

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
Faculdade de Letras  
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Maria Clara Ferreira Guimarães Menezes

**AS VÊNUS INDOLENTES:**  
**A poética da transgressão e byronismo na construção feminina em Barbey d'Aurevilly**

Belo Horizonte  
2022

Maria Clara Ferreira Guimarães Menezes

**AS VÊNUS INDOLENTES:**  
**Poética da transgressão e byronismo na construção feminina em Barbey d'Aurevilly**

**Versão Final**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientadora: Maria Juliana Gambogi Teixeira

Belo Horizonte  
2022

B235.Ym-v Menezes, Maria Clara Ferreira Guimarães.  
As vênus indolentes [manuscrito] : a poética da transgressão e byronismo na construção feminina em Barbey d'Aurevilly / Maria Clara Ferreira Guimarães Menezes. – 2022.  
1 recurso online (160 f.) : pdf.  
Orientadora: Maria Juliana Gambogi Teixeira.  
Área de concentração: Literatura Comparada.  
Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.  
Bibliografia: f. 152-159.  
Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Barbeyd'Aurevilly, J. (Jules), 1808-1889. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Byron, George Gordon Byron, Baron, 1788-1824. – Crítica e interpretação – Teses. 3. Literatura francesa – Séc. XIX – História e crítica – Teses. 4. Literatura comparada – Francesa e inglesa – Teses. 5. Literatura comparada – Inglesa e francesa – Teses. 6. Arte e literatura – Teses. 7. Satanismo na literatura – Teses. 8. Romantismo – Teses. I. Teixeira, Maria Juliana Gambogi. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 843.8



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *AS VÊNUS INDOLENTES: A poética da transgressão e byronismo na construção feminina em Barbey d'Aurevilly*, de autoria do Mestrando MARIA CLARA FERREIRA GUIMARÃES MENEZES, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

**Linha de Pesquisa:** Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Profa. Dra. Maria Juliana Gambogi Teixeira - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Aline Magalhães Pinto - FALE/UFMG

Profa. Dra. Andréa Sirihal Werkema - UERJ

Belo Horizonte, 26 de julho de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Andréa Sirihal Werkema, Usuário Externo**, em 26/07/2022, às 11:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Juliana Gambogi Teixeira, Professora do Magistério Superior**, em 26/07/2022, às 11:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 26/07/2022, às 14:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Aline Magalhaes Pinto, Professora do Magistério Superior**, em 27/07/2022, às 13:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1585142** e o código CRC **422DDC63**.

*Para Ana, sem a qual não haveria luz  
e  
Para as vênus indolentes e transgressoras que  
me inspiram e que se aventuram no insondável  
mistério do coração humano.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pelo financiamento deste trabalho, sem o qual sua realização não teria sido possível.

Agradeço a Ana e Ismar, por serem origem ótima.

Agradeço à Professora Juliana, por ser inteira confiança e generosidade.

Agradeço à Fernanda, por ser sempre carinho e presença.

Agradeço à Thaís pelos dias azuis, pela alma sensível e por ter ficado.

Agradeço à Helena pelos planos de fuga, pelas horas de calma e por já ser o meu futuro e a minha saudade.

*But Grief should be the Instructor of the wise;  
Sorrow is Knowledge: they who know the most  
Must mourn the deepest o'er the fatal truth,  
The tree of Knowledge is not that of Life  
– Manfred, Lord Byron*

*“La littérature n'exprime pas la moitié des crimes que la société commet mystérieusement et impunément tous les jours, avec une fréquence charmante.”  
– J. B. d'Aurevilly*

## **RESUMO**

Barbey d'Aurevilly, autor católico, monarquista e aristocrático do século XIX, desenvolve em sua obra uma poética da transgressão que entende como personagem ideal o modelo do herói byroniano. O presente trabalho busca, primeiro, analisar como tal poética da transgressão encontra justificativas para sua existência no próprio contexto histórico e social no qual se desenvolve. Em segundo lugar, procura-se expor como essa poética dialoga com as novas concepções de Arte elaboradas pelas discussões românticas do início do século. Por último, busca-se estabelecer pontos de conexão entre a obra aureviliana e byroniana, de forma a entender como o poeta inglês influenciou a criação de personagens femininas na literatura de Barbey d'Aurevilly.

Palavras-chave: Romantismo; Byronismo; Barbey d'Aurevilly; Satanismo; Figuras femininas, Poética da transgressão.

## **ABSTRACT**

Barbey d'Aurevilly, a catholic, monarchist and aristocratic author of the 19th century, develops in his work a "poetics of transgression" that understands the model of the Byronic hero as the ideal character. The present work seeks, firstly, to analyse how such "poetics of transgression" finds its justifications in the historical and societal context in which it develops. Secondly, we seek to expose how such poetics dialogues with the new conceptions of Art elaborated by the romantic discussions of the beginning of the century. Finally, we seek to establish linking points between the Aurevilian and Byronic works, in order to understand how the English poet influenced the creation of female characters in the literature of Barbey d'Aurevilly.

Key-words: Romanticism; Byronism; Barbey d'Aurevilly; Satanism; Female characters; Poetics of transgression.

## SUMÁRIO

<b>1. Introdução .....</b>	<b>10</b>
<b>2. Capítulo I - Um contexto propício.....</b>	<b>22</b>
2.1. <i>A palma e o verso das mãos de Deus: um século satânico .....</i>	<i>29</i>
<b>3. Capítulo II: Barbey d’Aurevilly, o último dos românticos? .....</b>	<b>44</b>
3.1. <i>Barbey, Catolicismo e Arte.....</i>	<i>50</i>
<b>4. Capítulo III: O Romantismo, o Absoluto, o “romance”, seu Herói e o Poeta...62</b>	<b>62</b>
4.1. <i>O Romantismo .....</i>	<i>62</i>
4.2. <i>O Absoluto .....</i>	<i>66</i>
4.3. <i>O “romance” .....</i>	<i>70</i>
4.4. <i>O Herói.....</i>	<i>86</i>
4.5. <i>O Poeta.....</i>	<i>97</i>
<b>5. Capítulo IV – Herói byroniano, heroína aureviliana .....</b>	<b>100</b>
5.1. <i>Byron e a Escola Satânica.....</i>	<i>103</i>
5.2. <i>Byron é o Herói Byroniano .....</i>	<i>106</i>
5.3. <i>“If you gaze for long into an abyss...”: Um Byron aureviliano .....</i>	<i>115</i>
5.4. <i>Domina dominans: as Vênus Indolentes .....</i>	<i>124</i>
5.4.1. <i>De Stasseville .....</i>	<i>131</i>
5.4.2. <i>Hauteclair de Stassin.....</i>	<i>142</i>
<b>6. Conclusão .....</b>	<b>149</b>
<b>Referências Bibliográficas .....</b>	<b>154</b>

## 1. Introdução

Mas, afinal, o que foi o romantismo? Talvez mais uma encarnação das intermináveis querelas que mosquearam e agitaram o mundo artístico e literário desde o século XVII? Talvez simplesmente o polo negativo do Classicismo? Teria sido ele a “nova expressão para um estado novo do coração e da alma”, como afirma muito romanticamente PH. Van Tieghen? Ou talvez uma nova concepção formal da arte, pressupondo a criação de uma nova estética e a fundação de uma nova escola literária? Sendo uma escola, estaria ele limitado temporalmente? Poderia ser assim inserido em uma régua cronológica, desenvolvendo relações genéticas e lineares entre as possíveis escolas predecessoras e legatárias? Teria sido uma escola única? E, sendo ele uma escola única, poder-se-ia supor ter havido uma essência romântica, praticada por todos os artistas tão distintos, inseridos em culturas e existindo em épocas tão diversas, que o reivindicaram? Por fim, poderíamos dizer que o romantismo tenha acabado, a um só tempo, em todos os países em que se manifestou? A essas questões indigestas poderíamos contrapor a pergunta: de qual romantismo falamos? Afinal, ao que tudo indica um dos únicos pontos de consenso entre os estudiosos da área é que “houve tantos romantismos, quantos românticos”<sup>1</sup>, podendo-se evitar grandes desentendimentos simplesmente ao se definir quem será o objeto da vez.

Tradicionalmente, uma das primeiras distinções feitas entre os romantismos costuma concernir o aspecto geográfico e nacional. Isso se deve ao fato de que, inegavelmente, em cada cultura na qual se manifestou, o romantismo se adaptou e assumiu as formas mais compatíveis às necessidades do país em questão. A título de verificação, observe-se por exemplo o debate preferencialmente filosófico que dominou o cenário alemão ao final do século XIX, em oposição à intensa produção literária dos ingleses no mesmo período, mais desligada de elocubrações teóricas. Tome-se também como exemplo a relação nacional e estrangeira com a obra de Goethe: lido por toda a Europa como um dos maiores símbolos do romantismo – e ensinando centenas de jovens poetas sobre as belezas e as mazelas do amor ideal –, Goethe se encarava e é entendido na Alemanha acima de tudo como um escritor clássico, crítico do romantismo que ele chega a acusar de doentio<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> (GUINSBURG, 1978, p. 14)

<sup>2</sup> Garold N. Davis comenta que “apesar de [Goethe] ter em algum momento resumido sua opinião do romantismo com a sentença ‘o classicismo é saúde, o romantismo é doença’, ele vem sendo cada vez mais definido como um romântico – especialmente pelos críticos americanos e ingleses. A doença à qual Goethe se referiu e que Heine lamentou era primeiramente o desejo romântico pelo renascimento da Idade Média.” [*although at one time he [Goethe] summed up his opinion of romanticism with the statement, “classicism is health, romanticism is sickness,” he is more increasingly being referred to as a romantic himself—especially by English and American critics. The sickness to which Goethe referred and which Heine lamented was primarily the romantic longing for*

O desenho cartográfico do romantismo, por vezes exclusivamente europeu, frequentemente mundial (como os realizados por Georges Gusdorf, 1993 e Alain Vaillant, 2012), em geral parte da Alemanha, entendida como a grande iniciadora do movimento e responsável por seus aspectos mais filosóficos<sup>3</sup>; em seguida, passam à Inglaterra, ainda que, segundo Alain Vaillant, o “romantismo inglês” seja uma apelação “demasiado tardia e por assim dizer retroativa”<sup>4</sup>; chegam então à França, local no qual o desenvolvimento tardio em relação aos dois primeiros não impediu o romantismo de produzir algumas de suas manifestações mais influentes e longevas, transformando o país em grande difusor dos seus ideias para as demais partes do continente Europeu e do mundo; por fim, aportam na Itália, na Espanha, ou ainda nas inúmeras outras nações nas quais se verificou a sua presença, como Portugal, Hungria, Polônia, Rússia, Estados Unidos e Brasil<sup>5</sup>.

Um tal desenho levanta invariavelmente uma questão de extensão temporal, igualmente complexa e cambiante em função do país que se tem em mente. No que concerne especificamente à França, os manuais de literatura, sobretudo os introdutórios e que apresentam intenções pedagógicas, concentram o movimento entre os limites da primeira metade do XIX, e alegam que ele praticamente deixou de existir após 1848, toda e qualquer expressão romântica após esse intervalo sendo vista como “tardia” ou “fora de época”. Tome-se como exemplo o manual *Littérature (Textes et documents)* [*Romantismo (Textos e documentos)*] (1987), no qual Dominique Rincé e Bernard Lecherbonnier circunscrevem o romantismo francês à primeira metade do século XIX: “do Consulado à revolução de 48, o **romantismo** é a palavra de ordem da primeira metade de século” [grifos do original]<sup>6</sup>. Como eles, Tieghen em *Le Romantisme Français* [*O Romantismo Francês*] (1951), título pertencente à famosa coleção *Que sais-je ?*, afirma que “chama-se Romantismo, na nossa literatura [francesa], o período que se estende aproximadamente de 1820 a 1850”<sup>7</sup>. É interessante notar que, para Tieghen, o romantismo e os românticos são definidos mais pela circunscrição a um certo período do que pela partilha de ideias, essas muito mais voláteis e por isso insubmissas à delimitação temporal. Finalmente, e escapando do contexto dos manuais introdutórios, até mesmo Georges Gusdorf limita o romantismo – apesar de seu esforço em demonstrar sua amplitude e transcendentalidade – a

---

*the rebirth of the Middle Ages.*] [tradução minha. Todas as traduções, exceto quando informado, são minhas]. (DAVIS, 1974, p. 34)

<sup>3</sup> (GUSDORF, 1993, p. 10)

<sup>4</sup> *assez tardive et pour ainsi dire rétroactive.* (VAILLANT, 2012, p. XV)

<sup>5</sup> (VAILLANT, 2012, p. XXII)

<sup>6</sup> *Du Consulat à la révolution de 48, le romantisme est le maître mot du premier demi-siècle.* (RINCÉ & LECHERBONNIER, 1987, p. 7)

<sup>7</sup> *On appelle Romantisme, dans notre littérature, la période qui s'étend approximativement de 1820 à 1850.* (TIEGHEN, 1951, p. 5)

uma janela temporal ainda menor, afirmando que “o romantismo francês é contemporâneo da Restauração”<sup>8</sup>, ou seja, se estica pela magra faixa que vai de 1815 a 1830.

A questão é que, tendo se expandido por tantos lugares, em uma época de forte crescimento das interações internacionais, é difícil ignorar o movimento oscilante das vagas de influência que, abandonando um território, logo mais retornam, encontrando adormecida uma tendência que há pouco desempenhara papel marcante nas discussões teóricas, filosóficas e artísticas e que elas reacendem, renovando o seu ímpeto criativo. Sendo assim, não parece demasiado imaginar que os ideais românticos tenham encontrado a cada nova morada um novo fôlego, o que permitiu sua renovação, continuidade ou até mesmo retorno até às regiões que já o teriam superado. Então, se por um lado podemos afirmar que o romantismo começou nos anos finais do século XVIII, mais especificamente com os jovens filósofos de Iéna, e tem como marco inaugural a publicação da primeira edição da revista *Athenäum* (1798) pelos irmãos Friedrich e August Schlegel, por outro, e diante do mapa rascunhado, mostra-se difícil estabelecer uma data exata para o seu fim, o que torna difícil aceitá-lo como sendo contemporâneo apenas, mesmo na França, da Restauração. Uma possível solução para o problema seria dilatar as fronteiras temporais até os limites do século, assumindo que o romantismo foi um evento secular que se estendeu por todo o XIX – e assim talvez alcançássemos o fim dos debates.

Frustrando as expectativas de uma solução fácil, no entanto, não são poucos aqueles que prolongam a sobrevivência do romantismo até o século XX, como Maurice Blanchot, capaz de conectar Jean-Paul a Jean Giraudoux<sup>9</sup>; ou ainda seus leitores e estudiosos, que encontram no próprio Blanchot uma forma de romantismo resistente ao tempo e radicalmente moderna, como é o caso dos autores do conjunto de ensaios que integram o livro *Blanchot Romantique* [*Blanchot Romântico*] (1890), organizado por John McKeane e Hannes Opelz. E é igualmente curioso observar como no nosso mundo contemporâneo, extremamente visual e obcecado por estéticas, ainda sobrevivem elementos inspirados por artistas e escritores tipicamente românticos do século XIX<sup>10</sup>. Surge daí a possibilidade de que o romantismo tenha provocado

<sup>8</sup> *le romantisme français est contemporain de la Restauration* (GUSDORF, 1993, p. 123)

<sup>9</sup> (BLANCHOT. “De Jean-Paul à Giraudoux”, *Journal des Débats*. Paris, 1944)

<sup>10</sup> Ainda que escape ao escopo temporal do presente trabalho, é interessante observar como o Romantismo, ao menos enquanto movimento estético, mostra-se longevo e presente no imaginário popular, ao ponto de apresentar uma entrada própria (<https://aesthetics.fandom.com/wiki/Romanticism>) no famoso site *Fandom* na categoria *Aesthetics*, sendo listado como um movimento artísticos na origem de várias estéticas contemporâneas. Muitas delas valorizam não só os aspectos vestimentares do período romântico, mas se dedicam à realização de atividades consideradas típicas das figuras românticas do século XIX (como longos passeios em meio à natureza, leitura de poesia, recolhimento e introspecção doméstica, dedicação às artes, valorização da música) e compartilham valores percebidos como tipicamente românticos (sentimentalismo, subjetividade, individualismo, genialidade, aspiração pelo sublime, ânsia pela totalidade, entrega ao amor, excesso dramático, melancolia, etc).

uma mudança mais radical e cravada, não só em nosso conjunto de valores estéticos e concepções formais de arte, mas no próprio sistema de crenças e valores ocidentais. Não surpreende então que façamos o seguinte questionamento: dadas as diferenças socioculturais inerentes a cada um dos povos e períodos que reclamaram para si formas de expressão e pensamento ditos românticos, carregariam todas essas manifestações algum elemento comum, um conjunto de constantes que as permitisse reivindicarem-se como parte de um todo maior, de um movimento coeso e único, enfim, d'O Romantismo com maiúsculas, uma escola uniforme, ou melhor, um mesmo princípio gnosiológico de alcance mundial?

O presente trabalho parte do pressuposto de que sim. Entretanto, esta certeza pode ser abalada mesmo quando tentamos reduzir os desafios e limitamos o *corpus* de observação a uma única sociedade. Tomando novamente a França como ponto de partida, ainda que se tenha a convicção da existência de um sutil fio de Ariadne comunicando ao menos uma *certa* literatura francesa de uma ponta a outra do século XIX, de Chateaubriand a Huysmans – um filamento delicado que talvez se estenda ainda mais longe, envolvendo Léon Bloy, fisingando Maurice Blanchot, roçando de leve os calcanhares atuais –, é impossível fechar os olhos à fenda aberta na sociedade e na literatura francesa durante os acontecimentos de 1848.

Paul Bénichou, convencido da sobrevida romântica de um lado e do outro do abismo, observa como a data funda uma divisão entre duas gerações: a uma primeira vaga progressista, otimista e confiante do papel da arte como operadora do progresso da humanidade, se sucede um grupo mais jovem e marcado por um pessimismo desencantado e descrente quanto aos futuros da sociedade, sentimentos que passam a dominar inclusive a alta literatura. Como Bénichou observa, o sistema de opiniões progressista se mantém vivo e atuante contra o conservadorismo ao longo de todo o século XIX, pois com o advento de 1789, algo havia se alterado irremediavelmente no campo político, social e no sistema de crenças de boa parte do mundo ocidental. A Revolução francesa, se não provocou a ruptura com os modelos tradicionais de governo e com sua estrutura de valores, pelo menos significou o ponto máximo da série de discussões que agitaram todo o século XVIII e que levaram à reconsideração sobre o papel e valor até então inabalável da monarquia, da indispensabilidade da religião no governo das questões seculares, da importância mesmo de Deus como caminho para a Verdade, suplantado desde Descartes pela razão natural humana, capaz de determinar sozinha a própria existência, o Ser, sem o auxílio de muletas intelectuais.

Desde 1637, de fato, o *cogito* proclamado por Descartes no *Discours sur la méthode* [*Discurso do Método*] havia levado a uma supervalorização do indivíduo em seu aspecto mais espiritual, racionalista e universalista. John Cottingham observa como Descartes procura

estabelecer um princípio absoluto, acima de qualquer dúvida, e para isso procede lentamente pela exclusão de quaisquer certezas provocadas pelos sentidos, uma vez que esses podem ser facilmente enganáveis – e já o foram inúmeras vezes – levando o Ser a fechar-se em si mesmo face ao mundo exterior<sup>11</sup>. Em seguida, exclui-se qualquer preocupação com “alucinações, loucura, sonhos e demônios enganadores”<sup>12</sup> e concentra-se no elemento constante diante de todas essas experiências: a desconfiança e a dúvida diante da existência dessas experiências. Descartes dá assim importância última à dúvida hiperbólica: o Eu existe por que duvida, logo é, por que pensa. Essa certeza na dúvida, entretanto, é na verdade justamente mais um talho profundo no alicerce das próprias certezas humanas: se não se pode confiar nas certezas metafísicas, nos valores universais que criamos como exoesqueletos, há de se fortalecer o espírito e deixar ruir Deus, o Rei e a Igreja. E assim, a partir de Descartes, o século XVIII se vê herdeiro da obrigação de fortalecer e libertar o homem a partir de sua razão, único elemento confiável e assento último do seu ser. O esforço, é claro, se estende ao campo político e social: se todo homem duvida, isto é, pensa e É, todos os homens se tornam, de repente, incomodamente iguais dentro de um sistema aristocrático que prevê justamente na desigualdade entre os indivíduos as justificativas de sua existência. Assim, o racionalismo cartesiano abre caminho não apenas aos impulsos liberais da filosofia das Luzes e do Esclarecimento que se espalha por toda a Europa do XVIII: ele prevê uma emancipação do indivíduo e a transmissão do governo secular para as mãos do próprio homem.

Como ápice desses valores, o que se vê após 1789 é a criação de um cenário que permite objetivamente a cada indivíduo a composição de ferramentas úteis à própria autodeterminação, tornando inviável a manutenção das estruturas antigas: algo evidente inclusive para os maiores opositores dos ideais revolucionários e racionalistas. Por isso, Antoine Compagnon vê nos conservadores – que desejavam o apagamento da Revolução e a manutenção do sistema aristocrático como ele era até 1789 – e nos reformistas – segundo Compagnon, interessados em instaurar modelos monárquicos moderados e racionais importados do estrangeiro – as correntes de pensamento de menor interesse intelectual do período. Compagnon admite ver antes nos reacionários – que em sua defesa da monarquia admitiam alguns pontos positivos da Revolução Francesa ao mesmo tempo em que pregavam o restabelecimento de uma ordem aristocrática – as ideias mais extremas, por um lado, e mais inventivas e verdadeiramente ambíguas, por outro<sup>13</sup>. Observe-se que o que Compagnon nomeia como sendo “inventividade” não se origina

---

<sup>11</sup> (COTTINGHAM, 1992, p. 140)

<sup>12</sup> (COTTINGHAM, 2009, p. 140)

<sup>13</sup> (COMPAGNON, *Os Antimodernos*, 2017 p. 31)

exatamente da coerência, consistência ou qualidade moral das ideias reacionárias, mas sim no fato de se tratar de uma forma genuína e *interessante* de pensar as questões políticas. Compagnon explica então que o argumento reacionário partia do pressuposto de que, com Luís XIV, a monarquia havia de fato se degenerado ao limitar a liberdade dos aristocratas, o que levou o sistema político francês à completa corrupção de valores e ideais, corrupção essa devidamente exposta pela Revolução. Sendo assim, ao invés de repudiar 1789, os reacionários veem na data uma oportunidade de recuperar, de reativar, isto é, de “re-acionar” um sistema aristocrático nos modelos da Idade Média, com senhores independentes e livremente reunidos em torno do monarca, guiados por princípios de liberdade, lealdade e justiça. Junto ao modelo político, é evidente, se “re-acionaria” todo o conjunto de valores morais e religiosos ligados a uma concepção aristocrática do mundo, promovendo-se, através da reativação do modelo teológico-político *como se deve*, a presença do divino no reino secular. Trata-se, evidentemente, de uma visão extremamente idealizada, mas que carrega (e aqui há de se concordar com Compagnon) um potencial narrativo e estético extremamente *inventivo* em sua ambiguidade – por vezes pincelada de delírio.

Retomando então a teoria desenvolvida por Bénichou, também para a geração pós 1848, ainda que se visse frustrada pela ineficiência das crenças de seus ancestrais cartesianos na progressão e infinita perfectibilidade humanas, não seria sensato almejar seriamente a manutenção integral dos modelos políticos e sociais do Antigo Regime, algo que presumiria um apagamento completo da história e a amnésia de todos os seus desdobramentos. Mas, se por um lado a fé nos princípios políticos se viu ferida, uma outra se manteve firme apesar da adversidade:

a fé rui, por assim dizer, de dentro para fora, e tenta inventar suas próprias compensações. A aliança proclamada pela poesia entre suas aspirações e os destinos do gênero humano, artigo fundamental e constitutivo do “grande romantismo” francês, se vê repudiado. Não se crê mais, não se deseja mais acreditar nem em um porvir providencial de humanidade ascendente, nem no papel privilegiado dos poetas nessa caminhada do homem em direção ao ideal. Era essa fé que havia animado o ímpeto primeiro do romantismo poético; para aqueles que o perderam, tudo muda de figura.<sup>14</sup> (BÉNICHOU, 2004, p. 2000)

Ou seja, 1848 marca o abandono do ideal republicano e reformador, mas esse não se dá na política, mas sim na *poesia*, e principia a moda da postura desenganada, subjetivista,

---

<sup>14</sup> *En poésie, la foi tombe, pour ainsi dire en ruine du dedans, et essaie d'inventer ses compensations propres. L'alliance proclamée par la poésie entre ses inspirations et les destinées du genre humain, article fondamental et constitutif du « grand romantisme » français, se voit répudié. On ne croit plus, on ne veut plus croire, ni à un avenir providentiel d'humanité ascendante, ni en un rôle privilégié des poètes dans cette marche de l'homme vers l'idéal. C'est cette foi qui avait animé l'élan premier du romantisme poétique ; pour ceux qui la perdirent, tout changea de visage.*

exclusivista e aristocrática que marcou a grande produção literária da segunda metade. Observe-se então como, no campo da Arte, uma *certa literatura* parece caminhar naturalmente em direção ao pensamento reacionário – e ao ideal de reativação do teológico-político – opondo-se assim à primeira vaga literária mais otimista, laica e progressista. Mas aqui a questão volta: apresentando então posicionamentos tão distintos, não se deveria aceitar a descontinuidade entre os dois momentos? Bénichou acredita que não, e para ele a solução passa não pelo abandono da crença na existência de uma essência comum às duas gerações, mas numa alteração na própria maneira como o Romantismo é entendido e estudado.

Afastando-se da interpretação habitual do movimento como, e aqui retomamos Tieghen, “nova expressão para um estado novo do coração e da alma” – ou seja, sobretudo como uma estética da sensibilidade que levaria o espírito progressista a entrar dos primeiros românticos a entrar em choque com o pessimismo dos segundos –, busca-se mostrar o Romantismo como sendo, a uma só vez, origem e síntese de uma alteração nos próprios paradigmas por detrás das concepções da epistemologia e natureza humanas. Sendo assim, para Georges Gusdorf “o Romantismo, em sua atualidade permanente, coloca em dúvida a situação global do homem no universo, sua relação com Deus, a inserção no mundo e na história, sua compreensão de si mesmo”<sup>15</sup>, e isso numa ode de Hugo ou num poema em prosa de Baudelaire. O Romantismo teria então provocado uma profunda alteração na relação do homem com a Arte e, se por um lado a fé na habilidade da poesia como promotora do progresso e da melhoria da sociedade humana se vê renunciada, não se renuncia a íntima relação estabelecida e apaixonadamente defendida por românticos como Friedrich Schiller, em *Über die ästhetische Erziehung des Menschen [A Educação estética do homem]* (1794), entre a arte, o absoluto e a formação da *pessoa* humana – ainda que no final do século o artista passe a se preocupar, quando muito, com uma única pessoa: ele mesmo. É por isso que, mesmo “o lirismo do *eu* romântico” que marcou a primeira geração de românticos franceses, “não poderia se separar de um vasto movimento de pensamento” que se estendeu também para a segunda fase, e “cujo princípio era uma nova fé nos destinos conjuntos” se não “da poesia e da humanidade”<sup>16</sup>, ao menos da poesia e do poeta.

Aqui mostra-se necessário colocar em perspectiva justamente a noção de fé, e levantar um questionamento a respeito de sua relação com o Romantismo. Dentre os abalos causados

---

<sup>15</sup> *le Romantisme, en son actualité permanente, met en question la situation globale de l'homme dans l'univers, sa relation à Dieu, son insertion dans le monde et dans l'histoire, sa compréhension de lui-même.* (GUSDORF, 2011, p. 8)

<sup>16</sup> *le lyrisme du moi romantique ne pouvait se séparer d'un vaste mouvement de pensée dont le principe était une foi nouvelle dans les destinées conjointes de la poésie et de l'humanité.* (BÉNICHOU, 2004, p. 1998)

nas estruturas de certeza herdadas da tradição filosófica e artística oriunda dos séculos precedentes, aqueles provocados no edifício religioso e na relação do homem com Deus apontam interessantes caminhos para a análise do Romantismo enquanto escola única e evento marcante de todo o século. Se, como explica Nachman Falbel “o período do Romantismo é fruto de dois grandes acontecimentos na história da humanidade, ou seja, a Revolução Francesa e suas derivações, e a Revolução Industrial”<sup>17</sup>, isto é, se ele é fruto de um período de grandes tremores nas estruturas políticas e de ascensão não só da razão, mas do positivismo como princípios guias da sociedade, compreende-se bem como a poesia, inserida em um contexto de forte oposição aos modelos monarquistas e religiosos, se veja pouco a pouco sendo elevada a um novo patamar de importância “por meio de uma suposta ligação de seu ministério com a providência divina, (...) nascida da necessidade que experimentava a sociedade pós-revolucionária de conservar o sagrado enquanto o laicizava”<sup>18</sup>. Para a primeira geração, mais influenciada pelos desdobramentos da Revolução, o Romantismo configura-se então como uma espécie de semi-religião, para a qual Deus e o Poeta firmaram um pacto a favor dos destinos da Humanidade destinada ao progresso e a liberdade, igualdade e fraternidade. Já para a segunda geração, ainda que frustradas as promessas,

nem a religião, nem a investidura espiritual do Poeta, proclamadas pela geração mais velha, foram abandonadas pela caçula: ela continua implicitamente a reclamar para si um pacto do Poeta com a Humanidade e com Deus, com o qual Deus e a Humanidade falharam, não o Poeta.<sup>19</sup> (BÉNICHOU, 2004, p. 2001)

Assim abordado, Bénichou consegue estabelecer o ponto de união entre os dois momentos do Romantismo francês, mostrando como ele se torna mais do que mera escola estético-literária e extrapola os limites temporais que frequentemente lhe são impostos, transformando-se em ponto fulcral do surgimento da própria concepção moderna do que seja a Arte, a Literatura e a Crítica, além de assumir papel fundamental no pensamento teológico-político do século XIX. A união se dá justamente no aspecto religioso atribuído à Arte pelo movimento romântico desde os seus primórdios e compartilhado pelas duas metades do século XIX: uma primeira que acredita na Arte como semi-religião trabalhando a favor da evolução e liberdade humanas, e uma segunda metade, desenganada e que eleva a arte ao status de uma

---

<sup>17</sup> (FALBEL, 1978, p. 24)

<sup>18</sup> *moyennant une liaison supposée de son ministère avec la providence divine, (...) née du besoin qu'éprouvait la Société postrévolutionnaire de conserver le sacré em le laïcisant.*

<sup>19</sup> *ni la religion, ni l'investiture spirituelle du Poète, proclamées par la génération aînée, n'étaient abandonnées par la cadette : elle continue à se réclamer implicitement d'un pacte du Poète avec l'Humanité et avec Dieu, auquel Dieu et l'Humanité ont manqué, non le Poète.* (BÉNICHOU, 2004, p. 2002)

semi-religião auto-orientada, subjetivista e individualista, sem nenhuma pretensão universal e preocupação social e para a qual o Artista – ou o poeta – se torna o único Deus possível.

Feitas tais considerações, percebe-se facilmente como algumas figuras do XIX são capazes de condensar, a uma só vez, o caráter plural, permanente e religioso do Romantismo, podendo ser entendidos como elos de ligação entre suas duas fases no território francês. Esse certamente é o caso de Barbey d’Aurevilly. Nascido em 1808, a vida do escritor e jornalista atravessa o século, e seus posicionamentos flutuam entre o fervor republicano e a paixão monarquista, o ateísmo devoto e o catolicismo satânico, a dissipação moral e o ascetismo, mantendo talvez como únicas constantes o amor pelo drama, pelas mulheres, pelo sangue... e por Lord Byron. O poeta inglês foi um de seus grandes modelos literários e um ainda maior no que tange à elegância, ao *savoir-vivre* e à experiência artística e concepção mesma da Arte ligada ao excesso, às paixões extremas e à transgressão.

Assim como Byron, d’Aurevilly foi um dândi e vituperador sulfuroso, mas adicionou toques pessoais à sua figura de herói byroniano ao assumir-se antirrevolucionário e católico defensor do pecado original como verdade última. O descompasso político-ideológico entre os dois escritores não impossibilitou que compartilhassem uma mesma visão de mundo irônica e marcada pelo rastro do Mal, ainda que no autor francês talvez houvesse mais devoção. Barbey d’Aurevilly, muito “byronicamente”, aproximou-se então dessa “última forma do romantismo: o satanismo”<sup>20</sup>, e enxergou-se por toda a vida como um “d’Aurevilly byroniano” praticante do “byronismo aureviliano”<sup>21</sup>. Foi por isso acusado de “último dos românticos” – tanto em sua própria época como posteriormente<sup>22</sup> –, mantendo o romantismo vivo justamente em um período aparentemente conquistado pela sobriedade racional de uma literatura naturalista preocupada com questões práticas da vida social, e que comemorava o fim dos seus doentios excessos. Sim, pois correntemente considera-se que a partir de 1850 o Romantismo encontra seu fim em terras francesas, realizando-se a transição definitiva entre as Escolas Romântica e Naturalista, cisão após a qual o modelo byroniano passa a ser ridicularizado e tende à extinção.

<sup>20</sup> (DOUMIC, 1902, p. 453)

<sup>21</sup> (CHAMPEAUX-ROUSSELOT, 2005)

<sup>22</sup> Ao fazer seu retrato em 1902, René Doumic o acusa de “retardatário do Romantismo” [*un attardé du romantisme*], alcunha título do seu pequeno artigo para a *Revue des Deux Mondes* (1902, p. 445-456). Essa visão de Barbey d’Aurevilly como romântico tardio, ultrapassado e reacionário (talvez a única qualidade verdadeiramente justa do grupo) continua a ser sustentada pela crítica. Contemporâneo ao autor, apesar de alguns anos mais novo, Émile Zola o acusava de “católico histérico” e comentava com muita ironia que “ele cresceu durante o período romântico. Este fato deve ser destacado, pois se manteve romântico de estilo e de índole, em nota aguda.” [*il a [...] grandi pendant la période romantique. Ce fait doit être noté, car il est resté romantique de style et d’allure, à la note aiguë*]. E também em 1987, Bernard Lecherbonnier e Dominique Rincé o qualificam como último dos românticos (p. 560)

Edmond Estève, por exemplo, conclui em seu estudo *Byron et le romantisme français* [*Byron e o romantismo francês*] (1907), que por volta de 1850,

os exageros imorais e antissociais do byronismo acabaram por desacreditar, junto aos leitores burgueses, ou simplesmente razoáveis, a literatura da moda. Eles prepararam e justificaram o triunfo da escola do bom-senso. O tipo byroniano, categoricamente copiado por todos os pedantes das letras, tornou-se para os espíritos delicados, para os artistas apaixonados pela originalidade, um insuportável clichê.<sup>23</sup> (ESTÈVE, 1907, p. 520)

O problema aqui é que tal abordagem limita a abrangência do Romantismo, e se mostra insuficiente diante de um fato simples: Barbey d’Aurevilly não foi o último dos românticos, ou o último dos artistas a enxergar a Arte com lentes românticas, nem o último dos escritores e poetas, franceses ou não, a apresentar características byronianas ou, mais importante, satânicas em sua obra. Além disso, sua influência – seja a da sua versão do byronismo, seja de sua *teologia* poética, seja ainda de sua personalidade “excêntrica” – não acabou com o início da segunda metade do século e nem mesmo com a sua morte em 1889. Na verdade, Barbey d’Aurevilly só encontrou fama e importância significativa no final de sua vida, quando um grupo considerável de jovens admiradores talentosos – entre os quais encontramos Léon Bloy, Joris-Karl Huysmans, Octave Mirbeau ou Paul Bourget – se inspirou em seu romantismo “satânico”, em sua estética e, sobretudo em sua poética da transgressão. Com a virada do século, ele mostrou ser um escritor ainda mais longo, atual e potente ao instigar, até hoje, o interesse de leitores e estudiosos que mantêm sua literatura viva<sup>24</sup> e que percebem nela a revelação de verdades humanas profundas e tortuosas: o pecado, o desejo, a compulsão, a violência, o sexo, o amor. E, se algo em Barbey d’Aurevilly permanece sendo romântico de 1808 a 89, do início ao fim de sua vida, logo, algo do Romantismo também certamente sobreviveu para muito além de 1850.

Mas a controvérsia não acaba aí. Se o romantismo aureviliano carrega algo de byroniano, logo, o próprio Lord Byron deve carregar algo de romântico, isso ao menos na perspectiva de sua recepção. Byron, entretanto, e principalmente no que diz respeito às suas

---

<sup>23</sup> *Les exagérations immorales et antisociales du byronisme achevèrent de discréditer auprès des lecteurs bourgeois, ou seulement raisonnables, la littérature à la mode. Elles préparèrent et justifèrent le triomphe de l'école du bon sens. Le type byronien, platement décalqué par tous les grimauds de lettres, devint pour les esprits délicats, pour les artistes amoureux d'originalité, un insupportable poncif.*

<sup>24</sup> Barbey d’Aurevilly alcançou ao longo do século XX uma considerável popularidade entre os leitores, leigos ou especializados. Hoje, trata-se de um autor de leitura obrigatória no sistema de ensino francês, além de ter ocupado as reflexões de Jacques Petit, Pierre Glaudes, Alice de Geroges-Métral, Reto Zöllner, Philippe Sellier, Catherine Joseph, entre outros críticos interessados na relação de Barbey com a moda, o dandysmo, o Catolicismo, o fantástico, o inconsciente, a modernidade e o passado. Barbey d’Aurevilly também foi tema de mais de inúmeros debates e colóquios, como por exemplo e colóquio comemorativo de seu bicentenário em 2008, intitulado “Barbey d’Aurevilly e a modernidade”, ou o mais recente “Barbey d’Aurevilly: moda, vestimentas, acessórios e representações”, organizado pelo Centro de Pesquisas sobre as Literaturas e a Sociopoética em 2018.

aspirações poéticas, não se enxergava propriamente como um poeta romântico, inspirando-se antes em Alexander Pope do que em Samuel Taylor Coleridge ou William Wordsworth (poeta que ele inclusive acusou, em *English Bards and Scotch Reviewers* [*Poetas ingleses e críticos escoceses*], de 1809, de ser o “discípulo enfadonho” da dita escola<sup>25</sup>). E, no entanto, Lord Byron foi, com *Childe Harold's Pilgrimage* (1812), imediatamente incorporado como um dos principais poetas, e certamente o maior símbolo, do Romantismo de sua época. Pouco disso, entretanto, se deve ao aspecto formal de sua poesia, que aspirava mais aos modelos da literatura inglesa da Época Augustana, apresentando um uso conservador de versos heroicos e, segundo T. S. Eliot, um “domínio colegial da linguagem”<sup>26</sup>. Se analisados de perto, nem mesmo os seus enredos apresentam grandes inovações, sendo de forma geral lineares e simples, inspirados em novelas de aventura medievais e renascentistas. O que há de fato de romântico na literatura de Lord Byron, é antes a sua própria pessoa transgressora, e a forma como ela foi, intencionalmente ou não, duplicada em seus heróis sublimes. Com a literatura, e acima de tudo com a pessoa de Lord Byron, nasce o herói byroniano, uma derivação do Herói Romântico que carrega em si toda a nova discussão sobre subjetividade e individualismo, autodeterminação e fatalismo, sobre satanismo e a sublimidade da inteligência humana e, assim como d'Aurevilly alguns anos depois, sobre o desejo e os seus limites e sobre a força artística e estética do excesso. Ainda mais importante, com Lord Byron esse herói encontra encarnação no mundo físico, na figura do próprio poeta, reforçando o mito moderno do indivíduo que, sozinho, é capaz de alterar até mesmo o curso da história. Essa figura se multiplica na obra de Barbey d'Aurevilly, ainda que nem sempre em forma masculina. Estudar o herói byroniano e conhecer suas características mostra-se então como uma forma de entender o que do Romantismo sobrevive nos dois autores.

Nos capítulos que seguem, e seguindo as reflexões de Paul Bénichou (2017), associadas às análises de M. H. Abrams (1953), Jean-Marie Schaeffer (1983), Georges Gusdorf (1993), Alain Vaillant (2012) e Constantino Luz de Medeiros (2018), pretendo montar um retrato intelectual de Barbey d'Aurevilly em sua relação com o Romantismo e o antimodernismo, tendo como ancoragem a figura de Lord Byron e de seu Herói Byroniano. No primeiro capítulo, através de uma situação do escritor francês em seu contexto sócio-histórico, pretendo demonstrar como Barbey d'Aurevilly escrevia, na segunda metade do século XIX, em uma França *encore et toujours* propícia às manifestações e conceitualizações românticas, e isto por

---

<sup>25</sup> (BYRON. “English Bards and Scotch Reviewers”. *Lord Byron - Delphi Poets Series*. United Kingdom: Delphi Classics, 2014, p. 791).

<sup>26</sup> (BARBOZA, 1975, p. 18)

não ter ainda superado o estado moral e político em que a Revolução de 1789 e seus desdobramentos a deixaram.

No segundo e terceiro capítulos procurarei primeiramente analisar a poética da transgressão desenvolvida por Barbey d'Aurevilly e como ela é compatível com sua visão pessoal da religião e do Catolicismo. Depois, procurarei demonstrar como o Romantismo e suas discussões de caráter mais filosófico enxergaram na poesia, legada para o nosso mundo moderno como sendo a própria literatura, uma dicção apropriada ao alcance de verdades transcendentais e do Absoluto, suplantando a habilidade da filosofia em dizer e compreender o Todo. Tal princípio, assimilado conscientemente ou não pela poética aureviliana, transformou a literatura enquanto tratamento estético das verdades humanas, ainda que as mais terríveis e transgressoras, em um espaço de reapresentação e reencenação das verdades divinas, trazendo para a obra um aspecto teológico.

No quarto e último capítulo pretendo demonstrar como a obra poética de Lord Byron informou a Barbey d'Aurevilly uma figura perfeitamente compatível com as próprias concepções de verdade e de Arte, influenciando o autor francês no tratamento dos próprios personagens e, principalmente, das figuras femininas, que acabam por absorver aspectos do Herói Byroniano.

## 2. Capítulo I - Um contexto propício

No dia 21 de junho de 1857, Charles Baudelaire publicava *Les Fleurs du Mal* [*As Flores do Mal*], uma das obras poéticas mais impactante da modernidade literária de língua francesa (e que definitivamente dispensa apresentações prolongadas). Cáustico, perturbador, subversivo e dolorosamente original, o livro foi a entrada definitiva de Baudelaire na carreira de poeta que sempre o fascinou, escolha “profissional” que gerou a cólera de Joseph Aupick, o rígido padrasto que nunca soube entender as delicadezas do espírito baudeleriano. Desde o lançamento, o teor indigesto dos poemas – com passagens que descreviam com maestria formal cenas abjetas, como a famosa carcaça apodrecendo em um bosque –, associado a uma verdadeira celebração da corrupção, dos sentimentos extremos, do estupro, do veneno e do incêndio<sup>27</sup>, não passou incólume pela opinião pública, e pouco mais de um mês após a primeira edição Baudelaire foi levado a julgamento por “ultraje à moral pública e aos bons modos”. O procurador responsável pelo caso, Ernest Pinard, não era um iniciante no ofício de indiciar obras literárias: poucos meses antes ele havia levado Gustave Flaubert e sua *Madame Bovary* (1856) ao tribunal sob a exata mesma acusação.

Flaubert, é verdade, havia conseguido se livrar da condenação, e isso talvez somente graças ao discurso conservador, mas eficiente, de seu advogado Jules Sénard<sup>28</sup>. Lançando mão do mesmo argumento que Ernest Pinard usara em sua acusação, e que atribuía à arte um papel moralizante seguindo a tradição do *docere, delectare et movere* horaciano, Sénard conseguiu convencer o júri de que o que Pinard via como um “realismo” descomedido na pintura das paixões humanas<sup>29</sup> constituía-se, na verdade, como uma forma de educação pelo exemplo negativo. Ao expor cruamente as horríveis consequências que aguardam toda jovem tola o suficiente para aspirar uma vida acima de seus meios e a sujar-se na concupiscência e no adultério, Flaubert, ao menos segundo Sénard, ensinava ao avesso os benefícios da castidade e da conformidade com a própria classe. Afinal, realmente, quem é que gostaria de acabar como

---

<sup>27</sup>*Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie/N'ont pas encore brodé de leurs plaisants dessins/Le canevas banal de nos pieux destins/C'est que notre âme, hélas ! n'est pas assez hardie.* [“Se o estupro, o veneno, o punhal, o incêndio/Ainda não bordaram de seus aprazíveis retratos/O quadro de nossos pios destinos/É por que nossa alma, que pena! não é audaz o suficiente”] (BAUDELAIRE, 1886, p. 80)

<sup>28</sup> (MÜLLER, 2017, p. 66)

<sup>29</sup> Em seu discurso de acusação, Ernest Pinard afirma que “o gênero que o Sr. Flaubert cultiva e que realiza sem os cuidados da arte, mas com todos os recursos da arte, é o gênero descritivo, a pintura realista. Vejam até que ponto ele chega » [*le genre que M. Flaubert cultive, celui qu'il réalise sans les ménagements de l'art, mais avec toutes les ressources de l'art, c'est le genre descriptif, la peinture réaliste. Voyez jusqu'à quelle limite il arrive*]. (PINARD, *Procès intenté à M. Gustave Flaubert devant le tribunal correctionnel de Paris (6e Chambre) sous la présidence de M. Dubarle, audiences des 31 janvier et 7 février 1857 : réquisitoire et jugement*. Disponível em : <https://www.bmlisieux.com/curiosa/epinard.htm#:~:text=Flaubert%20cultive%2C%20celui%20qu'il,genre%20descriptif%2C%20la%20peinture%20r%C3%A9aliste.>)

a pobre Emma, sofrendo as agonias de um suicídio por arsênico e, mesmo depois de morta, maculando até mesmo a pureza de seu vestido de noiva – possivelmente numa das cenas mais perturbadoras de todo o livro? O argumento utilitarista convenceu o júri, mas restringiu novamente o valor da arte ao seu papel pedagógico, impedindo-a de usufruir da independência na qual o próprio Flaubert certamente acreditava.

Ainda que desvantajoso para as discussões sobre a liberdade do poeta, é possível que esse sucesso judicial tenha influenciado a percepção de Baudelaire, que em 9 de julho escreve à mãe uma carta tranquilizadora, na qual demonstra sua incredulidade no processo. A estratégia de defesa que seu advogado, Maitre Chaix d’Este d’Ange, escolhe é mista. Se por um lado o advogado reforça que Baudelaire expõe o crime para torná-lo odioso – assim como fizera Flaubert antes dele –, por outro comete o erro de lançar mão justamente dos argumentos que Jules Sénard tão astuciosamente evitara, isto é, o da independência do artista e da beleza<sup>30</sup>, que descolam a arte de seu compromisso didático e moralizante. Os detratores não poderiam deixar-se convencer por tais ideias.

Desde o início, entretanto, algumas poucas mentes atentas levantaram vozes favoráveis e de reconhecimento ao enorme valor literário dos versos. Esperançoso de que a aprovação desses *happy few* produzisse um argumento favorável à própria causa, Baudelaire compôs um dossiê com artigos de Édouard Thierry, Frédéric Dulamon, Charles Asselineau, Sainte-Beuve, o Marquês de Custine, Émile Deschamps e Jules Barbey d’Aurevilly para sustentar sua defesa. Mas mesmo a presença desse grupo de admiradores da coragem e talento do poeta se mostrou inútil. Seus acusadores pareciam mais obstinados a censurá-lo, e no dia 20 de agosto de 1857 Baudelaire se vê obrigado a pagar 300 francos de multa, além de ter mutilada a obra que lhe custou um trabalho de quinze anos, ao excluírem seis de seus poemas considerados mais “nocivos”: “Les Bijoux”, “Le Léthé”, “À celle qui est trop gaie”, uma das “Femmes damnées”, “Lesbos” e “Les Métamorphoses du Vampire”<sup>31</sup>. Humilhado e profundamente decepcionado com os caminhos da justiça e o avanço da censura, Baudelaire foi impedido de ver novamente uma versão completa de suas *Flores do Mal* publicada na França, que só voltaram a circular no país 84 anos após a morte do poeta<sup>32</sup>.

Aqui talvez eu deva alguma explicação ao leitor mais ansioso. A exposição desses dois confrontos judiciais, certamente os mais importantes do período, não é uma simples digressão histórica, mas a pintura de uma disposição de espíritos e preocupações sócio-políticas que

<sup>30</sup>(‘LES FLEURS DU MAL ou l’outrage à la morale publique’, *Ministère de la justice*, 2020)

<sup>31</sup>Cf. NAJJAR, 2021 e ‘LES FLEURS DU MAL ou l’outrage à la morale publique’, *Ministère de la justice*, 2020

<sup>32</sup>(‘LES FLEURS DU MAL ou l’outrage à la morale publique’, *Ministère de la justice*, 2020)

movimentaram e definiram a produção e o debate artístico de todo o século XIX. Como observado por Andréa Müller, Flaubert e Baudelaire não foram os únicos a enfrentar a justiça por “ultraje à moral”, e assim “Béranger, Louis Desprez, Charles Bonnetain, Maupassant, entre diversos outros escritores, enfrentaram processos judiciais em razão de seus escritos”<sup>33</sup> e isso pois

A concepção de literatura que se tinha em meados do século XIX, momento em que o campo literário ainda não havia atingido sua plena autonomização (BOURDIEU, 1992), incluía a moral, era indissociável dela. A arte não era vista como tendo uma finalidade em si mesma; o texto literário era avaliado e valorado pelas suas relações com o exterior do próprio texto. Acreditava-se que a literatura era capaz de exercer influência direta sobre a vida de seus leitores, modificando pensamentos e induzindo comportamentos. (MÜLLER, 2017, p. 56)

Entenda-se daí que a moralidade ainda ditava o funcionamento e as ideias sobre a arte – mas isso em um contexto de crescentes rupturas e no qual alguns artistas já lutavam, conscientemente, pela sua emancipação. Flaubert e Baudelaire podem ser entendidos então como figuras de destaque nesse cenário, e seus defensores e detratores se serviram de argumentos particularmente relevantes para o estudo da evolução da teoria da arte e que tensionaram toda a discussão artística do período (e por muito tempo depois).

Pode-se delinear assim pelo menos duas concepções da arte exemplificadas nos litígios expostos mais acima: de um lado, percebe-se uma concepção mais conservadora, que enxerga a arte como ferramenta pedagógica para o aperfeiçoamento humano e para a qual a ideia de moralidade estabelece uma relação de necessidade com os conceitos católico-cristãos. Andréa Müller observa como

os termos “moral pública” e “moral religiosa” eram praticamente equivalentes, sendo difícil entender a moral e a sociedade do século XIX francês, sobretudo da primeira metade, sem considerar a religião, que incluía a imagem de um Deus pronto a recompensar ou a punir as ações humanas. (MÜLLER, 2017, p. 58)

Do outro lado encontramos a argumentação à primeira vista laica dos que já conferiam à arte a prerrogativa da independência e o direito de existir enquanto expressão pura do Belo. Eu digo “à primeira vista” pois o que se percebe com o avanço desse discurso rumo ao final do século XIX, onde efetivamente ganha o ar de seriedade e o peso de um princípio elementar da concepção de arte, é a conhecida sacralização da obra e do artista, que logo ganharão um status tão religioso quanto o de Jesus e da sua Igreja. Observe-se, todavia, o rascunho de uma terceira via – essa expressão tão ruidosa para os ouvidos contemporâneos – e que se materializa na

---

<sup>33</sup> (MÜLLER, 2017, p. 55)

presença de Barbey d’Aurevilly em meio aos defensores de Baudelaire e na crítica que ele faz de Flaubert.

Em 1857, aos 49 anos de idade, Barbey d’Aurevilly já havia construído a reputação de polemista e crítico sulfuroso que o acompanharia por toda a sua carreira. Segundo Émile Zola – e se isso fosse um romance, Zola cumpriria facilmente o papel de *nêmesis* aureviliano – Barbey foi o infeliz inventor “[d]a crítica que não julga, e sim nocauteia”<sup>34</sup>. Inclinado a desenvolver antipatias indóceis, criticava seguindo regras que lhe eram muito próprias e isso pois, ainda segundo Zola, “a mecânica que ele possui[a] no lugar do cérebro [era] muito complicada, e ali se passa[va] um trabalho extraordinário”<sup>35</sup>. Entre seus desafetos encontramos nomes como Victor Hugo e os irmãos Goncourt, contra os quais ele destilou seu veneno, recusando-lhes qualidade de fundo e de forma, e “até mesmo o talento”<sup>36</sup>.

Soube, por sua vez, reconhecer talento onde a opinião pública só via excrecência e perversão. Por isso, onde a imprensa e a justiça francesas, nesse tumultuado e litigioso ano de 1857, encontraram imoralidade em Flaubert e Baudelaire, Barbey viu talento nascente (no caso do primeiro) e genuína força de expressão artística (no caso do segundo). Seu elogio a Flaubert, entretanto, é ambivalente e dardejado de sutis ataques ao estilo do autor. Assim como Jules Sénard, Barbey sustenta que em *Madame Bovary* o desenho desenganado de uma mulher incapaz de se sujeitar aos limites de sua própria classe, e que se conspurca ao aspirar por experiências que não lhe são compatíveis, é um ensaio efetivo na denegação do adultério, conseguida através do horror gerado pela exposição dos aspectos mais viciosos da luxúria. Livre da pecha de imoralidade, entretanto, o que Barbey verdadeiramente não perdoa em Flaubert é a aridez e insensibilidade do estilo. Para ele

a obra oferece à mente somente uma aridez desoladora, malgrado a vivacidade de suas cores e de seu estilo. O interesse que se obtém com a sua leitura é o interesse de uma curiosidade pungente e logo satisfeita; mas o encanto que faz voltar à lembrança do livro pelo devaneio, o encanto que é próprio da arte, mesmo em suas composições as mais terríveis, dele o homem que escreveu *Madame Bovary* não possui a magia suprema.<sup>37</sup> (BARBEY D’AUREVILLY, “Madame Bovary, par M. Gustave Flaubert”, 1857)

<sup>34</sup> *Battre la campagne, faire claquer des mots sonores et les jeter à la figure du monde, prendre des poses de capitán pour stupéfier la galerie, parlez-moi de ça, c’est le seul genre de critique que puisse exploiter un gentilhomme ! Le paradoxe est un plumet qui fait merveille sur un chapeau galonné. Et c’est ainsi que M. Barbey d’Aurevilly a inventé la critique qui ne juge pas, mais qui assomme.*

<sup>35</sup> *la mécanique qui lui tient lieu de cervelle est très compliquée, et qu’il se passe là-dedans un travail extraordinaire*  
<sup>36</sup> (ZOLA, « La critique contemporaine », 1893.)

<sup>37</sup> *l’ouvrage n’offre à l’esprit qu’une aridité désolante, malgré le vif de sa couleur et de son style. L’intérêt qu’on prend à sa lecture est l’intérêt d’une curiosité poignante et bientôt satisfaite ; mais le charme qui fait revenir au souvenir du livre par la rêverie, le charme qui est le propre de l’art, même dans ses compositions les plus terribles, l’homme de talent qui a écrit Madame Bovary n’en a point la sorcellerie suprême.*

A suavidade da escolha de palavras e da concatenação opositiva de críticas e elogios (“aridez desoladora, *malgrado* a vivacidade de suas cores”, “o interesse que se obtém ... é o de uma curiosidade ... logo satisfeita; *mas* o encanto que é próprio da arte, [dele o autor] não possui a magia suprema”), associadas ao arguto uso da litotes ao final do parágrafo (“o homem que escreveu *Madame Bovary* não possui a magia suprema” = Flaubert é sem encantos), conferem ao trecho, e ao autor, o talento da ironia dândi que d’Aurevilly buscou cultivar em sua vida e linguagem, mas que nem sempre fizeram parte de sua natureza inflamada. Mas, mestre de epigramas, ao realizar o elogio e defesa da *Madame Bovary*, Barbey acaba ao mesmo tempo negando a Flaubert o talento artístico, e isso por considerar que lhe falta... paixão. Ao final do artigo, Barbey abranda a crítica ao afirmar que Flaubert “tem, talvez, um futuro grandioso”<sup>38</sup>, o que equivale a dizer que o presente é medíocre – e daí compreende-se facilmente a indisposição estabelecida entre os dois normandos após a publicação do artigo. O que se percebe é que Barbey até admite o valor moralizante da obra através do desenho dos vícios; o problema é que, sendo o desenho frio e desapaixonado, Flaubert acaba matando a Arte, único recurso realmente moral na pintura da corrupção. E esse é um crime que Barbey não pode perdoar.

Quão distinta é, por sua vez, a apreciação realizada em 24 de julho de 1857 para as *Flores do Mal* baudelairianas:

Se houvesse apenas talento nas Flores do mal do Sr. Charles Baudelaire, haveria certamente o suficiente para chamar a atenção da Crítica e cativar os conhecedores, mas nesse livro antes de mais nada difícil de definir, e com o qual nosso dever é impedir toda confusão e todo desprezo, há algo além do talento para agitar as mentes e apaixoná-las.<sup>39</sup> (BARBEY D’AUREVILLY, 1868, p. 365)

Aqui, a linguagem calculada e irônica abre espaço para a intensidade apaixonada desse autor que chegava a se comparar às salamandras, répteis míticos que, existindo em meio ao fogo, ainda assim não podiam se queimar. E se o desenho do Mal em Baudelaire é ainda mais vicioso do que em Flaubert, dando por diversas vezes a entrever o certo *deleite* que tirava daí o autor – afinal de contas, só uma alma covarde poderia permanecer sem vícios<sup>40</sup> –, o ardor de

<sup>38</sup> “Ele tem talvez um futuro soberbo, mas seu sucesso de hoje força a Crítica a ter mais rigor na verdade. Grande talento, que peca nas pequenas coisas e que pode se perder e se afogar aí, como se fosse pequeno.” [*Il a peut-être un superbe avenir, mais son succès d’aujourd’hui force la Critique à plus de rigueur dans la vérité. Grand talent, qui penche vers les petites choses et qui peut s’y perdre et s’y noyer, comme s’il était petit !*] (BARBEY D’AUREVILLY, 1857)

<sup>39</sup> *S’il n’y avait que du talent dans les Fleurs du mal de M. Charles Baudelaire, il y en aurait certainement assez pour fixer l’attention de la Critique et captiver les connaisseurs, mais dans ce livre difficile à caractériser tout d’abord, et sur lequel notre devoir est d’empêcher toute confusion et toute méprise, il y a bien autre chose que du talent pour remuer les esprits et les passionner...*

<sup>40</sup> Cf. nota 28

Baudelaire é, na visão de Barbey, benéfico à Arte, e por isso mesmo mais benfazejo à educação moral. Junte-se a isso um outro elemento: a força e o entusiasmo da crítica aureviliana talvez tenham origem em um movimento de autopreservação antes de tudo egoísta, e a boa vontade para com Baudelaire venha da autoconsciência e condescendência de Barbey d’Aurevilly consigo mesmo. Em Baudelaire, esse poeta escandaloso e escaldante, que guardou por toda a vida o garbo de uma postura aristocrática e os modos de dândi habituado aos luxos de uma vida fácil e dissipada, o crítico talvez encontrasse demais de si para que pudesse se permitir reprová-lo. Por isso seu encontro com os versos de *As Flores do Mal* ultrapassa a apreciação estética e culmina num verdadeiro encontro de almas, na confluência de uma mesma convicção: a crença na existência do Mal no mundo e na sua ligação íntima com o verdadeiro princípio da Arte.

