

02

**FIGURAÇÕES DA PERSONAGEM FEMININA EM
BARBEY D'AUREVILLY**

Maria Cristina Batalha (UERJ/CNPq)

*Recebido em 07 jul 2016.**Aprovado em 01 out 2016.*

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense desde janeiro/2013. Professora na Universidade do Estado do Rio de Janeiro na Graduação e na Pós-Graduação. Pesquisadora do CNPq (Centro Nacional de Pesquisa). Membro associada do CREPAL (Centre de Recherche sur les Pays Lusophones), da Université Sorbonne-Nouvelle, Paris 3. Bolsista do Programa Prociência (FAPERJ/ UERJ). Membro do Grupo de Pesquisa “Nós do insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica”, do CNPq; filiada à ANPOLL, como membro do Grupo de Pesquisa “Vertentes do insólito ficcional”.

Resumo: Na coletânea de contos *Les Diaboliques* (1874), Barbey D’Aurevilly constrói suas personagens femininas com traços que podemos remeter à estética realista-naturalista. Entretanto, a fisionomia descrita em seus detalhes físicos e morais não representa ou tampouco simboliza seu “estado de alma” nem seu “caráter”. O autor nos fornece imagens falsas, que nos conduzem à ambiguidade; a caracterização deforma, mascara, induz ao erro, ao invés de “revelar” e confirmar uma suposta hereditariedade ou uma esperada “vocação”, pressuposto da estética naturalista. O estudo levará em conta essa maneira particular de figuração da personagem feminina, com

enfoque particular da personagem Albertine, figura central do conto “A cortina encarnada”, e eixo em torno do qual o relato se estrutura, examinando seu efeito de leitura.

Palavras-chave: Figuração; Personagem feminina; Insólito; Diabolismo.

Résumé: Dans son recueil de contes *Les Diaboliques* (1874), Barbey D’Aurevilly bâtit ses personnages féminins avec des traits que l’on pourrait renvoyer à l’esthétique réaliste-naturaliste. Néanmoins, la physionomie peinte en ses détails physiques et moraux ne représente ni symbolise non plus son “état d’âme” ni son vrai “caractère”. L’auteur nous livre des images fausses qui nous mènent à une ambigüité; la caractérisation déforme, masque, induit à des erreurs au lieu de “révéler” et de confirmer un soi-disant héritage ou encore une vocation prévisible, selon le protocole naturaliste. Cette étude prendra en compte ce mode particulier de figuration du personnage féminin, en mettant l’accent sur le personnage Albertine, protagoniste du conte “Le rideau cramoisi”, et axe autour duquel se structure le récit, pour en examiner l’effet de lecture.

Mots clés: Figuration; Personnage féminin; Insolite; Diabolisme.

No rastro do terror desencadeado pela Revolução francesa, a crueldade, o mal e o crime dominam a cena romântica europeia. Escritores e artistas de modo geral, grandes ou *petits romantiques*, adotam, em maior ou menor escala, a estética do sangue e do horror e a incorporam a suas poéticas. A beleza se redefine em relação à violência e ao crime, ultrapassando as fronteiras genéricas e, se estes já eram o componente fundamental do romance negro, do melodrama e do folhetim,

eles passam a figurar também no teatro, no romance e na poesia. Enfim, os gêneros são orientados por essa mesma cena capital, um mesmo sublime *noir* a alimentar a sua retórica e seus diferentes modos de representação. O crime, como toda forma de transgressão moral, torna-se fonte de um novo prazer literário e instrumento de uma nova topografia do imaginário, fazendo com que o corpo seja um local de beleza e de violência, suscitando reações e sentimentos ambíguos, inspirando gestos suspeitos, troca de olhares coniventes, amores e paixões mais ou menos violentas e arrebatadoras. (MARCANDIER-COLARD, 1998, p.8-9) Segundo Christine Marcandier-Colard:

Les stratégies d'attrait que l'écrivain met en oeuvre pour faire partager à son lecteur la fascination qu'exerce la violence sont diverses, mais systématiquement soumises à un rapport de pouvoir et de séduction sur le lecteur. Il s'agit de jouer sur des procédés d'illusion, en créant un territoire du désir et de la curiosité. (1998, p.170-171)

Na segunda metade do século XIX, surge então um fenômeno estético que encontra suporte na figura da mulher fatal, monstro de beleza e violência, figura mítica cuja duplicidade já se encontrava desgastada pelo romantismo, e que recebe novos avatares no período conhecido como “decadentista”. A mulher fatal ganha assim um lugar de destaque na cena literária, já que, como preconizou Peter Gay, a história das mulheres vitorianas “era mais cheia de peripécias e em muitos casos mais interessante que a dos maridos”, pois “as aspirações delas eram maiores” (2002, p.54).

