a loucura seria causada por agentes específicos no corpo humano:

> A alteração do encéfalo ocorre pela ação do fleuma ou da bílis [...] os que enlouquecem pela fleuma são tranquilos [...] enquanto os que enlouquecem pela bílis são gritalhões, perversos e não pacíficos. No caso de terrores e medo [...] é por causa de um deslocamento do cérebro [...] quando se aquece [...] por causa da bílis que se dirige a ele pelas veias sanguíneas [...] (HIPÓCRATES, MS, XV, 1-4 apud PESSOTTI, 1999, p. 20)

Como prossegue explicando Pessotti (1999), na teoria de Hipócrates a loucura poderia ser causada pela fleuma ou pela bílis que resultaria em diferentes condições humorais no cérebro e que, logo, culminaria no desequilíbrio da "natureza do homem" (CANGUILHEM, 2009, p. 12) pois para os gregos, "a natureza (*physis*), tanto no homem como fora dele, é harmonia e equilíbrio" (CANGUILHEM, 2009, p. 12). Desde então, a medicina da loucura não deixou de evoluir ou ser refletida, sendo revista tanto do ponto espiritual – ou religioso – quanto físico. Obviamente, a loucura foi percebida de variadas maneiras, uma das mais inesquecíveis é a sua vasta representação artística na Idade Média que se baseava no pressuposto de que "loucura seria um resultado de pecados" (FEDER, 1983, p. 112) o que consequentemente estabelecia a ideia de que um indivíduo louco estaria possuído. Para esta seção, no entanto, pretendemos focar na contextualização das personagens femininas presentes nos contos selecionados para este trabalho, ambientados no século XIX, tendo como referência teórica fundamental a obra *A história da sexualidade: a vontade de saber* (1970) de Michel Foucault (1926-1984). *A história da sexualidade* se divide em três tomos: *A vontade de saber*, *O uso dos*

saberes e *O cuidado de si*, estes dois últimos sendo publicados em 1984, ano da morte de Foucault aos 57 anos.

Em *A vontade de saber*, Foucault especificamente introduz a maneira sobre a qual a sociedade oitocentista pensava sobre a sexualidade e, num retrospecto, ele questiona a "hipótese repressiva", na qual desde o século XVII haveria uma repressão ao sexo:

> (...) a sexualidade, longe de ter sido reprimida nas sociedades capitalistas e burguesas, se beneficiou, ao contrário, de um regime de liberdade constante; não se trata de dizer: o poder, em sociedades como as nossas, é mais tolerante do que repressivo e a crítica que se faz da repressão pode, muito bem, assumir ares de ruptura, mas faz parte de um processo muito mais antigo do que ela e, segundo o sentido em que se leia esse processo, aparecerá como um novo episódio na atenuação das interdições ou como forma mais ardilosa ou mais discreta de poder. (FOUCAULT, 1977, p. 15)

Para o filósofo, na verdade, em contraposição à hipótese repressiva, houve a "colocação do sexo em discurso" (ibidem, p. 16): as técnicas de poder e o florescimento tanto do capitalismo quanto da burguesia colocaram a sexualidade em discurso por meio de diversos mecanismos, o que o filósofo denomina de "vocabulário autorizado" (ibidem, p. 20). Tal vocabulário autorizado se configuraria por meio da confissão cristã, na qual seria possível falar sobre os prazeres ou desejos e fazer deles "um discurso" (ibidem, p. 23), assim como por meio dos avanços das práticas médicas que, a partir da análise de pacientes – como os ditos loucos os pervertidos sexuais – teriam formado novos espaços para o discurso da sexualidade:

> E tais discursos sobre o sexo não se multiplicaram fora do poder ou contra ele, porém lá onde ele se exercia e como meio para seu exercício; criaram-se em todo canto incitações a falar; em toda parte, dispositivos para ouvir e registrar, procedimentos para observar, interrogar e formular. Desenfurnam-no e obrigam-no a uma existência discursiva. Do singular imperativo, que impõe a cada um fazer de sua sexualidade um discurso permanente, aos múltiplos mecanismos que, na ordem da economia, da pedagogia, da medicina e da justiça incitam, extraem, organizam e institucionalizam o discurso do sexo, foi imensa a prolixidade que nossa civilização exigiu e organizou. (ibidem, p. 33)

No século XIX, ainda segundo o filósofo francês, houve a multiplicação desses discursos, principalmente discursos provindos da área médica e um dos pontos mais importantes seria o que ele denomina de "histerização do corpo da mulher" (ibidem, p. 98), que

parte da ideia de que o corpo feminino estaria saturado de sexualidade, o que levaria a crer que determinadas patologias, como histeria ou também a ninfomania, seriam intrínsecas à mulher: o prazer feminino era visto como doentio e perverso. Enlouquecida, histérica ou nervosa, há várias representações que se inscreveram tanto no imaginário social quanto no literário. Como menciona Ana Paula Vosne Martins (2004) em seu livro *Visões do feminino: uma medicina da mulher nos séculos XIX e XX* em que aborda a medicalização do corpo feminino, a razão era considerada um atributo exclusivamente masculino enquanto o útero na mulher comandava todos os seus desejos e emoções:

> Para cada fase da vida da mulher parecia ficar mais evidente para os médicos a íntima relação entre fisiologia e patologia. Talvez o melhor exemplo dessa relação seja a menstruação. Este fenômeno foi explicado como uma espécie de purgação, resultado do excesso de sangue no corpo, até que no século XIX passou a ser associado à ovulação. Se a menstruação era vista como um fenômeno fisiológico específico das mulheres, em contrapartida havia todo um campo de estados mórbidos associados que confirmavam a imagem da mulher doente. (MARTINS, 2004, p. 40)

A mulher, dessa forma, só poderia existir se "o seu corpo cumprisse as funções sociais do casamento, da maternidade e da educação dos filhos" (ibidem, p. 41) e, caso se entregasse ao mundanismo e materialismo, seu corpo seria considerado doentio, já que o papel de mãe e sexualidade feminina estariam posições opostas, nunca podendo ser complementares. Percebemos, além disso, que no século XIX sexualidade e loucura se entrelaçam e são indissociáveis quanto se referem ao corpo da mulher: o prazer feminino só poderia provir de sua loucura. Para Foucault (1977), portanto, o discurso da sexualidade foi proliferado em vez de reprimido uma vez que, o discurso da sexualidade tem como razão de ser o de "proliferar, anexar, inventar, penetrar nos corpos de maneira cada vez mais detalhada e controlar as populações de modo cada vez mais global" (ibidem, p. 118):

> É por isso que, no século XIX, a sexualidade foi esmiuçada em cada existência, nos seus mínimos detalhes; foi desencavada nas condutas, perseguida nos sonhos, suspeitada por trás das mínimas loucuras, seguida até os primeiros anos da infância; tornou-se a chave da individualidade: ao mesmo tempo, o que permite analisá-la e o que torna possível constituí-la. Mas vêmo-la também tornar-se tema de operações políticas, de intervenções econômicas (por meio de incitações ou freios à procriação), de campanhas ideológicas de moralização ou de responsabilização: é empregada

> como índice da força de uma sociedade, revelando tanto sua energia política como seu vigor biológico. (ibidem, p. 136)

A criação literária, particularmente, alimentou-se da profileração desses novos e velhos discursos. Um dos exemplos literários mais memoráveis é Emma de *Madame Bovary*, obra de Flaubert publicada pela primeira vez em 1856, em que a protagonista tenta fugir da vida pacata provinciana para viver os prazeres tantos físicos quantos materiais burgueses que intimamente romantizava. Considerado um livro "obsceno e subversivo" (BIRKEN, 1992, p. 609) na época de sua publicação, para o nosso tempo, os desejos de Emma se tornam espaço para discussão a respeito da sexualidade feminina, além do consumismo burguês. Entediada com a vida de casada e de mãe, ela se rebela contra esses papéis e se aventura em relações extraconjugais com homens da alta classe da metrópole francesa. No entanto, diante desse conflito entre ser mãe e esposa – imposições sociais – ou entregar-se aos desejos mundanos – liberdade individual –, que seriam excludentes, apenas resta a morte para Emma. Não obstante, a personagem sabia que não poderia conciliar as duas coisas e que apenas um destino lhe seria permitido, o de ser mãe e esposa:

> Um homem, pelo menos, é livre, pode explorar todas as paixões e todas as terras, atravessar os obstáculos, tomar o gosto das venturas mais distantes. Mas uma mulher é continuamente impedida de tudo. Ao mesmo tempo inerte e flexível, tem contra si a debilidade da carne juntamente com a força da lei. A sua vontade, como a aba do chapéu preso por um cordão, flutua a todos os ventos, há sempre algum desejo que a arrasta e alguma conveniência que a detém. (FLAUBERT, 2000, p. 83)

Consciente da incompatibilidade entre imposições sociais e liberdade individual, o suicídio acaba sendo para Emma um ato libertador e, segundo Birken, a personagem "é a personificação de mulheres cuja transgressão dos limites do gênero ameaça desintegrar a ordem sexual" (1992, p. 620). A Emma de Flaubert seria a personificação desse embate entre a desintegração a ordem burguesa porém, obviamente, ela não obteve sucesso em sua jornada. Assim, Foucault utiliza em sua obra o termo "dispositivo de sexualidade" (1977, p. 106), compreendido como controle e regulação do indivíduo e das massas por meio do sexo:

> A personagem investida em primeiro lugar pelo dispositivo de sexualidade, uma das primeiras a ser "sexualizada" foi, não devemos esquecer, a mulher "ociosa", nos limites do "mundo" — onde sempre deveria figurar como valor — e da família, onde lhe atribuíam novo rol de obrigações conjugais e parentais: assim apareceu a mulher

> "nervosa", sofrendo de "vapores"; foi aí que a histerização da mulher encontrou seu ponto de fixação.

Assim como também enfatiza Charles Richet (1880, p. 348) sobre Emma: “de todas as histéricas encontradas nos romances, a mais vibrante, a mais verdadeira e a mais apaixonada é Madame Bovary”. Para uma mulher ser considerada saudável, ela deveria, portanto, se ajustar e aceitar as normas de comportamento que lhe eram impostas. O que seria considerado loucura não é nada mais que a rejeição do estereótipo do papel sexual que lhe era atribuído. Portanto, o ato de falar sobre sexo acontecia nesses espaços controlados e monitorados, era colocado em discurso pois havia a necessidade de “descobri-lo” (ibidem, p. 145) e formulá-lo em verdade.

3.2 Sobre a histeria, segundo Charcot

Como mencionado no tópico anterior, um dos mecanismos reguladores da sexualidade, segundo Foucault (1977), ocorreu por meio da histerização do corpo da mulher, em outras palavras, o corpo feminino passou a ser analisado a partir de processos biológicos e orgânicos, especialmente pelos novos estudos da medicina, contribuídos em grande parte por Charcot e Freud. Jean-Martin Charcot (1825 – 1893), conhecido como o pai da neurologia moderna, foi um dos pioneiros no século XIX sobre os estudos da histeria e da cura por meio da hipnose. Como menciona Hustvedt (2012), em seu livro *Medical Muses: hysteria in Nineteenth-Century Paris* que narra histórias de histéricas que viviam no hospital Salpêtrière, as mulheres ditas histéricas eram “fotografadas, esculpidas e pintadas” (ibidem, p. 7) e, não obstante, Charcot realizava nas grandes salas do hospital demonstrações de mulheres “representando sintomas histéricos” (ibidem, p. 7). Assim como cita Foucault (1977, p. 54):

> Que a Salpêtrière de Charcot sirva, aqui, de exemplo: era um imenso aparelho de observação, com seus exames, seus interrogatórios e suas experiências, mas era também maquinaria de incitação, com suas apresentações públicas, seu teatro das crises rituais cuidadosamente preparadas com éter ou nitrato de amilo, com seu jogo de diálogos, de apalpações, de mãos impostas, de posturas que os médicos, gesto comum ou palavra, suscitam ou eliminam, com a hierarquia do pessoal que espia, organiza, provoca, anota, relata, e acumula uma imensa pirâmide de observações e de prontuários.

Em outras palavras, o hospital psiquiátrico se tornou o local em que era possível colocar a sexualidade em discurso; a mulher era analisada e vigiada, não mais queimada na fogueira em praça pública como nos séculos anteriores por possíveis comportamentos desviantes da norma. No *corpus* selecionado para este estudo, é possível encontrar, portanto, termos médicos que exemplificam como a mulher passou a ser visto pelo prisma da medicina e, consequentemente, cada vez menos pelo prisma religioso. As personagens femininas são caracterizadas como "histéricas" ou "loucas", palavras que vieram substituir termos como "bruxas" ou "demoníacas".

Vosne Martins (2004) comenta que, até o final do século XIX, a histeria, assim como a ninfomania, eram tratadas como patologias tinham uma causa física, fosse "no útero, nos ovários, ou nas complexas redes nervosas que ligavam os órgãos sexuais a outros como o cérebro" (p. 115) e, portanto, eram consideradas patologias exclusivamente femininas. Considerando que, progressivamente, a ciência conseguia explicar sintomas que, nos séculos anteriores, eram descritos como sendo "perturbações da mente" (TRIMBLE; REYNOLDS, 2017, p. 7) ligadas à bruxaria, não é de se surpreender que as mulheres eram enviadas a hospitais psiquiátricos, em contraposição a serem queimadas em praças públicas: hospitais psiquiátricos, portanto, tornam-se no purgatório da idade moderna. Consequentemente, a loucura e seus termos adjacentes foram apropriados pela ciência médica e ganharam significados baseados em evidências e nos dispositivos científicos disponíveis na época. Outro ponto importante seria a ligação entre sexualidade e histeria, ideia muito divulgada, sobretudo, por Charcot. Seu interesse por essa ligação pode ser definida por uma de suas mais famosas frases: "é sempre a coisa genital... sempre... sempre!"[42] (FINN, 2003, p. 187). Logo, a interpolação entre sexualidade e histeria se tornou inevitável. O vocabulário médico, que se propagava para outros campos do saber, ganhava novas dimensões no que dizia respeito a seus significados e era potencializado pelos trabalho de Charcot com mulheres ditas histéricas.

Uma das grandes conquistas pessoais de Charcot foi a de ter identificado a forma arquetípica da histeria, que podia ser cronometrada, observada e muitas vezes aliviada por meio de hipnose, que para o médico francês era considerada uma das formas de tratamento da mulher histérica. Sintomas como "palpitações cardíacas, aperto na garganta, respiração irregular, latejamento nas têmporas e desmaios" (STEPHENSON, 2001, p. 28), eram indicativos de um ataque histérico em suas pacientes e, em seguida, com "técnicas de hipnose, muitas vezes induzida pelo toque de grandes gongos" (ibidem, p. 29), Charcot aliviaria tais ataques na frente

[42] "it is always the genital thing… always… always!"

de um grande público curioso. O hospital de Salpêtrière, particularmente, era o lugar em que Charcot trabalhava e fazia demonstrações dos surtos de histeria e, segundo Hustvedt (2012), suas demonstrações eram demasiadamente teatrais, uma vez que o médico tinha total liberdade comandar o corpo da mulher. A doença era vista, portanto, também como um espetáculo:

> O diagnóstico de histeria a identificava como uma doença "teatral", uma doença de superfície e ilusão, como uma forma de ficção. Esse diagnóstico produziu, por sua vez, outras camadas de ficção e teatro. As encenações da histeria na frente do público aumentaram a qualidade teatral. Junto com Claretie e Taine, Daudet (pai e filho), Guy de Maupassant, J. K. Huysmans, Théodore de Banville, Henri Bergson e Emile Durkheim compareceram às apresentações. Atores, artistas, arquitetos, músicos, visitantes da realeza, políticos, prefeito de polícia e outros membros da alta sociedade também vieram testemunhar o fenômeno.[43] (Hustvedt, 2012, p. 65)

Os estudos e demonstrações de Charcot acerca da histeria contribuíram para o imaginário social a respeito da mulher e respectivamente, esse vocabulário, juntamente com suas novas conotações adentraram o mundo literário. Como ainda menciona Hustvedt (2012), havia uma relação mútua de fascinação entre a medicina e a literatura oitocentistas no que diz respeito à descrição de personagens com características patológicas, assim, a terminologia médica era amplamente usada por autores do período.

> Durante aquele período, literatura e medicina estavam tão interligadas que, em um caso, um ginecologista escreveu o prefácio de um romance e, em outro, outro ginecologista recorreu a um autor literário, Alexandre Dumas filho, para escrever o prefácio de sua tese médica. As descrições da histeria nessas obras de ficção diferem pouco daquelas encontradas nos textos médicos. Ao contrário da linguagem médica atual, com seu jargão que em grande medida exclui o leitor leigo, os médicos do século XIX escreviam de uma forma que era e continua sendo acessível ao leitor comum. (...) Richet[44] se apropriou de descrições e citações de personagens femininas da ficção de Anatole France, Edmond e Jules de Goncourt, Gustave Flaubert, e outros como estudos de casos médicos e como "descrições precisas que completam o que acabamos de dizer sobre o estado psicológico das mulheres nervosas".[45] (2012, p. 76)

[43] "The diagnosis of hysteria identified it as a "theatrical" illness, an illness of surface and illusion, as a form of fiction. This diagnosis produced in turn further layers of fiction and theater. The enactments of hysteria in front of audiences furthered the theatrical quality. Along with Claretie and Taine mentioned above, Daudet (both father and son), Guy de Maupassant, J. K. Huysmans, Théodore de Banville, Henri Bergson, and Emile Durkheim all attended performances. Actors, artists, architects, musicians, visiting royalty, politicians, the prefect of police, and other members of high society also came to witness the phenomenon."
[44] Fisiologista francês ganhador do prêmio Nobel de Fisiologia de 1913.
[45] "During this period, literature and medicine were so intertwined that in one case a gynecologist wrote the preface to a novel, and in another a gynecologist appealed to a novelist, Alexandre Dumas fils, to write the preface for his medical thesis. (…) The descriptions of hysteria in these works of fiction differ little from those found in medical texts. Unlike medical language today, with

Em um de seus trabalhos mais conhecidos, intitulado *La Foi Qui Guérit* (1897), Charcot tenta uma explicação racional para o processo de cura e explica quais patologias e tipos de pacientes se beneficiariam do que ele denomina de "*faith-healing*" (CHARCOT, 1897, p. 4). Em sua exposição científica da cura pela fé, Charcot reconhece que a crença e a sugestão[46], conceitos que no caso do neurocientista beiram o curandeirismo, têm um papel importante no tratamento e na cura de neuroses, em particular a histeria:

> Em suma, creio que, para ser exercido, o *faith-healing* necessita de sujeitos especiais e doenças especiais, tais como passíveis da influência que o espírito possui sobre o corpo. Os histéricos apresentam um estado mental eminentemente favorável ao desenvolvimento do *faith-healing*, porque são sugestionáveis em primeiro lugar, seja porque a sugestão é exercida por influências externas, seja sobretudo porque extraem de si mesmos os elementos tão poderosos de autossugestão. Nesses indivíduos, homens ou mulheres, a influência do espírito sobre o corpo é suficientemente eficaz para produzir a cura de doenças que a ignorância, onde estávamos há pouco tempo, de sua verdadeira natureza nos fazia considerar incuráveis.[47] (ibidem, p. 67)

Nos momentos finais de Simone Liantis em "L'Incomprise", o narrador indica que Simone não poderia jamais ser curada pois não tinha fé: "com a enfermidade sendo "essencial", isto é, aquela que não se pode (sem Deus) QUERER *curar*" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p. 383), uma referência clara à ideia de Charcot sobre a cura pela fé. Em Simone não existe a possibilidade de cura e, ironicamente, ela acabou por falecer no hospital dos "Incuráveis" (ibidem, p. 383). O termo "histeria", forjado no período clássico grego, não apenas ganhava novos significados, mas também era apropriado pela literatura e, na maioria das vezes, usado exclusivamente para descrever personagens femininas.

---

its jargon that to a large extent excludes the lay reader, nineteenth-century physicians wrote in a way that was and remains accessible to the general reader (…) Richet appropriated descriptions and quotations of female characters from fiction by Anatole France, Edmond and Jules de Goncourt, Gustave Flaubert, and others as medical case studies and as "precise descriptions that complete what we have just said concerning the psychological state of nervous women.."

[46] Segundo Rubin (2007), o conceito de sugestão em Charcot se refere ao uso de hipnose para remover os sintomas neuróticos; em outras palavras, enquanto o paciente estivesse em estado de hipnose, o médico "sugeriria" que os sintomas desaparecessem.

[47] « En résumé, je crois que, pour qu'elle trouve à s'exercer, il faut à la faith-healing des sujets spéciaux et des maladies spéciales, de celles qui sont justiciables de l'influence que l'esprit possède sur le corps. Les hystériques présentent un état mental éminemment favorable au développement de la faith-healing, car ils sont suggestibles au premier chef, soit que la suggestion s'exerce par des influences extérieures, soit surtout qu'ils puisent en eux-mêmes les éléments si puissants de l'auto-suggestion. Chez ces individus, hommes ou femmes, l'influence de l'esprit sur le corps est assez efficace pour produire la guérison de maladies que l'ignorance, où on était il n'y a pas longtemps encore, de leur nature véritable faisait considérer comme incurables. »

3.3 O corpo feminino histérico como aparato literário

Como mencionado no tópico anterior, havia uma relação entre literatura e medicina em que termos médicos eram usados para a descrição de personagens femininas. Na literatura oitocentista, é possível encontrar exemplos dessas personagens que demonstram instabilidades emocional ou física, portanto, exemplos dessa literatura que se apropria do vocabulário médico não nos falta. Para este tópico, abordaremos *Le Docteur Pascal* (1893) de Emile Zola e *La Belle Madame Le Vassart* (1884) de Octave Mirbeau que mostram, sob ângulos e contextos distintos, a maneira na qual a loucura feminina é retratada.

A obra *Le Docteur Pascal* conta a história de Pascal Rougon, um médico semiaposentado que passa boa parte de seu tempo catalogando e narrando a vida dos membros de sua família com base em suas teorias de hereditariedade, usando-os como caso de estudo. Pascal, assim, acredita que as saúdes mental e física dependem da interação entre o inato e o hereditário, ou seja, ele acredita que existe um denominador comum para os infortúnios na linhagem de sua família. Um dos familiares que usa para as suas teorias é sua avó e ancestral Adélaïde Fouque, que passa boa parte de sua vida internada num asilo psiquiátrico, que é descrita como:

> Desde sua juventude, distúrbios histéricos a desequilibraram. Ardente, apaixonada de amor, abalada pelas crises, chegara assim aos seus grandiosos 83 anos, quando uma terrível dor, um abalo moral terrível a lançara à demência. Desde então, por 21 anos, sua inteligência foi desligada, um súbito enfraquecimento, impossibilitando qualquer reparo.[48] (ZOLA, 1893, p. 73)

Como ainda descobrimos pelo conto, Adélaïde morre aos 105 anos depois de testemunhar a morte de seu tataraneto Charles. Além disso, outros parentes próximos têm mortes ou destinos trágicos: seu filho mais novo, Antoine Macquart é viciado em álcool e morre com o corpo em chamas e seu filho mais velho, Pierre Rougon, morre sufocado por uma indigestão. Considerando que Adélaïde tem um vasto histórico de doenças, incluindo histeria, a história indica, portanto, que a origem dos problemas de saúde dos progenitores é proveniente da matriarca da família. No livro *Reconstructing Woman: from fiction to reality in the nineteenth century French Novel* (2007, p. 107), a autora Dorothy Kelly argumenta que, mesmo

[48] « Dès la jeunesse, des troubles hystériques l'avaient déséquilibrée. Ardente, passionnée d'amour, secouée de crises, elle était ainsi arrivée au grand âge de quatre-vingt-trois ans, lorsqu'une affreuse douleur, un choc moral terrible l'avait jetée à la démence. Depuis lors, depuis vingt et un ans, c'était chez elle un arrêt de l'intelligence, un affaiblissement brusque, rendant toute réparation impossible. »

que os filhos não tivessem tido as mesmas doenças que a mãe, ela é ainda o ponto de origem das falhas na linhagem:

> (...) também está claro que Dide (Adélaïde), ao invés de seus parceiros, é o foco da origem (todos os filhos são dela; os homens parecem secundários). Sua história é a primeira história da degeneração da família que estaria por vir. Assim, como em Flaubert, uma hereditariedade mecânica distorcida é associada a uma mulher que, por meio de processos reprodutivos, produz filhos deformados e corrompidos. De fato, Zola, seguindo a ciência de seu tempo, achava que as mães eram responsáveis por transmitir certas características problemáticas para seus filhos - por exemplo, uma mulher grávida que roubava poderia passar essa obsessão para seus filhos.[49]

A sucessão de infortúnios na família só poderia ser explicada pela teoria da hereditariedade que, consequentemente, torna a personagem feminina o ponto central do enredo. O legado de Adélaïde, como ainda menciona Kelly (2007), poderia também ser compreendido como uma manifestação de uma percepção cultural em que a mulher, no século XIX era vista como doente e fraca e que, no caso de algumas narrativas de Zola, "frequentemente o *locus* da enfermidade era o útero, muito notoriamente como a histeria era compreendida". Assim, é possível de explicar o interesse do protagonista doutor Pascal no papel da mulher na hereditariedade, já que parte de suas teorias dentro do contexto da narrativa foram desenvolvidas por meio do estudo do útero de mulheres grávidas que morreram de cólera, ou seja, as regras gerais da hereditariedade que postulou fazem uma ligação entre reprodução e características deletérias que estariam sendo transmitidas para os descendentes.