Filho pródigo da fé cristã retornado há pouco mais de dez anos à casa do Pai em 1857, Barbey d’Aurevilly lia o mundo, assim como os procuradores de justiça que defendiam a “moral pública e religiosa”, como uma estrutura na qual a existência de Deus é uma verdade inabalável. Em um sistema teísta em que o Deus bíblico governa, o Mal bíblico ganha necessariamente o direito de existência, e caminha logo atrás da bondade. Já o homem, feito à imagem e semelhança de Deus – e por isso ser instituído na *bondade* –, é ao mesmo tempo marcado em sua origem pelo Pecado Original que ocasionou a Queda, e se vê para sempre maculado pelo Mal. Mas, ao contrário do que parecem defender indivíduos como Ernest Pinard e Jules Sénard, para Barbey d’Aurevilly a arte não deve se esquivar do desenho do Mal para trabalhar pelo Bem: o compromisso da arte é com a Verdade divina, na qual a existência do Mal é toma parte e é princípio original. E se esse é o estado de coisas em que habita a humanidade, o prefácio de Baudelaire certamente ganha sentidos muito mais horríficos e verdadeiros para um leitor como Barbey d’Aurevilly ao evidenciar as raízes metafísicas de nossa maldade:

Sur l’oreiller du mal c’est Satan Trismégiste  
 Qui berce longuement notre esprit enchanté,  
 Et le riche métal de notre volonté  
 Est tout vaporisé par ce savant chimiste  
 C’est le Diable qui tient les fils qui nous remuent<sup>41</sup> (BAUDELAIRE, 1868, p. 79)

Na exposição fria e materialista empreendida por Flaubert, Barbey encontraria então uma descrição laicizada da maldade: ela se encontra no homem, não por ele possuir uma marca transcendental da condenação eterna, mas por sua mesquinhez insignificante e apego a questões

---

<sup>41</sup> “Sobre o travesseiro do mal é Satã Trimegisto/Que embala longamente o nosso espírito encantado,/E o rico metal de nossa vontade/É completamente vaporizado por este sábio químico/É o Diabo que sustenta os fios que nos movem”. [Ao contrário do procedimento padrão adotado até aqui, de manter no corpo do texto apenas as traduções, citando os originais em pés de página, optou-se por manter os poemas originais no corpo do texto, uma vez que as traduções apresentam perdas consideráveis no aspecto formal e, em alguns casos, no conteúdo.]

comezinhas e sem importância. O Mal em *Madame Bovary* é fruto do simples enfado de uma dona de casa, e não faz parte de nenhum plano superior – afinal não há plano superior, *Madame Bovary* sendo finalmente um livro “sobre o nada”. Em Baudelaire, por sua vez, Satã ganha as dimensões transcendentais que fazem de sua encarnação na arte uma forma reversa de vislumbre da Verdade superior, afinal, ser tocado pelo Demônio também é ser roçado pelo verso das mãos de Deus, princípio do qual Barbey parte para elaborar sua defesa da poesia baudeleriana:

Revoltante como a verdade, que frequentemente o é, que infelicidade! no mundo da Queda, este livro será moral à sua maneira; e, não ria! esta maneira não é nada menos do que aquela da própria Providência todo-poderosa, que envia o castigo após o crime, a doença após o excesso, o remorso, a tristeza, o tédio, todas as vergonhas e todas as dores que nos degradam e nos devoram por termos transgredido Suas leis. O poeta das *Flores do Mal* exprimiu, uns após os outros, todos estes fatos divinamente vingadores.<sup>42</sup> (BARBEY D’AUREVILLY, “Lettre et article de Barbey d’Aurevilly”, 1868, s. p.)

Mas o verdadeiro argumento de Barbey repousa sobre a seguinte lógica: *As Flores do Mal* não existem pela vontade depravada do poeta; elas existem por que a Arte é o retrato da verdade do mundo, e a verdade do mundo é a maldade continuamente reencarnada, não por ordem divina, mas pela vontade do próprio homem, esse ser corrompido desde a origem:

Deus é o talião infinito. Desejou-se o mal, e o mal engendra. Achou-se bom o néctar venenoso, e tomaram-no em tão alta dose, que a natureza humana arrebenta e um dia se dissolverá de fato! Semeou-se o grão amargo, recolhem-se as flores funestas.<sup>43</sup> (BARBEY D’AUREVILLY, “Lettre et article de Barbey d’Aurevilly”, 1868, s. p.)

Seu argumento, é verdade, guarda um pouco do compromisso pedagógico tradicional. Ao mesmo tempo, no entanto, dá à arte a liberdade de falar sobre qualquer assunto, desde que ele seja tratado com respeito às verdades divinas e, sobretudo, com respeito às verdades artísticas, que para Barbey passam pela emoção, pela transcendência e sobretudo pelo *excesso*.

Finalmente, o que também se observa aqui é que, já em 1857, Barbey d’Aurevilly desenvolvia o argumento que servirá de defesa para suas próprias encarnações literárias do mal terreno. E, assim como *Madame Bovary* e *As Flores do Mal*, o seu *Les Diaboliques* [*As Diabólicas*] também seria, em 1874, perseguido por ultraje à moral religiosa e aos bons-costumes. Barbey, no entanto, nunca permitiu que a nenhuma de suas obras fosse negado o

<sup>42</sup> *Révoltant comme la vérité, qui l’est souvent, hélas ! dans le monde de la Chute, ce livre sera moral à sa manière ; et ne souriez pas ! cette manière n’est rien moins que celle de la toute-puissante Providence elle-même, qui envoie le châtement après le crime, la maladie après l’excès, le remords, la tristesse, l’ennui, toutes les hontes et toutes les douleurs qui nous dégradent et nous dévorent pour avoir transgressé ses lois. Le poète des Fleurs du mal a exprimé, les uns après les autres, tous ces faits divinement vengeurs.*

<sup>43</sup> *Dieu, c’est le talion infini. On a voulu le mal, et le mal engendre. On a trouvé bon le vénéneux nectar, et l’on en a pris à si haute dose, que la nature humaine en craque et qu’un jour elle s’en dissout tout à fait ! On a semé la graine amère, on recueille les fleurs funestes.*

título de obra católica, e se ele trabalhava com a corrupção, era por que se encontrava no contexto corrupto de um século satânico, do qual apenas colhia as flores funestas. No próximo capítulo busco expor alguns dos elementos que colocavam o século XIX sob o domínio de Satã, e também mostrar qual era, afinal, essa semente maligna na origem dos frutos tão amargos.

### 2.1. A palma e o verso das mãos de Deus: um século satânico

No ano de 1873 a França ainda encarava sua situação política com considerável hesitação. Não tendo assegurado estabilidade para seus repetidos ensaios republicanos, o país se via traumatizado pelos violentos meses de março a maio de 1871 e se submetia a uma liderança conservadora, atestadamente legitimista<sup>44</sup> e encarnada na pessoa do Marechal Patrice de Mac Mahon, um militar aristocrata e monarquista contumaz que reduzia com muita boa vontade o próprio papel político à mera preparação para o tão sonhado retorno do rei. Qualquer rei. Mas, apesar de reacionário, militarista, católico e cidadão de bem, seu discurso inaugural na Câmara, proferido no dia imediato às eleições, foi sobretudo austero e prudente, indicando uma subscrição às leis e ao ainda vacilante modelo republicano:

Eu obedeco à vontade da Assembleia, depositária da soberania nacional, ao aceitar o cargo de presidente da República. Trata-se de uma pesada responsabilidade imposta ao meu patriotismo. Mas, com a ajuda de Deus, a dedicação de nosso exército que sempre será o exército da lei, o apoio de todas as pessoas honestas, nós continuaremos juntos o trabalho de liberação do território e do restabelecimento da **ordem moral** no nosso país; nós manteremos a paz interior e os princípios sobre os quais repousa a sociedade. Eu vos dou minha palavra de homem honesto e de soldado<sup>45</sup>. (VAVASSEUR-DESPERRIERS, 2009, p. 3) [grifos meus].

O histórico político do general, associado aos traços de sua personalidade listados agora a pouco, deixam entrever sob a sobriedade dessas palavras um desejo mais metafísico que se camufla. Observe-se que com Mac Mahon a palavra da vez torna-se justamente “ordem moral”,

---

<sup>44</sup> Os legitimistas formavam, inicialmente, um movimento político francês simpático ao catolicismo e favorável ao restabelecimento da monarquia nos moldes anteriores a 1789, através da ascensão ao poder dos descendentes do ramo mais antigo da dinastia Bourbon, depostos em 1830. A partir de 1848, entretanto, os legitimistas se unem a outros movimentos monarquistas (como os orleanistas) sob o partido da Ordem. Também chamaremos aqui de legitimistas os monarquistas que, em 1873, professavam valores como o catolicismo e o monarquismo reacionário como definido por Compagnon, ou seja, o retorno ao “pré-liberalismo aristocrático, isto é, à liberdade e à soberania dos grandes, antes de sua sujeição à monarquia absoluta vivida como uma tirania” (COMPAGNON. *Les antimodernes*, 2014, p. 29). Leia-se aí, então, um retorno ao modelo monárquico da Idade Média – mesmo que a essa altura já se tratasse de uma visão idealizada do período.

<sup>45</sup> *J'obéis à la volonté de l'Assemblée, dépositaire de la souveraineté nationale, en acceptant la charge de président de la République. C'est une lourde responsabilité imposée à mon patriotisme. Mais, avec l'aide de Dieu, le dévouement de notre armée qui sera toujours l'armée de la loi, l'appui de tous les honnêtes gens, nous continuerons ensemble l'œuvre de la libération du territoire et du rétablissement de l'ordre moral dans notre pays ; nous maintiendrons la paix intérieure et les principes sur lesquels repose la société. Je vous en donne ma parole d'honnête homme et de soldat.*

expressão que, segundo o comentário de Jean Vavasseur-Desperriers<sup>46</sup>, já havia sido utilizada pelo monarquista constitucional Adolphe Thiers, e tendia a se associar a um conjunto de valores difusos e retirados do senso-comum no limite da demagogia, residindo sobretudo na defesa e valorização das “pessoas de bem” e no retorno aos bons valores da sociedade. Ora, no conturbado contexto político da Terceira República, fixar quem exatamente seriam essas “pessoas de bem” se mostrava particularmente difícil, uma vez que se autodeclarava pessoa boníssima todo e qualquer governante em posição de poder<sup>47</sup>. Vavasseur-Desperriers, entretanto, observa que seu maior aproveitamento foi feito por parte dos conservadores e monarquistas, que promoveram uma verdadeira coalizão dos movimentos políticos da direita francesa, e que pretendiam preparar o país para a “Troisième Restauration” [“Terceira Restauração”]. Com a vitória legitimista nas eleições de 1873, viu-se então a instauração de um projeto de governo de Ordem Moral ancorado nos mesmos “princípios sobre os quais repousa a sociedade” e que guiariam os passos de Mac Mahon. Mas como observamos com Andréa Müller na primeira parte deste capítulo, a “moral pública”, e por derivação o próprios “princípios sobre os quais repousa a sociedade” não se dissociavam da moral religiosa, que por sua vez derivava o conceito de família (necessariamente patriarcal, centralizadora e moralista como a família eclesiástica). Com Mac Mahon, isso ainda se associava, é claro, à força militar e era finalizado, como se observa no discurso, pela instauração de uma hegemonia das “gentes de bem”. Pode-se também deduzir do discurso do general um profundo temor pelo possível radicalismo republicano, assim como o desejo de restabelecimento do poder e importância da religião na sociedade francesa. Não surpreende que o ideal de ordem moral passasse, como de praxe, pela repressão da imprensa, em especial a de esquerda, e pela instituição de um enrijecido ensino religioso, talvez a única alternativa capaz de extirpar a nefasta influência dos anos de filosofia das Luzes e pensamento racional e positivista.

Subjacente aos ideais políticos, um receio mais obscuro e primitivo assombrava as ações dos legitimistas. Sua eleição, vale lembrar, acontecia sobre os escombros remanescentes do abalo provocado pela Comuna de 1871, que ainda aterrorizavam Paris. Esse, entretanto, era só mais um na lista de traumas que marcaram, em sucessão, o século XIX: 1789, acima de todos;

---

<sup>46</sup> Cf.: VAVASSEUR-DESPERRIERS, Jean. Réalités et limites de la coalition d’ordre moral In : *Le Seize-mai revisité* [en ligne]. Lille : Publications de l’Institut de recherches historiques du Septentrion, 2009 (généré le 19 avril 2021). Disponível em : <http://books.openedition.org/irhis/2257>.

<sup>47</sup> “Assim, Jules Favre coloca em evidência o que ele considera como um desvio de linguagem. Designar-se como governo das “pessoas de bem” não significa grande coisa. Todos os governos vitoriosos chamaram a si mesmo “gente de bem”, e designaram seus adversários de “revolucionários”. [*Ainsi, Jules Favre met-il en valeur ce qu’il considère comme un détournement de langage. Se désigner comme le gouvernement des « gens de bien » ne signifie pas grand-chose. Tous les gouvernements victorieux se sont appelés « gens de bien », et ont désigné leurs adversaires comme des « révolutionnaires ».*] (VAVASSEURS-DESPERRIERS, 2009, p. 5)

as barbaridades do Terror de 1793 e a consequente execução do Rei; o jugo imperial de 1804 a 1815 e sua derrocada; a revolução de 1848 e seu fracasso nos massacres de junho; o golpe de estado de 1851 e a derrota na recente Guerra Franco-Prussiana de 1870 a 1871. Essas memórias excessivas e dolorosas para muitos franceses – e sobretudo para os governantes – levavam a questionar se não estaria a França, como um só corpo, purgando os crimes cometidos contra a própria divindade, e que fizeram do XIX um período marcado pelo Mal: um século satânico. Nessa metafísica-teológica da história política francesa, defendia-se a ideia de que, nova forma do Pecado Original, a Revolução de 1789 havia despertado a ira de Deus, fonte de todas as sucessivas tragédias que salpicaram de sangue toda a nova história da França. Por isso, com a eleição de Mac Mahon instaura-se o governo de Albert de Broglie, e um clima geral de contrição, devoção e remissão dos pecados e excessos recentes e passados toma conta da atmosfera social.

## 2.2. Revolução e Conservação: Edmund Burke e o Mal Sublime

As interpretações da Revolução Francesa como sendo um atentado à ordem natural, ou como encarnação barbárica do próprio caos, ameaçando a integridade e a existência de todo o corpo social, aparecem muito antes de 1873 e já em 1790, Edmund Burke alertava, com o seu *Reflections on the Revolution in France* [*Reflexões sobre a Revolução na França*], sobre o caráter desastroso do movimento. O interessante no exame do filósofo irlandês é que, sendo membro do partido Whig e tendo por anos defendido a restrição dos poderes monárquicos, seu posicionamento diante dos eventos frustrou as expectativas tanto de seu jovem interlocutor no conjunto de cartas que compõem a análise, quanto de seus contemporâneos e aliados políticos. Face ao entusiasmo com o qual as notícias chegadas da França foram acolhidas na Inglaterra, o posicionamento de Burke foi encarado como conservador e, no limite, reacionário, sendo duramente condenado pela *intelligentsia* liberal e por nomes como Mary Wollstonecraft<sup>48</sup>. Isolado em suas críticas, Burke acreditava que a Revolução Francesa trabalhava antes contra do que a favor de suas alegadas pretensões, e isso por ser irracional, anárquica e autofágica, uma vez que pretendia erigir a nova sociedade a partir da completa aniquilação dos pilares garantidores da existência mesma de qualquer forma de sociedade.

Para Burke, o principal desses pilares era o princípio da manutenção pela hereditariedade, segundo o qual o poder não pode ser atribuído a um indivíduo nem pela escolha, nem pela vontade de outrem, ainda que se trate do desejo da totalidade de indivíduos

---

<sup>48</sup> (HOGLE, 2002, 1529)

constituindo uma nação. Essa concepção anula inteiramente a premissa de uma eleição de governantes, pois o poder é antes uma distinção conquistada pela argúcia diplomática ou pela habilidade bélica dos melhores homens existentes em um dado período, e a partir daí legada aos seus descendentes ou herdeiros nomeados, que constituirão a ordem diferenciada de homens genética, intelectual e historicamente preparados e destinados ao comando daqueles que a eles se submetem livremente. A visão de Burke é bastante organicista e entende nações e sociedades como constituições superiores às histórias particulares dos indivíduos anônimos que as compõem. O corpo social é assim uma entidade que deve ser preservada em sua integridade a partir do respeito das tradições, uma vez que os antepassados, mais sábios e mais experientes, já desenvolveram a melhor versão possível do conjunto de princípios morais, sociais e políticos adequados para guiar as relações humanas. Sendo assim, se o resultado final de séculos de disputas e deliberações foi a monarquia, isso se deve ao fato de ser ela e somente ela o modelo mais bem capacitado para gerir as organizações humanas. Sobre os escombros da destruição completa do passado, acredita Burke, nenhum futuro poderá ser erigido, e isso pois

As pessoas não olharão para a posteridade, se nunca olharem para seus ancestrais. Além disso, o povo da Inglaterra sabe bem que a ideia da hereditariedade fornece um princípio seguro de conservação, e um princípio seguro de transmissão, sem, no entanto, excluir um princípio de melhoria.<sup>49</sup> (BURKE, *Reflections on the Revolution in France*, 2016, p. 39)

Deslocando o foco do progresso, paixão amplamente cultivada em seu século, em direção ao princípio básico de *conservação*, Burke delinea as premissas guiando e definindo o pensamento político conservador, para o qual todas as respostas para todas as perguntas, ou pelo menos as mais importantes, se encontram em um ponto passado, e não num futuro construído pela habilidade criativa da razão humana<sup>50</sup>. Qualquer tentativa de ruptura completa com os modelos só poderá, por isso, refletir no caos, na amoralidade, na barbárie e na autoaniquilação, revelando-se insensato e antinatural e tornando-se fonte de grave ofensa contra a integridade do corpo social e contra a natureza. Em sua defesa da monarquia, Burke alega que

---

<sup>49</sup> *People will not look forward to posterity, who never look backward to their ancestors. Besides, the people of England well know that the idea of inheritance furnishes a sure principle of conservation, and a sure principle of transmission, without at all excluding a principle of improvement.*

<sup>50</sup> A oposição entre tradição e modernidade, antigo e novo, não é uma novidade inaugurada por Burke, e pode-se verificar a cada geração uma atualização dos termos que a constituem. No contexto europeu alguns embates são, entretanto, emblemáticos, como a *Querelle des Anciens et des Modernes* [“Querela dos Antigos e dos Modernos”], que entre o século XVII e XVIII motivou a academia francesa e mais tarde influenciou jovens poetas e filósofos alemães na origem do Romantismo. O próprio movimento romântico deve ser primeiramente entendido numa relação de oposição aos modelos do Neoclassicismo francês que dominavam a produção artística em toda a Europa. Mais tarde, o século XIX se vê marcado entre a oposição à modernidade, ainda que, como observado por Antoine Compagnon, não exista exatamente um impulso de retorno, mas sim uma resistência ao fluxo do progresso e uma profunda nostalgia por um tempo passado e perdido.

O nosso sistema político [monárquico inglês] está situado em uma justa correspondência e simetria com a ordem do mundo, e com o modo de existência decretado para um corpo permanente composto de partes transitórias, onde, pela disposição de uma estupenda sabedoria, moldando juntos a grande e misteriosa incorporação da raça humana, o todo, de uma só vez, nunca é velho ou de meia-idade ou jovem, mas, em uma condição de constância imutável, avança através do variado teor das perpétuas decadência, queda, renovação e progressão<sup>51</sup>. (BURKE, *Reflections on the Revolution in France*, 2016, p. 39)

Assim como na Inglaterra, a pedra basal que garantia a manutenção da dignidade, da civilidade, da organização e dos valores mais altos da humanidade, ao menos naquele momento específico da sociedade francesa, era a Monarquia. Sendo assim, as atitudes dos revolucionários franceses, em especial em seu tratamento da família Real que era, afinal, a forma viva e a encarnação última da estrutura de poder e ordem do Estado francês, foram antes a confirmação da nefasta natureza humana do que de seu anseio natural pela liberdade e pela justiça. Para Burke, a natureza do homem é irrefletida e má, havendo sempre a necessidade de uma força externa que a contenha e eduque. Confiar em seus instintos como garantia da preservação da saúde da sociedade humana é, portanto, uma enorme inocência: e aqui reside a crítica principal de Burke contra os filósofos das Luzes franceses. Contra a crença cega na racionalidade humana, Burke opõe, muito racionalmente, as evidências de sua animalidade e barbaridade, demonstradas no tratamento atroz dispensado à rainha pelo povo de Paris e amplamente ignorado pelos admiradores da Revolução. Burke enxerga aí como “esse tipo de gente está tão tomado por suas próprias teorias sobre os direitos do homem, que esqueceram completamente a sua natureza<sup>52</sup>”. Essa concepção fatalista do homem apresenta em outros críticos, como veremos adiante, origens bastante mais metafísicas. Para o pensamento teleológico cristão, e principalmente na perspectiva católica, a fonte primária do homem é o Pecado Original, compartilhado desde o princípio por todos os indivíduos nascidos depois da queda, ou reencenado e renovado a cada dia e por cada um de nós. Se na percepção conservadora-católica a razão louvada pela Filosofia das Luzes do século XVIII passa a ser causa da queda humana, no século XIX os conservadores acabam por procurar afastar-se da racionalidade e apegar-se a verdades mais absolutas. E assim, como observa Taine:

---

<sup>51</sup> *Our political system is placed in a just correspondence and symmetry with the order of the world, and with the mode of existence decreed to a permanent body composed of transitory parts,—wherein, by the disposition of a stupendous wisdom, moulding together the great mysterious incorporation of the human race, the whole, at one time, is never old or middle-aged or young, but, in a condition of unchangeable constancy, moves on through the varied tenor of perpetual decay, fall, renovation, and progression.*

<sup>52</sup> *This sort of people are so taken up with their theories about the rights of man, that they have totally forgot his nature.* (BURKE, *Considerations on the Revolution in France*, 2016, p. 71)

À exceção dos dois primeiros séculos de nossa era, nunca os rumos dos sonhos metafísicos foram tão fortes e contínuos; nunca se teve mais inclinação para acreditar não na razão, mas no coração; nunca se teve tanto gosto pelo estilo abstrato e sublime que faz a razão ser enganada pelo coração.<sup>53</sup> (TAINÉ, 1860p, 295-296)

Também um homem religioso, mesmo apesar de sua abordagem mais racional, Burke parece concordar que, por ter-se constituído pelo Pecado, a natureza humana é, por instinto, levada a repeti-lo, o que faz do homem pernicioso por natureza – e condenado ao Mal.

Mas é justamente nessa relação íntima entre a Revolução Francesa e Mal – humano e terreno – que pode nascer, ainda dentro das reflexões de Burke, uma outra e interessante interpretação da Revolução. Opositor confesso dos eventos que acabam de se desenrolar no continente e incrédulo sobre suas virtudes, uma vez que admite ser ainda muito cedo para classificá-los como bons (para ele o verdadeiro valor da Revolução só se mostraria pela avaliação dos seus resultados últimos), Burke, entretanto, permanece ao longo das suas *Reflexões* fiel aos conceitos que ele mesmo definiu mais cedo em sua carreira. Por isso, convencido da maldade da Revolução, o autor não nega haver algo de grandioso num movimento que parecia conduzir os homens mais do que era por eles conduzido, e que, ao devorar tudo o que se encontrava no caminho, despertando o temor do extermínio e aniquilação da existência tanto daqueles que participavam quanto dos que observavam os eventos, exibia uma natureza profundamente sublime.

Há de se fazer atenção a essa adjetivação. No contexto da literatura burkeana, o Sublime vai muito além de uma qualidade, moldando-se num verdadeiro conceito filosófico em interação com os instintos de sobrevivência e preservação humanos, assim como com a dor e com a busca pelo prazer. Em *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful [Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e da Beleza]* (1757), Burke demonstra sua natureza intelectualmente honesta e objetiva e, sem rodeios, define como Sublime

o que quer que se mostre capaz de despertar de alguma forma as ideias de dor e perigo, isto é, o que quer que seja em alguma medida terrível ou se relacione com objetos terríveis, ou que opere de alguma forma análoga ao terror, é isso uma fonte do sublime; isto é, é produtor da mais forte emoção que a mente

---

<sup>53</sup> *Sauf les deux premiers siècles de notre ère, jamais le bourdonnement des songes métaphysiques ne fut si fort et si continu ; jamais on n'eut plus d'inclination pour croire non sa raison, mais son cœur ; jamais on n'eut tant de goût pour le style abstrait et sublime qui fait la raison supe du cœur.*

seja capaz de sentir.<sup>54</sup> (BURKE, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 2016, loc. 1360)

Tornando-se um dos conceitos mais importantes e influentes do século XVIII, a definição de Edmund Burke impactou as reflexões de diversos outros eminentes pensadores ocidentais, tais como Immanuel Kant, que logo em 1764 publica o seu *Observações Sobre o Sentimento do Belo e do Sublime*, e Friedrich Schiller, que contribui à discussão com *Do Sublime ao Trágico* (1790). Para além do campo filosófico, no entanto, o Sublime burkeano foi extremamente profícuo para a produção artística dos XVIII e XIX, inspirando as obras de Ann Radcliffe, Emily Brontë, Caspar David Friedrich e Eugène Delacroix, apenas para citar alguns nomes. Para Burke, o Sublime, ainda que ligado à possibilidade de dor e sofrimento, resultaria nas sensações mais poderosas da mente humana, e isso pois “as ideias dolorosas são muito mais poderosas que aquelas associadas ao prazer”<sup>55</sup>. Para ele, se por um lado o Sublime está diretamente ligado à dor, ao perigo, ao instinto de preservação, ao risco de destruição, por outro também se associa à evicção do Mal, o que causa uma espécie de *prazer negativo*, nomeado pelo autor como “deleite”, e que surge em oposição ao *prazer positivo*, que ele atrela ao amor relaxante<sup>56</sup> e que tem sua origem seja no suprimento de uma falta, na satisfação de um desejo ou na realização de fato agradável. Burke nos indica também estar o Sublime ligado à impossibilidade de apreensão total de uma ideia ou conceito, e por isso afastado do conhecimento e da cognição – como no verbo *cognosco*, mas talvez também como em *cogo*, isto é, “coletar, reunir, restringir e confinar”. Interessante notar que, assim considerado, o Sublime não passa pela razão, pela consciência, nem é passível de manipulação e domínio, mas provoca no indivíduo uma sensação de arrebatamento diante de algo muito maior do que si e da capacidade de apreensão, mesclando-se ao descontrole, à perda ou ao deslocamento de si em direção a algo tão terrível quanto superior. A experiência do sublime se assemelha, então, à experiência mística do sobrenatural, do divino ou do absoluto, resultando em uma forma de epifania ou revelação de um plano superior à própria consciência.

De volta a *Reflections on the Revolution in France*, Burke aplica suas noções do Sublime aos eventos recentes, concluindo que ao tentar apreender a Revolução em sua totalidade, qualquer indivíduo sentir-se-ia dominado por sua magnitude incapacitante e

---

<sup>54</sup> *Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.*

<sup>55</sup> *I say the strongest emotion, because I am satisfied the ideas of pain are much more powerful than those which enter on the part of pleasure.* (BURKE, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 2016, loc. 1360)

<sup>56</sup> (ROSETTI, 2014)

ameaçadora. Realização de homens comuns – o que a investe com um caráter de inédita intervenção no decurso da História, de experimentação de seus eventos e de promoção do progresso humano, transformando-se assim em um dos eventos formadores da modernidade<sup>57</sup> –, a Revolução logo se torna maior do que a soma de suas partes, transformando-se em uma massa descomunal e hostil, ameaçando a vida dos que são tomados pela torrente alucinada de seus eventos, o que leva invariavelmente à experiência do Sublime. Diante da confrontação com algo que ultrapassa nossas capacidades, sem de fato levar ao aniquilamento, é o instinto de conservação que se ativa ante algo que põe em risco a existência.

Má, sublime, irracional e perigosa, é fácil entender como a Revolução logo se viu também investida daquele mesmo caráter místico e religioso encontrado nas origens das leituras fatalistas do homem: encarnação do Mal, a Revolução Francesa é uma reencenação do Pecado Original – e por seus desdobramentos, uma reencenação talvez somente comparável à Crucificação do Cristo. Ao atribuir à Revolução um caráter Sublime, Burke acabou por colocá-la em uma posição supra terrena que exigia justificativas que escapem à simples ação da racionalidade humana, tornando-se uma experiência, se não do próprio Deus, ao menos da manifestação pura de seus desígnios ou de sua vontade. Burke iniciava assim uma das interpretações mais replicadas pelos detratores da Revolução Francesa, sobretudo pelos religiosos, conservadores e legitimistas e, apesar de ser ele mesmo um defensor da fé, provavelmente não intencionava que sua análise ganhasse o caráter teológico e teleológico que tomaria a seguir.

### **2.3. Revolução e Queda: Joseph de Maistre e o mundo marcado pelo Pecado**

Esse foi o percurso adotado por Joseph de Maistre em suas investigações da Revolução. Nascido em 1753 em Chambéry, na região da Sabóia, ele foi talvez o filósofo, escritor, diplomata e magistrado cujas ideias mais influenciaram os movimentos contrarrevolucionários ao longo dos séculos XVIII e XIX. Envolvido desde muito jovem com vertentes místicas do cristianismo, torna-se em 1774 membro da loja maçônica *Trois Mortiers*, em sua cidade natal e, ao longo de sua carreira, nunca negou suas convicções religiosas, principalmente no que diz respeito ao providencialismo, ao profetismo e à teoria do sacrifício ou da reversibilidade das penas. Com a explosão do movimento revolucionário em 1789, de Maistre adota um posicionamento razoavelmente aberto quanto às motivações na origem da Revolução: em uma intervenção junto ao soberano Senado da Sabóia, o senador de Maistre roga para que “o povo

---

<sup>57</sup> (PECORARO, 2009, p. 30)

marche a passos largos rumo à igualdade civil”<sup>58</sup>. Entretanto, deplora já de início o que ele enxerga como sendo excessos cometidos pelos revolucionários, transformando-se em verdadeiro detrator do movimento tão logo as instituições monárquicas e religiosas se viram ameaçadas pelos projetos republicanos e laicizantes. Em 21 de janeiro de 1793, por fim, vê-se tomado de horror diante do episódio da execução de Luís XVI.

Como vimos há pouco, Edmund Burke, no qual de Maistre busca inspiração para suas investidas contra o movimento revolucionário, já havia criticado em suas *Reflexões* o infeliz tratamento dispensado às figuras reais, em especial a um Rei que, disposto a realizar concessões a seus súditos, a diminuir a própria autoridade e a “chamar o seu povo a uma partilha de liberdade desconhecida, e talvez indesejada, por seus antecessores [...], não merece o cruel e insultante triunfo de Paris”<sup>59</sup>. Após a execução de Luís XVI, para Joseph de Maistre, a barbárie toma novas proporções, e os crimes da França se tornam ainda mais abomináveis. Em *Considérations sur la France* (1795), o filósofo acusa o episódio de “crime sem nome” contra a soberania real que, descendendo diretamente de Deus, faz de seu alvo final a própria divindade. Joseph de Maistre é particularmente crítico do crime de lesa-majestade, uma vez que considera a estrutura monárquica como oriunda e parte constituinte dos planos de Deus para a humanidade. Atentar contra a vida do Rei, além de verdadeira heresia, seria a mais pura demonstração da soberba humana e completa inobservância da vontade Superior. Por isso, ele define a execução de Luís XVI como “um dos maiores crimes que se poderia cometer”<sup>60</sup>, e completa dizendo que

se a soberania reside sobre uma cabeça, e essa cabeça tomba vítima do atentado, o crime aumenta em atrocidade. Mas se esse Soberano não mereceu seu destino por nenhum crime; se as suas virtudes mesmas armaram as mãos dos culpados contra ele, o crime não tem mais nome. Nessas características reconhecemos a morte de Luís XVI; mas o que interessa destacar é que jamais

---

<sup>58</sup> (SAINT-GENIS, 1869, p. 116)

<sup>59</sup> Na passagem completa, Edmund Burke afirma que: “Nunca pensarei que um príncipe, cujos atos de todo o reinado foram uma série de concessões a seus súditos, que estava disposto a relaxar a própria autoridade, a abdicar de suas prerrogativas, a chamar o seu povo a uma partilha de liberdade desconhecida, e talvez indesejada, por seus antecessores, – tal príncipe, embora devesse estar sujeito às fraquezas comuns ligadas aos homens e aos príncipes, embora ele devesse ter pensado que era necessário fornecer força contra os desígnios desesperados manifestamente direcionados contra sua pessoa e os resquícios de sua autoridade — embora tudo isso deva ser levado em consideração, serei levado com grande dificuldade a pensar que ele mereça o triunfo cruel e insultuoso de Paris e do Dr. Price. [*I shall never think that a prince, the acts of whose whole reign were a series of concessions to his subjects, who was willing to relax his authority, to remit his prerogatives, to call his people to a share of freedom not known, perhaps not desired, by their ancestors,—such a prince, though he should be subject to the common frailties attached to men and to princes, though he should have once thought it necessary to provide force against the desperate designs manifestly carrying on against his person and the remnants of his authority,—though all this should be taken into consideration, I shall be led with great difficulty to think he deserves the cruel and insulting triumph of Paris, and of Dr. Price.*] (BURKE, *Considerations on the Revolution in France*, 2016, p. 86)

<sup>60</sup> *un des plus grands crimes qu'on puisse commettre.* (DE MAISTRE, *Considérations sur la France*, 1821, p. 15)

um crime tão grande teve um número maior de cúmplices.<sup>61</sup> (DE MAISTRE, *Considérations sur la France*, 1821, p. 15)

Essa interpretação da execução real é resultado necessário da própria visão de mundo adotada por Joseph de Maistre. Assim como Edmund Burke, de Maistre encontrava na conservação o processo necessário e indispensável à sobrevivência dos valores humanos. Para os dois, e principalmente quando se considera o Burke de dicção inflamada das *Considerations on the Revolution in France*, nossas soluções encontram-se no passado, e o único caminho verdadeiramente moral para se criar as raízes necessárias ao enfrentamento da inconstância e mudança impostas pela sucessão do tempo é o respeito à tradição e aos rituais enquanto soluções asseguradas pela experiência e pela constância na própria efemeridade. Vale sempre reforçar que Edmund Burke não ignorava a validade e a necessidade do progresso, ou melhor, da melhoria, como parte integrante da experiência política – tomemos parte de citação anterior como exemplo, quando ele diz que “o povo da Inglaterra sabe [...] que a ideia da hereditariedade fornece um princípio seguro de conservação [...] **sem, no entanto, excluir um princípio de melhoria**”<sup>62</sup> [grifos meus]. Burke, entretanto, recusava a utopia de ser possível realizar *tabula rasa* da história e apagar a experiência já adquirida pelas nações enquanto corpos sociais para instituir um sistema radicalmente inédito. Recusava também a paixão da ruptura pela ruptura, ou seja, do progresso que se realizasse sem objetivar a melhoria do sistema em exercício e que não buscasse se justificar no próprio estado de coisas. Pode-se considerar então que, assim como a paixão pela ruptura, a paixão pela tradição em si não gera benefícios na concepção de Edmund Burke: é só quando as tradições se mostram capazes de garantir a continuidade dos melhores valores humanos que elas devem ser preservadas.

Feita a ressalva, pode-se ainda assim observar que, tanto Burke quanto de Maistre confiam no princípio da hereditariedade: não cabe, portanto, aos indivíduos anônimos a decisão sobre os grandes eventos do mundo, visto que os responsáveis pelo governo das nações são nomeados por aqueles que já se mostraram, ao longo de décadas e séculos, capacitados para tal. Em de Maistre, entretanto, junta-se ao conservadorismo e ao princípio de hereditariedade um lado religioso ainda mais determinante. Para Joseph de Maistre, o resguardo das tradições também evidencia um respeito à estipulação das leis divinas que data da gênese do mundo: conserva-se o que foi, pois foi e é, desde sempre e para todo o irrevogável sempre, a vontade

---

<sup>61</sup> *si la souveraineté réside sur une tête, et que cette tête tombe victime de l'attentat, le crime augmente d'atrocité. Mais si ce Souverain n'a mérité son sort par aucun crime ; si ses vertus même ont armé contre lui la main des coupables, le crime n'a plus de nom. À ces traits on reconnoît [sic] la mort de Louis XVI ; mais ce qu'il est important de remarquer, c'est que jamais un plus grand crime n'eut plus de complices.*

<sup>62</sup> Cf. citação na p. 30 e nota respectiva (49)

perfeita de um princípio único e perfeito em origem: o próprio Deus. Em um sistema em que há então um Deus único, onipotente, onisciente e onipresente, não pode haver nada que escape dos Seus desígnios: Ele é a régua última do mundo, e tudo o que é, é pela Sua exclusiva vontade. A isso nomeia-se providencialismo: a crença de que nada escapa aos planos divinos.

A existência a um só tempo de um Deus único e de manifestações malélicas como a Crucificação e a Revolução, entretanto, mostra-se conflitante, e cada uma das três marcas do poder Supremo – onipresença, onipotência e onisciência –, causaram problemas específicos aos teólogos no que concerne à questão da existência do Mal na Terra. Aqui, uma primeira questão surge: sendo Deus o princípio de todas as coisas, poderia Ele, que é pura bondade, ser a causa primária também do Mal? Santo Agostinho, um dos primeiros a refletir sobre esse tema em *A Cidade de Deus* (circa 426 d.C.), garante que não, e subscrevendo-se às suas reflexões, a Igreja seguiu atribuindo o Mal à carne: ele diz respeito ao homem e age para a punição dos crimes do próprio homem, mantendo-se assim dissociado da figura de Deus. Quando inocentes e livres de pecado, Adão e Eva viviam imunes a qualquer sofrimento no Paraíso: foi apenas a partir da transgressão humana que se gerou a necessidade da punição dos homens; e assim o Mal existe unicamente a partir dos culpados e para a sua reparação.

A solução, entretanto, traz consigo um novo problema: sendo Deus fonte da justiça eterna e da eterna bondade, como é possível que permita um estado de coisas no qual os inocentes sofram o Mal, enquanto livram-se dele os culpados? Haveria uma “injustiça divina”? A isso, de Maistre responde com uma simples conclusão: não há injustiça divina pois não há, nesse mundo, nenhum inocente<sup>63</sup>. Sendo todos os homens herdeiros do Pecado Original, todo aquele que sofre, sofre sendo transgressor, por suas ações ou pela culpa genética. A inocência, se é que há, é um estado transitório perante à verdade humana que é a da desobediência: e assim todo homem ganha um quê de satânico, todo homem é um pouco Prometeu, pois todos nós, por nossa ação ou não, somos herdeiros dos atos desonrosos de nossos pais primordiais, e assim estamos eternamente, como Eva, cedendo à tentação da serpente; eternamente, como Adão, cedendo à tentação de Eva; eternamente comendo do fruto da Árvore da Ciência do Bem e do Mal, eternamente expulsos do paraíso – e, os mais satânicos de nós talvez venham a concordar, eternamente motivados a uma justificada revolta.

Além disso, dada a natureza imperfeita do homem, o Pecado Original se reencena constantemente no mundo, gerando sempre novas formas de Mal e novas causas para o tormento. Não esqueçamos, entretanto, que, habitando um mundo regido pela vontade divina,

---

<sup>63</sup> (DE MAISTRE, ‘Troisième entretien’, *Les Soirées de Saint-Petersbourg*, 1822)

nenhum sofrimento por sua vez se produz em vão. Pelo contrário, toda injustiça trabalha para a providência e, sofrendo, o indivíduo em estado de inocência opera, na verdade, em favor da redenção última da própria humanidade. Trata-se aqui da reversibilidade das penas: inserido em um sistema perfeito, pois concebido por Deus, onde não se admite a existência de excessos e faltas, todo Mal atuando no mundo é revertido em última instância para o Bem, conforme os planos do Altíssimo. Mas mesmo que revertido em Bem, realizando-se o Mal produz-se sempre a necessidade da punição, indispensável ao restabelecimento do equilíbrio de um sistema que trabalha em jogo soma zero. O objetivo final é o retorno a Deus, a união com o todo, a ordem completa.

Como citado, para Joseph de Maistre a Monarquia era a grande herdeira da ordem e das leis divinas. Iniciada a Revolução, atentou-se diretamente contra a hereditariedade e contra a ordem, atitude disruptiva que vai diretamente contra os planos de Deus. A providência, entretanto, trabalha pela preservação de seus próprios desígnios e, por um princípio de reversibilidade, tem tanto na Revolução quanto na execução da figura real – inocente ou em estado de inocência – a chave para o restabelecimento futuro da Monarquia em sua versão mais pura e moral. O crime, isto é, o assassinato do Rei, continua sendo crime, ampliado pela inconsciência barbárica de seus perpetradores que o celebram ao invés de se afligir diante do alto preço do derramamento desse sangue em parte divino. Sendo assim, o crime contra o Rei foi um crime contra Deus, o que exige uma punição à altura do delito, e para de Maistre “cada gota do sangue de Luís XVI custará torrentes à França; quatro milhões de franceses, talvez, pagarão com suas cabeças o grande crime nacional de uma insurreição antirreligiosa e antissocial, coroada por um regicídio”<sup>64</sup>. Com a Revolução, foi o próprio Deus quem sangrou, e para Joseph de Maistre e tantos outros antirrevolucionários religiosos (como Louis de Bonald, Montlosier ou o abade Maury, ou ainda Saint-Bonnet alguns anos mais tarde), os eventos que se seguiram só serviram para confirmar que 1) o homem está condenado ao Mal e precisa de forças externas para contê-lo; 2) o Mal é hereditário e gera dívidas que serão reclamadas junto aos infratores ou a seus descendentes, inocentes ou não; 3) felizmente, nada escapa aos desígnios de Deus, e assim até o Mal do mundo trabalha para o Bem. Assim, de Maistre institui no cenário francês uma interpretação de 1789 que passe necessariamente pela lente religiosa: instaura, então, a metafísica da Revolução.

---

<sup>64</sup> *Chaque goutte du sang de Louis XVI en coûtera des torrents à la France ; quatre millions de François, peut-être, paieront de leurs têtes le grand crime national d'une insurrection anti-religieuse et anti-sociale, couronnée par un régicide.* (BURKE, *Considérations sur la France*, 1821, p. 18)

#### 2.4. Revolução e Religião: a permanência do teológico-político<sup>65</sup>

Essa metafísica da Revolução Francesa, para além dos movimentos ideológicos, provocou efeitos políticos concretos na vida social dos franceses. Se após 1789, e em especial após os terríveis anos de Terror de 1791 a 1793, a França se viu conspurcada, o sentimento punitivista só fez ser reforçado pelas sucessivas opressões e derrotas, e em especial pelos resultados da Guerra Franco-Prussiana de 1870-71. O presente era dominado pelo caos, e experimentar o mundo significava, para alguns, alinhar-se a essa interpretação satânica das coisas e desenvolver uma espécie de fascínio pelo Mal como realidade única da vida terrena, e portanto como origem inclusive de seus encantos. Como observa Antoine Compagnon, “as ilusões modernas (...) se deduziriam do desconhecimento do pecado original. O erro do século XVIII é o de ter colocado a natureza, e não o pecado, como fundamento do belo (...) A beleza data do pecado; é inseparável da melancolia; é satânica”<sup>66</sup>.

Ao mesmo tempo, governar significava procurar os meios seja para um retorno, seja para o restabelecimento, seja para a renovação do equilíbrio representado pela monarquia: e não surpreende daí que a França, mas não só, se veja nesse início de século XIX tomada pela nostalgia da Idade Média idealizada. Sendo assim, em 1873 a busca pela misericórdia se mostrava, mais do que um movimento piedoso, uma genuína urgência para todo o corpo social adoecido pelas heresias republicanas. Tendo todo e cada um dos franceses pecado enquanto indivíduo e enquanto parte do organismo maior, exigiam-se agora penitências igualmente extraordinárias, na mesma lógica medieval de grandes peregrinações de massa, ou dos expurgos coletivos que permitissem, por sua extensão, barganhar com o divino. Se a França precisava se redimir, cabia unicamente aos legitimistas recém-eleitos encontrar os meios para tanto, pois eles eram os únicos a reconhecer as verdadeiras causas da desordem atual. Em lei do dia 24 de julho de 1873, os legitimistas aprovaram como questão de utilidade pública a construção da basílica dedicada ao Sagrado Coração de Jesus sobre a colina de Montmartre, atando o mais intimamente possível os passos do secular aos imperativos do sagrado. Paris ganhava uma igreja e o país perdia a laicidade sob a promessa de concórdia com Deus e a vitória da boa moral. O movimento, que não traz em si nenhuma novidade diante do histórico político e social francês – raridade era mesmo a separação entre Igreja e Estado –, se transforma em curioso efeito

---

<sup>65</sup> O título do subcapítulo é uma clara alusão ao artigo “Permanence du théologique-politique?” [“Permanência do teológico-político?”] publicado por Claude Lefort em 1981 (*Le temps de la réflexion*, n° 2) e ao qual eu infelizmente não tive acesso ao longo da realização do presente trabalho. Sua leitura, entretanto, fica aqui recomendada a toda aquela ou aquele que deseje se aprofundar nas discussões acerca do envolvimento íntimo entre política e religião.

<sup>66</sup> (COMPAGNON, *Os Antimodernos*, 2011, p. 94)

colateral do processo revolucionário, e pode ser entendido como uma das manifestações do que Alphonse Dupront nomeou em 1987 “Recharge Sacrale” (“recarga sacra”)<sup>67</sup>, ou seja, o projeto empreendido ao longo do século XIX pelas autoridades religiosas católicas de reconstituir a influência e poder das práticas, dos objetos e dos locais santos após o longo e violento processo de dessacralização infligido desde 1789. A construção da basílica, iniciada somente em 1875, durou bem mais do que o governo de Mac Mahon, e se estendeu por 16 anos até a sua inauguração oficial em 5 de junho de 1891.

Em um raro dia ensolarado de inverno, a basílica resplandece austera sob os fulgurantes raios de sol, ampliados pelas rochas calcárias cuidadosamente selecionadas para sua construção, o todo formando um halo de luz branca, ardente como uma tocha erguida contra o fundo azul do céu de Paris. Placidamente assentada no ponto mais alto da cidade, e local de observação mais elevado da capital até 1889, a igreja se ergue ao fim da Butte de Montmartre e da inumerável sucessão de escadarias que civilizaram a colina que lhes dá nome. Para o pedestre, a ascensão física mimetiza uma possível ascensão espiritual: passeio ou peregrinação, a conclusão em ambos os casos é uma sublime prostração diante da grandeza da edificação, verdadeiro trono de Deus, o que só confirma o seu papel como edifício político e projeto moral. Sua incomum orientação sobre um eixo Norte-Sul, ao invés da tradicional disposição Leste-Oeste, também não é acidental: se por um lado forçada pelas características do terreno, ganha, por outro, um papel simbólico ao abrir o interior da igreja para o centro parisiense. Pairando 400 metros acima do coração da França, a Sacré-Coeur derrama suas bênçãos e espelha o desejo de ordem e clareza esculpido por Haussmann nos bem-comportados boulevards que domesticaram a velha cidade medieval.

Aos seus pés, entretanto, um outro mundo fumeja. Esgueirando-se pelas encostas do monte Martre se estende íngreme, sinuoso e sedutor um complexo sistema circulatório de ruas estreitas, até hoje pulsantes de vida – e, diferente dos muros alvos da catedral, de cores exuberantes –, cujo histórico talvez prenunciasse o futuro transgressor e boêmio de morada de artistas, pintores e pintoras, poetas, filósofos e intelectuais, que faria da região o palco principal para um submundo estanque de desejo e apaixonado pela queda. Nomes icônicos como *Le Moulin Rouge* ou os *Cabarets du Ciel et de l’Enfer* só viriam a se associar à região nos últimos instantes do século XIX – o primeiro foi inaugurado em 1889, enquanto *L’Enfer et Le Ciel*, cabarés gêmeos, abrem as portas em 1892 –, quando a *Belle Époque* ganharia seus contornos

---

<sup>67</sup> (DUPRONT, 1987)

bem-definidos. Entretanto, Montmartre já era desde 1870 um motivo de *frisson* para qualquer conservador consternado com o decoro e com a ordem pública: em 18 de março, a região se tornaria o cenário central da sublevação popular que resultou nos 72 dias de confrontos e violência conhecidos como Comuna de Paris. Contra o governo eleito por sufrágio universal masculino para a Assembleia Nacional Constituinte – majoritariamente conservador e favorável a um regime representativo –, os insurgentes opõem o projeto de construir uma Paris republicana e simpática à democracia direta, um movimento que toma as ruas sustentado por grupos operários e com significativa participação feminina. A resposta oficial é uma firme repressão e longas semanas de sangue derramado, incêndio que só arrefece em 28 de maio de 1871, ao fim da “Semana Sangrenta”.

Anedota histórica ou curiosidade diletante, contextualizar seu processo de concepção e construção ajuda e entender como a Basílica do Sacré-Coeur de Jésus e Montmartre podem se transformar numa metáfora da visão conservadora acerca da instável atmosfera social francesa, mas sobretudo parisiense, na última metade deste frenético século XIX. Sagrado e profano, austero e violento, reúnem-se aí os dois polos opostos que tensionam e movimentam a Terceira República, de uma só vez a palma santa e o verso satânico das mãos de Deus. Por um lado, os pecados passados ainda demandavam alguma reparação, o que talvez servisse como justificativa ao governo de Ordem Moral de Mac Mahon, associado ao fechamento de jornais de esquerda, à perseguição de livros, à imposição do ensino religioso e à construção de uma basílica símbolo da luta antidemocrática. Por outro lado, era incontestável que o espelho límpido e regrado do Antigo Regime havia, definitivamente, se partido em sua moldura dourada, e que novos valores haviam definitivamente, para bem ou para mal, criado raízes profundas na consciência nacional, não importando os esforços para reunir as peças partidas. No final, a fissura continuava sempre visível. Como na belíssima metáfora de Alfred de Musset, os homens tentavam se reerguer, mas não encontravam ainda “as pedras novas para seu novo edifício”<sup>68</sup>, e as velhas simplesmente não serviam mais, esvaziadas de sentido por mais seguras e familiares que parecessem. Para o observador mais atento, um outro monstro subterrâneo espreitava, e por entre os sulcos se revelava uma verdade humana mais caliginosa e mais radical: o Mal era o princípio do mundo, e evitá-lo seria condenar-se à cegueira ingênua. Como em Montmartre, a corrupção e o decoro trabalham juntos, na cidade terrena, em benefício da cidade de Deus. Estudar os pecados poderia ser assim uma forma de vestir-se de virtude pelo avesso.

---

<sup>68</sup> (MUSSET, 2013, p. 156)

### 3. Capítulo II: Barbey d’Aurevilly, o último dos românticos?

Não surpreende então que o ano de 1874 ainda se encontrasse propenso a um pendor tão grande pela inocência, que até o diabo tenha-se visto forçado a contribuir para a edificação moral dos homens. Pelo menos foi esse o argumento adotado por Barbey d’Aurevilly no bem-comportado prefácio à sua coletânea de novelas, todas – palavras dele – histórias “infelizmente verdadeiras” onde “nada fora inventado”<sup>69</sup>, exceto os inusitados e significativos nomes que habitam as cerca de 300 páginas:

Que fique claro que com o seu título de Diabólicas, elas não têm a pretensão de ser um livro de orações, ou de *Imitação cristã*... Elas foram, no entanto, escritas por um moralista cristão, mas que se orgulha de ser um observador verdadeiro, ainda que muito audaz, e que acredita – é a poética dele – que os pintores poderosos podem pintar de tudo, e que sua pintura é sempre bastante *moral* quando ela é *trágica* e provoca o *horror das coisas que traceja*.<sup>70</sup> (BARBEY D’AUREVILLY, *Les Diaboliques*, 1973, p. 23)

Publicado sob o picante título de *Les Diaboliques* [*As Diabólicas*], o livro é hoje reconhecido como a obra-prima do autor, e apresenta um esmerado e bem-refletido trabalho linguístico que reafirma sua habilidade como contador de histórias e observador crítico da vida social. Interessado principalmente nos pequenos redutos monarquistas da alta Normandia do início do século XIX, Barbey se esforça em detalhar os diminutos e notadamente sórdidos jogos de dissimulação e poder que se multiplicam em toda pequena sociedade que, viciada pelo hábito da intimidade forçada pela falta de diversão, desenvolve uma propensão particular ao sadomasoquismo social. Observe-se, entretanto, como Barbey defende a pintura do mal em sua obra em termos extremamente similares aos que usou anos antes com *As Flores do mal* de Baudelaire: seu compromisso é com a verdade, e a verdade abrange a degeneração, que acaba sempre sendo moralizada pela *tragicidade*, o que na linguagem aureviliana está intimamente associado ao processo artístico.

Como em toda a sua obra, o protagonismo aqui é inteiramente ofertado às figuras femininas, suspeitadas por Barbey d’Aurevilly de serem as mais nefandas entre as criaturas terrenas, entranhadas em mistério e como que naturalmente propensas ao contato com o sobrenatural e com as forças perversas que vez ou outra se apoderam do coração humano. Esfinges predadoras como as que Félicien Rops concebeu para ilustrar várias das novelas, as

<sup>69</sup> (BARBEY D’AUREVILLY, *Les Diaboliques*, 1975, p. 23)

<sup>70</sup> Bien entendu qu’avec leur titre de *Diaboliques*, elles n’ont pas la prétention d’être un livre de prières, ou d’*Imitation chrétienne*... Elles ont pourtant été écrites par un moraliste chrétien, mais qui se pique d’observation vraie, quoique très hardie, et qui croit- c’est sa poétique, à lui – que les peintres puissants peuvent tout peindre et que leur peinture est toujours assez *morale* quand elle est *tragique* et qu’elle donne l’*horreur des choses qu’elle retrace*.

fêmeas aurevilianas trabalham em favor da destruição da ordem e do homem que a representa, mas executam suas vítimas com um fascínio satânico que faz esquecer todas as penúrias impostas. Barbey reafirma na obra sua propensão ao deleite estético no funesto, sua versão pessoal de “bonheur dans le crime”, assim como sua devoção ao grupo de obsessões que o levaram a discorrer ao longo de toda a vida sobre a morte, o excesso das paixões, as obsessões diminutas, as dúvidas lancinantes e os desejos sub-reptícios que dominam, enlouquecem e controlam a vida dos homens como se fossem as garras do próprio diabo. Num mundo condenado aos vícios desde a origem, o mal espregueia, incitando ao descontrole: Barbey d’Aurevilly sempre foi um apaixonado por tudo o que transborda, pelo que é excessivo e insuportável, pelo que escapa à razão e às tentativas de controle; enfim, pelo que é escaldante como o fogo do inferno no qual, para ele, aconchega-se apaixonadamente o coração humano, esse órgão marcado – como poderia ter afirmado Joseph de Maistre – pelo signo do Pecado. Em *As Diabólicas*, Barbey d’Aurevilly afirma que o mundo – para o deleite estético de todo poeta descrente do talento de famílias felizes em serem *únicas* (e a produzir material de qualidade para a literatura *interessante*) – talvez esteja, acima de tudo, sob um império satânico.

A partir de uma análise da obra, de seu contexto de publicação e da recepção, pode-se depreender como *Les Diaboliques* escapa do simples amadorismo estético e se constitui como um microcosmos completo da relação de Barbey d’Aurevilly com a literatura e com sua própria época. Também é possível entender como o livro mobiliza as discussões características do século XIX, e que colocam em diálogo novas percepções sobre as relações entre a história e a ficção, o real e a verossimilhança, a arte e a formação moral do homem, a razão e o sentimento, o bem e o mal, a predestinação e a autodeterminação. Dentro do universo aureviliano, como veremos, todas essas discussões são guiadas por uma ontologia herdada de antirrevolucionários conservadores como Joseph de Maistre: como vimos, para esse filósofo o homem é marcado pelo Pecado Original, e confiar em sua razão e livre julgamento é ignorar sua verdadeira origem e apoiar-se em utopias. A isso se mistura, entretanto, uma espécie de “adamismo prometeico” herdado de românticos como Goethe (apesar das ressalvas comentadas na introdução) e Lord Byron, para os quais a condenação ao Mal se transforma em um caminho de liberdade e autonomia, e em oportunidade para a prática de alguma versão do bem *apesar* da sociedade.

Logo no prefácio de *Les Diaboliques*, Barbey apela à questão do papel do artista tanto como educador quanto como observador da Natureza, ou seja, do Real. Como vimos no início do primeiro capítulo, publicando sua obra em pleno regime de Ordem Moral e Recarga Sacra, o autor se encontra ainda em um mundo que imputa à literatura responsabilidade e papel

moralizante inquestionável, e isso apesar de todos os possíveis abalos à fé no compromisso da Arte com a Humanidade.

É verdade que Théophile Gautier já havia, desde 1835 realizado avanços consideráveis em direção ao divórcio entre a literatura e o conceito de utilidade com a publicação de seu romance *Mademoiselle de Maupin*. Prefaciando o livro com brilhantes invectivas contra o moralismo e o utilitarismo aplicados à arte, Gautier desenvolveu a noção *de l'art pour l'art* e da busca pela beleza como um fim em si. Essas ideias, de forma alguma desligadas das discussões que se realizavam por toda a Europa e em especial pelos românticos alemães e ingleses, marcam a concepção moderna de arte e são retomadas ao final do século por Joris-Karl Huysmans em *À Rebours* (1884), que encarna em Jean des Esseintes um hiperstetismo neurótico e compulsivo que transformaria a arte em um discurso tautológico, autorreferente e quase religioso ao longo de todo o século XX. Mas em 1874, a separação completa entre literatura e ideal ainda não havia se realizado. Guiada pela secular exigência de instrução e deleite, toda obra assumia um papel moral a ser cumprido, e por isso são compreensíveis as razões que levaram Barbey d'Aurevilly a se esforçar tanto para emprestar aos escaldantes relatos um suave caráter edificante, e a defender o próprio lugar como moralista interessado na formação de seus leitores.

