



O FANTÁSTICO REALISTA EM BARBEY D'AUREVILLY: A POÉTICA DA PERVERSÃO E O ROMANCE EM *UNE VIEILLE MAÎTRESSE* (UMA ANTIGA AMANTE)

Maria Clara Menezes¹
Dublin City University (DCU)

RESUMO

Para a poética escatológica de Jules Amédée Barbey d'Aurevilly, o mal do mundo é a prova máxima da existência dos mistérios sagrados de Deus. Sendo assim, quando em 1851 o autor expressa sua ambição por criar “um fantástico novo, sinistra e corajosamente sobrenatural” essas palavras revelam não apenas um desejo profundo por uma literatura impactante, mas também antecipam uma concepção literária complexa. Nela se opõem e se complementam noções de profano e sagrado, história e ficção, romance e realidade, a fim de fundar um modelo possível do que o autor enxerga como sendo o fantástico realista em oposição ao realismo fantástico. Para analisar como esse projeto poético se articula no romance *Une Vieille Maîtresse* (1851), o presente artigo propõe, primeiramente, uma breve discussão teórica das características do gênero fantástico e de sua íntima relação com a racionalidade e a verossimilhança. Para isso, parte-se do racionalismo literário de Catherine Gallagher em direção à taxonomia de Tzvetan Todorov. Em seguida, ancorado pelos trabalhos de Jacyntho Lins Brandão e Julie Anselmini, o artigo analisa como d'Aurevilly se apropria e modela a verossimilhança através de recursos diegéticos próprios ao processo narrativo. Por fim, propõe-se um close reading do romance de forma a destacar como tais recursos são aplicados a fim de criar um universo literário efetivamente capaz de burlar os limites entre a história e o romance, sustentar a hesitação fantástica e materializar o sobrenatural ao mesmo tempo que mistifica o profano.

Palavras-chave: Realismo fantástico. Poéticas da perversão. História e ficção. Barbey d'Aurevilly.

ABSTRACT

For Jules Amédée Barbey d'Aurevilly's eschatological poetics, the evil of the world constitutes the ultimate proof of the sacred mysteries of God. Thus, when in 1851 the author declared his ambition to create “a new fantastic, sinister and courageously supernatural,” these words reveal not only a deep desire for an impactful literature but also anticipate a complex literary conception. Within it, notions of the profane and the sacred, history and fiction, novel and reality oppose and complement one another, in order to establish a possible model of what the author conceives as *realist fantasy* in opposition to *fantastic realism*. To analyse how this poetic project takes shape in the novel *Une Vieille Maîtresse* (1851), the present article first proposes a brief theoretical discussion of the fantastic genre's characteristics, as well as its close relationship with rationality and verisimilitude. For this purpose, the discussion moves from Catherine Gallagher's literary rationalism towards Tzvetan Todorov's taxonomy. Next, drawing on the works of Jacyntho Lins Brandão and Julie Anselmini, the article examines how d'Aurevilly appropriates and reshapes verisimilitude through

¹ Doutoranda na School of Applied Languages and Intercultural Studies (SALIS) da Dublin City University (DCU), Dublin, Irlanda. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: mclarafigm@gmail.com



diegetic strategies intrinsic to the narrative process. Finally, it offers a close reading of the novel in order to highlight how such strategies are deployed to create a literary universe that effectively subverts the boundaries between history and the novel, maintaining fantastic hesitation, and materialising the supernatural while simultaneously mystifying the profane.

Keywords: Fantastic realism. Poetics of perversion. History and fiction. Barbey d'Aurevilly.