Em *La Belle Madame Le Vassart* (1884), de Octave Mirbeau, a personagem feminina em destaque é Jane Le Vassart, pianista sucedida e madrasta do protagonista, Daniel Le Vassart. O tema da obra é o amor proibido entre os dois personagens, porém, não há consumação do incesto entre a atraente e jovem sogra e seu genro, talentoso compositor, que não ousa transgredir a proibição, mesmo após a morte do pai, pela qual se sente profundamente culpado. A personagem feminina é descrita, inicialmente, como sendo "sã de corpo e de espírito" (MIRBEAU, 2004 p. 19), no entanto, devido ao fato de o incesto não ser consumado, suas frustações sexuais e afetivas aumentam no decorrer da narrativa, tornando-se gradualmente histérica, vingativa e impiedosa.

[49] "(…) it is also clear that Dide, rather than her partners, is the focus of the origin (all the children are hers; the men seem secondary). Hers is the first real story of the *tare*, the degeneracy of the family to come. Thus, as in Flaubert, a warped, mechanical heredity is associated with a woman who, through reproductive processes, produces deformed, tainted children. Indeed, Zola, following the science of his time, did think that mothers were responsible for passing on certain problematic traits to their offspring—for instance, a pregnant woman who stole could pass that obsession on to her children."

> Expulsa por essas mesmas retiradas, ela era sensível, exigente; à medida que ele se afastava dela, ela se aproximava dele, nunca mais o deixando, proibindo-o de qualquer trabalho, qualquer coisa, (...) até o dia em que a histeria, que a atormentava por meses, irrompeu repentinamente, pondo-a num estado assustador de audácia e descaramento. (...) Ela observava Daniel pelos cantos, saltava sobre ele quando ele passava, abraçava-o com ternura com fome. Uma noite ela bateu na porta de seu quarto; como não abria, arrombou a porta e a fechadura, enchendo o hotel de gritos de angústia (...) Ele teve de se levantar, juntar-se a ela e, depois de mandá-la sair em vão, travou uma luta horrível com ela, que repetia: "Estou morrendo, Daniel!... Por favor! Eu morro!" e, ofegante, com os olhos mortos, beijou-o, envolveu-o em carícias devoradoras. Ele finalmente a agarrou e a carregou à força para seu apartamento; então, tendo-a colocado em sua cama, seminua, contorcendo-se, ofegando em espasmos, em fúrias de amor, toda a parte inferior do corpo agitada com tremores voluptuosos (...) [50] (MIRBEAU, 2004, p. 220)

Como se nota no trecho acima, as crises histéricas de Jane aumentam ao passo em que é cada vez mais rejeitada pelo enteado. A histeria, no caso de Jane, nada mais é que a "consequência de uma moral familiar antinatural e mortal" (MICHEL, 2002, p. 20), já que ela estaria cometendo incesto e adultério ao mesmo tempo caso tivesse ocorrido a reciprocidade por parte do enteado. Além de aplicar o vocabulário para descrever a mudança de comportamento da protagonista, também representa a histeria como ela era conhecida no século XIX, pois a ação de se contorcer-se ou ter espasmos fazem parte da noção médica que se tinha sobre a doença e, além disso, o corpo feminino contorcendo-se por nenhuma razão aparente adiciona uma dimensão de espetáculo ao texto literário, como explicado por Hustvedt (2012). A histeria era, portanto, nos olhos do público, que descobria sobre a histeria tanto por meios literários, como uma "doença de espetáculos" (Hustvedt, 2012, p. 65).

Nas duas obras, as personagens femininas denominadas "histéricas" são descritas de formas distintas: a histeria de Adélaïde Fouque é a razão, com base em estudos científicos do protagonista masculino, das tragédias familiares; já em Jane, a histeria pode ser interpretada como uma performance *à la* Charcot, em que ela adoece ao longo da narrativa até chegar ao ápice histérico, contorcendo-se e apresentando os sintomas típicos de uma mulher histérica aos

[50] « Mise en chasse par ces retirements mêmes, elle fut ombrageuse, exigeante; à mesure qu'il se détachait d'elle, elle se serrait contre lui davantage, ne le quittant plus, lui défendant tout travail, toute sortie, (...) jusqu'au jour que l'hystérie, qui la travaillait depuis des mois, ayant éclaté soudain, la jeta en d'effroyables audaces d'impudeur. (...) Elle guettait Daniel dans des coins, bondissait sur lui quand il passait, l'enlaçait de tendresses affamées. Une nuit, elle vint cogner à la porte de sa chambre; comme il n'ouvrait pas, elle s'acharna à grand bruit contre le battant, la serrure, emplissant l'hôtel de ses cris de détresse, (...) Il dut se lever, la rejoindre, et, après lui avoir vainement ordonné de partir, engager une lutte horrible avec elle, qui répétait toujours : « Je meurs, Daniel!… Par pitié! Je m…eurs! » et, haletante, les yeux morts, l'embrassait, l'enveloppait de caresses dévorantes. Il la saisit enfin et la porta de vive force à son appartement; puis, l'ayant placée sur son lit, demi-nue, se tordant, râlant en des spasmes, en des fureurs d'amour, tout le bas du corps remué de tressauts voluptueux (...) »

olhos do médico oitocentista. Em *Le Docteur Pascal*, assim como outras obras de Zola como em *Le Roman Expérimental* (1880) ou até mesmo em *La Bête Humaine* (1890), fica mais evidente sua tentativa de fazer "uma literatura que ele qualificava de moderna e associá-la à medicina experimental" (MENDES; CATHARINA, 2009, p. 114) e Pascal Rougon é a figura desse médico-experimentador que torna a sua própria família parte de experimentos para conseguir formular novas teorias. Em contrapartida, a loucura de Jane é colocada em cena meramente como parte de uma representação, uma estratégia textual ou, ainda, "uma máscara, ao mesmo tempo mórbida e teatral" (MARQUER, 2004, p. 10). Enquanto em Zola a histeria é a resposta para as sucessivas tragédias na linhagem familiar, em Mirbeau, por outro lado, a loucura de Jane levanta mais questões do que oferece respostas, revelando, assim, seu caráter ainda incompreensível para os médicos e a curiosidade que provocava nos homens das letras.

4 “L’INCOMPRISE”

Neste capítulo, propomos uma reflexão acerca da personagem Simone Liantis, a “incompreendida”, que, dentre as personagens analisadas, tem o fim mais trágico, no Hospital des Incurables[51], que comentaremos mais adiante. Publicado pela primeira vez em abril de 1888, na revista *Gil Blas*, o conto nos apresenta a relação instável de um casal de amantes, Geoffroy de Guerl e Simone Liantis, que é rompida pelo comportamento desviante da protagonista. Fugindo de Paris, o casal decide passar alguns dias no interior, isolados num chalé rodeado por uma paisagem tipicamente bucólica. Geoffroy é descrito pelo narrador como sendo “bem-afeiçoado, de maneiras gentis” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p. 379) e apaixonado por Simone, descrita como sendo inofensiva, “pouco esbanjadora” (idem, p. 379) e, nota-se já desde o início, propensão a ser submissa ao amante. Geoffroy, possuía um grande dote e a Simone restava apenas um anel de diamante, pelo qual se mostrava ter um grande apreço.

Longe da metrópole parisiense, vivem momentos felizes um com o outro, porém, no decorrer do conto, a tensão entre os dois fica mais visível e as visões de mundo incompatíveis. A personalidade imprevisível e inexplicável de Simone começa a se tornar evidente, como se desejasse algo de seu amante:

> Seus olhos brilhavam. Parecia que ela estava esperando por uma palavra, um sinal, que o sr. de Guerl não sabia expressar. As respostas súbitas do jovem foram recebidas por Simone com desvios de cabeça, um beicinho e, por um tempo, até com um ligeiro erguer de ombros.[52] (idem, p. 380)

Num final de tarde, o casal de amantes, por simples tédio interiorano, resolvem brincar com uma antiga arma e, de repente, Simone começa a ceder ao que o narrador denomina de “histeria perversa” (idem, p. 381). Assim, a jovem moça começa a interrogar Geoffroy sobre o fato de o rapaz nunca lhe ter dado um tapa ao longo dos seis meses de relacionamento, o que nos revela que, desde o início, o anseio de Simone para que Geoffroy fizesse algo é do âmbito

[51] Na França, há vários hospitais com a denominação “Hôpital des Incurables”. Pelo fato de o conto mencionar a cidade de Paris, supomos tratar-se do atual Hospital Laënnec, situado no 7º arrondissement. Ainda sob o antigo nome, o hospital era dedicado ao cuidado de homens e mulheres enfermos com condições crônicas e gerais incuráveis.

[52] « Ses yeux brillaient ; on eût dit qu’elle attendait une parole, un acte, que M. de Guerl ne savait pas trouver. Les réponses étonnées du jeune homme étaient reçues de Simone avec des détours de tête, une moue, — un léger haussement d’épaules, même, depuis peu. »

sexual, uma vez que seu prazer, dadas as indicações do conto, se associa com a violência física. No entanto, seu desejo não é atendido pelo amante, que se mantém constante em seus princípios de cavalheirismo. Este, então, por não poder atender aos pedidos de Simone, foge deixando-lhe apenas uma carta com explicações a respeito de não querer infligir dor física a ela, mesmo que lhe cause prazer. Não sabemos ao certo o que ocorre com Simone logo em seguida, porém o narrador nos conta que ela morreu no Hospital des Incurables, em decorrência de uma enfermidade que "não se pode (sem Deus) QUERER curar" (idem, p. 383).

4.1 Compreendendo a incompreensão

Ao deparar com o título, o leitor pode ser levado a pensar que o conto abordará uma história de amor sentimental e previsível ou que há um amor não correspondido e uma consequente separação. Além disso, pelo fato de o título do conto estar marcado com o gênero feminino (a terminação da palavra com a letra E), pode-se supor que uma mulher apaixonada será deixada pelo seu amado. Não importa a contextualização inicial que se dê ao título, o fator principal é que uma mulher, diante de alguma circunstância, poderá vir a sofrer. No entanto, como aponta Vibert (2003), estudioso de Villiers que aborda em seu texto *L'amour, l'érotisme et la mort chez Villiers de l'Isle-Adam* as dimensões do cruel no texto villieriano, os desdobramentos da narrativa forçam o leitor a abandonar qualquer suposição inicial e substituí-la por uma mais perturbadora, de natureza erótica, em que presenciará a profundidade psicológica da protagonista. Assim como os títulos dos contos anteriores, já percebemos que a ênfase será na personagem feminina, Simone Liantis, que tem um fim esperado – a derradeira internação numa ala de ninfomaníacas – para uma mulher que apresenta as características de ter "um temperamento neurótico, momentos de ausência e emoções repentinas" (DECOTTIGNIES, 1989, p. 14), ou seja, os principais traços do que era conhecido e diagnosticado como histeria. Importante assinalar, portanto, que Simone Liantis é, dadas as indicações do texto trazidas pelo narrador, uma mulher doente e histérica:

> No entanto, ela tinha momentos inexplicáveis, cuja frequência aumentava com a aproximação do retorno a Paris. (...) A bem-amada parecia distraída, olhava-o com uma espécie de olhar fixo e incomum, como se estivesse escondendo uma queixa. Uma batida de pé contradizia as lágrimas singulares com as quais às vezes seus cílios

> cintilavam, o que dava à sua emoção um caráter de contrariedade, quase de impaciência, ininteligível.[53] (Villiers de L'Isle-Adam, 1986, p. 380)

> Mas, como se cedesse a algum movimento irresistível de histeria perversa, chegando à crise aguda, ela friamente pressionou o gatilho. Uma faísca, uma gota de fogo afundou-se no crepúsculo.[54] (idem, p. 381)

Embora no título exista a ideia de uma ênfase na retratação de uma personagem feminina, "L'incomprise" opõe-se ao conto de "Sylvabel" pelo fato não trazer em seu título o nome de uma mulher – como também é o caso do conto "Véra" – mas sim trazer sua condição primordial e o elemento-chave de toda a narrativa. Como já foi supracitado, o título do conto pode nos levar a pressupor que a mulher retratada sofrerá devido a alguma circunstância, o que acaba ocorrendo, uma vez que Simone morre internada num hospital psiquiátrico. Simone acaba sendo, com efeito, uma mulher à mercê da incompreensão do seu amante e de seu tempo. Mesmo o adjetivo não sendo utilizado no conto além do título, a incompreensão prevalece ao longo do conto na relação, em primeiro lugar, entre Simone e Geoffroy, uma vez que ele, notadamente, tem uma visão idealista e cavalheiresca, nas palavras dela, Geoffroy é "um sonhador" (idem, p. 383). Em contraposição à idealização masculina sobre a mulher, Simone chega aos níveis mais altos de frustração, "como se estivesse escondendo uma queixa" (idem, p. 380), em sua busca mundana por prazer sexual. De um lado, assim, temos Simone, essa mulher incompreendida e, do outro, temos Geoffroy, um homem "incapaz de compreender" (ENRIQUEZ, 2013, p. 160), a ponto de evitar um conflito de frente com sua então amada, preferindo deixar-lhe uma carta, o que não dá à protagonista um direito de resposta para tentar explicar-se, denotando que, além da incapacidade de compreendê-la, Geoffroy não demonstra qualquer interesse em tentar compreendê-la. Assim, o destino de Simone também pouco lhe interessa.

Em segundo lugar, a incompreensão está no âmago da parte final do conto, quando é narrado o destino de Simone, que acaba sendo internada numa ala para as ditas ninfomaníacas. No século XIX, a ninfomania, também conhecida como furor uterino, era vista como uma

[53] « Cependant… elle avait des instants indéfinissables, dont la fréquence augmentait aux approches du retour à Paris. Ainsi, lorsque, la tenant enlacée, sous les lilas troués de lueurs d'étoiles, il lui disait les choses les plus douces, lui parlant, avec tendresse, d'un enfant qui les unirait plus encore, d'heures passionnées, d'une existence joyeuse et toute simple, la bien-aimée paraissait comme distraite, le regardait avec une sorte d'étrangère fixité, comme lui cachant un grief. Un trépignement démentait les singulières larmes dont, parfois, ses cils étincelaient ; ce qui donnait à son émotion secrète un caractère de contrariété, — presque d'impatience, — inintelligible. »

[54] « Mais, comme cédant à quelque irrésistible mouvement d'hystérie perverse, arrivée à la crise aiguë, elle pressa froidement la détente : — une étincelle, une goutte de feu s'enfonça dans le crépuscule. »

doença orgânica, ou seja, os médicos da época buscavam entendê-la sob um ponto de vista anatômico ou fisiológico e, logo, o órgão principal a ser investigado ainda era o útero, "que podia reagir às impressões externas, provocando estados mórbidos" (MARTINS, 2004, p. 39), sendo essa origem da doença no útero uma das primeiras similaridades entre ninfomania e histeria. E, por essa similaridade primordial, que as definições de ambas as doenças começam a se misturarem, se tornarem ambíguas e, sobretudo, tornam-se enfermidades incompreendidas pelos médicos – homens – da época. E essa incompreensão sobre o corpo feminino que tradicionalmente perdurou por todo o século XIX é observada, também, em Simone, que comentaremos mais a seguir.

Localizando-nos no século em que se insere o conto, uma diferença observável, porém tênue, entre ninfomania e histeria é que "as ninfomaníacas se assemelham a mulheres possuídas, suas crises tornam-se mais obscenas, diabólicas" (CHAPERON, 2010, p. 278), ou seja, na mulher ninfomaníaca há o fator sexual, pois, um dos pilares fundamentais era a mulher possuir "desejo sexual excessivo" (GRONEMAN, 1994, p. 350). Como já sabemos, Simone é internada numa ala destinada às ninfomaníacas, porém, em nenhum momento o texto nos indica que a personagem aparentava alguma espécie de lascívia ou desejo sexual por Geoffroy. Seu desejo sempre foi apenas um: a violência física, uma vez que, para ela, "ser espancada é uma manifestação de amor de seu amante" (VIBERT, 2003). Ao ser internada numa ala para ninfomaníacas, percebemos a incompreensão e a desconexão entre a personagem e o meio. Simone é incompreendida pelo seu amante e, em seguida, pela sociedade, tendo-se em mente que era um hábito comum a hospitalização de mulheres que não se encaixavam nos padrões de passividade e de feminilidade que eram esperados, tinham como fim passar o resto de seus dias internadas em asilos ou hospitais psiquiátricos.

Ainda que esteja num hospital psiquiátrico, Simone tem consciência da incompreensão que a rodeia, em essencial a incompreensão advinda de seu amante, pois, após ter sido ter lido a carta deixada por ele e sido abandonada, ela chega à conclusão de que Geoffroy não poderia lhe oferecer o que desejava, sobretudo pelo fato de ser, nas palavras da protagonista, "um sonhador" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p. 383). Ironicamente, a reação de Simone ao ler a carta escrita pelo amante se transforma numa epifania reveladora: ela compreende que sua sexualidade jamais poderia ser compreendida ou concebida por "um homem mundano e idealista" (ENRIQUEZ, 2013, p. 166), definição também assinalada pelo narrador na única nota de rodapé do conto. Mesmo sendo atravessado por essa contradição entre ser mundano e ser idealista, Geoffroy ainda tem seus limites, pois, segundo Decottignies (1983), o desejo de

Simone por violência física coloca em evidência a desordem do *descobrimento* (grifo do autor). Face à perversão de Simone, a normalidade de Geoffroy descobre o corpo feminino, o aspecto carnal dos desejos de dela por ele, o que leva o amante a crer que tudo o que se passou entre eles, todos os momentos prévios à confissão de sua amada por violência não passaram de uma "delirante ilusão" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p. 382). O uso do adjetivo como título do conto é simbólico, pois, como acabamos percebendo, a "incompreendida" é a única que de fato compreende estar numa situação irresoluta e que seu destino jamais poderia ser outro.

4.1.1 O ambiente irônico e ilusório

O conto se inicia com uma epígrafe, cuja sua compreensão só é completa após a leitura do conto, dedicada a Jules Destrée, político belga e amigo de Villiers, com uma passagem do Alcorão ("Em mulher não se bate nem com uma flor"), livro sagrado muçulmano. A citação, que possui um teor de conselho, pode deixar o leitor questionando seu significado pois, numa primeira leitura, pode-se supor que o conto abordará uma possível relação violenta entre um homem e uma mulher. No decorrer da leitura do conto, porém, percebemos que a violência parte de um capricho unilateral da personagem principal, cujo resultado acaba sendo o da surpresa, uma vez que não se esperaria que Simone tivesse um comportamento tão inabitual como apresenta ao longo do conto. Essa inversão do significado da epígrafe causada tanto pelo desejo de Simone quanto pela recusa de Geoffroy em agredi-la fisicamente, gera, numa segunda leitura, um efeito irônico e um ar de "banalidade e de frivolidade" (ENRIQUEZ, 2013, p. 158), uma vez que a violência que a epígrafe pode transmitir num primeiro momento não passa de um desejo da protagonista, desejo que, notoriamente, nunca foi realizado. Portanto, antes de sequer começar a ler o conto em si, o leitor não tem a real dimensão do que o espera, pois nem o título nem a epígrafe transmitem com clareza os temas e as tensões interpessoais que são retratados durante a narrativa.

Assim como o restante dos contos escolhidos, "L'Incomprise" também é dividido em três cenas. Na primeira cena, temos, a descrição "falsamente idílica" (ENRIQUEZ, 2013, p. 157) da paisagem interiorana para a qual o Simone e Geoffroy fogem, das suas respectivas personalidades – já mencionada no início deste capítulo – e dos momentos alegres que um passava com o outro. A falsa sensação de idílio e romance apresentada na primeira cena é logo quebrada pela segunda, em que o leitor já começa a perceber que a relação entre Simone e

Geoffroy é mais complexa do que a cena anterior tentou apresentar. Nesta cena em questão conhecemos, na verdade, uma Simone impacientada, uma mulher insatisfeita com o seu amante e escondendo o que exatamente deseja dele, deixando tanto Geoffroy quanto nós, leitores, confusos. Na terceira e última cena, o leitor é pego de surpresa e finalmente descobre as reais intenções de Simone, além de seu trágico fim. A divisão do conto em três partes nos fará entender melhor a transformação pela qual a personagem principal passa, uma vez que é notável sua mudança de comportamento do começo ao fim.

4.2 A Simone ideal

Nesta parte, pretendemos nos ater à personagem descrita na primeira parte do conto, rodeada por um cenário bucólico no qual tanto ela e Geoffroy se instalam, cujo lirismo onírico envolvente descrito pelo autor inicialmente nos fazer pensar que tal cenário é a extensão das personalidades dos protagonistas. Portanto, num primeiro momento, a atenção do leitor fica centralizada na beleza exterior do local que, por efeito, gera uma noção superficial a respeito das personagens e, como menciona Zoberman (2014) em seu texto intitulado *Men-of-the-World and demimondaines : Gender Representation and Construction in Villiers de l'Isle-Adam*, a respeito sobre a maneira a qual a beleza das mulheres villierianas é usada como artifício para ludibriar o leitor, não é imaginável que nessa ambiência idílica e genuína possa surgir qualquer tipo de tensão, tampouco tensão por parte da personagem feminina cuja aparência solene e bela não é compatível com seus desejos carnais descritos no decorrer do conto. O idílio e a calmaria que o autor quer nos fazer acreditar que o que existe pode ser notado também na caracterização da própria Simone:

> Simone, por outro lado, durante a sextilha de lua de mel, mostrou-se uma das menos perigosas, apenas desempenhando o seu papel com afinco, de modo nenhuma mundana, mas alegre, pouco esbanjadora e, à noite, com os seus "*tudo o que você quiser!*", que queimavam a orelha. E, além disso, sua natureza era tão despreocupada que ela se deixou ser seduzida e vendeu tudo o que tinha de seus dois últimos amantes, já esquecidos. Tudo o que lhe restava, em termos de bens, eram algumas joias insignificantes, alguns poucos trajes e um anel. Por exemplo, seu maravilhoso solitário era de uma grandeza, de uma brancura e de uma clareza tão raras que

> renomados joalheiros comprometeram-se a pagar quinhentos luíses, líquidos, quando ela quisesse.[55] (Villiers de l'Isle-Adam, 1986, p. 379)

Neste cenário inicial, Simone é descrita como uma mulher dócil, nada mundana e "pouco esbanjadora" (idem, p. 379). Pode-se dizer, inclusive, que Simone é uma mulher submissa, uma vez que sussurrava ao amante as palavras "tudo o que você quiser!" (idem, p. 379). Ou seja, faria tudo o que o amante propusesse. E, mais do que isso, podemos entender que é uma forma subliminar encontrada por ela para dizer que aceitaria receber a violência física que manifesta mais adiante, realçado pela palavra "tudo". A representação de Simone como mulher ideal é minada ao ser apegada a um solitário, no entanto, como aponta Enriquez (2014) em sua breve análise sobre o conto, esse apego é camuflado pelo fato de que, ao não se desfazer de seu solitário, o anel acaba representando a fidelidade de Simone a Geoffroy e ao mesmo tempo em que ela expressa o que é capaz de fazer por seu amante ao não se desfazer do objeto, por qualquer quantia que lhe fosse oferecida.