O ponto de desentendimento entre Barbey e seus detratores nessa questão seria o próprio entendimento de *como* deve-se realizar a educação moral dos homens. O que Barbey d'Aurevilly identifica em sua época é uma espécie de moralismo que carrega muito “de pudico, de beato, de pedante, de inquieto”<sup>71</sup>, o que torna a arte uma pintura do ideal. Idealizada, ela tende a afastar-se não da realidade pura e simples, mas da própria Verdade, entendida pelo autor como o caminho para a verdadeira educação moral e salvação espiritual. Para Barbey, ainda que respeitando a função moralizante e pedagógica da obra de arte, é sobretudo como artista que o poeta deve buscar empreender a sua tarefa; e o artista é, na visão aureviliana, um comunicador da verdade humana, que ele deve observar e manipular em retratos poderosos e emocionantes com honesta sensibilidade e habilidade, sem aversão nem mesmo às audácias que por vezes lhe são exigidas. Em síntese, o que Barbey defende é o direito do artista de dissertar sobre qualquer assunto, visto que “os pintores poderosos podem pintar de tudo, e sua pintura é sempre bastante moral quando ela é trágica e quando causa o horror das coisas que traceja”<sup>72</sup>.

<sup>71</sup> *de prude, de bégueule, de pédant, d'inquiet* (BARBEY D'AUREVILLY, *Une vieille maîtresse*, 1981, p.51)

<sup>72</sup> *les peintres puissants peuvent tout peindre et que leur peinture est toujours assez morale quand elle est tragique et qu'elle donne l'horreur des choses qu'elle retrace.* (D'AUREVILLY, *Les Diaboliques*, 1973, p. 23)

Para Barbey, retratar a verdade, ainda que isso signifique a exposição dos vícios, é sempre trabalhar pela virtude.

Algo, entretanto, contraria o argumento e mancha o manto de virtude que ele tenta envergar. Observação de histórias reais ou não, cada um dos relatos parecia especialmente forjado para e em função do escândalo, e a intensidade das descrições tornava um pouco evidente demais o prazer que o autor certamente encontrou ao confundir-se, como mencionado por Philippe Sellier, com “o tumulto trágico, as tempestades, o ardor, a devassidão das imagens, o esplendor, a intensidade, tudo aquilo que Baudelaire chamava ‘os fenômenos ardentes da vida’”<sup>73</sup>. *As Diabólicas* parecem assim mais uma ode ao inesperado das paixões subterrâneas e primitivas do coração humano, trazendo à vida seis senhoras que, com ares aristocráticos de um byronismo satânico, conduzem seus próprios destinos a despeito da sociedade, de seus valores e imposições e sobretudo de sua moral – ainda que isso signifique flertar com o assassinato, o infanticídio, a prostituição ou a morte.

Em meio a uma Paris devota e devotada à obtenção do perdão divino, associar-se a tais belezas significava fazer prova de uma afrontosa força moral, ou de um incorrigível apetite pela condenação pública e pelos embates no tribunal que a essa altura já faziam parte da tradição literária e penal francesa. Como tratado anteriormente, Gustave Flaubert já havia sido levado à corte graças a *Madame Bovary*, e Charles Baudelaire é acusado de cometer faltas contra “o senso de modéstia”. Seguindo o mesmo caminho, essas filhas das vontades humanas não tiveram vida longa sob Mac Mahon, e no dia 10 de dezembro de 1874, sob acusação de “atentado à moral pública”, todas as cópias ainda disponíveis foram retiradas de circulação e o autor, levado à justiça, acatou obediente a sua proibição. A medida revelou-se um golpe de sorte e alterou a relação de Barbey d’Aurevilly com a própria recepção, certificando enfim seu lugar entre os nomes mais memoráveis do século XIX. Como resultado, Barbey d’Aurevilly se viu, talvez pela primeira vez, realmente famoso. Conhecido sobretudo como um jornalista sulfuroso, mas visto como um escritor e poeta medíocre, conheceu com a publicação da coletânea um sucesso até então inédito, devido em parte à revolta contra a censura, posicionamento inclusive bastante republicano e liberal, e em parte pela redescoberta do Romantismo pela juventude decadente e saudosista. O escândalo, assim, mostrou-se útil à glória. Tirada de circulação, no

---

<sup>73</sup> *le tumulte tragique, les orages, la fougue, les débauches d’images, le faste, l’intensité, tout ce que Baudelaire appelait “les phénomènes ardents de la vie* (SELLIER, 1981, p. 25.). Charles Baudelaire comentava então a respeito de seu pintor favorito, e para ele símbolo maior do romantismo e da excelência artística, Eugène Delacroix. Assim como Barbey d’Aurevilly, Delacroix era motivado pelos temas excessivos e tinha uma forte preferência pelas imagens sublimes.

entanto, uma nova edição de *Les Diaboliques* só seria possível em 1882, quando o autor sentiu baixar a ameaça de um novo processo público.

Isso nos leva a uma outra questão importante ao se analisar autor e obra. A publicação de *Les Diaboliques* talvez tivesse causado menos choque caso vinda de um autor abertamente subversivo e intencionalmente imoral, como o foi Charles Baudelaire. Entretanto, as senhoras acusadas de tamanha impudicícia procediam justamente de um pai católico e monarquista ou, em suas próprias palavras, “um moralista cristão, mas que se aventura a observações verdadeiras, ainda que ousadas”<sup>74</sup>. Aos 66 anos de idade em 1874, Barbey já havia se reconvertido há pelo menos 30 ao Catolicismo, do qual se tornou um dos maiores defensores e entusiastas de sua época. Inclusive, apesar da predileção pelas temáticas sulfurosas, nunca permitiu que seus livros fossem privados do título de “obras católicas”, e sempre insistiu no fato de que, retratando o Mal, não o endossava: trabalhava antes pela sua denúncia e destituição.

Aproximando-se do princípio de reversibilidade de Joseph de Maistre, Barbey também acreditava que, sem poder se excluir dos desígnios de Deus, o Mal trabalhava para o Bem. Tinha por isso uma confiança honesta nos valores morais de seu trabalho, e dizia com convicção que um de seus romances (curiosamente intitulado *Un Prêtre Marié*, isto é, *Um padre casado*), foi um “livro escrito pelo amor e para a glória de N. S. Jesus Cristo, e condenado e proscrito pelas lojas católicas”<sup>75</sup>. O questionamento correto aqui talvez fosse então sobre *qual* é o Catolicismo defendido por Barbey, e quais são as bases que o constituem e formam a visão de mundo do autor. O Catolicismo é, de fato, a pedra de toque para o tratamento dado por Barbey para a própria realidade, para a verdade e para a existência do Mal e dos vícios humanos em um sistema comandado pela bondade divina. Sua aberta adesão aos princípios católicos, entretanto, ao ser somada à fascinação quase mórbida que ele demonstrava por tudo o que há de mais insensato no coração humano, levou alguns de seus contemporâneos a ironizá-lo como “católico da escola dos furiosos”<sup>76</sup> ou simplesmente como “satanista”<sup>77</sup>.

Chegamos assim a um último aspecto de interesse para nossa análise da obra de Barbey d’Aurevilly. A aparente descontinuidade entre seus valores morais e políticos e suas predileções estéticas provocaram reações distintas da crítica literária nos diferentes estágios de sua história. Tendo começado sua produção poética consideravelmente tarde (publica o primeiro romance

<sup>74</sup> [...] *un moraliste chrétien, mais qui se pique d’observation vraie, quoique très hardie.* (D’AUREVILLY, *Les Diaboliques*, 1973, p. 23)

<sup>75</sup> *écrit par amour et pour la gloire de N. S. Jésus-Christ, et condamné et proscrit par les boutiques catholiques* (SELLIER, 1981, p. 40)

<sup>76</sup> (SELLIER, Philippe. *Op. cit.*, p. 40)

<sup>77</sup> (DOUMIC. *op. cit.*)

apenas em 1854) e tendo tido uma participação nula no combate romântico liberal do início do século, para seus contemporâneos Barbey d’Aurevilly foi sobretudo um “romântico de última hora”, conservando uma imagem aristocrática em sua vida e obra que lhe rendeu alcunhas degradantes da parte de seus detratores (“Barbey d’Or Vieilli”<sup>78</sup> e “Barbemada de Tocquevilly”, por exemplo) e elogiosas da parte de seus admiradores (como “le Connétable des Lettres”<sup>79</sup>, “le duc de Guise des lettres françaises”<sup>80</sup> ou ainda “le dernier mousquetaire de la littérature”<sup>81</sup>). Para o bem ou para o mal, estes epítetos deixam claro que o autor era visto sobretudo como alguém apegado à tradição; ou melhor dizendo, verdadeiramente reacionário, uma espécie de bibelô de antiquário remando na contramão da história, deslocado de seu tempo, único de sua espécie.

Para a crítica moderna, por sua vez, é justamente a postura opositiva na contramão do fluxo de seus contemporâneos a fonte do interesse e a causa das possíveis inovações literárias realizadas por Barbey d’Aurevilly. Retomando o argumento de Bénichou, a interpretação de cunho religioso e a postura de veneração que Barbey d’Aurevilly toma diante da arte servem como ponto de comunicação entre as a fé otimista da primeira metade do século e a metafísica pessimista que domina a segunda. Em sua literatura, é verdade, Barbey mostra-se muito mais propenso a confiar na salvação final dos homens, ainda que ela se dê exclusivamente no pós-morte: ele é, afinal, um religioso. No entanto, com relação ao próprio tempo Barbey demonstra profunda decepção e descontentamento com a realidade dos fatos de uma época que ele rejeita, ridiculariza e trata com pessimismo.

A aparente contradição o transforma assim num dos precursores – ou como ele provavelmente preferiria ser chamado, num dos profetas – da literatura decadente *fin de siècle*, das discussões psicanalíticas sobre o inconsciente e o desejo feminino do início do século XX, do poder simbólico da religião e de suas imagens que habitariam o imaginário das gerações que o sucedem. Verdadeiro paradoxo ambulante, sua originalidade singular e seu apreço à própria individualidade levaram Antoine Compagnon a sagrá-lo, junto ao também católico reconvertido Chateaubriand e (ao quase satânico) Baudelaire, um dos heróis da *antimodernidade*<sup>82</sup>, ou seja, esse grupo de indivíduos que, suspeitando do mito do progresso e renunciando à paixão do novo pelo novo, assumem uma postura nostálgica, aristocrática diante do culto da democracia,

<sup>78</sup> Em tradução literal, “Barbey de Ouro Velho”. O humor do apelido, cunhado por Victor Hugo, recai sobre a similaridade fônica entre o apelido e o nome do autor.

<sup>79</sup> “O Condestável das Letras” (‘BARBEY D’AUREVILLY contre son temps’, 2021)

<sup>80</sup> “O Duque de Guise das letras francesas”, apelido cunhado por Lamartine. (‘BARBEY D’AUREVILLY contre son temps’, 2021)

<sup>81</sup> “O último mosqueteiro da literatura” (‘BARBEY D’AUREVILLY contre son temps’, 2021)

<sup>82</sup> (COMPAGNON, *Les antimodernes*, 2005, p. 14)

individualista e subjetivista diante da fé na coletividade, por vezes bastante conservadora ou simplesmente contestadora pelo prazer da contestação, e por isso mais consciente de seu presente, mais moderna do que a própria modernidade. E é interessante notar aqui que, casualmente colocado entre Chateaubriand e Baudelaire, Barbey d’Aurevilly “ocupa, de fato, uma posição particular entre a modernidade e a tradição nostálgica<sup>83</sup>”, como observado por Reto Zöllner: entre uma tradição encarnada na figura mais amplamente aceita como símbolo do Romantismo Francês, e uma modernidade encarnada naquele que, segundo Gusdorf, talvez seja “o mais puro dos românticos franceses, junto a Nerval, mas que ninguém ousa qualificar como tal<sup>84</sup>”. Por suas ideias modernas porque antimodernas, isto é, conservadoras em sua simpatia pelas interpretações metafísicas da sociedade francesa após a Revolução, e *por isso mesmo* originais em um mundo de fé racional e progressista generalizada, Barbey d’Aurevilly se transforma, como o Sacré-Coeur repousado no alto do Montmartre, em um exemplo dos paradoxos que constituíram a beleza de seu século. O autor se transforma também em uma possível via de fluxo, unindo um lado e outro do XIX, e de uma apreciação de mundo moderna, decaída, conspurcada e irresistivelmente satânica.

No próximo subcapítulo tentarei analisar como a influência de um certo pensamento Católico, inspirado pelos antirrevolucionários liderados por Joseph de Maistre, e reforçado pelo conturbado contexto sócio-político Francês analisado no primeiro capítulo, levou Barbey d’Aurevilly a uma concepção de mundo que permitisse a coexistência de seu pendor religioso e de suas preferências estéticas e temáticas “indecorosas”.

### 3.1. Barbey, Catolicismo e Arte

Jules Amédée Barbey d’Aurevilly nasceu em 2 de novembro de 1808 na comuna de Saint-Sauveur-le-Vicomte na península do Cotentin, extremo norte da Normandia. Trata-se de uma cidade pequena até os dias atuais e que, durante a infância e juventude do autor, encontrava-se dominada por aristocratas ex-emigrados, desgraçados pelos eventos de 1789 e ressentidos das vitórias republicanas, todos à espera do sucesso de alguma Restauração que os reinvestisse na glória e no poder passados.

A atração pelos enigmas da vida talvez date de seu nascimento, influência dos mistérios de sua terra natal, que para Barbey guardava uma aura de misticismo e o charme da superstição

---

<sup>83</sup> *occupe en effet une position particulière entre modernité et tradition nostalgique.* (ZÖLLNER, Reto. *La Physiognomonie dans l’oeuvre de Barbey d’Aurevilly*, 2016, s/ página. PDF)

<sup>84</sup> (...) *le plus pur des romantiques français, avec Nerval, que nul ne songe à qualifier de tel.* (GUSDORF, *Le Romantisme*, 2011, p. 18)

inocente e fervorosa dos camponeses; ou talvez tenha sido o peso de uma data tão lúgubre, o Dia dos Mortos, tornada ainda mais nefanda pela tempestade que castigava a região. Seja como for, desde muito cedo o autor se viu marcado pelo *romance*, isto é, pelas histórias reais da vida comum dos homens que de tão maravilhosas parecem ficção. A lenda familiar, e essa seria a narrativa que o próprio autor reforçaria por toda a vida como parte formadora de sua *persona* excêntrica, rezava que Barbey d’Aurevilly por muito pouco não sucumbira a uma hemorragia, supostamente causada por um nó mal dado no cordão umbilical, e negligenciada pela mãe que se obstinava a permanecer à mesa enquanto não terminasse uma partida de uíste. Quem o salvou da morte foi uma das amigas da família, uma jovem viúva que treze anos mais tarde se tornaria o primeiro amor de adolescência do autor. Em carta ao amigo, editor e correspondente preferencial Guillaume-Stanislas Trébutien, com data do dia 1º de outubro de 1851, Barbey d’Aurevilly narra sua pequena aventura de recém-chegado ao mundo:

Eu realmente nasci no Dias dos Mortos, às duas horas da manhã, num tempo do Diabo. Nasci como Rêmulo se fora, – em uma tempestade. Como Fontenelle, por pouco não morro uma ou duas horas após o meu nascimento, mas há boas razões para que eu não morra antes dos cem anos. Parece que o cordão umbilical havia sido mal atado e que o meu sangue drenava a minha vida nos lençóis de meu berço, quando uma senhora, (meu primeiro amor secreto de adolescente) amiga de minha mãe, percebeu que eu empalidecia e me salvou não dar água, como Moisés, mas do sangue, esse outro rio no qual eu me perderia.<sup>85</sup> (BARBEY D’AUREVILLY, *Correspondance Générale*, 1983, p. 100)

Inclinado a superstições, Barbey d’Aurevilly acreditava estar assim desde o nascimento destinado às três grandes obsessões que o assombraram e inspiraram até seus últimos dias: o drama, as mulheres e o sangue. Demonstra também sua inclinação pelo excesso e pelo peso simbólico dos eventos, expondo algumas das temáticas que marcaram toda a sua produção artística, a saber: a crença na predestinação, a ironia do destino, a hereditariedade, o paralelismo, a reversibilidade das penas e, mais importante, a presença de um certo satanismo inerente a tudo e a todos...

Mas o drama doméstico não se limita à tragédia de seu contexto de nascimento. No teatro familiar no qual atuou, Barbey d’Aurevilly acusa ter sido criado sem amor por uma família

---

<sup>85</sup> *Je suis réellement né le jour des morts, à deux heures du matin, par un temps du Diable. Je suis venu comme Rémulus s'en aller, — dans une tempête. Comme Fontenelle, je faillis mourir une heure ou deux après ma naissance, mais il y a de bonnes raisons pour que je meure avant cent ans. Il paraît que le cordon ombilical avait été mal noué et que mon sang emportait ma vie dans les couvertures de mon berceau, quand une dame, (mon premier amour secret d'adolescent) amie de ma mère, s'aperçut que je pâlisais et me sauva non des eaux comme Moïse, mais du sang, autre fleuve où j'allais périr.* (BARBEY D’AUREVILLY, *Correspondance générale*, 1983, p. 100)

gélida, principalmente no que diz respeito à figura altiva e desdenhosa de sua mãe<sup>86</sup>. Ainda que uma interpretação psicologizante do autor descolado de sua obra não me interesse aqui, vale destacar como Philippe Sellier observa ter provavelmente sido graças à indiferença materna que Barbey d’Aurevilly desenvolveu uma relação contraditória com as mulheres, vistas de uma só vez como fonte máxima do prazer e da falta, por vezes anjos sublimes e símbolos de pureza e, por outras, demônios lascivos, fêmeas-esfinge devoradoras do orgulho masculino. Sua futura extrema autoconsciência, inclusive, teria nascido graças aos pais e, em confissão do próprio autor, ele admite que “minha adorável família sempre cantarolou que eu era muito feio”<sup>87</sup>.

O clima constrito e pouco amoroso imposto pela atmosfera familiar se completa e ganha ares ainda mais romanescos diante do fato de serem fervorosamente católicos e monarquistas legitimistas – ainda que a obtenção do título de nobreza tenha sido muito tardia, e que a origem da família seja, sobretudo por parte da mãe, de burgueses e profissionais liberais. Barbey cresce por isso em um ambiente paradoxal, povoado por indivíduos insatisfeitos e ressentidos com um presente percebido como hostil, apesar de lhes ser legítimo, e saudosos de um passado glorioso, mas que lhes pertence muito pouco.

Os d’Aurevilly cultivavam assim um desejo nostálgico de pertencimento ao passado monarquista mais por idealização de suas glórias do que por uma saudade objetivamente provocada por experiências passadas. Essa postura tipicamente reacionária é, inclusive, muito semelhante à adotada pelos românticos que desenvolvem com a Idade Média uma relação nostálgica e idealizada – o que evidencia um ponto de encontro entre o conservadorismo e o Romantismo. Nesse ambiente conservador, Barbey d’Aurevilly nutriu um apreço especial pela superioridade, pela exclusividade e pelo luxo ostentados pelas classes superiores em um sistema rigidamente organizado em castas, no qual cada elemento do corpo social parecia cumprir organicamente a função de sua vocação. Acostumou-se também com uma estrutura de pensamento aristocrática, que admite e incentiva a prevalência e domínio de alguns poucos indivíduos vistos como *naturalmente* excelentes e superiores aos demais. Compreende-se ainda melhor a sua inclinação pela opulência quando se analisa sua urgência pessoal de unicidade e excepcionalidade – angústia provavelmente agravada pelo contexto familiar frio e pela posição de filho menos querido dentre os quatro irmãos –, características que o levaram a afeiçoar-se à elegância, esta aplicada a todos os aspectos de sua vida, seja em sua indumentária, seja em sua

---

<sup>86</sup> Em carta a Trébutien de 11 de maio de 1856, Barbey confessa sua relação ambivalente com a figura da mãe: “Eu tenho bastantes coisas tristes, dolorosas a dizer sobre minha mãe e sua relação comigo, mas ela tem o título e o nome sagrado: Ela é a minha mãe.” [« *J’ai bien des choses tristes, douloureuses à dire de ma mère et de ses rapports avec moi, mais elle a le titre et le nom sacré : Elle est ma mère.* »]

<sup>87</sup> *Mon adorable famille m’a toujours chanté que j’étais fort laid.* (Citado por SELLIER, 1981, p. 8.)

escrita<sup>88</sup>. O excepcional é assim parte formadora de seu caráter, e o sistema aristocrático é o modelo necessário para o governo dos homens, ideias que certamente só se fazem mais extravagantes graças ao consumo voraz dos poemas de Lord Byron, poeta cuja figura sempre lhe causou enorme impressão e na qual ele se inspiraria para desenvolver sua própria *persona* de dândi<sup>89</sup>.

Encontramos aqui então outros dos elementos que formaram seu caráter e personalidade e que marcam sua produção literária: Barbey d'Aurevilly tinha uma predileção pela excentricidade individualizante das figuras singulares destinadas a efetivamente viver realidades de exceção, a marcar e a fazer a história ao inaugurar pequenos momentos de ruptura que mudam o destino de toda a humanidade. Isto é, ele tinha verdadeira adoração pelos heróis e por suas paixões excessivas que os tornavam únicos. É então fácil entender porque Antoine Compagnon vê em Barbey um grande gosto pela oposição ao comum e pela vituperação, e isso por possuir uma desconfiança natural por tudo aquilo que acalmasse os ânimos, que fizesse esquecer da fervente paixão que motiva o coração humano. Talvez possamos inclusive supor vir daí sua tendência a expressar, em diferentes períodos de sua vida, opiniões políticas e religiosas diametralmente opostas, assim como o fato de ter feito justamente da crítica literária a principal atividade de sua vida profissional, sempre se colocando em posições de contestação.

Cerceado pelas opiniões domésticas nos anos de formação de sua juventude, age com rebeldia e impõe oposição às opiniões da família, da qual chega a se afastar graças aos seus posicionamentos republicanos e democratas e ao seu autoproclamado ateísmo. Essa inclinação imprevista talvez tenha sido influenciada por seu tio, o doutor Pontas-Duméril, cujo espírito liberal encoraja a emancipação intelectual do sobrinho. É também o tio quem desperta em Barbey d'Aurevilly o interesse pelos segredos obscuros da alta sociedade normanda – mais especificamente dos habitantes da cidade de Valognes – e desenvolve nele a paixão pela arte da conversação, isto é, pela habilidade de comunicar histórias com entusiasmo mascarado por uma fina camada de ironia e respeito pelos mistérios que guardam. Influenciado pelas ideias de Pontas-Duméril, rompe com a família e parte para a capital francesa, onde realiza seus estudos em direito. Leva em Paris uma vida dissipada e mundana, frequentando os cafés e os salões da moda, aprimorando sua figura dândi, cobrindo-se com uma aura altiva de mistério e

---

<sup>88</sup> Barbey d'Aurevilly escreve em 5 de dezembro de 1857 a Trébutien dizendo que “para as pessoas como Nós, a forma não é jamais uma coisa fútil, e a preocupação com a vestimenta é a preocupação de uma frase bem feita, e talvez até melhor” [*Pour des Gens comme Nous, la forme n'est jamais une chose futile, et le souci du costume est le souci d'une phrase bien faite et même mieux*]. (BARBEY D'AUREVILLY, *Correspondance générale*, 1986, p. 57.)

<sup>89</sup> Cf. SELLIER

empreendendo conquistas amorosas. Essa sua faceta se desenvolve por volta de 1830 até 1845, auge das agitações românticas, nas quais Barbey tem, curiosamente, pouca participação<sup>90</sup>.

Mas é justamente a partir de 1845, com a mudança do clima geral, a consolidação e o clamor popular pelos valores republicanos e o contínuo apagamento da importância da Igreja na vida civil e política da França, que Barbey d’Aurevilly começa a empreender um lento retorno em direção às crenças e convicções de sua infância. Aos 38 anos de idade, o retorno ao catolicismo renova sua inspiração e leva o autor a retomar a redação de seus romances, além de assumir, no final da vida – clássico percurso de sua época, marcada por jovens-revolucionários-tornados-velhos-conservadores – um firme posicionamento monarquista e um fervoroso discurso religioso. Sua essência, entretanto, continua profundamente paradoxal, e em 1851 ele publica simultaneamente *Une vieille maîtresse* [*Uma antiga amante*], romance de modos com passagens sensuais e um fundo satânico, e *Les Prophètes du passé* [*Os profetas do passado*], panfleto católico e monarquista elencando todas as figuras do passado próximo e distante que já haviam partido em defesa da coroa e do reino de Deus. O caráter contrastante das duas obras causou choque à crítica, que não concebia como um mesmo escritor poderia apresentar posicionamentos tão discordantes: mas esse é apenas mais um da série de paradoxos que o levaram a ser acusado, com manifesta ironia, de pensar como de Maistre e escrever como o Marquês de Sade<sup>91</sup>.

Tocamos aqui em um ponto crucial. Primeiramente, como observado por Alice De Georges-Métral, a aparente discrepância entre as ideologias e a produção romanesca aureviliana reforçadas pela oposição entre Joseph de Maistre – enquanto guia das ideias e princípios morais – e o Marquês de Sade – enquanto possível modelo estético e temático – serve apenas como recurso discursivo com efeitos hiperbólicos, visto que despreza toda a discussão teórica levantada por Barbey d’Aurevilly nos prefácios de suas obras, nos quais consegue, com argumentos coerentes, coordenar sua defesa “do trono e do altar”<sup>92</sup> e a exposição sensualista de imagens de perversão e decadência. A isso se soma o trabalho narrativo realizado por Barbey d’Aurevilly que procura, apesar das imagens descritas, encarnar elementos éticos que transformem as obras em instrumentos de instrução moral dos leitores, respeitando o princípio de exploração da verdade das ações humanas como forma de alerta sobre os seus efeitos nocivos. Georges-Métral acredita então que

---

<sup>90</sup> (BENOÎT, 2016)

<sup>91</sup> Segundo Jacques Petit, em uma nota de *Une vieille Maîtresse*, é Pontmarin quem faz o comentário. (Cf. *Barbey d’Aurevilly: Œuvres romanesques complètes, tome I*. Paris: Gallimard, Pléiade, 1964, p. 1295.)

<sup>92</sup> (GEORGE-MÉTRAL, 2005, p. 2)

esta teoria de dissociação da moral e da ficção não parece satisfatória à medida que a construção narratológica de seus romances e novelas, precisa e estudada, não pode se reduzir a uma expressão fantasmagórica. Barbey multiplica além disso os prefácios que expõem rigorosamente a ideologia de seus textos. É então difícil supor que a ligação entre estes últimos e a sua produção romanesca escape a ele. A separação entre o pensamento de De Maistre e a escrita de Sade é sem dúvidas apenas um efeito de superfície.<sup>93</sup> (GEORGES-MÉTRAL, 2005, p. 2)

Em segundo lugar, a aproximação entre Barbey d'Aurevilly e Joseph de Maistre não é fortuita, e extrapola o simples encontro escolar ou de gabinete de estudos. É verdade que Barbey já havia descoberto de Maistre e seu *Les Soirées de Saint-Pétersbourg* [*As noites de São Petersburgo*] (1821) desde 1838, época na qual, em suas próprias palavras, ele ainda não tinha “entrado nesta via de convicções e de ideias às quais dedicou a sua vida”<sup>94</sup>, ou seja, o catolicismo. Desenvolvendo, entretanto, desde então uma grande admiração sobretudo pela escrita maistriana, Barbey admite, em um de seus *Memorandum* datando provavelmente da época de leitura de *As noites*, vivenciar “um gozo inexprimível ao ler este homem; são tremores de prazer que experimento quando mergulho na água viva das abstrações no seio das quais seu maravilhoso pensamento não o abandona nunca”<sup>95</sup>.

Jacques Petit, ao analisar a relação de Barbey d'Aurevilly com Joseph de Maistre, aproveita justamente da citação anterior para exemplificar o quanto Barbey demonstra ter encontrado em de Maistre um sistema coerente e completo que o seduz imediatamente e independentemente do conteúdo, levando-o a abandonar-se aos conceitos sem muita crítica e com a irreflexão de quem encontra suas próprias ideias todas prontas nos lábios de um terceiro<sup>96</sup>. Para Petit, isso se deve principalmente ao fato de que Joseph de Maistre apresenta gosto por um pensamento sistemático e rigoroso e por uma reflexão severa, sombria e pessimista sobre a natureza humana, dois aspectos que se casam perfeitamente com as convicções aurevilianas. O argumento de Jacques Petit se vê reforçado quando se toma como objeto o elogio que Barbey d'Aurevilly faz, em *Os Profetas do passado*, à capacidade maistriana de apreensão total dos sistemas regentes da sociedade e do mundo. Para Barbey, sua

---

<sup>93</sup>cette théorie d'une dissociation de la morale et de la fiction ne semble pas satisfaisante dans la mesure où la construction narratologique des romans et nouvelles, précise et recherchée, ne peut se réduire à une pure expression fantasmagorique. Barbey multiplie de surcroît les préfaces qui exposent rigoureusement l'idéologie de ses textes. Il est donc difficile d'avancer que le lien entre celles-ci et sa production romanesque lui échappe. L'écart entre la pensée maistrienne et l'écriture sadienne n'est sans doute qu'un effet de surface.

<sup>94</sup>(...) l'auteur n'était pas entré dans cette voie de convictions et d'idées auxquelles il a donné sa vie. (BARBEY D'AUREVILLY, *Une vieille maîtresse*, 1981, p. 49)

<sup>95</sup>J'ai une jouissance inexprimable à lire cet homme ; ce sont des frémissements de plaisir que j'éprouve quand je me plonge dans l'eau vive des abstractions au sein desquelles son merveilleux esprit ne l'abandonne jamais. (BARBEY D'AUREVILLY, *Memorandum deuxième*, 1838, p. 365)

<sup>96</sup>(PETIT, « Joseph de Maistre », 1970, p. 20)

*percepção*, no sentido de uma capacidade excepcional de dedução das verdades absolutas que legislam toda a existência, se dá antes graças ao seu ponto de vista do que à sua visão em si. Esse ponto de vista é o da tradição alcançada pelo desenvolvimento na história da verdade revelada:

Ora, seu ponto de vista é a revelação histórica, a tradição [...]. Assim, nada de mais verdadeiro, em um sentido, do que essa palavra de Homem do Passado aplicada a Joseph de Maistre. Ele é do passado, no sentido de que a noção de Deus, esta noção primeira, somente é dada, para ele, em sua plenitude vivificante pela história, e que, uma vez dada, o tempo não pode mais mudar, por suas evoluções e revoluções, a lei que daí se deriva e que governa o mundo.<sup>97</sup> (BARBEY D'AUREVILLY, *Les Prophètes du passé*, 1860, p. 52-55)

Observe-se então, e tendo em mente as discussões levantadas no primeiro capítulo deste trabalho, como dois sistemas “tradicionalistas” se aparentam e completam. Nós já vimos que, tanto para Edmond Burke quanto para Joseph de Maistre, a tradição cumpre papel vital na organização e governo do mundo. Para de Maistre, no entanto, e dado o seu caráter muito mais religioso, pode-se deduzir que, a uma primeira tradição de procedência divina, e que pode ser entendida como sendo a própria providência, sucede-se uma tradição secular, que encarna as verdades reveladas e legisla o mundo terreno na forma da monarquia e do sistema aristocrático. Ou seja: o divino e o secular funcionam através de sistemas aristocráticos e tradicionais que se espelham, cada um em seu plano de ação. Uma visão aristocrática do funcionamento do mundo, como vimos, casa perfeitamente não só com as crenças políticas abraçadas por Barbey na segunda metade de sua vida, mas também com aquelas dentro das quais ele fora criado e com suas próprias predileções estéticas e seus ideais. É por isso que o encontro de Barbey d'Aurevilly com Joseph de Maistre pode ser entendido como um processo de profunda identificação com uma obra que acaba por justificar as próprias inclinações de Barbey, seu gosto pela vituperação, pela elegância da crítica objetiva e clara<sup>98</sup>, pelos sistemas circulares e teológico-teleológicos, e isso mesmo antes de sua conversão definitiva ao catolicismo.

Mas a relação de Barbey com de Maistre não se limitou à leitura e admiração de seus sistemas de pensamento, e se encarnou em sua vida cotidiana. Através do que poderia ser entendido como uma manifestação da teoria maistriana da reversibilidade do mal, o contato de Barbey com de Maistre se intensificou justamente graças aos encontros promovidos por sua existência diletante de homem volúvel e mundano. Em 1840, ainda um tanto dissipado e

---

<sup>97</sup> *Or, son point de vue, c'est la révélation historique, la tradition [...] Ainsi, rien de plus vrai, en un sens, que ce mot d'Homme du Passé appliqué à Joseph de Maistre. Il est du passé, en ce sens que la notion de Dieu, cette notion première, n'est donnée, pour lui, dans sa plénitude vivifiante que par l'histoire, et que, donnée une fois, le temps ne peut plus changer par ses évolutions et révolutions la loi qui en sort et qui gouverne le monde.*

<sup>98</sup> (PETIT, « Joseph de Maistre », 1970, p. 18)

marcado por uma juventude de excessos, ele começa a frequentar o salão fortemente católico e legitimista da Baronesa Amaury de Maistre, sobrinha do filósofo antirrevolucionário. Graças às suas trocas com a Baronesa, associadas à retomada de contato com seu irmão mais novo, Léon, que decidira dedicar-se à vida eclesiástica após anos de uma existência igualmente mundana, o catolicismo de Barbey d'Aurevilly toma um novo fôlego, e é profundamente influenciado pelas teorias e interpretações maistrianas da vida social e política francesas após a Revolução, principalmente no que tange ao Pecado Original e à marca primordial e indelével que faz do Mal, muito antes do Bem, o guia de todas as ações humanas. São justamente esses princípios encarnados em sua obra aparentemente obscena que a estruturam de forma que se possa afirmar tratar-se de uma produção de fundo fortemente católico.

Observe-se que, sempre antimoderno, até em seu reacionarismo Barbey d'Aurevilly continua sem exceção um vituperador e, se retorna mais uma vez ao catolicismo, realiza o movimento de forma bastante crítica, ciente das hipocrisias praticadas pelos partidos católicos e do moralismo cego que os impede de enxergar a verdade humana. Barbey d'Aurevilly talvez tenha levado até às últimas conseqüências a divisa segundo a qual Jesus, e por conseguinte a sua Igreja, seriam “o caminho, a verdade e a vida” (João 14:6), e desenvolveu para si um pensamento religioso indissociável da realidade palpável de um mundo que, sendo criação e parte dos planos divinos, não deve ser negligenciado nem em suas manifestações mais corrosivas. No mundo temporal, é inclusive no vício que o homem pode aprender sobre os desígnios de Deus. Católico, Barbey d'Aurevilly se enxerga sempre como um escritor de obras moralizantes, sem que isso o transforme em um moralista ou afete a sua lucidez e compromisso com a verdade artística: e assim, sendo a Igreja de Deus um caminho para a *verdade*, a arte *verdadeira* se torna necessariamente um caminho para Deus. O princípio é simples e parece muito lógico: e é por isso mesmo que se mostra tão útil a Barbey na hora de justificar inclusive as passagens mais sensuais de seus romances.

Como comentado anteriormente, o retorno ao catolicismo renova o ímpeto criativo de Barbey d'Aurevilly, resultando em seu primeiro romance intitulado *Une vieille maîtresse*, interessante símbolo desse lento processo de reconversão. Iniciado em 1845, a obra foi, segundo Philippe Sellier, provavelmente uma tentativa de expurgo do amor aflitivo e infrutuoso que Barbey nutria por mais de oito anos por Louise du Ménil, esposa de um de seus primos. Até 1846, entretanto, Barbey havia produzido apenas a primeira metade do trabalho, culpa de um prolongado bloqueio criativo que o leva a abandonar a escrita por pelo menos um ano, durante o qual viaja pelo centro da França em busca de fundos para um projeto de Sociedade católica. Durante esse tempo, suas leituras continuadas de Joseph de Maistre, o contato com o irmão

Léon e seu encontro com Eugénie du Guérin iniciaram sua conversão e, de volta a Paris, Barbey retoma o romance com novas disposições de espírito, adicionando uma segunda metade um pouco menos efusiva quanto aos encantos da amante em questão.

Finalmente publicado em 1851, sua recepção é inicialmente medíocre. Porém, entre 1856 e 1857, dois artigos hostis e altamente irônicos do escritor realista Champfleury chamam a atenção da imprensa para o livro, culminando em sua reedição. Vendo sua obra continuamente acusada de libertina, Barbey encontra em Baudelaire um defensor desse “culto da verdade, exprimido com um ardor terrível, e que só poderia desagradar à massa”<sup>99</sup>. Essa caracterização do estilo aureviliano traz dois aspectos centrais no debate literário do século XIX. O primeiro é a relação hesitante e desdenhosa do autor com relação ao público, visto como uma espécie de massa ignorante e incapaz de reconhecer a beleza do que é realmente grandioso e artístico. A intenção, diante de uma recepção potencialmente incompetente, é antes a rejeição, símbolo de um verdadeiro sucesso artístico, do que a aclamação, entendida como indício de inferioridade do trabalho artístico.

O segundo aspecto é a relação entre arte, a verdade e suas formas de expressão. Esse tópico é explorado pelo próprio Barbey nos dois prefácios justificativos das próximas edições de *Une vieille maîtresse*. O primeiro, tímido e lamentoso, data de 1858 e procura explicar o romance e a sua construção como obra moral que “[dá] à corrupção absoluta do tempo presente o enérgico contraste de uma corrupção relativa”<sup>100</sup>. Apesar do receio, o resultado é bastante positivo e rende ao livro algum sucesso e a chance de ser reeditado em 1865. É daí que data o seu prefácio mais poderoso e interessante do ponto de vista da teoria da arte, aqui associada ao desenvolvimento de uma teoria do catolicismo.

O texto se propõe como resposta e ataque diretos aos críticos de seu romance, caracterizados por Barbey d’Aurevilly como “Livre-pensadores”. O autor expõe aqui muito claramente o seu posicionamento favorável aos conservadores religiosos na duradoura disputa com os racionalistas herdeiros da Filosofia das Luzes. Barbey abre o prefácio argumentando que as alegações de uma pretensa discordância entre a temática do livro e o catolicismo de seu autor só podem demonstrar haver, por parte dos críticos Livre-pensadores, um enorme desconhecimento do que seja o próprio Catolicismo e do seu respeito pelas verdades humanas:

---

<sup>99</sup> « *Ce culte de la vérité, exprimé avec une effroyable ardeur, ne pouvait que déplaire à la foule.* » (Citado por SELLIER, 1981)

<sup>100</sup> *Sous ce titre hardi et prudent tout ensemble, qui porte au front son index, et qui est à la fois, pour le lecteur de bonne foi, un huis clos et un pilori, l’auteur a voulu donner, à la corruption absolue du temp présent, l’énergique repoussoir d’une corruption relative.* (Citado por SELLIER, 1981)

de onde eles o conhecem, o Catolicismo?... Não sabem dele nem a primeira palavra. Desprezam-no demais para terem-no estudado. Teria sido o ódio deles que adivinhou o espírito sob a palavra? O que há de moralmente e intelectualmente magnífico no Catolicismo, é que ele é largo, compreensivo, imenso: é que ele abraça a Natureza humana inteira, assim como suas diversas esferas de atividade.<sup>101</sup> (BARBEY D'AUREVILLY, *Une vieille maîtresse*, 1981, p. 50-51)

Sendo uma religião da Verdade, o Catolicismo não apresentaria os falsos moralismos “pudicos, beatos, pedantes, e inquietos”<sup>102</sup> que acabam sendo justamente os dos Livre-pensadores, capazes de encontrar nos retratos reais das emoções humanas uma imoralidade que a própria religião não rejeita. Barbey interroga então

Quando o Catolicismo proibiu narrar um episódio de paixão, por mais atroz, por mais criminoso que ele tenha sido, e de tirar daí efeitos patéticos, de iluminar um abismo no coração do homem, mesmo quando há no fundo sangue e lama; enfim, de escrever romance, ou seja, a história possível quando ela não é real, ou seja, em outras palavras, a história humana?<sup>103</sup> (BARBEY D'AUREVILLY, *Une vieille maîtresse*, 1981, p. 51)

E sua resposta vem assertiva: “nunca”<sup>104</sup>. Há, entretanto, uma única ressalva, que já vimos aplicada pelo próprio Barbey nas suas análises de Flaubert e Baudelaire – e que poderia se sintetizar no ensinamento bíblico: “tudo me é lícito, mas nem tudo me convém” (I Coríntios 6:12). E assim, Barbey entende que o Catolicismo permite tudo à arte e ao artista, desde que

O romance não seja jamais uma propaganda de vícios ou uma predicação do erro, que ele nunca se permita dizer que o bem é o mal e que o mal é o bem, e que ele não sofistique de forma alguma em proveito de doutrinas abjetas ou perversas como os romances de Madame Sand e de Jean-Jacques Rousseau. Sob essa reserva, o Catolicismo permitiu até mesmo pintar o vício e o erro em seus feitos e gestos e de pintá-los à semelhança. Ele não corta as asas do gênio, quando gênio há.<sup>105</sup> (BARBEY D'AUREVILLY, *Une vieille maîtresse*, 1981, p. 51)

Portanto, visto que o próprio Catolicismo, religião sem falsos moralismos e interessada na verdade humana, tudo permite, o que Barbey depreende do julgamento dos Livre-pensadores é que eles privam os Católicos do direito de “tocar no romance e na paixão, sob o pretexto de

<sup>101</sup> *d'où le connaissent-ils, le Catholicisme ? ... Ils n'en savent pas le premier mot. Ils le méprisent trop pour l'avoir jamais étudié. Est-ce leur haine qui en a deviné l'esprit sous la lettre ? Ce qu'il y a moralement et intellectuellement de magnifique dans le Catholicisme, c'est qu'il est large, compréhensif, immense ; c'est qu'il embrasse la Nature humaine tout entière et ses diverses sphères d'activité.* (BARBEY D'AUREVILLY, *Une vieille maîtresse*, 1981, p. 50-51)

<sup>102</sup> (BARBEY D'AUREVILLY, *Une vieille maîtresse*, 1981, p.51)

<sup>103</sup> *Quand le Catholicisme a-t-il interdit de raconter un fait de passion, si affreux, si criminel qu'il fût, d'en tirer des effets pathétiques, d'éclairer un gouffre dans le cœur de l'homme, quand même il y aurait au fond du sang et de la fange ; enfin d'écrire du roman, c'est-à-dire de l'histoire possible quand elle n'est pas réelle, c'est-à-dire, en d'autres termes, de l'histoire humaine ? ...* (BARBEY D'AUREVILLY, *Une vieille maîtresse*, 1981, p.51)

<sup>104</sup> (BARBEY D'AUREVILLY, *Une vieille maîtresse*, 1981, p.51)

<sup>105</sup> *Il a tout permis, au contraire, mais sous cette réserve absolue que le roman ne serait jamais une propagande de vices ou une prédication d'erreur ; que jamais il ne se permettrait de dire que le bien est le mal et que le mal est le bien, et qu'il ne sophistiquerait point au profit de doctrines abjectes ou perverses comme les romans de Madame Sand et de Jean-Jacques Rousseau. Sous cette réserve, le Catholicisme a même permis de peindre le vice et l'erreur dans leurs faits et gestes et de les peindre ressemblants. Il ne coupe point les ailes au génie, quand génie il y a ...* (BARBEY D'AUREVILLY, *Une vieille maîtresse*, 1981, p.51)

que devem ter as mãos puras demais”<sup>106</sup>. Para Barbey, essa proibição pode ser levada ainda mais longe e se transforma numa verdadeira interdição da Arte:

Eles também não podem tocar no drama, pois isso ainda é paixão. Não devem tocar nem na arte, nem na literatura, nem em nada, mas somente se ajoelhar a um canto, orar e deixar o mundo e o Pensamento-livre tranquilos.<sup>107</sup> (BARBEY D’AUREVILLY, *Une vieille maîtresse*, 1981, p.50)

Chegamos, por fim, à questão da própria noção de Arte em Barbey d’Aurevilly e em sua relação com a filosofia Católica, ou pelo menos com aquela desenvolvida por ele. Barbey enxerga na arte, como no Catolicismo, um procedimento devotado ao tratamento da verdade humana, à exposição cristalina do que *é*, e isso em seus melhores ou piores momentos, com todas as suas cores e intensidades mais violentas e trágicas. Para Barbey, inclusive, quanto mais trágico melhor. Como vimos em citação anterior, faz parte do procedimento artístico a comunicação de “histórias possíveis quando elas não são reais”, o que implica a capacidade de insuflar substância, ânimo e existência nas narrativas que se cria. Fazendo parte da natureza humana a experiência das paixões excessivas, dos desvios morais, das perversões, dos vícios variados, dos delírios do desejo e dos sentimentos mais corrosivos e extremos, a Arte não poderia se privar de lançar mão de tais tinturas, capazes de efetivamente provocar *emoção* e comunicar o que *é verdadeiro* na totalidade de seu colorido. É então em sua capacidade de se manter sincera à realidade e à verdade da vida que Barbey afirma estar “o procedimento da arte que o Catolicismo absolve e que consiste a não diminuir nada do pecado ou do crime que se tinha por objetivo exprimir”<sup>108</sup>.

Mas o raciocínio de Barbey d’Aurevilly vai além: o Catolicismo – e a Arte – às vezes não apenas admite a existência e retrata o crime, mas também o *prefere* às virtudes, e isso por sua potência estética. Barbey admite então que

Por vezes o vício é amável. Por vezes a paixão apresenta eloquências, quando ela é narrada ou falada, que são quase fascinações. O artista católico recuará diante das seduções do vício? Abafará ele estas eloquências da paixão? Deverá ele se abster de pintar um e outro, por que são todos os dois poderosos? Deus, que os permitiu à liberdade do homem, não permitirá ao artista de aplicá-los à sua obra por sua vez?... Não, Deus, o criador de todas as realidades, não proíbe nenhum deles ao artista, contanto que, eu o repito, o artista não faça deles um instrumento de perdição. O

<sup>106</sup> *Dans la morale des Libres Penseurs, les Catholiques n’ont pas le droit de toucher au roman et à la passion, sous le prétexte qu’ils doivent avoir les mains trop pures.* (BARBEY D’AUREVILLY, *Une vieille maîtresse*, 1981, p.50)

<sup>107</sup> *Ils ne peuvent pas toucher au drame non plus, car c’est de la passion encore. Ils ne doivent toucher ni à l’art, ni à la littérature, ni à rien, mais s’agenouiller dans un coin, prier et laisser le monde et la Libre Pensée tranquilles.* (BARBEY D’AUREVILLY, *Une vieille maîtresse*, 1981, p.50)

<sup>108</sup> *le procédé de l’art que le Catholicisme absout et qui consiste à ne rien diminuer du péché ou du crime qu’on avait pour but d’exprimer.* (BARBEY D’AUREVILLY, *Une vieille maîtresse*, 1981, p.52)

catolicismo não estrophia a arte por medo do escândalo. É mesmo por vezes bom que o escândalo venha.<sup>109</sup> (BARBEY D'AUREVILLY, *Une vieille maîtresse*, 1981, p.52)

O que quer dizer que, no crime, a arte se faz mais *artística*, mais sublime, mais poderosa, mais impressionante: mais *divina*.

É possível entender então como Barbey consegue conciliar seu tratamento dos vícios humanos com sua convicção religiosa: o pecado existe e marca a existência humana desde sua origem, na forma da verdade Católica do Pecado Original; havendo o pecado, o Mal habita o mundo e gera os vícios, que se tornam parte da verdade humana; o Catolicismo, sendo a religião da Verdade, não pode ignorar, por moralismo hipócrita, algumas das partes constituintes das verdades humanas, e assim, condenando o pecado e o Mal, não nega a sua existência. Sendo a Arte um procedimento que se dedica à pintura das Verdades, ainda que se trate da verdade dos vícios e paixões humanas, que ela não deve encorajar, mas expor e denunciar em suas cores originais, a Arte e o Catolicismo finalmente interseccionam, um como guia moral legislando sobre o que é Bem e Mal, a outra como ferramenta honesta de sua exposição e denúncia. Finalmente, a Arte ganha, na poética aureviliana, um caráter metafísico e religioso: ela se realiza nesses momentos de exceção da vida humana que permitem o vislumbre do divino, do Absoluto, e que se realizam mais frequentemente, por mais infeliz que seja essa coincidência, nesses instantes terríveis e transgressores nos quais o Mal se encarna. Barbey desenvolve assim a *poética da transgressão*, entendida como elemento basal da Arte. Já os instantes excepcionais e maravilhosos que se encarnam na vida comum dos homens são nomeados *romance*.

Sua relação com a Verdade, o real e a verossimilhança serão o objeto das análises do próximo capítulo, e isso por que a concepção aureviliana do *romance* enquanto manifestação do divino através da obra artística se assemelha às próprias concepções românticas da Arte. Para isso, proponho um voo de observação de algumas das inovações realizadas pelo romantismo para enfim me ater à relação estabelecida entre a arte, a Verdade, o Absoluto e a subjetividade, tentando, por fim, demonstrar como Barbey se alinha, nos pontos mais cruciais, a essa nova visão.

---

<sup>109</sup> *Quelquefois le vice est aimable. Quelquefois la passion a des éloquences, quand elle se raconte ou se parle, qui sont presque des fascinations. L'artiste catholique reculera-t-il devant les séductions du vice ? Étouffera-t-il ces éloquences de la passion ? Devra-t-il s'abstenir de peindre l'un et l'autre, parce qu'ils sont puissants tous deux ? Dieu, qui les a permis à la liberté de l'homme, ne permettra-t-il pas à l'artiste de les mettre dans son œuvre à son tour ? ... Non, Dieu, le créateur de toutes les réalités, n'en défend aucune à l'artiste, pourvu, je le répète, que l'artiste n'en fasse pas un instrument de perdition. Le Catholicisme n'écllope pas l'art par peur du scandale. Il est bon même parfois que le scandale soit.*

#### 4. Capítulo III: O Romantismo, o Absoluto, o “romance”, seu Herói e o Poeta<sup>110</sup>

##### 4.1. O Romantismo

Como exposto anteriormente, este trabalho parte do pressuposto de que o Romantismo foi um dos principais responsáveis pelo surgimento, desenvolvimento e definitiva sacralização de nosso próprio conceito moderno de Literatura, ainda que seja muitas vezes percebido e analisado apenas como uma escola marcada, entre outras características mais ou menos definidas, por uma desordenada estética sentimental que permitiu a um grupo de jovens poetas excessivamente sensíveis a larga expressão da subjetividade.

É na tentativa de indicar alternativas para uma análise mais completa do fenômeno que autores como Alain Vaillant (*Le dictionnaire du romantisme*, 2012), Georges Gusdorf (*Le Romantisme*, 2011), Paul Bénichou (*Romantisme français, Tomes I et II*, 2004), Max Milner e Claude Pichois (*Histoire de la littérature française: de Chateaubriand à Baudelaire*, 1996) desenvolvem suas investigações do movimento, mantendo sempre em perspectiva seu alcance global, mas almejando principalmente o seu desenvolvimento no contexto francês. O esforço é, em todas essas obras, o de propor perspectivas que considerem o romantismo em sua pluralidade, e nessa tarefa alguns conceitos-chave mostram-se comuns a quase todos os autores em suas abordagens do movimento.

O primeiro conceito é a *ruptura*, noção inescapável para qualquer estudioso do romantismo. Desde sua origem, o Romantismo se constitui como um movimento de oposição aos modelos artísticos e literários tradicionais impostos aos artistas, resultado de um longo processo de perspectivação da arte. Já na França do final do século XVII, com a *Querelle des Anciens et des Modernes* [*Querela dos antigos e dos modernos*], artistas, poetas, filósofos, críticos e os setores *comme il faut* do público (isto é, a nobreza ou a burguesia enobrecida) davam sinais da tomada de consciência do caráter historicamente determinado da arte e do gosto, entendendo os modelos tradicionais não como verdades absolutas e imutáveis, mas como expressões características de períodos bem definidos da história humana e que poderiam se alterar de acordo com as mudanças sofridas pelos povos que as encarnavam. Após a prevalência ao longo de séculos das regras clássicas, inspiradas nas poéticas de Aristóteles, Longino e principalmente de Horácio, e aprimoradas ao longo dos séculos XVI e XVII com tamanha obsessão no território francês que se transformam em verdadeira camisa-de-forças para os autores, as obras modernas começam a ganhar no século XVIII a preferência sobre as antigas,

---

<sup>110</sup> E um “título-declaração” a Peter Greenway

e assim “o Louvre é mais belo que o Coliseu, Pascal é mais profundo do que Platão, Boileau é superior a Horácio<sup>111</sup>”.

Nesse contexto, a França ainda podia se orgulhar de ser o centro do pensamento dominante no período: autoproclamada como República das Letras, o país se via como *siège du bon goût* [trono do bom-gosto] ocidental e projetava sua hegemonia cultural sobre todos os países vizinhos. Sendo assim, a oposição em países como a Inglaterra, ou em amontoados de pequenos reinados como a Alemanha, ganhava ao final do XVIII um caráter ainda mais indócil. Para alcançar uma produção cultural e filosófica que fosse radicalmente nacional, seria necessário não apenas opor-se ao modelo clássico imposto pelo país estrangeiro: era acima de tudo indispensável contestar todo o sistema de pensamento francês, aí incluídos sua filosofia e o racionalismo que a dominava. Na Alemanha, então, o Romantismo já nasce profundamente contestatório e com traços antirracionalistas, postura que se espalha por todos os países que o abraçam. Esse é um caráter que se mantém e a partir do qual a ruptura ganha a força de uma nova lei – ou de uma *paixão*, como colocou Otávio Paz em *Os filhos do barro* (1974) –, e dá início a essa longa “tradição da ruptura com a tradição”. Para Alain Vaillant, a origem de um tal amor pelo novo passa pela descoberta da subjetividade e do *eu* criador do poeta, que busca a todo custo a criação de uma obra singular, única, genuína representação de sua individualidade e atestação de *originalidade*:

O autor, levado pelo mesmo desejo vital de singularização, visa inicialmente um objetivo: encontrar o “novo” e “criar um modelo” – fórmulas de Baudelaire –, quer dizer ser original, impor sua marca, se tornar reconhecível entre todos desde a primeira linha e em cada um de seus livros, pois, dirá Hugo no crepúsculo de sua vida, “todo homem que escreve, escreve um livro, e esse livro é ele mesmo”.<sup>112</sup> (VAILLANT, 2012, p. LIV)

A quebra com a tradição passa a ser, pela primeira vez, um movimento procurado enquanto fim em si mesmo. Abandona-se o antigo adágio do “não o novo, mas *de novo*” e se passa a enxergar o presente como um amanhã, uma superação do que veio antes. Uma das marcas disso é a rejeição das antigas diretrizes literárias, agora vistas como *clássicas*, termo que se torna o par de *romântico* nesse imenso sistema de dualismos no qual se constituem romantismo e século XIX. A própria criação do termo *clássico* se estabelece como uma tentativa negativa de definição do romantismo, que se afirma principalmente ao dizer aquilo

<sup>111</sup> *le Louvre plus beau que le Colisée, Pascal plus profond que Platon, Boileau supérieur à Horace*. (‘La querelle des Anciens et des Modernes’. BNF ESSENTIELS. 2022)

<sup>112</sup> *L’auteur, lui, porté par ce même désir vital de singularisation, vise d’abord un objectif : trouver du “nouveau” et “créer un poncif” — formules de Baudelaire —, c’est-à-dire être original, imposer sa marque, se rendre reconnaissable entre tous dès la première ligne et dans chacun de ses livres, parce que, dira Hugo au crépuscule de sa vie, “tout homme qui écrit écrit un livre, et ce livre c’est lui”*.

que ele *não é*. A ruptura, entretanto, cria uma relação paradoxal com o passado, uma vez que nega a tradição imediatamente anterior, mas não resolve a necessidade de origens nas quais se inspirar para a fundação de uma nova literatura nacional. Na Alemanha, em sua luta pela criação de uma identidade própria, a solução passa a ser um retorno a um passado ainda mais primitivo e imaculado das influências estrangeiras, um momento que apresente a essência do povo germânico. É esse o mecanismo que realiza a recuperação da Idade Média, que passa a ser fonte de inspiração (temática, estética) e tempo ideal e mítico de verdadeira expressão dos sentimentos, em oposição ao rígido e ineficiente racionalismo do século XVIII.

Assim, a partir do Romantismo a Europa desenvolve com a Idade Média uma relação nostálgica e idealizada. Aquele que havia sido, para a clareza racional do século XVIII e de suas Luzes, um período dominado pelo obscurantismo, pela ignorância e pela presença dominadora e total da Igreja, ganhará para os olhos sensíveis dos românticos as cores diáfanas de um sonho ou de um conto de fadas, terra inaugural em comunhão com o divino. Este novo interesse pelo período medieval inaugura também a percepção do período como ato de nascença dos povos europeus, de suas histórias, mitologias, línguas e identidades – o que justifica, por exemplo, os trabalhos dos irmãos Grimm, assim como os estudos realizados por filólogos e historiadores. No contexto francês mais particularmente, onde o Romantismo chegou mais tardiamente se comparado ao pioneirismo teórico e filosófico da Alemanha, ou ao empirismo inovador dos poetas ingleses, percebe-se desde o início uma clara valorização, na Idade Média, da ordem social aristocrática, entendida como sistema em íntima comunicação com a experiência religiosa.

Isso se vê reforçado graças à via de acesso tomada pelo movimento ao solo francês. O Romantismo atinge o gosto francês após 1789, e sobretudo pelas bordas. Apesar do crescente nacionalismo e da primazia dos ideais racionalistas do Iluminismo, levados nos segundos finais do século XVIII às suas últimas consequências e que levaram o país a se fechar completamente às influências estrangeiras, uma multidão de emigrados habitando a Alemanha ou a Inglaterra, resultado do expurgo antiaristocrático que previa limpar a mais nova nação republicana dos últimos resquícios do Antigo Regime, entraram em contato com o pensamento Romântico que acabaram por adotar com fervor. Para estes espíritos exaustos da interminável turbulência revolucionária, indignados pelo exílio e pelas grandes perdas provocadas pelo “racionalismo cego” dos revolucionários – que, sonhando em fundar a nova sociedade acabavam por se esquecer da qualidade sublime da antiga –, a valorização das emoções e da “razão do coração” (para citar Pascal) fornecia a artilharia ideal para lutar contra os ideais das Luzes. Além disso, com sua valorização da Idade Média, o Romantismo casava admiravelmente a aspiração

antirrevolucionária por um retorno à glória do passado, ou pelo restabelecimento de uma antiga ordem – certamente aquela de antes de Luís XIV – com princípios filosóficos, artísticos e estéticos que as justificassem. Adiciona-se a isso a aspiração ao Absoluto compartilhada por todos os românticos, o que dava ao movimento um caráter metafísico e facilmente religioso. A Idade Média romântica, época de um poderio criativo inocente e autêntico – diferente do artificialismo pomposo do classicismo – é então a época de ouro de uma sociedade perfeitamente orgânica, uma vez que organizada segundo as leis divinas e sob o governo da Igreja e do Rei. Antoine Compagnon, em *Les Antimodernes [O Antimodernos]*, observa que nesse primeiro instante

“Romântico” significou [...] nostálgico do país e de sua religião, dos valores tradicionais, do campo contra a cidade, da natureza contra a civilização. **A memória e a imaginação faziam do Antigo Regime uma idade de ouro de harmonia perdida e reabilitavam a Idade Média.**<sup>113</sup> (COMPAGNON, *Les Antimodernes*, 2005, p. 126) [grifo nosso]

Para o autor, é então graças à sua natureza inicialmente reacionária e re-acionária, isto é, a uma só vez de *oposição em direção a* e de *reativação do* passado, que os valores românticos conseguem adeptos entre os emigrados e penetram no território francês, fazendo com que o movimento seja inicialmente de direita, aristocrático, religioso, saudosista do Antigo Regime e da monarquia e principalmente antirrevolucionário.