INTRODUÇÃO: A FICÇÃO NA FRONTEIRA ENTRE A RAZÃO E A CRENÇA

Ao que tudo indica, desde que o homem narra, o sobrenatural despe seus véus de mistério para se encarnar nas estórias. E se, no princípio, o mistério era vislumbrado apenas sob a oblíqua penumbra das tochas, diante da benfazeja imagem de Ísis, presença oculta pelo manto do segredo; ou à sombra imponente de um templo vibrante pela presença numinosa de Osíris; ou aos pés de algum altar sagrado, recendendo à ambrosia das hecatombes dedicadas a Zeus pai; e se, por fim, o sobrenatural se encarnava no nome impronunciável de Deus — pois o nome é a Presença² —, e em sua Palavra criadora de mundos e fundadora de dinastias de homens, aos poucos, para que o sobrenatural deixasse de ser inefável, prerrogativa exclusiva do sublime e do nefando, e para que nós, mulheres e homens de pouca fé, pudéssemos enfim reivindicá-lo para a nossa literatura — recito secular, ficcional, mimético-descritivo e interessado no efêmero prazer mundano —, foi necessário produzir no sobrenatural uma perda, um remédio no mal, em nome da promessa de algum ganho. Tivemos de trocar a fé na palavra divina pelo amor pela palavra racional. Viramos homens modernos.

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,³ 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” (Gallagher, 2009, p. 631). O texto ficcional ganha assim um estatuto ambivalente, não podendo ser lido como a narração fiel de 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 de forma diferente.

Seguindo o argumento de Gallagher, percebe-se então que compreender num texto uma obra de ficção pode ser considerada como uma verdadeira atividade cognitiva que resulta em uma forma de entendimento e construção de sentido do mundo. Para a autora, o desenvolvimento dessa capacidade intelectual encontra seu clímax num gênero literário e num contexto muito bem definidos. Assim, o *novel* (surgindo em oposição ao *romance*) é o gênero resultante dessa nova epistemologia, e o período histórico de seu desenvolvimento é a Inglaterra do século XVIII. Gallagher afirma não ser gratuito que o surgimento de um texto genuinamente ficcional (e de um público

² Torrano, 2015, p. 93.

³ Coleridge nos legou uma das mais famosas definições da poesia, pela qual ela se caracterizaria como “aquela suspensão voluntária da descrença por um momento, que constitui a fé poética [that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith.]” (Coleridge, *Biographia Literaria*, 1817, Chapter XIV, tradução nossa). Todas as traduções, exceto quando informado, são de nossa autoria.



leitor capacitado a lê-lo e entendê-lo como tal) tenha se produzido no cenário inglês dos 1700; e isso porque

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 como ficção, e permitir que ela ocupe a estreita faixa entre a realidade e a mentira, o leitor teve primeiro que abandonar, senão todas, a maior parte das crenças, como a fé na verdade de Deus, mas também a fé na verdade do texto e no poder da palavra. Transformado em ser desconfiado e duvidante, o leitor passa assim de “uma concepção limitada da verdade como exatidão histórica a uma mais ampla que também inclui a simulação mimética” (Gallagher, 2009, p. 634). Entendido como um espaço fechado em si mesmo, o mundo ficcional pôde então finalmente existir como um maquinário criador de mundos legislados segundo suas próprias regras, paralelo ao nosso, mas ainda assim exibindo com ele pontos de interseção, uma vez que se permite emular o mundo real, ou tomar algumas de suas leis emprestadas para a produção de um universo próprio. Entendido assim, o mundo ficcional tem pontos de ligação com o mundo real por ser dele uma potencialidade, ainda que se realizando em um plano virtual.

A análise de Gallagher não passa completamente isenta de críticas: sua delimitação temporal (e nacional), ainda que muito coerente com a sua posição de 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 aplica-se o uso do termo de uma maneira bastante anacrônica — o nome de *romance* (ou *novel*). Refere-se 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 mundo empírico.