Outro ponto-chave desta primeira parte que merece atenção e determinante para o desfecho da relação entre os amantes. Trata-se da caracterização de Geoffroy:

> Mas se o Sr. de Guerl era bem-afeiçoado, de maneiras gentis, de uma célebre bravura e um espírito artístico, um sentimentalismo clarividente o protegia — armadura oculta, mas à prova — contra todas as concessões amorosas capazes de levar a perdas cruciais.[56] (Villiers de L'Isle-Adam, 1986, p. 379)

A primeira parte de sua descrição condiz com aquela do ambiente interiorano no qual estão, como se, à primeira vista, fosse um rapaz comum, dando-lhe um aspecto de inocência. Adiante, Geoffroy também é descrito como tendo um "espírito artístico" ou, em outra possível tradução, com um espírito de artista, o que é distinto de ser com efeito um artista e, como pontuado por Enriquez (2014), a diferença crucial reside no fato de que o "espírito artístico" da personagem é apenas um desejo idealizado, mas não concebido. O idealismo evidente em Geoffroy é um ponto importante e que explica a sua reação nas outras duas partes do conto, quando ele entra em conflito com Simone. Seu idealismo, além disso, mistura-se com um

[55] « Simone, d'ailleurs, durant ce sixain de lunes de miel, s'était montrée des moins dangereuses, ne jouant au mariage que par attitude, point mondaine, gaie, peu dépensière, et, les soirs, ayant de ces « *tout ce que tu voudras !* » qui brûlaient l'oreille. — Et puis, sa nature était si insoucieuse, qu'elle s'était laissé saisir et vendre tout ce qu'elle tenait de ses deux premiers oubliés. Il ne lui restait, pour biens, que d'insignifiants bijoux, de peu nombreuses toilettes, — et une bague. Par exemple, le merveilleux solitaire de celle-ci était d'une taille, d'une blancheur et d'une eau si rares — que des joailliers en renom s'étaient engagés à le payer, net, cinq cents louis, le jour qu'il plairait. »

[56] « Mais si M. de Guerl était bien fait, d'allures aimables, d'une bravoure célèbre et d'un esprit artiste, une sentimentalité clairvoyante le défendait, — armure occulte, mais à l'épreuve, — contre toutes amoureuses concessions capables d'entraîner d'essentielles déchéances. »

"sentimentalismo clarividente" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p. 379), o que o narrador denomina de "armadura", cujo significado poder ser que os seus ideais são intransponíveis e nem o amor ("concessões amorosas" (idem, p. 379)) poderia fazê-lo mudar de pensamento ou fazer algo não-alinhado com os seus ideais.

No parágrafo final da primeira parte há mais detalhes sobre a intimidade do casal de amantes que, desde o início, vivem uma relação tumultuada:

> Ah, como eles se "divertiam" o tempo todo! Passeios a cavalo, pescarias e canoagem, caças cansativas deliberadas, refeições rústicas na grama, excursões e, na casa deles, música, beijos, livros, conversas e brigas! Havia jogos, armas antigas, com as quais brincavam no jardim. Para se ter uma noção, não tinham convidado ninguém, de modo que, graças à ilusão juvenil, Sr. de Guerl e Simone podiam, naquele momento, parecer íntimos.[57] (idem, p. 380)

As aspas na palavra "divertiam", assinaladas pelo narrador, indica que a relação do casal não era tão afetuosa quanto os parágrafos iniciais tentam aludir. No que diz respeito à tipografia presente na narrativa villieriana e tendo como base o *Contes Cruels*, Voisin-Fougère (1996) analisa que ela funciona como uma forma de dissimulação do aparente senso elogioso da palavra, assim como para indicar um afastamento do narrador das ações dos personagens. O que ocorre, além disso, é uma alternância de momentos prazerosos nos quais os dois usufruem da companhia um do outro com momentos de tensão ("brigas"). Não nos é possível saber o motivo pelo qual tais desentendimentos ocorrem, porém, saber que eles ocorrem nos dá uma noção da complexidade e da inconstância dessa relação. A última frase da citação denota que, na verdade, a intimidade que tentam exprimir é dissimulada, ilusória e, mesmo que Geoffroy chame Simone de sua "amante preferida" (idem, p. 379) ou que Simone tenha deixado tudo para ficar com ele, a relação entre os dois não passa de aparências.

Com esses pontos da primeira cena mais claros, é-nos possível identificar que o idílio é usado como um mecanismo de camuflagem para criar o efeito ilusório de que a relação entre Simone e Geoffroy é estável e, inclusive, para fomentar a ideia de que a personagem principal e nosso objeto de estudo, Simone, é uma mulher com as características de mulher ideal, que deixou a cidade empenhada em fazer tudo pelo seu amante.

[57] « — Ah ! comme l'on s'était « amusé » toute la saison !… Chevauchées, parties de pêche et de canot, chasses exprès fatigantes, repas rustiques sur l'herbe, excursions, — et, chez soi, musique, baisers, livres, causeries et disputes ! L'on avait des jeux, — de vieilles armes, aussi, d'autrefois, qu'on essayait, pour rire, aux jardins. — En fait de connaissances, on n'avait reçu personne ; si bien que, grâce à l'illusion juvénile, M. de Guerl et Simone pouvaient, à présent, se sembler intimes. »

4.3 A Simone incontrolável

A segunda cena do conto inicia-se com a conjunção adversativa "no entanto" (idem, p. 380) que indica que toda a narrativa a seguir será o oposto do que foi narrado até o momento. Nesta cena o que prevalece é a instabilidade de Simone pois, como aventa o narrador, ela "tinha momentos inexplicáveis" (idem, p. 380) diante de um Geoffroy confuso, que não consegue compreendê-la. A instabilidade de Simone acaba ficando mais frequente, mesmo com Geoffroy dizendo-lhe as "coisas mais doces, falando, com ternura, de uma criança que os uniria mais ainda, de momentos apaixonados, de uma existência prazerosa e simples" (idem, p. 380). Neste momento em diante, começa a jornada de Simone em direção ao que será definido como histeria. Os primeiros sintomas, à luz das teorias da época e do "olhar médico de Villiers" (ENRIQUEZ, 2013, p. 160) sobre o corpo feminino, nos dá uma nova dimensão acerca de Simone. Esses primeiros sintomas podem ser encontrados no primeiro parágrafo: Simone vê-se sempre distraída, com o olhar fixo e choros em momentos inesperados. Ao mesmo tempo, diz coisas que, à primeira vista, parecem ininteligíveis:

> — Sabe, Geoffroy, se eu quisesse, eu poderia deixar você? Sem nem avisá-lo, de uma hora para outra. Com o meu diamante, sou livre: teria tempo de escolher, dentre os mais ricos, um amante do meu gosto. Sim, se eu quisesse, a partir desta noite, bem, você estaria sozinho. Sem mais Simone. — E então? O quê? Isso não o irrita nem um pouco? Obrigada![58] (Villiers de L'Isle-Adam, 1986, p. 380)

Na fala acima, a primeira de Simone no conto, ela menciona que pode deixar Geoffroy quando lhe for conveniente. Além de estar tentando invocar alguma emoção ou produzir reação em seu amante para conseguir saber quais são seus limites ("isso não te irrita nem um pouco?"), o discurso da personagem também beira à chantagem, pois caso não tenha o que deseja dele, ela não precisa continuar a relação amorosa. Diferentemente da primeira parte, em que há uma atmosfera de lirismo ilusório para mostrar a falsa existência de uma reciprocidade entre as personagens, ludibriando o leitor a acreditar que eles vivem o mais profundo, a fala de Simone citada acima é parte fundamental do conto para demarcar o fim das aparências do casal. Todo o idílio é deixado de lado e somos apresentados à dimensão real de suas personalidades, mesmo que isso custe, no caso de Simone, perder o amante. A sua retratação de mulher "de modo

[58] « — Tu sais, Geoffroy, s'il me plaisait, je pourrais te quitter ? — même sans te prévenir, d'une heure à l'autre. — Avec mon diamant, je suis libre : j'aurais le temps, là-bas, de choisir, entre les plus riches, un amant de mon goût. Oui, si je voulais, dès ce soir, — tiens, tu serais seul. Plus de Simone. — Eh bien ?… quoi ! cela ne t'irrite pas davantage ?… Merci ! »

nenhum mundana" ou "pouco perigosa" cai por terra quando acaba externalizando seu plano de deixar Geoffroy por um homem mais rico e, se for necessário, também vender seu solitário para chegar a esse objetivo.

A reação de Geoffroy ao deparar com essa nova Simone é, indiscutivelmente, de incompreensão. A falta de reação é o estopim para sua "amante preferida" que "esperava por uma palavra" (idem, p. 381). Simone continua instigando-o a ter a reação pela qual tanto anseia.

> As respostas súbitas do jovem foram recebidas por Simone com desvios de cabeça, um beicinho e, por um tempo, até com um ligeiro erguer de ombros. "O que há de errado com você, Simone?" Ela respondia séria, olhando para o nada: "Você verá que, com toda sua educação, você será a causa *da minha morte*." "Mas... o que você tem!" Ele exclamava. "Ah! Se você fosse só um pouco... como o outro!" "Então, você não me ama mais?" "Sim..., mas... não tanto quanto eu gostaria! E é sua culpa." Ele sorria com essa palavra, e Simone, franzindo a testa, corria para se trancar no quarto, onde seu amante, às vezes, a ouvia chorar durante uma hora. Voltando para ele, aparentava ter ESQUECIDO seu pequeno escândalo. Assim, sem prestar mais atenção ao incidente, Sr. de Guerl, desentristecendo-se, concluía com um "Deus! as mulheres são bizarras!" cuja poderosa banalidade o tranquilizava.[59] (idem, p. 381)

Nota-se que, mesmo que Geoffroy tente demonstrar qualquer reação, nenhuma delas satisfaz Simone e, tanto a sua impaciência quanto a confusão de seu amante são forças que aumentam de maneira simétrica. A resposta de Simone, de que a educação de Geoffroy será a causa de sua morte, não o deixa menos confuso, uma vez que ele continua questionando-a sobre o que realmente se passa com ela, até mesmo interrogando-a sobre se ela ainda o amava. Ela, na verdade, o provoca para fazer com que ele fique violento. Sua intenção, com as provocações, é de criar uma cena de violência pois este é seu objetivo principal antes do retorno a Paris. Esse fato é relevante pois, segundo Zoberman (2014, p. 65), pode haver uma conexão entre a capital e a ameaça de destruição representada pelas mulheres villierianas:

> A localização da intriga pode ajudar a explicar o final feliz atípico de "Sylvabel" – no castelo de Fonteval. O motivo de uma conexão entre os danos que os homens sofrem

[59] « Les réponses étonnées du jeune homme étaient reçues de Simone avec des détours de tête, une moue, — un léger haussement d'épaules, même, depuis peu. — Aux : « — Que te prend-il, chère Simone ?… » elle répondait, grave, en regardant le vague : — « Tu verras, toi, qu'avec toute ta bonne éducation, tu seras cause *de ma mort*. — Mais… qu'as-tu donc ! s'écriait-il. — Ah ! si seulement tu étais un peu… autre ! — Alors, tu ne m'aimes plus ? — Si… mais… pas tant que je voudrais !… et c'est ta faute. » Il souriait à ce mot, et Simone, sourcils froncés, courait s'enfermer dans sa chambre — où son amant l'entendait pleurer pendant quelquefois une heure. — Revenue vers lui, elle paraissait avoir OUBLIÉ sa petite scène !… De sorte que, sans accorder à l'incident plus d'attention, M. de Guerl, se désattristant, concluait avec un « Dieu ! que les femmes sont bizarres ! » dont la banalité puissante le rassurait. »

> nas mãos das mulheres e a capital pode, assim, ser invertida como será visto com "L'Incomprise". Distância geográfica da capital torna possível o desenlace feliz. (...) A vida na capital, a Paris de Villiers ou Proust, assim como a "Capital do Norte" (Petersburg) em Gogol, é um local privilegiado para a expressão da ansiedade de destruição. Notavelmente, configurações semelhantes resultam em desenlaces divergentes, dependendo se o par envolvido está dentro ou fora da Capital.[60]

Sabemos, a partir da terceira parte do conto, que o motivo da aflição e impaciência de Simone encontra-se no fato de que ela quer ser agredida fisicamente pelo amante, no entanto, seu jogo de provocações surte o efeito da incomunicabilidade pois nem Simone nem Geoffroy conseguem acessar o que de fato querem um do outro. Ao passo que Simone busca a violência física para satisfação pessoal, Geoffroy, cuja característica fundamental se relaciona com uma noção idealista de mundo, quer que Simone cumpra apenas o seu papel de amante. Em outras palavras, Simone busca a submissão exclusivamente física e Geoffroy busca a submissão como lhe é conhecida, patriarcal e ligada a uma ideia de amor ideal. O antagonismo, portanto, entre os protagonistas começa a ficar visível pois não há a possibilidade de entrelaçar o ideal amoroso de Geoffroy com os desejos carnais de Simone.

A costumeira ironia de Villiers pode ser percebida quando Simone exclama a Geoffroy que queria que ele fosse "um pouco como o outro". Simone compreende que Geoffroy só conseguiria lhe satisfazer se mudasse sua própria postura em relação a ela. O "outro" nas súplicas de Simone não se refere a outro homem, na verdade, refere-se a Geoffroy encontrar "outro dentro de si mesmo" (ENRIQUEZ, 2013, p. 159) assim como ela o faz ao buscar o prazer físico em detrimento de um ideal romantizado de relacionamento. A ironia fica mais evidente quando Simone, à qual o título de incompreendida é atribuído, é a que compreende que, para Geoffroy poder satisfazê-la, terá de renunciar à sua unidade, ao seu ideal de mulher, e se aventurar pelo desejo carnal, assim como sua amante busca fazer. O conflito desse diálogo culmina com um escândalo de Simone que chora em seu quarto e, pouco tempo depois, retorna a Geoffroy, como se tivesse esquecido tudo o que havia ocorrido. A amnésia repentina de Simone desencadeia novas perspectiva de Geoffroy a respeito das mulheres: elas são bizarras e banais. A reivindicação sexual de Simone, mesmo que ela não diga com clareza ao seu amante, não passa de uma banalidade feminina. Aos olhos de Geoffroy, não importando quais fossem

[60] The intrigue's location may help explain the uncharacteristic happy ending of Sylvabel—at the castle of Fonteval which I discuss in the next section. The motif of a connection between the harm men suffer at the hands of women and capital city can thus be reversed as will be seen with L'Incomprise. Geographical distance from the capital makes the happy dénouement possible. Life in the capital, the Paris of Villiers or Proust as well as the "northern Capital" (Petersburg) in Gogol, is a privileged site for the expression of anxiety of destruction. Remarkably, similar configurations result in diverging dénouements, depending on whether the pair involved is in or away from the Capital.

as demandas de Simone que se camuflavam em seu jogo de provocação, não passariam de banalidades que o tranquilizavam pois não poderiam ter nenhuma relevância. Esse primeiro diálogo entre Simone e Geoffroy, portanto, nos revela três traços característico que estarão presentes na terceira e última cena do conto: o descontrole da personagem feminina, o conflito da relação intersexual e a consequente incomunicabilidade entre os dois, que culmina no abandono de Simone e sua internação.

4.4 A Simone incurável

Diferentemente da cena anterior, em que não há uma nuvem de incerteza sobre o que ocorre com Simone, na última cena o narrador lhe dá um diagnóstico: ela é histérica. O estopim para a nova crise do casal ocorre durante um final de tarde enquanto atiravam com uma velha arma. Simone, então, decide atirar seu anel de diamantes nas águas do rio, mais uma vez tentando provocar Geoffroy. A primeira reação do amante é taxar seu comportamento de louco, como se o ato fosse, em sua visão, além de mais uma provocação como já visto na segunda cena, é "um atentado à ordem dos valores" (DECOTTIGNIES, 1985, p. 57) pois para Geoffroy, um homem burguês da capital, não faria sentido Simone livrar-se do único bem material de valor que possuía. Como assinala Enriquez (2013) a respeito do conflito de interesses entre os dois nessa cena, Geoffroy, ao contrário do que tenta pretensamente transmitir nas cenas anteriores, tem a conduta de um burguês, portanto, jogar fora um objeto monetariamente valioso é a maior forma de provocação que se pode fazer a alguém de sua classe. O ato de se livrar do anel, que é descrito como sendo de uma "clareza" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p. 380) e de uma "brancura" (idem, p. 380) inigualáveis poderia, também, simbolizar o abandono da própria pureza da personagem e, por conseguinte, sua decisão crucial de sucumbir-se aos desejos mundanos e sexuais. Como bem explica Vibert (2014), em seu artigo *Le théâtre du demi-monde dans les Contes Cruels*, a decisão de Simone de jogar o anel no rio seria o de causar uma reação corretiva em Geoffroy para que este pudesse fisicamente puni-la e ao mesmo tempo satisfazê-la, porém, a única reação que causa é a da confusão em seu amante.

O ato de Simone, a medida em que tenta causar uma reação violenta em Geoffroy, também exibe, simbolicamente, "a nudez de seu corpo" (DECOTTIGNIES, 1985, p. 57), pois, ao arremessar para longe seu único bem material, a amante deixa em evidência o único bem que

lhe sobra, seu próprio corpo, este não estando à venda, mas estando livre para ser possuído fisicamente:

> — *Ah, eu sei o que eu mereço, que seja! Mas, dessa vez, ao menos, eu acho que você vai...* (Ela golpeava o ar com um tom jocoso) *coragem! ... ou você não é um homem! Acha que não me custou caro minha primeira dança com você? - Ora, ora, também! quando sufocamos!... Faz bem, é um alívio dizer as coisas finalmente! - Aqui está você, meu mestre! Nem mais um centavo! Pode me mandar embora! Como gosto de você, agora! Pode me destratar! E não fique incomodado*.[61] (Villiers de L'Isle-Adam, 1986, p. 382)

Assim, ao mesmo tempo em que deixa transparecer que seu corpo pertenceria a Geoffroy, Simone também deixa à mostra quem realmente é: uma mulher que não se satisfaz apenas com ideais, mas que necessita de intimidade carnal. Além de continuar com as suas provocações, "você não é um homem", ela denomina Geoffroy de "meu mestre", um sinal de sua total devoção ao amado e sua disposição a se submeter à violência física. Ao dizer "trate-me mal!", Simone coloca em discurso, além de sua sexualidade até então escondida, que sua busca pelo prazer depende que Geoffroy se encarregue de maltratá-la fisicamente. O nível das provocações de Simone começa a ficar mais intenso e suas demandas trazem à luz tudo o que ela havia mantido guardado e camuflado numa imagem idílica, uma mulher impaciente e desejosa pelo amante:

> *Você diz que me ama e, em seis meses, nem ao menos me deu um tapa? ... Como você que eu acredite em você? – Não importa, dessa vez, eu mereço apanhar!* (Ela inclinava-se a ponto de sentir o odor penetrante, marcante, das unhas dele, de uma das mãos de seu amante, cujo casaco preto de veludo preto ela cheirava com as narinas dilatadas.) — *Uma mulher precisa se sentir um pouco dominada, entende! ... E quem me dera se você soubesse que uns bons tapas valem mais que frases! – Vai deixar de lado a cortesia agora, imagino? Não é?* ... (Seus dentes estalavam). *Você está pálido, com raiva! Vai deixar marcas em meu corpo! ... Eu sabia que era homem!*[62] (idem, p. 382)

[61] « — *Ah ! je sais ce que je mérite, va ! Mais cette fois, au moins, je pense — que tu vas y aller…* (Elle cinglait l'air de sa badine) *et là, — ferme !… ou tu n'es pas un homme ! Crois-tu qu'elle m'aura coûté cher, ma première danse, de toi ? — Dame, aussi ! quand on étouffe !… Ah ! ça fait du bien, ça détend, de dire les choses, à la fin des fins ! — Te voilà mon maître ! Plus un sou ! Tu peux me chasser ! — Comme tu me plais, à présent !… Mais, rudoie-moi donc ! Surtout ne te gêne pas.* »

[62] « — *Comment ! tu dis que tu m'aimes, et, en six mois, tu ne m'as même pas flanqué une gifle ?… — C'est égal : cette fois-ci, je ne l'aurai pas volé, d'être battue !* (Elle se renversait à demi, sentant l'âcre, marquant, de ses ongles, l'une des mains de son amant, dont elle respirait, à narines dilatées, le veston de velours noir.) — *Il faut qu'une femme se sente un peu tenue, vois-tu !… Et, si tu savais comme ça vaut mieux que des phrases, une bonne dégelée ! — Tu vas me laisser là ta politesse, à présent,*

Não mais se escondendo no ideal de Geoffroy sobre o que é uma mulher, Simone revela que ambicionava pela agressão física muito antes de terem fugido para o interior. O refúgio para um chalé longe da capital francesa concede à personagem o contexto necessário, distante o suficiente das vistas da sociedade, para conseguir exprimir o seu desejo, o que explica, além disso, sua inquietação e "momentos inexplicáveis" narrados no início do conto em decorrência do retorno a Paris, não precisando mais disfarçar o que a angustiava. Simone, ao dizer "uns bons tapas valem mais que frases", não apenas confessa o seu interesse, mas o coloca acima do ideal amoroso que até então compartilhava, ou fingia compartilhar, com Geoffroy. O seu ideal erótico, que pretende materializá-lo caso seu amante aceite agredi-la, é, portanto, o mais importante para Simone. Ao final de suas provocações, Simone relaciona o seu desejo pela carne com o ideário masculino. Neste momento, percebemos que, para a personagem, a função do homem não é a de simplesmente ser o provedor da família, mas, também, a de "ser bruto e inferir violência sobre seu corpo" (DECOTTIGNIES, 1985, p. 65).

É importante notar que ao longo de sua fala, o narrador descreve o comportamento de Simone, destacando-o com os parênteses. Durante seu jogo de provocações e sua confissão de que quer ser agredida por Geoffroy, o narrador nos indica que Simone "golpeava o ar", estava com as "narinas dilatadas" e "seus dentes estalavam", sintomas clássicos de uma histérica no século XIX, o que também explica o narrador ter pontuado que seria como se a personagem estivesse cedendo a uma espécie de "histeria perversa". Como atesta Avila (2009, p. 334), em seu artigo sobre histeria e os impactos dos experimentos de Charcot para a inicial conceituação da doença, no século XIX, as manifestações histéricas eram percebidas por meio de determinadas variações do corpo:

> No início, esse transtorno era visto de forma abrangente, incluindo neuroses, psicoses, catatonia, epilepsia e quadros degenerativos como demências e doença de Parkinson. (...) A descrição clássica da histeria inclui três grandes grupos de sintomas: as manifestações agudas, os sintomas funcionais duradouros e os sintomas viscerais. As manifestações agudas consistiriam de crises histéricas completas (*à la* Charcot) e crises menores, com estados de turvação da consciência, amnésias histéricas, crises de agitação psicomotora e desmaios.

Como aventa Decottignies (1989), na concepção de homem de Simone a violência seria parte constituinte de um homem de caráter, logo, sua histeria é adjetivada de perversa pois ela

j'imagine ? hein !… (Ses dents claquaient). *Là ! tu es pâle ! tu es en colère ! Tu vas me faire des bleus !… Je savais bien que tu étais un mâle !* »

não somente reivindica sua vontade pelo prazer, primeiramente ao se livrar de um bem material, mas como também reivindica que seu amante lhe inflija dor por meio da violência. Não bastando ser simplesmente incompreendida pelo amante, Simone também recebe, como já foi supracitado, um diagnóstico médico, porém, para além da superficialidade de um diagnóstico médico, seu desejo por agressão física e violência seria uma subversão em relação à ordem natural das coisas. Tal desejo acaba sendo um indício do que Foucault denominaria de "histerização do corpo da mulher" (1997, p. 116), um corpo saturado de sexualidade que é analisado, qualificado e desqualificado sob o prisma de uma patologia que lhe seria intrínseca aos olhos, sobretudo, do médico. Um corpo sexualizado e que tem a consciência de que busca pelo prazer, em contraposição ao corpo assexual da mulher cuja única função é o de reproduzir, não passaria de um corpo histérico e patológico.