Mas o Romantismo não se limita aos reacionários e antirrepublicanos, nem na França e muito menos em seus primórdios alemães e ingleses. Há de se considerar, por exemplo, como William Wordsworth, apesar das controvérsias um dos representantes do Romantismo inglês, acolheu com entusiasmo as revoltas populares de 1789, empreendendo inclusive uma longa viagem pelo continente para experimentar de perto as transformações e seu clima eletrizante e radicalmente novo. Da mesma forma Alphonse de Lamartine e Victor Hugo, entusiastas das movimentações políticas de 1848, são reivindicados como dois dos maiores símbolos do Romantismo Francês. Para justificar o paradoxo, retomo novamente a tese de Paul Bénichou: sacralizada, a poesia se transforma em semi-religião apropriada ao pensamento e às convicções de reacionários e liberais, e seu aspecto metafísico e transcendental, associado ao nacionalismo e valorização dos povos, faz com que o Romantismo logo ganhe adeptos inclusive entre os espíritos mais progressistas. Vale ainda destacar que, seja no campo reacionário ou no progressista, o Romantismo representa sempre uma oposição e ruptura com os valores de uma

---

<sup>113</sup>“*Romantique*” signifie d’abord nostalgique du pays et de sa religion, des valeurs traditionnelles, de la campagne contre la ville, de la nature contre la civilisation. ***La mémoire et l’imagination faisaient de l’Ancien Régime un âge d’or d’harmonie perdue et réhabilitent le Moyen Âge.***

única classe: a burguesia. Feita essa ressalva, pode-se entender por que Compagnon diz que, em um segundo momento e exatamente no período que prepara as revoluções de 1848, o Romantismo se alinha mais à esquerda, por um princípio de “libertarismo”.

Mas, assim como Bénichou, Antoine Compagnon observa que diante dos resultados das revoluções de 1848 e das escolhas políticas realizadas pelo povo francês – a eleição de Napoleão III –, ocorre, após uma vaga otimista e mais liberal, um retorno às posturas reacionárias, e os princípios revolucionários são novamente atacados (em especial o de igualdade). Como vimos anteriormente, Bénichou enxerga, após 1848, o surgimento de uma espécie de Romantismo desencantado (a *école du desencantement*), e é crescente entre a classe letrada o ódio ao sufrágio universal e a crença na debilidade das massas. Sonha-se com a criação de uma maioria “que não seja numérica”, escreve-se cada vez mais para um único círculo fechado de iniciados, e as pretensões a uma nova aristocracia intelectual se reforçam ainda mais depois de instaurada a censura pelo novo Imperador dos franceses. O ideal de ruptura romântico volta-se contra o novo conservadorismo que se impõe, recupera o ideal aristocrático e exclusivista do início do século, mantém o aspecto religioso e metafísico que lhe é característico, e não perde o gosto adquirido pela subversão. Segundo Compagnon:

Por uma curiosa inversão, ou reversibilidade, do político e do estético, a contrarrevolução falhou na política com a Restauração, enquanto que com o Romantismo ela triunfava espiritualmente e deve dominar por muito tempo a sensibilidade estética.<sup>114</sup> (COMPAGNON, *Les Antimodernes*, 2005, p. 126)

Nos interessa aqui retornar mais uma vez justamente a esse caráter religioso da Arte. Já observamos anteriormente como na obra de Barbey d’Aurevilly o Catolicismo e a poesia se encontram como expressão de verdades divinas e caminho de contato com Deus. Interessa-me, agora, entender como o romantismo pode ter influído justamente no desenvolvimento dessa concepção da literatura como uma dicção excepcional e específica, própria ao abarcamento do Absoluto.

## 4.2. O Absoluto

Em *La naissance de la Littérature [O nascimento da Literatura]* (1983), Jean-Marie Schaeffer, ao voltar o olhar para as origens do movimento romântico no que ficou conhecido como Primeiro Romantismo Alemão observa, de forma muito consistente e objetiva, como o romantismo de vertente germânica, enquanto movimento filosófico sério e profundamente

---

<sup>114</sup> *par une curieuse inversion, ou réversibilité, du politique et de l’esthétique, la contre-révolutions échoua en politique avec la Restauration, tandis qu’avec le Romantisme elle triomphait spirituellement et devait dominer longtemps la sensibilité esthétique.*

comprometido com os temas de suas investigações – isto é, a Beleza, a Arte, a Estética, a Poesia e o Absoluto – inaugura os caminhos para o desenvolvimento de uma nova dicção, linguagem e teoria estéticas verdadeiramente capazes de dizer o Todo, legada para a posteridade sob os nomes de Poesia e Literatura. Segundo ele, essa urgência surge (algo muito evidente em *A Educação estética do homem*, de Schiller) diante do baque provocado na dicção filosófica ocidental após as conclusões alcançadas por Kant em suas *Críticas*: a *Crítica da Razão Prática*, de 1788, a *Crítica ao Juízo*, de 1790 e sobretudo a primeira, a *Crítica da Razão Pura*, de 1781.

De acordo com Schaeffer, Kant havia demonstrado incontestavelmente ter a filosofia, associada à razão, uma impossibilidade radical de alcançar o Absoluto, confirmando assim a intuição de que em seu entusiasmo racional, as filosofias positivistas do século XVIII realizavam uma lenta, mas talvez definitiva, ruptura entre a humanidade e o divino. Isso se deveria, então, à própria forma de operação de sua linguagem: agindo por delimitação e separação, a dicção filosófica atuaria através da dissecação do Todo, privando-o assim de sua própria substância e gerando, no processo, a morte do objeto vivo e total que a filosofia intenciona investigar. O final do século XVIII vê assim uma impossibilidade de alcançar, ao menos através da filosofia, os resultados intentados pela própria filosofia, e isso por que, nas palavras de William Wordsworth, “Our meddling intellect/Mis-shapes the beauteous forms of things:—/We murder to dissect”<sup>115</sup>. Mas tal impossibilidade não motivou nos jovens românticos um abandono do ideal e do Absoluto. Muito pelo contrário, “se o discurso filosófico é incapaz de dizer o Ser, não é o olhar em direção ao Absoluto que se deve abandonar, mas o discurso filosófico. No seu lugar e espaço os românticos postulam o discurso literário, que eles identificam ao discurso poético<sup>116</sup>”.

Márcio Suzuki, ao citar trechos de uma das cartas de Schiller ao príncipe Augustenburg em 1793, demonstra como o autor sustentava tal posicionamento. Schiller comenta aqui que “a revolução no mundo filosófico abalou o fundamento sobre o qual a estética estava assentada, e seu sistema anterior, se é que se pode dar-lhe esse nome, foi deixado em ruínas”<sup>117</sup>. Em trecho posterior, Schiller discorre sobre o futuro daqueles que se lançassem ao estudo da arte: “Como não preciso dizer-lhe, príncipe, em sua *Crítica do Juízo Estético* Kant já começou a aplicar os

<sup>115</sup> “Nossos intelectos intrometidos/Deformam a bela forma das coisas: —/Assassinamos para dissecar”. (WORDSWORTH, *Lyrical Ballads*, 2006, sem página [Ebook]).

<sup>116</sup> *si le discours philosophique est incapable de dire l'Être, ce n'est pas la visée de l'Absolu qu'il faut abandonner, mais le discours philosophique. En lieu et place les romantiques postulent le discours littéraire, qu'ils identifient au discours poétique.*” (SCHAEFFER, 1983, p. 21).

<sup>117</sup> (SCHILLER, 2017, p. 9)

princípios da filosofia crítica também ao gosto e, se não forneceu, pelo menos preparou os fundamentos para uma nova teoria da arte”<sup>118</sup>.

Essa “nova teoria da arte”, prenunciada e almejada por Schiller em sua correspondência com o amigo e mecenas, é o objetivo da jornada realizada ao longo das 27 cartas que compõem *A Educação estética do homem* [1795]. Aqui, Schiller parece sobretudo reagir impulsionado pelo desejo de resposta a uma questão ainda mais inquietante que o abalo do edifício filosófico: o que fazer com os escombros resultantes da ruína do edifício humano e social, corporificado pela frustração de um sonho de liberdade lançado por toda a Europa em 1789, e brutalmente deturpado pelo regime do Terror que imperou na França de 5 de setembro de 1793 até 27 de julho de 1794? Sobre o período, Schiller comenta que

o homem despertou de sua longa indolência e ilusão, com forte maioria de votos e exige a restituição de seus direitos inalienáveis. Ele não se satisfaz, entretanto, com exigí-los; aqui e acolá ergue-se para tomar pela violência aquilo que, segundo sua opinião, lhe é negado injustamente. O edifício do Estado natural balança, seus fundamentos podres cedem, parece dada a possibilidade física de entronizar a lei, de honrar finalmente o fundamento do vínculo político. Esperança vã! A possibilidade moral está ausente, e o momento generoso não encontra uma estirpe que lhe seja receptiva. (SCHILLER, 2017, p. 33)

Para Schiller, a frustração dos sonhos de liberdade e igualdade que o haviam inflamado, assim como a tantos jovens de sua época, se deve basicamente ao despreparo moral da sociedade na qual a mudança despontara, e isso por que ela havia sido urdida pelo desequilíbrio de mentes exclusivamente racionais.

Sob influência do pensamento kantiano, Schiller entende o homem como um ser dual e cindido entre dois impulsos: de um lado encontra-se o impulso sensível, ligado à natureza e às limitações do corpo, à determinabilidade. Tal impulso é responsável por dar forma e corpo às experiências, fazendo-as cognoscíveis, e liga-se fortemente às experiências individuais, perdendo assim a capacidade de abstração e a apreensão de leis universais. Do outro lado encontra-se o impulso teórico ou formal, ligado à razão, à determinação. Ele é o responsável pelas abstrações e pelo estabelecimento de leis universais, desconsiderando o particular e o individual e tornando-se assim normativo, autoritário e incapaz de perceber as nuances e as particularidades. O que o poeta alemão percebe na sociedade de seu tempo é justamente uma profunda cisão entre os dois impulsos, e acusa seus contemporâneos de ter realizado a hipertrofia do impulso formal, aquele ligado à razão: adestrados por um século de racionalismo clínico, frio e embotado – associado ao *Aufklärung* alemão, às Luzes francesas, à filosofia de Descartes e ao gosto clássico da época –, os homens teriam perdido contato com sua

---

<sup>118</sup> (*Ibid*, p. 9).

sensibilidade, construindo-se de forma incompleta como pássaros ou anjos que, aperfeiçoando apenas uma das asas, tentam levantar voo. Resultam enfim em indivíduos práticos, mas incapazes de educarem-se moralmente, pois se tornaram secos e sem imaginação:

Sabemos que a sensibilidade da mente depende, segundo seu grau, da vivacidade e, segundo sua extensão, da riqueza da imaginação. Ora, o domínio da faculdade analítica rouba necessariamente a força e o fogo à fantasia, assim como a esfera mais limitada de objetos diminui-lhe a riqueza. Por isso o pensador abstrato tem, frequentemente, um coração frio, pois desmembra as impressões que só como um todo comovem a alma; o homem de negócios tem frequentemente um coração estreito, pois sua imaginação, enclausurada no círculo monótono de sua ocupação, é incapaz de elevar-se à compreensão de um tipo alheio de representação. (SCHILLER, 2017, p. 39)

Schiller lança então seu duradouro chamado: a efetiva educação moral do ser humano, uma que o prepare para a empatia, para a paz, para o amor e acima de tudo para a completa autodeterminação e liberdade, passa necessariamente pelo equilíbrio dos dois impulsos, e a ferramenta para tal equilíbrio são as Belas Artes<sup>119</sup>. É apenas através da educação estética, que passa pelas habilidades da imaginação criadora – entendida como um processo abrangente e não necessariamente limitado à arte<sup>120</sup> –, que se dará o pleno desenvolvimento da sensibilidade humana. A arte ganha no contexto do fim dos oitocentos e início dos novecentos, plena vantagem sobre o discurso filosófico, e isso por que ela “se funda sobre a supremacia da poesia sobre a filosofia, e a supremacia da poesia se funda sobre a supremacia de sua linguagem. (...) Isto pois somente a linguagem poética é capaz de (re)presentar de uma maneira adequada o Ser em sua plenitude”<sup>121</sup>. É enfim, ao contrário da razão, a única capaz de revelar dentro de cada indivíduo o homem Ideal, completo e livre.

Essa educação estética, libertadora e unificadora, que aspira ao equilíbrio dos dois impulsos primordiais sem que um se anule ou se reduza no outro, responde ao que Schiller determina como sendo o *impulso lúdico*. Ele o define da seguinte forma: “este impulso lúdico seria direcionado, portanto, a suprimir o tempo *no tempo*, a ligar o devir ao ser absoluto, a modificação à identidade”<sup>122</sup>, e completa logo adiante:

O impulso sensível exclui de seu sujeito toda espontaneidade e liberdade; o impulso formal exclui do seu toda dependência e passividade. A exclusão da liberdade é necessidade física, a da passividade é necessidade moral. (...) O impulso lúdico, entretanto, em que os dois atuam juntos, imporá necessidade ao espírito física e

<sup>119</sup> (SCHILLER, 2017, p. 47)

<sup>120</sup> Penso aqui sobretudo nas concepções schillerianas de sensibilidade, Beleza e criatividade, segundo as quais o indivíduo sensível à Beleza e esteticamente formado trabalha tanto na sua autocriação e autolimitação, quanto na criação do mundo – do qual também necessita em seu processo de autodefinição (SCHILLER, 2017, p. 55-57).

<sup>121</sup> *se fonde sur la suprématie de la poésie sur la philosophie, et la suprématie de la poésie se fonde sur la suprématie de son langage. (...) Ceci parce que seul le langage poétique est capable de (re)présenter d'une manière adéquate l'Être dans sa plénitude.* (SCHAEFFER, 1983, p. 23)

<sup>122</sup> (SCHILLER, 2017, p. 70)

moralmente a um só tempo; pela supressão de toda contingência ele suprimirá, portanto, toda necessidade, libertando o homem tanto moral quanto fisicamente. (SCHILLER, 2017, p. 70)

Interessante notar que o impulso lúdico se associa ao jogo, à brincadeira e indica um gradual abandono de ideais de perfeição e seriedade austera em direção ao desenvolvimento de uma atitude suave, sensível e leve diante do mundo. O homem Ideal, na concepção romântica schilleriana, que é o homem livre, autodeterminante, autodeterminado e autoconsciente, torna-se um indivíduo capaz de abandonar a exclusividade do olhar limitador e contingente do puro impulso sensível, ou a do olhar normativo e impositivo do puro impulso formal, e coordenar ambos, de forma a jamais sofrer com as restrições da matéria ou evitar as imposições da razão, tomando parte do Ser único. Olhando de uma só vez *no tempo* e *acima do tempo*, busca entender ambos os impulsos, seus meios de funcionamento para enfim aceitá-los e brincar. O homem romântico é assim um indivíduo suave, disposto a entreter-se no mundo e a maravilhar-se. Como observa Constantino Luz de Medeiros em *A Invenção da modernidade literária*, “[segundo] Lotar Pikulik, (...) os românticos, ao contrário dos filisteus, admiravam-se com as coisas mais simples e naturais, com aquilo que era aparentemente óbvio ao olhar pragmático e finalista do burguês” (2018, p. 33).

Vendo o mundo como um brinquedo mágico, o homem romântico mostra-se aberto ao deslumbramento e enxerga a possibilidade de deparar-se com o inesperado, com o imprevisto, no curso mesmo da existência humana e na vida comum dos homens. Assim, o inusitado não se encontra realizado apenas nos atos de heroísmo de figuras excepcionais e inalcançáveis, e esse novo ponto de vista, a partir do qual a vida ordinária, do homem comum, seria fonte da matéria básica à poesia, e não só à poesia baixa, cômica e satírica, mas ao que há de mais elevado na expressão dos sentimentos humanos, dissolve as centenárias concepções classicistas e dá à literatura um novo fôlego e propósito. Ela acrescenta também mais uma nuance à própria poética aureviliana, segundo a qual a Arte, como expressão da verdade humana, quando percebe a expressão do divino nos acontecimentos comuns não deve se privar do tratamento até das temáticas mais abjetas.

### 4.3. O “romance”

Além do impulso lúdico que permite o seu equilíbrio, o indivíduo verdadeiramente romântico nutre o *Sehnsucht nach dem Unendlichen*, a saudade do infinito, da totalidade. Trata-se de um indivíduo lúdico e leve, mas também melancólico da Unidade e dos sentidos transcendentais que ele procura presentificar através da dicção poética. Sobre esse tópico

específico, lançarei aqui mão à algumas reflexões realizadas sobre os trabalhos de Ludwig Tieck, e isso pelo fato de se mostrarem característicos da busca por manifestações do Ser no curso mesmo da existência humana, apresentações essas manifestas nas obras sob a forma de símbolos e alegorias. Medeiros observa que “a exposição do simbólico e do alegórico é uma forma de contemplar a existência humana através de um lirismo ‘onde se manifesta um anseio por terras distantes’”<sup>123</sup>. Tieck, segundo o que nos mostra Maria Aparecida Barbosa em sua introdução para *Feitiço de amor e outros contos*, está profundamente interessado na produção do maravilhoso artístico, “que são composições literárias com características populares, mas estilizadas por um escritor”<sup>124</sup>, e percebe no terror e na presença do sobrenatural a oportunidade de provocar a desestabilização dos pressupostos racionais da sociedade de seu tempo. Para Medeiros,

a aparição do estranho e do sobrenatural nos contos de Tieck pode ser compreendida, em certa medida, como uma forma de expandir os limites da realidade prosaica, emprestando um significado mais profundo à existência em ‘um esforço para compreender as profundezas da alma humana’ (MEDEIROS, 2018, p. 34)

Haveria assim, no curso da vida humana e cotidiana, instantes mágicos em que o vislumbre do mistério, da divindade encoberta pelo véu, se mostraria possível. Ao adotar uma postura predisposta ao deslumbramento, aberta à manifestação do Todo e à sua interpretação através dos detalhes nos quais se encarna, cada indivíduo poderia dar à vida uma tonalidade mais viva, um fluxo mais intenso e um sabor mais marcante. Entregando-se ao sonho, à fantasia, à inventividade criadora e capaz de pressentir a existência de outros mundos, Tieck acredita alcançar “uma maneira de ver a vida ordinária como um conto maravilhoso, [e] assim é possível se deparar com o maravilhoso como se fosse o mero cotidiano”<sup>125</sup>.

Barbey d’Aurevilly parte de um pressuposto muito semelhante ao desenvolver sua teoria do que ele nomeia como sendo o *romance* da vida cotidiana: os detalhes nos quais o diabo se encarna e que dão sabor à existência. Ao contrário do terror sobrenatural ao qual Ludwig Tieck lança mão, no entanto, Barbey prefere construir suas narrativas com elementos de um realismo detalhista, característica de grandes pintores de costumes e cenas de sociedade como Honoré de Balzac (que ele lia e no qual se inspirou abertamente) e manifestação do desejo do autor de produzir não um realismo fantástico, mas um *fantástico realista*. Ainda que siga o mesmo movimento de busca pelos sentidos mais profundos observado em Ludwig Tieck, para Barbey d’Aurevilly é na expressão muito verdadeira e possível dos desejos mais obscuros da alma, nas

---

<sup>123</sup> (MEDEIROS, 2018, p. 34)

<sup>124</sup> (BARBOSA, 2009, p. 17)

<sup>125</sup> (*Ibid.* p. 18)

paixões violentas, nos crimes de sangue, nos amores inexplicáveis e impossíveis e na obstinação humana agindo tão frequentemente contra qualquer lei racional ou bom-senso, que se encontram a expressão desse “fantástico novo”. Segundo observa Lydie Parisse em seu artigo ‘De Bloy à Borges: Une théologie fantastique’ [‘De Bloy a Borges: Uma teologia fantástica’], um tal tratamento do maravilhoso, considerado no contexto do pensamento religioso de Barbey d’Aurevilly, provoca uma aproximação entre o fantástico e o divino, fazendo da teologia um domínio do imaginário<sup>126</sup> e, inversamente, elaborando a criação poética a partir de um onirismo teológico<sup>127</sup>, que serve como suporte e tema para o imaginário. Assim, os pecados humanos são a realidade, mas é a crença teológica no mal transcendental e original que organiza e justifica sua existência, e “todo evento atual retorna ao inatual, a um mundo escondido, uma organização perfeita e esquecida”<sup>128</sup>. Barbey era de fato um obcecado pelo “outro lado” das coisas, pelas narrativas subterrâneas que se desenrolam por baixo dos panos e, ainda assim, plenamente visíveis aos que tenham olhos de ver. Percebia, como observamos mais cedo, na impostura e no crime cometido pelo puro gosto da transgressão um mistério humano a ser desvendado, ainda que no processo com frequência se multipliquem “porquês” sem nenhuma resposta.

Barbey estabelece assim uma nova relação com o fantástico e com o maravilhoso desenvolvidos e entendidos como possibilidades criativas dentro do universo da linguagem ficcional e como expressão de verdades dogmáticas transcendentais. Vou me permitir aqui uma rápida definição do próprio conceito de ficção, desenvolvido por Catherine Gallagher em seu artigo “Ficção” (2009) e que nos ajudará a entender a relação que Barbey desenvolve com o sobrenatural em sua obra. Segundo Catherine Gallagher, o nascimento da ficção moderna – que situa os textos que a praticam sobre uma estreita e movediça fronteira entre a realidade empírica e a mentira pura – necessitou, mudando um pouco o adágio de Coleridge<sup>129</sup>, de um processo de perda progressiva da credulidade em direção a uma experiência consciente da incredulidade e do direito de irrealidade da obra ficcional. Sendo assim, “a ficção foi descoberta como modalidade discursiva com estatuto próprio somente quando os leitores desenvolveram a capacidade de distingui-la tanto da realidade como – sobretudo – da mentira”<sup>130</sup>. O texto ficcional ganha assim um estatuto ambivalente, não podendo ser lido como a narração fiel de

---

<sup>126</sup> (PARISSE, 2020, p.154)

<sup>127</sup> (*Ibid.* p.155)

<sup>128</sup> *Tout événement actuel ramène à l’inactuel, à un monde caché, à une organisation parfaite oubliée* (PARISSE, 2020, p.155)

<sup>129</sup> Coleridge nos legou uma das mais famosas definições da poesia, pela qual ela se caracterizaria como “aquela suspensão intencional e momentânea da incredulidade, que constitui a fé poética” [“that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith.”] (COLERIDGE, *Biographia Literaria*, 1817, Chapter XIV)

<sup>130</sup> (GALLAGHER, 2009, p. 631)

acontecimentos históricos, tal e qual ocorreram, mas ainda assim capaz de criar uma verdade possível, uma espécie de história que, se não efetivamente realizada no nosso mundo empírico, carrega uma potência de realização caso os acontecimentos houvessem se desenrolado diferentemente. Não é difícil entender como, por tantas vezes, a arte ficcional foi associada à adivinhação oracular.

Seguindo o argumento de Gallagher, percebe-se então que compreender um texto como obra de ficção pode ser considerado como uma verdadeira atividade cognitiva, uma capacidade intelectual no sentido de “forma de entendimento e construção de sentido do mundo”, cujo desenvolvimento encontra seu clímax num gênero literário e num contexto muito bem definidos: para a crítica, trata-se do *novel* (surgindo em oposição ao *romance*), produzido na Inglaterra do século XVIII. Gallagher afirma não ser gratuito que o surgimento de um texto genuinamente ficcional (e de um público leitor capacitado a lê-lo e entendê-lo como tal) tenha se produzido no cenário inglês dos 1700, uma vez que:

o secularismo, o Iluminismo científico, o empirismo, o capitalismo, o materialismo, a consolidação nacional e a ascensão da burguesia, tudo contribuiu para caracterizar o contexto no qual surge o *novel* e tudo estava relacionado com o que Ian Watt definiu como “realismo formal”. (GALLAGHER, 2009, p. 631)

A formação de uma “inteligência ficcional” está assim estreitamente atrelada à constituição de uma “inteligência racional” e racionalista nos moldes das filosofias das Luzes: para enxergar a ficção e permitir-lhe ocupar a estreita faixa entre a realidade e a mentira, o leitor teve que primeiro abandonar, se não todas, a maior parte das credulidades (a fé na verdade de Deus, mas também a fé na verdade do texto e no poder da palavra) e, transformado em ser desconfiado e duvidante, passar de “uma concepção limitada da verdade como exatidão histórica a uma mais ampla que também inclui a simulação mimética”<sup>131</sup>. Entendido como um espaço fechado em si mesmo, o mundo ficcional pôde finalmente existir como um maquinário criador de mundos legislados segundo suas próprias regras, paralelo ao nosso, mas permitindo-se ainda assim alguns pontos de interseção, uma vez que se permite emulá-lo quase fielmente, ou tomar algumas de suas leis emprestadas para a produção de um universo próprio.

A análise de Gallagher não passa completamente isenta de críticas: sua delimitação temporal (e nacional), ainda que muito coerente para uma estudiosa da literatura inglesa vitoriana, ignora a produção ficcional que se desenvolvia no mesmo período em outros países da Europa e do mundo, além de deliberadamente fechar os olhos para obras abertamente ficcionais que, muito antes do século XVIII, já aceitavam – e aqui aplicamos o uso do termo de

---

<sup>131</sup> (GALLAGHER, 2009, p. 634)

uma maneira bastante anacrônica – o nome de romance (ou *novel*). Referimo-nos aos ditos “romances gregos”, como *Dáfnis e Cloé*, *Quéreas e Calírroe*, *As coisas incríveis além da Tule* e, no campo latino, *As Metamorfoses*, de Apuleio. Ainda assim, a relação de dependência estabelecida pela teórica entre ficção e racionalidade positivista, típica dos séculos XVIII e XIX, se mantém como uma frutífera ferramenta para a reflexão sobre a literatura e a ficção. É enriquecedora sobretudo para a teorização da literatura de tipo fantástico, gênero que se constrói justamente a partir da flexibilização e da possível dissolução das barreiras entre o sobrenatural e o razoável mundo da realidade empírica.

Consideravelmente antes de Gallagher, foi também essa relação que norteou os ensaios de definição do fantástico como gênero, assim como auxiliou na compreensão dos possíveis motivos para o seu intenso florescimento, no formato que nos foi legado, justamente nos séculos XVIII e XIX. Tzvetan Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica* [1939], erige sua análise sobre a tensão estabelecida entre a realidade empírica e a opção por um alinhamento intelectual às suas verdades apuráveis e a existência de um sobrenatural que escape à verificação material. Um ou outro dos dois polos são entendidos, então, como procedimentos de criação e compreensão dos mundos ficcionais, uma vez que esses universos (como observou Gallagher) agora completos e independentes graças ao status adquirido de verdades possíveis, podem dispor de leis de funcionamento específicas e que compreendam tanto um maquinário idêntico ao nosso, existindo sob condições de temperatura e pressão em tudo semelhantes às que nos permitem existência, quanto de leis inteiramente singulares, que só encontrem operabilidade dentro do mundo funcional, e que permitam existência de seres e acontecimentos dificilmente experimentados fora deles.

Caso se alinhasse a um extremo ou ao outro, o mundo ficcional seria então ou maravilhoso, e assim inteiramente guiado por regras que aprovam a existência do que não existe, ou integralmente realista, descrevendo ações que se desenrolam de acordo com leis idênticas às do nosso universo. Tomados dessa forma, pode-se concluir que os dois extremos se tornam contraditórios e que a existência de um levaria a uma necessária anulação da existência do outro. Para Todorov, todavia, haveria uma terceira relação, pela qual o estatuto de um mundo poderia se ver penetrado pela existência do outro, criando uma hesitação: aí estaria o fantástico.

Para o teórico, o fantástico situa-se em um local intermediário e é entendido como um dispositivo linguístico e narrativo que promove um estado de hesitação no leitor e/ou no(s) personagem(s) entre a credulidade e adesão ao maravilhoso e a incredulidade e sua refutação. Ambientando em um mundo onde as leis regentes parecem se inspirar amplamente naquelas

que dominam o nosso mundo real empírico, um evento submerge cuja única explicação parece advir de uma ordem sobrenatural infratora das regras vigentes, embora os elementos para a sua verificabilidade não se confirmem, necessariamente, no curso da narrativa. Mas trata-se de uma existência fugaz, pois o fantástico só se manteria enquanto sobrevivesse o estreito apoio da dúvida: para Todorov, se ocorre a assunção da existência do extraordinário, o texto resvala para o campo do maravilhoso puro (os romances de cavalaria, os contos de fadas, as narrativas de fantasia modernas). Se, por outro lado, há a sua negação e o desenvolvimento de explicações racionais dos fenômenos experimentados, ou se os fenômenos experimentados são em tudo racionais, mas funcionam de maneira incômoda ou disparatada, cai-se no estranho (os castelos assombrados de Ann Radcliffe, no primeiro caso; o mundo absurdo d'*O Processo* de Kafka, no segundo):

O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 2010, p. 31)

Reformulando mais uma vez a definição de Coleridge, o fantástico reside na suspensão incompleta da incredulidade, ou agora, no abandono momentâneo da credulidade na razão, algo possível, como Gallagher colocou, somente em uma sociedade racionalmente desconfiada e que aprendeu os jogos da ficção.

Nesse ponto especificamente, podemos destacar dois conceitos-chave, ativados por Todorov, clássicos para toda a discussão poética, e que nos interessam especialmente: a realidade e a verossimilhança. Aqui caminharemos lentamente – e, é necessário confessar, muito mais por necessidade da autora.

Como já comentado, a existência do fantástico depende da emersão de um evento extraordinário que, em geral, estabeleça por sua própria natureza uma relação de contravenção com as leis reguladoras tanto do mundo empírico quanto do mundo ficcional apresentado. A hesitação fantástica se estabelece exatamente nessa ruptura e na dúvida diante da natureza do fenômeno: se impossível, como pode ter acontecido? E se de fato aconteceu, qual é este mundo no qual nos encontramos? Tendo sido experimentada, a manutenção da hesitação fantástica depende, por sua vez, do processamento e do valor dados pelo texto e por seus personagens à contravenção: ambas as opções observadas anteriormente (assunção completa ou refutação), levam, por sua vez, a uma necessária cessação da hesitação fantástica, e acabam por gerar dificuldades com relação à aceitação do sobrenatural, de um lado, e da realidade, de outro. As

duas são, entretanto, indispensáveis para a construção de um texto verossímil e coerente e de um circuito completo que consiga se constituir como um mundo independente.

Em um contexto de completa aceitação do extraordinário, a narrativa resvala para o campo do maravilhoso, onde, como observado por Julie Anselmini, “o sobrenatural se integra suavemente em um universo que lhe é homogêneo; tal coerência interna faz do maravilhoso do conto [de fadas] (...) um maravilhoso aceito sem nenhuma dificuldade pelo leitor”<sup>132</sup>. Assim, no terreno do maravilhoso o sobrenatural é aceito pelo fato de pertencer organicamente ao mundo narrado, ser-lhe verossímil, como se observa, por exemplo, em *La Fée aux Miettes* (1832), de Nodier, ou em *La Mort Amoureuse* (1836), de Théophile Gautier. Ou seja, como numa passagem de um texto religioso, o mundo é humano, mas preenhe da vontade de Deus.

Já no campo da negação do extraordinário, a verossimilhança é alcançada através do respeito das leis do mundo empírico. O que se ganha em coerência com os fatos objetivos da existência, é por sua vez perdido em relação à possibilidade de crença no sobrenatural, uma vez que, sendo explicado, ele ganha causas ou roupagens terrenas e perde sua natureza milagrosa. Como exemplos podemos citar o processo de racionalização e negação do fantástico, que se revela, ao final da narrativa, como ilusão causada pelo medo ou por uma série de acasos, oportunos ou não, como nas obras de Ann Radcliffe, ou ainda de *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* (apresentando três edições: uma de 1794, a outra de 1804 e a última de 1810), de Jean Potocki. Uma outra alternativa é a utilização do fantástico como símbolo ou alegoria de verdades humanas mais profundas ou de conceitos transcendentais e metafísicos, como percebemos no *Fausto* de Goethe [1808] ou na pequena poética de *Théorie du Conte*, de Balzac. Finalmente, há a possibilidade de cientificação, através do uso de conceitos pseudocientíficos que viabilizem algo, até aquele momento, impossível (processo encontrado na origem do Sci-Fi) ou a medicalização do fantástico, que passa a figurar entre os sintomas de crises psicossomáticas, habitando um mundo tornado plausível graças ao delírio ou sonho do personagem (Maupassant é, na França, um grande adepto da alternativa, mas ainda mais icônico é o caso de *Sylvie* [1853], de Gérard de Nerval).

E entretanto, se por um lado para todas essas soluções a *verossimilhança*, enquanto coerência entre os acontecimentos e as regras estabelecidas dentro do universo narrado, se mantém, por outro observa-se o estabelecimento de uma situação de *descrença* com relação ao fantástico pois, ou o sobrenatural simplesmente existe, ferindo a lógica do nosso mundo e

---

<sup>132</sup> *Dans le cadre du conte, le surnaturel s'intègre sans heurt à un univers qui lui est homogène ; cette cohérence interne fait du merveilleux du conte (...) un merveilleux accepté sans aucun mal par le lecteur.* (ANSELMINI, 2021, s. p.)

portanto só ganhando realidade dentro da ficção; ou não passa de pura alegoria para verdades e experiências humanas superiores; ou simplesmente nunca existiu e é mero fruto da superstição ou do delírio dos personagens. Barbey d'Aurevilly busca evitar justamente a descrença. Em carta ao amigo Trébutien, comentando o próprio romance *L'Ensorcelée* [1952], ele confessa empreender em suas obras uma

audaciosa tentativa de um fantástico novo, sinistra e corajosamente sobrenatural, – pois vê-se que o autor acredita nele sem meias palavras, e sem falsa modéstia, – fantástico que não é de forma alguma aquele de Hoffmann, ou o de Goethe, nem aquele de Lewis ou de Ann Radcliffe. (D'AUREVILLY, 1981, p. 34)

A oposição a Hoffmann, Goethe, Lewis e Radcliffe, em nada fortuita, afasta o autor de cada uma das soluções citadas, seja ela de adesão ou recusa, e que para ele mitigariam o impacto e a realidade do fantástico tornado escravo da verossimilhança.

Barbey d'Aurevilly assume aspirar à verdade e, como observa Philippe Sellier, em suas obras “reina, não a verossimilhança média, mas uma ampla categoria da verdade: o excepcional, o raro, o imprevisível. A história real dos homens formiga de eventos inacreditáveis, de coincidências desastrosas, de crimes imprevisíveis. De crimes, sobretudo, pois a corrupção parece mais inventiva que a bondade”<sup>133</sup>. Ou seja: no universo aureviliano, o fantástico também se constrói a partir da contravenção. Ela se dá, entretanto, através do advento de acontecimentos maravilhosos de uma natureza distinta daquela normalmente praticada no gênero: são em tudo reais, ou seja, praticáveis no mundo empírico, mas se materializam como infração pelo fato de serem criminosas demais para o microcosmos no qual acontecem. Ferem, assim, justamente a verossimilhança, pois objetivamente é impossível, pelo menos à primeira vista, encontrar razões que as justifiquem, mas isso sem atentar contra a realidade. O autor procura assim construir um maquinário que mantenha, do início ao fim da narrativa (e ainda muito depois), a hesitação fantástica analisada por Todorov, explorando, mais que o realismo *fantástico*, um tipo de fantástico *realista*, que jogue com barreiras impostas antes pela sociedade do que pela natureza, e que consiga assim exprimir as verdades mais profundas, as realidades mais reais, da alma humana, ela sim fonte de fenômenos em tudo *inacreditáveis*.

A título de exemplo, irei lançar mão novamente de seu romance *Une vieille maîtresse* [1851], no qual o projeto se desenrola com considerável sucesso. Apresentando uma estrutura típica do romance realista, com seu narrador observador e olhar cinematográfico com longuíssimas descrições, o livro narra a história de Ryno de Marigny, um *dândi* libertino e arruinado, e de seu amor casto e pacífico pela jovem, rica, belíssima, loiríssima e branquíssima

---

<sup>133</sup> (SELLIER, 1981, p.17)

Hermengarde de Polastron. Consumado o casamento de inclinação dos enamorados, fonte de intensa comoção na seleta sociedade do *faubourg* Saint-Germain, microuniverso muito bem desenhado por Barbey e que funciona segundo um grupo de regras de *bienséance* muito próprias e muito rígidas, nada pareceria capaz de perturbar a feliz harmonia que reina entre o casal. Poucados de necessidades graças aos seus “quatre-vingt mille livres de rente”, belos os dois como o próprio Amor, jovens e apaixonados, tudo seria perfeito, não fosse a sinuosa existência de Vellini, amante cuja intimidade compartilhada pelos últimos dez anos exerce, ainda e sempre, uma influência nefasta sobre de Marigny. Graças à figura de Vellini, constrói-se sob o relato dos amores infelizes e infidelidades de um homem incapaz de se desapegar da amante uma trama de desejo e obsessão inescapável, que resiste a qualquer racionalidade ou decoro, beirando a feitiçaria ou o pacto demoníaco.

A aura de mistério que habita toda a extensão da obra gravita ao redor da obscura personagem de Vellini, cuja caracterização já desempenha um papel especialmente importante na constituição do fantástico *realista* e se configura como a mais significativa contravenção às leis “naturais” da pequena selva que é essa comunidade de “cidadãos de bem”. Nomeando os bois sem falsos pudores, Vellini é uma mulher feia<sup>134</sup>. Feia mesmo: *laide*, como o narrador, toda a pequena sociedade, os amigos e os próprios amantes não cansam de repetir a cada menção a ela. Trata-se de uma espanhola olivácea cuja pele “carece de transparência”<sup>135</sup>, de cabelos pretos e olhos de mesma cor, “profundos como o veludo que não reflete a luz”<sup>136</sup>, dona de um nariz adunco, projetado para a frente e de lábios grossos coroados por um buço preto-azulado<sup>137</sup>. É ainda pequena e magra<sup>138</sup>, de peitos chatos como os de um garoto pubescente – o que inclusive dá-lhe um aspecto andrógino incomodamente sensual<sup>139</sup> –, e possui, por fim, uma voz de

<sup>134</sup> “sim, eis o que aparecia, cegava a princípio, o que chocava ao primeiro relance, o que dizia aos olhos tomados pelas linhas da cabeça caucasiana que ela era feia, a señora Vellini”. [*oui, voilà ce qui paraissait, aveuglait d’abord, ce qui choquait au premier coup d’œil, ce qui faisait dire aux yeux épris des lignes de la tête caucasienne, qu’elle était laide, la señora Vellini.*] (BARBEY D’AUREVILLY, *Une vieille maîtresse*, 1981, p. 81)

<sup>135</sup> “Sua pele, à qual faltava normalmente transparência, era de um tom quase tão escuro que o vinho extraído da uva queimada de seu país.” [*Sa peau, qui manquait ordinairement de transparence, était d’un ton presque aussi foncé que le vin extrait du raisin brûlé de son pays.*] (*Ibid*, p. 81)

<sup>136</sup> “mas nenhuma cólera inflamava seus olhos negros, profundos como o veludo que absorve toda a luz sem a refratar.” [*mais nulle colère n’enflammait ses yeux noirs, profonds comme le velours qui absorbe la lumière sans la renvoyer.*] (*Ibid*, p. 85)

<sup>137</sup> “Sua frente, duramente projetada à frente, parecia tanto mais protuberante quanto o nariz se afundava um pouco na base; uma boca grande demais, coroada por um buço negro-azulado” [*Son front, projeté durement en avant, paraissait d’autant plus bombé que le nez se creusait un peu à la racine; une bouche trop grande, estompée d’un duvet noir bleu.*] (*Ibid*, p. 81)

<sup>138</sup> “Vellini era pequena e magra.” [*Vellini était petite et maigre.*] (*Ibid*, p. 81)

<sup>139</sup> “com o busto extremamente chato da señora, que lhe dava um forte aspecto de jovem rapaz disfarçado.” [*avec la poitrine extrêmement plate de la señora, lui donnait fort un air de jeune garçon déguisé*]

contralto penetrante, obscura, convidativa<sup>140</sup>. E se não bastasse tudo, essa mulher fica ainda mais feia quando comparada à juventude dourada da aristocracia francesa: ela é muito inferior em encantos físicos a Hermengarde de Polastron e madame de Mendoze (outra amante de Marigny), mulheres “claras”, “diáfanas” e donas de belezas perfeitas e delicadas. A feiura, enfatizada e lembrada a cada reentrada de Vellini em cena, transforma a preferência de Marigny – e de seus não poucos amantes – em uma verdadeira tara. Essa, inclusive, é a impressão do próprio Ryno de Marigny, que ao vê-la pela primeira vez recrimina o amigo, que se vê completamente apaixonado pela espanhola, dizendo: “Meu querido, [...] você não é nem velho, nem inglês o suficiente para se permitir tais caprichos. Trata-se verdadeiramente de um gosto depravado o que você tem aí”<sup>141</sup>. Para o mundo de Vellini, sua feiura é o seu primeiro crime.

E ainda assim, feia, rude, exótica demais, tachada de “gosto depravado” de todo homem que a ame, Vellini conseguiu por dez longos anos atrelar a si, como um cordeiro obediente, subserviente, dócil, cativo e, pior!, conseguiu reconquistar após cada escapada, após cada novo amor, esse libertino inveterado, perdido para o jogo, arruinado de bebida e de sexo; um dos homens mais belos de Paris e senhor tirano dos corações das senhoras mais distintas da boa sociedade, que inclusive não se privavam de cercá-lo, amá-lo, mimá-lo como a um rei, estragando-o na certeza de poder possuir aquela que desejasse<sup>142</sup>. Mas no final, Marigny sempre volta para a sua feia amante, corroído de ódio e sedento de seus delírios, essa mulher antiga de dez anos, socialmente arruinada, a cada ano mais velha, em tudo inferior, por vezes detestada, frequentemente odiosa, e ainda assim amada ao nível da loucura<sup>143</sup>. A questão é, por quê?

Eis aí, o maior dos mistérios: e trata-se, no entanto, de uma realidade recorrente, poder-se-ia mesmo dizer banal. Quase todo mundo conhece pelo menos uma dessas uniões explosivas, nascidas para a ruína e que, no entanto, não se desfazem jamais, parecendo ter sido engendradas

<sup>140</sup> “Ela se recostava, enquanto conversava, no encosto da poltrona com reviravoltas inebriantes, e não havia nem mesmo sua voz de contralto – de um sexo um pouco indeciso, ela era tão masculina! – que não desse, às imaginações, curiosidades mais inflamadas que desejos, e que não despertasse nas almas o instinto de prazeres culpados – o sonho adormecido de prazeres fabulosos!” [*Elle se renversait, tout en causant, sur le dossier de son fauteuil avec des torsions enivrantes, et il n’y avait pas jusqu’à sa voix de contralto — d’un sexe un peu indécis, tant elle était mâle ! — qui ne donnât aux imaginations des curiosités plus embrasées que des désirs et ne réveillât dans les âmes l’instinct des voluptés coupables — le rêve endormi des plaisirs fabuleux !*] (*Ibid*, p. 114)

<sup>141</sup> “— Meu querido, (...) você não é suficientemente velho ou Inglês para se permitir tais caprichos. É realmente um gosto depravado o que você tem aí.” [— *Mon cher, (...) vous n’êtes pas assez âgé ou assez Anglais pour vous permettre de tels caprices. C’est vraiment un goût dépravé que vous avez là.*] (*Ibid*, p. 133)

<sup>142</sup> *mais ne pas être [aimé] pour la première fois, quand les femmes vous ont appris l’orgueil de la fortune qui s’ajoute à votre autre orgueil ;* (*Ibid*, p. 124)

<sup>143</sup> *mais n’être pas aimé par une créature laide et chétive qu’on juge bien inférieure à soi, qu’on écrase de son intelligence, qu’on méprise presque dans son corps et dans son esprit, et qu’on ne peut s’empêcher d’adorer et de placer dans tous ses songes, c’est là une de ces catastrophes de cœur à laquelle, dans les plus cruelles douleurs de la destinée, il n’y a rien à comparer.* (*Ibid*, p. 124)

no próprio inferno. E Vellinis há no mundo que, querendo ou não, continuam fazendo homens de família tão sensatos e corretos se arrastarem de volta para a barra de suas saias infames. Para a boa sociedade, isso só pode ser bruxaria. Ou o diabo. A realidade, absurda demais para que seja racionalmente compreendida, acaba por exigir, daqueles dispostos a fazer dela algum sentido, um processo de organização e encadeamento dos eventos em relações lógicas de causa e efeito, se tornando assim coerentes, *verossímeis*. Ou seja, é preciso que se tornem ficção. O movimento aqui é muito próximo ao da premissa aristotélica; mas ao invés de encerrar “mais filosofia e elevação do que a História”<sup>144</sup> ao encontrar soluções e narrar “não o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer”<sup>145</sup>, a ficcionalização complica o enigma, tornando-o ainda mais obscuro e sobrenatural, não por sua natureza – visto que se trata da realíssima verdade – mas pelas necessidades cognitivas de seus protagonistas. Brutal demais, o real é evitado e o sobrenatural torna-se muito mais lógico: e, na poética aureviliana, o real que exige o sobrenatural torna-se uma cicatriz ou evidência da existências desse outro universo onde habitam as verdades profundas e que escapam à razão humana.

Assim, para o vicomte Chastenay de Prosny, *habitué* da casa e velho experimentado nos licores perversos de Vellini, essa mulher escura talvez fosse a autora de algum sortilégio:

– Ei-la agora com o pé nu, – recomeçou o visconde, recobrando o controle de si, mas ainda sob o império da graça física que ela tinha; – ei-la agora com o pé nu como uma feiticeira que vai realizar seu feitiço... – ele se lembrava da palavra “talismã”, empregada por Mme d’Artelle, – e certamente é preciso que tenha um bem poderoso e bem sutil para não ter medo da bela Hermangarde de Polastron.  
– Eu tenho um! disse ela com um ar misterioso e astuto, colocando um dedo sobre a boca, como uma das bruxas de Macbeth.<sup>146</sup> (BARBEY D’AUREVILLY, *Une vieille maîtresse*, 1981, p. 85-86)

E essa seria uma solução extremamente verossímil em um mundo que, em tudo semelhante ao nosso, se abrisse lenta e graciosamente à penetração do sobrenatural. Uma Vellini bruxa, oráculo profano vagando pela Rue de Bourgogne como uma das três feiticeiras de Shakespeare entre as brumas das Highlands, feriria, no entanto, o desejo aureviliano de um fantástico *corajosamente* real. Como é que autor e leitor sensatos poderiam acreditar numa necromante tenebrosa enfeitando a boa juventude parisiense entre uma ária e outra de Ópera, para depois desfilar de caleche entre *Les Invalides* e o *quai d’Orsay*? Sem poder afirmar o

<sup>144</sup> (ARISTÓTELES, 2014, p.28)

<sup>145</sup> (*Ibid.*)

<sup>146</sup> — *Vous voilà maintenant le pied nu, — reprit le vicomte rentré dans le sentiment de son rôle, mais resté sous l’empire de la grâce physique qu’elle avait ; — vous voilà le pied nu comme une magicienne qui va faire son charme... — il se souvenait du mot de talisman employé par Mme d’Artelles, — et vraiment il faut que vous en ayez un bien puissant et bien subtil pour n’avoir pas peur de la belle Hermangarde de Polastron. — J’en ai un ! » dit-elle d’un air mystérieux et fin, en mettant son doigt sur sa bouche, comme une des sorcières de Macbeth.* (AUREVILLY, 1981, p. 85)

sobrenatural, Barbey d'Aurevilly procura então meios para justificar não a sua *existência*, mas a *crença* na sua existência. Seus personagens, crentes, agem *com realidade*, mas guiados por uma verdadeira fé no sobrenatural, uma vez que simplesmente não podem explicar os impulsos que os atiram, continuamente, no caminho da perversão. Hoje afirmariamos, sem duvidar, tratar-se, muito obviamente, do inconsciente, não é claro? Mas aqui ainda nos encontramos alguns bons anos antes do advento freudiano de 1900: para além da razão e da vontade existe pouco mais do que a inspiração divina e a tentação do diabo. Sendo assim, Barbey acaba por conseguir reforçar para o leitor externo ao texto, que as verdades humanas são mais sobrenaturais do que os nossos próprios mitos sobre bruxas: e que o mal se encarna, não na figura mitológica do diabo, das aparições ou das almas-penadas, mas nas próprias ações humanas, desde o princípio malignas pois marcadas pelo Pecado Original. Esse mal inescapável aflora o lado mais fatalista de sua obra.

Duas ferramentas diegéticas são assim empregadas para estabelecer a distância necessária entre, de um lado, autor e leitores racionais, mas que tomam consciência do mal **humano** que habita o mundo, e de outro a postura supersticiosa praticada pelos personagens. A primeira é a representação do narrador, que domina toda a primeira parte da narrativa e que, apesar de consideravelmente mais branda em *Une vieille maîtresse*, transforma-se em uma constante na poética aureviliana. Assim, para que possamos enfim conhecer a história dos amores perversos de Ryno de Marigny por Vellini, precisamos mergulhar antes em um primeiro quadro que o contextualiza no meio social que habita e que estabelece a aparente normalidade com a qual ele inicia sua ligação com a jovem Polastron: sedutor e dândi, é claro que possui um “passado” – mas a bem da verdade, qual é o homem de seu tempo que não o possui? Ainda assim, sua corte a Hermangarde é tão pudorosa quanto se deve, estabelecendo com o relato que ele mesmo realizará mais adiante uma oposição importante: diante da brandura de uma relação, a outra só se torna ainda mais violenta e irracional. Sendo assim, passamos por um longo desenvolvimento de Marigny enquanto pessoa, e precisamos primeiro conhecê-lo e entender como os demais personagens o percebem, para que enfim nos seja aberto o segundo plano da narrativa. Confrontado pela venerável marquesa de Flers, avó e guardiã da noiva, sobre os rumores ao redor de uma suposta ligação de dez anos, de Marigny é convidado a abrir um segundo quadro narrativo no qual, também personagem, ele tenta fazer enxergar a estranheza de suas experiências ao lado de Vellini. Os dois quadros são bastante independentes, e isso pelo fato de De Marigny narrar fatos passados, guardados em sua memória e que, reorganizados para a narrativa caracterizam-se por uma tentativa de extração de sentido que se limita, entretanto,

pelo próprio nível de apreensão dos fatos do personagem-narrador. Segundo Jacyntho Lins Brandão, a representação do personagem tem um papel específico na construção da ficção pois,

em primeiro lugar, permite a introdução de uma narrativa em primeira pessoa que cobre a totalidade da obra, em vez de ser apenas uma narrativa enquadrada e controlada por uma outra narrativa em primeiro grau. [...] Por um lado, isso tem como consequência não ser esse narrador personagem onisciente, até porque só pode relatar os fatos a partir de seu ponto de vista, o que dá margem a diferentes jogos de suspense pelos quais se conduz o leitor. (BRANDÃO, 2005, p. 145)

Encapsulado no segundo quadro narrativo, no qual de Marigny relata uma história teoricamente verídica, até mesmo o sobrenatural pode ganhar forma. Isso se deve ao fato de que o narrador representado, justamente por tecer uma narrativa em primeira pessoa, limitada por sua experiência direta com os eventos e dependente de sua memória deles, além de sintomática do seu grande envolvimento afetivo e emocional, é naturalmente suspeito, passível de enganar-se ou interpretar mal os acontecimentos. Entretanto, ao representar o narrador, Barbey acaba por representar também o leitor (encarnado nesse ponto específico na figura da marquesa de Flers): esse se encontra fora da ficção desenvolvida por de Marigny, um (ou dois) quadros acima, a salvo da contaminação do maravilhoso e sempre capaz de, graças ao distanciamento, julgar os eventos à luz da razão. Daí, inclusive, a importância da postura condescendente assumida pela marquesa de Flers findo o relato: mesmo admitindo, logo nas primeiras pinceladas do retrato de Vellini, compreender as razões que a ligaram ao jovem dândi por dez longos anos<sup>147</sup>, a marquesa se permite, muito racionalmente, manter o casamento dos jovens a despeito da possibilidade dos adúlteros estarem ligados por um verdadeiro pacto de sangue<sup>148</sup> que, apesar de fruto da superstição exótica de Vellini, não deixa de assombrar a consciência de De Marigny:

E bebi dessa taça viva que fremia sob os meus lábios. Parecia-me mais um fogo líquido, aquilo do que eu bebia!  
Tudo isso, marquesa, era bem absurdo, bem supersticioso, sem insensato, quase bárbaro; mas se não tivesse sido isso, teria eu amado esta mulher como eu a amei? Eu experimentava sem dúvidas em sua veia aberta o antegosto das volúpias cruéis, a sede de uma felicidade agitada, ardente, tempestuosa, que durante muito tempo foi toda a minha vida.<sup>149</sup> (BARBEY D'AUREVILLY, *Une vieille maîtresse*, 1981, p. 137)

<sup>147</sup> “Com este simples rascunho, - disse a marquesa, - eu já compreendo os seus dez anos.” [— *Sur ce simple échantillon, — dit la marquise, — je comprends déjà vos dix ans.*] (BARBEY D'AUREVILLY, *Une vieille maîtresse*, 1981, p. 137)

<sup>148</sup> A certa altura da narrativa, de Marigny, ferido a bala em resultado de um duelo contra o primeiro marido de Vellini, delira continuamente com a presença da mulher em seu quarto, até que a aparição admite ser, não só verdadeira, como também a responsável por sua recuperação pelo fato de ter bebido do sangue de sua ferida. Logo em seguida ela corta o próprio braço e dá-lhe de beber do próprio sangue, consumando assim um pacto que, segundo Vellini, o uniriam para todo o sempre.

<sup>149</sup> « *Et je bus à cette coupe vivante qui frémissait sous mes lèvres. Il me semblait que c'était du feu liquide, ce que je buvais !* » *Tout cela, marquise, était bien absurde, bien superstitieux, bien insensé, presque barbare ; mais si*

Essa passagem, ponto de construção do maior elemento sobrenatural do romance, leva à ativação de uma segunda ferramenta diegética acionada por Barbey d'Aurevilly, e que domina principalmente a segunda metade da obra: e exotização. Antes de abordá-la, entretanto, é importante comentar o *status* adquirido pelo sobrenatural dentro da obra. Como já comentado, em *Une vieille maîtresse* o sobrenatural se transforma, nada mais freudiano, em um mecanismo de defesa para lidar e dar sentido ao horror absurdo da realidade pura. Sem ser comprovado ou refutado pelo texto, entretanto, ele se transforma em uma muleta: trata-se de uma alternativa explicativa, mais verossímil que a realidade, mas também muito menos pragmática e factível no mundo empírico, e por isso gera um estado contínuo de hesitação tanto nos personagens, quanto no leitor. É verdade que não é nada *razoável* que pactos de sangue possam acontecer entre aristocratas ponderados da boa sociedade francesa, mas diante do fato de De Marigny e Vellini terem *de fato* bebido o sangue um do outro, essa vira uma possível solução a mais para o problema... Principalmente quando consideramos que Vellini não pertence ao mundo ordenado da boa sociedade parisiense. É antes uma estrangeira exótica.

Sendo assim, a infantilidade da crença e superstição obtusa incompatível com a racionalidade e decoro reinantes entre as *pessoas de bem* pode até existir, desde que sua origem ou prática sejam lançadas para o outro: ou para o bárbaro estrangeiro, ou para o camponês externo a uma Paris do século XIX. Vellini, a possível bruxa ou feiticeira, é então uma forasteira, originária do sul, terras percebidas como quentes e exóticas, dominadas por povos insidiosos, corruptos e pagãos, habituados à prática das mais variadas perversões. Também as ações que a envolvem são transportadas, seja para terras estrangeiras (uma boa parte do relacionamento entre de Marigny e Vellini acontece na Itália e no Tirol), seja para as landes normandas, palco para o desenvolvimento de toda a segunda parte do livro. O Contentin normando, palco da derrocada do casamento de De Marigny com Hermangarde de Polastron, é desenhado por Barbey como um conjunto de terras rudes, envoltas pelas brumas e habitadas por uma população simples, inocente e brutalizada, o que o transforma em um espaço mitológico com aspecto de início dos tempos, local de origens onde tudo é possível, onde as palavras têm poder criador e onde os sonhos e os pesadelos dos homens ganham vida. Esse distanciamento físico é de extrema importância para a construção de um texto que comporte a superstição sem atacar o seu realismo: ao sobrenatural é permitido um espaço de existência, mas esse espaço deve se situar fora do ambiente cético e redutor da capital.

---

*ce n'avait pas été tout cela, aurais-je aimé cette femme comme je l'ai aimée ? Je puisai sans doute dans sa veine ouverte l'avant-goût des voluptés cruelles, la soif du bonheur agité, brûlant, orangeux, qui pendant longtemps fut ma vie.* (BARBEY D'AUREVILLY, *Une vieille maîtresse*, 1981, p. 137)

Em *Une vieille maîtresse*, é primeiramente graças a esses dois elementos, de um lado a *mise en abîme* das narrativas, que cria o distanciamento necessário entre o fantástico presente no texto e o mundo real, o que contribui, inclusive, para a sua manutenção; e de outro a exotização, criando um distanciamento intelectual e moral entre o espaço no qual o sobrenatural pode emergir e aquele que o verifica e julga, que contribuem para a consolidação do plano de um fantástico realista, pois derivado de acontecimentos concretos, palpáveis e passíveis de acontecer com praticamente qualquer indivíduo. A título de conclusão temporária, podemos dizer que já aqui percebe-se que o fantástico, mais do que um dispositivo narrativo, cola-se na obra de Barbey d’Aurevilly ao contexto social, cultural e moral que determina e controla o que é considerado “normal”. Suas regras de comportamento, quando infringidas, geram aquela mesma surpresa e hesitação fantástica de Todorov. A quebra das regras exige também uma justificativa: ora, não sendo em nada *razoável* que a infração das leis aconteça por simples amor de si, algo externo, estranho e muito superior ao decoro deve ter acontecido – o sobrenatural –, uma vez que a realidade é absurda demais para ser aceita. E é basicamente assim que nascem as histórias. Tal tratamento concorda com as análises de Roger Caillois e de Irène Bessièrre, que consideram o fantástico como uma ruptura da ordem estabelecida, colocando-o sob o signo da impostura e do inadmissível. Irène Bessièrre comenta que

A narrativa fantástica provoca a incertitude, ao exame intelectual, por que coloca em ação dados contraditórios reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias. Ela não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, tampouco constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa por vezes formal e temática que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário comunitário. (BESSIÈRE, 1974, p. 10)

O inadmissível, em *Une vieille maîtresse*, é a impostura: o fantástico é uma realidade que, ferindo as leis estabelecidas, gere hesitação entre o que *de fato* aconteceu, mas que não pode ser, é inverossímil, e o sobrenatural que nunca foi, mas se torna única alternativa crível. E então é impossível não concordar com Bessièrre, quando ela afirma que o fantástico escapa da simples instrumentalização como mecanismo narrativo, perspectiva que “separa o fundo e a forma” e “reduz a organização da narrativa a um traço não-específico” (BESSIÈRE, 1974, p. 9). Na verdade, ele se impregna da carga semântica, estabelecendo novas ordens de relação entre os elementos constitutivos dos valores culturais e do imaginário compartilhados por uma comunidade. Como vimos, é absurdo que a feiura impere em um mundo cujas regras são o decoro e a beleza.