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 se foi legado, justamente nos séculos XVIII e XIX. Tzvetan Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica* (1939), erige sua análise sobre a tensão estabelecida entre, de um lado, a realidade empírica e a opção por uma postura intelectual alinhada às suas verdades apuráveis e, de outro, à existência de um sobrenatural que escape à verificação material. Um ou outro dos dois polos são entendidos, então, como procedimentos de criação e cognição dos mundos ficcionais, uma vez que esses universos (como observou Gallagher), agora completos e independentes, podem dispor de leis de funcionamento específicas e que compreendam tanto um maquinário idêntico ao nosso, existindo sob as mesmas condições de temperatura e pressão, quanto de leis inteiramente singulares que só encontrem operabilidade dentro do mundo funcional e que permitam a existência de seres e acontecimentos dificilmente experimentados fora dele.



Para Todorov, caso se alinhasse a um extremo ou ao outro, o mundo ficcional seria então 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.

Na concepção do teórico, o fantástico se situa 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(ns) entre a credulidade e adesão ao maravilhoso e a incredulidade e sua refutação. Ambientado em um mundo onde as leis regentes parecem se inspirar amplamente naquelas que dominam o nosso mundo real empírico, um evento submerge, e sua 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 a existência dessa hesitação é 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/naturais, mas funcionam de maneira incômoda ou disparatada, cai-se no estranho (os castelos assombrados de Ann Radcliffe, no primeiro caso; o mundo absurdo 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.

1 REALIDADE E VEROSSIMILHANÇA

Nesse ponto especificamente, pode-se destacar dois conceitos-chave, ativados por Todorov, clássicos para toda a discussão poética, e que nos despertam especial interesse: a realidade e a verossimilhança.

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 (e, por extensão, assumido pelo leitor) à contravenção. Ambas as opções observadas anteriormente (assunção 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, normalmente processos cognitivos indispensáveis para a construção de um texto verossímil e coerente e de um circuito completo que consiga se constituir como um mundo independente.

A aceitação do extraordinário leva ao maravilhoso, no qual “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”⁴ (Anselmini, 2021, não paginado). Assim, no terreno do maravilhoso, o sobrenatural é verossímil pelo fato de pertencer organicamente ao mundo narrado. É o que se observa em *La Fée aux Miettes*, de Nodier, ou em *La Mort Amoureuse*, de Théophile Gautier. Ou seja, como numa passagem de um *lais* medieval, o mundo é humano, mas prenhe da vontade de Deus e de seus prodígios.

Já no campo da negação do extraordinário, a verossimilhança é alcançada por meio 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. Em uma passagem de *Os Mistérios de Udolfo* (1794), de Anne Radcliffe, o possível fantasma visto por Émilie é, na verdade, uma figura sacra em cera. Mais tarde, a imagem religiosa é observada em plena luz (pode-se até mesmo dizer “da razão”) e se transforma em metáfora inofensiva do verdadeiro horror que representa: o perverso abuso da inocência, ajudado pela crença cega nas estruturas de poder.

Mas a desmistificação não é a única alternativa que se apresenta aos autores. A resolução do mistério também pode se dar pela utilização do fantástico como símbolo ou alegoria de verdades humanas mais profundas ou de conceitos transcendentais e metafísicos. É o que se percebe em Goethe ou na pequena poética de *Teoria do Conto* (1830), de Balzac. Em ambos os casos o texto se mantém constantemente no campo da virtualidade ficcional, e se percebe como uma tentativa de alcance da Verdade através da escrita. Nesses textos, no entanto, não se trata da Verdade religiosa, e sim de sua forma filosófica: um vislumbre metafísico de conceitos transcendentais.

Finalmente, há a possibilidade de cientificação através do uso de conceitos (pseudo) científicos que viabilizem algo, até aquele momento, impossível (processo encontrado na origem da Ficção Científica); ou ainda a medicalização do fantástico, que passa a figurar entre os sintomas de crises psicossomáticas, habitando um mundo tornado plausível graças ao delírio ou ao 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)⁵.