A reação a essa nova Simone, a quem não lhe é nada familiar, é a reação de quem não a reconhecesse, como se a tivesse visto "pela primeira vez" e, mais uma vez, Geoffroy legitima sua incompreensão, ampliando o conflito entre ele e Simone já que não existe conciliação a respeito de seus desejos. Ao pensar que é como se a tivesse visto pela primeira vez, Decottignies (1989) sugere que a Simone anterior à confissão era uma Simone teatralizada e que, agora, o leitor conhece sua verdadeira personalidade:

> Não sem razão, Geoffroy de Guerl considerou Simone "como se a tivesse visto pela primeira vez". Assim, leitores dos contos de Villiers, também temos a sensação de que a mulher finalmente nos é dada para ver, que (o conto) finalmente nos "fala" sobre a mulher. Mas o que comove é que essa realidade oferecida ao nosso olhar é exclusivamente corporal, e que encarna uma natureza em crise, por assim dizer, uma natureza irritada: a mulher em todos os seus estados. E este é realmente o passo decisivo que o autor de *Les Contes Cruels* dá aqui em sua abordagem do ser feminino.[63] (DECOTTIGNIES, 1989, p. 14)

No entanto, esse "falar" sobre a mulher permanece no plano superficial no conto e sua reivindicação pelo prazer é entendida simplesmente como uma predisposição neurótica. Vemos, assim, tanto seu desejo quanto seu corpo sob o prisma da perversidão pois sentir desejo não seria algo do ser feminino. Geoffroy diz a Simone que "seria melhor um chicote em minha mão" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p. 382), porém, é somente um pretexto para fugir

[63] « Non sans raison, Geoffroy de Guerl considérait Simone "comme s'il eût vue pour la première fois". C'est ainsi que, lecteurs des contes de Villiers, nous avons pareillement le sentiment que la femme nous est enfin donnée à voir, qu'enfin on "nous parle" de la femme. Mais ce qui émeut, c'est que cette réalité offerte à nos regard en est une exclusivement corporelle, et qu'elle incarne une nature en crise, pour ainsi dire sortie de ses gonds : la femme dans tous ses états. Et tel est bien le pas décisif que franchit ici l'auteur des Contes Cruels dans son approche de l'être féminin. »

das pretensões de sua amante. Antes de abandoná-la, Geoffroy lhe deixa uma carta na qual admite que a confissão de Simone destruiu a ilusão que mantinha sobre ela e o relacionamento:

> *Certamente que não ignoro que hoje, principalmente, parece essencial (aos olhos de muitas pessoas de seu sexo) ser um bruto para ser considerado "macho" e que os beijos pareçam mais sem sabor que as pancadas. Mas, por um lado, entre os prazeres violentos aos quais, por simples brincadeira, nossa sensualidade pode se prestar, vê-se que é próprio daqueles por quem, aparentemente, você se apaixona loucamente, destruir essa alegria que (apenas e acima de tudo!) deve consagrar a vida a dois entre uma companheira e seu companheiro e, por outro lado, se você não pode ficar sem ir a bailes para entender que me ama, posso muito bem, para ser feliz, ficar sem bater naquela que me é querida. Eu tive que fugir, mesmo sem chapéu, para nos poupar de trocas de explicações tão inúteis quanto jocosas.*[64] (Villiers de L'Isle-Adam, 1986, p. 382)

É importante constatar que, ao fugir e deixar apenas uma carta sem tentar esclarecer-se diante de Simone, Geoffroy não lhe dá o direito de resposta, cujo efeito mantém a personagem no nível de mulher incompreendida e, mais do que isso, silencia, por fim, sua sexualidade, como é sabido pelo final do conto, seu destino acaba sendo a morte num asilo psiquiátrico. Além disso, a carta acaba se tornando um meio cômodo de resposta para Geoffroy a respeito das demandas de sua amante e, como pontuado por Zoberman (2014), faz transparecer sua "masculinidade menos agressiva" (p. 64), pois o ajuda a sair ileso de um conflito com Simone o que, em suas palavras, os pouparia "de trocas de explicações tão inúteis quanto jocosas". Nesse movimento de utilizar a carta para evitar um conflito e ao mesmo tempo impossibilitar uma resposta de Simone, Geoffroy consolida, de vez, a incomunicabilidade entre as duas personagens. Em seu livro sobre Villiers, Voisin-Fougère menciona "idealidade perdida" (1996, p. 49), em outras palavras, é a ideia de que o diálogo entre os dois amantes é puramente fictício e o ideal que buscam no outro e em si é inalcançável pois não há comunicabilidade que os faça entender a necessidade do outro: tal privação faz originar, portanto, a ambivalência e a ironia villieriana. Para Geoffroy, assim como para a maioria das personagens masculinas de Villiers, a mulher precisa estar dentro dos parâmetros ideais do homem, o que não ocorre no

[64] « *— Certes, je n'ignore pas qu'aujourd'hui, surtout, il paraît indispensable (aux yeux de maintes personnes de ton sexe) d'être une brute pour être un « mâle », — et que les baisers semblent plus fades, à celles-ci, que les horions ; — mais comme, d'une part, entre les violents plaisirs auxquels, par simple jeu, peut se prêter notre sensualité, il se trouve que le propre de ceux dont, paraît-il, tu raffoles, est de détruire cette joie qui (seule et avant tout !) doit consacrer la vie à deux entre une compagne et son compagnon, et comme, d'autre part, si tu ne peux te passer de danses pour te figurer que tu m'aimes, je puis très bien, moi, me passer, pour être heureux, d'administrer des volées à celle qui m'est chère, — j'ai dû m'enfuir, même sans chapeau, pour nous épargner tout échange d'aussi oiseuses que burlesques explications*. »

caso de Simone, cujos "prazeres violentos" são demais para o amante. Diferentemente do narrador, no entanto, que dá um diagnóstico a respeito das demandas de Simone, em sua carta Geoffroy apenas classifica que o interesse pela violência seria algo que pertence "aos olhos de muitas pessoas de teu sexo". Com isso, pressupõe que ter desejos ou fantasias desviantes seriam traços pertencentes apenas às mulheres. Adiante em sua carta, Geoffroy deixa claro sua recusa em agredir Simone, mesmo que tal ato a satisfizesse. Ao dizer que teme uma "inabilidade natural", Geoffroy contrapõe sua natureza à de Simone, pois se ela quer a violência física, ele se mostra incapaz de conseguir agredi-la, assim, associando sua incapacidade a uma característica inerente sua.

> *Quando eu a contemplava, durante as belas noites, sob os nossos longos pavilhões e que, levado pelo amor, murmurava em seus lábios o que meu coração me sugeria, você dizia para si mesma, pura e simplesmente, com um profundo suspiro, erguendo seus lindos olhos ao céu, que pareciam melancolicamente contar as estrelas: — Sim, mas não é tão bom levar uma surra? Pobre anjo! Tenha piedade de mim se, temendo uma inabilidade natural, não me considero perfeito o suficiente para ousar... nem que fosse para tentar satisfazê-la. Cada qual com os seus sentidos e desejos! Não discutirei os seus desejos, nem a origem deles, só lamento eu ser para você um incômodo. Então, adeus. Não se preocupe nem com o nosso coração nem com a cabana, que já está alugada. Dia 15 ela será ocupada por uma família de corajosos comerciantes que só estão à espera de sua partida. Amanhã de manhã, um empregado virá lhe entregar, num envelope, seis mil francos à vista (só para você), no meu tabelião em Paris. Eu... eu já estou longe.*[65] (Villiers de L'Isle-Adam, 1986, p. 382)

Finalmente é possível para o leitor compreender a epígrafe no início do conto ("em mulher não se bate nem com uma flor"), que se relaciona com a recusa de Geoffroy evidenciada em sua carta. Portanto, a epígrafe funciona tanto como uma pista, especificamente para o leitor, quanto como uma resposta de Geoffroy às intenções de Simone. Nos trechos finais de sua carta, percebemos não apenas a recusa de Geoffroy, mas também seu desinteresse em, ao menos, tentar compreender sua amante ao deixar claro que não pretende discutir os desejos de Simone. Ao dizer que não tem essa pretensão, Geoffroy recusa Simone duas vezes: recusa satisfazê-la

[65] « *Lorsque je te contemplais, dans les belles soirées, sous nos longues charmilles et que, transporté d'amour, je murmurais sur tes lèvres ce que mon cœur me suggérait, tu te disais, toi, tout bonnement, avec un profond soupir, en levant tes beaux yeux au ciel, dont ils semblaient mélancoliquement compter les étoiles : — Oui : mais, tout cela, ce n'est pas des bons coups de botte ?… Pauvre ange ! plains-moi, si, redoutant une gaucherie native, je ne m'estime pas assez parfait pour oser… ne fût-ce qu'essayer de te satisfaire. À chacun ses sens et ses désirs ! Je ne discute pas les tiens, ni leur aloi ; je déplore, seulement, de ne me juger, pour toi, qu'un aggravant garde-malade. Donc, adieu. Ne t'inquiète pas plus de notre cœur que de la chaumière ; celle-ci est déjà louée, pour le 15, à toute une famille de braves négociants, qui n'attendent que ton départ. Demain, dans la matinée, un factotum viendra te remettre, sous pli, un bon de six mille francs, payable à vue (à la tienne seule), chez mon notaire, à Paris. Moi, je suis déjà loin.* »

fisicamente assim como recusa compreendê-la, porém, suplica que a amante tenha piedade dele, mesmo que ele não tenha dela. Seu desinteresse por Simone é evidenciado quando foge do chalé para onde haviam ido, dizendo-lhe para não se preocupar "mais com o nosso coração do que com a cabana" e, por fim, a abandona. Todavia, sua carta também traz uma nota de rodapé, "o autor deste conto não aprova de forma alguma o cunho desta carta, endereçada a uma doente. Ela seria, antes de tudo, de um ingrato, se não tivesse vindo de um jovem ignorante mundano, deveras distinto aqui" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, p. 383). Tal nota de rodapé, como menciona Enriquez (2013), estabelece o distanciamento entre o narrador e o protagonista pois, para o primeiro, Geoffroy é o verdadeiro "mundano" do conto, visto que abandona Simone por meio de uma carta, impedindo qualquer tipo de interação física ou contestação da amante e, ao deixar uma certa quantia antes da fuga, ele sinaliza que tanto o perdão de Simone quanto o seu desinteresse nas manifestações da amante pelo desejo carnal são elementos negociáveis. Nos eventos anteriores à carta, Simone deixa evidente não possuir nenhum interesse monetário, uma vez que se desfaz do seu único bem material, o anel, e durante sua confissão a Geoffroy na qual finalmente revela o que quer do amante, novamente transparece não pretender que os seus desejos sejam comprados com dinheiro ("*Nem mais um centavo!*"). Num novo jogo de ironia do autor, Geoffroy, que até o momento revelava um idealismo exacerbado que também refletia como sua mulher deveria agir, inverte os papéis da relação: seu idealismo se trata de aparências que, na verdade, esconde sua "mundanidade" (Enriquez, 2013, p. 161), sua faceta burguesa, que não suporta a revelação de Simone e, consequentemente, surge ao comprar a própria fuga.

Chegando aos trechos finais do conto, descobrimos que Simone, não bastando ser incompreendida, também é uma mulher incurável. Após a fuga do amante, seu destino se resume a ser internada numa instituição psiquiátrica:

> Ela parou, sonhando sozinha, Simone Liantis, a pobre e delicada jovem, infelizmente morta há muito pouco tempo (lamentável Humanidade!). No número 435, na ala 26 (ninfomaníacas), no Incuráveis, com a enfermidade sendo "*essencial*", isto é, aquela que não se pode (sem Deus) QUERER curar.[66] (Villiers de L'Isle-Adam, 1996, p. 383)

Enquanto Geoffroy retorna à vida normal na cidade, Simone tem sua voz e desejo reprimidos. Percebemos que, à primeira vista, o nome da instituição simboliza a falta de cura para Simone, porém, seu internamento também revela que esse é o único caminho para

[66] « Elle s'arrêta, rêveuse elle-même, Simone Liantis, la pauvre et délicate fille, — hélas ! tout récemment décédée, d'ailleurs, — (navrante Humanité !) — sous le numéro 435, vingt-sixième série (nymphomanes), aux Incurables, — son mal étant *essentiel*, c'est-à-dire de ceux dont on ne peut pas (sans Dieu) VOULOIR guérir. »

mulheres que reivindicam seus próprios desejos. No trecho acima, é inegável os ecos do discurso médico na literatura por meio de um empréstimo de vocabulário específico que evoca a medicalização das transgressões dos padrões femininos, pois taxar uma mulher tanto de ninfomaníaca quanto de histérica, termos utilizados para descrever Simone, não apenas tentavam ocultar o receio de uma emancipação sexual feminina, mas também o receio de uma perturbação da ordem burguesa. Assim, percebemos a semelhança simétrica acerca da caracterização da mulher presente nos textos literários e médicos que, por conseguinte, estabelece a dicotomia feminino e masculino:

> No âmbito da literatura, as representações imaginárias encontraram respaldo nos textos canônicos, e no âmbito da psicologia, nos discursos sexistas da histeria. Em ambos os campos teóricos, os sujeitos relacionais, reais em suas multiplicidades contextuais e situacionais, que não se esgotavam nos discursos produzidos por essas representações imaginárias, foram centrados pelas concepções dualistas de sexo/gênero. (Magnabosco, 2003, p. 426)

Para ser possível a inversão de valores no conto, em que é a mulher quem de fato busca o prazer íntimo, o corpo de Simone consequentemente recebe a luz do protagonismo e, para tal, é preciso que seja alienado e analisado. A medicalização de seu corpo se inicia pelo narrador do conto, que a intitula de "histérica", pelo seu amante que a chama de "louca" e, finalmente, pela voz médica, que lhe dá o diagnóstico de "ninfomaníaca", denominações usadas para explicar o seu comportamento fora do que seria esperado de uma mulher. Sabemos por meio da fala da própria Simone que ela não se considera doente, apenas incompreendida pois, após ter lido a carta deixada por Geoffroy, chega à conclusão de que Geoffroy é um "sonhador" e, além disso, não soube compreendê-la, o que ela atesta em suas últimas palavras no conto: "– E que pena que os que sabem compreender uma mulher sejam tão..." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p. 383). A palavra final é a médica, determinante para que seja internada numa instituição psiquiátrica e, como essa palavra é corroborada pelo seu próprio amante que, por não conseguir compreendê-la, pode ter sido a pessoa por trás de sua internação numa forma de tentar se livrar dela.

Como já comentado na primeira parte deste capítulo, além de ser incompreendida pelo amante, Simone também é incompreendida a respeito de sua "doença" e do que deseja. Ao longo do conto, Simone é retratada como a personificação de que prazer e dor estão correlacionados, evidenciada pela sua busca por prazer mediante dor infringida por seu amante. Em *Pleasure and pain in nineteenth-century French literature and culture*, livro no qual

abordam a exploração de como o prazer e a dor funcionam em uma ampla gama de contextos, Evans e Griffiths (2008) mencionam que os dois temas supracitados emergem, principalmente, na forma de termos codificados e de ambiguidades. Porém, em "L'incomprise", a indissociabilidade de prazer e dor não possui tal codificação uma vez que o conto, sobretudo nos momentos íntimos entre Simone e Geoffroy, deixa óbvio que esse entrelaçamento é o objetivo final da amante. Simone, mais que tudo, deseja chegar ao prazer por meio da dor e vice-versa. Por isso, a falta de compreensão sobre o que Simone deseja e, acima de tudo, como ela quer saciar tais desejos, leva ao caminho de seu diagnóstico de "histérica". Para entender o motivo pelo qual seu corpo é medicalizado, é importante ressaltar que, assim como havia no imaginário social o que seria "anormal", também havia o que seria um conceito específico de "normal". Evans e Griffiths (2008) argumentam que a representação ou a análise médica de anormalidades corporais fazem surgir conceitos normativos do corpo e tais conceitos, estritamente ligados a sistemas de poder e conhecimento que até então dominavam o século XIX, fazem emergir os papeis de gênero e a regulação de tais corpos. A falta de compreensão em relação a Simone advém, portanto, da ideia de que seus desejos não são "normais" ou esperados de uma mulher. Assim que a máscara de Simone Liantis cai e ela demonstra não pertencer aos domínios do considerado "normal", tudo o que lhe resta, não por vontade própria, é ficar restrita aos muros de um hospital no qual acaba por padecer. Seja ela diagnosticada de "ninfomaníaca", "histérica" ou qualquer outra denominação pertencente à época, tudo se resume ao fato de que ela era "anormal" e, consequentemente, incompreensível aos olhos de quem a observava pelo prisma normativo. O conto é finalizado com um toque de crueldade ao sugerir que nem Deus poderia curá-la pois a cura não seria algo que a protagonista buscava. Qual seria uma suposta cura para Simone? Para o seu caso, não haveria uma suposta cura nem no céu e tampouco na terra.

5 “SYLVABEL”

Para este capítulo, analisaremos o conto “Sylvabel”, publicado primeiramente sob o título “Sylvanire” em 1888 na revista *La Vie Pour Rire* e posteriormente na obra *Nouveaux Contes Cruels*. O título do conto faz referência à personagem feminina principal do conto, Sylvabel de Fonteval, caracterizada como uma mulher forte e de comportamento viril:

> Naquela mesma manhã daquele belo dia que já terminado, o novo senhor feudal, Gabriel du Plessis les Houx, trocara de aliança, na capela desse encantador solar, com a senhorita Sylvabel de Fonteval, uma Diana caçadora, de cabelos escuros e pele branca, uma moça esbelta como uma amazona. Vinte anos e vinte e três anos! Belos, elegantes e ricos, o futuro se anunciava para eles com as cores de uma aurora e de um céu azul.[67] (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p. 367)

O conto inicia, assim, narrando a bela cerimônia do jovem casal e, após a oficialização do casamento, o recém-casado Gabriel decide conversar com seu tio diplomata, o barão Gérard de Linville, em busca de conselhos, demonstrando também frustrações quanto ao casamento que acabou de acontecer e incertezas sobre o comportamento de sua agora esposa Sylvabel.

> — Meu caro barão, exclamou de repente Gabriel, agradeço por ter permanecido. Só o senhor pode me dar um conselho útil neste grave momento pelo qual estou passando. Conteilhe o ardor, o amor lancinante e louco que sinto por minha esposa, — uma paixão que, frequentemente, me faz empalidecer e gaguejar quando ela se dirige a mim. Ora, escute bem isso: eu sinto que o que Sylvabel sente por seu sobrinho é apenas uma das mais frívolas compaixões, em resumo, sinto que ela não me ama.[68] (idem, 1986, p. 368)

Gabriel confidencia ao tio que a ama, no entanto, desconfia que seus sentimentos não são correspondidos devido a atitude “indomável” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p. 368) da esposa e, além disso, acha que Sylvabel apenas se casou com ele pelo dinheiro e por

[67] « Le nouveau châtelain, M. Gabriel du Plessis les Houx, avait donc échangé l’alliance, le matin même de ce beau jour envolé déjà, — dans la chapelle de ce brillant manoir, — avec mademoiselle Sylvabel de Fonteval, une Diane chasseresse, brune et blanche, une svelte jeune fille aux allures d’amazone. Vingt ans et vingt-trois ans !… Beaux, élégants et riches, l’avenir s’annonçait, pour eux, couleur d’aurore et d’azur. »

[68] « — Mon cher baron, s’écria tout à coup Gabriel, merci d’être resté. Vous seul pouvez me donner un conseil utile, dans le moment, des plus graves, que je traverse. Je vous ai fait part de l’ardeur, de l’amour poignant et insensé que j’éprouve pour ma femme, — une passion qui, souvent, me fait pâlir et balbutier lorsqu’elle me parle. Or, écoutez bien ceci : je sens que Sylvabel ne ressent pour votre neveu que la plus frivole des sympathies, bref, qu’elle ne m’aime pas. »

sua própria natureza submissa. Em seguida, o barão sussurra no ouvido do sobrinho – o que foi sussurrado ao sobrinho não é mencionado no conto – porém, é o suficiente para espantá-lo.

Na manhã seguinte ao casamento, Sylvabel e Gabriel saem para um passeio a cavalo e, durante uma pausa para um descanso, enquanto tentava atirar num coelho, Gabriel acidentalmente matou um de seus cães, porém, mesmo atordoado, seguem com o passeio. Após um tempo, o casal avista um bando de perdizes que Gabriel tenta abater com sua arma, mas não consegue acertar nenhum dos alvos e, diante dessa situação, Gabriel se enfurece e culpa sua égua por ter atrapalhado sua caça, consequentemente matando-a com um único tiro. Num primeiro momento, Sylvabel fica aterrorizada com a cena e, imediatamente, Gabriel pede pelo seu perdão, dizendo que tomará mais cuidado para não se exaltar novamente. Contudo, já nos momentos finais do conto, após o jantar quando já estavam deitados no leito matrimonial, Sylvabel deixa claro a seu noivo que a violência que presenciou durante o passeio, na verdade, a fez perceber que Gabriel é o homem ideal para ela e digno de seu amor pois, para ela, o noivo demonstrou firmeza e brutalidade, características fundamentais para conquistá-la. Assim, o conto termina com o casal passando a noite nos braços um do outro e trocando promessas de amor.

5.1 A construção da incerteza em “Sylvabel”

Assim como o conto “L’Incomprise”, “Sylvabel” se inicia contando os belos momentos do casamento da personagem principal, Sylvabel, e seu noivo, Gabriel du Plessis. Sylvabel é descrita por Gabriel como sendo uma mulher dominadora e “indomável”, porém, com um exterior calmo e charmoso. Assim, com a descrição mais detalhada feita por Gabriel, já é possível notar que a epígrafe no início do conto (“bela como a noite e, como tal, incerta”) seria uma referência às características fundamentais de Sylvabel: bela por fora, porém, uma incógnita por dentro, cabendo ao noivo tentar, como acontece no desenrolar do conto, desvendá-la. A epígrafe, mesmo sem o que Gabriel revela sobre Sylvabel, funcionaria como um *spoiler* uma vez que é claro se tratar da caracterização de uma figura feminina e, como o conto leva o nome da personagem principal, a associação entre título e epígrafe é quase imediata. Como explica Zoberman (2014), o leitor não demora muito para ficar familiarizado com Sylvabel, já que é introduzida no próprio título e na epígrafe e, além disso, a “noite” na epígrafe assume todo o

seu significado: a da noite de núpcias. Como já sabemos, após a cerimônia de casamento, Gabriel confidencia ao tio um retrato agourento sobre a jovem esposa:

> É uma menina educada para o manejo de cavalos, de fuzis. Uma menina explosiva, indomável, entediada, muito viril sob um exterior charmoso e que, tendo conhecimento da minha ternura e suspeitando que sofro por ela, me desdenha um pouco. Sylvabel simplesmente me aceitou, tanto por minha fortuna — (ah, claro que sim) quanto para me empregar como um escravo: assim, ela me trairia cedo ou tarde — talvez, ou com certeza. Ela me acha calmo demais! "artista" demais! com a cabeça nas nuvens, sem PERSONALIDADE, enfim...[69] (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p. 368)

Como se percebe, Gabriel revela a natureza incerta de Sylvabel ao fazer um jogo de ambivalências: "exterior charmoso", "menina explosiva" e, ao mesmo tempo, exalta o perigo de ter se envolvido romanticamente com ela. Por meio de Gabriel, assim, aprendemos que Sylvabel possui necessidades, no caso, necessidades de caráter sexual beirando ao sadismo, que o preocupam pois ele pensa não atendê-las. No entanto, ao revelar a natureza incerta de Sylvabel, Gabriel também revela a sua própria incerteza ao não saber se deve seguir com os seus princípios idealistas, que o faz ser chamado de "artista" por Sylvabel, ou se deve se render aos domínios da esposa. Mesmo incerto, ele decide mostrar que possui o tipo de caráter que a esposa espera dele por meio da violência. Ao longo do conto, sabemos que Gabriel confidenciou todas as suas incertezas a respeito de Sylvabel e de seu casamento a um tio e, durante a noite de núpcias, as últimas palavras da esposa deixam implícito que o conselho tem que do tio era sobre o comportamento de Gabriel e que ele deveria mudá-lo para agradar a esposa.