Com *Une vieille maîtresse* pode-se observar como a visão de Barbey d’Aurevilly, como sua noção do *romance*, alinha-se à sensibilidade romântica: também para ele a vida ordinária

se mostra capaz de apresentar, aos olhos despertos para ver, uma matéria-prima à qual, dada a correta tonalidade a partir de um certo colorido da imaginação, como diria Wordsworth, se transformam em conteúdo para a poesia independentemente da forma. Esta, diante da maravilha do mundo, perde por completo a sua importância. Em *Les dessous de cartes d'une partie de whist* ('O outro lado das cartas de uma partida de whist'), Barbey nos apresenta uma bela conclusão para esse movimento: "...Os mais belos romances da vida, (...) são realidades que se roçou com o cotovelo, ou mesmo o pé, ao passar. Todos nós já os vimos. **O romance é mais comum que a história**<sup>150</sup>" [grifo nosso].

Em seu esforço criativo, Barbey parece então coordenar algumas das características discutidas anteriormente: de um lado, assim como para Schiller, Barbey entende haver na dicção literária/poética, na expressão da imaginação, um caminho para o acesso ao sensível e a um outro tipo de conhecimento. Também demonstra sua inobservância das formas genéricas, uma vez que, como já vimos, boas histórias são encontradas em diversos formatos, nas narrativas dos homens. Por fim, como Tieck, lança-se num movimento de busca do onírico e de expansão dos limites da vida cotidiana. Entretanto, ao invés de *aproximar* o aventureiro e o sobrenatural da vida prosaica, Barbey busca o aventureiro que se delineia *na própria* vida prosaica, e que a transformam em algo muito menos trivial do que se poderia imaginar. Além disso, para o autor o fantástico não se materializa apenas no momento de realização dos romances: o processo narrativo transforma-se em oportunidade de re-apresentação ou re-presentação do segredo. O narrador se torna assim, em cada um dos seus *romances*, uma espécie de mago conjurador de mistérios, entoando palavras encantatórias capazes de suspender o curso do tempo, reafirmar as dúvidas e suspender certezas.

Uma outra questão, entretanto, se delineia em toda essa poética de D'Aurevilly. Para esse monarquista aristocrático, seguidor da "teologia fantástica" que entende o mundo onírico e criativo como expressão das verdades divinas, o "romance", apesar de se encarnar na vida prosaica dos homens, não tem lugar na vida dos homens prosaicos, isto é, só são realmente passíveis de experimentação do divino os seres de exceção que, justamente, foram agraciados com os "olhos de ver" e, sobretudo, foram privilegiados com uma sensibilidade que os permite experimentar esses instantes de a mistério na banalidade do mundo. Barbey cria, ou pelo menos absorve e adapta para si, uma nova categoria de heróis compatíveis com a nova literatura, a nova realidade política e social e, sobretudo, com a nova sensibilidade de seu tempo.

---

<sup>150</sup> *Les plus beaux romans de la vie, (...) sont des réalités qu'on a touchées du coude ou même du pied, en passant. Nous en avons tous vu. Le roman est plus commun que l'histoire.* (BARBEY D'AUREVILLY, *Les Diaboliques*, 1973, p. 175)

#### 4.4. O Herói

Em nossa breve análise de sua relação com a educação do homem para o Absoluto, pudemos perceber que, enquanto resultado das discussões filosóficas e dos acontecimentos políticos que movimentaram todo o século XVIII, o Romantismo não influenciou e provocou alterações apenas no pensamento estético-filosófico do XIX: ele ofereceu à modernidade nascente uma nova concepção do homem como indivíduo autodeterminado, visão que se mostrava muito coerente com o início de uma nova época de ruptura com os modelos aristocráticos tradicionais. O rompimento, entretanto, foi demasiadamente abrupto para todos os povos que ele tocou, e significou uma perda de referências e modelos de comportamento que deixaram gerações ansiosas por uma nova morada, ainda que não se lhe fornecessem as novas pedras para a sua construção. Compreende-se daí a origem do verdadeiro culto a figuras de exceção, que souberam navegar a nova realidade com êxito imprevisto e inauguraram exemplos para os novos homens e mulheres dos novos tempos.

Uma das maiores figuras do novo estado de coisas, principalmente quando se considera o lado político e prático das discussões, é certamente Napoleão Bonaparte, percebido enquanto uma figura prometeica e extraordinária já por sua própria época, que não tardou a desenvolver ao redor do conquistador uma série de mitos que se mantiveram e multiplicaram ao longo das décadas. Para Alfred de Musset, em *La Confession d'un enfant du siècle* [*A Confissão de um filho do século*] (1836), Napoleão Bonaparte é um titã, um verdadeiro gigante capaz de vergar a linha do espaço-tempo a favor de suas próprias vontades, lançando a sombra de seus planos sobre a vida de milhões de indivíduos que se veem, a partir dele, à mercê de interesses que não lhes pertencem. Para Musset, Napoleão é um colosso: uma figura que não existe *na* história, mas que funda uma nova história por seu próprio capricho, é um iniciador de eras. Sendo assim, no tempo em que as guerras imperiais acontecem, a existência de tudo o mais se suspende, e

Um único homem estava vivo na Europa naquela época; o resto dos seres tentava encher os pulmões com o ar que ele havia respirado. A cada ano, a França presenteava esse homem com trezentos mil jovens; e ele, recebendo com um sorriso essa carne nova recém-arrancada ao coração da humanidade, a torcia entre suas mãos e com ela fazia outra corda para o seu arco; em seguida, encaixava no arco uma daquelas flechas que atravessavam o mundo e que acabaram caindo num pequeno vale de uma ilha deserta, sob um salgueiro chorão.<sup>151</sup> (MUSSET, 2013, p. 133)

<sup>151</sup> *Un seul homme était en vie alors en Europe ; le reste des êtres tâchait de se remplir les poumons de l'air qu'il avait respiré. Chaque année, la France faisait présent à cet homme de trois cent mille jeunes gens ; et lui, prenant avec un sourire cette fibre nouvelle arrachée au cœur de l'humanité, il la tordait entre ses mains, et en faisait une corde neuve à son arc ; puis il posait sur cet arc une de ces flèches qui traversèrent le monde, et s'en furent tomber dans une petite vallée d'une île déserte, sous un saule pleureur.* [Tradução de Maria Juliana Gambogi Teixeira]

A intensidade da pintura realizada por Alfred de Musset faz de Napoleão material de mitologias: poderoso como um titã ou um deus primordial, ele poderia facilmente figurar no panteão da *Teogonia* de Hesíodo, ou se igualar ao Criador colérico do velho testamento. Como em Hesíodo, o que se lê em Musset é um discurso impossível, que tenta dissertar “sobre o nefando e sobre o inefável, i.e., um discurso sobre a experiência do Sagrado, um discurso sobre o que não deve e não pode ser dito, quer por ser motivo do mais desgraçado horror (o Nefando), quer por ser motivo e objeto da mais sublime vivência (o Inefável)”<sup>152</sup>. Trata-se então de uma espécie de discurso inaugural, teogônico por cantar a origem dos deuses como só as Musas, no princípio do tempo e de todo o Ser, deram ao poeta o poder de fazer. Só que aqui, ao invés de criatura imemorial, precedente a qualquer razão humana; ao invés do tempo de gigantes e colossos habitando uma era de ouro, prata e bronze; ao invés do instante primitivo, ordenado em um tempo circular e perfeito do qual a humanidade nunca fez parte ou se vê terminantemente expulsa, aqui o poeta presencia, em seu ato mesmo de constituição, o nascimento do deus de curvo pensar, do deus que dobra a vida dos mortais e faz delas uma corda a mais para o seu arco de ambição. O poeta é testemunha e vítima do deus nascente, e o deus é um Homem. Alain Vaillant observa no início do XIX um culto dos grandes homens que se deve, inclusive, ao deslocamento efetuado em relação à História, resultado de discussões filosóficas na origem do Romantismo, como as levantadas por Vico e Winckelmann e aprofundadas por Herder, Michelet, entre outros historiadores “românticos”, que deram inédito protagonismo aos povos e aos indivíduos comuns, e que viram em seus atos não apenas “eventos anedóticos e insignificantes aos olhos daqueles para o quais o Sentido pertence à esfera eterna de Deus” mas sim “o lugar mesmo em que se alcança o ideal, onde o absoluto se realiza e se encarna”<sup>153</sup>.

Na figura de Napoleão, o século XIX vê concretizada uma nova possibilidade aterradora: livre e autodeterminado, o sujeito tem poder de fazer a si mesmo. Mas tamanha liberdade é também uma punição: o homem não é entregue à liberdade, mas sim *condenado* a ela e a todos os infortúnios que ela pressupõe. Essa relação dúbia e paradoxal consigo mesmo e com a própria liberdade, com Deus e com os limites de seu poder, com a própria sociedade e com suas exigências e incoerências, passa a ser tema preferencial nos debates dentro e fora do universo literário, e se amalgama numa figura emblemática das dúvidas, receios e anseios de sua época e que será conhecida como o *Herói Romântico*.

A figura do Herói Romântico se difunde por toda a literatura do final do século XVIII, e seus antecessores e representantes são tão distintos quanto Saint-Preux, do sentimentalíssimo

---

<sup>152</sup> (TORRANO, 2017, p. 13)

<sup>153</sup> (VAILLANT, 2012, p. XLIV)

*Julie, ou la Nouvelle Héloïse* [*Julie ou a nova Heloísa*] (1761) de Jean-Jacques Rousseau; Werther, personagem título de *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Goethe; Karl Moore, de *Os Bandoleiros* (1782) de Schiller; ou ainda o vilanesco Montoni de *Os mistério de Udolfo* (1792) de Ann Radcliffe e o desequilibrado Heathcliff de *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847) de Emily Brontë, para citar alguns exemplos. Uma análise completa dos processos de desenvolvimento pelos quais a sensibilidade do século XVIII passou até se encarnar na figura final do herói romântico constitui em si um trabalho de pesquisa completo, extrapolando os limites de que se propõe aqui. Por isso, lançarei mão às conclusões de Peter Thorslev em sua extensiva investigação sobre o tema em *The Byronic Hero: Types and prototypes* [*O herói byroniano: Tipos e protótipos*] (1965).

Consideradas as diferenças encontradas entre alguns dos exemplos citado acima, Peter Thorslev observa, entretanto que, enquanto personagem ficcional, o Herói Romântico é um herdeiro direto do “homem natural”, entidade instituída pelo século XVII e desenvolvida pelo XVIII em suas investigações filosóficas e em oposição aos aprimoramentos ou deformações morais do mundo civilizado. O “homem natural” seria o indivíduo insubordinado a um sistema social moderno (isto é, europeu ou igualmente “complexo”) e às suas restrições, e que por isso apresenta uma livre expressão da *natureza* humana – seja ela boa ou ruim –, e dos seus impulsos mais sensíveis e instintivos.

Esse “estado de natureza” e seus habitantes nascem assim como um exercício filosófico e uma ferramenta epistemológica para o estudo das ciências do homem, em seu aspecto mais global, e remontam às investigações de Thomas Hobbes e outros contratualistas empiristas, de um lado, e às de seus herdeiros como John Locke, de outro. Para Hobbes, em um estado de natureza os homens se encontram em completa igualdade de habilidades. Sendo corrompido em sua origem, o resultado da igualdade radical é um estado de guerra constante:

[...] não haverá como negar que o estado natural dos homens, antes de ingressarem na vida social, não passava de guerra, e esta não ser uma guerra qualquer, mas uma guerra de todos contra todos. Pois o que é a guerra, senão aquele tempo em que a vontade de contestar o outro pela força está completamente declarada, seja por palavras, seja por atos? O tempo restante é denominado paz (HOBBS, 2002, p.33).

Isso faz da necessidade de um poder centralizado e severo um imperativo de controle dos seus impulsos criminosos. Já para Locke, “o homem vive livre e em paz em seu estado de natureza”, consentindo livremente a um governo a autoridade de legislá-lo como forma de garantir a existência dos seus direitos naturais – a vida, a liberdade e a propriedade. Locke pressupunha então que, se livre, o homem saberia *naturalmente* e como efeito de sua razão, que sempre

trabalha em busca da manutenção de suas liberdades, realizar a melhor escolha para si e assim, necessariamente, para o grupo no qual se insere:

(...) embora seja este um estado de liberdade, não o é de licenciosidade; apesar de ter o homem naquele estado liberdade incontestável de dispor da própria pessoa e posses, não tem a de destruir-se a si mesmo ou a qualquer criatura que esteja em sua posse, senão quando uso mais nobre do que a simples conservação o exija. O estado de natureza tem uma lei de natureza para governa-lo, que a todos obriga; e a razão, que é essa lei, ensina a todos os homens que tão-só a consultem, sendo todos iguais e independentes, que nenhum deles deve prejudicar a outrem na vida, na saúde, na liberdade ou nas posses. (LOCKE, 1973, p. 42).

Foi a teoria de Locke e seu utilitarismo e libertarismo empiristas e pragmáticos a que mais influenciou os principais nomes das Luzes francesas e internacionais, como Voltaire, Montesquieu, Hume, Kant, etc. Posteriormente, a perspectiva de um homem que vive “livre e em paz em seu estado de natureza” facilmente se desdobrou na imagem de um homem *naturalmente bom* (o que é, de fato, bastante diferente da proposição anterior, apesar de ser uma continuação do mesmo impulso), e que se corrompe em contato com a civilização. E assim Rousseau, certamente o mais romântico dos filósofos das luzes, lidera um grupo crescente de pensadores para os quais, em contato com os próprios sentimentos ao invés de se abandonar exclusivamente à razão, o homem natural preserva, incorruptível, a integralidade da espontaneidade, sinceridade e da bondade orgânica e natural do coração humano – ideologia amplamente desenvolvida em *Émile ou de l'Éducation* (1762), no qual a formação do jovem Emílio é potencializada por seu contato com a natureza e com sua sensibilidade orgânica, que devem sofrer apenas ser guiadas, mas não podadas, pela razão do tutor. A partir daqui, não só o homem natural, como a própria natureza, se romantizou e sentimentalizou, opondo-se inclusive ao racionalismo característico de suas origens.

Entretanto, o “homem natural” enquanto conceito filosófico ainda apresentava um aspecto demasiadamente científico, e carregava consigo uma série de particularidades, principalmente no que concerne às práticas religiosas pagãs e os hábitos culturais entendidos como “chocantes”, e que se mostravam difíceis de digerir em fruição estética. Isso quer dizer que, para ser absorvido em literatura e bem-recebido pelo público, o “homem natural” teve de passar por adequações e ajustamentos que o tornassem palatável.

Segundo Peter Thorslev, o primeiro produto desse processo a ganhar autonomia suficiente para figurar em obras literárias é o Nobre Selvagem, cujas características são a tendência a “ser estoicamente lacônico, ou sentencioso, até um tanto arrogante, dado a longos comentários sobre a civilização contemporânea, sempre contrastando-a desfavoravelmente com a cultura mais

simples de sua terra natal”<sup>154</sup>. Como exemplos, Thorslev nos fornece os “‘reis’ ameríndios que aparecem brevemente no *Tatler and Spectator*” e completa dizendo que “é fácil ver a relação entre este tipo e a horda de ‘observadores ideais’ que aparecem em ensaios e poemas satíricos ao longo do século [XVIII]”<sup>155</sup>, e que têm como possíveis exemplos na literatura francesa o autor-personagem das *Lettres persanes* (1721), de Montesquieu, e *Zadig* (1747), de Voltaire. Segundo Thorslev, entretanto, o Nobre Selvagem não teria sobrevivido até o Pré-Romantismo<sup>156</sup>, sendo sucedido de perto pela figura do “Child of Nature”, ou a Criança da Natureza.

Assim como o Bom Selvagem, com quem compartilha a mesma origem cultural, a Criança da Natureza é dona de uma inocência autêntica apesar de sua rudeza inculta. O que a diferencia de seu antecessor é, ainda nas palavras de Thorslev, o fato de se tratar de um tipo “genuinamente distinto em juventude, aparência e temperamento”<sup>157</sup> e que,

confiado à uma sociedade adulta e estranha com nada além de sua inocência nativa e ignorância, a Criança da Natureza poderia facilmente ser sentimentalizada e romantizada, e, diferentemente de sua contrapartida mais velha, era capaz de um considerável desenvolvimento de personagem e assim de ser usado em enredos de histórias de “iniciação-ao-mal” ou do *Bildungsroman*.<sup>158</sup> (THORSLEV, 1965, p. 30)

Essa flexibilidade ficcional e passividade à romantização e sentimentalização se deve ao fato de que, em torno da imagem da Criança da Natureza, havia se desenvolvido uma filosofia de otimismo “não-inimiga às ideias de bondade ‘natural’ e religião ‘natural’”<sup>159</sup> – e bastante devedora de Rousseau –, e que se exemplifica nas investigações filosóficas de Jean-Jacques Rousseau e em sua abordagem positiva com relação à natureza do homem. Para Thorslev, o personagem mais exemplar do modelo é Tom Jones, do livro homônimo de Henry Fielding (1749).

---

<sup>154</sup> *to be either stoically laconic, or sententious, even somewhat priggish, given to lengthy comments on contemporary civilization, always contrasting it unfavourably with the simpler culture of his native land.* (THORSLEV, 1965, p. 29)

<sup>155</sup> *American Indian "kings" who appear briefly in the *Tatler and Spectator*, for instance, and it is easy to see the relationship between this type and the host of "ideal observers" who appear in satirical essays and poems all through the century.* (*Ibid.* p. 29)

<sup>156</sup> (*Ibid.* p. 29)

<sup>157</sup> *he is nevertheless genuinely distinctive, in youth, appearance, and temperament.* (THORSLEV, 1965, p. 29)

<sup>158</sup> *Thrust into a strange adult society with nothing but his native innocence and ignorance, the Child of Nature, The Child Nature could easily be sentimentalized and romanticized, and, unlike his older counterpart, he was capable of considerable development of character and therefore of being used in plots of the "initiation into-evil" tale or of the *Bildungsroman*.*

<sup>159</sup> *not inimical to ideas of "natural" goodness and "natural" religion* (*Ibid.* p. 28)

A partir do Criança da Natureza, Thorslev entende haver um desenvolvimento de figuras mais próximas do tipo romântico final. Entre elas encontra-se o “Man of Feelings” ou Homem de Sensibilidade, resultado de um processo no qual

O herói, a essa altura, foi ainda mais sentimentalizado: ao invés de refeições de rosbife, caminhadas de quarenta milhas, atos de ousadia (...) ou comparações filosóficas sentenciosas entre civilização e nobre selvageria, a Criança completamente romantizada se vê mais inclinada à meditação e ao devaneio solitário, à música e à composição de versos.<sup>160</sup> (THORSLEV, 1965, p. 33)

Thorslev observa que, se por um lado ele “compartilha sua bondade de coração e benevolência com a Criança da Natureza”, por outro, “no restante de suas características, ele é bastante distinto”<sup>161</sup>, e completa o seu retrato informando que

O Homem de Sensibilidade pertence em geral às classes médias ou à baixa nobreza; frequentemente não se trata de um aristocrata, mas por outro lado ele nunca compartilha as origens camponesas e humildes da Criança da Natureza. Ele é bastante bem-educado, mesmo se, como no caso de Harley, sua educação venha da tutoria caridosa do pároco local (...). Em sua aparência e aspecto físico ele também é muito diferente da Criança da Natureza. Ele não é necessariamente belo, e nunca é robusto; frequentemente é pálido e inclinado a febres, especialmente “febres cerebrais” provocadas por acessos de melancolia. Por vezes ele é distintamente efeminado. Também tem um temperamento que combina com sua aparência: é tímido, por vezes ao ponto da covardia.<sup>162</sup>

Mas o ponto mais importante da figura, para Thorslev, é o fato de que a partir do Homem de Sensibilidade se observa a reivindicação do direito a um “epicurismo de sentimento”, uma “estetização da sensibilidade”<sup>163</sup> para a qual a emoção não cumpre somente uma função moralizadora, de gerar sentimentos piedosos como a caridade, a humildade e a abnegação, mas desenvolve um valor estético em si e permite ao sujeito reclamar direito de existência tautológica de sua subjetividade. Para Thorslev, “este *patior, ergo sum*,” ou um verdadeiro *Weltschmerz* romântico, “parodiando o *cogito* de Descartes, aponta para uma mudança básica de atitude na era do sentimento, mas, mais do que isso, é uma asserção egocêntrica de

<sup>160</sup> *The hero has by this time been further sentimentalized: instead of meals of roast beef, forty-mile walks, feats of daring (Belcour engages in a duel and Hermsprong stops a carriage on the very edge of a cliff), or sententious philosophical comparisons between civilization and noble savagery, the fully romanticized Child is more inclined to solitary brooding and dreaming, to music, and to the writing of poetry.*

<sup>161</sup> *He shares his goodness of heart and his benevolence with the Child of Nature, but in the remainder of his characteristics he is indeed quite different.* (THORSLEV, 1965, p. 39)

<sup>162</sup> *The Man of Feeling belongs generally to the middle classes or to the lower gentry; he is not often an aristocrat, but on the other hand he never shares the peasant and humble origins of the Child of Nature. He is quite well educated, even if, as is the case with Harley, his education comes from the charitable tutoring of the local parson (...). In physique and appearance he is also very different from the Child of Nature. He is not necessarily handsome, and he is never robust; usually he is pale and inclined to fevers, especially "brain fevers" brought about by fits of melancholy. Sometimes he is distinctly effeminate. He also has the temperament to match his appearance: he is timid sometimes to the point of cowardice.* (Ibid, p. 39)

<sup>163</sup> (Ibid, p. 38)

personalidade”<sup>164</sup> – e não haveriam exemplos melhores do que Saint-Preux e Julie, no campo francês, e Werther na Alemanha.

Percebe-se, então, a partir da sensibilidade estetizada que se adquire com o Homem de Sensibilidade, um desligamento cada vez mais decisivo entre o indivíduo romântico nascente e a sociedade que o cerca e que pouco a pouco vai se transformando em um local hostil à delicadeza de uma alma facilmente ofendida pelas exigências utilitaristas e grosseiras dos filisteus. Thorslev observa que a essa altura o Homem de Sensibilidade “é sempre um tanto quanto solitário, no sentido de que se vê separado da maioria dos homens por sua própria sensibilidade”<sup>165</sup> que, lentamente levada ao extremo da misantropia, abre espaço à constituição da contrapartida mais obscura, melancólica e solitária do Homem de Sensibilidade, encarnada no tipo profundamente introvertido e autocentrado do “Gloomy Egoist”, o Egoísta Sombrio.

O aspecto mais marcante desse tipo, segundo Thorslev, é sua indissolúvel melancolia, capaz de levá-lo a um estado paradoxal no qual, por culpa de sua própria sensibilidade exacerbada e que o exclui do comércio com a comunidade dos homens, o indivíduo se vê condenado à privação de sentimentos diante de um mundo que se lhe torna indiferente e sem atrativos justamente por não corresponder às expectativas de sua sensibilidade, num processo infinito e que se retroalimenta incessantemente. Mas, o mais interessante na análise de Thorslev é sua percepção de que tal melancolia tem sobretudo uma origem religiosa iniciada, ao menos na literatura inglesa, com Milton, que a “tornou respeitável ao associá-la à beleza, à santidade, à sabedoria e ao deleite na reflexão solitária e cenas naturais”<sup>166</sup>. Valorizada, a melancolia sofre o mesmo processo de estetização pela qual passaram os sentimentos com o Homem de Sensibilidade, e ela se vira em direção a si mesma e se transforma em uma *pose*, numa postura assumida diante da vida e da sociedade e que pressupõe um conjunto de “clichês” (ou de *stock images*, nas palavras de Thorslev), que a caracterizam:

Assim como o muito moralmente rígido selvagem se transformou na Criança Romântica, e como o moral e correto o Homem de Sensibilidade se transformou em um diletante estético das sensibilidades, a verdadeira melancolia religiosa perdeu seu motivo de ser e se transformou em uma pose, na exploração do sentimento por si mesmo, e no cultivo tanto da melancolia elegante (e esta se fundiu com a tradição miltônica, embora permanecesse mais pessoal), quanto no sensacionalismo mais vulgar dos horrores dos ossários.<sup>167</sup> (THORSLEV, 1965, p. 44)

<sup>164</sup>*This patior, ergo sum, in parody of Descartes' cogito, points up the basic change of attitude in the age of sentiment, but more than that, it is an egocentric assertion of personality. (Ibid, p. 38)*

<sup>165</sup>*is always something of a solitary in the sense that he is set off from the general run of men by his very sensitivity.*

<sup>166</sup>*had made melancholy respectable, associating it with beauty, with saintliness, with wisdom, and with a delight in solitary reflection in natural scenes. (Ibid, p. 44)*

<sup>167</sup>*As the rather stiff moral savage developed into the Romantic Child, and as the upright moral Man of Feeling developed into an esthetic dabbler in sensibilities, so the true religious melancholy lost its motive and developed*

O Egoísta Sombrio, mantendo características do “homem natural” típico do século XVIII e herdadas através da Criança da Natureza e do Homem de Sensibilidade, absorve aspectos do gosto cada vez mais “passeísta” de sua época, que como vimos busca um retorno à Idade Média como instante originário dos povos e que, pouco a pouco, vai ganhando uma tendência macabra em sua paixão pelo “Gótico”, essa nomeação retroativa de um período impreciso da história, entendido como momento de expressão estética genuína da Europa e de desenvolvimento do seu conjunto característico de valores<sup>168</sup>, que englobavam inclusive e necessariamente a religiosidade apaixonada. Com o Egoísta Sombrio, a exploração das imagens religiosas, sobretudo as católicas – pois seria essa a religião “verdadeiramente medieval” – ganha a força de um *páthos* quanto mais se relacione com seus aspectos mais explicitamente patológicos – isto é, as cenas que resultam num envolvimento apaixonado por parte do leitor/expectador – e alegóricos. Assim, os altares, as cruzes, a vida dos santos se transformam, junto às criptas, aos mausoléus, às capelas e às catedrais, em lugares de deleite estético. Mas nada é mais frutífero para essa nova sensibilidade do que o lado perverso da religião: o pecado, a danação, a culpa e o remorso, a punição, o sofrimento, e sobretudo a existência do mal e sua punição, fascinam artistas e inspiram personagens, influenciando inclusive na própria construção do Egoísta Sombrio e do subsequente Herói Romântico, ambos herdeiros confessos de Satã. Antoine Compagnon observa que a partir de então, para muitos artistas “o erro do século XVIII” passa a ser “o de ter colocado a natureza, e não o pecado, como fundamento do belo (...). A beleza data do pecado; é inseparável da melancolia; é satânica”<sup>169</sup>.

O Egoísta Sombrio abre enfim espaço ao último ancestral do Herói Romântico: o Vilão Gótico. Thorslev observa que a primeira aparição do Vilão Gótico, ao menos na literatura inglesa (país que é de fato o berço do Gótico como gênero e que melhor o desenvolveu), se dá em 1761 com *The Castle of Otranto* [*O Castelo de Otranto*], de Horace Walpole, na figura de Manfred, um patriarca calculista, tirânico e usurpador. Enquanto personagem típico, o Vilão Gótico é uma figura de meia idade, marcante, sedutor e frequentemente belo. Thorslev completa seu retrato, indicando tratar-se quase sempre de um homem

---

*into a pose, into the exploitation of feeling for its own sake, and the cultivation of either fashionable melancholy (and this merged with the Miltonic tradition, although it remained more personal) , or the more vulgar sensationalism of charnel-house horrors.*

<sup>168</sup> Infelizmente um aprofundamento maior das questões relacionadas ao desenvolvimento do Gótico enquanto gênero literário e conceito histórico extrapolaria, e muito, os limites dessa dissertação. Para aqueles interessados no assunto, entretanto, recomendo a leitura do *Cambridge Companion to gothic fiction* (2002), de Jerrold E. Hogle, obra introdutória e que abarca as principais discussões sobre o tema do gênero gótico em suas mais variadas realizações, desde o momento de sua inauguração com *The Castle of Otranto* (1761), de Horace Walpole, até suas versões mais atuais na cultura popular, como na obra de Stephen King, e em séries ainda mais contemporâneas, como *The Haunting of Hill House* (2018), do diretor Mike Flanagan.

<sup>169</sup> (COMPAGNON, *Os Antimodernos*, 2012, p. 94)

alto, com o físico másculo e robusto, cabelos e sobrancelhas escuros e destacados por uma compleição pálida e ascética. Além disso, sua característica física mais perceptível são os seus olhos; Schedoni, por exemplo, tem “olhos grandes e melancólicos” que “eram tão perfurantes que pareciam penetrar, com um só olhar, o coração dos homens, e ler seus segredos mais secretos; poucas pessoas podiam suportar o seu escrutínio, ou até mesmo sofrer encontrá-los uma segunda vez”.<sup>170</sup> (THORSLEV, 1965, p. 54)

Mas, apesar de encantador, não se pode considerar tratar-se aqui, de forma alguma, de um *herói* no sentido mais clássico do termo, ou seja, de um indivíduo honrado e irredutível na qualidade de seus valores morais, fadado a um destino às vezes grandioso, muito frequentemente trágico. No caso de Manfred em *The Castle of Otranto* [*O Castelo de Otranto*] (1764), não se trata nem ao menos de um vilão carismático, algo que se repete com Schedoni, personagem de *The Italian* [*O Italiano*] (1794) e Montoni, em *The Mysteries of Udolpho* [*Os Mistérios de Udolpho*], ambos de Ann Radcliffe. Thorslev inclusive chama a atenção para o fato de que

ainda que o Vilão Gótico seja o protagonista dos romances nos quais aparece, no sentido de ser o personagem principal, ele é, entretanto, sempre um vilão, e não um Herói-rebelde romântico. Ele se insere na moralidade da época: diferentemente do Herói Romântico, reconhece os códigos morais da sociedade e a sua própria maldade ao violar tais códigos, e assim nunca incita a nossa simpatia com sua rebeldia.<sup>171</sup> (THORSLEV, 1965, p. 52)

Abertamente vilanesco e sem nenhuma intenção à aprovação ou simpatia do público, o Vilão Gótico é construído como um antagonista imoral e completo à existência perfeitamente moral sobretudo das heroínas, e às suas aspirações a uma felicidade inócua. Tratam-se assim de personagens de pouca profundidade psíquica e nos quais a obstinação no mal se justifica simplesmente por sua natureza má, acrescida de suas más intenções e desejos materialistas e deturpados. Não há nuance em sua maldade e muito menos reflexão diante da natureza e realização de seus crimes, o que faz de suas ações algo gratuito e muito diferente da transgressão como sinal de indagações transcendentais e metafísicas, como se observará depois com o Herói Romântico e, sobretudo, com o Herói Byroniano dele derivado. Entretanto, quando comparados aos Homens de Sensibilidade presentes nas narrativas das quais participam – observe-se por exemplo a oposição entre o vilanesco e obstinado Montoni e o sensível e íntegro, porém

---

<sup>170</sup>has a tall, manly, stalwart physique, with dark hair and brows frequently set off by a pale and ascetic complexion. Aside from this, the most noticeable of his physical characteristics are his eyes; Schedoni, for instance, has "large melancholy eyes" which "were so piercing that they seemed to penetrate, at a single glance, into the hearts of men, and to read their most secret thoughts; few persons could support their scrutiny, or even endure to meet them twice."

<sup>171</sup> It seems simple enough, if often overlooked, that although the Gothic Villain is the protagonist of the novels in which he appears in the sense that he is the major character, he is nevertheless always a villain, not a Romantic rebel-hero. He fits into the morality of the age: unlike the Romantic hero, he acknowledges the moral codes of society and his own wickedness in violating those codes, and he therefore never engages our sympathies with his rebellion.

inseguro e débil Valencourt de *The Mysteries of Udolpho* –, os Vilões Góticos mostram ser criaturas incrivelmente mais pujantes e interessantes. Enquanto tipos, o que esses Vilões disponibilizam para o Herói Romântico em formação é a viabilidade, até então inconsiderada e impensável, de ser, de uma só vez, transgressor e fascinante, ou ainda fascinante *por que* transgressor, e de associar a transgressão a uma profundidade de alma acima da média humana.

Com o Vilão Gótico e essa última característica, chegamos enfim à figura do Herói Romântico. Síntese das discussões e desenvolvimentos estéticos que agitaram o século XVIII, o Herói Romântico concentra em seu bojo diversas das características observadas em seus irmãos mais velhos. Sendo assim, ele guarda do Nobre Selvagem o seu laconismo, estoicismo e criticismo mordaz dos valores da civilização à qual se vê submetido. Da Criança da Natureza, o Herói Romântico herda em geral a profunda conexão com a natureza, a força e agilidade, a juventude e beleza. Do Homem de Sensibilidade e do Egoísta Sombrio, são derivados a delicadeza distintiva, o gosto pelas artes e pela poesia, as atividades solitárias e a misantropia, a paixão pelas paisagens naturais e a melancolia soturna, pincelada de morbidez e dor de existir em um mundo que não o comporta e nem compreende. Por fim, do Herói Gótico o novo homem Romântico herda a impiedade, a subversão, a crítica aos valores morais e o satanismo. Thorslev observa que

É importante notar que a maior parte destes heróis são, de alguma forma, vilões do século XVIII transformados (...). Essa transformação caracteriza a mudança básica de valores do Movimento Romântico: do conformismo com grandes modelos sociais de conduta e pensamento para o individualismo radical; da razão humilde e correta, senso comum e apropriado estudo do gênero humano para a sede de conhecer e experimentar todas as coisas, de abranger infinitudes; da aquiescência diante de Deus e da ordem social para o heroísmo e a *hýbris*.<sup>172</sup> (THORSLEV, 1965, p. 66)

Sendo a marca de um deslocamento intelectual, a apresentação física, ou seja, a construção estética do novo Herói Romântico serve como uma síntese dos novos valores que encapsula. Segundo Mário Praz em *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica* (1933), são traços recorrentes dos heróis românticos

a origem misteriosa, que se supõe ser ótima, os traços de paixões extintas, a suspeita de uma horrível culpa, o hábito melancólico, a face pálida, os olhos inesquecíveis. Há decididamente algo do Satanás de Milton nesse monge, 'cujo inteiro aspecto e cujo comportamento mostram a energia selvagem de uma criatura... que não é desta terra'. (PRAZ, 1996, p. 76)

---

<sup>172</sup> Finally, it is important to note that most of these heroes are in one sense transformed eighteenth-century villains (...). This transformation characterizes the basic shift of values in the Romantic Movement: from conformism in large social patterns of conduct or thought, to radical individualism; from humble right reason, common sense, and the proper study of mankind, to a thirst to know and experience all things, to encompass infinitudes; from acquiescence before God and the social order, to heroism and hubris.

O principal nessas criaturas é o fato de permitirem uma pretensão à grandiosidade justamente em sua insubordinação às leis, sejam elas humanas ou divinas. Quando humanas, a subversão é justificada pelo aspecto corrompido da civilização, um princípio identificado tanto na construção do Nobre Selvagem quanto na da Criança da Natureza, criaturas críticas dos valores ocidentais. Quando divinas, a subversão se justifica pela injustiça dos planos de Deus, que impõe a criaturas magníficas os tormentos da sujeição à escravidão dos planos superiores, que escapam às suas próprias vontades e aos limites de sua compreensão. Não surpreende então que Shelley considere, talvez mais por uma simpatia pessoal do que por uma evidência do texto, que

O Diabo de Milton, como um ser mortal, [seja] tão superior ao seu Deus quanto aquele que persevera em algum propósito que considera digno, a despeito da adversidade e da tortura, o [seja] em relação àquela que, na fria segurança do triunfo garantido, inflige a mais terrível vingança ao seu inimigo, não em virtude de alguma noção equivocada que o induza a arrepender-se de perseverar na animosidade, mas com o declarado desígnio de exasperá-lo, para que mereça novos suplícios (SHELLEY, 2017, p. 122)

Diante da figura do Herói Romântico, de sua melancolia herdada da religião, da origem naturalmente sublime, do passado misterioso, da aparência prodigiosa, não é o homem quem erra, mas a própria divindade. Trata-se aqui de um indivíduo que encarna e realiza o sublime, o Sublime burkeano, em sua mais alta potência, transformando-se numa nova imagem de algum deus sobre a terra. Enquanto figura meramente ficcional, entretanto, isto é, enquanto pura invenção sem ancoragem na realidade do mundo, ele se vê incapaz de presentificar aquela Verdade procurada por Barbey d’Aurevilly, e que discutimos tão longamente em capítulos anteriores. Para além da vontade do poeta de fazer existir essa entidade sublime no papel, deveria haver alguma criatura capaz de *ser*, objetiva e materialmente a encarnação da sublimidade do Herói Romântico. Já vimos que Napoleão, à sua maneira e até certo ponto, conseguiu encarnar pelo menos algumas de suas características, que se não o transformaram no Herói Romântico exemplar, pelo menos fizeram dele um homem grandioso. Mas muito além dele, alguém conseguiu objetivamente encarnar essa nova divindade, ou pelo menos assim foi percebido pelo século que começava, e se à época das guerras do Império “um único homem vivia na Europa”, nos anos iniciais desse século XIX apenas um indivíduo incorporou, de uma só vez, toda a pose do Herói Romântico, em sua obra *e em sua vida*: George Gordon, Lord Byron. Sua importância para nossa discussão, entretanto, não se dá tanto por Byron em si, mas pelo fato de ter sido, durante toda a vida de Barbey d’Aurevilly, o modelo máximo de poeta e de personagem de “romances”, e também aquele no qual o francês “aprendeu a ler

literariamente”, isto é, do qual Barbey d’Aurevilly depreendeu suas próprias concepções do que sejam o artista e a Arte.

#### 4.5. O Poeta

Antes de passarmos à parte final deste trabalho, vou me permitir um último adendo à pequena lista que se desenhou ao longo dessa segunda etapa. Voltemos rapidamente à *Confissão de um filho do século*, de Alfred de Musset. O jovem escritor segue, em toda essa introdução frenética e inquietante, a trilha de uma litania religiosa, entregando-se ao ritmo encantatório das palavras que dão a vida, do canto das Musas provedoras de *fama* – mas Musset é um *aedo* laico, dono de uma religiosidade incrédula que se reduz e compraz no amor às palavras. Trata-se de um profeta da palavra como um fim em si mesmo, e o seu herói perdeu a graça dos deuses. Mas na *Confissão* não se percebe apenas o delineamento do culto do Eu em política: trata-se de um texto celebratório também do Eu em Arte, que se entrega como uma espécie de oferenda aos apetites vorazes dos leitores:

Para escrever a história de sua vida, é antes necessário ter vivido; por isso, não é a minha que eu escrevo.

[Mas assim como um ferido, atacado pela gangrena, vai a um anfiteatro para que lhe cortem o membro podre; e o professor que o amputa, cobrindo com um pano branco o membro separado do corpo, o faz circular de mão em mão por todo o anfiteatro para que os alunos o examinem; assim também, quando um certo período da existência de um homem, e, por assim dizer, um dos membros de sua vida foi ferido e gangrenado por uma doença moral, ele pode cortar e circular em praça pública, a fim de que os da mesma geração a examinem e julguem a doença.<sup>173</sup> (MUSSET, 2013, p. 131)

Se em política os homens se tornam capazes de traçar os próprios destinos, em literatura um novo deus reivindica seu ato de nascença, e o verbo encantado da poesia deixa de ser a expressão da verdade impositiva de um Deus externo, ou um espelho virado para o mundo; começa a perder até mesmo a função pedagógica que lhe era imposta, e se transforma na expressão mais absoluta de uma única subjetividade: a do Poeta (usarei a maiúscula por puro efeito dramático). No caso de Musset, então, a aproximação entre obra e a biografia do autor se torna praticamente irresistível. Maria Juliana Gambogi comenta que “a escrita de *A Confissão de um filho do século* tem bastidores picantes. À primeira vista, o livro seria um acerto de contas com Georges Sand, com quem Musset manteve um envolvimento amoroso tão intenso quanto

<sup>173</sup> *Pour écrire l’histoire de sa vie, il faut d’abord avoir vécu ; aussi n’est-ce pas la mienne que j’écris.*

*[Mais de même qu’un blessé atteint de la gangrène s’en va dans un amphithéâtre se faire couper un membre pourri ; et le professeur qui l’ampute, couvrant d’un linge blanc le membre séparé du corps, le fait circuler de mains en mains par tout l’amphithéâtre, pour que les élèves l’examinent ; de même, lorsqu’un certain temps de l’existence d’un homme, et, pour ainsi dire, un des membres de sa vie a été blessé et gangrené par une maladie morale, il peut couper cette portion de lui-même, la retrancher du reste de sa vie, et la faire circuler sur la place publique, afin que les gens du même âge palpent et jugent la maladie.*

instável e por quem fora abandonado”<sup>174</sup>. Por mais instigante que seja, vou respeitar a intimidade dos escritores e evitar resvalar pelos detalhes bastante sórdidos de sua ligação amorosa. Mas o exemplo serve para demonstrar uma realidade que viria a se revelar cada vez mais frequente e natural à medida que o século XIX avançava, e do qual a *Confissão* está longe de ser o primeiro ou o último caso – relembremos como Barbey d’Aureville teria usado *Une vieille maîtresse* como uma forma pessoal de expurgo de um amor desafortunado. H. B. Abrams observa em *O Espelho e a Lâmpada* (1953) que “para o bem ou para o mal, o amplo uso da literatura como um indicador – o mais confiável indicador – da personalidade foi produto da orientação estética característica do século XIX”<sup>175</sup>.

Com a mudança de valores e a nova orientação estética, abandona-se o entendimento da obra sobretudo como *mimesis* ou como breviário de prescrições morais e surge a aspiração a uma obra confessional, expressão da genialidade única e excepcional de um poeta em contato com o Absoluto, com o divino e com a Beleza. Abrams observa que essa é uma tendência observada desde o século XVIII, época na qual, já para alguns autores, “as qualidades básicas de um bom poema são, literalmente, atributos da mente e do temperamento de seu criador”<sup>176</sup>, abordagem que evolui ao ponto de considerar que “o estilo, a estrutura e o assunto da literatura incorporam os elementos mais persistentes e dinâmicos da [*sic*] uma mente particular; as disposições básicas, os interesses, os desejos, as preferências e aversões que dão continuidade e coerência a uma personalidade”<sup>177</sup>. Ou seja, “embora a poesia seja imitação, o estilo é o **homem**” [grifo meu]<sup>178</sup>.

O século XIX absorve e desenvolve a discussão, adicionando uma camada própria à nova concepção da Arte: a obra não apenas dá a ver os limites da sensibilidade do poeta tornado objeto, mas também constrói o próprio autor como uma obra de arte. Se a arte é expressão do sujeito, só terá interesse o sujeito que for artístico, e que possuir em sua vida alguns desses instantes de encarnação do divino e do Absoluto, únicos momentos de realização da Arte. Observe-se então que o artista, e nos interessa aqui sobretudo o poeta, “artificializa” e estetiza, sob o imperativo da Arte, a própria vida, a partir de agora indissociável de sua obra. E me servindo novamente da metáfora de Musset, podemos ver o poeta cumprindo ao menos dois papéis: é, a partir de agora, o próprio membro gangrenado, que se extirpa e circula para a apreciação do auditório lotado, mas é também o médico especializado, que artisticamente o

---

<sup>174</sup> (GAMBOGI, 2013, p. 127-128)

<sup>175</sup> (ABRAMS, 2010, p. 302)

<sup>176</sup> (*Ibid*, p. 303)

<sup>177</sup> (*Ibid*, p. 303)

<sup>178</sup> (*Ibid*, p. 307)

amputa e prepara, sob os lençóis brancos da Arte, para os olhos deslumbrados e ávidos do leitor. Tal processo culminou na idealização da própria *persona* do autor, que se faz conhecer a partir da obra de arte, mas que busca ao mesmo tempo corresponder ao novo modelo de expressão sincera e singular em voga no período. Segundo Alain Vaillant,

todo criador [deve] desempenhar um papel, por vezes por suas próprias produções e nas suas escolhas existenciais, e [escreve] esse papel ao se determinar em relação aos “cenários autorais”, que o público é capaz de identificar e que formam o imaginário coletivo do romantismo<sup>179</sup> (2012, p. LVIII)

Assim, enquanto praticante das convicções ideológicas desenvolvidas em sua obra, o autor romântico faz entrever pouco a pouco uma série de atitudes que se tornarão recorrentes, e que Vaillant define como “as 5 figuras matrizes do autor romântico”<sup>180</sup>, a saber: 1) o poeta moribundo, e frequentemente morrendo de miséria, marginalizado; 2) o modelo do poeta-profeta; 3) o autor cujo gênio parece residir inteiramente na sua potência de energia criadora; 4) o autor maliciosamente desenvolto, que renuncia à pretensão à genialidade para se apresentar como esteta distante e escarnecedor; 5) o artista desencantado e desiludido com a Arte, a sociedade e a própria vida, “apresentando à face do público um ar imperturbável de eterno enfadado e só se animando para organizar diabólicas mistificações”<sup>181</sup>. Não se espera realmente encontrar um autor que tenha incorporado todas as figuras citadas por Vaillant. A maioria apresentou com mais ou menos intensidade algumas delas em determinados períodos de suas vidas e em dado momento de suas produções literária. No entanto, nenhum serviu mais como personificação integral dos ideais do autor do que Lord Byron, que se cunhou na figura mítica do poeta romântico cuja vida se transforma em arte até às últimas consequências.

Como autor de poesia ou como seu personagem, Byron é o novo mito, uma das primeiras supercelebridades do século XIX. Amado ou odiado, tratava-se de uma figura inescapável, continuamente emulada pelos jovens do período, artistas ou não, sedentos pela oportunidade de ao menos lambiscar a pujança de uma vida tão... única. Como Napoleão, Byron foi à sua maneira um titã em sua época. Artista, por sua vez, talvez tenha conseguido ser menos tirânico. Conheçamos um pouco de sua força.

---

<sup>179</sup> *tout créateur [doit] jouer un rôle, à la fois par ses productions elles-mêmes et dans ses choix existentiels, et [écrit] ce rôle en se déterminant par rapport à des “scénarios auctoriaux” que le public est capable d’identifier et qui forment l’imaginaire collectif du romantisme*

<sup>180</sup> (VAILLANT, 2012, p. LVIII)

<sup>181</sup> *présentant à la face du public un air imperturbable d’éternel ennuyé et ne s’animant que pour organiser de diaboliques mystifications* (Ibid, p. LVIII)

## 5. Capítulo IV – Herói byroniano, heroína aureviliana

Em 1875 Barbey d’Aurevilly, já um senhor de 67 anos de idade com a parte mais importante da carreira literária e jornalística atrás de si, enfim experimentando as delícias de uma celebridade artística e o reconhecimento que ele tanto aguardou e procurou, mimado pela geração mais nova e inspiração para nomes como Léon Bloy, Jules Vallès, Alphonse Daudet, Jean Lorrain, Huysmans e Octave Mirbeau, escreve ao amigo fiel Trébutien, destinatário mais frequente e depositário preferencial de seus pensamentos mais sinceros, a seguinte confissão, permeada de delicada e doce melancolia e idílio, após o que teria sido a “centésima leitura do Giaour”:

Há algo além de sua poesia. Há toda a minha juventude ressuscitada e de pé diante de mim! Foi em Byron que eu aprendi a ler – *literariamente*. Seus poemas são a primeira guirlanda de rosas negras que se enrolou ao redor de minha adolescência, e que fez dela o tirso de bacante que foi...<sup>182</sup> (BARBEY D’AUREVILLY, *Disjecta Membra*, 1909, p. 73)

A declaração, apaixonada e pincelada de construções imagéticas, vivas e absolutamente sensuais – imagine-se as rosas negras ao redor da cabeça de efebo de um adolescente de pouco mais de 16 anos, ou do ritmo frenético, ébrio e sagrado do tirso de uma bacante cadenciando a coreografia alucinada de um bacanal – dá, ainda assim, apenas uma imagem pálida da paixão intencionalmente excessiva pelo poeta inglês, à qual o normando se entregou livremente, sujeito a todas as suas fascinações. Byron dominou Barbey. E isso desde o primeiro encontro, no primeiro vislumbre da postura altiva e do perfil helênico e soberbamente belo desse inglês nascido para as grandes narrativas gregas, ou ao folhear as primeiras páginas de um de seus *tales*, de cujos versos Barbey pôde retirar as flores, talvez amargas, certamente negras, que enfeitaram e marcaram com seu gosto sobejante as fantasias ainda tenras do adolescente, para então entranhar-se no coração e no cérebro do adulto, e assombrá-lo com volúpia até a velhice, como se se tratasse de alguma dependência química: “Alfieri e Byron me intoxicaram demais durante os dez primeiros anos de minha juventude. Eles foram por vezes minha morfina e meu emético e, ainda que eu estime já estar curado hoje em dia, sinto entretanto algum botão byroniano que rebrota”<sup>183</sup>.

<sup>182</sup> *Le poète y est pour beaucoup, – d’abord pour la cause première, – la cause ! sans LUI, rien ! Mais il y a autre chose que sa poésie. Il y a toute ma jeunesse ressuscitée et debout autour de moi ! c’est dans Byron que j’ai appris à lire – littérairement. Ses poèmes sont la première guirlande de roses noires qui ait tourné autour de mon adolescence, et qui en ait fait le thyrsos de bacchante qu’elle a été...*

<sup>183</sup> *Byron et Alfieri m’ont empoisonné, en effet, mes premières dix années de jeunesse. Ils ont été ma morphine et mon émétique et quoique je sois, à ce qu’il me semble, bien guéri de ces deux empoisonnements, cependant parfois je me retrouve quelque bouton byronien qui repousse.* (BARBEY D’AUREVILLY, *Correspondance générale: Tome III*, 1983, p. 109)

*Literariamente*, Byron foi a sua droga, mas foi também o seu iniciador no prazer das palavras, das paixões excessivas, no mistério permanente e humanamente necessário do que não se revela, mas subsiste, permanece e controla, de algum lugar obscuro e recluso, tudo o que é. Byron já lutava em sua época um combate que Barbey assumiria anos depois. Contra a urgência do esclarecimento totalizante – num primeiro momento encarnado pela Filosofia das Luzes, num segundo pelas estéticas literárias naturalistas que buscavam dissecar a essência humana, e que cegam e mutilam em seu afã de entender –, esses dois homens procuravam preservar a penumbra necessária à sobrevivência de uma fauna e flora sensível e selvagem: os sonhos, o inesperado, o excepcional. Talvez por isso a identificação tenha sido tão imediata: a poética de Barbey presumia a transgressão como marca aparente de uma verdade mais profunda, mais obscura e, por isso mesmo, necessariamente mais intensa. O pecado, a infâmia, o excesso, a loucura, a imprudência são então apenas sintomas visíveis de um mundo invisível, um mundo avesso e maravilhoso em oposição à praticidade mesquinha do nosso, e que se constrói sub-repticiamente, *por baixo dos panos*, fonte dos desejos, terríveis e sedutores, do coração humano. Na teologia poética de Barbey, a literatura é de uma só vez a experiência do Inefável e do Nefando, do Sublime, do divino em sua apresentação máxima.

Também em Byron se observa o elogio do excesso, algo visível já em sua própria figura, imponente, extrema, insubmissa, e em sua interpretação da poesia, que ele entendia como sendo “the lava of the imagination whose eruption prevents an earth-quake”<sup>184</sup>. Ela é a liberação do que há de mais profundo, e se tende a ser, à primeira vista, perturbadora, desconcertante, desordenada e contrária ao bom-senso, isso é porque o coração humano não segue as inocentes aspirações racionais à coerência e à ordem, à verossimilhança como sujeição a ideais artificiais e construídos para satisfazer as necessidades da vida prática, quanto mais de uma sociedade racionalista e ascética como a dos filisteus. A poesia é a apresentação da Verdade, dos inícios, e esses só se dão através da centelha Divina, ou de um gênio excepcional, lançada no combustível do caos. Observe-se então as temáticas de preferência de Byron: nos seus *tales*, todos ambientados em terras distantes onde impera um orientalismo idealizado, exótico, propício às grandes paixões e aos atos de heroísmo mais extremos, temos a luta pela liberdade<sup>185</sup>, o suicídio, paixões incestuosas, tudo isso permeado por passagens de um erotismo flagrante, pinceladas de hermafroditismo<sup>186</sup> e homoerotismo. Também em suas peças de teatro

---

<sup>184</sup> *A lava da imaginação, cuja erupção previne um terremoto*. (Cf.: BYRON, *Letter to Miss Milbanke*, November 10, 1813)

<sup>185</sup> *The Giaour* (1813), *The Corsair* (1814)

<sup>186</sup> *Lara, a tale* (1814) e *Don Juan* (1819)

os temas e as figuras são de exceção: em *Sardanapalus* (1821), um rei libertino e displicente é logo redimido por sua atitude braviosa de perecer lutando em seu próprio palácio como último recurso para salvar seus súditos; excepcional é também *Manfred* (1817), retrato do próprio Byron – como são vários de seus outros heróis – e sua sede satânica por um conhecimento totalizante; ou ainda *Caim* (1821) e seu estranho elogio da figura decaída e fratricida que prefere dar ouvidos ao próprio Satã a se curvar às exigências de um Deus tirânico, constituindo-se num novo retrato da insubordinação e da liberdade humana, negativa e amaldiçoada. E nos poemas, lembremo-nos de como Byron enxergava na humanidade uma origem conspurcada, fadada ao crime e à barbárie e que só aguarda o contexto propício para se revelar, como pintado no lúgubre poema *Darkness* (1816).

Assim, o que Barbey d'Aurevilly experimenta com Lord Byron é o reconhecimento, em outro, da realização de seu próprio ideal, e ele logo se torna um mestre e um guia nessa relação conturbada consigo mesmo e com o mundo entendido como lugar marcado pela perversão e pelo Mal. Para Philippe Berthier, em seu belíssimo artigo ‘Une vie en Byron: le cas de Barbey d'Aurevilly’ [‘Uma vida em Byron: o caso de Barbey d'Aurevilly’], os dois estabelecem com a Arte e com a escrita uma mesma relação, percebendo-a enquanto expressão dos excessos e das paixões mais dominantes da alma humana e enxergando a transgressão como matéria viva da arte e como válvula de escape a tudo aquilo o que é excessivo, que persegue, obceca e faz sentir queimar na pele a dor e o deleite de se estar vivo:

É que a escrita é ela mesma excesso; ela não tem outra vocação do que falar da transgressão e da revolta, do que inscrever no silêncio nauseante do mundo a vociferação indispensável/intolerável do desejo, que sozinho faz existir e vivifica. Todos os heróis de Barbey participam do mesmo furor fundamental que os coloca contra a norma e contra eles mesmo, até destruí-los, todos os romances correm com entusiasmo para o abismo.<sup>187</sup> (BERTHIER, 1974, p. 29)

Nos capítulos que se seguem, pretendo demonstrar brevemente como a obra de Lord Byron, e sua própria vida, se construíram como elogios da transgressão como temáticas ótimas à Arte. Em seguida pretendo demonstrar como Barbey se reconhece nessa visão da arte e se apropria da imagem do Herói Byroniano em sua própria criação poética. Por fim, analiso como aspectos do byronismo se unem à poética e à teologia aurevilianas na construção de duas figuras femininas retiradas de *Les Diaboliques*.

---

<sup>187</sup> *C'est que l'écriture elle-même est excès ; elle n'a d'autre vocation que de dire la transgression et la révolte, que d'inscrire dans le silence nauséux du monde la vocifération indispensable/intolérable du désir, qui seule fait exister et vivifie. Tous les héros de Barbey participent de la même fondamentale fureur qui les dresse contre la norme et contre eux-mêmes, jusqu'à s'y fracasser, tous les romans courent avec enthousiasme à l'abîme.*

### 5.1. Byron e a Escola Satânica

“O século dezenove, em comparação com o tempo presente, parece racional, progressivo e satisfeito”<sup>188</sup>. Bertrand Russell abre com essas palavras o 23º capítulo de sua monumental *History of Western Philosophy*. O capítulo em questão é dedicado à figura de George Gordon, Lord Byron, uma das primeiras supercelebridades do mundo ocidental, cuja importância, afirma Russel, “é maior do que parece”<sup>189</sup>. Lord Byron foi sem dúvidas um dos nomes mais marcantes do início do século XIX, e sua figura, sua poesia e principalmente sua vida aventureira e “romântica” influenciaram indivíduos e artistas em praticamente todos os cantos do mundo, do Brasil<sup>190</sup> à Rússia<sup>191</sup>. Seu posicionamento com relação à própria poesia, inclusive, mostra-se particularmente característico das contradições típicas de suas épocas: contradições que se estenderiam por todo o século. Mas nós ainda chegaremos a isso. Por hora, me pego relendo essas linhas iniciais da reflexão de Russell sobre Lord Byron e não resisto a esboçar um leve sorriso diante da curiosa escolha de adjetivos. Há dois anos e meio cercada pelos personagens mais instigantes desse período cambiante que começa ainda nos anos finais dos 1700, para talvez só acabar de fato umas décadas depois dos 1900, eu certamente consigo reconhecer no XIX um século “progressivo”, e entender quando o acusam de “racional”. Mas não me é possível alcançar como ele seria minimamente “satisfeito”...

Sim, pois como o próprio Russell observa poucas linhas abaixo, ordem e progresso não foram as únicas divisas desse período caracterizado pela constância da mudança. Para muitos dos contemporâneos do XIX, em oposição à racionalidade otimista – que não cumprira com suas promessas –, a marca do século foi antes uma disposição de espírito muito mais obscura e frenética, certamente antipositivista e por vezes antirracionalista, caracterizada pelo sentimentalismo, pelo sensualismo e pelo gosto do sublime, assim como por um desregramento indolente, pela revolta e por um satanismo individualista e subjetivista por parte de grupos de jovens desajustados. Essa era pelo menos a visão de Robert Southey que havia, desde abril de 1821<sup>192</sup>, reunido esse conjunto de características sob a autoridade da *Satanic school* [Escola Satânica], etiqueta que ele mesmo cunhara no prefácio de seu poema elegíaco *A Vision of*

<sup>188</sup> *The nineteenth century, in comparison with the present age, appears rational, progressive, and satisfied.* (RUSSELL, 2005, p. 675)

<sup>189</sup> (*Ibid*, p. 675)

<sup>190</sup> Álvares de Azevedo, no Brasil, foi um entusiasta do Byronismo que buscou replicar e ao qual fez menções diretas, como, e isso é apenas um dos exemplos, no poema ‘Vagabundo’ (in.: *A Lira dos Vinte Anos*, 1853), com epígrafe retirada de *Don Juan* (1819), poema satírico de Lord Byron.