⁴ « 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. »

⁵ A leitora pode levantar o caso do texto kafkiano como um exemplo de fuga completa dessas poucas alternativas. De fato, Kafka apresenta maior resistências a essas soluções, visto que em suas obras o estranho não é nem aceito como parte do universo no qual se estabelece (afinal, é percebido com estranheza) nem refutado ou racionalizado através da descoberta dos mecanismos que o colocam em funcionamento (afinal, continua sendo parte dessa nova realidade à qual os personagens se veem submetidos). Entretanto, também em Kafka, o estranho realizado na obra não é possível no nosso mundo de forma semelhante ao que se encontra no texto, gerando no leitor um certo nível de distanciamento empírico com relação aos eventos, o que impede a manutenção do fôlego fantástico. O estranho de Kafka é antes percebido como uma alegoria



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. Isso se dá pois ou o sobrenatural simplesmente existe, ferindo a lógica do nosso mundo e 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.

2 UM FANTÁSTICO REALISTA: A POÉTICA DA PERVERSÃO

Barbey d'Aurevilly expressa, talvez por essa perda, um certo desprezo por tais soluções. Em carta de 1851 ao amigo Trébutien, na qual comenta o próprio romance *L'Enfermé* (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.⁶ Para Barbey d'Aurevilly, a adesão ou a recusa do sobrenatural mitigaria o impacto e a realidade do fantástico, tornado assim escravo da verossimilhança. Mais do que verossímil, o autor assume aspirar ao texto verdadeiro 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 imprevistos. De crimes, sobretudo, pois a corrupção parece mais inventiva que a bondade (Sellier, 1981, p. 17).

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 criminosos demais para o microcosmos no qual acontecem. Sendo assim, os eventos não ferem em nada a *verdade*, apenas os seus símiles, apenas as “simulações de verdade” ou ainda a epistemologia intimamente compartilhada por personagens e leitor sobre o que seja a realidade: a verossimilhança. O autor procura assim construir um

que, por causa de seu absurdo, deixa mais claros certos mecanismos do mundo real. Diante o texto kafkiano, o que o leitor sente é sobretudo uma sensação de estranho reconhecimento (como o Unheimlich — o infamiliar — de Freud), ao mesmo tempo em que mantém descrença quanto à possibilidade de que o que se passa no texto venha a se realizar no mundo real nos *exatos termos* dele. Sendo assim, dificilmente o irmão mais velho da leitora vai se transformar em um enorme besouro, mas ele pode se encontrar em situação análoga caso, ao sofrer um acidente ou contrair uma severa doença, passe de fonte de sustento da família a objeto de seus cuidados.

⁶ Mas não de Kafka, cuja produção se dá assaz posteriormente e que, como visto na nota anterior, carrega particularidades que o classificam de forma distinta em relação aos demais textos fantásticos.



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 pelas convenções sociais e construções de verdade do que pela natureza em si. E, na concepção poética desenvolvida por Barbey, é ao explorar os acontecimentos mais insuportáveis à cognição humano — pois ferem a verossimilhança, e junto dela a própria estrutura que permite fazer sentido do mundo — que o texto consegue exprimir as Verdades mais profundas, as realidades mais reais da alma humana, ela sim fonte de fenômenos em tudo *inacreditáveis*.

Em *Une vieille maîtresse* (1851), o projeto se desenrola com considerável sucesso. Apresentando uma estrutura típica do romance realista, com narrador-observador e longuíssimas descrições, o livro narra a história de Ryno de Marigny, um *dandy* libertino e arruinado, e de seu amor casto e pacífico pela jovem, rica, belíssima, loiríssima e branquíssima Hermengarde de Polastron. Já então começa o jogo com os clichês: consumado o casamento de inclinação dos namorados, 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. Poupados de necessidades graças aos seus “quatre-vingt mille livres de rente”, belos os dois como o próprio Amor, jovens e apaixonados, tudo seria perfeito, tudo *tinha* que ser perfeito, não fosse a sinuosa existência de Vellini, amante cuja intimidade compartilhada pelos últimos 10 anos exerce, ainda e sempre, uma influência nefasta sobre de Marigny.