A incerteza em Sylvabel também passa pelo fio do desdém, como é mencionado por Gabriel ao achar que a amada o despreza "um pouco" (idem, 1986, p.368) e, para ele, Sylvabel estaria também desdenhando de seu amor uma vez que ele não conseguiu provar tal sentimento por ela, nas maneiras quasi-sádicas que a esposa tanto deseja. Sylvabel não o desdenha por cobiçar seu dinheiro, mas porque ele ainda não a agradou em seus próprios termos. Conforme cita Opiela-Mrozik (2020, p. 193) em seu artigo *Les faces du mépris chez Villiers de L'Isle-Adam*, o desdém de Sylvabel é apenas uma isca para que Gabriel faça crueldades para agradá-la:

[69] « C'est une enfant élevée au maniement des chevaux, des fusils, une fille brisante, indomptable, ennuyée, très virile sous des dehors charmeurs, et qui, me sachant doux, et devinant que je souffre pour sa chère personne, me dédaigne quelque peu. Sylvabel m'a simplement accepté, tant pour ma fortune — (ah ! c'est ainsi !) — que pour s'adjoindre une manière d'esclave : — par suite, elle me trahirait tôt ou tard, — peut-être, sinon sûrement. Elle me trouve trop paisible ! trop « artiste ! » trop exalté vers les « nuages », — sans caractère enfin !… »

> (...) as provações sobre as quais o marido de Sylvabel triunfa se resumem a um jogo cruel inventado pela esposa. Mesmo que a conquista pareça cumprida, a mensagem do conto permanece ambígua (...) o que Sylvabel pediu, aparentemente por desdém, contrapõe-se aqui ao amor idealista concebido por Villiers.[70]

São dessas incertezas, portanto, que nasce a ironia do conto: mesmo tendo feito as vontades de sua esposa, o ideal de Sylvabel é o oposto ao ideal de Villiers. A submissão de Gabriel ao ideal de Sylvabel é simbolicamente representada quando o casal troca juras de amor na noite que procede o ocorrido durante o passeio, ressaltando a adequação do jovem às vontades da amada e a ironia, além disso, tendo como pano de fundo a insegurança masculina. Vale ressaltar que, tanto em "Sylvabel" quanto em "L'Incomprise", assim como também é o caso do conto "L'Inconnue"[71], os personagens masculinos exemplificam uma masculinidade alternativa e estéril e, conforme menciona Zoberman (2014), parecem rejeitar qualidades socialmente vistas como "masculinas" (p. 59) em favor de um comportamento não-agressivo.

5.1.1 A construção da crueldade em "Sylvabel"

É notável que a escrita villieriana que a ilusão é uma das características fundamentais dos contos presentes em *Nouveaux Contes Cruels*. Raitt (1960), em seu artigo *Villiers de l'Isle-Adam et l'illusionnisme des Symbolistes*, sucinta que a obra poderia muito bem ter sido chamado de "*L'illusionisme*" (p. 184). Se a ilusão tem por objetivo esconder alguma coisa, ou apenas ser um jogo irônico, uma maiêutica visando apenas nos revelar a ilusão de nosso próprio conhecimento, em Villiers ela não é apenas "uma estética" (VIBERT, 1995, p. 85), mas sim uma ferramenta para demonstrar que a realidade se distancia cada vez mais do ideal. A crueldade de Gabriel, mesmo tendo matado animais e ter sido repreendido pela própria esposa, não seria mais que uma ilusão, uma vez que tal crueldade é, na verdade, a materialização da crueldade em Sylvabel.

A figura de um personagem masculino não-agressivo ou submisso à mulher por qual se interessa, em que muitas vezes a personagem feminina apresenta as características de uma

[70]« (...) les épreuves dont triomphe le mari de Sylvabel se ramènent à un jeu cruel inventé par l'épouse. Même si la conquête paraît accomplie, le message du conte reste ambigu (...) ce qu'a demandé Sylvabel, apparemment par mépris, s'oppose ici à l'amour idéaliste conçu par Villiers. »

[71] "L'Inconnue, que faz parte do *Contes Cruels*, conta a história do jovem conde Félicien de Vierge que se apaixona por uma jovem surda.

femme fatale, não era algo inédito na literatura oitocentista, sobretudo em autores contemporâneos a Villiers. Podemos notar o supracitado no romance *Le Calvaire* (1886) de Octave Mirbeau, em que o protagonista Jean Mintié, recusado por sua amante Juliette Roux, claramente uma *femme fatale*, e com quem gasta suas economias para satisfazê-la, acaba por fugindo da capital parisiense. Jean Mintié é o narrador de sua própria provação e pretende expiar suas falhas, sua covardia e suas tendências homicidas, pela confissão que faz delas, assim como Gabriel o faz diante de seu tio em "Sylvabel". Outro romance importante da mesma época é *Monsieur Vénus* (1884) escrito por Rachilde (1860 – 1953), considerada a obra que lhe deu renome e marcado por controvérsias, assim como também "foi condenado pelo pelo tribunal correcional" (GEAT, 2009, p. 123) devido ao conteúdo altamente erótico. O romance retrata as experiências amorosas e eróticas de uma jovem da nobreza francesa, Raoule de Vénérande, cuja busca pelo prazer sexual envolve a criação de um amante perfeito e, nesse caso, submisso, que viria a ser Jacques Silvert, objeto dos desejos e das manipulações de Raoule. Para escapar do tédio de ser da classe alta, a personagem transgride normas sociais, a moralidade e reverte os papéis de gênero e sexual. A inversão dos papéis de gênero coloca o personagem masculino no papel da mulher e, citando Geat (2009, p. 124) em seu artigo a respeito da escrita de Rachilde que antecipava temas que futuramente seriam apropriados pelo movimento futurista, *Monsieur Vénus* evidencia as imposições à mulher:

> Com efeito, para além da propensão *fin-de-siècle* para assuntos transgressores e escandalosos, é possível ler este romance como uma espécie de experimentação fantástica, de paradoxo *ad absurdum*: o que acontece a um ser humano quando impomos todas as limitações, obrigações, mutilações que "normalmente" a sociedade masculina impõe ao sexo feminino?[72]

Como já mencionado anteriormente, a crueldade no conto "Sylvabel" se dá por meio das ações de Gabriel, uma vez que sua esposa jamais admite de maneira explícita, diferentemente de Simone Liantis, que prefira que o amado cometa atos violentos: logo, a crueldade de Sylvabel é entendida pelas entrelinhas. Ao longo do conto, por exemplo, a palavra "*caractère*" é mencionada várias vezes. Numa delas, Gabriel dá a entender que a sua esposa o acha um rapaz "*sans caractère*" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p. 368) e em outro,

[72] « En effet, au delà de la propension de la fin de siècle aux sujets transgressifs et scandaleux, il est possible de lire ce roman comme une sorte d'expérimentation fantastique, de paradoxe ad absurdum: qu'est-ce qui arrive à un être humain auquel l'on impose toutes les limitations, les obligations, les mutilations que « normalement » la société masculine impose au sexe féminin? »

Sylvabel deixa claro que o esposo é dotado de *caractère* após ter cometidos os atos de violência na tarde anterior. Como bem nota Zoberman (2014, p. 61):

> Os *caractères* não mudam. Gabriel, no entanto, estabeleceu seu *caractère*, embora sua masculinidade ainda seja gentil e elevada. Mas o conto, mesmo assim, dá a última palavra a Sylvabel - cujo nome constitui o título e, portanto, pelo menos ostensivamente, o assunto da investigação. No castelo de Fonteval, longe da capital, uma amazona poderosa e um homem de modos suaves, mas apaixonados, que ainda conseguiu firmar seu *caractère* e, portanto, conquistar o amor de sua esposa, pode encontrar equilíbrio e felicidade na vida.[73]

O que Zoberman quer explicitar a respeito do comportamento dos personagens não mudarem é que, os eventos violentos que transcorreram durante o passeio, faziam, desde o início, parte dos planos de Sylvabel e, provavelmente, um plano em conjunto com o tio de Gabriel, sugerido pelas palavras finais de Sylvabel no conto:

> (...) *homem que, entre todos, é dotado de firmeza para realizar, durante um dia e uma noite, sem se trair por um único instante e na presença daquela por quem ele sofre* - o bom conselho de um amigo de confiança e de clarividência comprovada — *é, por si só, superior a esse conselho em si e mostra "caráter" suficiente para ser digno de meu amor*.[74] (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p. 372)

A fala acima de Sylvabel sugere que tudo o que aconteceu durante o passeio foi arquitetado por Sylvabel: isso é evidenciado pelo fato de que, em nenhum momento do conto, há a interação entre ela e o tio, porém, de alguma forma ela sabe sobre o conselho que apenas foi confidenciado a Gabriel. Por conseguinte, o caráter do marido não muda, assim como a crueldade da protagonista, ele continua sendo o mesmo rapaz submisso e dócil e o caráter cruel de Sylvabel é materializado tanto pelo quanto pelas sutis indicações ao longo do conto. Podemos constatar, portanto, uma dupla crueldade irônica. Voisin-Fougère (1996) explica a ironia como a arte da dissimulação, assim, o "ironista deve saber ficar emboscado atrás de seu enunciado" (p. 52) e o leitor deve ser seu cúmplice para conseguir reparar os indícios disseminados na narrativa para, for fim, decodificar o sentido escondido. A dupla crueldade

[73] Gabriel has, however, established his character, though his masculinity is still gentle and exalted. But the tale nonetheless gives the last word to Sylvabel—whose name constitutes the title and therefore, ostensibly at least, the subject of the exploration. At the castle of Fonteval, away from the capital, a powerful amazon and a soft-mannered yet passionate man, who could nonetheless establish his character, and therefore conquer his wife's love, can find balance and happiness in life.

[74] « *durant un jour et une pareille nuit, sans se trahir un seul instant et en présence de celle dont il souffre*, — le bon conseil d'un ami sûr et de clairvoyance éprouvée, — *s'atteste, par cela seul, être supérieur à ce conseil même, et fait preuve par conséquent d'assez de « caractère » pour être digne d'amour*. »

irônica origina-se no fato de que Gabriel, mesmo não sabendo, fez tudo o que Sylvabel havia planejado desde o início: o conto nos dá a falsa sensação de que Gabriel seria um novo homem quando, na verdade, o plano da esposa seguiu exatamente o seu curso. A crueldade reside na falsa ilusão de que os protagonistas tenham qualquer espécie de desenvolvimento ou mudança e tudo não passar de um plano, além da crueldade de o ideal de Sylvabel ter sido abraçado por Gabriel ao ter feito, de maneira submissiva, as vontades da esposa. Segundo Françoise Sylvos (1991), em seu artigo *L'essence cruelle du rire : Villiers de L'Isle-Adam* a respeito do entrelaçamento entre cômico e cruel em suas obras, a ironia em Villiers, que para a autora é entendida por poucos e, possivelmente, apenas pelas pessoas mencionadas nas dedicatórias no início de cada conto, tem como preço encenar e levar ao absurdo tudo no qual se pode acreditar:

> No entanto, percebe-se que a implacabilidade do contador de histórias em blasfemar e difamar o que ele mais ama, em rivalizar com a estupidez, indica uma atração masoquista por tudo o que ele detesta. Não há apenas automutilação ostensiva, mas o prazer de uma metamorfose e o prazer de se fundir com outro eu demoníaco. Nesse caso, o ironista se parece com o médico, com o monstruoso produto de sua imaginação: ele corre, portanto, o risco de tombar a qualquer momento do outro lado do espelho enquanto suas criaturas, invenções livres de um reflexo deformado e grotesco da sociedade, fogem da comédia significativa onde diziam o objeto de uma sátira para acessar como objetos fascinantes à comédia absoluta. À força do grotesco e do excesso, os personagens transformados em escárnio tornam-se "fantásticos", nos termos do próprio narrador.[75] (idem, 1991, p. 79)

Para Gabriel, a violência deve ser suprimida, uma vez que ele mesmo menciona que, quando seu caráter é forçado a "a sair das "nuvens", se torna das mais violentas" e, oposto a isso, Sylvabel acredita que a violência deve ser posta em prática e assim o faz por meio do marido. Por estarem em lados opostos e ainda por ter uma natureza submissa, Gabriel, dentro da narrativa, funciona mais como um bode expiatório e suas ações violentas não fazem parte do que lhe seria ideal. Na verdade, ele é o personagem que percebe que a crueldade estaria para além da racionalidade pois só é exteriorizada por ele quando está fora de si. Portanto, em

[75] « Pourtant on sent que cet acharnement du conteur à blasphémer et à salir ce qu'il a de plus cher, à rivaliser avec la sottise, indique un attrait masochiste pour tout ce qu'il déteste. Ici, il n'y a pas seulement une automutilation ostentatoire mais la jouissance d'une métamorphose et le plaisir de se fondre avec un autre soi-même démoniaque. En ce cas, l'ironiste ne ferait qu'un avec le docteur, avec le monstrueux produit de son imagination : il risque donc de basculer à tout instant de l'autre côté du miroir tandis que ses créatures, libres inventions à partir d'un reflet déformé et grotesque de la société, s'évadent du comique significatif où elles disaient l'objet d'une satire pour accéder en tant qu'objets fascinants au comique absolu. A force de grotesque et de démesure, les personnages tournés en dérision deviennent « fantastiques », selon les propres termes du narrateur. »

"Sylvabel", a crueldade não está em quem comete violentos, mas em quem os planeja, além de tentar satisfazê-la por meio da crueldade pois o amor seria inerente ao mérito.

5.2 Irracionalidade e loucura em "Sylvabel"

Em seu artigo intitulado *La folie comme principe créateur chez Villiers de L'Isle-Adam* (2009), Pascal Rannou explica que a loucura dos personagens pode ser definida como comportamento tão irracional que parece desafiar as normas da sanidade mental e seria, além disso, fonte de suas criações literárias:

> Fica claro, portanto, que a loucura é, em Villiers de l'Isme-Adam, a fonte da criação literária, tanto seus personagens se mostram aos nossos olhos em fase com o irracional, a ruptura do pensamento lógico, mesmo francamente insano. Seus textos puramente realistas são raros, pois muitas vezes um elemento irracional perturba a plausibilidade e gera dúvidas. Todos os seus textos não são de igual interesse. A raiva de Villiers contra os costumes contemporâneos às vezes é expressa com tanto excesso e exagero que prejudica a credibilidade de sua manifestação.[76] (idem, 2009, p. 20)

O "elemento irracional" que gera dúvidas, no caso de "Sylvabel", seria a suposta loucura de Gabriel. Como já sabemos, ele abate sem pestanejar, na frente da esposa, um cavalo e um cão de caça. Sabemos, também, que tudo não passava de um plano proposto pela própria esposa em conjunto com o tio. Portanto, seria mesmo ele o "elemento irracional" considerando que ele fez tudo apenas para conseguir a aprovação da esposa? Num primeiro momento, somos facilmente levados a pensar que Gabriel teria perdido sua racionalidade, porém, querer ver o amado cometer atos maldosos para prazer próprio é, na verdade, a falta de racionalidade. Como também menciona Rannou (2009, p. 14), adotar tais comportamentos seria inimaginável na realidade e Villiers exagera os defeitos do mundo real. Em "Sylvabel", tal ideia funciona da seguinte forma: a violência é o princípio ideal para a personagem e, particularmente quando se trata de homens, baseia-se em ser viril. Até a própria Sylvabel, no início do conto, é descrita como uma "Diana caçadora" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p. 367). A busca dessa

[76] Il est donc clair que la folie est, chez Villiers de L'Isle-Adam, la source de la création littéraire, tant ses personnages se montrent à nos yeux en phase avec l'irrationnel, la rupture de la pensée logique, voire franchement déments. Ses textes purement réalistes sont rares, car souvent un élément irrationnel fait basculer la vraisemblance et engendre le doute. Tous ses textes n' ont pas un intérêt égal. La rage de Villiers contre les mœurs contemporaines s' exprime parfois avec tant d' excès, de bour-souflure qu' elle gêne la crédibilité de sa démonstration.

virilidade por meio da violência é o que a torna o elemento irracional do conto. Um ponto interessante que, de certa forma, normaliza o comportamento de Sylvabel é a falta de questionamento do tio, mesmo com sua presença breve no conto. Em vez de alertar o sobrinho sobre a esposa e suas reais intenções, ele lhe dá conselhos e tais conselhos se transformam em violência. Diferentemente de "L'Incomprise", em que a personagem principal é abandonada pelo parceiro e acaba por ter um fim trágico, o oposto ocorre em "Sylvabel": há um final, ao menos nas aparências, feliz, como se tudo fosse racional. Ficamos com a impressão de que o que sela o casamento entre Sylvabel e Gabriel é, de fato, a violência e não a bela cerimônia que abre o conto.

Ao contrário de Simone Liantis, que morre sozinha num hospital psiquiátrico, Sylvabel tem um final feliz com o marido e, como mencionado por Zoberman (p. 61, 2009) "no castelo de Fonteval, longe da capital, uma poderosa amazona e um homem de boas maneiras que conseguiu conquistar o amor da esposa, puderam encontrar balanço e felicidade na vida". Quando Simone Liantis reivindica a violência, ela é considerada perversa e incurável, já em "Sylvabel", podemos notar que há uma relação entre caráter e violência, como se um termo incluísse o outro. Decottignies (1989), em seu livro *Physiologie et mythologie du féminin*, argumenta que Gabriel, percebendo que a histeria não se cura, sucumbe aos desejos de Sylvabel, diferentemente do amante de Simone Liantis, Geoffroy, que decide abandoná-la tão logo descobre sobre seus desejos *quasi*-masoquistas. Para o autor, Gabriel estaria cedendo à reivindicação feminina ao se colocar na posição de submisso e satisfazê-la:

> Esta dupla evicção resultará numa modificação decisiva da relação entre os sexos. – Esse já é o significado de Sylvabel. O homem deve, diz-se, mostrar sua capacidade de "domar" uma mulher. (...) Ele mostra que é de fato aos sentidos da companheira que se dirige a reivindicação da mulher e que é em seu próprio corpo que ela deseja ser reconhecida e, em troca, realizada.[77] (Decottignies, 1986, p. 55)

A "dupla evicção", no conceito proposto por Decottignies, seria a ideia de que Sylvabel, já tendo o amor de Gabriel, lhe faltaria a satisfação dos desejos, que ocorre ao longo do conto por causa de seu gosto insólito. Um ponto interessante do conto diz respeito ao fato de que o casal dorme em quartos separados, mas que "por inadvertência" (p. 372), como mencionado ironicamente pelo narrador, a porta do quarto de Sylvabel estava aberta justamente na noite

[77] « De cette double éviction, résultera une modification décisive du rapport entre les sexes. – Tel est déjà le sens de Sylvabel. L'homme se doit, dit-on, de montrer son aptitude à « dompter » une femme. (...) Il montre que c'est bien aux sens de partenaire que s'adresse la revendication de la femme et que c'est en son propre corps qu'elle désire être réconnue et, en retour, comblée. »

após o passeio no campo, o que dá fácil a Gabriel e, consequentemente, eles passam a noite juntos felizes.

Moore (2009), em seu artigo a respeito do processo de conceitualização das perversões sexuais no *fin-de-siècle*, nota que a oposição entre homem submisso e mulher dominante, especialmente com características que seriam inerentes ao homem, era pouco discutido na época:

> Menos comumente observado pelos estudiosos é o fato de que a sádica feminina implicada no cenário masoquista também foi objeto de um olhar patologizante. Representações de tais mulheres apareceram com menos frequência e de forma mais ambígua do que representações de masoquistas masculinos em textos do *fin-de-siècle*, em virtude das suposições prevalecentes sobre o desejo sexual mais fraco das mulheres, tornando improváveis as perversões profundamente aberrantes nas mulheres. Tão estranho era o domínio das visões da natureza da mulher no final do século XIX que uma agência sádica feminina só era concebível como uma espécie de monstruosidade.[78] (MOORE, 2009, p. 139)

Outro elemento diferenciador entre "L'Incomprise" e "Sylvabel", a violência em "Sylvabel" é mais focada no personagem masculino que não percebemos, ou percebemos apenas nos momentos finais do conto, a real natureza de Sylvabel. Em vez de tornar os personagens em monstros ou adotar uma abordagem fantástica para o conto, a ironia villieriana, assim como o teor ambíguo do conto, mascaram o fato de que Sylvabel submete o marido aos seus desejos eróticos individuais. A ambiguidade se origina da ideia de que, superficialmente, o conto nos leva a pensar que Gabriel estabelece uma natureza viril, quando, na verdade, o que é estabelecido é a crueldade perversa de Sylvabel. Zoberman (2014) menciona que Sylvabel é conquistada, mas não destruída e o desfecho do conto enfatiza sua superioridade – ou dominância – diante do marido.

Para Foucault (1977), tanto a mulher histérica quanto a mulher perversa ou cruel são figuras da sexualidade anormal. Mesmo não tendo tido um fim semelhante ao de Simone Liantis, Sylvabel não deixa de ter sua sexualidade patologizada, mesmo que de forma menos evidente. Além disso, em sua obra *A vontade de saber*, cita o que ele denomina de "perversão-hereditariedade-degenerescência" (idem, p. 111), que constituiria a noção de que o advento da

[78] "Less commonly observed by scholars is the fact that the female sadist implied by the masochistic scenario was also the object of a pathologizing gaze. Depictions of such women appeared less frequently and more ambiguously than depictions of male masochists in fin-de-siècle texts by virtue of prevailing assumptions about women's weaker sexual drive, making deeply aberrant perversions unlikely to occur in females. So alien was dominance to late-nineteenth-century visions of woman's nature that a female sadistic agency was only conceivable as a kind of monstrosity."

análise da hereditariedade colocaria o sexo, incluindo as perversões, numa posição de responsabilidade biológica, em outras palavras, um corpo poderia ser inerentemente doente, noção que também serviria para a degeneração e patologização de mulheres que teriam se afastado das normas reprodutivas da época. Numa tentativa de categorizar o sadismo, Eric Fromm (1973), em seu livro *The anatomy of human destructiveness*, que examina as causas e efeitos de tendências violentas, cita que uma das formas de manifestação da perversão é por meio do sadismo, cujo cerne é "a paixão de ter controle absoluto e irrestrito sobre um ser vivo, seja um animal, uma criança, um homem ou uma mulher" para forçar tal ser suportar dor ou humilhação sem poder se defender. Gabriel, dando-se conta que sua esposa o despreza por não ter caráter ou virilidade igual a ela, tenta provar que possui essas qualidades por meio da violência, mesmo não sabendo que era tudo o que sua esposa queria desde o começo. A dignidade do protagonista masculino se reduz a fazer o que a esposa quer: além de termos a inversão dos papéis de gênero, ele é posto no papel de submisso e o seu triunfo é, na verdade, o triunfo de Sylvabel por vê-lo humilhando-se por ela.

Dizer que uma *femme fatale* seja sádica pode parecer redundante, no entanto, é o sadismo de Sylvabel que aponta para a sua masculinização que é, consequentemente, indícios de uma sexualidade anormal. Isso é evidenciado pela caracterização de Sylvabel, que é considerada uma "Diana caçadora" e "moça esbelta como uma amazona", diferente da mulher "submissa e dependente ao homem" (MARTINS, 2004, p. 44) que se humilha pela aprovação do marido. Sylvabel exibe sua dominância masculina tanto por meio de sua aparência quanto pela maneira com a qual interage com Gabriel e, em contrapartida, o personagem masculino perde a capacidade de controle por ter sua masculinidade usurpada. Dijkistra (1986), argumenta em seu livro *Idols of Perversity* que cientistas, artistas e até homens comuns do fin-de-siècle entendiam a masculinização observada nas mulheres como um sinal de degeneração pairando sobre a sociedade, ou seja, tendências masculinas em mulheres seriam um sinal de que o ser humano estaria regredindo em termos evolutivos, pois o papel da mulher na evolução seria o de se tornar "progressivamente mais feminina e não o de assumir qualidades masculinas" (p. 212).