<sup>191</sup> Lermontov, talvez sufocado pela presença ubíqua do poeta, escreveu “Нет, я не Байрон, я другой” (net, ya ne Byron, ya drugoi), ou seja “Não, eu não sou Byron, sou um outro”.

<sup>192</sup> (“Introduction to The Vision of Judgement” in.: BYRON. *Lord Byron - Delphi Poets Series*. United Kingdom: Delphi Classics, 2014, p. 920)

*Judgement* [*Uma Visão do Julgamento*], dedicado à vida e ao governo do rei inglês George III. Segundo o poeta, eram membros constitutivos dessa corrente disruptiva e perversora um conjunto de “homens de corações doentios e imaginações depravadas”<sup>193</sup> que eram “especialmente caracterizados por um Espírito satânico de orgulho e impiedade audaciosa”<sup>194</sup>. Como poeta laureado, Southey se via como verdadeiro arauto dos nobres valores ingleses e de suas conquistas políticas, e usara a acusação ao conteúdo nefasto veiculado pelos partidários da Escola Satânica primeiramente para defender a validade das inovações formais que ele mesmo experimentava em seu poema. Além disso, Southey também procurava reforçar a qualidade moral do conteúdo que informava, distinguindo o máximo possível a sua atividade literária das opiniões e da arte dos poetas satânicos. Entretanto, discreto em sua animadversão, Southey não nomeou seus alvos, oferecendo a carapuça para quem quisesse experimentá-la. E ela não demorou a servir.

O primeiro a colocá-la talvez tenha sido George Gordon Byron, que em outubro de 1822<sup>195</sup> publica *The Vision of Judgement* [*A Visão do Julgamento*], sua versão satírica escrita em *ottava rima* do poema de Southey. Em seu prefácio, Lord Byron lança um ataque contra “a bajulação grosseira, a insolência maçante, a intolerância renegada e a cantilena ímpia do poema”<sup>196</sup>. Não pretendo expor os detalhes da disputa, mas é especialmente interessante observar como Byron já se opunha há anos ao toryismo de Southey e ao seu verso como um todo, fundo e forma compreendidos – sentimento retribuído, e que levava os dois poetas a concordar que seus campos de atividade, interesse e suas concepções da arte como sendo diametralmente opostas, ao ponto de Lord Byron atacar Southey, e todos os “discípulo[s] enfadonho[s] de sua escola”<sup>197</sup>, em seu longo poema satírico *English Bards and Scotch Reviewers* [*Bardos ingleses e Críticos Escoceses*] (1809). Me parece que aqui alcançamos, enfim, o ponto nevrálgico desta exposição preliminar. Os poetas-discípulos atacados por Lord Byron em *English Bards and Scotch Reviewers* eram ninguém mais, ninguém menos, do que William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge. Junto a Robert Southey, a quem Lord Byron se opunha com tanta paixão, eles formavam o grupo conhecido como *Lake Poets* [*Poetas do Lago*], e a escola que constituíam era o Romantismo inglês. Ou pelo menos *alguma forma* de Romantismo inglês.

<sup>193</sup> *men of diseased hearts and depraved imaginations* (SOUTHEY, 1898, p. 794)

<sup>194</sup> *characterised by a Satanic spirit of pride and audacious impiety.* (*Ibid*, p. 794)

<sup>195</sup> (BYRON, “Introduction to *The Vision of Judgement*”. *Lord Byron - Delphi Poets Series*, 2014, p. 920)

<sup>196</sup> *the gross flattery, the dull impudence, the renegado intolerance, and impious cant, of the poem.* (SOUTHEY, *Complete Poetical works of Robert Southey*, 2013, loc. 33044)

<sup>197</sup> *dull disciples of thy school.* (BYRON, “English Bards and Scotch Reviewers”, *Lord Byron - Delphi Poets Series*, 2014, p. 791).

Observe-se então que Lord Byron não apenas *não* se considerava um romântico, como dificilmente seria percebido por outros poetas, contemporâneos e conterrâneos, e principalmente pelos próprios românticos, como discípulo da mesma escola. E ainda assim, é difícil conceber, ainda mais para o nosso olhar moderno, uma figura mais exemplar do Romantismo ou, – novamente esse modalizador – de *alguma forma* de Romantismo do que Byron.

O que se pode inferir daí, é o óbvio (e extremamente semelhante ao caso de Goethe, ao qual aludi brevemente em nota na Introdução<sup>198</sup>): Byron foi lido como romântico *apesar* dele mesmo – e principalmente *apesar de sua poesia* – e essa leitura é devida, segundo Edmond Estève, não ao fato dele ser um iniciador do movimento, mas sim a síntese de seus valores e a “marca de seu fim”<sup>199</sup> – palavras dele, não minhas:

O byronismo, ao considerá-lo em seus traços gerais, aparece então como uma síntese na qual vêm se fundir a maior parte dos elementos de pensamento e de sonhos que o século XVIII legou ao XIX. O lirismo apaixonado de Rousseau, a aristocracia de Chateaubriand, as aspirações liberais de Schiller, a tristeza de Young, a ironia sarcástica de Voltaire, a inquietude filosófica de Goethe, se justapõe, se misturam ou se combinam, modificadas por uma sensibilidade original, nessa composição de sabor irritante. Byron não é um inovador, muito menos um precursor. Longe de ser o ponto de partida de uma evolução literária, ele marca o seu brilhante término.<sup>200</sup> (ESTÈVE, 1907, p. 40)

Estève defende então que, escrevendo a posteriori das grandes revoluções estético-literário-filosóficas que se somaram pelo XVIII, Byron foi o herdeiro de uma forma de ser arranjada na medida perfeita para o gosto de sua época. E ainda que à primeira vista o argumento esvazie Byron de seus méritos, transformando-o num indivíduo heteronômico e mero recipiente das ideias brilhantes de terceiros (Rousseau, Voltaire, Chateaubriand, Goethe, Young), Estève adiciona uma perspectiva especialmente interessante para minha argumentação ao ressaltar que o sucesso desse amálgama se deve à *sensibilidade original* de Lord Byron. Tendo em mente nossa breve discussão sobre o novo papel do poeta, percebemos então o que haveria de romântico em Lord Byron: entendendo a própria poesia como a expressão de uma sensibilidade única e de sua exclusiva subjetividade, ele produz uma obra-confessional a partir da ficcionalização da vida tornada matéria-prima, e se oferece ao apetite dos leitores como

<sup>198</sup> Cf. nota 2

<sup>199</sup> (ESTÈVE, 1907, p.40)

<sup>200</sup> *Le byronisme, à le considérer dans ses grands traits, apparaît donc comme une synthèse où viennent se fondre la plupart des éléments de pensée et de rêve que le XVIIIe siècle a légués au XIXe. Le lyrisme passionné de Rousseau, l'aristocratique ennui de Chateaubriand, les aspirations libertaires de Schiller, la tristesse de Young, l'ironie sarcastique de Voltaire, l'inquiétude philosophique de Goethe, se juxtaposent, se mêlent ou se combinent, modifiés par une sensibilité originale, dans ce composé d'irritante saveur. Byron n'est pas un novateur, encore moins un précurseur. Il vient à la suite. Loin qu'il soit le point de départ d'une évolution littéraire, il en marque brillamment le terme.*

objeto-tornado-arte. A questão é que, no caso de Lord Byron, o *romance* era realmente muito mais comum do que a história, e sua vida real talvez fosse de muito melhor qualidade do que sua poesia. Pelo menos para quem observava de fora.

## 5.2. Byron é o Herói Byroniano

Em março de 1812, Lord Byron, jovem de apenas 24 anos recém-completados, publica os primeiros dois cantos de *Childe Harold's Pilgrimage*. O poema, escrito em estrofes spenserianas – oito pentâmetros jâmbicos seguidos por um alexandrino, ou seja, bastante *tradicional* no que concerne à forma – significou para Byron a desforra dos insucessos anteriores<sup>201</sup>. Após vender 500 cópias logo nos primeiros três dias, Byron confessa em carta a um amigo que o inesperado interesse do público por uma obra que ele temia publicar por expor demais da própria intimidade, o levou a “acordar numa manhã e se descobrir famoso”<sup>202</sup>. Até 1818, Byron já havia disponibilizado todos os 4 cantos que compõem o poema, vendo-se repetir a cada nova edição o entusiasmo inicial com a narrativa.

A maior parte do sucesso se deve à figura do personagem-título: Harold (*childe* sendo um termo medieval para designar um jovem rapaz em preparação para o treinamento rigoroso dos cavaleiros) encarna o primeiro exemplo saído pela pena de Byron do que viria a ser conhecido como o Herói Byroniano. Enquanto tipo, Childe Harold já surge tão completo e bem-acabado que se pode mesmo afirmar que o modelo do Herói Byroniano nasce pronto, como uma versão corrigida e adaptada para o gosto da época daquelas figuras no princípio do Herói Romântico (e que discutimos na seção anterior). Isso certamente justifica a classificação do homem byroniano como um subtipo do Herói Romântico, e de certa forma reforça o argumento de Estève de que Byron não *iniciava* uma tendência, mas a herdava e concluía. Childe Harold é assim um homem jovem, inclinado à insubmissão a praticamente qualquer tipo de autoridade, e cultivava uma paixão inexplicável pelo crime e pela corrupção (lembrando os Vilões Góticos de Radcliffe e Walpole em seus romances), e pelas companhias mais abjetas da sociedade:

Whilome in Albion's Isle there dwelt a youth,  
Who ne in virtue's ways did take delight;  
But spent his days in riot most uncouth,  
And vexed with mirth the drowsy ear of Night.  
Ah, me! in sooth he was a shameless wight,  
Sore given to revel and ungodly glee;

<sup>201</sup> *English Bards and Scotch Reviewers* (1809) não é apenas uma zombaria intencionada aos *Lake Poets* e a Southey: trata-se também de uma resposta aos “*Scotch Reviewers*”, os críticos escoceses, ou mais particularmente a um artigo publicado na *Edinburgh Review*, e que recebia com criticismo severo e um pouco de escárnio a coletânea de poemas que Byron publicara em 1809, sob o título de *Hours of Idleness* [*Horas de Idílio*].

<sup>202</sup> (BYRON, *Lord Byron: Complete Works*, 2014, Loc 1785 [Ebook])

Few earthly things found favour in his sight  
 Save concubines and carnal companie,  
 And flaunting wassailers of high and low degree.<sup>203</sup> (BYRON, *Childe Harold's Pilgrimage*, 1899, Canto I, Stanza II)

E, apesar de cercar-se de desordeiros e marginais, isso não diminui em nada a sua grandiosidade, ou antes a evidencia na comparação. Sua qualidade subjetiva inabalável *apesar* dos hábitos dissipados aproxima Childe Harold do Nobre Fora-da-lei, segundo Thorslev uma variação sentimentalizada do Vilão Gótico. Assim como o Vilão, o Nobre Fora-da-lei opera contra a moral vigente em favor de uma moral própria, mas ao contrário do primeiro isso não se deve a uma corrupção inerente e inveterada que trabalha apenas para o próprio lucro, e sim pela percepção de que as próprias regras que guiam a sociedade são corrompidas. Observe-se aqui a importância da remoção do elemento pecuniário e do lucro: o Vilão Gótico age sempre por ganância e em favor do próprio benefício material. Tome-se então Montoni, de *The Mysteries of Udolpho* [*Os Mistério de Udolfo*] (1794) de Anne Radcliffe, como exemplo de vilão que persegue, aprisiona e humilha a heroína e tortura a própria esposa – ao ponto de levá-la à morte – com o interesse exclusivo de se apossar dos bens das duas mulheres<sup>204</sup>.

Já o Nobre Fora-da-lei, classicamente reconhecido na figura de Robin Hood, trabalha contra a moralidade do *status quo* em favor de um princípio maior e que se mostra mais justo do que a própria lei (aqui rouba-se dos ricos para alimentar os pobres, corrigindo-se assim um desequilíbrio na lei divina provocado pela degeneração humana mascarada de autoridade). Childe Harold, e a partir dele o Herói Byroniano, parte de um princípio semelhante, e sua subversão se justifica na irracionalidade dos costumes vigentes. Entretanto, sendo um espírito desiludido e desenganado com a humanidade, não procura realizar nenhum tipo de reforma social de amplo alcance, e quando luta por justiça é sempre por razões estritamente privadas (tome-se como exemplo o conde Lara em *Lara, a Tale* [*Lara, uma história*] (1814), que ao lutar por questões privadas – a defesa de sua honra – se vê implicado como catalisador de uma revolução social justa, mas que logo sai do controle – nada mais coerente com o cenário de um mundo pós-revolucionário).

Mas há no Herói Byroniano sobretudo uma enorme autoconsciência na própria degeneração: plenamente ciente da origem fundamental humana – somos todos filhos do Pecado Original – os personagens de Byron, a partir de Childe Harold, salvam-se ao menos da

<sup>203</sup> “Antes, na ilha de Albion, vivia um jovem,/Que nunca se comprazia com as ações virtuosas;/E, ao invés disso, passava os dias com rebeldia e rudeza,/Irritando com alegria o sonolento ouvido da Noite./Minha nossa! Como ele era um sujeito sem vergonha,/Severamente entregue ao deleite e à alegria ímpia;/Poucas coisas terrenas encontravam o favor de seus olhos/Exceto as concubinas e a companhia carnal,/E beberrões fanfarrões de alta e baixa categoria”

<sup>204</sup> (RADCLIFFE, *The Mysteries of Udolpho*, 2009)

hipocrisia ao assumir a autoria dos próprios crimes com convicção. Demonstram, assim, uma hombridade e uma coragem acima da média, afinal, como diria Baudelaire,

Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie  
N'ont pas encore brodé de leurs plaisants dessins  
Le canevas banal de nos pieux destins  
C'est que notre âme, hélas ! n'est pas assez hardie.<sup>205</sup> (BAUDELAIRE, 1886, p. 80)

É exatamente o caso de Conrad em *The Corsair* [*O Corsário*] (1814), que

(...) knew himself a villain – but he deemed  
The rest no better than the thing he seemed;  
And scorned the best as hypocrites who hid  
Those deeds the bolder spirit plainly did.<sup>206</sup> (BYRON, *The Corsaire*, 2014, Canto I, Stanza XI)

Assim, o caráter do Herói Byroniano, e aqui especificamente de Childe Harold, apesar da atmosfera que frequenta, é sempre *ótimo*, ainda que viva em corrupção – que ele consegue converter em virtude ao assumi-la com brio e dignidade –, pois a grandeza é parte inerente de seu ser e se encontra em sua origem, que apesar de misteriosa, é sempre nobre:

Childe Harold was he hight: - but whence his name  
And lineage long, it suits me not to say;  
Suffice it, that perchance they were of fame,  
And had been glorious in another day.<sup>207</sup> (BYRON, *Childe Harold's Pilgrimage*, 1899, Canto I, Stanza III)

A grandeza do herói, no entanto, é negativa, existe por exclusão: tendo participado dela, o herói se vê agora excluído de seus domínios em razão de um grande crime do passado, o que dá a todos os Heróis Byronianos um aspecto divino de anjo decaído, aproximando-o das figuras de Satanás e Prometeu. Em todos os outros poemas narrativos de Byron esse dado se repete, e o crime se trata em geral de um assassinato – “merecido” pelo assassinado, o que transforma o herói-assassino em arauto de justiça e, novamente, moraliza suas transgressões –, ou do suicídio de uma pessoa próxima do herói e expressamente provocado por seus inimigos, mas pelo qual ele se responsabiliza (é o caso de Conrad e Medora<sup>208</sup>, Lara<sup>209</sup>, do Giaour<sup>210</sup>, de Selim<sup>211</sup>, de

<sup>205</sup> “Se o estupro, o veneno, o punhal, o incêndio/Ainda não bordaram de seus aprazíveis retratos/O quadro de nossos pios destinos/É por que nossa alma, que pena! não é audaz o suficiente”

<sup>206</sup> “(...) se reconhecia como um vilão – mas julgava/Não serem os demais melhores do que ele era;/E tachava no mínimo como hipócritas quem escondia/Os feitos que o espírito audaz simplesmente fazia.”

<sup>207</sup> “Childe Harold era o seu nome: - mas de onde vinham seu nome/ E o quão longa era a sua linhagem, não cabe a mim dizer;/É suficiente afirmar que eram notórios,/E que foram gloriosos em outros tempos:”

<sup>208</sup> *The Corsair* (1814)

<sup>209</sup> *Lara, a Tale* (1814)

<sup>210</sup> *The Giaour* (1813)

<sup>211</sup> *The Bride of Abydos* (1814)

Manfred<sup>212</sup> e, até certo ponto, de Cain e Abel<sup>213</sup>, todos heróis byronianos sucessores de Childe Harold):

But one sad losel soils a name for ay,  
However mighty in the olden time;  
Nor all that heralds rake from confined clay,  
Nor florid prose, nor honeyed line of rhyme,  
Can blazon evil deeds, on consecrate a crime.<sup>214</sup> (BYRON, *Childe Harold's Pilgrimage*, 1899, Canto I, Stanza III)

Some-se a isso ainda a altivez dos costumes e a sofisticação – Childe Harold sabia música e compunha versos, como os Homens de Sensibilidade –, a melancolia, uma arrogância e cinismo inveterados, a suspeita de uma predestinação à grandeza, frustrada pela mesquinhez do mundo e a sede por um conhecimento universal (premissa de *Manfred*, o “Fausto de Lord Byron”) e temos um retrato quase completo dessa figura excepcional. Falta ainda apenas seu aspecto físico, de extrema importância para o tipo em formação, e que será aprimorado ao longo dos poemas narrativos derivados deste primeiro esboço. Enquanto Herói Byroniano, entretanto, Childe Harold já apresenta os olhos plácidos<sup>215</sup>, mas que faíscam com uma astúcia quase diabólica e uma frente pálida e macia<sup>216</sup>, que esconde seus remorsos e aflições.

Mais tarde, com *The Giaour* (1813), a aparência física do herói ganha o acabamento típico, e ele apresenta os cabelos negros e tez pálida característica. Já Conrad (*The Corsair*), não apresenta nada para se admirar<sup>217</sup>, isto é, não é belo, mas tem “sobrancelhas escuras que projetam um olhar de fogo”<sup>218</sup>, um físico “robusto, mas não hercúleo”<sup>219</sup>, bochechas queimadas pelo sol e uma frente alta e pálida<sup>220</sup>, e um “véu de cachos cor de zibelina enrolando-se em profusão selvagem”<sup>221</sup>, características que se verificam também em Lara, em *Manfred* e até mesmo em Cain. Todos os heróis de Lord Byron são, então, mais ou menos a mesma versão de um mesmo homem. Diante dessa última descrição de Conrad, permitam-me realizar uma breve pausa. Para todo aquele que não tenha uma boa figura mental de Lord Byron, seja sentado

---

<sup>212</sup> *Manfred* (1817)

<sup>213</sup> *Cain* (1821)

<sup>214</sup> “Mas um único infeliz perdedor suja um nome, por certo,/Não importa o quão poderoso no passado;/Nem tudo aquilo o que anuncia o ancinho do homem encaixotado,/ Nem prosa florida, nem versos melosos de rima./Podem extirpar ações malignas ou consagrar um crime.”

<sup>215</sup> *More placid seemed his eye* [“Mais plácido o seu olho”] (BYRON, *Childe Harold's Pilgrimage*, 1899, Canto II, Stanza XLI)

<sup>216</sup> *and smooth his pallid front* [“e macia a sua frente pálida”] (*Ibid*, Stanza XLI)

<sup>217</sup> *Unlike the heroes of each ancient race,/ Demons in act, but Gods at least in face,/ In Conrad's form seems little to admire* [“Contrário aos heróis de raça antiga,/ Demônios nas ações mas deuses ao menos na feição,/ Nas formas Conrad não apresenta nada para se admirar”] (BYRON, *The Corsaire*, 2014, Canto I, Stanza IX)

<sup>218</sup> *his dark eyebrow shades a glance of fire* (*Ibid*, Stanza IX)

<sup>219</sup> “Robust but not Herculean” (*Ibid*, Stanza IX)

<sup>220</sup> *Sun-burnt his cheek, his forehead high and pale.* (*Ibid*, Stanza IX)

<sup>221</sup> *The sable curls in wild profusion veil;* (*Ibid*, Stanza IX)

despreocupadamente em sua *robe de chambre* enquanto lê sua correspondência matinal, seja devidamente paramentado com as roupas de Corsário na tela de 1835 de Thomas Phillips, lanço o convite de que realize uma pesquisa de sua imagem. Feito isso, será difícil encontrar um leitor ou leitora que não concorde que o jovem de “cachos de zibelina em profusão selvagem” e “bochechas queimadas pelo sol e fronte alta e pálida” não era outro senão o próprio poeta. Assim, pode-se entender facilmente por que em 1812 Byron temia se expor ao publicar Childe Harold, pois Childe Harold era muito do jovem Byron. O enredo do poema é, afinal, sabidamente retirado de sua própria vida: o percurso realizado da Inglaterra em direção a Portugal, onde embarcou em um Grand Tour passando pela Espanha, Malta, Albânia e Grécia, fora o mesmo que Byron realizara a partir de 2 de julho de 1809 com o amigo John Cam Hobhouse. O poeta colocava então em versos – talvez pálidos diante da realidade pulsante de sua existência – a aventura de sua própria vida.

Observe-se então que sua notoriedade internacional e sua vinculação quase incontestável ao movimento romântico não se deve exclusivamente, ou talvez de forma alguma, à primorosa qualidade de seu verso, à inovação formal, ou à adesão aos preceitos desenvolvidos pelos pioneiros pensadores do romantismo alemão e inglês – ainda que se encontrem sim muitos desses elementos em sua obra. Ao contrário, o poeta foi frequentemente criticado por seus conterrâneos pela artificialidade e falta de capricho de sua poesia e por seus maus-tratos contra o inglês<sup>222</sup>. Mas o mal, reversamente, pode ter trabalhado pelo bem: aquilo que T. S. Eliot define como um “domínio colegial da linguagem” e que o faziam parecer um “estrangeiro escrevendo em inglês” deu-lhe um caráter, segundo Hugh Sykes Davies em citação de Barboza, “traduzível” (1974, p. 18), possivelmente facilitando sua disseminação no outro lado da Mancha (e além).

Acima de sua poesia, entretanto, foi sempre a figura e a biografia de Lord Byron que se tornaram objeto de inúmeras especulações apaixonadas, da implacável censura da opinião pública e que transformaram sua obra em um sucesso de vendas estrondoso por ser um caminho, mais ou menos seguro, de obter acesso aos segredos de sua existência. O jovem Lord, belo como um Adonis – essa comparação, por minha conta, não se afasta da de J. B. Priestley que, segundo Barboza, o assemelha a Apolo (1974, p. 16) – e notório pela vida dissipada, viagens aventureiras, casos de amor escandalosos (com ambos os sexos, e possivelmente com a meia-irmã) e uma entrega abandonada aos mais diversos vícios, percebeu muito cedo uma curiosidade congênita do público em relação aos detalhes de sua existência, e em resposta deu

---

<sup>222</sup> (BARBOZA, 1974, p. 18)

às mais famosas entre as suas produções o cunho autobiográfico que o tornaria célebre. Observe-se, por exemplo, ao caso de *The Giaour*, muito semelhante ao de *Childe Harold*. Pouco após o seu lançamento, levantou-se o rumor de uma história “um pouco próxima demais do texto”<sup>223</sup> e que talvez estivesse, como Byron brinca ao sugerir em carta a Moore, na origem do poema. Segundo o relato, Byron teria intercedido, na Turquia, em favor de uma garota que fora amarrada em um saco e estava prestes a ser atirada num rio como punição para o seu adultério. Findo seu ato de heroísmo que envolveu ainda ameaçar o guarda responsável pela execução da pena com sua pistola, Byron teria encaminhado a jovem a um convento – mas não sem antes tomá-la como amante. O rumor nunca confirmado – mas tampouco desmentido – excitou a criatividade de um público inclinado a assumi-lo como verdade por seu potencial aventuroso e pitoresco. Anos mais tarde, em carta para Murray datando de 12 de dezembro de 1821, Byron se permite dizer que “a história do Giaour” tinha “algum fundamento em fatos”<sup>224</sup>, mantendo, entretanto, seu direito de sugerir sem afirmar.

Pode-se inferir então que foi da união entre a sua *persona* pitoresca e o caráter romanesco de sua narrativa confessional, que assume os crimes do autor e faz do leitor o seu cúmplice, que nasceu a especulação febril sobre a correspondência entre ficção e realidade, resultando na identificação entre poesia e poeta. Thorslev, como tantos outros críticos, é então categórico em afirmar que “a vida de Byron sempre foi mais fascinante do que a sua poesia”<sup>225</sup> e que a partir daí

Muitos de seus contemporâneos realizaram esta identificação, e é engraçado ver Lady Caroline ou a Condessa de Blessing, ou até mesmo Annabella Milbanke, esperando ver Childe Harold, e se vendo desapontadas ou um pouco irritadas quando tudo o que conheceram foi Byron. E malgrado os protestos de Byron pelo contrário, os críticos literários de sua própria época – Scott, Jeffrey, Hazlitt ou, mais tarde, Macaulay – insistiram todos que Byron pintava a si mesmo sob a fina camuflagem do Giaour ou de Lara.<sup>226</sup> (THORSLEV, 1965, p. 11)

Observemos mais alguns exemplos. Ao que tudo indica, Byron tinha uma *presença*, um *je ne sais quoi* genuíno em sua natureza enigmática e magnética. Mario Praz destaca, em seu capítulo dedicado à figura do poeta, o retrato por seu neto, Earl de Lovelace:

<sup>223</sup> (Letters to Moore, September 1, 1813, *Letters*, 1898, ii. In.: BYRON, *Lord Byron: Complete Works*, 2014, loc. 258 [Ebook])

<sup>224</sup> *some foundation on facts* (‘Introduction to *The Giaour*’, 2014, loc. 1011 [Ebook])

<sup>225</sup> *the life of Byron has always been more fascinating than his poetry, at least to judge by the effort spent in chronicling it.* (THORSLEV, 1965, p. 4)

<sup>226</sup> *Many of his contemporaries made this identification, and it is amusing to see Lady Caroline or the Countess of Blessing or even Annabella Milbanke looking forward to seeing Childe Harold, and being disappointed and a bit piqued when all they meet was Byron. And in spite of Byron’s protestations to the contrary, the literary critics of his own day — Scott, Jeffrey, Hazlitt, or, later, Macaulay — all insisted that Byron portrayed himself under the thin guise of the Giaour or Lara.*

Ele tinha uma queda por certas lendas orientais sobre a existência anterior e nas suas conversas, assim como na sua poesia, assumia as vezes de um ser decadente ou exilado, expulso do céu ou condenado a uma nova encarnação sobre a terra por causa de um delito qualquer, vivendo sob o peso de uma maldição, predestinado a um fado que na realidade ele tinha se imposto a si mesmo em sua mente, mas que parecia disposto a cumprir. Às vezes, essa dramática fantasia se assemelhava a uma impostura: fazia o papel de louco, mas, pouco a pouco, tornava-se mais sério, com [sic] se se acreditasse destinado a arruinar a própria vida e a vida de todos aqueles que lhe eram próximos. (LOVELACE *apud* PRAZ, 1996, p. 78)

Ele se assemelha de uma forma talvez desconcertante à pintura que o próprio poeta faz do conde Lara, em 1814:

Nele apareciam, inexplicavelmente misturados, muito de amável e muito de odioso, muito de atraente e muito de temível. A opinião, mesmo variando sobre a sua sorte arcana, louvasse-o ou insultasse-o, não esquecia nunca seu nome. Seu silêncio fornecia argumento às conversas alheias; conjecturava-se, investigava-se, ansiava-se por conhecer seu destino. O que tinha sido? O que era ela, esse desconhecido que se movia no mundo deles e de quem só se conhecia a linhagem? Um homem que odiava a própria raça? (BYRON, 1996, p. 78)<sup>227</sup>

Também muito similar é a ficcionalização de Byron no personagem de Lord Ruthven, feita pelo Dr. Polidori no conto *The Vampyre*, escrito em 1819 e fruto de uma noite de jogos literários promovidos entre P. B. Shelley, sua esposa Mary Shelley e o próprio Lord Byron (e que teve como outro e muito mais célebre resultado *Frankenstein*, de Mary Shelley):

Aparentemente, somente a luz do riso dos justos atraía a sua atenção, para que ele com um olhar o repreendesse, e lançar medo naqueles seios onde a imprudência imperava. Aqueles que sentiam essa sensação de admiração não podiam explicar de onde ela surgia: alguns atribuíam aos frios olhos cinzas, que, fixando-se no rosto de seu objeto, não pareciam penetrar e de um só relance perfurar até alcançar o funcionamento interior do coração, mas caíam sobre a face como um raio de chumbo, pesando a pele que não podia ultrapassar. (...) Apesar da palidez mortal de seu rosto, que nunca ganhava uma coloração morna, nem do rubos da modéstia, ou da forte emoção da paixão, apesar disso sua forma e traço eram belos, muitas das mulheres em busca de notoriedade tentavam ganhar suas atenções, e obter, pelo menos, algumas marcas do que elas poderiam denominar afeição<sup>228</sup>. (POLIDORI, 1819, p. 27-28)

Essa proximidade incômoda teria pavimentado – e ainda o faz! – uma relação de transferência necessária entre o autor e sua obra. A questão é que, se o Conde Lara e todos os demais poemas se tornam expressão pura não só de sua sensibilidade excepcional, mas de sua própria identidade, logo não parece absurdo – principalmente para a sua época – interpretar

<sup>227</sup> [Tradução de Philadelpho Menezes]

<sup>228</sup> *Apparently, the light laughter of the fair only attracted his attention, that he might by a look quell it, and throw fear into those breasts where thoughtlessness reigned. Those who felt this sensation of awe, could not explain whence it arose: some attributed it to the dead grey eye, which, fixing upon the object's face, did not seem to penetrate, and at one glance to pierce through to the inward workings of the heart; but fell upon the cheek with a leaden ray that weighed upon the skin it could not pass. (...) In spite of the deadly hue of his face, which never gained a warmer tint, either from the blush of modesty, or from the strong emotion of passion, though its form and outline were beautiful, many of the female hunters after notoriety attempted to win his attentions, and gain, at least, some marks of what they might term affection.*

como verdadeiros todos os rumores perversos sobre a vida pessoal de Lord Byron e enxergar tanto nos homens ficcionais, quanto no poeta real, um elogio da impostura motivado por uma irresistível paixão pela transgressão, um absoluto *bonheur dans le crime*<sup>229</sup>.

Para Mário Praz, Byron teria sido mesmo acometido pela tendência de uma época fascinada pela corrupção, e faria parte de sua constituição melancólica e morosa a necessidade de acelerar o coração até o autoextermínio, a fim de sentir os seus batimentos<sup>230</sup>. Exemplo disso é o extremo prazer experimentando em insinuar para a pobre esposa, em um verdadeiro mecanismo de tortura psicológica, o possível envolvimento romântico com a meia-irmã, insinuação essa que supera até mesmo a realização do ato<sup>231</sup>. Essa câmara de tortura moral demonstra, inclusive, qual é a relação desse homem fatal com o gênero humano: fascinante e sedutor, seu papel nas obras é sempre o da corrupção e da decadência, usando a inocência feminina (e masculina, pois quantos não são homens – sempre jovens, sempre inexperientes, sempre frágeis e muito sensíveis – seduzidos por tão admirável figura?) a seu favor no jogo de dominação intelectual, afetiva e psicológica que realiza. A verdade é que a corrupção da carne de suas vítimas interessa-lhe menos que a corrupção de suas almas: a consciência e o reconhecimento da transgressão são mais insinuantes do que a sua consumação (e aqui é impossível não pensar no Visconde de Valmont de *Les liaisons dangereuses* [Ligações perigosas], de 1782, e no seu deleite em pedir, simulando consternação, que um grupo de beatas – sua tia e a mãe de sua futura vítima – ore pela boa realização de seus planos: a corrupção da ainda casta Cécile de Volanges). É como acontece com certos ateus que não consentem a inexistência de Deus, pois assim perderiam o prazer na profanação. Para alguns, parece, se Deus existe é só para que se tenha a felicidade de saber existir também o Diabo...

A poesia de Byron passa então a ser expressão de sua própria estrutura de pensamento, e assim Lara/Byron estabelece com a sociedade uma relação de superioridade – os seus vícios, a sua estranheza, o seu desrespeito às normas, sua vida *gauche*, são a sua vantagem, colocando a sua marginalidade no centro de um conjunto de atributos tão instigantes de observar quanto desejáveis de se desenvolver, pois são eles que fazem de cada indivíduo um sujeito de exceção, um herói melancólico e afastado de tudo. Seu fastio com o mundo, por sua vez, tem origem nos sofrimentos dos quais é ele mesmo a causa e dos quais tira todo o seu prazer:

---

<sup>229</sup> *Le bonheur dans le crime* (A felicidade no crime) é justamente o título de um dos mais belos contos das *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly.

<sup>230</sup> “A essência byroniana é muito essa melancolia inata, devida, talvez, a um coração, se posso assim me exprimir, em si estático que, para perceber seus batimentos, tem a necessidade de os acelerar até a morte” (PRAZ, 1996, p. 84-5)

<sup>231</sup> (*Ibid*, p. 86)

Havia nele um amargo desprezo por todas as coisas. Como se tivesse acontecido tudo que podia de pior, ele estava como um estrangeiro neste mundo de viventes, como um espírito errante arremessado de um a outro planeta. Um ser preso em tetra fantasia, que por escolha própria dava forma aos perigos de que escapava por acaso. (BYRON, 1996, p. 79)<sup>232</sup>

Sua mente pervertida trabalha apenas na lógica da subversão: o prazer e a satisfação só podem ser alcançados quando ele se coloca em risco, navegando contra a corrente, confrontando o que a lógica geral estabelece como normalidade. Sua felicidade está no crime, pois o crime é ruptura e distinção – é sublime:

Sublime demais para o egoísmo vulgar, podia às vezes renunciar ao seu bem pelo dos outros, não por piedade ou porque acreditasse um dever, mas por uma estranha perversão do pensamento que o arrastava pelo orgulho secreto de realizar aquilo que poucos ou ninguém teria feito (BYRON, 1996, p. 79)<sup>233</sup>.

E se o Conde Lara é a construção de um personagem que, apesar de contrário à norma, à compostura e à salubridade social, continua provocando profunda curiosidade e despertando interesse, então se entende porque também o gauchismo de Lord Byron encontra, num público treinado por ele mesmo para suportar e até mesmo *admirar* o crime como expressão de sublimidade, formas de continuar fascinando e seduzindo as gerações da qual fez parte e que o sucederam. Afinal, como vimos anteriormente, certos indivíduos do século XIX não estavam apenas dispostos a uma interpretação da natureza humana como primordialmente e transcendentalmente marcada pelo Mal; ou a enxergar a maldade do mundo como participante negativa dos planos divinos, ou como prova da existência do Diabo, dorso das mãos de Deus e por isso prova de sua existência; ou a uma reinterpretação do satanismo como expressão da cognição humana e símbolo de uma nova sede de conhecimento total; ou a ver na transgressão uma forma de criação de uma subjetividade excepcional, autoconsciente e crítica da sociedade. Não, para alguns indivíduos do século XIX, e aqui me refiro, é claro, a Barbey d’Aurevilly, a impostura, a melancolia, a transgressão e sobretudo as cores vibrantes das paixões extremas são a mais pura verdade humana, inquietante e paradoxal, e também a própria matéria viva da Arte. Viver seguindo esses preceitos significaria então artificializar, ou, permitam-me o neologismo, arte-fazer a própria vida ou tirar da vida o que é por direito da Arte, e dar assim vazão à transcendência, viver enfim em contato com o Absoluto, “ver a vida ordinária como um conto maravilhoso,” e “se deparar com o maravilhoso como se fosse o mero cotidiano”<sup>234</sup>.

---

<sup>232</sup> [Tradução de Philadelpho Menezes]

<sup>233</sup> [Tradução de Philadelpho Menezes]

<sup>234</sup> (BARBOSA, 2009, p. 18)

### 5.3. “If you gaze for long into an abyss...”<sup>235</sup>: Um Byron aureviliano

Thorslev observa então que, ao se trabalhar com Lord Byron no terreno da literatura, e principalmente ao se analisar sua influência sobre outros autores e sobre sua própria época, a tendência é se concentrar sobretudo na *mitologia* que se criou ao redor de sua pessoa após a sua morte:

A influência de Byron na literatura posterior decorre não apenas de sua obra e talvez nem mesmo principalmente de sua obra, mas antes de sua vida e mito. Por esta razão, aqueles que o encaram como sendo de primeira importância mais por causa de sua influência do que por seu mérito intrínseco como poeta tendem muito mais a se concentrar na mitologia do Herói Byroniano, e na Literatura europeia após a sua morte.<sup>236</sup> (THORSLEV, 1965, p. 5)

No contexto específico da pesquisa de Thorslev, que propõe um estudo detalhado das características do Herói Byroniano a partir dos elementos disponíveis na obra de Byron, e não em sua biografia ou constituição psicológica, a citação funciona como uma crítica aos estudiosos que, cegos diante da luminescência do mito e da biografia, se esquecem do texto. Essa é inclusive a crítica que Thorslev faz a Mário Praz,<sup>237</sup> que teria imposto uma interpretação “pervertida” à obra de diversos autores – entre eles Byron –, sem considerar as provas textuais e os elementos teóricos presentes nas produções e que apontam para um debate filosófico muito mais profundo e complexo, complicando uma abordagem que as considera como mera expressão de um gosto pessoal corrompido e depravado. Isso nos leva, inclusive, ao início desse trabalho, e à defesa que Barbey d’Aurevilly dá à maldade de *Flores do Mal* não como *vontade*, mas como *imperativo* da Arte interessada na Verdade.

Feita essa ressalva, me sinto mais livre para optar, conscientemente, por essa pequena transgressão: na breve discussão que se seguirá antes de conhecermos, enfim, algumas das diabólicas de Barbey d’Aurevilly, vai me interessar muito mais o homem e o seu mito do que verdadeiramente e objetivamente a sua obra. E isso, pois, a ideia de um Byron “mitológico”, em primeiro lugar, conversa intimamente com a própria relação que se estabeleceu entre sua vida e ficção e com os desdobramentos que a identificação entre poeta e poesia geralmente implica. Reflitamos, primeiro, sobre o que é ou quais podem ser as definições de um *mito*: ainda que não se alcance uma resposta definitiva e única, percebe-se uma tendência, entre seus

<sup>235</sup> (NIETZSCHE, *Jenseits von Gut und Böse*, 1886, ch. 4, no. 146. Citação retirada de RATCLIFFE, *Oxford Essential Quotations*, 2017, s.p.)

<sup>236</sup> *Byron’s influence on later literature stems not only from his works and perhaps not even principally from his works, but rather from his life and legend. For this reason, those who look upon him as of primary importance because of his influence rather than because of his intrinsic merit as a poet are far more likely to concentrate on the Byronic Hero in legend, and in European literature after Byron’s death.*

<sup>237</sup> (THORSLEV, 1996, p. 6)

estudiosos, a estabelecer em algum ponto de sua constituição e desenvolvimento, algum nível de ancoragem no real, seja por se basearem em fatos<sup>238</sup>; seja pela tradição<sup>239</sup> e pela crença neles depositada pelas sociedades nas quais se desenvolvem<sup>240</sup>, ou ainda por se formarem como tentativas de explicação das experiências concretas experimentadas pelos homens<sup>241</sup>. Isso quer dizer que, em algum ponto de sua trajetória, de seu surgimento até sua extinção, houve na história narrada algum tipo de ligação com a realidade do mundo empírico, nem que ela se deva apenas à crença e à vontade de que essa relação tenha existido.

O mesmo acontece com a formação da mitologia byroniana: as histórias ao seu redor, sejam elas sua própria obra poética ou os rumores que se desenvolvem a seu respeito, ganham em impacto à medida que os leitores acreditam haver ali algum fundo de verdade, ainda que essa verdade se restrinja, novamente, à crença em sua veracidade. Além disso, na construção da mitologia byroniana, a essa conexão – ainda que só ansiada – com o real se soma um outro movimento típico das formações mitológicas: à medida que os boatos se difundem, que a narrativa avança e que seus elementos de maior interesse vão se fixando na formação de tipos bem definidos, isto é, tropos literários apresentando conjuntos de características constantes (novamente as *stock images* de Thorslev, ou os clichés), o indivíduo por detrás do tipo se apaga, ou seja, o modelo material fica cada vez mais difuso e o autor perde influência e poder sobre os personagens, figuras e enredo que criou, deixando o campo a cada instante mais livre à absorção e reinterpretação de seu legado por parte do público. Ou seja, o autor e sua autoridade perdem a importância e passa a valer mais a interpretação que se faz de sua obra. Os valores e princípios aos quais se dá primazia nessa reinterpretação constituem assim um movimento que diz muito a respeito dos valores da própria época em que isso acontece e do(s) indivíduo(s) que a realizam.

Na literatura aureviliana percebe-se o resultado desse processo: e assim pode-se partir do pressuposto de que, se houve para Barbey um modelo de Herói Byroniano a ser seguido, ao segui-lo, Barbey acabou gerando uma versão própria do Herói, que desenvolveu na medida ideal para a própria poética de transgressão e verdade que estudamos anteriormente. Esse processo de exposição, absorção, assimilação e digestão do Herói Byroniano se deu em etapas e ao longo de toda a sua vida, e foi marcada do início ao fim por uma admiração indissolúvel pelo inglês, certamente por ser o resultado de uma paixão despertada na juventude, época em que todo afeto exaltado marca, para sempre, a alma ainda tenra e impressionável.

---

<sup>238</sup> (ELIADE, 1963)

<sup>239</sup> (KIRK, 1984, p. 51)

<sup>240</sup> (RICOEUR, 2006, p. 248)

<sup>241</sup> (KIRK, 1984, p. 58)

Num primeiro momento, e segundo um movimento muito próximo àquele que observamos com a filosofia de Joseph de Maistre em capítulo anterior, Barbey d'Aurevilly praticou com Byron o mesmo tipo de consumo integral do “estoque de imagens” (*stock images*) que compunha o mito byroniano, e isso porque d'Aurevilly experimentou com o poeta aquele mesmo deslumbramento diante do encontro com as próprias convicções na boca – e nas ações – de outrem. Para Jacques Petit, em *Barbey d'Aurevilly critique* (1963) e John Patrick Greene, em seu artigo ‘Byron’ (1970), a causa dessa rápida e completa absorção encontra a mesma justificativa dada por Edmond Estève (1908) à assimilação quase integral do autor por praticamente toda a juventude letrada francesa do período da Restauração: todos estavam “impregnados dele” e eram byronianos “sem o saber”<sup>242</sup>.

Para Estève, como comentamos brevemente no início desse capítulo, isso se deve à tradição literária na qual os jovens franceses foram – e são – criados, e que conta com nomes como Voltaire, Rousseau e Chateaubriand, figuras influentes na produção literária e na construção do Herói Byroniano por fornecerem ao escritor inglês os modelos de ironia, lirismo apaixonado e aristocracia que se lhe tornariam característicos. Ou seja, para Estève Byron é bem aceito na França por ser mais francês do que ele mesmo sabia – e apesar de um argumento bastante chauvinista da parte do crítico, não deixa de fazer algum sentido. Mas cabe pensar também o caminho inverso: e assim a juventude francesa ainda seria byroniana sem o saber, mas por ter absorvido os ideais românticos ingleses (e alemães) a partir de emigrados (como Chateaubriand) que entraram em contato com o movimento durante o exílio.

Para Greene, Barbey também teria sido um byroniano de nascença. Segundo o crítico, a simpatia entre o francês e o inglês se deveria não – ou ao menos *não só* – ao compartilhamento de um fundo de influências literárias comuns, mas às coincidências na biografia de ambos<sup>243</sup>. Assim como Barbey, Byron foi criado sem amor por uma mãe fria e indiferente, pela qual o autor nutriu um sentimento ambivalente e que o dividia entre o rancor e a adoração, provocando uma ruptura com a família igualmente observável entre os d'Aurevilly. Além disso, Greene chama a atenção para o fato de que os dois escritores se apaixonam por suas primas: Byron por Margaret Parker e Barbey por Ernestine du Méril, o que oferece tanto a um quanto ao outro uma prova do sabor vicioso de um amor incestuoso – temática que se repete nas obras de ambos. Greene justifica dizendo que

Sem dúvidas o primeiro amor de adolescência é uma fonte fértil de neuroses para todos os seres humanos; de qualquer forma, a extrema juventude, o excesso de paixão

---

<sup>242</sup> (ESTÈVE, 1907, p. XIV-XV)

<sup>243</sup> (GREENE, 1970, p. 8)

e de timidez, a educação severa e a suspeita de incesto resultante do fato de se tratar de uma prima tanto no caso de Barbey quanto no de Byron exasperam o sentimento de culpabilidade que se segue.<sup>244</sup> (GREENE, 1970, p. 9)

Finalmente, Greene aponta para uma outra similaridade entre os dois autores, e que diz respeito ao fato de ambos terem sofrido o choque de verem suas ligações amorosas bruscamente desfeitas pelas mulheres que amavam “seriamente”<sup>245</sup>. Byron se vê repudiado por Mary Chaworth, que lhe havia, entretanto, permitido contar com a realização de uma união. Já Barbey d’Aurevilly vê sua relação de anos com Louise du Ménil, esposa de seu primo, interrompida por causa dos remorsos que passaram a consumi-la. Greene alega então que, graças à similitude dos eventos formadores pelos quais passaram, os dois homens teriam desenvolvido disposições de caráter muito afins, facilitando a identificação que se verificou mais tarde. O argumento é sedutor, mas acredito que seja insuficiente, e aqui poderíamos considerar que, às similitudes em suas histórias de vida se une o fato de Barbey ter crescido em um ambiente doméstico propício à apreciação de certas características byronianas – como a postura aristocrática e todos as concepções de mundo que uma visão aristocrática pressupõe, como a excepcionalidade de alguns escolhidos, o direito natural a privilégios, a organização em classes, etc. A isso se soma a atmosfera cultural francesa – e aqui retomamos um pouco o princípio de Estève, mas fazendo o caminho oposto –, que à época da adolescência de Barbey estava dominada por Lord Byron e, por fim, devemos considerar as aspirações aurevilianas de distinção e singularidade, facilmente projetáveis na figura Byroniana. E é justamente essa relação de idealização e projeção a que mais me interessa aqui.

A verdade é que não se sabe exatamente quando Barbey d’Aurevilly leu Lord Byron pela primeira vez. A primeira tradução de um dos poemas do poeta inglês em língua francesa data de 1816<sup>246</sup> ou de 1819<sup>247</sup>, e traduções completas de sua obra começam a surgir em 1821<sup>248</sup>, tornando plausível a cronologia de Greene, que supõe um primeiro contato em 1824, na casa do tio de Barbey, Pontas du Ménil, em Valognes<sup>249</sup>. Daí que não é absurdo supor já no primeiro poema escrito pelo normando em 1824 ou 25, intitulado *Ode aux héros des Thermopyles* [*Ode aos heróis de Termópilas*], uma influência de seu futuro ídolo e modelo. Marguerite Champeaux-Rousselot, em seu artigo “Un passionné de Byron: Barbey d’Aurevilly” [“Um

<sup>244</sup> *Sans doute le premier amour de l’adolescence est-il une source fertile de névroses chez tous les êtres humains ; toutefois, la jeunesse extrême, l’excès de passion et de timidité, l’éducation sévère, et le soupçon d’inceste résultant du fait qu’il s’agit d’une cousine chez Barbey comme chez Byron, exaspèrent le sentiment de culpabilité qui s’ensuit.*

<sup>245</sup> (GREENE, 1970, p. 10)

<sup>246</sup> (ESTÈVE, 1908, p. 52-53)

<sup>247</sup> (Cf. ESCARPIT, 1956, p. 121)

<sup>248</sup> (CHAMPEAUX-ROUSSELOT, 2011, sem página)

<sup>249</sup> (GREENE, 1970, p. 10)

apaixonado por Byron: Barbey d'Aurevilly”], reforça essa impressão ao destacar que se trata de “um poema lírico dedicado aos Gregos, que ele encoraja em sua luta contra os Turcos” e completa lembrando que “ora, quem diz Grécia no início do XIX, diz também, frequentemente, Byron... e poderíamos nos colocar a questão de sua influência [na obra do francês]”<sup>250</sup>. Já Philippe Berthier observa não haver no poema do adolescente nenhuma menção ao poeta inglês, o que não o impediu de ser “muito byroniano pelo seu tema”<sup>251</sup> e de indicar que o futuro encontro entre os dois seria, para Barbey, a descoberta de toda a sua própria identidade literária.

Para Greene, enfim, a influência do inglês foi absolutamente determinante, e Barbey só teria podido começar a escrever após “ter-se impregnado de Lord Byron”<sup>252</sup>, ou seja, o poeta seria a força motriz por detrás do próprio impulso artístico de d'Aurevilly, um argumento que se fortalece ao considerarmos como, à época de seu primeiro *Memorandum*, cobrindo o período de 1836 a 1838, Barbey dá sinais de ser um leitor voraz da obra byroniana – que teria inclusive sido a influência para a redação destes diários. Mais tarde, em uma carta ao amigo Trèbutien, datando de 1844, ele arrisca dizer ser “talvez o único na França que saiba cada vírgula do que esse homem escreveu. Tenho a pretensão de conhecer Byron até nas linhas traçadas com maior negligência, as menos literárias, assim como conheço sua pessoa moral em seus mínimos detalhes”<sup>253</sup>.

Greene faz uma ressalva e completa que o resultado de uma tal fascinação foi, na obra literária, a imitação ainda tateante de um escritor que buscava suas próprias referências e aprendia a escrever através da reprodução pouco crítica do molde escolhido. Tornando por excelência o modelo de figura masculina na ficção de d'Aurevilly, o Herói Byroniano figura de forma ainda um tanto artificial no texto de d'Aurevilly, provocando a estranha sensação de um pastiche colegial. A primeira aparição de um desses indivíduos em seus textos data de 1842, época em que o autor francês publicou *La bague d'Annibal* [*O anel de Aníbal*]. Aqui, a um estilo frio e irônico que parece imitar a indolência dândi de *Don Juan* – tentativa que para Greene funciona mal, já que o autor ainda é novo e inexperiente demais para replicar o sarcasmo cético do Juan da maturidade de Lord Byron –, soma-se a presença de Aloys de Synarose, personagem principal abertamente inspirado no obscuro Conde Lara, cujos traços Barbey

<sup>250</sup> *un poème lyrique dédié aux Grecs qu'il encourage dans leur lutte contre les Turcs . Or qui dit Grèce début XIX°, dit aussi, souvent, Byron... Et l'on pourrait donc légitimement, dès son premier écrit, se poser la question de son influence.* (CHAMPEAUX-ROUSSELOT, 2011, sem página)

<sup>251</sup> *Si byronien par son thème.* (BERTHIER, 1974, p. 22)

<sup>252</sup> (GREENE, 1970, p. 10)

<sup>253</sup> *peut-être le seul en France qui sache à une virgule près ce qu'a écrit cet homme . J'ai la prétention de connaître Byron jusque dans les lignes les plus négligemment tracées, les moins littéraires, comme je connais sa personne morale dans ses moindres replis .* (BARBEY D'AUREVILLY, *Lettres à Trèbutien*, 1844)

mantém como num esforço de evidenciar a filiação, e que se tornam claros em uma leitura comparativa. Assim, enquanto Lara tinha um semblante que

spake of passions, but of passion past:  
The pride, but not the fire, of early days.  
Coldness of mien, and carelessness of praise;  
A high demeanour, and a glance that took  
Their thoughts from others by a single look;  
And that sarcastic levity of tongue,  
The stinging of a heart the world hath stung,  
That darts in seeming playfulness around,  
And makes those feel that will not own the wound;  
All these seemed his, and something more beneath  
Than glance could well reveal, or accent breathe.  
Ambition, Glory, Love, the common aim.  
That some can conquer, and that all would claim,  
Within his breast appeared no more to strive.  
Yet seemed as lately they had been alive;  
And some deep feeling it were vain to trace  
At moments lightened o'er his livid face.<sup>254</sup> (BYRON, *Lara*, canto I, estrofe V)

Aloys apresenta a mesma postura desenganada e indolente que se converte em um estranho fascínio sobre todos os que o conhecem:

Em todas as taças da vida nas quais ele havia mergulhado os lábios, bebera um absinto amargo que, sobre os seus lábios, ainda se encontrava. Uma eterna ironia ditava suas palavras, ironia tão profunda que, graças à moleza de sua voz e cortesia de sua linguagem, nada traía o segredo... E, no entanto, os outros sentiam uma potência insultante que brincava com eles através das palavras graciosas... Sentia-se isso como quando, ao escutar a harmônica, – música celeste! prazer inenarrável! – sente-se que se vai desmaiar.<sup>255</sup> (BARBEY D'AUREVILLY, *La bague d'Annibal*, 1907, p. 240)

O modelo também se repete em “Amaidée”, “poema em prosa – informa Greene – no qual a filosofia panteísta de Somegod (Maurice Guérin) se opõe àquela, ‘estoica’, de Altaï (Barbey). Aqui, a atitude de sabedoria desabusada que toma este último é muito próxima àquela de Byron nos primeiros cantos de *Child Harold*”<sup>256</sup>.

<sup>254</sup> “falava de paixões, mas paixões passadas:/O orgulho, mas não o fogo, de dias anteriores./Frieza no semblante, e descuido ao elogiar;/Uma conduta elevada, e uma observação que obtinha/Suas ideias sobre os outros de um único olhar;/E aquela sarcástica leviandade da língua./A aguilhoada de um coração que o mundo aguilhoara,/Que dispara para todos os lados com aparente gracejo,/E faz-se sentir até daqueles aos quais não pertencerá a ferida;/Tudo isso parecia pertencer-lhe, e algo mais por baixo/Do que o relance poderia revelar, ou o tom expirar./Ambição, Glória, Amor, as ambições comuns./Que alguns podem conquistar, e que todos requereriam,/Dentro de seu peito não pareciam mais lutar./Porém parecia ter estado vivos ultimamente;/E algum sentimento profundo, que em vão podia-se rastrear/Por vezes iluminava sua face lívida.”

<sup>255</sup> *Dans toutes les coupes de la vie où il avait plongé ses lèvres, il avait bu une absinthe amère qui, sur ses lèvres, se retrouvait toujours. Une éternelle ironie dictait ses paroles, ironie si profonde que, dans la mollesse de sa voix et la courtoisie de son langage, rien n'en trahissait le secret... Pourtant les autres sentaient une insultante puissance qui se jouait d'eux à travers ces paroles gracieuses... On sentait cela comme, en entendant l'harmonica, — musique céleste ! plaisir inénarrable ! — on sent que l'on va s'évanouir.*

<sup>256</sup> *poème en prose où la philosophie panthéiste de Somegod (Maurice Guérin) s'oppose à celle, “stoïque”, d'Altaï (Barbey), l'attitude de sagesse désabusée que prend ce dernier ressemble de près à celle de Byron dans le premiers chants de Child Harold.* (GREENE, 1970, 11)

Mas, à medida que Barbey amadurece e começa a desenvolver um estilo mais próprio e conforme à sua personalidade, a imitação vai abrindo lentamente espaço para uma incorporação mais orgânica do ideal byroniano, ainda que a influência permaneça flagrante. Greene enxerga na obra de maturidade de Barbey uma “aurevilização” de Lord Byron, resultado de um processo de desenvolvimento e crescimento pessoal do autor francês. Para o crítico, a replicação de personagens byronianos era uma forma de projeção de si mesmo em uma figura que o autor idealizava e cujas características procurava replicar. Por isso, Barbey em vários momentos de sua vida procura encontrar elementos seus em Lord Byron e elementos do Lord em si mesmo, estabelecendo com o poeta uma relação de fraternal cumplicidade e encontrando simetrias nas posturas e nos sofrimentos compartilhados. Assim, em entrada de 30 de novembro de 1854 em seus diários, Barbey vê qualidades byronianas em um de seus retratos: “Meu retrato, que o meu pai ainda não pregou na parede, este retrato negro, severo e byroniano que você conhece, está repousado sobre o sofá e me encara. O silêncio é de uma profundidade imponente”<sup>257</sup>. Byron, entretanto, apresentava vantagens inegáveis sobre Barbey: era incrivelmente belo e bastante rico, características que certamente os colocavam em posições muito distintas na vida social e em sua relação com a própria carreira das letras. Barbey demonstrava ter consciência dessas divergências, sabendo não poder se dedicar ao jornalismo e à literatura como diletante, da forma que fizera o inglês, e queixando-se com Trébutien que “é uma desordem e uma dor ter a aristocracia de Lord Byron, sem ter sua fortuna”<sup>258</sup>. Imprimindo-se então, como Lord Byron o fizera, em sua obra, Barbey se vê naturalmente forçado a matizar mais o byronismo de seus personagens, que absorvem elementos que são particulares e que refletem as suas próprias angústias pessoais, sua relação com o dandismo, com o amor, com a beleza física, com a grandeza, desenvolvendo o seu “byronismo aureviliano”.

Assim, *Ce qui ne meurt pas* [*O que nunca morre*] – publicado em 1884, mas escrito entre 1833 e 1836 sob o nome de *Germaine* – repete temáticas e figuras tipicamente byronianas: o jovem e órfão Allan de Cynthry, personagem principal da trama (e que pode ser lido como uma ficcionalização de Barbey, fazendo de sua orfandade uma alusão à figura ausente da mãe<sup>259</sup>), se vê apaixonado pela própria tutora, Mme de Scudemot, numa versão abrandada dos enredos incestuosos pelos quais Lord Byron teria tido um interesse particular, na ficção e na

---

<sup>257</sup> *mon portrait, que mon père n' a pas encore suspendu au mur, ce portrait noir, sévère et byronien, que vous connaissez, est posé sur le canapé et me regarde. le silence est d' une profondeur imposante.* (BARBEY D'AUREVILLY, *Œuvres Complètes t. V*, 1979, p. 1099)

<sup>258</sup> *c'est un désordre et une douleur que d'avoir l'aristocratie de Lord Byron, sans avoir sa fortune!* (BARBEY D'AUREVILLY, *Œuvres Complètes t.*

<sup>259</sup> (GREENE, 1970, p. 8)

vida. Entretanto, o texto também traz discussões tipicamente aurevilianas, como a predestinação e a fatalidade (Allan, uma vez apaixonado pela tutora, encontra seu destino fatalmente atado ao da mulher, da qual não pode escapar nem mesmo quando se casa com a filha de Mme de Scudemot, numa ligação muito mais *adequada e conforme* ao bom-senso – lembremo-nos de nossa discussão de *Une vieille maîtresse*); a união entre um homem mais jovem e a mulher mais velha e suas conotações incestuosas e sentidos transcendentais (discussão que também será retomada em *Une vieille maîtresse*, assim como em ‘Les dessous de cartes d’une partie de whist’, nas *Diaboliques*); e o paralelismo (aqui estabelecido entre a relação de Allan e Mme de Scudemot de um lado – obscena, incorreta, impossível, inescapável e irresistível – e a de Allan e Camille – conforme, correta, satisfatória, *verossímil* e infeliz). Finalmente, também a relação de Barbey com a transgressão começa a ganhar um tratamento que lhe é mais próprio, e ao invés de marca de excepcionalidade e insubmissão às convenções sociais – como normalmente se apresenta com os jovens de Lord Byron –, ela passa a ganhar maior gravidade moral e sentido transcendental, memória da natureza humana marcada pelo mal desde sua origem *mas também* prova da existência de Deus que permite sua realização para que trabalhe em favor do Bem – seguindo o esquema de Reversibilidade do Mal maistriano e o princípio cristão de necessidade do Mal e da punição (“é necessário que o escândalo venha, mas aí daquele homem por quem o escândalo vem” etc.).