Entretanto, a história de um casamento feliz arruinado pela traição não carrega em si nada de excepcional, não fosse a aura de mistério que gravita ao redor da obscura personagem de Vellini. Graças à sua figura se constrói, sob o relato dos amores infelizes e infidelidades de um homem, uma trama de desejo e obsessão inescapável, que resiste a qualquer racionalidade ou decoro, beirando a feitiçaria ou o pacto demoníaco. Para Marigny, amar *essa* amante é um crime, pois, nomeando-se os bois sem falsos pudores, Vellini é uma mulher feia.⁷ Feia mesmo: *laide*, pois esse é o termo que o narrador, toda a pequena sociedade, os amigos e os próprios amantes da mulher não cansam de repetir a cada menção à sua pessoa. Trata-se, afinal, de uma espanhola olivácea cuja pele “carece de transparência”,⁸ de cabelos pretos e olhos de mesma cor, “profundos como o veludo que não reflete a luz”,⁹ dona de um nariz adunco, projetado para a frente e de lábios grossos coroados por

⁷ “[...] sim, eis o que aparecia, até mesmo cegava, o que chocava ao primeiro relance, o que se comunicava 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 » (d’Aurevilly, *Une vieille maîtresse*, 1981, p. 81).

⁸ “Sua pele, à qual faltava normalmente transparência, era de um tom quase tão escuro quanto 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 » (*idem*, p. 81).

⁹ “[...] 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 » (d’Aurevilly, *Une vieille maîtresse*, 1981, p. 85).



um buço preto-azulado.¹⁰ É ainda pequena e magra,¹¹ de seios chatos como os de um garoto pubescente — o que inclusive lhe dá um aspecto andrógino incomodamente sensual¹². Possui, por fim, uma voz de contralto penetrante, obscura, convidativa.¹³ 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, à Hermengarde de Polastron e à madame de Mendoza (outra amante de Marigny), mulheres “claras”, “diáfanas”, donas de belezas perfeitas e delicadas e que, por pertencerem ao ranque de mulheres de bem, teriam até mesmo seus piores pecados perdoados pela sociedade. 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, 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”.¹⁴ Para o mundo de Vellini, sua feiura é o seu primeiro crime.

A caracterização de Vellini desempenha no texto um papel especialmente importante na constituição do fantástico *realista* e se configura como a primeira contravenção às leis “naturais” da pequena selva que é essa comunidade de cidadãos de bem. Para essa pequena comunidade parisiense oitocentista, mulheres feias não merecem amor. E ainda assim, feia, rude, exótica demais, tachada de “gosto depravado” de todo homem que a ame, Vellini conseguiu, por 10 longos anos, atrelar Maigny 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 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 e mimá-lo como um rei, estragando-o na certeza de poder possuir aquela que desejasse.¹⁵ No final do

¹⁰ “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* » (d'Aurevilly, *Une vieille maîtresse*, 1981, p. 81).

¹¹ “Vellini era pequena e magra.” / “*Vellini était petite et maigre*” (d'Aurevilly, *Une vieille maîtresse*, 1981, p. 81).

¹² “[...] com o busto extremamente chato da senhora, 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* » (d'Aurevilly, *Une vieille maîtresse*, 1981, p. 81).

¹³ “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 à imaginação 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 !* » (d'Aurevilly, *Une vieille maîtresse*, 1981, p. 114).

¹⁴ “— 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*” (d'Aurevilly, *Une vieille maîtresse*, 1981, p. 133).