> O final do século XIX usou as descobertas de Darwin para transformar os conflitos de gênero dispersos dos séculos anteriores em uma exposição "cientificamente fundamentada" da sexualidade feminina como fonte de ruptura social e "degeneração". No início de um novo século, a biologia e a medicina começaram a provar que a natureza deu a todas as mulheres um instinto básico que as transformou

> em predadoras, destruidoras, bruxas - irmãs do mal. Logo especialistas em muitos campos relacionados correram para delinear por que toda mulher estava condenada a ser um prenúncio de morte para o homem.[79] (idem, p. 214)

Ainda segundo o autor, as mulheres teriam se tornado, nos olhos dos homens do século XIX, uma criatura que estariam caçando homens por pura auto-indulgência sádica. Esses personagens que apresentam comportamentos desviantes do que é prescrito tanto pela sociedade quanto por médicos, como assinala Julien Schuh (2012) em seu artigo *Symbolistes et décadents lecteurs des psychologues*, se originam das imagens do criador – ou do escritor – "que expõe em seus escritos uma versão distorcida do mundo" (p. 5) como se as histórias fossem uma forma de "alucinação materializada" (p. 4) e "Sylvabel" não foge à regra ao retratar a mediocridade dos personagens. O conto, em essência, acaba por ser mais sobre a morte do ideal que sobre as vontades materiais do ser humano. Tais pensamentos, como atesta Moore (2009), foram imaginados para demonstrar a perversão do progresso civilizado, mas também demonstravam o progresso invertido da psique individual e até o entendimento sobre a normalidade ganhava novas formas. Seria a mediocridade o novo normal?

[79] The later nineteenth century used Darwin's discoveries to transform the scattershot gender conflicts of earlier centuries into a 'scientifically grounded' exposé of female sexuality as a source of social disruption and 'degeneration.' At the opening of a new century, biology and medicine set out to prove that nature had given all women a basic instinct that made them into predators, destroyers, witches—evil sisters. Soon experts in many related fields rushed in to delineate why every woman was doomed to be a harbinger of death to the male.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos nossas considerações finais com a seguinte citação de Vibert (2003):

> Mas Villiers não é apenas um ensinador, ele não apenas castiga a sociedade moderna, com todas as suas aberrações e perversões. Sua verve também se exerce à custa de si mesmo, ou melhor, à custa de personagens que o representam em parte: há escárnio em relação ao duplo, ou seja, auto-escárnio.[80]

Pudemos notar que Villiers se deleitava em ridicularizar a burguesia, a mediocridade humana assim como os novos métodos e avanços científicos, que certamente não o impressionavam. Simone e Sylvabel não deixam de fugir à regra, são personagens que satirizam a modernidade, assim como satirizam as relações humanas: em "L'Incomprise", Simone é facilmente descartada pelo amante pelo fato de ela não passar de uma amante e, em "Sylvabel", Gabriel é forçado a manter-se casado para manter as aparências, uma vez que a ideia do divórcio ainda era vista com maus olhos à época do conto. A onipresença de sátira em contos ou narrativas oitocentistas com protagonistas femininas não é uma coincidência: ela aponta para um reino ilusório de puro esteticismo, constitui a cristalização de todos os temas discutidos nos capítulos anteriores: a crise da masculinidade, a paradoxal dupla figuração da mulher como ideal transfigurado e monstruosidade doente, bem como o ideal em perigo em decorrência de uma modernidade industrial e positivista no horizonte. Como pudemos observar nos dois contos estudados, os personagens masculinos, principalmente Gabriel du Plessis em "Sylvabel" também possuem comportamentos questionáveis e, mesmo não sendo o foco deste trabalho, pudemos notar que o ideário do que seria um homem no século XIX também sofria transformações. Como menciona Rannou (2009) os protagonistas de textos que zombam do mundo moderno são loucos porque seus comportamentos desafiam a razão e são peças fundamentais do mundo invertido de Villiers:

> Villiers descreve assim um mundo de cabeça para baixo, com valores invertidos, como nas sociedades medievais. Um dramaturgo confrontado com o fracasso, ele visa logicamente o mundo do teatro. (...) A loucura e o cinismo são aqui colocados como princípio: temos a impressão de circular num mundo próximo ao de Alice no País das

[80] « Mais Villiers n'est pas seulement un donneur de leçons, il ne fait pas que fustiger la société moderne, avec toutes ses aberrations et ses perversions. Sa verve s'exerce également aux dépens de lui-même, ou plutôt aux dépens de personnages qui le représentent en partie : il y a dérision vis-à-vis du double, c'est-à-dire autodérision. »

> Maravilhas, cujos padrões, tão contrários aos supostos padrões nossos, nos preocupam.[81] (idem, 2009, p. 11)

Embora nos seja impossível aqui analisar toda a produção literária do período, por meio de Simone Liantis e Sylvabel nos é possível compreender que a loucura feminina, em suas mais variadas manifestações, funcionou como um palco de exibição do corpo da mulher, onde se revelou o pano de fundo de uma condição em transformação. A histeria, presente em "L'Incomprise", testemunha a época em que surgiu, quando a representação milenar da submissão feminina estava cedendo e uma nova mulher independente e interessada em descobrir seus próprios desejos emergia.

Charles Bernheimer (2002), em seu livro *Decadent Subjects*, pontua bem que a noção de decadência é uma redução antropomórfica que substitui o padrão de crescimento e envelhecimento para um processo pluralista e sobredeterminado e que o pessimismo, ainda segundo o autor, não aponta para uma realidade possível, mas sim para uma falsa realidade, pois o ideal também é inalcançável:

> A irrealidade da decadência não é geralmente reconhecida porque o termo é definido em oposição complementar às normas sociais consideradas naturais, boas e corretas, principalmente à ideia de progresso. A decadência ganha sua falsa realidade de sua posição negativa em um continuum cujo pólo positivo é a igualmente falsa realidade do avanço cultural.[82] (idem, 2002, p. 6)

Como cita David Weir (1995) em *Decadence and the making of modernism*, livro no qual disserta sobre como a decadência foi um processo de transição para o modernismo, autores como Flaubert e Baudelaire refletiam sobre a decadência como uma fase de transição, em outra palavras, a época na qual viviam estava, de fato, em decadência, no entanto, seria apenas uma fase. Em Villiers, por outro lado, muitos de seus contos exaltam seu pessimismo e indignação com as aberrações e perversões dos tempos modernos, que "buscava apaixonadamente a felicidade no amor, mas a realidade sempre atrapalhava seu ideal" (GINÉ, 1991, p. 57), para o autor, portanto, a escrita seria seu refúgio da realidade.

[81] « Villiers décrit ainsi un monde à l' envers, aux valeurs inversées, comme dans les soties médiévales. Dramaturge confronté à l' insuccès, il prend logiquement pour cible le monde du théâtre. (...) La folie et le cynisme sont ici érigés en principe: on a l' impression de circuler dans un monde voisin de celui d' Alice au pays des merveilles, dont les normes, si contraires aux normes supposées du nôtres, nous inquiètent. »

[82] "Decadence's unreality is not generally recognized because the term is defined in complementary opposition to social norms that are considered natural, good, and right, most importantly to the idea of progress. Decadence gains its false reality from its negative position on a continuum whose positive pole is the equally false reality of cultural advance."

No entanto, diminuir as personagens femininas deste trabalho a meras representações de uma mediocridade doentia ou patológica é ignorar a dimensão e o diálogo que os contos fazem com as mudanças de uma época entre guerras que colocavam em questão conceitos ambivalentes de normalidade e anormalidade, racionalidade, sexualidade, prazer feminino e o que constituiria ser uma mulher. Obviamente, ler os contos que compõem este trabalho como indivíduos que vivem no século XXI nos impõe barreiras, mas também esclarecimentos. Nesse sentido, nosso estudo não foi pautado em estabelecer se tais textos poderiam ter teor misógino ou se desprezam o papel das mulheres como seres sociais, mas tentar encontrar indícios, por meio das próprias palavras e o que os textos nos dizem, de onde ou como originaram tais retratações numa literatura que parecia estar cada vez mais ansiosa com as transformações velozes causadas pela industrialização capitalista. O que "L'Incomprise" e "Sylvabel" nos mostram – que também pode ser considerado uma das principais similaridades entre as duas narrativas – , assim como Foucault perfeitamente elucida em *A vontade de saber* (1977), é que há novos posicionamentos de discursos. Infiltrados nos contos, pudemos notar o diálogo que Villiers propõe com a sua época, seja por meio de uma ironia feroz ou de uma crítica contra o progresso, o diálogo que estabelece com o seu mundo está presente do começo ao fim. No que diz respeito à intertextualidade em Villiers, Voisin-Fougère (1996, p. 71) comenta que "o título, a epígrafe e o corpo do texto" são as três localizações privilegiadas da intertextualidade. "L'Incomprise" é um exemplo primordial de que título, epígrafe e o vocábulo empregado no conto estão interligados: além de dialogarem entre si, dialogam com textos exteriores. O conceito de cura pela fé proposto por Charcot nos é fundamental para compreender o fim trágico de Simone, assim como a ideia foucaultiana de que os discursos sobre sexualidade teriam se espalhado por diferentes mecanismos esclarece que o discurso médico também era uma maneira de colocar o sexo em discurso, tanto Simone quanto Sylvabel colocam em discurso o que desejam carnalmente.

A literatura não deixou de ser palco da proliferação de discursos, como também colaborou para o estabelecimento de ideias sobre sexualidade. Lembremos que as palavras sadismo e masoquismo derivam dos nomes de dois autores literários: Marquês de Sade, famoso por suas obras infames acerca da sexualidade libertina, e Leopold von Sacher-Masoch, que desaprovava o uso de seu nome para a perversão recém-descoberta[83]. Entender a influência do contexto histórico na literatura, não ignorando também o caminho inverso, nos revela que a

[83] Como mencionado por Deleuze (1925-1995) em seu artigo *De Sacher-Masoch au masochisme* (1991), o autor austríaco teria reprovado com grande desprazer o uso indevido de seu nome, proposto pelo psiquiatra alemão Richard von Krafft-Ebing em 1890, em sua obra *Psychopathia Sexualis*.

literatura pode se apresentar como uma “configuração poética do real” (BORGES, 2010, 108), uma forma de experiência social que nos auxilia a refletir sobre o mundo e manter crenças, culturas e ideias vivas. Portanto, a relação entre texto literário e discursos que estavam em voga no *fin-de-siècle*, como o discurso médico, vai muito além do que propusemos com este trabalho, mas conectar os dois pontos amplifica a importância de haver mais estudos sobre essa relação simbiótica e, quem sabe, encoraje novas pesquisas no assunto.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Orlando. Villiers de L'Isle-Adam, “guardião do ideal”: um estudo do conto “Véra”. *Revista de Letras*, Araraquara, v. 33, p. 115-127, 1993.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução*: a teoria na prática. São Paulo: Editora Ática, 1986.

AVILA, Lazslo Antônio; TERRA, João Ricardo. Histeria e somatização: o que mudou? *Jornal brasileiro de psiquiatria*, Rio de Janeiro, v. 59, n. 4, p. 333-340, 2010.

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

BALZAC, Honoré de. *O Pai Goriot*. Tradução: Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BARRAL, Gislene. Vozes da loucura, ecos na literatura. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S.l.], n. 12, p. 13-38, 2011.

BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução: Maria Zélia Barbosa Pinto. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

BERNHEIMER, Charles. *Decadent Subjects*: the idea of decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the *Fin de Siècle* in Europe. JHU Press, 2002.

BESNIER, Patrick. L’entre-deux mondes des *Contes Cruels*. *Annales de Bretagne*, v. 78, n. 2-3, p. 531- 539, 1969.

BIRKEN, Lawrence. Madame Bovary and the dissolution of bourgeois sexuality. *Journal of the History of Sexuality*. Texas, v. 2, n. 4, p. 609-620, 1992.

BORIS, Georges Daniel Janja Bloc; CESIDIO, Mirella de Holanda. Mulher, corpo e subjetividade: uma análise desde o patriarcado à contemporaneidade. *Revista Mal-Estar e Subjetividade*. Fortaleza, v. 7, n. 2, p. 451-478, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte:* gênese e estrutura do campo literário. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *Remate de Males*, Campinas, SP, dez. 2012. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635992. Acesso em: 11 fev. 2022.

CANGUILHEM, Georges. *O normal e o patológico*. Tradução: Maria Thereza Redig de Carvalho Barrocas. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

CARVALHAL, Tania Franco. A tradução literária. *Organon*, Porto Alegre, v. 7, n. 20, p. 47-52, 1993.

CHARCOT, Jean-Marie. *La foi qui guérit.* Paris: Aux Bureaux du Progrès Médical, Felix Alcan. 1897.

CHARCOT, Jean-Marie. *L'hystérie*. Paris: L'Harmattan, 1998.

CHARLE, Christophe. Fin de siècle. *Révue d'histoire du XIXe siècle*. n. 52, p. 103-117, 2016. Disponível em: https://journals.openedition.org/rh19/4995. Acesso em: 7 fev 2023.

COMPAGNON, Antoine. *Os antimodernos*: de Joseph de Maistre a Roland Barthes. Tradução: Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

COURANT, Elsa; ENRIQUEZ, Roman. *Un territoire en partage. Littérature et sciences au XIXe siècle*. Paris: Éditions Épistémocritique, 2018.

DE HEUSSEY, Robert Du Pontavice. *Villiers de l'Isle Adam*: L'écrivain--L'homme. A. Sairne, 1893.

DECOTTIGNIES, Jean. *Villiers le taciturne*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1983.

DECOTTIGNIES, Jean. *Physiologie et mythologie du féminin.* Presses Universitaires de Septentrion, 1989.

DEENEN, Maria. *Le merveilleux dans l'oeuvre de Villiers de L'Isle-Adam*. Librairie Georges Courville, 1939.

DENEYS, Anne. L'avenir-femme au futur antérieur: L'Eve future de Villiers de L'Isle-Adam in Aspects du XIXe siècle par lui-même. *Les Cahiers de Fontenay*, n. 44-45, p. 173-191, 1986.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invention de l'hystérie*: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière. Paris: Macula. 1982.

DIJKSTRA, Bram. *Idols of Perversity:* fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture. New York. Oxford University Press, 1986.

DOMINGOS, Norma. *A tradução poética:* Contes cruels de Villiers de L'Isle-Adam. 2009. 231 f. +. Tese(doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2009.

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

DROUGARD, Emile. Les études de Villiers de l'Isle-Adam. *Annales de Bretagne*. v. 65, n. 2, p. 237-270, 1958.

EVANS, David; GRIFFITHS, Kate. *Pleasure and pain in nineteenth-century French literature and culture*. Rodopi, 2008.

FINN, Michael R. Retrospective medicine, hypnosis, hysteria and French Literature, 1875–1895. *In*: ROUSSEAU, George Sebastian *et al*. *Framing and imagining disease in cultural History*. London: Palgrave Macmillan, 2003, p. 173-189.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução: Fernanda Ferreira Graça. São Paulo: Editora Martin Claret, 2000.

FORREST, Jennifer. The Lord of Hadaly's Rings: regulating the female body in Villiers de L'Isle-Adam's 'L'Eve Future. *South Central Review*, v. 13, n. 4, p. 18–37, 1996.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. Tradução: José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I:* a vontade de saber. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais:* curso no Collège de France (1974-1975). Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FROMM, Erich. *The anatomy of human destructiveness*. Random House, 1973.

GADDIS ROSE, Marilyn. Translating the decadent idiom: *L'Eve Future* by Villiers de I'lsle-Adam. *Équivalences*, v. 3, n. 1, p. 1-8, 1974.

GEAT, Marina. Rachilde: la révolution de l'écriture féminine entre symbolisme et futurisme. *Intercâmbio: Revue d'Études Françaises*. n. 2, p. 122-132, 2009.

GINÉ, Marta. Quelques aspects du pessimisme de Villiers de L'lsle-Adam: la réverie pétrifiante, l'art et l'artifice, la métamorphose aquatique. *Cuadernos de Filologia Francesa*. n. 5, p. 57-68, 1991.

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

GLAUDES, Pierre; VIBERT, Bertrand. Le théâtre du demi-monde dans les *Contes Cruels*. *Littératures*, v. 71, p. 197-228, 2014.

HELLER, Reinhold. *The earthly chimera and the femme fatale*: fear of woman in Nineteenth-Century Art. Chicago: University of Chicago, 1981.

HUSTVEDT, Asti. *Medical muses:* hysteria in nineteenth century Paris. New York, NY, US: W W Norton & Co, 2011.

HUSTVEDT, Asti. *The Pathology of Eve: Villiers de l'Isle-Adam and Fin de Siècle Medical Discourse*. *In:* ANZALONE, John. *Jeering Dreamers: Villiers De L'Isle-Adam's L'Ève Future at Our Fin De Siècle: a Collection of Essays*. New York: Rodopi, 1996. p. 25-46.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Là-bas*. Paris: P.V. Stock Editeur, 1896.

HUYSMANS, Joris-Karl. *À Rebours.* Paris: Éditions Georges Crès, 1922.

GILLES ABES, Jean. Uma tradução de "Crise de Verso" de Mallarmé: a ótica do enigma como símbolo do texto literário. *TradTerm*, v. 16, p. 149-174, 2010.

KELLY, Dorothy. *Reconstructing Woman:* from fiction to reality in the nineteenth century. Pennsylvania State University Press, 2007.

KONRAD, Linn B. The woman's role in Villiers de L'Isle-Adam's search for the ideal. *Nineteenth-Century French Studies*, v. 13, n. 2-3, p. 113-125, 1985.

LARANJEIRA, Mário. A tradução literária. *Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social*, v. 3, p. 159-168, 1998.

LEBOIS, André. *Contes cruels et Nouveaux contes cruels*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1963.

MACHADO, Guacira Marcondes; DOMINGOS, Norma. Véra de Villiers de L'Isle-Adam: máscara de uma crítica social. *Itinerários*, Araraquara, v. 22, p. 227-244, 2004.

MAGNABOSCO, Maria Madalena. Mal-estar e subjetividade feminina. *Revista Mal-Estar e Subjetividade*, Fortaleza, v. 3, n. 2, p. 418-438, 2003.

MALLARMÉ, Stéphane. *Villiers de l'Isle-Adam [1890]*. *OEuvres complètes*, t. II, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 113-118, 2003.

MALLARMÉ, Stéphane. *Poésies, anecdotes ou poèmes, pages diverses*, nouvelle édition établie, préfacée etannotée par Daniel Leuwers, Paris: Librairie Générale Française, 1998.

MARCHAL, Bertrand. Mallarmé et Villiers ou l'aristocratie du rêve. *Romantisme*, n. 70, p. 81-90, 1990.

MARQUER, Bertrand. Mirbeau et Charcot : la vision du « Diable ». *Cahiers Octave Mirbeau*, n. 11, p. 53-67, 2004.

MARTINS, Ana Paula Vosne. *Visões do feminino*: a medicina da mulher nos séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2004.

MARTINS, José Cândido de Oliveira. A mulher e o diabólico: representações culturais e literárias de um imaginário intemporal. *In*: PAVANELO, Luciene Marie et al. *Marginalidades femininas*: a mulher naliteratura e na cultura brasileira e portuguesa. Montes Claros: Unimontes, 2017. p. 189-205.

MENDES, Leonardo; CATHARINA, Pedro. Naturalismo, aqui e là-bas. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, v. 18, n. 1, p. 109-127, 2009.

MELETINSKI, Eleazar M. *Os arquétipos literários*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

MICHAUD, Stéphane. *L'édification:* morales et cultures au XIXe siècle. Créaphis Editions, 1993.

MICHELET, Victor-Emile. *Villiers de L'Isle-Adam*. Paris: Libraire Hermétique, 1910.

MIRBEAU, Octave. *La Belle Madame Le Vassart*. Editions du Boucher, 2004.

MOISÉS, Massaud. Hermetismo e simbolismo: aproximações. *Forma Breve*, n. 6, p. 397-415, 2008.

MOLINIER, Emile. French furniture of the seventeenth and eighteenth centuries. Article I.-The Louis XIV style-introduction. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, v. 1, n. 1, p. 25–24, 1903.

MOORE, Alison. Rethinking gendered perversion and degeneration in visions of sadism and masochism, 1886-1930. *Journal of the History of Sexuality*, University of Texas, v. 18, n. 1, p. 138-157, 2009.

MORETTO, Fulvia M. L. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1989.

NERVAL, Gérard de. *Aurélia*. Paris : Lachenal & Ritter, 1985.

NOIRAY, Jacques. La typographie expressive de Villiers de L'Isle-Adam: l'exemple de "L'Eve Future". *In:* VADÉ, Yves. *Ecritures discontinues*. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 1993. p. 61-79. Disponível em: https://books.openedition.org/pub/4670. Acesso em: 7 fev 2023.

PATRASSO, Rahel; GRANT, Walkiria Helena. O feminino, a literatura e a sexuação. *Psicologia Clínica,* Rio de Janeiro, v. 19, n. 2, p. 133-151, 2007.

PRAZ, Mario. *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura*. Tradução: Philadelpho Menezes. Campinas: Ed. da Unicamp, 1996.

PÉRINET, Jeanne. *Les recueils villiériens* : chroniques de nos fictions. Discours, significations et personnages dans *L'Amour suprême*, les *Histoires Insolites* et les *Nouveaux Contes Cruels*. Grenoble: Littératures, 2009.

PESSOTTI, Isaias. *Os nomes da loucura*. São Paulo: Editora 34, 1999.

PORTER, Laurence. *The crisis of French Symbolism*. Cornell University Press, 1990.

RAITT, Alan William. Villiers de L'Isle-Adam et l'illusionnisme des symbolistes. *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, n. 12. p. 175-187, 1960.

RAITT, Alan William. *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement Symboliste*. Paris: J. Corti, 1986.

RANNOU, PASCAL. La folie comme principe créateur chez Villiers de l'Isle-Adam, *revue Nesladje,* Université de Kragujevac (Sérvia), n. 14, p. 9-20, 2009.

RICHET, Charles. Les démoniaques d'aujourd'hui: étude de psychologie pathologique. *Revue des Deux Mondes*, Paris, n. 37, p. 340–372, 1880.

RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

ROUGEMONT, Edouard. *Villiers de L'Isle-Adam* – biographie et bibliographie. Paris: Mercure de France, 1910.

RUBIN, Claudio Eduardo. Entre a neuropatologia de Charcot e a psicologia de Bernheim: considerações sobre a hipnose nos primórdios da pesquisa freudiana. *Nat. hum.*, São Paulo, v. 19, n.1, 2017. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302017000100007. Acesso em: 13 dez 2022.

SCHUH, Julien. Symbolistes et décadents lecteurs des psychologues. *In*: ACTES DU COLLOQUE « "L'ANATOMIE DU CŒUR HUMAIN N'EST PAS ENCORE FAITE" : LITTERATURE, PSYCHOLOGIE, PSYCHANALYSE », 2010, Montpellier. **Anais** [...] Montpellier: Acta Fabula, 2012. Disponível em: https://www.fabula.org/colloques/document1652.php. Acesso em: 12 dez 2022.

SOUZA, Davi de. *Villiers de L´Isle-Adam*: Tradução e Exorcismo ou a propósito das palavras pesadas em balanças de teias de aranha e do fantástico em Claire Lenoir. 2011. 500 f. + Tese (doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.

STEPHENSON, Barry. Charcot's theatre of hysteria. *Journal of Ritual Studies*. Pittsburgh, v. 15, n. 1, p. 27-37, 2001.

SWART, Koenraad W. *The sense of decadence in nineteenth-century France*. Springer Science & Business Media, 2013.

SYLVOS, Françoise. L’essence cruelle du rire: Villiers de L’Isle-Adam. *Romantisme,* n. 74, p. 73-82, 1991.

SYMONS, Arthur. *The symbolist movement in Literature*. William Heinemann, 1899.

TIERCELIN, Louis. Villiers de L’Isle-Adam chrétien. *In*:_. *Bretons de lettres*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1905, p. 159-196.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TRIMBLE, Michael; REYNOLDS, Edward Henry. A brief history of hysteria: from the ancient to the modern. *Handbook of clinical neurology*. v. 139, p. 3-10, 2016.

VERLAINE, Paul. *Dédicaces*. L. Vanier, 1894.

VIBERT, Bertrand. *Villiers l’Inquiéteur*. Toulouse: Presses Universitaire du Midi, 1995.