É então após a sua reconversão ao catolicismo e subscrição à filosofia de Joseph de Maistre, que sua relação com o poeta inglês ganha a fundamentação filosófica e a teorização poética que lhe faltavam na juventude. Barbey faz então um movimento consciente não só para a manutenção de Byron como referência artística, mas de análise das características, talvez percebidas em sua juventude por pura intuição, que justificam que o poeta continue sendo tomado, mesmo anos após a *moda* do byronismo, como epítome do ideal aureviliano de arte e de artista, ao ponto de Barbey afirmar que “Lord Byron, simplesmente, é um artista que ama apenas a sua arte, e que, quando faz amor, pensa ainda em sua arte, o faz às vistas de uma arte superior que não o abandona nunca, mesmo sobre o coração de sua amante”<sup>260</sup>. Byron, segundo a interpretação de Barbey, *vive* a arte, uma arte entendida sempre no texto aureviliano como expressão da verdade. E se a arte byroniana é uma arte da verdade nos termos cunhados por Barbey, e que já analisamos anteriormente, então Byron, além de um romântico *malgré lui*, seria, na visão aureviliana, também um católico *apesar* de seu ateísmo zombador:

---

<sup>260</sup> *Lord Byron n’est qu’un artiste, qui n’aime que son art, et qui, quand il fait l’amour, pense à son art encore, le fait dans une vue d’art supérieur qui ne le quitte jamais, même sur le cœur de sa maîtresse.* (BARBEY D’AUREVILLY, « Byron », 1890, s. p.)

Não contente dos sentimentos ordinários da vida, Byron *se inventa* sentimentos extraordinários nos quais triunfa melhor do que em todos os outros a pureza de seu gênio. Por exemplo, a pequena *Leïla*, no *Juan*, – e a dedicatória de *Childe Harold* à *Yanthe*. Ele dizia, com seu gênio, o que Jesus Cristo dizia em sua vida mortal: *sinite parvulus ad me venire*. – Quer ele queira quer não, que ele o ignore ou que o saiba, Byron, no fundo de sua alma, é um cristão.<sup>261</sup> (BARBEY D'AUREVILLY, *Memoranda*, 1883, p. 148-149)

Os personagens de *Une vieille maîtresse* marcam justamente essa transição entre o jovem insubordinado e republicano que fora e o Barbey de crenças recuperadas. Aqui, o Byron enquanto ideal artístico formulado a partir do catolicismo aureviliano mescla-se à tradição praticada até então do Byron enquanto modelo tipológico: Ryno de Marigny é um perfeito Herói Byroniano, com sua postura indolente, sua corrupção particularizante, com seu grande crime do passado, seus olhos sedutores, sua grande estatura e corpo atlético, seu apetite pelos prazeres depravados, seus olhos sedutores e cabelos negros – descrição que o levou a ser interpretado por Fu'ad Aït Aattou no filme-adaptação de 2007, um ator cujo perfil, “belo como o de Adonis”, chega a ser *dolorosamente* byroniano. Entretanto, percebe-se que já falta nele a obstinação no crime: quer, afinal, casar-se com Hermangarde e seguir uma vida *como se deve*, mostrando-se vacilante em suas convicções morais, hora fiel à esposa, hora fiel ao passado com a amante, mas sempre ambivalente, sempre *indeciso* – mal que nunca acometeria Manfred, Cain ou Lara! – o que acaba por torná-lo em várias passagens bastante antipático, e o faz cometer o crime impensável de se tornar hipócrita (lembramos como Childe Harold abominava a hipocrisia).

Barbey, entretanto, não abandona inteiramente o poeta que o fascinou, e a idealização manteve-se com a chegada da vida adulta, levando-o, até quando se via constrangido a criticá-lo ou a reprovar aspectos de sua vida e obra, a justificá-lo, deixando sempre transparecer o afeto pela figura diletta de suas horas de idílio juvenil<sup>262</sup>. Byron agora fazia parte da concepção aureviliana de arte: falando da verdade humana, encarnada nas transgressões, o Herói Byroniano se mostra como o agente ideal dos “romances”. E se os homens, projeção do próprio Barbey, não podem mais sustentar os aspectos mais subversivos do herói que o fascinou, então a solução fpo migrá-los para outra criatura tornada herói-byroniano-segundo-d'Aurevilly. A contrapartida feminina de Ryno, Vellini, a amante antiga, é construída como mais que uma

<sup>261</sup> *Non content des sentiments ordinaires de la vie, Byron s'invente des sentiments extraordinaires dans lesquels triomphe mieux que dans tous les autres la pureté de son génie. Par exemple, la petite Leïla, dans le Juan, – et la dédicace de Childe Harold, à Yanthe. Il disait, dans son génie, ce que Jésus-Christ disait dans sa vie mortelle : sinite parvulus ad me venire. – qu'il le veuille ou non, qu'il l'ignore ou le sache, Byron, dans le fond de son âme, est un chrétien.*

<sup>262</sup> Champeaux-Rousselet comenta que, diante das acusações e uma suposta “imoralidade” no cerne da obra byroniana, Barbey demonstra que “seu sentimento profundo é que, se Byron tem defeitos, eles são não apenas perdoáveis, mas tão perdoáveis que Byron não é nem mesmo culpado” [*son sentiment profond est que, si Byron a des défauts, ils sont non seulement excusables, mais si excusables que Byron n'est pas coupable*]. (CHAMPEAUX-ROUSSELOT, 2011, sem página)

expressão da depravação de Ryno, tornando-se um símbolo de arte e de suas forças imperativas e telúricas quicá maior do que Marigny. Em *Une vieille maîtresse*, Vellini é a **incorporação** do “romance”, o maravilhoso encarnado na banalidade do mundo ordinário, a dose de arte no comum, a Verdade humana e o Pecado reencenados. É também o passado obscuro ainda vivo e ambulante do herói byroniano, o segredo que faz dele um renegado sublime. Vellini é para Marigny o erro que o impede de se entregar à vida casta e ideal, o pecado reencenado diariamente na vida desse homem. *Une vieille maîtresse* abre o caminho para as mulheres misteriosas, transgressoras e byronianas de Barbey d’Aurevilly, e que são uma tentativa de vislumbre dos insondáveis segredos do desejo.

#### 5.4. Domina dominans: as Vênus Indolentes

*Les Diaboliques* pode ser encarado como o grande livro de maturidade de Barbey d’Aurevilly. Publicado em 1874, quando o autor já somava 66 anos de idade, não se trata de uma obra una, integralmente produzida a um só tempo: é, antes, um relicário de memórias e coleções literárias onde todos os elementos foram coletados conformemente ao gosto e à personalidade do autor. Trata-se da síntese de sua poética de transgressão e de sua declaração de amor à Arte como verdade e revelação dos mistérios ocultos do coração humano. Para ele, é nos meandros do desejo que se ocultam as provas de nossa natureza transcendental, e é onde o Mal se manifesta que se encontra a face oculta de Deus, afinal o inferno é o reflexo invertido do paraíso, ou um céu oco. Aqui também se condensa e desenvolve sua predileção pela narração de histórias verdadeiras, e cada uma das novelas se constrói como uma conversação de salão, onde o conversador, hábil com as palavras e ardiloso ao estabelecer o tempo das narrativas, joga com as ansiedades de seus leitores/auditores, na expectativa de pintar-lhes os mistérios à medida de sua grandeza. E graças a essa obsessão pelo controle do impacto da narração, Jacques Petit pode afirmar que em todas as seis novelas, “Barbey fala, e somente ele”<sup>263</sup>: todos os narradores são espelhos, todos projeções de um autor que, em bom dândi, ocupava-se ativamente em maravilhar-se com a própria imagem.

O que impera aqui são os jogos de reflexos, e ao invés de texto confessional, como no caso de Byron, esse é um novo espaço para a projeção de Barbey nas figuras que idealizava, mas que por capricho da fortuna se viu impossibilitado de se tornar: é um espaço para se recriar. Mas o jogo de espelhos é também um jogo de duplicidades e de mistérios, afinal “todas as

---

<sup>263</sup> (PETIT, 1973, p.13)

coisas são duplas! a arte tem dois lóbulos, como o cérebro”<sup>264</sup>. Trata-se também de um livro sobre o outro lado das cartas e o que permanece não dito: todos os personagens criam para si máscaras, o próprio livro acaba por ser uma camuflagem do autor, e o byronismo dos homens (e das mulheres, espero demonstrar) é apenas mais uma ferramenta para preservar o segredo.

Mas, enquanto obra de maturidade, *Les Diaboliques* também é sinal de uma tomada de consciência – o que segundo Petit se exprime através da “obsessão pela velhice”<sup>265</sup>. A velhice em questão é a do próprio autor, refletida em seus Heróis, multiplicada por todas as novelas, e dando sinais de uma antecipação amargurada do fim, ou ao menos compreensão madura das oscilações da vida: o que foi jovem envelhece e morre, e o que já foi audacioso e sublime se depara, de repente, com as próprias fragilidades. Desdobramentos do próprio Barbey, os Heróis Byronianos da melhor idade que mosqueiam a obra servem como denúncia involuntária do desgaste do perfil transgressor que Barbey adotara na juventude, e o autor parece finalmente alcançar o deboche e a autoironia de um *Don Juan*<sup>266</sup>, completando enfim o ciclo literário que Byron o ensinara na juventude. Como o autor, mesmo que ainda sejam dândis e subversivos, seus personagens demonstram sinais de esgotamento, menos confiança na própria virilidade e uma curiosidade assombrada diante da única coisa que nunca puderem alcançar: os segredos do coração humano e, sobretudo, dos mistérios acerca do desejo feminino, capaz das verdadeiras transgressões e encarnação última do “romance”.

Todos os homens das novelas se constroem em oposição a uma figura feminina, que os supera em coragem e os torna débeis na comparação. Assim, o visconde de Brassard, por exemplo, personagem e narrador na primeira novela da coletânea intitulada ‘Le Rideau Cramoisi’ [‘A cortina escarlate’], guarda do passado o ar dândi e sedutor, além da fama de grande e destemido conquistador, mas se mostra, ao final do relato, como um senhor de idade que rememora os segredos e mistérios do primeiro amor diante dos quais não obtém nenhuma resposta. Já o próprio Don Juan, em ‘Le plus bel amour de Don Juan’ [‘O mais belo amor de Don Juan’], se vê humilhado e sedento pela única conquista feita e da qual não pôde tirar proveito: o amor – e, mais chocante, o *desejo* – inocente e horrorizado de uma menina, temática que mostra como Barbey foi capaz de antecipar discussões de cunho psicanalítico. Marmor de Karkoël, de ‘Les dessous de cartes d’une partie de whist’ [‘O outro lado das cartas de uma partida de whist’], é o típico herói byroniano, frio e indiferente, mas aqui se vê enfraquecido

---

<sup>264</sup> *toutes choses sont doubles ! L’art a deux lobes, comme le cerveau. La nature ressemble à ces femmes qui ont un œil bleu et un œil noir.* (BARBEY D’AUREVILLY, *Les Diaboliques*, 1973, p. 25)

<sup>265</sup> (PETIT, 1973, p.14)

<sup>266</sup> (GREENE, 1970, p. 10)

diante de uma figura feminina ainda mais transgressora e misteriosa do que ele. Em situação similar encontramos Mesnilgrand em ‘À un Dîner d’athées’ [‘Em um jantar de ateus’], cético e impassível capitão de Chamboran que perde o sangue-frio diante dos excessos da paixão de dois amantes. Temos ainda Serlon de Savigny, em ‘Le bonheur dans le crime’ [‘A felicidade no crime’], um herói fragilizado e dominado pela presença muito mais viril de Hauteclair de Stassin, essa sim uma personificação feminina completa de Conrad ou Ruthven. Finalmente, em ‘La Vengeance d’une femme’ [‘A vingança de uma mulher’], a oposição entre masculino e feminino fica ainda mais metafórica, e a mulher se torna a mácula do nome de seu marido, um fidalgo espanhol que ela busca destruir a todo custo, numa obstinada vingança que é, de uma só, vez sua glória e sua destruição completa, num mecanismo muito próximo ao de Lara e Conrad.

Construir mulheres como agentes da transgressão, é claro, não é uma inovação aureviliana. Mário Praz observa que, após alguns anos de domínio do Herói Byroniano e de suas derivações sedutoras e fatais – como o Lord Ruthven, de *The Vampyre* –, a segunda metade do século se rende ao charme da sublime déspota, a *Vénus das peles* que castiga seus amantes e submete os homens às delícias das torturas moral e física. Não se pode, é claro, considerá-la figura exclusiva dos séculos XVIII e XIX: a bem da verdade, a imagem de uma mulher tão bela quanto cruel habita o imaginário (e o coração) do gênero humano desde os primórdios do próprio ato de contar histórias. É verdade que, ao menos para a literatura, a beleza nas mulheres veio com muita frequência esposada com a vaidade e a soberba, união que leva à aflição e à destruição de si mesmas ou daqueles que com elas se envolvem. Por isso mesmo, Praz recorda que não seria difícil olhar para o passado e retrazar todo um histórico de Liliths, Dalilas, Salomé e Cleópatras que perseguiram gerações e gerações de poetas.

Para o teórico, o que o século XVIII e XIX apresenta como inédito é, – e essa é a sua teoria principal na análise das figuras transgressoras do período –, junto à completa adoção dessas figuras como fonte de inspiração, a compulsiva dedicação ao seu desenvolvimento enquanto imagens tipológicas, enquanto clichés (ou os *stock images* de Throslev), no mesmo processo pelo qual passou o Herói Byroniano. Já nos primórdios do romantismo, John Keats havia conseguido, com admirável beleza e economia, condensar em sua famosa balada “La Belle Dame sans Merci” [“A bela dama sem misericórdia”], o conjunto das suas principais características:

I met a lady in the meads,  
Full beautiful—a faery’s child,  
Her hair was long, her foot was light,

And her eyes were wild.<sup>267</sup> (KEATS, “La belle dame sans merci”, 1998)

À sublime beleza, feérica e quase divina, une-se um traço de selvageria e violência (“and her eyes were wild”, e seus olhos eram selvagens), levando à disjunção entre o parecer e o ser, vital, por exemplo, à construção dos personagens das cantigas medievais, onde a beleza era sinal determinante da excelência de origem e de caráter do indivíduo. Com a união dessas duas características, Keats faz da sua bela dama sem misericórdia um exemplo da beleza associada ao poder, ao sofrimento e muito frequentemente ao diabo, que marcou a criação do herói byroniano e, a sua contínua exploração pelos autores ao longo do século, levou à sua transformação em um (ou vários) tipos:

Na primeira parte do romantismo até cerca da metade do século XIX, há muitas mulheres fatais na literatura, mas não existe o tipo da mulher fatal do mesmo modo que existe o tipo do herói byroniano. Para que se crie um tipo, que é, em resumo, um clichê, é necessário que uma dada figura tenha escavado nas almas um sulco profundo; um tipo é como um ponto nevrálgico. Um costume doloroso cria uma zona de resistência menor e, toda vez que se apresenta um fenômeno análogo, ele se circunscreve imediatamente àquela zona predisposta até alcançar uma mecânica monotonia. (PRAZ, 1996, p. 181)

Não se pode, entretanto, estabelecer um paralelo nítido entre a figura do herói byroniano e a figura feminina. Enquanto o primeiro faz as vezes de anjo caído de inspiração miltoniana, alma grandiosa e condenada à pequenez da vida humana, a mulher fatal carrega em seu cerne exclusivamente um princípio de maldade e corrupção e encontra-se quase sempre associada aos prazeres mundanos e sensuais, ao sexo, ao exotismo, enfim, à carne e à materialidade do pecado em oposição à relação metafísica que os heróis byronianos desenvolvem com a transgressão. Não se trata de um indivíduo que busca a depravação e a transgressão como forma de expressar sua indiferença pela humanidade, ou que apresenta com a depravação uma relação ambivalente e paradoxal de busca e repulsa: a mulher fatal não instrumentaliza a transgressão, mas é ela mesma um tipo instrumentalizado, uma ferramenta do mal para a corrupção dos homens. Mais do que o mistério, o tédio e a genialidade, a mulher fatal é a fêmea dominadora, a real *dominatrix* vestida em peles, no jogo erótico ao qual os escritores se lançam, afastando-se da imagem de um anjo caído e assemelhando-se mais à figura bíblica da messalina que ascende dos infernos montada na besta.

Um exemplo marcante dessa figura é a personagem Biondetta, apresentada por Jacques Cazotte em seu curto romance *Le diable amoureux* [*O diabo apaixonado*] (1772). Considerado por Pierre-Georges Castex como o precursor do gênero fantástico em língua francesa, *O Diabo*

---

<sup>267</sup> “Uma dama nos prados encontrei,/Todo-formosa, filha de uma fada:/A cabeleira longa, os pés ligeiros,/A vista descuidada” [Trad. De Péricles Eugênio da Silva Ramos]

*apaixonado* conta a história do jovem Alvare, que, na companhia de três amigos, decide por fanfarronice invocar o diabo em um ritual realizado em uma caverna italiana. Misturando elementos derivados das correntes iluministas que emergiram ao longo dos séculos XVIII e XIX, Cazotte encarna o diabo em uma série de entidades: primeiramente, em uma enorme cabeça de camelo que, pendendo do teto da caverna, interpela Alvare com a famosa interrogação “Che vuoi?” ou, “o que desejas?”, à qual Jacques Lacan deu extrema importância ao desenvolver o seu “gráfico do desejo”. Entendida como uma interpelação do Outro ao sujeito, a frase do diabo transformista de Cazotte conversa diretamente com os desejos de Alvare, expondo-os e constituindo-os de uma só vez. Para cumprir com seu objetivo único – o Diabo é afinal o opositor, e sua função na terra e a tentação dos homens com o intento de frustrar os planos divinos – o Satanás de Cazotte se metamorfoseia em seguida em uma cadela dócil e assustada, encarnando por fim na figura da jovem e dolorosamente bela Biondetta, que se submete a todas as vontades de Alvare a ponto de fazê-lo questionar quem seria o amo e quem seria o verdadeiro servo nesse pacto. Biondetta, entretanto, não é um ser de vontades: ela age exclusivamente pela corrupção de Alvare, pelo abandono das orientações maternas, pela renúncia da fé e pela perda de virgindade. Nos planos satânicos, esse diabrete sedutor é apenas um instrumento trabalhando em função da perversão de mais uma alma, e em momento algum a própria Biondetta toma consciência do papel que desenvolve no jogo celeste, ou da possibilidade de escolher por si mesma. Não há crítica da corrupção realizada e ela é sempre objetiva, direcionada a um outro e com o fim de promover a queda do objeto sem que isso implique qualquer mudança no agente, que funciona como instrumento e não possui subjetividade que interprete e julgue o processo.

A mesma postura é observada nas irmãs súcubos de *Le Manuscrit trouvé à Saragosse*, [*O Manuscrito encontrado em Saragosa*] (1815) de Jean Potocki. Aqui, Alphonse van Worden, jovem capitão das Guardas da Valônia, ao chegar nas Alpujarras da Serra Morena no sul da Espanha, se vê envolvido em uma misteriosa aventura que toma os ares de ritual iniciático à medida que a narrativa avança. Na parte mais fantástica da obra, antes dos desfechos racionalizantes e que justificam todos os eventos como sendo meras coincidências aparentemente sobrenaturais de eventos completamente reais, as irmãs Émina e Zibeddé são sobretudo as tentadoras do jovem Alphonse, que assim como Biondetta tentam exortá-lo por todos os meios – e principalmente através do desejo sexual, uma vez que protagonizam cenas de orgia incestuosas e provocantes – a abandonar a fé católica e entregar-se ao maometismo, deixando para trás suas obrigações com a vida social à qual pertence, com o mundo ocidental e suas concepções estruturantes de família monogâmica, sujeição política ao rei e sistema

religioso. Podem ser entendidas, assim como em *O Diabo apaixonado*, como imperativos do desejo disruptivo, agindo contra as restrições morais e sociais às quais o sujeito se vê submetido. Observe-se, por exemplo, a passagem do primeiro encontro entre os três personagens:

Eu as contemplei por algum tempo com uma espécie de sangue-frio; enfim, seus movimentos apressados por uma cadência mais viva, o barulho atordoante da música mouresca, o meu espírito enlevado por um alimento repentino, em mim, fora de mim, tudo se reunia para perturbar minha razão. Eu não sabia mais se estava com mulheres ou com insidiosos súcubos. Eu não ousava ver, eu não queria ver. Coloquei minhas mãos sobre os meus olhos e me senti desfalecer.<sup>268</sup> (POTOCKI, 1992, p. 33)

Observe-se aqui as etapas do processo de sedução: Alphonse reage com algum sangue-frio às investidas iniciais das irmãs, que o alimentam fartamente e deslumbram com suas danças sensuais, com a melodia exótica e inebriante e com as carícias que trocam com o rapaz. Pouco a pouco a satisfação de todos os sentidos rompe com as barreiras que ele ainda impõe e penetra o seu espírito: Alphonse percebe-se entregue à realização de seus desejos mais básicos – comer e beber bem, enlevar-se por melodias suaves – mas também a outros que atentam diretamente contra suas concepções morais: relacionar-se sexualmente sem estar avalizado por uma união oficial, relacionar-se sexualmente com duas mulheres ao mesmo tempo, relacionar-se sexualmente com duas irmãs, assistir duas mulheres relacionando-se entre si e, mais tarde – talvez pior dos crimes – descobrir-se amante de duas muçulmanas. Sua relação diante do excesso de práticas sensuais é o horror, a repulsa, a recusa completa do seu crime: Alphonse tapa os próprios olhos porque “não ousava ver, não queria ver”, negando o próprio desejo. Mas na própria construção da narrativa, Potocki constrói Émina e Zibeddé como puros agentes da corrupção: descritas por Alphonse, as personalidades das mulheres nunca se aprofundam, e só conhecemos sua relação com a transgressão através do pouco que falam ou das concepções que Alphonse faz delas. Assim, elas são ou súcubos insidiosos, diabretes tentadores, ou doces amantes: mas essa percepção ambivalente parte sempre de Alphonse, único personagem cuja corrupção interessa por ser ele o indivíduo experimentando a iniciação. As irmãs não refletem sobre os próprios pecados: são operárias na corrupção de outros.

Avançando no século XIX, a Mulher Fatal continua trabalhando como agente da corrupção dos homens, estes sim seres de subjetividade e transcendentalmente envolvidos com a possível perda das próprias almas. Algumas figuras passam então a fascinar escritores e artistas e se transformam em epítomes dessa fêmea-encarnação-do-desejo e princípio da

---

<sup>268</sup> *Je les contemplai quelque temps avec une sorte de sang-froid ; enfin leurs mouvements pressés par une cadence plus vive, le bruit étourdissant de la musique mauresque, mes esprits soulevés par une nourriture soudaine, en moi, hors de moi, tout se réunissait pour troubler ma raison. Je ne savais plus si j'étais avec des femmes ou bien avec des insidieux succubes. Je n'osais voir, je ne voulais pas regarder. Je mis ma main sur mes yeux et je me sentis défaillir.*

perdição. Cleópatra, por exemplo, se transforma desde o início do século XIX em símbolo da amante cujo amor mortal é a fonte das delícias mais refinadas justamente por que derradeiras. Em 1837, Puchkin publica suas *Египетские ночи* (Egipetskie nochi) [*Noites Egípcias*], pequeno conto inacabado e permeado de peças de poesia, no qual traceja uma rainha feroz e libertina que propõe a uma plateia masculina de súditos apaixonados o “restabelecimento da igualdade” ao desafiar que os mais corajosos dentre eles “comprem pelo preço da vida uma noite comigo”:

e o horror tomou a todos,  
 E os corações tremiam de paixão...  
 Ela ouve o murmúrio confuso  
 Com o rosto frio e petulante,  
 E corre o olhar desdenhoso  
 Ao redor de seus admiradores devotos...  
 De repente um sai da multidão,  
 Depois dele, dois outros.  
 O passo audaz; os olhos claros;  
 Ela se levantou e foi ao encontro deles;  
 Realizou-se: compradas três noites,  
 Chama-os ao leito da morte.<sup>269</sup> (PUCHKIN, *Египетские ночи*, 1837, p. 22)

Percebe-se como a figura da rainha como Mulher Fatal se constitui verdadeiramente como um tipo ao considerarmos que um ano depois, em 1838, Théophile Gautier replica uma Cleópatra igualmente fatal em *Une nuit de Cléopâtre* [*Uma noite de Cleópatra*], conto no qual, terrivelmente enfadada durante uma travessia do Nilo em direção ao seu palácio, a rainha surpreende o jovem e belo Meïamoun espiando-a durante o banho. Optando pela clemência, a soberana decide poupá-lo e curar a própria lassidão ao conceder-lhe uma noite orgástica e fatal. Também outras figuras históricas e participantes do cânone literário/religioso mundial foram tomadas como símbolos de sedução transgressora e corrupção. Assim Madame Potifar é imagem recorrente em obras literárias e Salomé e Herodias foram inspiração de inúmeros artistas, entre eles Oscar Wilde, com sua peça de teatro *Salomé* (1891) e do pintor Gustave Moreau, com *L'Apparition* e *Salomé (dansant devant Hérode)*, ambos de 1876.

Com a Biondetta, Émina e Zibeddée, Cleópatra, Madame Potifar, Salomé, Herodias, entre tantas outras, se constitui o tipo da Mulher Fatal, mas pode-se também notar como se diferenciam do Herói Romântico e do Herói Byroniano que dominou a primeira metade do século XIX. O que falta à essas mulheres, em relação ao Herói Byroniano, é a profundidade e

<sup>269</sup> (...) и ужас всех объемлет,/И страстью дрогнули сердца.../Она смущенный ропот /немлет/С холодной дерзостью лица,/И взор презрительный обводит/Кругом поклонников своих.../Вдруг из толпы один выходит,/Вослед за ним и два других./Смела их поступь; ясны очи;/Навстречу им она встает;/Свершилось: куплены три ночи,/И ложе смерти их зовет. [Ao contrário da prática adotada até aqui com os poemas, optei por manter, nesse caso, a tradução no corpo do trabalho e o original em nota, com o propósito de facilitar a leitura para o leitor não-alfabetizado em russo]

a personalidade nuançada, os questionamentos transcendentais e a transgressão subjetiva. Nenhuma dessas mulheres é sujeito dos próprios desejos, nem são constituídas como indivíduos de vontade agindo por si e para si mesmas como se observa nos nobres renegados de Lord Byron. Veremos então que com Barbey d’Aurevilly as mulheres transgressoras deixam de ser tipos fatais ou instrumentos trabalhando independentemente de si pela corrupção do Outro e se transformam em individualidades que buscam conscientemente a satisfação de suas vontades, sendo plenamente capazes de refletir e entender os paradoxos que a transgressão implica.

#### 5.4.1. De Stasseville

Em *Le dessous de cartes d’une partie de whist*, quarta das sete novelas que compõem *Les Diaboliques*, e uma das que mais conversam com aspectos biográficos do autor (a própria menção a uma partida de uíste, contexto de nascimento de Barbey; uma pequena cidade na Normandia como palco para os acontecimentos, a presença do autor como narrador dos fatos), essa herança se mostra com muita clareza na construção de seus dois personagens centrais e vértices principais de um sórdido triângulo amoroso.

Logo no início da novela o leitor é levado pelo primeiro narrador a participar de uma agradável *soirée* em um típico salão *mondain* da efervescente Paris do século XIX. Lá é apresentado o segundo narrador, “le plus étincelant causeur de ce royaume de la causerie” (o mais brilhante falador nesse reino da falação) que tece, através de um minucioso e lento relato — uma das mais características técnicas de Barbey em seu esforço para aclimatar o leitor, ganhar sua confiança e imprimir credibilidade à história — o palco e os personagens de seu romance. Sob o juramento de se tratar de acontecimentos absolutamente verídicos, o brilhante *causeur* introduz Marmor de Karkoël, jogador de uíste de origem escocesa, diabolicamente habilidoso e frio como a pedra que lhe dá nome, e a impassível condessa du Tremblay de Stasseville, uma mulher tão imperturbável e gélida que um dos personagens admite “tossir só de vê-la”. Provenientes de mundos distintos, aparentemente incapazes de desenvolver a menor paixão pelo que quer que seja, acabam — caberia aqui acusar o destino? — sentados numa certa noite na mesma mesa de jogos do salão de Saint-Alban. Ao longe, formando uma linha reta em relação à mãe e a terceira extremidade do improvável triângulo, Herminie, a jovem herdeira du Tremblay, possuidora de uma beleza “que teria sido admirada nos círculos mais exigentes e mais artísticos de Paris”<sup>270</sup> (D’AUREVILLY, 1998, p. 191). Não se sabe ao certo quando, se talvez nessa primeira partida ou se em alguma das várias que religiosamente passaram a ser

<sup>270</sup> *qui aurait été admirée dans les cercles les plus difficiles et les plus artistes de Paris*

realizadas ao longo dos anos, mas uma estranha relação começa a se desenvolver entre os três personagens. A condessa de Stasseville, inicialmente “fria, impessoal” em sua educação para com ele (D’AUREVILLY, 1998, p. 200), pouco a pouco se torna mordaz e irônica em relação a Marmor:

Frequentemente, quando falavam de Karkoël diante dela, ela o alvejava com essas palavras que que silvam e que perfuram, e que Mademoiselle de Beaumont, sua rival no sarcasmo, invejava. Se isso era uma mentira a mais, nunca uma mentira foi tão bem contada. Retirava ela essa assombrosa faculdade de dissimular de sua organização seca e contrátil?<sup>271</sup> (D’AUREVILLY, 1998, p. 201)

Ele, por sua vez, responde com fria educação ao tratamento da mulher, indiferente, capaz de esconder sem a menor consternação todos os segredos de sua existência. Dele não se aprende muito além de informações espaçadas e quase inúteis: uma longa estadia na Índia, viagens por terras exóticas, firme treinamento militar e uma curiosa habilidade na manipulação de venenos raros, especialmente um capaz de drenar silenciosa e lentamente a vida daquele que dele consumir a mais ínfima parcela...

Na novela nada se diz, todas as suposições restam sendo, até desfecho dos fatos e para além deles, meramente suposições. Inclusive é esse o argumento utilizado por Barbey para defender a novela da acusação de “imoral”, feita por Trébutien, seu amigo:

Releia minha novela. Você não encontrará aí uma palavra que seja de caráter a diminuir o horror que inspira esta paixão subterrânea da condessa de Stasseville, revelado pelo sinistro desfecho e por ISSO APENAS. **A paixão mesmo é muda. É contada sem que se aprofunde nela.** Fala-se dela com um tremor trágico. **Ela aparece por sintomas** e seu resultado não esconde as muito atraentes seduções.<sup>272</sup> (D’AUREVILLY *apud* SELLIER, 1981, p. 42, grifos nossos)

O que leva o narrador às suas terríveis teorias finais é a última partida de uíste que presencia: ali, espelhando o triângulo apresentado no início da novela, Marmor, de Stasseville e a jovem Herminie se encontram mais uma vez. A condessa, que adquirira a essa altura da vida o estranho hábito de comer ramos de reseda, acaricia com entusiasmo o diamante de seu anel, que brilha com *mais intensidade* que o normal. Herminie, por sua vez, fenece a olhos vistos e tosse violentamente por culpa de uma moléstia desconhecida, o que parece em nada afetar a constância materna.

<sup>271</sup> *Souvent, quand on parlait de Karkoël devant elle, elle lui décochait de ces mots qui sifflent et qui percent, et que Mlle de Beaumont, sa rivale d'épigrammes, lui envoyait. Si ce fut là un mensonge de plus, jamais mensonge ne fut mieux osé. Tenait-elle cette effrayante faculté de dissimuler de son organisation sèche et contractile ?*

<sup>272</sup> *Relisez ma nouvelle. Vous n'y trouverez pas un mot qui soit de nature à diminuer l'horreur qu'inspire cette passion souterraine de la comtesse de Stasseville, révélée par cet effroyable dénouement et révélée par CELA SEUL. La passion même est muette. On la raconte sans entrer en elle. On en parle avec un frissonnement tragique. Elle apparaît par des symptômes et le résultat qu'elle donne ne cache pas de bien attirantes séductions.*

O narrador observa atentamente o quadro que se desenha à sua frente, sentindo crescer em seu espírito uma dúvida, uma “insana e criminosa crença”<sup>273</sup>. Finda a partida, passam-se anos até que ele retorne à cidade onde se realizou aquela partida de uíste que nunca pôde esquecer. Ao questionar o *chevalier* de Tharsis, um de seus antigos conhecidos e parceiro frequente da condessa de Stasseville nas partidas de uíste, a respeito do destino de tais personagens, é informado de que a jovem Herminie morrera, anos atrás, vítima de uma “langorosa doença da qual só se desconfiou no último minuto, quando já era incurável”<sup>274</sup>; Marmor partira imediatamente após o falecimento da jovem, abandonando aquela que o *petit village* inteiro veio a descobrir com assombro ser sua amante: a imperturbável Constance du Tremblay de Stasseville. Ela, por sua vez, morrera apenas um mês após a partida do escocês e graças a uma doença muito semelhante à da filha, deixando atrás de si sua enorme fortuna, um filho tão inocente quanto estúpido e um insondável mistério: enormes jardineiras nas quais cultivava as mesmas resedas que no final da vida passara a devorar com uma sensualidade selvagem. E, enterrado em uma delas, o pequeno corpo de um recém-nascido *qui avait vécu* (“que havia vivido”).

O enredo, portanto, pode ser considerado até mesmo simples, contendo poucas ações: um forasteiro chega de um misterioso país estrangeiro, nada se sabe a seu respeito. Uma jovem viúva e sua belíssima filha se apaixonam por ele. O forasteiro elege primeiramente a mãe e depois a filha como amantes. Alguém engravida. Um ou dois crimes passionais são possivelmente cometidos, talvez pela cruelíssima condessa que, não satisfeita em assassinar a própria filha e praticar um infanticídio, ainda se mata ao final. E assim, uma morte após a outra, as cortinas se fecham. O verdadeiro charme da obra reside, de fato, na forma como se dá a sua construção, lançando mão de longuíssimos preâmbulos aparentemente dispensáveis ao contexto geral e apontando detalhes que se iluminam somente após o ato final, ressignificando todos os pequenos elementos aos quais fomos até então expostos. É verdade que o texto de Barbey se constrói por adição, e por vezes lembra essas pequenas lojas de antiguidades, nas quais até os objetos mais banais (como os ombros nus da bela condessa Damnaglia, ou uma rosa cuja haste inocente é quebrada para que sirva de adorno a um *corselet* feminino) ganham valores inesperados graças à narrativa certa. Porém, se a paixão de Marmor e de Stasseville é muda, como disse Barbey a Trébutien, e só se percebe pelos sintomas que a fazem entrever, o

<sup>273</sup> *folle et criminelle croyance*, (BARBEY D’AUREVILLY, *Les Diaboliques*, 1973, p. 213)

<sup>274</sup> *maladie de langueur dont personne ne s’était douté qu’à la dernière extrémité, et quand la maladie avait été incurable* (BARBEY D’AUREVILLY, *Les Diaboliques*, 1973, p. 215)

procedimento de preferência de Barbey para falar de seus personagens é o completo oposto disso.

O senso comum já nos diz, e a psicanálise o confirmou, haver ao menos duas reações possíveis diante do trauma (ou do choque causado ante o vislumbre da divindade, do ideal ou do mais terrível dos horrores). O primeiro é um absoluto silêncio, uma afasia incapacitante que permite àqueles que a experimentam apenas uma exclamação de horror (ou de prazer... ou de prazer *no* horror), e por vezes nem mesmo isso. Cria-se uma infraimagem, uma percepção lacunar do ocorrido. A segunda caracteriza-se por uma verborragia neurótica, circular e aditiva, na qual a cada nova fala, metáfora ou imagem, espera-se finalmente encontrar aquela, última, perfeita, completa, que se mostrará suficiente ao desenho de retrato tão maravilhoso: hiperimagem.<sup>275</sup>

O exagero descritivo e metafórico aparece frequentemente nos esforços de caracterização dos personagens byronianos. Um exemplo disso são os três versos de *Lara* (Canto I, XVII-XIX), inteiramente dedicados à construção de seu herói ideal. No último grupo de cantos, do XVII até o final do XIX, Byron dedica um total de 93 versos à caracterização de seu personagem, nos quais encontramos características muito próximas às do Satanás de Milton (cujos olhos brilhavam de *melancolia e terror*) e que, como visto anteriormente, se tornaram característicos na composição do tipo de homem fatal. Byron o constrói então como um indivíduo duplo e complexo, carregando em si uma personalidade e hábitos passíveis tanto do amor quanto do ódio daqueles que o cercam. Apresenta também uma postura misteriosa e silenciosa, o que só aumenta a curiosidade e o interesse geral tanto pelo seu passado obscuro quanto pela apreensão dos desejos que o habitam.

In him inexplicably mixed appeared  
 Much to be loved and hated, sought and feared;  
 Opinion varying o'er his hidden lot,  
 In praise or railing ne'er his name forgot:  
 His silence formed a theme for others' prate—  
 They guessed—they gazed—they fain would know his fate.  
 What had he been? what was he, thus unknown,  
 Who walked their world, his lineage only known?  
 A hater of his kind? (...)<sup>276</sup> (BYRON, *Lara* 1900, Canto XVII, v. 289-297)

<sup>275</sup> Cf. SELIGMANN-SILVA. *Imagens do trauma e sobrevivência das imagens: sobre as hiperimagens*, 2012. p 63-79.

<sup>276</sup> “Nele apareciam, inexplicavelmente misturados, muito de amável e muito de odioso, muito de atraente e muito de temível. A opinião, mesmo variando sobre a sua sorte arcana, louvasse-o ou insultasse-o, não esquecia nunca seu nome. Seu silêncio fornecia argumento às conversas alheias; conjecturava-se, investigava-se, ansiava-se por conhecer seu destino. O que tinha sido? O que era ela, esse desconhecido que se movia no mundo deles e de quem só se conhecia a linhagem? Um homem que odiava a própria raça?” [Trad. Philadelpho Menezes]

Há ainda necessariamente uma indiferença radical em relação a tudo e todos, provinda muitas vezes mais de sua profunda distância dos demais indivíduos. Trata-se de uma alma *distinta*, talvez o único de sua espécie no mundo:

**There was in him a vital scorn of all:**  
As if the worst had fallen which could befall,  
**He stood a stranger in this breathing world,**  
An erring Spirit from another hurled;  
A thing of dark imaginings, that shaped  
By choice the perils he by chance escaped;<sup>277</sup> (BYRON, *Lara*, 1900, Canto XVIII, v. 313-314) [grifos nossos]

Ou ainda:

His mind abhorring this had fixed her throne  
**Far from the world, in regions of her own:**  
Thus coldly passing all that passed below,  
**His blood in temperate seeming now would flow:**<sup>278</sup> (BYRON, 1900, Canto XVIII, v. 349-352) [grifos nossos]

É também guiado pela paixão pela ruptura e pela subversão: em seu coração só há espaço para o incomum, princípio que o leva, ironicamente, muitas vezes à prática do bem. Prefere, no entanto, o desvio e o crime:

Too high for common selfishness, **he could**  
**At times resign his own for others' good,**  
**But not in pity—not because he ought,**  
**But in some strange perversity of thought,**  
**That swayed him onward with a secret pride**  
**To do what few or none would do beside;**  
And this same impulse would, in tempting time,  
**Mislead his spirit equally to crime;**<sup>279</sup> (BYRON, 1900, *Lara*, Canto XVIII, v. 337-344) [grifos nossos]

Por fim, apesar de todos os esforços para manter-se invisível aos demais, possui a incrível habilidade de jamais ser esquecido, deixando impressões duradouras nos espíritos que o conhecem:

With all that chilling mystery of mien,  
And **seeming gladness to remain unseen,**  
He had (if 'twere not nature's boon) **an art**  
**Of fixing memory on another's heart:**

<sup>277</sup> “Havia nele um amargo desprezo por todas as coisas. Como se tivesse acontecido tudo que podia de pior, ele estava como um estrangeiro neste mundo de viventes, como um espírito errante arremessado de um a outro planeta. Um ser ser preso em treta fantasia, que por escolha própria dava forma aos perigos de que escapava por acaso.” [Trad. Philadelpho Menezes]

<sup>278</sup> “O seu espírito, nessa sua aversão, tinha colocado seu trono longe do mundo, em regiões que lhe pertenciam; assim, pairando com frieza sobre o que havia embaixo, o seu sangue parecia correr com calma.” [Trad. Philadelpho Menezes]

<sup>279</sup> “Sublime demais para o egoísmo vulgar, podia às vezes renunciar ao seu bem pelo dos outros, não por piedade ou porque acreditasse um dever, mas por uma estranha perversão do pensamento que o arrastava pelo orgulho secreto de realizar aquilo que poucos ou ninguém teria feito.” [Trad. Philadelpho Menezes]

It was not love perchance—nor hate—nor aught  
That words can image to express the thought;  
**But they who saw him did not see in vain,**  
**And once beheld—would ask of him again:**<sup>280</sup> (BYRON, *Lara*, 1900, Canto XIX, v. 361-368) [grifos  
nossos]

Quão similar não é a descrição realizada por Barbey de Marmor de Karkoël, à qual dedica também várias linhas? Entre a abertura da primeira janela de narração, na qual o primeiro narrador entra em contato com o segundo, e o momento em que somos finalmente apresentados à primeira aresta do triângulo, decorrem um total de 14 páginas durante as quais é feita uma contextualização geográfica, social e moral da cidade na qual se desenrolam os acontecimentos. Até aí tomamos conhecimento de uma série de outros personagens mais ou menos importantes, dos quais se descreve tudo quanto for possível: títulos, posses, brasões, situação familiar... A lentidão inicial vai assim gerando ansiedade no leitor, que se vê em alguns momentos perdido, sem saber realmente por quais caminhos é guiado, até finalmente se deparar com o gélido Marmor de Karkoël. São dedicadas duas páginas (da 185 até o final da 186), inteiramente ao seu retrato moral e físico (o que virá a se repetir em outras passagens, até o final da novela). Assim como se observa em *Lara*, Marmor é um homem misterioso e habituado ao silêncio, o que excita a curiosidade dos que o cercam e permite inferir um passado excessivo e passional: “Eu já disse: fora do jogo, Karkoël parecia não existir. Falava pouco. Se tinha algo a esconder, ele o recobria muito bem com seus hábitos de silêncio.”<sup>281</sup>

O mistério de caráter estende-se, naturalmente, para o mistério de sua postura e de suas características físicas. Marmor carrega em seus lábios altiva melancolia:

Seu lábio sem barba [...] era de uma imobilidade capaz de desesperar Lavater, e todos aqueles que acreditam estar o segredo da natureza de um homem melhor escrito nas linhas móveis de sua boca do que na expressão de seus olhos. **Quando sorria, seu olhar não acompanhava [...]**<sup>282</sup> (BARBEY D’AUREVILLY, *Les Diaboliques*, 1973, p. 185) [grifos nossos]

E em seus olhos, o traço de genialidade e loucura que o distinguem dos demais:

Um nariz longo e reto, mas que ultrapassava a curva da fronte, dividia seus dois olhos à la Macbeth, tão sombrios quanto pretos e muito próximos, o que é, dizem, **a marca**

<sup>280</sup> “A despeito de todo o gélido mistério de seu aspecto e do prazer que parecia dar-lhe o permanecer obscuro, ele tinha (se não era sobretudo um dom natural) certo talento em esculpir uma lembrança de si no coração dos outros. Não era amor; nem ódio, não era nada que a linguagem possa imaginar para traduzir o pensamento; mas quem o via não o via em vão e, uma vez que o tivesse visto, sempre perguntava por ele.” [Trad. Philadelpho Menezes]

<sup>281</sup> *Je l’ai déjà dit : hors le jeu, Karkoël ne semblait pas exister. Il parlait peu. S’il avait quelque chose à cacher, il le couvrirait très bien de ses habitudes de silence.* (BARBEY D’AUREVILLY, *Les Diaboliques*, 1973, p. 200)

<sup>282</sup> *Sa lèvre rasée [...] était d’une immobilité à désespérer Lavater, et tous ceux qui croient que le secret de la nature d’un homme est mieux écrit dans les lignes mobiles de sa bouche que dans l’expression de ses yeux. Quand il souriait, son regard ne souriait pas [...]*

**de um caráter extravagante ou de alguma insanidade intelectual.**<sup>283</sup> (BARBEY D'AUREVILLY, *Les Diaboliques*, 1973, p. 185) [grifos nossos]

Também Marmor apresenta a curiosa habilidade de gravar-se na memória daqueles que o conhecem, como se seu silêncio e discrição fossem apenas um combustível para o desejo de conhecê-lo mais intimamente. Assim, até os seus menores gestos ganham significações especiais e ocultas, impressionando quem os observa:

Seus cabelos eram negros, muito duros, um pouco curtos, e sua mão os afastava frequentemente das têmporas e os jogava para trás. Havia nesse movimento uma verdadeira, mas sinistra, eloquência de gesto. Ele parecia afastar um remorso. Isso impressionava uma vez e, como as coisas profundas, impressionava sempre.<sup>284</sup> (BARBEY D'AUREVILLY, *Les Diaboliques*, 1973, p. 185)

Um aspecto mostra-se especialmente interessante na pintura do homem fatal. Em geral, ainda que nunca seja completamente negada a esses personagens, a beleza não é uma característica imanente à sua constituição. Ao contrário do que se exige das mulheres fatais, das quais de forma geral espera-se selvagem beleza associada ao mais funesto caráter ou, a fim de compor uma bela oposição, o mais angelical dos semblantes opondo-se aos mais degenerados costumes, aos homens fatais não se pede que sejam fisicamente atraentes, conquanto mostrem-se suficientemente expressivos, intrigantes. Sendo assim, Marmor é descrito nos seguintes termos:

Ora, esse Marmor de Karkoël, minhas senhoras, era, pelo seu aspecto, um homem de aproximadamente vinte e oito anos; mas um sol incandescente, fadigas ignoradas, ou talvez paixões, haviam colado à sua face a máscara de um homem de trinta e cinco. **Ele não era belo, mas era expressivo.**<sup>285</sup> (D'AUREVILLY, *Les Diaboliques*, 1973, p. 185) [grifos nossos]

E à sua expressividade magnética soma-se a potência, propositalmente adormecida por sua indiferença inveterada, de um corpo forte, flexível e selvagem como o de um grande felino:

Sentado despreocupadamente como estava lá, naquela mesa de uíste, ele parecia maior do que realmente era, culpa de uma ligeira desproporção de seu busto, pois ele era pequeno; **mas, apesar do defeito que acabo de assinalar, era muito bem feito e apresentava o vigor de uma flexibilidade adormecida, como aquela do tigre em**

<sup>283</sup> *Un nez long et droit, mais qui dépassait la courbe du front, partageait ses deux yeux noirs à la Macbeth, encore plus sombres que noirs et très rapprochés, ce qui est, dit-on, la marque d'un caractère extravagant ou de quelque insanité intellectuelle.*

<sup>284</sup> *Ses cheveux étaient noirs, très durs, droits, un peu courts, et sa main les écartait souvent de ses tempes et les rejetait en arrière. Il y avait dans ce mouvement une véritable, mais sinistre éloquence de geste. Il semblait écarter un remords. Cela frappait d'abord, et, comme les choses profondes, cela frappait toujours.*

<sup>285</sup> « Or, ce Marmor de Karkoël, Mesdames, était, pour la tournure, un homme de vingt-huit ans à peu près ; mais un soleil brûlant, des fatigues ignorées, ou des passions peut-être, avaient attaché sur sa face le masque d'un homme de trente-cinq. Il n'était pas beau, mais il était expressif.

**sua pele de veludo.**<sup>286</sup> (D'AUREVILLY, *Les Diaboliques*, 1973, p. 186) [grifos nossos]

No entanto nada, nenhuma longa digressão sobre Marmor, nenhuma tentativa de tornar seu quadro mais completo ou de colorir com cores mais vivas a sua tez, nada se compara ao esforço realizado por Barbey na tentativa de tornar tão clara quanto possível a imagem que concebera da condessa du Tremblay de Stasseville. Da abertura da primeira cena até a primeira menção ao seu nome (na página 187, 16 páginas após o início do livro), decorrem apenas duas páginas a mais em relação à primeira menção a Marmor. A partir daí são dedicadas à pintura de seu quadro 6 longas páginas (da 190 a 196), durante as quais sua vida é inteiramente dissecada: o leitor é informado sobre seu estado civil, quantidade de filhos, suas finanças, a localização de seu castelo, seus hábitos, locais de retiro e repouso, a quantidade dias passada em Paris durante o inverno... Nada escapa ao escrutínio do narrador que procura assim provar que, apesar de tudo o que se soube a seu respeito nos meses após a sua morte, em vida “a sua reputação desafiava a calúnia”.<sup>287</sup>

Exceto aqueles poucos dias passados a cada inverno em Paris, (...) a vida da condessa du Tremblay de Stasseville era regrada como a pauta desta enfadonha música que se chama a existência de uma mulher direita no interior.<sup>288</sup> (BARBEY D'AUREVILLY, *Les Diaboliques*, 1993, p. 193)

Contrariamente à de Marmor, a vida da condessa é, ao menos em teoria, um livro aberto para o narrador (e o leitor). Não se trata, como no caso dele, de uma forasteira recém-chegada, de passado misterioso e hábitos desconhecidos. A origem de seu mistério é outra, é *interior*. De Stasseville *participa* da comunidade à qual pertence e demonstra aparente consideração pela opinião que têm dela. Isso não deixa a personagem menos nebulosa: altera, tão somente, a configuração do enigma que representa, uma vez que é a partir da ruptura efetuada entre sua aparência rígida e suas ações, é na revelação da existência de um mundo de desejos que se alastra sub-repticiamente pelos abismos mais obscuros de sua alma, que a dúvida e o mistério se formulam. Como uma mulher de caráter tão exterior e tão mordaz (*mais la comtesse avait, elle, si vous vous le rappelez, l'esprit très extérieur et très mordant*<sup>289</sup>) pôde ter se sofreado, beirando o autoengano e a repressão, e escondido as *vontades*, processadas pela razão, e por

<sup>286</sup> *Assis nonchalamment comme il était là, à cette table de whist, il paraissait plus grand qu'il n'était réellement, par un léger manque de proportion dans son buste, car il était petit ; mais, au défaut près que je viens de signaler, très bien fait et d'une vigueur de souplesse endormie, comme celle du tigre dans sa peau de velours.*

<sup>287</sup> *sa réputation défiait la calomnie* (D'AUREVILLY, 1998, p. 191)

<sup>288</sup> *Excepté ces quelques jours passés par hiver à Paris, (...) la vie de la comtesse du Tremblay de Stasseville était réglée comme le papier de cette ennuyeuse musique qu'on appelle l'existence d'une femme comme il faut, en province.*

<sup>289</sup> (BARBEY D'AUREVILLY, *Les Diaboliques*, 1973, p. 201)

isso mesmo mais conscientes, que a consumiam? Se sabia tão bem o que queria, e se tinha, graças à situação familiar, graças ao dinheiro abundante, a liberdade de realizar abertamente tudo o que seu coração exigisse, como pudera dissimular a tal ponto? A chave, aparentemente, é a sua perversa indolência, que se associa à estoica indiferença de Marmor, dando à mulher o mesmo status de frieza que a separa dos demais: “Ela era mais que indolente: ela era indiferente; tão indiferente quanto Marmor de Karkoël quando jogava uíste”<sup>290</sup>.

Trata-se de um desdém assustador por tudo, se estendendo sobre a própria vida. De Stasseville mostra-se tão inalcançável quanto Lord Ruthven em *The Vampyre*, de John William Polidori, para o qual o mundo é apenas um cenário de passagem. Nada afeta a existência dessa mulher, nem o tempo parece causar-lhe o menor impacto:

Seus dias se desprendiam dela, ao invés de lhe serem arrancados. Ela os via cair com o olhar de Ondina, glauco e zombeteiro, com o qual olhava todas as coisas. Parecia trair a sua reputação de mulher espirituosa, já que não matizava a sua conduta com nenhuma dessas formas de ser pessoais, nomeadas excentricidades.<sup>291</sup> (BARBEY D’AUREVILLY, *Les Diaboliques*, 1973, p. 195)

É pelo estabelecimento de paralelos entre Marmor e de Stasseville que vamos pouco a pouco percebendo terem os dois naturezas afins. A condessa então, apesar de sua conduta pragmática e língua ferina, é um personagem de meandros, carregada de mistérios e capaz de realizar a profunda contrição de sua natureza em nome da manutenção de seus segredos. Tudo isso, no entanto, é feito sem esforço, muito naturalmente, o que choca em vários momentos o narrador. A reação dos demais frente ao seu afastamento do mundo é distinta daquela realizada frente ao de Marmor: mais que uma impressão inesquecível, a postura da condessa causa a fúria das outras mulheres de sua sociedade. Elas não deixam, apesar disso, de conjecturar a respeito de sua vida e, diante da impossibilidade de respostas, de invejá-la profundamente: “E assim, pelo fanático pesar de não terem podido atingir-lhe a reputação, esgotaram-se em acusá-la de frieza”<sup>292</sup>.

Seu mistério torna-se assim sua principal ferramenta de domínio e controle, chegando ao ponto de se transformar em sua versão particular de *beleza* (que, como veremos adiante, ao contrário do que normalmente se espera das figuras femininas dominadoras de sua época, não

<sup>290</sup> *Elle était mieux qu’indolente ; elle était indifférente ; aussi indifférente que Marmor de Karkoël quand il jouait au whist.* (D’AUREVILLY, 1993, p. 194)

<sup>291</sup> *Ses jours se détachaient d’elle et ne s’en arrachaient pas. Elle les voyait tomber de ce regard d’Ondine, glauque et moqueur, dont elle regardait toutes choses. Elle semblait mentir à sa réputation de femme spirituelle, en ne nuançant sa conduite d’aucune de ces manières d’être personnelles, appelées des excentricités.*

<sup>292</sup> *Aussi, de regret forcené de n’avoir pu l’entamer, on s’épuisait à l’accuser de froideur.* (BARBEY D’AUREVILLY, *Les Diaboliques*, 1973, p.191)

constitui uma de suas características): “As mulheres **detestavam este caráter** na condessa de Tremblay, **como se ele fosse a própria beleza**. E, de fato, era a sua!”<sup>293</sup>

Também na condessa traços de sua índole são denunciadas pela aparência física. Como tantas outras mulheres fatais, de Stasseville possui os olhos *verdes*, cor que Praz recorda estar frequentemente associada à sedução a aos instintos vorazes (também Wanda possui belos olhos verdes em *A Vénus das peles*, de Masoch, assim como a Biondetta de Cazotte)

Olhos persas (pois a condessa portava a sinopla, luzindo de ouro, tanto no olhar como em seu escudo) coravam-lhe o rosto, como duas estrelas fixas, sem aquecê-lo. Essas duas esmeraldas, estriadas de amarelo, encaixadas sob as sobrancelhas loiras e desbotadas daquela fronte arqueada, eram tão frias como se houvessem sido retiradas do ventre e das ovas do peixe de Polícrates.<sup>294</sup> (BARBEY D’AUREVILLY, *Les Diaboliques*, 1973, p. 190)

Nela, eles se iluminam com as faíscas de uma inteligência afiada “como uma espada”. No que diz respeito à beleza, no entanto, de Stasseville se afasta do ideal feminino e se alinha muito mais ao masculino. Todo o seu possível magnetismo, o seu maior atrativo, reside em sua aguda inteligência e perspicácia. A palidez e a fragilidade, características tão típicas das mulheres idealizadas do romantismo, fossem elas fatais ou não, não inspiram aqui nenhum desejo. Muito pelo contrário, são percebidas como estranhos sintomas de uma possível moléstia física e moral (como o são os olhos próximos demais de Marmor):

A condessa du Tremblay de Stasseville era uma mulher de quarenta anos, de saúde muito frágil, pálida e magra, mas de uma magreza e palidez que eu só conheci nela. Seu nariz *bourboniano*, um pouco estreito, seus cabelos castanho claros, seus lábios muito finos, anunciavam uma mulher de raça, **mas na qual o orgulho pode se tornar facilmente cruel. Sua palidez de coloração amarelada era doentia.**<sup>295</sup> (D’AUREVILLY, 1993, p. 190) [grifos nossos]

Parece-lhe natural uma certa paixão pelo obscurantismo e pela mentira, o que conduz o narrador a compará-la às criaturas subterrâneas e escusas, que preferem “o fundo à superfície”, e a supor extrair a condessa imenso prazer *na mentira*:

Ao vê-la não se podia duvidar de que fosse, enquanto mulher, uma dessas organizações como existem em todos os reinos da natureza e que, por predileção ou por instinto, procuram o fundo ao invés da superfície das coisas; um desses seres destinados às coabitações ocultas, que mergulham na vida como os grandes

<sup>293</sup> *Les femmes haïssaient cet esprit dans la comtesse du Tremblay, comme s’il avait été de la beauté. Et, en effet, c’était la sienne !* (D’AUREVILLY, 1993, p. 191, grifos nossos)

<sup>294</sup> *Des yeux pers (car la comtesse portait de sinopla, étincelée d’or, dans son regard comme dans ses armes), couronnaient, comme deux étoiles fixes, ce visage sans le réchauffer. Ces deux émeraudes, striées de jaune, enchâssées sous les sourcils blonds et fades de ce front busqué, étaient aussi froides que si on les avait retirées du ventre et du frai du poisson de Polycrate.*

<sup>295</sup> « *La comtesse du Tremblay de Stasseville était une femme de quarante ans, d’une très faible santé, pâle et mince, mais d’un mince et d’un pâle que je n’ai vus qu’à elle. Son nez bourbonien, un peu pincé, ses cheveux châtain clair, ses lèvres très fines, annonçaient une femme de race, mais chez qui la fierté peut devenir aisément cruelle. Sa pâleur teintée de soufre était malade.*

mergulhadores mergulham e nadam sob as águas, como os mineradores respiram sob a terra, apaixonados pelo mistério, em razão de sua própria profundidade, criando-o ao redor de si mesmos e amando-o até a mentira, pois a mentira é um mistério duplicado, véus adensados, trevas feitas a todo preço!<sup>296</sup> (D'AUREVILLY, 1993, p. 202-203)

Assim como Marmor, assim como em Byron, assim também como em Polidori, de Stasseville parece extrair o mais delicado e vigoroso prazer da mera *consciência* de se cometer um crime. Mais uma vez entra em jogo o valor da felicidade no crime, e constitui-se como uma divertida anedota destacar que *Le dessous de cartes* encontra-se justamente após *Le bonheur dans le crime*. Muito mais refinado do que o prazer na prática delituosa é, mais uma vez, o prazer de se saber infrator:

**para certas almas há o prazer na impostura.** Há uma assustadora, mas inebriante felicidade **na ideia de que se mente e engana**; no pensamento de se saber, sozinho, jogar na sociedade um jogo no qual ela é o brinquedo, um jogo do qual recupera-se o lucro da representação a partir de todas as volúpias oferecidas pelo desprezo.<sup>297</sup> (D'AUREVILLY, 1993, p. 203)

Similar a Marmor na fria indolência, retirando, como ele, enorme prazer na consciência criminosa, desprezando seus iguais e isolando-se de sua companhia por um sentimento de diferenciação radical ou por puro menosprezo, de Stasseville é por fim comparada ao próprio Byron, a quem poderia ter se igualado sem muita dificuldade, houvesse ela apenas querido. Mas seu abandono e torpor eram tamanhos que, mesmo podendo, *simplesmente não quis*, não teve disso a *menor vontade*: “Teria podido, como Lord Byron, percorrer o mundo com uma biblioteca, uma cozinha e uma gaiola em sua carruagem, mas ela não sentira disso a menor vontade”<sup>298</sup>.