¹⁵ “[...] mas não ser [amado] pela primeira vez, quando as mulheres te ensinaram o orgulho da fortuna que se soma ao seu outro orgulho.” / « *mais ne pas être [aimé] pour la première fois, quand les femmes vous ont*



dia ou dos anos, Vellini sabe que Marigny sempre volta para a sua feia amante, corroído de ódio e sedento de seus delírios: essa mulher antiga de 10 anos, socialmente arruinada, a cada ano mais velha, em tudo inferior, por vezes detestada, frequentemente odiosa, e ainda assim amada ao nível da loucura.¹⁶ 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 no próprio inferno. E há no mundo muitas Vellinis que continuam fazendo homens de família tão sensatos e corretos se arrastarem de volta para a barra de suas saias infernais. Mas, 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, tornando-se assim coerentes, *verossímeis*. Ou seja, é preciso que os fatos 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”, ao encontrar soluções e narrar “não o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer” (Aristóteles, 2014, p. 28) a ficcionalização complica o enigma, tornando-o ainda mais obscuro e sobrenatural, não por sua natureza — visto que é a realidade —, mas pelas necessidades cognitivas de seus protagonistas. Brutal demais, o real é evitado e o sobrenatural torna-se muito mais lógico, verossímil e palatável.

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 Hermengarde 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 (d’Aurevilly, 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 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? Por isso, sem poder afirmar o sobrenatural, Barbey d’Aurevilly procura meios para justificar não a sua *existência*, mas a *crença* na sua existência. Seus personagens, crentes, agem *com realidade*, mas

appris l’orgueil de la fortune qui s’ajoute à votre autre orgueil » (D’AUREVILLY, *Une vieille maîtresse*, 1981, p. 124).

¹⁶ “[...] mas não ser amado por uma criatura feia e esquelética que alguém julga bem inferior a si, que se esmaga com a própria inteligência, que se despreza quase no próprio corpo e na própria alma, e que não se pode impedir de adorar e de projetar em todos os sonhos, essa é uma dessas catástrofes do coração à qual, dentre as mais cruéis dores do destino, não há nada que se possa comparar.” / « *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* » (d’Aurevilly, *Une vieille maîtresse*, 1981, p. 124).



guiados por uma verdadeira convicção no sobrenatural, uma vez que simplesmente não podem explicar os impulsos que os atiram, continuamente, no caminho da perversão. Hoje pode-se afirmar que se trata do inconsciente: mas Barbey escrevia alguns bons anos antes do advento freudiano de 1900. Para além da razão e da vontade, ainda existe pouco mais do que a inspiração divina e a tentação do diabo.

3 VOZ E EXOTIZAÇÃO: DUAS FERRAMENTAS PARA A MANUTENÇÃO DO FANTÁSTICO

Duas ferramentas diegéticas são então 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 a postura supersticiosa praticada pelos personagens, de outro. 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 seja possível enfim conhecer a história dos amores perversos de Ryno de Marigny por Vellini, é preciso mergulhar antes em um primeiro quadro que tñato contextualiza Marigny no meio social que habita, quanto estabelece a aparente normalidade com a qual o *dandy* inicia sua ligação com a jovem Polastron. Sedutor, é claro que Marigny possui um “passado” (e a bem da verdade, qual é o homem de seu tempo que não o possui?). Ainda assim, sua corte a Hermengarde é tão pudorosa quanto se deve, estabelecendo com o relato que ele mesmo realizará mais adiante um contraste importante: diante da brandura de uma relação, a outra se torna ainda mais violenta e irracional.