VIBERT, Bertrand. Villiers de l'Isle-Adam et « l'impossible théâtre » du XIXe siècle. In: *Romantisme*, n. 99. p. 71-87.

VIBERT, Bertrand. L'amour, l'érotisme et la mort chez Villiers de l'Isle-Adam. *In:* CONFERENCE- LECTURE DANS LE CADRE DU CYCLE L'EROTISME DANS LA LITTERATURE ET DANS LES ARTS. Grenoble: Département de Formation continue / Lettres, Université Stendhal, 2003. Disponível em: http://supervielle.univers.free.fr/critique/Villiers_de_l'Isle_Adam.htm. Acesso em: 11 fev. 2022.

VIBERT, Bertrand. Le théâtre du demi-monde dans les contes cruels. *Littératures*, Faculté des Lettres de Toulouse, v. 71, p. 197-228, 2014.

VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, Auguste, comte de. *Nouveaux contes cruels et propos d’au delà*. Paris: Calmann Lévy, 1893.

VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, Auguste, comte de. *Œuvres Complètes*. Genève: Staktine Reprints, 1970.

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

VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, Auguste, comte de. *A Eva futura*. Tradução: Ecila de Azeredo Grünewald. São Paulo: EDUSP, 2001.

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

XAVIER, Lígia. *A poesia dramática de Villiers de l’Isle-Adam:* um universo em tensão. 202 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) — Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2018.

WALUSINSKI, Olivier. Hysteria in Fin de Siècle French novels. *Frontiers of neurology and neuroscienc*e, v. 31, p. 35-43, 2013.

WEBER, Eugen. *France, fin de siècle*. Harvard University Press, 1986.

ZOBERMAN, Pierre. Men-of-the-World and demimondaines: gender representation and construction in Villiers de L'Isle-Adam. *Intertexts*, v. 18, n. 1, p. 47-69, 2014.

ZOLA, Émile. *Le Docteur Pascal*. Bibliothèque-Charpentier, 1893.

ANEXO A

L'INCOMPRISE

À Monsieur Jules Déstrée.

Ne frappez jamais une femme, même avec une fleur.
*Sourates de l'*AL-KORAN.

Aux primes roses du dernier printemps, Geoffroy de Guerl, emmenant de Paris sa première préférée, Simone Liantis, avait loué, sur les bords de la Loire, ce riant cottage, meublé en style Louis XVI et clos de jardins — où de très hauts lilas, enserrant une centrale étendue de verdure, s'entrecroisaient en longues charmilles jusqu'à la claire-voie. — Aux lointains alentours, sur le flanc de menues collines, d'assez profondes épaisseurs de frênes et de mélèzes, — que, maintenant, rougissait déjà l'automne, — épandaient comme de la solitude vers l'habitation.

À vingt ans — et n'étant doué que d'à peine sept mille francs de rente, — s'exposer à de l'attachement pour une élégante, pour cette élancée brune aux regards assurés, à peau de jasmin, aux traits fins et durs, — folie, n'est-ce pas ?… Soit. Mais si M. de Guerl était bien fait, d'allures aimables, d'une bravoure célèbre et d'un esprit artiste, une sentimentalité clairvoyante le défendait, — armure occulte, mais à l'épreuve, — contre toutes amoureuses concessions capables d'entraîner d'essentielles déchéances.

Simone, d'ailleurs, durant ce sixain de lunes de miel, s'était montrée des moins dangereuses, ne jouant au mariage que par attitude, point mondaine, gaie, peu dépensière, et, les soirs, ayant de ces « *tout ce que tu voudras !* » qui brûlaient l'oreille. — Et puis, sa nature était si insoucieuse, qu'elle s'était laissé saisir et vendre tout ce qu'elle tenait de ses deux premiers oubliés. Il ne lui restait, pour biens, que d'insignifiants bijoux, de peu nombreuses toilettes, — et une bague. Par exemple, le merveilleux solitaire de celle-ci était d'une taille, d'une blancheur et d'une eau si rares — que des joailliers en renom s'étaient engagés à le payer, net, cinq cents louis, le jour qu'il plairait.

— Ah ! comme l'on s'était « amusé » toute la saison !… Chevauchées, parties de pêche et de canot, chasses exprès fatigantes, repas rustiques sur l'herbe, excursions, — et, chez soi, musique, baisers, livres, causeries et disputes ! L'on avait des jeux, — de vieilles armes, aussi,

d'autrefois, qu'on essayait, pour rire, aux jardins. — En fait de connaissances, on n'avait reçu personne ; si bien que, grâce à l'illusion juvénile, M. de Guerl et Simone pouvaient, à présent, se sembler intimes.

⁂

Cependant… elle avait des instants indéfinissables, dont la fréquence augmentait aux approches du retour à Paris. Ainsi, lorsque, la tenant enlacée, sous les lilas troués de lueurs d'étoiles, il lui disait les choses les plus douces, lui parlant, avec tendresse, d'un enfant qui les unirait plus encore, d'heures passionnées, d'une existence joyeuse et toute simple, la bien-aimée paraissait comme distraite, le regardait avec une sorte d'étrangère fixité, comme lui cachant un grief. Un trépignement démentait les singulières larmes dont, parfois, ses cils étincelaient ; ce qui donnait à son émotion secrète un caractère de contrariété, — presque d'impatience, — inintelligible.

Elle semblait sur le point de lui *crier* quelque chose ; puis, désespérée et comme y renonçant, elle se taisait.

Brusque, elle lui avait dit souvent, en ces instants-là :

— Tu sais, Geoffroy, s'il me plaisait, je pourrais te quitter ? — même sans te prévenir, d'une heure à l'autre. — Avec mon diamant, je suis libre : j'aurais le temps, là-bas, de choisir, entre les plus riches, un amant de mon goût. Oui, si je voulais, dès ce soir, — tiens, tu serais seul. Plus de Simone. — Eh bien ?… quoi ! cela ne t'irrite pas davantage ?… Merci !

Ses yeux brillaient ; on eût dit qu'elle attendait une parole, un acte, que M. de Guerl ne savait pas trouver. Les réponses étonnées du jeune homme étaient reçues de Simone avec des détours de tête, une moue, — un léger haussement d'épaules, même, depuis peu. — Aux : « — Que te prend-il, chère Simone ?… » elle répondait, grave, en regardant le vague : — « Tu verras, toi, qu'avec toute ta bonne éducation, tu seras cause *de ma mort*. — Mais… qu'as-tu donc ! s'écriait-il. — Ah ! si seulement tu étais un peu… autre ! — Alors, tu ne m'aimes plus ? — Si… mais… pas tant que je voudrais !… et c'est ta faute. » Il souriait à ce mot, et Simone, sourcils froncés, courait s'enfermer dans sa chambre — où son amant l'entendait pleurer pendant quelquefois une heure. — Revenue vers lui, elle paraissait avoir OUBLIE sa petite scène !… De sorte que, sans accorder à l'incident plus d'attention, M. de Guerl, se

désattristant, concluait avec un « Dieu ! que les femmes sont bizarres ! » dont la banalité puissante le rassurait.

⁂

Par un couchant magnifique, vers les cinq heures, comme tous deux, aux jardins, par forme de distraction paradoxale et faute d'autres, tiraient de l'arbalète sur la pelouse, — d'une vieille et forte arbalète de jadis, — la *trop* singulière jeune femme, n'ayant plus de carreaux à envoyer, s'écria, tout à coup, — après un de ces longs regards dans le vague :

— Tiens ! suis-je bête !… Et ça ?

En une saccade, ôtant de son doigt le diamant, elle le posa sur la rainure de l'arbalète, en ce moment relevée vers les bouquets de bois et les flaques stagnantes de la Loire.

— Hein !… Si je l'envoyais ? Pourtant ?… dit-elle.

Et elle riait.

— Simone ! es-tu folle ?… répondit-il.

Mais, comme cédant à quelque irrésistible mouvement d'hystérie perverse, arrivée à la crise aiguë, elle pressa froidement la détente : — une étincelle, une goutte de feu s'enfonça dans le crépuscule.

Pendant que M. de Guerl regardait son amie avec stupeur, celle-ci, laissant tomber l'arbalète, arracha une branchette assez solide, puis, jetant l'autre bras à l'entour du cou de son amant, lui murmura, les yeux à demi fermés, d'une voix rauque, triviale, câline, — et d'un timbre qu'il n'avait pas encore entendu :

— Ah ! je sais ce que je mérite, va ! Mais cette fois, au moins, je pense — que tu vas y aller… (Elle cinglait l'air de sa badine) *et là, — ferme !… ou tu n'es pas un homme ! Crois-tu qu'elle m'aura coûté cher, ma première danse, de toi ? — Dame, aussi ! quand on étouffe !… Ah ! ça fait du bien, ça détend, de dire les choses, à la fin des fins ! — Te voilà mon maître ! Plus un sou ! Tu peux me chasser ! — Comme tu me plais, à présent !… Mais, rudoie-moi donc ! Surtout ne te gêne pas. — Comment ! tu dis que tu m'aimes, et, en six mois, tu ne m'as même pas flanqué une gifle ?… — C'est égal : cette fois-ci, je ne l'aurai pas volé, d'être battue !* (Elle se renversait à demi, sentant l'âcre, marquant, de ses ongles, l'une des mains de son amant,

dont elle respirait, à narines dilatées, le veston de velours noir.) — *Il faut qu'une femme se sente un peu tenue, vois-tu !... Et, si tu savais comme ça vaut mieux que des phrases, une bonne dégelée ! — Tu vas me laisser là ta politesse, à présent, j'imagine ? hein !...* (Ses dents claquaient). *Là ! tu es pâle ! tu es en colère ! Tu vas me faire des bleus !... Je savais bien que tu étais un mâle !*

À cette éruption, des moins prévues, M. de Guerl, ayant, en effet, pâli, la considérait comme s'il l'eût vue pour la première fois. — Puis, se dégageant, après un silence, et tranquille :

— Une cravache me sera mieux en main ! dit-il.

Et, la laissant, haletante, sur un banc, il rentra ; puis, de l'autre porte, sortit de la maison, comme on s'échappe. — Trois heures après, Simone, très inquiète, déchirait entre ses dents son mouchoir, dans sa chambre, devant une bougie, — lorsque la bonne lui remit la lettre suivante, apportée de Nantes, par exprès :

« Chère abandonnée, je te dois six mois d'une illusion ravissante, je l'avoue ; mais, en te dévoilant, ce soir, tu as à jamais glacé pour toi les sens que cette illusion seule m'inspirait. — Certes, je n'ignore pas qu'aujourd'hui, surtout, il paraît indispensable (aux yeux de maintes personnes de ton sexe) d'être une brute pour être un « mâle », — et que les baisers semblent plus fades, à celles-ci, que les horions ; — mais comme, d'une part, entre les violents plaisirs auxquels, par simple jeu, peut se prêter notre sensualité, il se trouve que le propre de ceux dont, paraît-il, tu raffoles, est de détruire cette JOIE qui (seule et avant tout !) doit consacrer la vie à deux entre une compagne et son compagnon, et comme, d'autre part, si tu ne peux te passer de *danses* pour te figurer que tu m'aimes, je puis très bien, moi, me passer, pour être heureux, d'administrer des volées à celle qui m'est chère, — j'ai dû m'enfuir, même sans chapeau, pour nous épargner tout échange d'aussi oiseuses que burlesques explications.

» Ainsi, fantasque enfant ! lorsque je te contemplais, dans les belles soirées, sous nos longues charmilles et que, transporté d'amour, je murmurais sur tes lèvres ce que mon cœur me suggérait, tu te disais, toi, tout bonnement, avec un profond soupir, en levant tes beaux yeux au ciel, dont ils semblaient mélancoliquement compter les étoiles : — Oui : mais, tout cela, ce n'est pas des bons coups de botte ?… Pauvre ange ! plains-moi, si, redoutant une gaucherie native, je ne m'estime pas assez parfait pour oser… ne fût-ce qu'essayer de te satisfaire. À chacun ses sens et ses désirs ! Je ne discute pas les tiens, ni leur aloi ; je déplore, seulement, de

ne me juger, pour toi, qu'un aggravant garde-malade. Donc, adieu. Ne t'inquiète pas plus de notre cœur que de la chaumière ; celle-ci est déjà louée, pour le 15, à toute une famille de braves négociants, qui n'attendent que ton départ. Demain, dans la matinée, un factotum viendra te remettre, sous pli, un bon de six mille francs, payable à vue (à la tienne seule), chez mon notaire, à Paris. Moi, je suis déjà loin. »

» Compliments, regrets et bonne chance !

» GEOFFROY »[84]

Simone, à cette lecture, allongeant les lèvres avec une irréprochable moue de dédain, la laissa tomber d'entre deux doigts :

— Quel dommage qu'un si beau garçon ne soit, au fond, qu'un rêveur ! — murmura-t-elle : — et quel dommage que ceux-là *qui savent comprendre une femme*… soient si…

Elle s'arrêta, rêveuse elle-même, Simone Liantis, la pauvre et délicate fille, — hélas ! tout récemment décédée, d'ailleurs, — (navrante Humanité !) — sous le numéro 435, vingt-sixième série (nymphomanes), aux Incurables, — son mal étant *essentiel*, c'est-à-dire de ceux dont *on ne peut pas* (sans Dieu) VOULOIR *guérir*. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p. 379-383, grifos do autor).

[84] L'auteur de cette *Nouvelle* n'approuve guère le ton de cette lettre envers une malade. Elle serait, tout d'abord, d'un ingrat, si elle n'émanait d'un jeune ignorant mondain, beaucoup TROP distingué ici.

ANEXO B

L'INCOMPRISE

Ao Senhor Jules Destrée

"Em mulher não se bate nem com uma flor."

Suratas do Alcorão.

No desabrochar das primeiras rosas da última primavera, Geoffroy de Guerl, trazendo de Paris sua amante preferida, Simone Liantis, havia alugado, às margens do rio Loire, esse charmoso chalé, mobiliado no estilo Luís XVI e rodeado por jardins, onde arbustos altos de lilás, cercando uma extensa vegetação central, entrelaçavam-se em longas sebes até a claraboia. Nos arredores distantes, ao lado de pequenas colinas, faixas extensas de freixos e lariços, que já começavam a se avermelhar com as cores do outono, espalhavam-se como a solidão até a casa.

Aos vinte anos e com uma renda que não chegava a ser de sete mil francos, expor-se a uma ligação com uma mulher elegante, com essa morena esbelta de olhar seguro, com pele de jasmim, de traços finos e severos... loucura, não é? Que seja. Mas se o Sr. de Guerl era bem-afeiçoado, de maneiras gentis, de uma célebre bravura e um espírito artístico, um sentimentalismo clarividente o protegia — armadura oculta, mas à prova — contra todas as concessões amorosas capazes de levar a perdas cruciais.

Simone, por outro lado, durante a sextilha de lua de mel, mostrou-se uma das menos perigosas, apenas desempenhando o seu papel com afinco, de modo nenhuma mundana, mas alegre, pouco esbanjadora e, à noite, com os seus "tudo o que você quiser!", que queimavam a orelha. E, além disso, sua natureza era tão despreocupada que ela se deixou ser seduzida e vendeu tudo o que tinha de seus dois últimos amantes, já esquecidos. Tudo o que lhe restava, em termos de bens, eram algumas joias insignificantes, alguns poucos trajes e um anel. Por exemplo, seu maravilhoso solitário era de uma grandeza, de uma brancura e de uma clareza tão raras que renomados joalheiros comprometeram-se a pagar quinhentos luíses, líquidos, quando ela quisesse.

— Ah, como eles se "divertiam" o tempo todo! Passeios a cavalo, pescarias e canoagem, caças cansativas deliberadas, refeições rústicas na grama, excursões e, na casa deles, música, beijos, livros, conversas e brigas! Havia jogos, armas antigas, com as quais brincavam no

jardim. Para se ter uma noção, não tinham convidado ninguém, de modo que, graças à ilusão juvenil, Sr. de Guerl e Simone podiam, naquele momento, parecer íntimos.

⁂

No entanto, ela tinha momentos inexplicáveis, cuja frequência aumentava com a aproximação do retorno a Paris. Assim, quando a tinha entrelaçada em seus braços, sob os lilases penetrados pelo brilho das estrelas, ele lhe dizia as coisas mais doces, falando, com ternura, de uma criança que os uniria mais ainda, de momentos apaixonados, de uma existência prazerosa e simples. A bem-amada parecia distraída, olhava-o com uma espécie de olhar fixo e incomum, como se estivesse escondendo uma queixa. Uma batida de pé contradizia as lágrimas singulares com as quais às vezes seus cílios cintilavam, o que dava à sua emoção um caráter de contrariedade, quase de impaciência, ininteligível.

Ela parecia prestes a gritar alguma coisa a ele. Depois, desesperada e como se desistisse, ficava em silêncio.

Bruscamente, dizia-lhe várias vezes, naqueles momentos:

— Sabe, Geoffroy, se eu quisesse, eu poderia deixar você? Sem nem avisá-lo, de uma hora para outra. Com o meu diamante, sou livre: teria tempo de escolher, dentre os mais ricos, um amante do meu gosto. Sim, se eu quisesse, a partir desta noite, bem, você estaria sozinho. Sem mais Simone. — E então? O quê? Isso não o irrita nem um pouco? Obrigada!

Os olhos brilhavam. Parecia que ela estava esperando por uma palavra, um sinal, que o Sr. de Guerl não sabia expressar. As respostas súbitas do jovem foram recebidas por Simone com desvios de cabeça, um beicinho e, por um tempo, até com um ligeiro erguer de ombros. “O que há de errado com você, Simone?”. Ela respondia séria, olhando para o nada: “Você verá que, com toda sua educação, você será a causa da minha morte.” “Mas... o que você tem!”, ele exclamava. “Ah! Se você fosse só um pouco... diferente!” “Então, você não me ama mais?” “Sim... mas... não tanto quanto eu gostaria! E é sua culpa.” Ele sorria com essa palavra, e Simone, franzindo a testa, corria para se trancar no quarto, onde seu amante, às vezes, a ouvia chorar durante uma hora. Voltando para ele, aparentava ter “esquecido” seu pequeno escândalo. Assim, sem prestar mais atenção ao incidente, Sr. de Guerl, desentristecendo-se, concluía com um “Deus! as mulheres são bizarras!” cuja poderosa banalidade o tranquilizava.

⁂

Num fim de tarde magnífico, perto de cinco horas, quando os dois estavam no jardim, como forma de uma distração paradoxal e por falta de outras, atiravam na grama com uma antiga besta; a jovem muito peculiar, não tendo mais nenhum dardo para arremessar, exclamou, de repente, após um longo olhar para o vazio:

— Toma! Eu sou estúpida! ... E isso?

Com um puxão, tirando o diamante de seu dedo, colocou-o na ranhura da besta, que estava apontada para os galhos e para as poças d'água inertes do Loire.

— Então ... Se eu o atirasse fora? Então? ... disse ela.

E ela ria.

— Simone! Você é louca! ... exclamou ele.

Mas, como se cedesse a algum movimento irresistível de histeria perversa, chegando à crise aguda, ela friamente pressionou o gatilho. Uma faísca, uma gota de fogo afundou-se no crepúsculo.

Enquanto o sr. de Guerl observava a amante com espanto, ela, deixando cair a besta, arrancou um graveto espesso, em seguida, colocando o outro braço em volta do pescoço do amante, murmurou, com os olhos semi-fechados, uma voz rouca, tenra e de um timbre que ele não tinha ouvido ainda.

— Ah, eu sei o que eu mereço, que seja! Mas, dessa vez, ao menos, eu acho que você vai... (Ela golpeava o ar com um tom jocoso) coragem! ... ou você não é um homem! Acha que não me custou caro minha primeira dança com você? — Ora, ora, também! quando sufocamos!... Faz bem, é um alívio dizer as coisas finalmente! — Aqui está você, meu mestre! Nem mais um centavo! Pode me mandar embora! Como gosto de você, agora! Pode me destratar! E não fique incomodado. O quê? Você diz que me ama e, em seis meses, nem ao menos me deu um tapa? ... Como você que eu acredite em você? – Não importa, dessa vez, eu mereço apanhar! (Ela inclinava-se a ponto de sentir o odor penetrante, marcante, das unhas dele, de uma das mãos de seu amante, cujo casaco preto de veludo preto ela cheirava com as narinas dilatadas.) — Uma mulher precisa se sintir um pouco dominada, entende! ... E quem me dera se você soubessese que uns bons tapas valem mais que frases! – Vai deixar de lado a cortesia agora, imagino? Não é? ... (Seus dentes estalavam). Você está pálido, com raiva! Vai deixar marcas em meu corpo! ... Eu sabia que era homem!

Após essa explosão, de forma inesperada, sr. de Guerl, tendo, de fato, empalidecido, olhou-a como se a tivesse visto pela primeira vez. Soltando-se, após um silêncio, tranquilo disse:

— Um chicote será melhor na minha mão!

E, deixando-a ofegante em um banco, voltou para casa. Depois, por outra porta, saiu como se fugisse. Três horas depois, Simone, já muito inquieta, rasgava o lenço com os dentes em seu quarto, diante de uma vela, quando a criada lhe entregou a seguinte carta, trazida de Nantes, no correio expresso:

"Querida abandonada, eu devo a você seis meses de uma delirante ilusão, eu admito, mas, ao se revelar esta noite, você congelou para sempre os sentimentos que só esta ilusão me inspirava. Certamente que não ignoro que hoje, principalmente, parece essencial (aos olhos de muitas pessoas de seu sexo) ser um bruto para ser considerado "macho" e que os beijos pareçam mais sem sabor que as pancadas. Mas, por um lado, entre os prazeres violentos aos quais, por simples brincadeira, nossa sensualidade pode se prestar, vê-se que é próprio daqueles por quem, aparentemente, você se apaixona loucamente, destruir essa alegria que (apenas e acima de tudo!) deve consagrar a vida a dois entre uma companheira e seu companheiro e, por outro lado, se você não pode ficar sem ir a bailes para entender que me ama, posso muito bem, para ser feliz, ficar sem bater naquela que me é querida. Eu tive que fugir, mesmo sem chapéu, para nos poupar de trocas de explicações tão inúteis quanto jocosas.

Assim, criança caprichosa! quando eu a contemplava, durante as belas noites, sob os nossos longos pavilhões e que, levado pelo amor, murmurava em seus lábios o que meu coração me sugeria, você dizia para si mesma, pura e simplesmente, com um profundo suspiro, erguendo seus lindos olhos ao céu, que pareciam melancolicamente contar as estrelas: — Sim, mas não é tão bom levar uma surra? Pobre anjo! Tenha piedade de mim se, temendo uma inabilidade natural, não me considero perfeito o suficiente para ousar... nem que fosse para tentar satisfazê-la. Cada qual com os seus sentidos e desejos! Não discutirei os seus desejos, nem a origem deles, só lamento eu ser para você um incômodo. Então, adeus. Não se preocupe nem com o nosso coração nem com a cabana, que já está alugada. Dia 15 ela será ocupada por uma família de corajosos comerciantes que só estão à espera de sua partida. Amanhã de manhã, um empregado virá lhe entregar, num envelope, seis mil francos à vista (só para você), no meu tabelião em Paris. Eu... eu já estou longe.

Cumprimentos, desculpas e boa sorte! GEOFFROY."[85]

[85] O autor deste conto não aprova de forma alguma o cunho desta carta, endereçada a uma doente. Ela seria, antes de tudo, de um ingrato, se não tivesse vindo de um jovem ignorante mundano, deveras distinto aqui.

Simone, depois de ler a carta, esticando os lábios com um sorriso irrepreensível de desdém, deixou-a cair dasmãos:

— Que pena que um rapaz tão belo só seja, no fundo, um sonhador! — murmurou ela. — E que pena que os que sabem compreender uma mulher sejam tão...

Ela parou, sonhando sozinha, Simone Liantis, a pobre e delicada garota, infelizmente morta há muito pouco tempo (lamentável Humanidade!) no número 435, na ala 26 (ninfomaníacas), no Incuráveis, com a enfermidade sendo “essencial”, isto é, aquela que não se pode (sem Deus) QUERER curar.

ANEXO C

SYLVABEL

À Monsieur Victor Mauroy.

Belle comme la nuit et, comme elle, peu sûre.

ALFRED DE VIGNY.