A condessa resta sendo o maior mistério da novela, potencialmente cruel por seus atos mas sobretudo pelo desafio que representa à compreensão de quem é, de sua essência e das motivações que a levam a comportar-se como se comporta. Transforma-se, assim, num elaborado e desafiante exemplo dos intrincados caminhos que percorrem os desejos mais inconfessos de uma mulher.

---

<sup>296</sup> *À la voir, on ne pouvait douter qu'elle ne fût, en femme, une de ces organisations comme il y en a dans tous les règnes de la nature, qui, de préférence ou d'instinct, recherchent le fond au lieu de la surface des choses ; un de ces êtres destinés à des cohabitations occultes, qui plongent dans la vie comme les grands nageurs plongent et nagent sous l'eau, comme les mineurs respirent sous la terre, passionnés pour le mystère, en raison même de leur profondeur, le créant autour d'elles et l'aimant jusqu'au mensonge, car le mensonge, c'est du mystère redoublé, des voiles épaissis, des ténèbres faites à tout prix !*

<sup>297</sup> *pour certaines âmes il y a le bonheur de l'imposture. Il y a une effroyable, mais enivrante félicité dans l'idée qu'on ment et qu'on trompe ; dans la pensée qu'on se sait seul soi-même, et qu'on joue à la société une comédie dont elle est la dupe, et dont on se rembourse les frais de mise en scène par toutes les voluptés du mépris.*

<sup>298</sup> *Elle aurait pu, comme lord Byron, parcourir le monde avec une bibliothèque, une cuisine et une volière dans sa voiture, mais elle n'en avait pas eu la moindre envie.* (BARBEY D'AUREVILLY, *Les Diaboliques*, 1973, p. 194)

#### 5.4.2. Hauteclair de Stassin

'Le Bonheur dans le crime' ['A felicidade no crime'], tem no título a evidência da atmosfera moral de transgressão e deleite no vislumbre dos mistérios que marcam a literatura de Barbey e de Byron. A história, consideravelmente simples, é a de um encontro, um assassinato e da felicidade desabusada de um casal. Hauteclair Stassin, que com sua altivez, insolência, misantropia, horror à hipocrisia e gosto pela transgressão, tudo isso associado à força física, agilidade, coragem e mistério, me levam a considerá-la como sendo a mais byrônica das personagens de *Les Diaboliques*, é uma jovem de origem popular, e que se apaixona por Serlon, conde de Savigny, prometido em casamento a outra. Casado, o conde contrata Hauteclair como criada de sua esposa e, juntos, os amantes envenenam a Condessa, casando-se pouco depois e desfrutando, pelo que parece ser, toda a eternidade de um amor inalterável e sem defeitos. Mas Barbey, que admite ser assombrado por três paixões em sua vida – as mulheres, o sangue e o drama –, adiciona ao enredo camadas de detalhes que dão aos personagens uma coloração de folhetim romanesco, com suas cores exaltadas, perfis augustos, posturas “byronescas”.

Segundo um movimento recorrente a cada um dos contos, Barbey lança seu leitor em um labirinto narrativo que só trabalha em favor da multiplicação dos mistérios. É verdade que, como num jogo de espelhos, alguns personagens se refletem uns nos outros, construindo o ambiente moral mais propício ao florescimento da intriga. Essas pistas, entretanto, levam muitas vezes ao vazio, incapazes de responder às questões que se acumulam, deixando claro que o interesse não é na revelação do segredo, e sim na entrega pessoal ao seu processo de construção.

Com tal propósito se apresenta o doutor Terty, testemunha dos amores de Hauteclair e Serlon e depositário único dos segredos funestos do castelo de Savigny. Na narrativa, Terty desempenha o papel recorrente em cada um dos contos de segundo narrador inserido no seio da primeira narração, uma construção em *mise en abîme* que evidencia a consciência de um texto que se reconhece enquanto obra literária, criação narrativa e ficcional (ainda que exista um desejo de veracidade da história narrada).

O longo retrato inicial do personagem, que se estende por duas páginas numa descrição bastante minuciosa, serve acima de tudo para definir os valores morais desse grupo específico e para colocar em discussão alguns dos temas-chave do conto. Entre esses temas encontram-se: a) o ateísmo, indispensável àqueles que agem sem receio de punição, e o desdém completo às restrições de ordens sociais de direito divino (“ele era [...] da escola desses médicos terríveis e de um materialismo absoluto [...] de um cinismo que rebaixa todas as coisas e chamaria de

mocinha duquesas e damas de honra de imperatrizes”<sup>299</sup>); b) o desprezo por leis morais da sociedade e da misantropia resultante (“Naturalista que zombava [...] das leis sociais mas que [...] não as havia substituído pela ideia de Deus, ele se tornou um destes impiedosos observadores que não podem deixar de ser misantropos.”<sup>300</sup>); c) o prazer na impostura marginalizante (“Ele não se indignava virtuosamente. Ele não se encolerizava. Não! ele desprezava o homem tão tranquilamente quanto aspirava uma ponta de tabaco, e tinha até mesmo tanto prazer em desprezá-lo quanto em aspirá-la” (1998, p. 114).

Antes de ser finalmente apresentado aos dois personagens centrais dessa narrativa de transgressão subversiva, o leitor se encontra, graças ao doutor Torty, aclimatado e devidamente preparado para o que encontrará a seguir. E é por fim também Torty quem formulará as perguntas que se repetem ao longo de todo o conto: por que, podendo fazer diferente, os dois amantes escolheram o crime e o consequente ostracismo social? E como, resultado de um crime de sangue vil e efetivamente covarde, podem eles desfrutar de um casamento feliz?

Estabelecidas as questões centrais, o leitor é finalmente apresentado ao Conde e à Condessa de Savigny, já casados anos depois dos acontecimentos que escandalizaram a sociedade de sua pequena cidade monarquista, dado reforçado pelo narrador e de suma importância para a construção do horror futuro: “A cidade, de fato [...] era, como dizia-se então, – mais monarquista que o Monarca.”<sup>301</sup>. Como frequentemente em *Les Diaboliques* [*As Diabólicas*], trata-se aqui de dois personagens de idade avançada – “Eles não eram jovens, nem um, nem o outro [...]. O homem devia ter por volta de 47 anos para mais, a mulher por volta de quarenta e tantos... Eles tinham então, como dizem os marinheiros retornados da Terra do Fogo, *passado a linha*, a linha fatal”<sup>302</sup>. Esse dado não deixa de encontrar eco na biografia do autor (Barbey escrevia completamente consciente de sua idade avançada e, em muitos momentos, seus personagens parecem experimentar os últimos instantes de um frenesi que se esvai). A velhice futura, entretanto, não apaga o brilho sedutor desses heróis byronianos da terceira idade: “Eram um homem e uma mulher, todos os dois muito altos e que, desde o primeiro olhar que eu lhes lancei, me deram a impressão de pertencerem à alta classe da sociedade parisiense” e, mais adiante, “eles [...] eram perfeitamente belos”<sup>303</sup>.

Guardando como um trunfo do suspense a figura de Hauteclair para o momento mais oportuno, o narrador nos direciona primeiramente para Serlon de Savigny, de pé ao lado da

<sup>299</sup> (BARBEY D’AUREVILLY, *Les Diaboliques*, 1973, p. 112)

<sup>300</sup> (*Ibid*, p. 114)

<sup>301</sup> (*Ibid*, p. 121)

<sup>302</sup> (*Ibid*, p. 116)

<sup>303</sup> (*Ibid*, p. 115)

esposa no *Jardin des Plantes*, diante da jaula da pantera. É observado que na frente do casal “não havia, nem em lugar nenhum, melancolia” (1998, p. 116), o que certamente os afasta bastante de *Lara* e do clichê indolente dos personagens de Lord Byron. Entretanto, Serlon carregava nas orelhas duas esmeraldas “que Sbogar (o bandido cavaleiro, herói romântico de Nodier!) carregava no mesmo lugar” (1998, p. 116). Um detalhe talvez ridículo para o gosto da boa sociedade (mas, afinal, o que é que ela sabe sobre gosto?), mas que “mostrava bastante **desdém pelos gostos e ideias da moda**” (1998, p. 116) [grifos meus]. Ora, o aparentemente ínfimo detalhe dos brincos de esmeralda coloca Serlon no ranque de homens que desdenham das ideias da moda, livre das imposições sociais; quem sabe um amante da impostura? Dada a sequência do conto poder-se-ia dizer que sim. Mas a pintura de Serlon é fragmentária e só se completa na de Hauteclair. Diante dela, inclusive, o homem empalidece, como tantos outros nos demais contos da obra, fracos e quase impotentes diante da determinação febril e implacável dessas mulheres.

Hauteclair de Savigny, *née* Stassin, cujo nome, que segundo o doutor Torty “parecia anunciar um destino” (D’AUREVILLY, 1998, p. 126), é o da espada de Olivier na *Chanson de Roland* (poema épico medieval do século XI) e reforça a importância dos nomes próprios dentro da obra de Barbey. O autor, deslumbrado pela possível existência de predestinações, não os retirava de seu contexto imediato, mas sim, como observa Sellier, fazia questão de cunhá-los ele mesmo, calculando a sonoridade e os significados resultantes e se questionando se alguns não poderiam agir como uma verdadeira maldição. Dentro dos romances aurevillianos, os nomes agem muitas vezes como verdadeiras marcas demoníacas, afastando a necessidade de uma presença efetiva da figura infernal, como seria o caso nas obras góticas de Anne Radcliff ou Lewis, mas criando ainda assim uma atmosfera satânica e condenada, um sobrenatural realista com o qual Barbey tanto sonhava.

O nome fatal é apenas uma das características que fazem de Hauteclair o verdadeiro brilho do conto que, ecoando bastante do heroísmo *gauche* dos heróis byronianos, remete sobretudo à divina Gulnare de *The Corsair* [*O Corsário*], talvez uma das únicas *heroínas byronianas* presentes nas obras do poeta inglês<sup>304</sup>. O leitor a percebe pela primeira vez na mesma cena no *Jardin*, junto a Serlon, em oposição a qual é feita toda a sua construção.

---

<sup>304</sup> Gulnare, a intrépida e sanguínea odalisca liberta pelo Corsário no poema de mesmo título não reproduz fielmente as características dos heróis byronianos: no lugar da melancolia e misantropia, e do rígido e cavalheiresco código de ética que guia o Corsário, Gulnare apresenta traços de uma determinação impetuosa, capaz de romper quantas barreiras forem necessárias à realização de seus planos, aí incluso a insubordinação, a revolta e o assassinato. Aproxima-se, portanto, muito ao que se verá em Hauteclair: na espadachim aurevilliana, a resiliência psicológica é imensamente superior à de Serlon, tornando-a capaz de ousadias que a fragilidade masculina acreditaria impossíveis.

Enquanto o homem é delicado e feminino, ela é grande e atlética no limite da androginia, o que leva o narrador a comentar que, “na aproximação desse belo casal, era a mulher quem tinha os músculos, e o homem quem tinha os nervos”<sup>305</sup>. A androginia, recorrente em outros contos do livro<sup>306</sup>, é muito cara aos românticos obscuros como Byron, junto com o hermafroditismo, e constitui uma força negativa, uma união perfeita de macho *na* fêmea, porém, e exatamente por isso, estéril – como se mostrarão Serlon e Hauteclair.

Essa união perfeita e infernal, pois aniquilante, resumida na marcha do casal até o coche que os aguarda ao fim da cena do *Jardin des Plantes* – “Eles passaram por nós, o doutor e eu, mas seus rostos virados um para o outro, se cerrando lado a lado, como se tivessem querido se penetrar, entrar, ele nela, ela nele, e construir um só corpo para os dois, sem olhar para nada além de si mesmos” (D’AUREVILLY, 1998, p. 118) –, ecoa o antigo mito dos seres redondos presente no discurso de Aristófanes sobre o amor, n’*O Banquete* de Platão (2016, p. 73). Em sua união perfeita, essas criaturas encontraram uma felicidade tão completa que as levou à devoção exclusiva de si mesmas, despertando a cólera dos deuses e causando sua condenação à separação definitiva e a uma vida de solidão e busca. Mas, se em Platão, o ônus da separação traz consigo o gozo da paternidade e do estabelecimento de novas relações em sociedade para além da satisfação exclusiva dos enamorados, em Barbey, a exclusão social e a esterilidade dos amantes não parecem comprometer em nada os deleites de uma existência circunscrita ao casal. A transgressão, aqui, não resulta em uma punição presente e, na falta de um Deus, nem mesmo em futura.

A robustez andrógina de Hauteclair, que vestida de negro “fazia pensar na grande Ísis negra do Museu Egípcio”<sup>307</sup>, vem de um manejo extraordinário da espada, o que aumenta na personagem o seu charme novelesco. Hauteclair, com seu nome de lenda medieval, seu charme inquietante<sup>308</sup> e seu olhar que intimidava e eclipsava até as feras<sup>309</sup>, era uma espadachim que “tinha, entre outras coisas, um desengajamento de quarta em terceira que parecia mágica”<sup>310</sup>. Atributos que não a deixam em nada distante do Conde Lara ou de Conrad, mas que, por serem encontrados em uma mulher, a tornam muito mais marginal.

Toda a longa introdução dos personagens principais, muito bem preparada e retardada até o último segundo pela pintura do doutor Torty, da cidade de origem dos personagens, das

<sup>305</sup> (BARBEY D’AUREVILLY, *Les Diaboliques*, 1973, p. 116)

<sup>306</sup> Cf.: D’AUREVILLY, Barbey. Le Rideau cramoisi. In: \_\_\_\_\_. *Les Diaboliques*. Paris: Editions Gallimard, 1973.

<sup>307</sup> (BARBEY D’AUREVILLY, *Les Diaboliques*, 1973, p. 116)

<sup>308</sup> (BARBEY D’AUREVILLY, *Les Diaboliques*, 1973, p. 117)

<sup>309</sup> (BARBEY D’AUREVILLY, *Les Diaboliques*, 1973, p. 117)

<sup>310</sup> (BARBEY D’AUREVILLY, *Les Diaboliques*, 1973, p. 131)

características de seus habitantes, da origem novelesca e plebeia de Hauteclair, serve, como observado anteriormente, para estabelecer a atmosfera moral e o conjunto de valores que explicam, sem justificar, as atitudes posteriores. O que se observa é um gosto prematuro, muito por parte de Hauteclair, mas possivelmente também de Serlon e de Torty, pelo mistério, pelas histórias trágicas e acima de tudo pela impostura subversiva. Há, ao que parece, aqueles que revolucionam pela esperança de uma, com sorte, nova realidade. Em Barbey, assim como vimos em Byron, entretanto, a rebelião se justifica apenas no prazer da afronta.

Antes que seja exposta, entretanto, a rebeldia se realiza sob a aura do mais profundo mistério: Hauteclair levava em sua cidade uma existência discreta e quase misantropa, constantemente mascarada pelos espessos véus que lhe cobriam o rosto e que constituem uma metáfora de sua existência ainda distante do total alcance de suas forças, abafada e restringida por uma situação social que não corresponde às suas qualidades naturais. Pouco conhecida dos homens que enfrentava no salão de armas do pai, a jovem era um verdadeiro mistério para as outras mulheres da região que só escutavam acerca da sua fama. A reação ao mistério se assemelha em muito àquela conquistada por Lord Lara no poema de Byron: a uma espécie de desprezo, mistura-se a curiosidade doentia que não permite abandonar tais criaturas ao esquecimento:

Era sobretudo [...] da parte das jovens damas da cidade, cuja companhia, ainda que compartilhasse a de seus pais, a filha de Stassin, vulgo *La Pointe-au-corps*, não podia desfrutar com decência, que havia uma muito verossímil curiosidade, misturada com desprezo e inveja. [...] com que avidez, e até mesmo com que impudência, eu não as via se debruçar e se precipitar às portinholas logo que a Senhorita Hauteclair Stassin aparecia, trotando ou galopando ao longe numa estrada. (BARBEY D'AUREVILLY, *Les Diaboliques*, 1973, p. 126-127)

É somente mais tarde, tendo finalmente libertado de dentro de si a verdadeira face de animal selvagem e fascinante que calava (materializado na pantera negra da primeira cena no *Jardin des Plantes*), que Hauteclair passa a se expor com desdém e orgulho desafiador. Ainda na parte central da narrativa, trabalhando no castelo de Serlon sob o novo nome de Eulalie, Hauteclair, excela ao adotar uma postura humilde, de olhos sempre baixos e nunca modulando a voz além da subserviência, o que choca o doutor Torty durante suas visitas. A transformação em Eulalie, entretanto, marca o recolhimento em uma espécie de casulo, preparando-a lenta e perversamente para eclodir, ao final da narrativa, livre das máscaras materiais e sociais que a escondiam e alforriada pela audácia do ato que a eleva ao patamar de Condessa de Savigny. A partir de então, e a despeito da exclusão social resultante de tão furiosa liberdade – "viraram-

lhes as costas”, comenta Torty<sup>311</sup> –, Hauteclaira adquire uma postura despótica e senhora de si. Mantendo o hábito de cavalgar nas estradas ao redor do castelo, reage, agora, provocante aos olhares que lhe são lançados:

As estradas no entorno de V... reveem Hauteclaira a cavalo, como no tempo do *La Pointe-au-corps*; mas é o conde de Savigny quem vai com ela, e as mulheres da região, que, como antes, passam de coche, a encaram talvez ainda mais do que quando ela era a robusta e misteriosa jovem de véu azul-escuro, e que não se podia ver. Atualmente, ela levanta o seu véu, e mostra-lhes com ousadia o rosto de serviçal que soube se fazer esposar, e elas retornam indignadas, mas sonhadoras... (BARBEY D'AUREVILLY, *Les Diaboliques*, 1973, p. 168)

Seres misteriosos e afastados, donos de uma beleza extraordinária e objetos de uma febril curiosidade e do apaixonado desprezo de seu entorno, só falta a essas duas criaturas românticas o amor ardente pelo crime para além de sua utilidade prática. Nos casos de Serlon e Hauteclaira de Seigny, ele não só existe como também é possivelmente a causa do maior mistério da narrativa. Tendo assassinado, juntos, a primeira Condessa de Savigny, causando um choque na pequena cidade, Serlon e Hauteclaira vão além, somando mais uma ofensa em sua caderneta de débitos morais: realizam um casamento entre classes, para o completo horror de uma sociedade monarquista e classista até a medula.

A partir daí as dúvidas, compartilhadas pelo doutor Torty, pelo narrador e também pelo leitor, acumulam-se umas sobre as outras: por que, sendo jovem e rico, Serlon prefere trazer a amante para trabalhar em sua própria casa, associando-se com ela num crime covarde que condena a jovem esposa a uma morte dolorosa, ao invés de simplesmente fugir e recomeçar a vida em outro lugar? E Hauteclaira, por qual razão ela escolhe se humilhar e ser a criada na casa de Serlon, conseguir a confiança da esposa, para depois sujar as próprias mãos com seu sangue inocente? E, coisa pior(!), por que, após ter servido como criada naquela casa, após o assassinato da Condessa, retornar agora como senhora? Para morar sob aquele mesmo teto, em contato com aquela mesma sociedade que a julgou e a julgaria para sempre, mais do que pelo crime de sangue, pelo crime de classe cometido ao se casar fora de seu meio, ao rebaixar um nome nobre à sua pequenez de plebeia *assalariada*? Sem resposta definitiva, o autor comenta: “um gosto vivo logo nos deprava”<sup>312</sup>.

Ao que tudo indica, assim como o horror é, no final das contas, causado mais pelo crime de classe do que pelo de sangue, o prazer mais absoluto se encontra não na realização pacífica de uma felicidade duradoura, mas na sua existência *através do e no* crime que o possibilitam. Duplamente assassinos, pela vida que tiraram e pela afronta social, a impostura se torna para

<sup>311</sup> (BARBEY D'AUREVILLY, *Les Diaboliques*, 1973, p. 165)

<sup>312</sup> (BARBEY D'AUREVILLY, *Les Diaboliques*, 1973, p. 147)

este casal o combustível mesmo de uma ventura irredutível, incompatível com qualquer noção de justiça terrena ou divina. Torcy observa, não sem certa comoção, que

há aqui somente os fatos, que me chocam tanto quanto a vocês. Há o fenômeno de uma felicidade contínua, de uma bolha de sabão que cresce sempre e que não se desfaz nunca! Quando a felicidade é contínua, já é uma surpresa; mas esta felicidade no crime, é uma estupefação, e eis que faz vinte anos que eu não me recupero dessa estupefação. (D'AUREVILLY, 1998, p. 167)

Finda a leitura, fica-nos a impressão de que há alguns segredos que se fabricam por receio da opinião pública e outros que se concebem por puro apetite de prazer. Contrário, entretanto, às previsões mais céticas, parece habitar o mundo, como deixou entrever Lord Byron e nos confirma Barbey, uma outra classe de coisas, que desafiam todas as exigências da razão objetiva e afrontam impiamente os desígnios e a justiça celestiais. São mistérios escusos, vis e rastejantes, engendrados, enfim, exclusivamente na fervilhante paixão pelo escândalo, pelo prazer na dor: pela ventura no crime. Alguns deles, os mais desabusados, apresentam-se publicamente e gozam a olhos vistos com o horror da sociedade: assim são Hauteclair e Serlon, cuja felicidade inquebrantável e crescente só se completa na certeza de agir contra a moral, contra a ordem, e isso à plena luz do dia. Byron apresentou em sua vida uma postura semelhante, assim como os seus personagens decaídos. Mantiveram-se vivos, aprimorando-se até ganhar a distinção de uma estética, uma verdadeira filosofia da perversão, e refletiram-se na obra de Barbey, que via nesses atos de iniquidade uma faceta grandiosa da vida, dando-lhe a sublimidade que exigia o seu coração glamuroso e decadente.

Ao final do conto, o narrador conclui:

É com essa [...] postura que eles sempre responderam vitoriosamente a tudo, ao abandono, às más palavras, ao desprezo da opinião indignada, e que eles fazem quem quer que encontrem crer que o crime do qual eles foram acusados algum dia não passou de uma atroz calúnia. (BARBEY D'AUREVILLY, *Les Diaboliques*, 1973, p. 165)

São criminosos; e com orgulho.

## 6. Conclusão

Alcançada a última etapa deste trabalho, o que se apresenta como conclusão é bastante distinto do que se calculava inicialmente. Mas o que é o cálculo diante do texto? Muito pouco, quase nada. E se o destino final não é exatamente o que se divisou, isso se deve antes ao próprio percurso que acabei por percorrer. O plano de trabalho formulado há mais de dois anos se propunha a demonstrar como a figura dos extravagantes e sorumbáticos heróis que Lord Byron pintou com tanto sucesso em sua época se replicam na produção literária aureviliana. A verdade é que a inspiração byroniana na obra de d'Aurevilly, principalmente no que diz respeito aos homens misteriosos e transgressores que a assombram, é evidente, muito clara: não há crítico que a comente com o menor matiz que seja de dúvida. Mas para além deles, em Barbey d'Aurevilly é sobretudo sobre as mulheres que as atenções recaem, e às quais ele concede diversos elementos byronianos. As figuras femininas são a paixão e o delírio desse autor que faz datar do seu nascimento essa sua obsessão. Diante disso, me restaria somente apontar com mais um dedo (como se já não os houvesse que o façam em número suficiente) os momentos em que as inspirações byronianas se encarnam na outra margem do canal da Mancha...

Mas a isso substituiu-se um outro exercício, muito mais interessado no próprio artista, e que trouxe como fruto um retrato, em certa passagens moral, certamente preocupado com suas predileções estéticas, mas sobretudo interessado na configuração intelectual de Barbey d'Aurevilly. Não se pode atribuir à mudança uma única causa – muda-se o tempo, mudam-se os interesses, o foco, o ponto de vista, muda-se até quem ou como são as pessoas, mesmo aquelas que já não são mais e por isso teriam, ao menos em teoria, entrado em estado de permanência. Pode-se, no entanto, considerar como sendo uma entre as principais explicações o surgimento, natural diante de quem foi Barbey, do interesse em desvendar, no mar de paradoxos em que nasceu, cresceu, escreveu e habitou, algum elemento de permanência, a pessoa constante e o gosto que a constitui e que se conserva no centro do que é provisório, mantendo a unidade no e acima do tempo, assim como ambicionava Schiller para toda a humanidade. Me cativou a possibilidade de desvendar – ou pelo menos abrir alguns caminhos para isso – em qual escola d'Aurevilly obteve sua educação estética, assim como os fundamentos que, ao contrário do que julgavam todos os seus detratores, foram capazes de fazer da aparente discrepância entre princípios, ideias, religião e ações, um inegavelmente intrincado mas surpreendentemente coerente sistema de inteligência. E se Lord Byron continuou a desempenhar uma função substancial ao longo destas páginas, isso se deve ao fato de ter sido o mestre dileto deste insubordinado e satânico pupilo.

Definido o novo foco não foram descartados alguns dos desafios já previstos desde o contato inicial com a poética aureviliana. Deles, o primeiro repousou no fato de que determinar o nome do colégio onde Barbey d'Aurevilly se formou é menos evidente do que se poderia imaginar, e se a crítica tradicionalmente o vincula ao Romantismo, não é difícil alcançar as razões que tornam arriscado igualar irrefletidamente esse antimoderno a todos os pretensos discípulos dessa escola. Barbey d'Aurevilly foi um aluno insubordinado que, em *Arte*, tomou com as próprias mãos as rédeas de toda a sua formação, negando-se a professar por convenção qualquer preceito ou estética. O que se pôde observar ao longo do trabalho que se desenvolveu aqui é que, se Barbey se vinculou ao Romantismo, foi sobretudo pelo fato de os dois – movimento e autor – apresentarem uma mesma concepção da vida humana como possuidora de um princípio transcendental e metafísico que não poderia e nem poderá, em tempo nenhum, ser inteiramente apreendido ou revelado pela frieza asséptica e objetiva da razão. Considerados e analisados assim ao longo dos Capítulos II e III, acredito poder então afirmar aqui serem de certa forma religiosos tanto Barbey d'Aurevilly quanto um Romantismo que encontre na *Arte* uma resposta à necessidade humana de transcendência, oferecendo um meio alternativo à construção moral e espiritual do indivíduo e que passa por sua educação estética e pelo estímulo de sua sensibilidade artística. Sendo assim, a laicidade dos românticos, se é que a houve, resta apenas aparente: ao Deus cristão (ou muçulmano, judeu, hindu, etc.) substitui-se essa nova divindade, que é a *Arte* como revelação ou ferramenta adequada ao vislumbre da Unidade, do Todo, do segredo assentado no centro e que Sabe e É, tirando-nos, por instantes, do ciclo de suposições magistralmente aludido por Robert Frost em 'The Secret sits': "We dance round in a ring and suppose,/But the Secret sits in the middle and knows."<sup>313</sup>. Jean-Marie Schaeffer observa como o Romantismo vê na *Arte* o instrumento permitindo levantar o véu do mistério – como entendia Novalis – a fim de contemplar a deusa no esplendor de sua nudez<sup>314</sup>, ou o próprio véu que adere ao Ser – como imaginava Goethe, para quem "a deusa de Saís só pode se mostrar velada"<sup>315</sup> – dando-lhe assim alguma forma cognoscível<sup>316</sup>.

Um Romantismo deísta não poderia, então, ser indiferente ao deísta que Barbey d'Aurevilly sempre foi, inclusive quando se proclamava ateu. A verdade é que o princípio de excepcionalidade e sublimidade metafísica que acompanha todo debate de ordem teológica sempre fez parte da natureza aureviliana: sendo um apaixonado pelo "outro lado" do jogo da

---

<sup>313</sup> "Nós dançamos ao redor e supomos,/Mas o Segredo senta no meio e sabe". (FROST, 'The Secret sits')

<sup>314</sup> *Contempler la desse dans la splendeur de sa nudtié* (SCHAEFFER, 1983, p. 27)

<sup>315</sup> (SCHAEFFER, 1983, p. 26)

<sup>316</sup> (SCHAEFFER, 1983,p. 26)

vida, Barbey nunca pôde incorporar o nível de ceticismo que se poderia esperar de um verdadeiro incrédulo, nem aceitar se submeter à claridade ofuscante de uma razão pura, extintora das sombras, das zonas obscuras, dos cantos inexplorados, de todos os ecossistemas excelentes ao florescimento das exóticas, fascinantes e eventualmente pútridas flores do desejo. Exatamente nesse ponto surge o segundo desafio na nova análise à qual me propus, e que diz respeito ao papel e importância da transgressão na obra aureviliana. E aqui, se *Les Diaboliques*, primeiramente ambicionado como objeto principal de minha pesquisa, ganha um papel sobretudo marginal no retrato intelectual que acabei desenvolvendo, ele não deixou de ser essencial como são todas as margens, pois delimitou os assuntos e permitiu o desenho dos aspectos mais importantes do sistema de pensamento que reúne e expõe, afinal, em nenhum outro de seus textos a transgressão ganhou um papel tão central e demonstrou tão fortemente a sua importância.

Com o livro entre as mãos, me proponho um último exercício, e mergulho uma vez mais no romanesco mundo aureviliano, me deixando abandonar na corrente tormentosa de suas histórias. O aspecto psicológico é evidente e algumas décadas antes de Freud, Barbey subscreve a uma literatura que investiga com muito sucesso os subterrâneos perigosos do desejo erótico e das perversões. Mas para o autor, nenhum outro lugar é mais fértil à subversão do que o espírito feminino: além de um enigma, ele se desenha como um local de armadilhas mortais a qualquer um que aí se aventure desavisado; e não raro suas personagens são construídas como mulheres-esfinge, alegoria de alguns dos mais primitivos medos masculinos: a impotência, a castração. Não admira então que a possivelmente ninfomaniaca Albertine, em *Le rideau cramoisi*, veja multiplicar em seu quarto império essas figuras metade mulher e metade fera. O conto, inclusive, inicia o movimento que se repetirá em todas as histórias: nenhuma resposta, a narrativa só faz multiplicar as interrogações, deixando claro que o interesse não é na resolução de mistérios e sim na entrega pessoal ao seu processo de construção. Barbey nos convida a perturbar a tranquila superfície do segredo e a mergulhar. E então eu me vejo, de novo, diante dessa frase, destacada insistentemente a lápis a cada leitura, e que sempre me pega de assalto e me puxa, como uma paixão. “Le roman est plus commun que l’histoire”, “O romance é mais comum do que a história”, diz o narrador de *Le dessous de cartes d’une partie de whist*. E novamente eu olho para essa frase que me assombra e deslumbra, que pra mim contém toda a essência do pensamento literário de Barbey d’Aurevilly, e me vejo tentada a questionar: por que ela me maravilha tanto? De que forma a obra de Barbey d’Aurevilly a comprova? E, não menos importante: o que Lord Byron tem a ver com isso? Aqui, peço licença para realizar alguns saltos.

“No dia 14 de dezembro de 1874, me informa Philippe Sellier, um artigo de *Paris-Journal*, após ter comunicado o lançamento das *Diaboliques*, tratava Barbey de ‘Eungène Delacroix do romance’”<sup>317</sup>. Eu medito, intrigada, sobre essa aproximação, e me debruço sobre *La mort de Sardanapale*, quadro aludido no início de *Le plus bel amour de Don Juan*, segundo dos contos das *Diaboliques*. Assim como Barbey, Delacroix é um artista de produções exclamativas, no qual transbordam as exigências do desejo. Amor, morte e a volúpia da autodestruição. Nada mais romântico e, sobretudo, nada mais byroniano. Mas por quê? Permitam-me mais um salto temporal.

Em 1802, no seu prefácio à segunda edição das *Lyrical Ballads*, William Wordsworth, nos propunha o seu mais radical experimento: “escolher incidentes e situações da vida comum e relacioná-los ou descrevê-los por inteiro, tanto quanto fosse possível, em uma seleção da linguagem realmente usada pelo homem; e, ao mesmo tempo, lançar por sobre eles um certo colorido da imaginação, pelo qual as coisas ordinárias se apresentariam à mente de uma forma incomum”. O romantismo nos sussurrava que a vida, em toda a sua potência, deveria ser o objeto preferencial da Arte: e pouco levaram essa verdade tão a fundo quanto Lord Byron. Em sua obra, como observamos ao longo do capítulo IV, o que seduziu, e nos seduz até hoje de fato, é o caráter confessional, que permitia aos leitores descobrir-se como cúmplices das transgressões que constelam os poemas e que encontram eco em seu autor, levando-os a participar por tabela de uma existência pulsante, fantástica, romanesca *de fato*.

Assim como em Wordsworth, o objetivo era retirar dos fatos da vida a matéria pulsante da poesia. Mas em Lord Byron o movimento observado é um pouco mais radical: apaixonado pela transgressão, ele constrói para si uma existência palpável e objetivamente tão fantástica, que se torna romance. A vida como arte levada às últimas consequências, um impulso que nos é muito contemporâneo e remete a centenas de outros artistas, principalmente pós-romantismo: de Rimbaud abandonando as letras para encontrar a morte traficando armas em terras africanas, a David Bowie inteiramente dedicado a dar vida total à sua *persona*. E se, como defendiam os filósofos de Port Royal, o respeito completo dos valores cristãos parece por norma produzir uma sofrível poesia<sup>318</sup>, só se pode comprovar daí que famílias felizes não fazem boa literatura, exigindo-se do crime os golpes de emoção que balançam a banalidade do mundo. Ao crime e à transgressão Lord Byron se lança como poucos, acumulando em sua caderneta de débitos morais a bissexualidade (ainda condenada como crime em sua época), o adultério, os vícios mais variados, a profanação e uma possível ligação amorosa com a meia-irmã Augusta Leigh,

---

<sup>317</sup> (SELLIER, 1981, p. 25.)

<sup>318</sup> (SELLIER, 1981, p. 26)

*née* Byron. “Mad, bad, and dangerous to know”, acusaria-o, abandonada e doente de amor (ou muito mais provavelmente de ódio), a escritora Caroline Lamb, que manteve com ele um turbulento relacionamento.

Satisfeita, posso enfim assentir um lento retorno aos princípios desta excursão, e contemplo novamente *Sardanapale* e Delacroix. “Eu não gosto da pintura conveniente”, dizia esse artista modelo do movimento romântico francês. Seus quadros são a expressão sincera de um imaginativo, um apaixonado pelo que o sobrepuja, pela expressão das cores fortes, pelo tumulto trágico e pela amplidão sublime e aterradora dos céus tempestuosos, reduzindo a caquinhos o rígido decoro do bom gosto e da ordem racional impostos pela estética neoclássica que dominou os dois séculos anteriores. Aqui, expressão do insensato, do horrendo, do descomunal, e um abandono quase total aos mistérios de si. Barbey d’Aureville participa dessa mesma energia. Ele é inteiro o amor pelas coisas insensatas e o desejo de ser um, único de sua espécie. Nesse ponto, mais do que na replicação estética de topos e tipos, cuja exploração era o meu objetivo inicial, é que Lord Byron encontra no autor francês o seu eco: na romantização da vida. Na paixão pela impostura. Para Barbey faltou, entretanto, a oportunidade, em geral tão rara e que só se mostra para alguns (será se ditosos?) escolhidos da fortuna, de reunir a uma só vez o tempo, o dinheiro, a beleza e o talento para uma existência de bandido cavalheiro *à la* Sboogar de Nodier, ou de sublime Satanás de Milton. Mas, perspicaz, Barbey conseguiu perceber que “o romance é mais comum do que a história” (para retornarmos enfim à frase que me obceca), e o romance acontece nesses átimos de segundo que transformam a vida ordinária e que tocam o sobrenatural. O romance são os acontecimentos de um fantástico tão real, que parecem ficção.

Em *Les Diaboliques*, e em toda a obra de Barbey, são eles que abundam: os amores impossíveis, os crimes passionais, as vinganças privadas, as obsessões passageiras, a romantização das pequenas misérias e pirraças de coisa nenhuma que, apesar disso, apesar de não mudar o curso das nações e nem dirigir os destinos dos homens, dão à vida particular e íntima de cada um os seus momentos ardentes (como diria Baudelaire). Há existências e existências. Entretanto, parece que para mentes como a de Barbey e Lord Byron, algumas valem, mais do que outras, a pena de serem vividas. Ou de figurarem, gloriosas, nas páginas de um romance.

## Referências Bibliográficas

ABRAMS, M.H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. London: Oxford UP, 1953.

ABRAMS, M. H. *The Mirror and the Lamp*. New York: Oxford University Press, 2010.

ABRAMS, M. H. *O Espelho e a Lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

ANSELMINI, Julie. “Le roman et les sortilèges : réemplois du conte merveilleux chez George Sand et Jules Barbey d’Aurevilly”, *Féeries* [online], 12 | 2015, publicado em 15 Out. 2016. Acessado em 12 ago. 2021. Disponível em: <http://journals.openedition.org/feeries/965> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.965>

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.

BARBEY D’AUREVILLY contre son temps. Un écrivain dans la tourmente du XIXe siècle. *France Archives*, 2021. Disponível em <<https://tecnoblog.net/responde/referencia-site-abnt-artigos/>>. Acesso em 01 de dezembro de 2021

BARBEY D’AUREVILLY, Jules. *La Bague d’Annibal*. Alphonse Lemerre, éditeur, 1907, p. 173-174. Disponível em : [https://fr.wikisource.org/wiki/La\\_Bague\\_d%E2%80%99Annibal](https://fr.wikisource.org/wiki/La_Bague_d%E2%80%99Annibal). Acesso em 2 de fevereiro de 2022.

\_\_\_\_\_. *Correspondance générale : Tome III : 1851-1853, Volume 3*. Besançon : Univ. Franche-Comté, Annales Littéraires de l’Université de Besançon, « Les Belles Lettres », 1983.

\_\_\_\_\_. *Correspondance générale - Tome VI : 1857-1865*. Besançon: Presses Univ. Franche-Comté, Annales Littéraires de l’Université de Besançon, « Les Belles Lettres », 1986.

\_\_\_\_\_. *Disjecta Membra*. Paris : Gabriel Beauchesne et Cie, éditeurs, 1909. Disponível em : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9695153s/fl.item.texteImage>. Acesso em 20 de maio de 2022.

\_\_\_\_\_. *Les Diaboliques*. Paris: Éditions Gallimard, 1973.

\_\_\_\_\_. “Lettre et article de Barbey d’Aurevilly”. In: BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal*. In. : *Œuvres Complètes, vol. I*. Paris : Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, 1868. Disponível em: [https://fr.wikisource.org/wiki/Les\\_Fleurs\\_du\\_mal/1868](https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Fleurs_du_mal/1868). Acesso em 15 de jan. de 2022.

\_\_\_\_\_. “Madame Bovary, par M. Gustave Flaubert”. *Le Pays*, 6 octobre 1857. Disponível em: [https://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/048\\_019/](https://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/048_019/). Acesso em 11 de fevereiro de 2022.

\_\_\_\_\_. *Memorandum deuxième*. Paris : P. -V Stock, Éditeur, 1838.  
Disponível em : < <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ga000302.pdf>>. Acesso em 21 de outubro de 2021.

\_\_\_\_\_. *Memoranda*. Paris : Ed. Rouveyre et G. Blond, 1883.  
Disponível em : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6501740n/f153.item>. Acesso em 15 de junho de 2022

\_\_\_\_\_. « Byron ». *Les œuvres et les hommes, 2<sup>e</sup> série, tome XII : Littérature Étrangère*. Paris, A. Lemerre, 1890, VIII-403. Disponível em : [http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/critique/barbey-aurevilly\\_litterature-etrangere/](http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/critique/barbey-aurevilly_litterature-etrangere/). Acesso em 31 de agosto de 2020.

\_\_\_\_\_. *Les Prophètes du passé*, Paris : Librairie nouvelle, 1860.

\_\_\_\_\_. *Barbey d'Aurevilly: Œuvres romanesques complètes, tome I*. Paris: Gallimard, Pléiade, 1964, p. 1295

\_\_\_\_\_. *Une vieille maîtresse*. In: BARBEY D'AUREVILLY, Jules. *Barbey d'Aurevilly, Romans*. Paris: Éditions Robert Laffont, 1981.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal*. In. : *Œuvres Complètes, vol. I*. Paris : Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, 1868. Disponível em: [https://fr.wikisource.org/wiki/Les\\_Fleurs\\_du\\_mal/1868](https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Fleurs_du_mal/1868). Acesso em 15 de jan. de 2022.

BARBOSA, Maria Aparecida. “Introdução”. In: TIECK, Ludwig. *Feitiço de amor e outros contos*. Trad. Maria Aparecida Barbosa e Karin Volobuef. São Paulo: Hedra, 2009.

BARBOZA, Onédia Célia de Carvalho. *Byron no Brasil: Traduções*. São Paulo: Ática, 1974.  
BATALHA, Maria Cristina. Figurações da personagem feminina em Barbey d'Aurevilly. *Revista Abusões*, Rio de Janeiro, v. 03, n. 03, p. 01-27, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/abusoes.2016.26285>. Acesso em: 03 set. De 2019.

BÉNICHOU, Paul. Réflexions sur le Romantisme français. In: \_\_\_\_\_. *Romantisme français Tome II*. Paris: Gallimard, 2004. p. 1997-2017.

BENOÎT, Jérémie. « Jules Amédée Barbey D'aurevilly (1808-1889) ». *L'histoire par l'image*, março de 2016. Disponível em : <https://histoire-image.org/etudes/jules-amedee-barbey-aurevilly-1808-1889>. Acesso em 01 de maio de 2022.

BERTHIER, Philippe. Une vie « en Byron » : le cas Barbey d'Aurevilly. *Romantisme*, ano 1974 v. 8, pp. 22-35

BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique*. Paris: Librairie Larousse, 1974.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

BLANCHOT, Maurice. “De Jean-Paul à Giraudoux”, *Journal des débats*, Paris, 3 de fevereiro de 1944, p. 2-3.

BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. "Satanic school". *Encyclopedia Britannica*, 18 Nov. 2014, <https://www.britannica.com/art/Satanic-school>. Accessed 9 April 2022.

BURKE, Edmund. *Considerations on the Revolution in France*. Oxford: MDB Oxford Editions, 2016.

\_\_\_\_\_. "A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful". In: BURKE, Edmund. *Complete Works of Edmund Burke*. United Kingdom: Delphi Classics, 2016. Ebook.

BYRON, Lord. 'Childe Harold's pilgrimage'. In: COLERIDGE, Ernest Hartley. (Ed.). *The Works of Lord Byron, Volume II*. Londres: John Murray, Albemarle Street; Nova Iorque: Charles Scribner's sons, 1899. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/25340/25340-h/25340-h.htm>>. Acesso em: 09 set. 2019.

\_\_\_\_\_. *Lord Byron: Complete Works*. Londres: Delphi Classics, 2014 [Ebook]

\_\_\_\_\_. 'Letters, 1898, ii'. In.: BYRON, *Lord Byron: Complete Works*, Londres: Delphi Classics, 2014 [Ebook]

\_\_\_\_\_. 'The Corsaire'. In.: *Lord Byron: Complete Works*. Londres: Delphi Classics, 2014 [Ebook]

\_\_\_\_\_. Lara: A tale. In: COLERIDGE, Ernest Hartley (Ed.). *The Works of Lord Byron. Vol. III*. Londres: John Murray, Albemarle Street; Nova Iorque: Charles Scribner's sons, 1900. Disponível em <<http://www.gutenberg.org/files/21811/21811-h/21811-h.htm>>. Acesso em: 01 set. 2019.

CAZOTTE, Jacques. *Le diable amoureux*. Paris: Henri Plon, Imprimeur-Éditeur, 1871. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/52611/52611-h/52611-h.htm>>. Acesso em: 28 nov. 2017.

CHAMPEAUX-ROUSSELOT, Marguerite. Jules Barbey d'Aurevilly et George Byron. *Recherches entrecroisées*, 2005. Disponível em: <https://recherches-entrecroisees.net/2011/09/10/jules-barbey-daurevilly-et-george-byron-par-marguerite-champeaux-rousselet/>. Acesso em: 8 de abr. de 2022

CHATEAUBRIAND, François-René. *Génie du christianisme*. Paris : Garnier Frères, 1828. Disponível em: [https://fr.wikisource.org/wiki/G%C3%A9nie\\_du\\_christianisme](https://fr.wikisource.org/wiki/G%C3%A9nie_du_christianisme). Acesso em 16 de outubro de 2020.

COLERIDGE, Ernest Hartley. (Ed.). *The Works of Lord Byron, Volume II*. Londres: John Murray, Albemarle Street; Nova Iorque: Charles Scribner's sons, 1899. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/25340/25340-h/25340-h.htm>>. Acesso em: 09 set. 2019.

COLERIDGE, *Biographia Literaria*, 1817, Chapter XIV. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/articles/69385/from-biographia-literaria-chapter-xiv>. Acesso em 25 de jun. de 2022.

COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. *Os Antimodernos: De Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

\_\_\_\_\_. *Les Antimodernes: De Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Paris: Gallimard, 2005.

COTTINGHAM, John. *The Cambridge companion to Descartes*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

DAVIS, Garold N. "Medievalism in the Romantic: Some Early Contributors." *Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association*, vol. 28 no. 1, 1974, p. 34-39. Project MUSE, doi:10.1353/rmr.1974.0020.

DJOURACHKOVITCH, Amélie (org.). « *Le contexte* », In.: *Barbey d'Aureilly : «L'ensorcelée»*. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Études littéraires », 1998, p. 9-23. Disponível em: <https://www.cairn.info/-9782130493471-page-9.htm>

DOUMIC, René. 'Un Attardé du romantisme - Jules Barbey d'Aureilly'. *Revue des Deux Mondes*, 5e période, tome 11, 1902, p. 445-456.

DUPRONT, Alphonse. *Du Sacré*. Paris: Gallimard, 1987

ESCARPIT, Robert. La traduction de Byron en français. In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1956, n°8. pp. 121-130. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/caief\\_0571-5865\\_1956\\_num\\_8\\_1\\_2087#:~:text=La%20traduction%20la%20plus%20ancienne,ayant%20%C3%A9t%C3%A9%20traduit%20en%201819](https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1956_num_8_1_2087#:~:text=La%20traduction%20la%20plus%20ancienne,ayant%20%C3%A9t%C3%A9%20traduit%20en%201819). Acesso em 04 de junho de 2022.

ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris: Éditions Gallimard, 1963.

ESTÈVE, Edmond. *Byron et le romantisme français : essai sur la fortune et l'influence de l'oeuvre de Byron en France de 1812 à 1850*. Paris: Librairie Hachette, 1907. Disponível em

FALBEL, Nachman. 'Os fundamentos históricos do Romantismo', p. 23-50. In.: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

'LES FLEURS DU MAL ou l'outrage à la morale publique'. *Ministère de la justice*. 14 de agosto de 2020. Disponível em : <http://www.justice.gouv.fr/histoire-et-patrimoine-10050/proces-historiques-10411/les-fleurs-du-mal-ou-loutrage-a-la-morale-publique-33432.html>. Acesso em 23 de junho de 2022.

GALLAGHER, Catherine. "Ficção". In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GEORGES-MÉTRAL, Alice De. "Les stratégies d'insertion de l'éthique dans Le Cachet d'Onyx de Jules Barbey d'Aureilly". *Cahiers de Narratologie [Online]*, 2005. Disponível em: <http://journals.openedition.org/narratologie/27>. Acesso em: 05 de maio de 2022.

GREENE, John Patrick. "Byron". In : PETIT, Jacques (dir.). *La Revue des lettres modernes. Les maîtres. Lettres de Barbey à des amies*. Paris: Garnier, 1970, p. 7-14

GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

GUSDORF, George. Introduction: En quête du romantisme. In. *Le romantisme - Tome I: Le savoir romantique*. Paris: Éditions Payot & Rivage, 2011.

HOBBS, Thomas. *Do Cidadão*. Tradução, apresentação e notas de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HOBBS, Thomas. *Leviatã*. São Paulo: Abril Cultural, 2004. (C. Os Pensadores)

HOGLE, Jerrold E. *Cambridge Companion to gothic fiction*. 2002. [Ebook]

'INTRODUCTION to *The Giaour*'. In.: BYRON. *Lord Byron: Complete Works*. Londres: Delphi Classics, 2014 [Ebook]

KEATS, John. *Selected Poems*. Londres: Penguin Classics, 1988.

KEATS, John. *Ode sobre a melancolia e outros poemas*. Org. e trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Hedra, 2010.

KIRK, G. S. On Defining Myths. In: DUNDES, Alan (Ed.). *Sacred Narrative: Readings in the theory of myth*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1984, p. 53-61.

LAROCHE, Hugues. « Posture et figure chez Barbey d'Aurevilly », *Romantisme*, 2013/3 (n° 161), p. 87-99. DOI : 10.3917/rom.161.0087. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2013-3-page-87.htm>

LOCKE, J. *Carta acerca da tolerância*. 1 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (C. Os Pensadores)

\_\_\_\_\_. *Segundo tratado sobre o governo*. 1 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (C. Os Pensadores)

MAISTRE, Joseph de. *Les soirées de Saint Pétersbourg*. Paris: La librairie ecclésiastique de Rusand, 1822.

MCKEAN, J.; OPELZ, H. [orgs]. *Blanchot romantique: a collection of essays*. Oxford; New York: Peter Lang, 2011.

MÜLLER, A. C. P. O romance no tribunal: o caso Madame Bovary. **Non Plus**, [S. l.], v. 6, n. 12, p. 54-70, 2017. DOI: 10.11606/issn.2316-3976.v6i12p54-70. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/nonplus/article/view/132389>. Acesso em: 30 abr. 2022.

MUSSET, Alfred. Confessions d'un enfant du siècle. In: PALMA, Anna; CHIARIANI, Ana Maria; TEIXEIRA, Maria J. Gambogi. (Org.). *O romantismo europeu: antologia bilingue*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 126-161

NAJJAR, Alexandre. 'Le procès des Fleurs du Mal'. *L'orient Littérature*. 01 de abril de 2021. Disponível em : <https://www.lorientlejour.com/article/1257295/le-proces-des-fleurs-du-mal.html>. Acesso em 23 de junho de 2022.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PARISSE, Lydie. « De Bloy à Borges. Une théologie fantastique ». In : MAROT, Patrick (dir.). *Frontières et limites de la littérature fantastique*, Paris : Classiques Garnier, 2020, p. 153-166.

PECORARO, Rossano. *Filosofia da História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

PETIT, Jacques. *Barbey d'Aurevilly critique*. Besançon: Les Belles lettres. 1963

\_\_\_\_\_. « Joseph de Maistre », in PETIT, Jacques (dir.), *La Revue des lettres modernes. Les maîtres. Lettres de Barbey à des amies*, 1970, p. 15-23

\_\_\_\_\_. Introduction. In: D'AUREVILLY, Barbey. *Les Diaboliques*. Paris: Éditions Gallimard, 1998.

PINARD, Ernest. *Procès intenté à M. Gustave Flaubert devant le tribunal correctionnel de Paris (6e Chambre) sous la présidence de M. Dubarle, audiences des 31 janvier et 7 février 1857 : réquisitoire et jugement*. Disponível em : <https://www.bmlisieux.com/curiosa/epinard.htm#:~:text=Flaubert%20cultive%2C%20celui%20qu'il,genre%20descriptif%2C%20la%20peinture%20r%C3%A9aliste>.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

POLIDORI, John William. *The vampyre: A tale*. Londres: Sherwood, Neely, and Jones, 1819. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/6087/6087-h/6087-h.htm>>. Acesso em: 08 jan. 2019.

POTOCKI, Jean. *Le Manuscrit trouvé a Saragosse*. Paris : Librairie Générale Française, 1992.

PÚCHKIN, Aleksandr. *Египетские ночи*, São Petersburgo: Въ Гуттенверговой Типографи, 1837. Disponível em : <http://lib.pushkinskiydom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=FdE7cfozXS4%3D&tabid=10502>. Acesso em 21 de março de 2022.

“LA QUERELLE DES Anciens et des Modernes”. *BNF ESSENTIELS*. 2022. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/essentiels/repere/querelle-anciens-modernes>. Acessado 29 de março de 2021

RADCLIFFE, Ann. *The Mysteries of Udolpho*. The Project Gutenberg, 2009. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/3268/3268-h/3268-h.htm>. Acesso em 15 de maio de 2021.

RATCLIFFE, Susan. *Oxford Essential Quotations*. 5 ed. Oxford : Oxford university Press. 2017. Disponível em: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780191843730.001.0001/acref-9780191843730>. Acesso em 25 de maio de 2022.

RINCÉ, Dominique; LECHERBONNIER, Bernard. *Littérature: Textes Et Documents (XIXe Siècle)*. Paris: Nathan, 1987.

RICOEUR, Paul. Mito e História. In: \_\_\_\_\_. *A hermenêutica bíblica*. Apresentação François-Xavier Amherdt. Tradução Paulo Meneses. São Paulo: Edições Loyola, 2006, p. 247-266.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Émile, ou De l'éducation* : Œuvres complètes de J.-J. Rousseau, tome II : La Nouvelle Héloïse. Émile. Lettre à M. de Beaumont. Paris : A. Houssiaux, 1852-1853 (p. 798). Disponível em : <[https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%89mile,\\_ou\\_De\\_l%27%C3%A9ducation/%C3%89dition\\_1852](https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%89mile,_ou_De_l%27%C3%A9ducation/%C3%89dition_1852)>. Acesso em 01 de maio de 2020.

\_\_\_\_\_. *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. Paris: A. Houssiaux, 1852-1853 (p. 3). Disponível em: <[https://fr.wikisource.org/wiki/Julie\\_ou\\_la\\_Nouvelle\\_H%C3%A9lo%C3%AFse](https://fr.wikisource.org/wiki/Julie_ou_la_Nouvelle_H%C3%A9lo%C3%AFse)> . Acesso em 15 de junho de 2020.

RUSSEL, Bertrand. *History of Western Philosophy*. Londres: Routledge, 2005.

ROSETTI, Micaela Lüdke. ‘Burke, Kant e Lyotard: reflexões acerca do sublime’. *Palíndromo*, nº 12, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/download/5144/3903/16200>. Acesso em 17 de abril de 2022.

SAINT-GENIS, Victor de. *Histoire de Savoie*. Volume 3. Chambéry, 1869. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6576207s.r>. Acesso em 17 de abril de 2022.

SAINT-MARTIN, Isabelle. Approches du merveilleux dans la culture catholique du XIXe siècle, *Revue Romantisme*, Paris, v. 4, n. 170, p. 23-34, 2015. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-romantisme-2015-4-page-23.htm>>. Acesso em: 15 set. 2019.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *La naissance de la littérature: la théorie esthétique du romantisme allemand*. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1983. Ebook.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Imagens do trauma e sobrevivência das imagens: sobre as hiperimagens. In.: CORNELSEN, Elcio Loureiro; VIEIRA, Elisa Maria A.; SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.). *Imagem e memória*. Belo Horizonte: Rona; Editora FALE/UFMG, 2012, p 63-79.

SELLIER, Philippe. Préface. In: SCHOELLER, Guy. (Org.). *Barbey d'Aureilly: romans*. Paris: Éditions Robert Laffont, 1981. [Obras Completas]

SCHOELLER, Guy. (Org.). *Barbey d'Aureilly*: romans. Paris: Éditions Robert Laffont, 1981. [Obras Completas]

SHELLEY, Percy Bysshe. Defesa da poesia. In: SOUZA, Roberto Acízelo de. (Org.). *Poéticas românticas inglesas: Wordsworth/Hazlitt/Shelley/Stuart Mill*. São Paulo: Filocalia, 2017.

SOUTHEY, Robert. *The Complete works of Robert Southey*. New York: D. Appleton & Company, 1898.

SOUTHEY, Robert. *Complete Poetical works of Robert Southey*. Londres: Delphi Classics, 2013. [Ebook]

SOUZA, Roberto Acízelo de. (Org.) *Poéticas românticas inglesas: Wordsworth/Hazlitt/Shelley/Stuart Mill*. São Paulo: Filocalia, 2017.

TAINÉ, Hippolyte. *Les philosophes français du XIXe siècle*. Paris : Librairie de L. Hachette, 1860.

TIECK, Ludwig. *Feitiço de amor e outros contos*. Trad. Maria Aparecida Barbosa e Karin Volobuef. São Paulo: Hedra, 2009.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2014.

TORRANO, Jaa. “O mundo como função de musas”. In: HESÍODO. *Teogonia, a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 2017.

VAILLANT, Alain. Pour une histoire globale du romantisme. In. *Dictionnaire du Romantisme*. Paris: CNR Éditions, 2012.

VAVASSEUR-DESPERRIERS, Jean. Réalités et limites de la coalition d'ordre moral In : *Le Seize-mai revisité* [en ligne]. Lille : Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2009 (généré le 19 avril 2021). Disponível em: <http://books.openedition.org/irhis/2257>.

WORDSWORTH, William. Prefácio [à segunda edição das Baladas Líricas]. In: SOUZA, Roberto Acízelo de. (Org.). *Poéticas românticas inglesas: Wordsworth/Hazlitt/Shelley/Stuart Mill*. São Paulo: Filocalia, 2017.

\_\_\_\_\_. *Lyrical Ballads*. Londres: Penguin Books, 2006 [Ebook].

ZOLA, Émile. « La critique contemporaine ». In: \_\_\_\_\_. *Documents littéraires. Études et portraits*. Paris : Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, éditeur, 1926, p. 352-359. [Ebook]

\_\_\_\_\_. « Le catholique hystérique ». In: \_\_\_\_\_. *Mes haines, causeries littéraires et artistiques*. Paris: G. Charpentier et E. Fasquelle, 1893. p. 41-55. [Ebook]