Sendo assim, passa-se por um longo desenvolvimento de Marigny enquanto pessoa, e é preciso 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 a propósito de uma suposta ligação de 10 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 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, justamente por tecer uma narrativa em primeira pessoa limitada pela experiência, dependente de sua memória e sintomática de seu grande envolvimento afetivo e emocional com os eventos, o narrador representado 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): este se encontra fora da ficção desenvolvida por De Marigny, um (ou dois) quadro(s) acima, a salvo da contaminação do maravilhoso, sempre capaz de, graças ao distanciamento, julgar os eventos à luz da razão. Daí inclusive a importância da postura condescendente assumida pela marquesa ao fim do relato: mesmo admitindo, logo nas primeiras pinceladas do retrato de Vellini, compreender as razões que a ligaram ao jovem *dandy* por 10 longos anos,¹⁷ a marquesa se permite, muito racionalmente, manter o casamento dos jovens a despeito da possibilidade de os adúlteros estarem ligados por um verdadeiro pacto de sangue¹⁸ 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, bem 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 (d'Aurevilly, 1981, p. 137).

Essa passagem, ponto de construção do maior elemento sobrenatural do romance, leva à ativação de uma segunda ferramenta diegética, acionada por Barbey d'Aurevilly, que domina principalmente a segunda metade da obra: e exotização. Antes de abordá-la, entretanto, é importante analisar o *status* adquirido pelo sobrenatural dentro da obra. Como já comentado, em *Une vieille maîtresse*, o sobrenatural se transforma 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. Entretanto, o fantástico não existe de forma independente, e na obra vem sempre ancorado em realidades palpáveis. É verdade que não é nada *razoável* que pactos de sangue possam acontecer entre aristocratas ponderados da boa sociedade francesa, mas visto que De Marigny e Vellini *de fato* beberam o sangue um do outro, isso se torna uma possível solução a mais para o problema, uma que nada confirma e, no entanto, nada desmente, mas que é aceitável 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 a superstição obtusa incompatível com a racionalidade e decoro reinantes entre as *pessoas de bem* podem até existir, desde que suas origens ou práticas sejam lançadas para o outro: ou para o bárbaro estrangeiro ou para o camponês externo a uma Paris do século XIX. Num mundo racional, isso não é aceitável, mas vindo desses outros

¹⁷ « — Sur ce simple échantillon, — dit la marquise, — je comprends déjà vos dix ans » (d'Aurevilly, *Une vieille maîtresse*, 1981, p. 137).

¹⁸ A certa altura da narrativa, De Marigny, ferido à 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.



universos a verdade é que *nunca se sabe* (e para se defender do mau-olhado, não custa nada se benzer).

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 — um destino clássico para personagens em busca de aventura e mistério — e no Tirol — que se não é tão ao sul assim, é pelo menos ermo o suficiente), 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 Hermengarde de Polastron, é desenhado por Barbey d'Aurevilly 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 telúricos e 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 analítico da capital.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Une vieille maîtresse*, a consolidação do plano de um fantástico realista derivado de acontecimentos concretos, palpáveis e passíveis de acontecer com praticamente qualquer indivíduo se dá primeiramente graças a 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, e que contribui para a sua manutenção. De outro a exotização, que cria um distanciamento intelectual e moral entre o espaço no qual o sobrenatural pode emergir e aquele do indivíduo que o verifica e julga.

A título de conclusão temporária, atentamos para como 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”. As regras de comportamento social, 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 boas histórias. Tal tratamento concorda com as análises de Roger Caillois e de Irène Bassière, que consideram o fantástico como uma ruptura da ordem estabelecida, colocando-o sob o signo da transgressão e do inadmissível. Irène Bassière comenta que

a narrativa fantástica provoca a incertitude, ao exame intelectual, porque 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 transgressão: o fantástico é uma realidade que, ferindo as leis estabelecidas, gera hesitação entre o que *de fato* aconteceu — mas que não pode ser, é inverossímil —, e o sobrenatural que nunca foi, mas que 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”, “reduz a organização da narrativa a um traço não específico” (Bessièrre, 1974, p. 9) e passa também pela discussão dos valores ou ficções de verdade criadas no interior de um grupo social. Assim, o fantástico se impregna da carga semântica, estabelecendo novas ordens de relação entre os elementos constitutivos dos valores culturais e do imaginário compartilhados por uma comunidade.