Au château de Fonteval, une fête de noces venait de prendre fin, sur le minuit. Dans le parc, entre de hautes allées aux feuillages encore illuminés de guirlandes vénitiennes, les violons, sur l'estrade champêtre, ayant cessé de sonner des contredanses, — les hobereaux des environs venaient de rejoindre, à la grille d'honneur, leurs équipages, et les villageois invités regagnaient, à travers les sentiers, leurs métairies, avec les chansons d'usage, — d'autant mieux que l'on avait trinqué, bien des fois, sous les chênes, devant le tonneau follement enrubanné aux couleurs de la jeune épousée.

Le nouveau châtelain, M. Gabriel du Plessis les Houx, avait donc échangé l'alliance, le matin même de ce beau jour envolé déjà, — dans la chapelle de ce brillant manoir, — avec mademoiselle Sylvabel de Fonteval, une Diane chasseresse, brune et blanche, une svelte jeune fille aux allures d'amazone.

Vingt ans et vingt-trois ans !… Beaux, élégants et riches, l'avenir s'annonçait, pour eux, couleur d'aurore et d'azur.

Sylvabel avait quitté le bal vers dix heures et demie et se trouvait, — sans doute, — en ce moment, dans sa chambre nuptiale. Les gens du château, toutes fenêtres éteintes, devaient être endormis.

En bas, cependant, — vis-à-vis des salles de jeu, dans la serre qui précédait les jardins, deux hommes éclairés par un candélabre posé sur un guéridon rustique, entre des arbustes, causaient à mi-voix, assis l'un auprès de l'autre sur de vertes chaises cannelées. L'un était M. du Plessis, lui-même, — l'autre, le baron Gérard de Linville, son oncle, ancien chargé d'affaires et diplomate assez estimé. Sur l'instante prière de son neveu, M. de Linville, à la veille d'un

départ pour la Suède où l'appelait une mission discrète, avait accepté de passer la nuit au château.

— Mon cher baron, s'écria tout à coup Gabriel, merci d'être resté. Vous seul pouvez me donner un conseil utile, dans le moment, des plus graves, que je traverse. Je vous ai fait part de l'ardeur, de l'amour poignant et insensé que j'éprouve pour ma femme, — une passion qui, souvent, me fait pâlir et balbutier lorsqu'elle me parle. Or, écoutez bien ceci : je sens que Sylvabel ne ressent pour votre neveu que la plus frivole des sympathies, bref, qu'elle ne m'aime pas. C'est une enfant élevée au maniement des chevaux, des fusils, une fille brisante, indomptable, ennuyée, très virile sous des dehors charmeurs, et qui, me sachant doux, et devinant que je souffre pour sa chère personne, me dédaigne quelque peu. Sylvabel m'a simplement *accepté,* tant pour ma fortune — (ah ! c'est ainsi !) — que pour s'adjoindre une manière d'esclave : — par suite, elle me trahirait tôt ou tard, — peut-être, sinon sûrement. Elle me trouve trop paisible ! trop « *artiste !* » trop exalté vers les « nuages », — sans CARACTERE enfin !…

» Joignez à ceci que je la crois, cependant, d'une pénétration d'esprit presque… *mystérieuse !* c'est une devineresse… Mais, que voulez-vous ! elle semble comme s'être butée à cette idée aussi absurde que fâcheuse. Tenez ! à ce point de m'avoir notifié, ce soir, qu'elle a résolu, pour demain, dès la matinée, une partie de chasse, à cheval !… sans doute pour indiquer, au personnel de cette habitation, combien peu fatigante aura été notre nuit nuptiale, — que, par parenthèses, je dois passer seul. Si cet état de choses dure huit jours, le pli sera pris, je serai perdu, — quoi que je puisse tenter dans l'avenir : ce qui suppose un dénouement tragique, à bref délai, ma nature, quand on l'oblige à quitter les « nuages », étant celle des plus violents explosifs. Je viens donc vous demander, à vous, homme subtil, qui non seulement avez vécu, mais avez su vivre, si vous voyez un moyen de dissiper, en ma femme, l'impression désolante qu'elle a conçue de moi ! Voyez-vous un expédient pour être aimé ? pour susciter, en son jugement, la certitude de mon CARACTERE ? Tout est là. J'exécuterai votre conseil, quel qu'il soit, passivement, sans réfléchir et en soldat, comme on boit le remède que nous offre un grand médecin : je m'en remets à vous comme on s'en remets à ses témoins, dans une affaire : car c'est à la fois mon honneur et mon bonheur qui sont en jeu.

Le baron Gérard ayant jeté un regard clair et sourieur sur son jeune disciple, réfléchit un instant, puis se pencha tout près de l'oreille de Gabriel et, durant cinq minutes, chuchota des paroles au cours desquelles son neveu tressaillit deux ou trois fois en un silence d'étonnement.

— Je pars demain matin pour Stockholm, ajouta M. de Linville en se levant, et d'une voix plus haute : vous m'écrirez le résultat. Surtout, soyez aussi simple… que mon conseil, — en le suivant.

— Merci ! du fond de mon cœur ! bon voyage et — au revoir !… répondit Gabriel en se levant aussi et lui serrant la main.

Les deux attardés montèrent chacun dans sa chambre, où le chargé d'affaires dut mieux dormir que son jeune ami.

⁂

— Tayaut ! tayaut ! le soleil brille ! — Dormez-vous, Gabriel ?

Telle, sous les fenêtres de son époux, s'écriait, — bien assise sur un alezan brûlé qui piaffait dans l'herbe, tandis qu'autour d'elle aboyaient, en de joyeuses gambades, chiens courants et couchants, — madame Sylvabel du Plessis les Houx ; et, ce disant, elle fronçait le pli d'entre ses noirs sourcils sur ses yeux bleu clair, en faisant siffler une fine cravache.

Le galop d'un cavalier, débusquant d'une allée derrière elle, lui fit retourner la tête : c'était Gabriel.

— Ma chère Sylvabel, vous me voyez en avance de dix minutes, selon l'usage, dit-il en la saluant.

— Tiens ?… Ah ! oui : vous étiez, sans doute, en vos rêves, sous les arbres ?… Vous avez l'air tout radieux. Vous composiez ?

— Oui… ce bouquet, pour vous, de trois boutons de rose et — de ces brins de verveine.

— Vous êtes galant ! répondit, d'un ton léger, Sylvabel, en glissant les fleurs entre deux boutons de son corsage.

— C'est mon devoir ; et puis, la verveine préserve des accidents, dit froidement M. du Plessis.

Vaguement surprise, peut-être, de l'intonation presque sérieuse de son mari, l'élégante amazone le regarda ; — puis, impatiente :

— Partons ! reprit-elle, après un silence de deux secondes : nous déjeunerons là-bas dans une clairière, sur la mousse.

Durant les premières heures de la chasse, Gabriel ne prononça pas vingt paroles ; mais toutes respiraient la bonne humeur et la préoccupation du gibier. Il tua deux lièvres, un coq de bruyère et huit cailles, que mit en gibecière et en filet l'unique piqueur qui galopait derrière eux.

Vers le midi, l'on prit terre en une magnifique éclaircie d'arbres. Après une tranche de pâté, deux verres de champagne, quelques fraises des bois et du café, Gabriel, — qui avait observé, tout le temps du repas, les ébats des écureuils entre les branches et jeté le projet d'une battue aux loups pour le prochain hiver, — alluma une cigarette et, l'ayant fumée :

— En selle ! dit-il, si vous êtes reposée, toutefois, Sylvabel ?

— Allons ! répondit-elle.

Et l'on se départit, derechef, à travers champs.

Soudain, au beau travers d'une route, à trente pas d'une haie, un lièvre passa comme l'éclair. Les chiens se précipitèrent : Gabriel, ayant tiré, le manqua.

— C'est cet imbécile de Murmuro ! dit-il avec un doux sourire, mais en rechargeant, très vite, son arme : il s'est jeté entre le lièvre et moi comme j'ajustais.

Et, faisant feu de nouveau, il abattit, à cent pas de lui, d'une balle sans doute, le superbe basset qu'il venait d'accuser.

À ce spectacle inattendu, Sylvabel tressaillit.

— Comment ! vous tuez ce chien, le rendant coupable de votre maladresse ? s'écria-t-elle, un peu saisie.

— Et je le regrette, car je l'aimais beaucoup ! répondit tranquillement Gabriel. Mais je suis ainsi fait que je ne puis supporter sans un mouvement parfois violent, une contrariété ; soldat, je serais fusillé, je le sens, dans les vingt-quatre heures. C'est un défaut qui rendit mon enfance batailleuse — et dont j'ai voulu, jusqu'à ce jour en vain, me corriger. J'essayerai de nouveau, cependant, pour vous plaire.

Sylvabel, serrant sa cravache, se tut, un peu songeuse.

Et l'on repartit. Entre temps, Gabriel parla de toutes autres choses que de l'incident… oublié. Ses paroles furent légères et rares.

Une heure après, environ, comme une compagnie de perdrix s'envolait, en face d'eux, avec son bruit spécial, Gabriel épaula, tira : pas un des oiseaux ne perdit une plume.

— Vraiment, voilà qui est insupportable ! gronda-t-il très bas mais d'une voix calme : c'est ma gredine de jument, figurez-vous, qui a fait un écart au moment où je visais.

Ce disant, il prit un pistolet d'arçon dans l'une des fontes, introduisit, froidement, le bout du canon dans l'oreille de la bête et lui fit sauter la cervelle. D'un bond de côté, à terre, il évita, non sans grâce, la chute de l'animal qui, tombé sur le flanc, demeura sans mouvement après une brève agonie.

Pour le coup, Sylvabel ouvrit tout grands ses yeux bleus :

— Mais on n'a pas idée de cela ! c'est de la démence ! — Que vous prend-il, enfin, Gabriel, de tuer une aussi belle bête, — et de race, — à propos d'une perdrix manquée !

— Je le déplore, madame : toutefois, je croyais vous avoir, il y a peu d'instants, révélé, en confidence, une faiblesse natale dont je souffre. Je ne puis que vous le redire : il est au-dessus de mes forces de supporter, sans protestation, la plus légère contrariété. — Piqueur ! votre cheval ! vous reviendrez à pied : nous rentrons.

Une fois en selle, puis seule à seul, au loin, vers le château :

— En vérité, mon ami, murmura Sylvabel, c'est à peine si je me rassure moi-même, en songeant aux propriétés magiques de votre bouquet de verveine !… Est-ce ainsi que vous tenez la promesse de dompter votre irascible CARACTERE, en vue de me devenir agréable ?

— Cette fois, en effet, la force de l'habitude a déjoué mes bonnes résolutions, répondit le jeune homme ; mais je saurai, ma chère Sylvabel, mieux veiller, à l'avenir, sur moi-même ; oui, pour vous complaire et mériter vos bonnes grâces, je veux m'ingénier à devenir… sinon patient et doux jusqu'à l'atonie… du moins un peu moins prompt à m'emporter.

Ceci fut débité avec une galanterie glaciale. Madame du Plessis les Houx en demeura sans parole, — jusqu'à Fonteval où l'on arriva dès les premières ombres du soir.

⁂

Le souper, par exemple, fut charmant.

La nuit, la châtelaine oublia (sans doute par inadvertance) de pousser la targette de sa chambre. — En sorte que, vers cinq heures du matin, comme, à force de joies, de fatigue et d'amour, tous les deux, enivrés de leur conjugale tendresse, se murmuraient délicieusement ce qu'ils avaient de plus ineffable au fond de l'âme, Sylvabel, tout à coup, regarda son mari d'un air singulier — puis, tout bas, aux lueurs de la veilleuse bleue que pâlissait l'aube du bel été :

— Gabriel, une journée t'a suffi pour me conquérir… bien à toi ! non point à cause de ce beau cassage de vitres, dont je souriais en moi-même, à propos de deux innocents animaux… mais parce que l'homme qui, entre tous, est doué d'assez de fermeté pour accomplir, — *durant un jour et une pareille nuit, sans se trahir un seul instant et en présence de celle dont il souffre,* — le bon conseil d'un ami sûr et de clairvoyance éprouvée, — *s'atteste, par cela seul, être supérieur à ce conseil même, et fait preuve par conséquent d'assez de « caractère » pour être digne d'amour.* Tu peux ajouter ceci dans la lettre d'actions de grâces que tu as, sans doute, promis d'écrire à notre oncle et ami, le baron de Linville, en Suède. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p. 367-372, grifos do autor)

ANEXO D

SYLVABEL

Ao Senhor Victor Mauroy.

Bela como a noite e, como tal, incerta.
Alfred de Vigny.

No castelo de Fonteval, um casamento acabara de acontecer, por volta da meia-noite. No parque, entre altos corredores de árvores ainda ornados de guirlandas venezianas, enquanto os violinistas, sobre o palco campestre, interrompiam as contradanças, os fidalgos dos arredores vinham juntar, junto ao portão principal, seus equipamentos, e os aldeões convidados iam embora por meio dos trilhos e de suas lavouras, cantando as músicas habituais, ainda melhor por terem brindado várias vezes, debaixo dos carvalhos, diante do barril exageradamente enfeitado com as cores da jovem noiva.

Naquela mesma manhã daquele belo dia que já terminado, o novo senhor feudal, Gabriel du Plessis les Houx, trocara de aliança, na capela desse encantador solar, com a senhorita Sylvabel de Fonteval, uma Diana caçadora, de cabelos escuros e pele branca, uma moça esbelta como uma amazona.

Vinte anos e vinte e três anos! Belos, elegantes e ricos, o futuro se anunciava para eles com as cores de uma aurora e de um céu azul.

Sylvabel deixara o baile em torno das dez e meia e se encontrava, sem dúvida, nesse momento, em seu quarto nupcial. As pessoas do castelo, com as janelas apagadas, já deviam estar dormindo.

Em baixo, todavia, em frente às salas de jogos, na estufa que precedia os jardins, dois homens iluminados por um candelabro numa mesinha rústica, entre arbustos, discutiam em voz baixa, sentados um ao lado do outro em cadeiras verdes mal acabadas. Um era o próprio Sr. du Plessis, o outro, o barão Gérard de Linville, seu tio, velho negociante e diplomata bem respeitado. Diante do pedido do sobrinho, o Sr. de Linville, às vésperas de uma ida à Suécia onde foi chamado para uma missão secreta, aceitara passar a noite no castelo.

— Meu caro barão, exclamou de repente Gabriel, agradeço por ter permanecido. Só o senhor pode me dar um conselho útil neste grave momento pelo qual estou passando. Conteilhe o ardor, o amor lancinante e louco que sinto por minha esposa, — uma paixão que, frequentemente, me faz empalidecer e gaguejar quando ela se dirige a mim. Ora, escute bem

isso: eu sinto que o que Sylvabel sente por seu sobrinho é apenas uma das mais frívolas compaixões, em resumo, sinto que ela não me ama. É uma menina educada para o manejo de cavalos, de fuzis. Uma menina explosiva, indomável, entediada, muito viril sob um exterior charmoso e que, tendo conhecimento da minha ternura e suspeitando que sofro por ela, me despreza um pouco. Sylvabel simplesmente me aceitou, tanto por minha fortuna — (ah, claro que sim) quanto para me empregar como um escravo: assim, ela me trairia cedo ou tarde — talvez, ou com certeza. Ela me acha camlo demais! "artista" demais! com a cabeça nas nuvens, sem PERSONALIDADE, enfim...

— Some a tudo isso o fato de eu vê-la com uma inteligência quase… misteriosa!… ela é uma vidente... Mas, veja, ela parece estar obstinada com essa ideia tão absurda quanto deplorável. Olha só! Justamente esta noite, ela resolveu me avisar que decidiu, amanhã bem cedo, fazer uma caçada a cavalo… sem dúvida para indicar a todo mundo deste castelo o quão pouco cansativa a nossa noite nupcial foi, que, entre parênteses, devo passar sozinho. Se essa situação durar por oito dias, não tem mais como desfazer, estarei perdido não importa o que eu possa tentar: o que supõe um desfecho trágico, em um curto espaço de tempo, uma vez que meu caráter, quando é forçada a sair das "nuvens", se torna das mais mais violentas. E venho então perguntar, a você, homem sutil, que não somente viveu, mas soube viver, se vê um meio de dissipar, de minha esposa, a impressão desoladora que ela concebeu a meu respeito. Conhece algum artifício para ser amado? para suscitar, em seu julgamento, a certeza de meu CARÁTER? É só isso. Seguirei o seu conselho, qualquer que seja, passivamente, sem pestanejar e como um soldado, quando bebemos um remédio que nos é oferecido por um bom médico. Submeto-me a você como alguém que se submete a um mestre pois é a minha honra e a minha felicidade que estão em jogo.

O barão Gérard, tendo olhado de forma clara e sorridente para o discípulo, refletiu por um instante, depois inclinou-se próximo ao ouvido de Gabriel e, durante cinco minutos, sussurrou palavras que fez o sobrinho encolher-se duas ou três vezes, num silêncio de espanto.

— Parto amanhã de manhã para Estocolmo, disse o Sr. de Linville ao se levantar e erguendo a voz: escreve-me sobre os resultados. E, principalmente, seja tão simples... quanto o meu conselho ao segui-lo.

— Obrigado, do fundo do meu coração. Boa viagem e adeus! — respondeu Gabriel ao se levantar para apertar-lhe a mão.

Passando já da hora, os dois subiram cada um para o seu quarto, onde o barão certamente teve uma noite melhor que a de seu jovem amigo.

⁂

— Acorde, acorde! O sol está brilhando! — Está ainda na cama, Gabriel?

Assim gritava, na janela de seu marido, montada em um alazão castanho que saltitava na grama, enquanto ao redor latiam, em divertidas cambalhotas, cachorros correndo e rolando, a senhora Sylvabel du Plessis les Houx; e, ao fazer isso, franzia formando rugas entre suas sobrancelhas negras, sobre os olhos azuis claros, enquanto estalava um fino chicote.

O galope de um cavaleiro saindo de um beco atrás dela fez com que virasse a cabeça: era Gabriel.

— Minha querida Sylvabel, vejo-a com dez minutos de antecedência, segundo os costumes -, disse ele ao saudá-la.

— Olha só! Ah, sim! Você estava, sem dúvida, sonhando sob as árvores? Tem o semblante radiante. Estava escrevendo?

— Sim... este buquê, para você, com três botões de rosa e alguns galhinhos de verbena.

— Que cavalheiro! respondeu Sylvabel, num tom delicado, colocando as flores entre dois botões de seu espartilho/corpete?.

— É o meu dever; e, além do mais, a verbena protege de acidentes, disse friamente o senhor du Plessis.

Vagamente surpresa, talvez pela entonação quase séria de seu marido, a elegante amazona o fitou e, já impaciente:

— Vamos! disse ela, após um silêncio de dois segundos - faremos nossa refeição numa clareira, sobre os musgos.

Durante as primeiras horas da caça, Gabriel não pronunciou sequer vinte palavras, mas todas exalavam o bom humor e a preocupação de caçador. Ele matou duas lebres, um galo negro e oito codornas e que foram colocados em sacos e em redes pelo único valete de caça que os acompanhava.

Por volta do meio-dia, desceram dos cavalos em uma bela clareira de árvores. Depois de uma fatia de terrina, duas taças de champanhe, alguns morangos silvestres e um pouco de café, Gabriel - que observara, durante toda a refeição, as estripulias dos esquilos pulando entre os galhos e pensava na ideia de uma caça aos lobos no próximo inverno - acendeu um cigarro e fumando-o:

— Suba na sela, Sylvabel! — disse ele — se já estiver descansada.

— Vamos. — respondeu ela.

E partiram, mais uma vez, pelos campos.

De repente, numa bela estrada, a trinta passos de uma sebe, uma lebre passou como um raio. Os cães foram para cima dela: Gabriel, tendo atirado, errou.

— É aquele imbecil do Murmuro! — disse ele com um doce sorriso, mas recarregando rapidamente a arma. - entrou no meio do caminho enquanto eu atirava.

E, abrindo fogo mais uma vez, ele abateu, a cem passos de si, com apenas uma bala, o lindo bassê que acabara de insultar.

A esse espetáculo inesperado, Sylvabel estremeceu.

— Como pôde? Matou aquele cão, pondo-lhe a culpa por sua própria incompetência? - gritou ela, um pouco abalada.

— Eu me arrependo, gostava muito dele. - respondeu Gabriel tranquilamente. - Mas sou assim. Cedo à vontade de ser às vezes violento, contraditório. Se eu fosse soldado, sinto que seria fuzilado nas primeiras vinte e quatro horas. É um defeito que fez da minha infância um campo de batalha, que quis, até o dia de hoje em vão, corrigir. No entanto, tentarei de novo, por você.

Sylvabel, apertando o chicote, calou-se, um pouco pensativa.

E partiram novamente. Enquanto isso, Gabriel falou sobre tudo... menos sobre o incidente… ponto final. Suas palavras foram frívolas e raras.

Uma hora depois, aproximadamente, enquanto um bando de perdizes levantava voo diante deles com seu barulho típico, Gabriel mirou e disparou: nenhum dos pássaros perdeu uma pena sequer.

— Realmente, eis o que é inaceitável! — resmungou ele baixinho, mas com a voz calma. — Foi a minha estúpida égua, imagine você, que refugou enquanto eu estava mirando.

Após proferir tais palavras, pegou uma de suas armas de pederneira e apontou, friamente, a boca do cano para a orelha do animal, dando-lhe um tiro que fez explodir-lhe oi cérebro. Com um salto para trás, conseguiu evitar, não sem fazer graça, ser atingido pela queda do animal que, ao seu lado, permaneceu imóvel após agonizar brevemente.

Com a cena, Sylvabel arregalou os grandes olhos azuis:

— Jamais imaginaria isso! Isso é uma loucura! — O que é que deu em você, Gabriel, para matar um animal tão belo e de raça, por conta de ter perdido o alvo da perdiz?

— Eu lamento, senhora, mas achei que havia, há alguns instantes, revelado, em confidência, uma fraqueza de nascença da qual sofro. Só posso repetir: está acima das minhas forças suportar, sem protestos, o menor dos aborrecimentos. - Valete! Dê-me o seu cavalo. Você voltará a pé, estamos indo para casa.

Uma vez nas selas, à sós, ao longe, na direção do castelo:

— Na verdade, meu amigo, murmurou Sylvabel, quase já não consigo me tranquilizar pensando nas propriedades mágicas de seu buquê de verbena. É assim que mantém a promessa de domar o seu caráter irascível, no sentido de tornar-se mais agradável para mim?

— Desta vez, de fato, a força do hábito frustrou minhas boas intenções de melhorar, disse o jovem, mas eu hei de saber, minha querida Sylvabel, ser mais cuidadoso no futuro comigo mesmo. Sim, para lhe agradar e merecer suas boas graças, quero me empenhar para me tornar... se não paciente e doce beirando à atonia... ao menos um pouco menos propenso a me exaltar.

Disse isso com um cavalheirismo glacial. Senhora du Plessis les Houx permaneceu sem dizer uma palavra até Fonteval, onde chegaram durante as primeiras sombras do entardecer.

⁂

O jantar foi encantador.

À noite, a senhora do castelo se esqueceu (sem dúvidas por inadvertência) de empurrar o ferrolho de seu quarto. – De modo que, às cinco horas da madrugada, como que por alegria, fadiga e amor, ambos, inebriados pela ternura conjugal, ao murmurarem deliciosamente o que tinham de mais indescritível no fundo de suas almas, Sylvabel, de repente, fitou seu marido com um ar peculiar; depois, baixinho, diante da luz azul do candeeiro que empalidecia ao amanhecer daquele belo verão:

— Gabriel, um dia foi o suficiente para me conquistar, parabéns! Não por causa dessa surpreendente brutalidade, que me fazia sorrir comigo mesma, nem por causa dos dois animais inocentes, mas porque o homem que, entre todos, é dotado de firmeza para realizar, durante um dia e uma noite, sem se trair por um único instante e na presença daquela por quem ele sofre - o bom conselho de um amigo de confiança e de clarividência comprovada — é, por si só, superior a esse conselho em si e mostra “caráter” suficiente para ser digno de meu amor. Pode acrescentar tudo isso na carta de ação de graças que, sem dúvida, você prometeu de escrever ao nosso tio e amigo, o bom barão de Linville, na Suécia.