A conclusão moral do último capítulo se torna assim ainda mais significativa. Aqui vemos o visconde de Prosny e a madame d’Artelles tecendo observações sobre o final trágico do casamento de Hermengarde. Os dois personagens são importantíssimos não só para o andamento dos eventos, mas também por suas teorizações a respeito das atitudes dos demais personagens, definindo assim a atmosfera moral do romance. Madame d’Artelles, a amiga íntima da família Polastron, a inimiga declarada de Vellini (que nunca nem sequer conheceu) e a opositora mais ferrenha ao casamento de Hermengarde e Marigny, expõe finalmente a opinião de toda a sua classe. Para a boa senhora, Vellini é um demônio, uma bruxa, uma envenenadora de almas¹⁹ não pelo teor das ações que realiza, mas simplesmente por ser quem é. Ao ser acusada pelo perdão hipócrita às mulheres de seu meio, madame d’Artelles responde:

— E o senhor vai comparar com uma mulher de bem, com um anjo como a senhora De Marigny, essa macaca velha da Vellini, que não pode oferecer em sua pessoa a menor sombra de justificativa a todos os erros dos quais Marigny se vê culpado em relação a uma mulher que é verdadeiramente uma perfeição?...²⁰ (d’Aurevilly, 1981, p. 369).

Ao que o narrador, muito argutamente, conclui: “fez madame d’Artelles, que, como todas as mulheres, tinha a grande solidariedade de seu sexo, e via a moralidade das ações humanas menos no fundo das coisas que numa certa plasticidade de sentimentos e de atitudes”²¹ (d’Aurevilly, 1981, p. 369). A Hipocrisia é, assim, o maior invocador de demônios de uma sociedade.

REFERÊNCIAS

ANSELMINI, Julie. Le roman et les sortilèges : réemplois du conte merveilleux chez George Sand et Jules Barbey d’Aurevilly. *Féeries* [online], v. 12, 15 out. 2016. DOI

¹⁹ “— Ela lhe envenenou a alma! — disse madame d’Artelles, agitada pelas indignações que acumulava ao escutar o resumo do velho Prosny.” / « — Elle lui a empoisonné l’âme ! — dit madame d’Artelles, échauffée par les indignations qu’elle couvait en écoutant le résumé du vieux Prosny » (d’Aurevilly, 1981, p. 371).

²⁰ « Allez-vous comparer à une femme comme il faut, à un ange comme madame de Marigny, cette vieille macaque de Vellini, qui n’a pas dans sa personne l’ombre d’une excuse à offrir pour tous les torts dont Marigny se rend coupable envers une femme qui est vraiment une perfection ? » (d’Aurevilly, *Une vieille maîtresse*, 1981, p. 369).

²¹ « fit madame d’Artelles, qui, comme toutes les femmes, avait la grande solidarité de son sexe, et voyait la moralité des actions humaines moins dans le fond des choses que dans une certaine plastique de sentiments et d’attitudes » (d’Aurevilly, *Une vieille maîtresse*, 1981, p. 369).



<https://doi.org/10.4000/feeries.965>. Disponível em: <http://journals.openedition.org/feeries/965>. Acesso em: 12 ago. 2021.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **A invenção do romance**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

BESSIÈRE, Irène. **Le récit fantastique**. Paris: Librairie Larousse, 1974.

D'AUREVILLY, Barbey. Une vieille maîtresse. In: D'AUREVILLY, Barbey. **Barbey d'Aurevilly, Romans**. Paris: Éditions Robert Laffont, 1981.

GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco (org.). **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SELLIER, Philippe. Préface. In: SCHOELLER, Guy. (org.). **Barbey d'Aurevilly, Romans**. Paris: Éditions Robert Laffont, 1981.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

TORRANO, Jaa. O mundo como função de musas. In: HESÍODO. **Teogonia, a origem dos deuses**. São Paulo: Iluminuras, 2017.