Com isso, o estatuto da personagem - e particularmente a personagem da mulher fatal - deixa de ser uma mera categoria narratológica, para exercer o papel de eixo em torno do qual a narrativa se organiza. É nesse quadro de referências que surge a coletânea *Les Diaboliques*, de Barbey d'Aurevilly, que anuncia, em seu Prefácio de 1874, que “suas heroínas são anjos com ‘la tête en bas’” (1973, p.24). Como sugere o título, as mulheres ocupam em sua obra um lugar preponderante; elas serão numerosas, atuantes, maquiavélicas e, paradoxalmente, atraem a simpatia do leitor. Esse modo de representação de personagens apóia-se em uma construção discursiva que traduz essa duplicidade, oscilando então entre o dizer e o não-dizer, entre a exibição e o encobrimento, explorando com exaustão toda uma retórica baseada no oxímoro, figura chave da construção narrativa do insólito ficcional.

É o processo de elaboração da personagem na coletânea *Les Diaboliques*, notadamente no conto de abertura, “A cortina encarnada”, que o presente ensaio propõe-se a explicitar. Escrevendo em uma época dominada pelo Realismo-Naturalismo, ou seja, quando ocorre o transbordamento da literatura médica para o cotidiano, pressuposto fundamental para a construção de um novo modelo de observador, a operar no discurso científico e, progressivamente, apropriado por outras formas de discurso, dentre os quais, o ficcional, Barbey d'Aurevilly reverte a figuração de viés naturalista, para exibir as contradições presentes no homem de modo geral, suas surpresas, assim como as fissuras e incongruências de uma escola estética que pressupunha a relação direta entre a coisa e sua representação. Sabemos que os aspectos ideológicos associados ao Naturalismo literário,

sobretudo a influência do darwinismo e do positivismo, ou ainda o peso do meio sobre os indivíduos, são roteiros a que se propõem os escritores naturalistas para a construção de um padrão narrativo para seus personagens. Ora, ao apresentar a personagem central do conto “A cortina encarnada”, Albertine, Barbey promove a reversão desse paradigma, questionando a pertinência de tal programa estético, abrindo caminho para a incerteza que caracteriza a ficção fantástica: “Mlle Albertine, que ses parents appelaient Alberte, pour s’épargner la longueur de son nom, mais ce qui allait parfaitement mieux à sa figure et à toute sa personne, ne semblait pas plus la fille de l’un que de l’autre” (D’AUREVILLY, 1973, p.53). Como se observa, Barbey d’Aurevilly, ao apresentar sua protagonista, mostra que a descrição da personagem contraria o pacto realista – naturalista, que dispõe que o físico reflete necessariamente um caráter psicológico e o meio no qual ela vive, já que os pais da jovem Alberte, “étaient, au demeurant, de très braves gens, aux moeurs très douces, et de très calmes destinées” (D’AUREVILLY, 1973, p.50). Esse modelo descritivo já sugere a quebra do paradigma e aponta para o “inabitual”, o incomum da personagem, em contraposição ao protocolo do realismo, que repousa sobre a previsibilidade do “sólito”. Se, em *Les Diaboliques*, a fisionomia é importante, ela não representa ou tampouco simboliza o estado de espírito nem o temperamento dos personagens; a descrição física apenas nos dá imagens falsas; ela deforma seu verdadeiro estado ao invés de revelá-lo. As figuras que surgem no conjunto dessas seis novelas não são, em suma, senão máscaras que levam a pistas falsas. Ao invés de dizer ao leitor fatos a respeito de sua

personagem, o autor mostra-a através dos olhos de uma outra personagem, explorando o recurso do discurso indireto livre e a focalização interna como estratégia de dissimulação, levando o leitor a um terreno movediço. Diferentemente, como revelam os estudos de Philippe Hamon sobre a personagem do romance realista, este produz:

(...) un “effet” sémantique diffus qui, à la fois, côtoie, supporte, incarne, produit et est produit par l’ensemble des dialogues, des thèmes, des descriptions, de l’histoire, [...]; “unité” à la fois constituante et constituée, synthèse simultanée d’événements sémantiques alignés, régissant de l’intrigue et régie par elle, son analyse relève donc, peut-être plus que tout autre objet d’étude, d’une décision arbitraire de l’analyste, et réclame des précautions particulières dans sa construction. (2011, p.19 – grifo nosso)

É neste sentido que, em seu estudo sobre as figurações da personagem na ficção do insólito, Carlos Reis afirma que só é “pertinente falar no insólito em confronto com a ficção a que chamamos de *realista*. Para ser adequadamente descrito, esse insólito deve ser observado tendo-se em atenção a lógica do realismo e mesmo, de certa forma, a necessidade de se agir **contra** essa lógica” (2015, p.97 – grifo nosso). E, mais adiante, Reis chama a atenção para o fato de que

o romantismo, o barroco, o realismo ou o surrealismo definem-se como contextos periodológicos que explicam diversas manifestações do insólito, tendo-se em atenção a sua condição histórica, bem como os reajustamentos que ele sofre, em função de mudanças contextuais projetadas na evolução literária (2015, p.98).

Por essa razão, o exame de personagens nos permite aceder a uma certa determinação histórica e ideológica, assimilando-o a um “tipo de pacto de comunicação” e a um “estilo de época”, mais do que a um dado filosófico ou moral (HAMON, 2011, p.14).

Ora, na passagem dos anos 50 para os 60, na França, a chamada literatura frenética já perdia seu fôlego, ao passo que, no fluxo de inovações literárias, impunham-se as novas exigências do cânone naturalista, corolário do realismo, deixando de lado os comportamentos extremos, os cenários de horror e os arroubos melodramáticos. Assim, subgêneros decorrentes de novos modos de produção ficcional, e respondendo a novas expectativas do leitor durante o século XIX, promovem alterações significativas na ficção do insólito, tendendo, sob a égide de Edgar Allan Poe, para o mistério e o romance policial, caso particularmente pertinente para o conjunto de contos em tela. Por conseguinte, interessa-nos aqui examinar os processos de construção da categoria da personagem feminina do conto “A cortina encarnada”, como uma importante figura de ficção e suporte para uma nova proposta estética, situada na confluência de diferentes manifestações literárias e artísticas, que marcaram substancialmente o cenário finissecular europeu.

A CORTINA ENCARNADA

O motor do relato é constituído pela confiança do jovem oficial Brassard feita ao amigo Valognes que, por seu turno, torna-se o narrador da história que ouvira do amigo. Estabelece-se assim uma cumplicidade entre os dois e os fatos ocorridos com Brassard também contaminam e marcam indelevelmente a vida de Valognes. Os acontecimentos de 1813 são narrados por Brassard

em 1848, logo trinta e cinco anos mais tarde; o amigo que os ouve os transcreverá em 1866, e a publicação das *Diaboliques* só acontecerá em 1874. Assim, a história nos chega através de um tríplice prisma: de pessoas, do tempo e das janelas (as janelas da diligência onde estão os dois amigos e de onde observam a janela atrás da qual ocorreram os episódios narrados e que continuam a proliferar). Como observa Serge Caffie:

La narrative fonctionne donc, à la faveur du temps écoulé, comme un écho des propos tout autant recueillis que provoqués par ses soins, et tel que le magnifiait le blason de la fenêtre éclairée, sans rien dissiper de la nuit qui les a portés et dont ils continuent de s'envelopper, soit que leur énigme demeure à ses yeux, soit par souci de s'en tenir à leur seule teneur, soit encore qu'il tienne la vérité qui s'y cache pour inséparable de l'ascèse. (1999, p.152)

A personagem Alberte, protagonista da trama, torna-se um álibi que revela ao protagonista masculino, Brassard, uma privação que lhe é inerente, mas da qual ele não estava consciente, pois esta lhe mostra que “la volupté a son épouvante” (D’AUREVILLY, 1973, p.64), já que, como descreve, este foi “un événement mordant sur [s]a vie comme un acide sur de l’acier, et qui a marqué à jamais d’une tache noire tous [s]es plaisirs de mauvais sujet” (D’AUREVILLY, 1973, p.43). E a insuportável revelação do Outro em si mesmo traduz-se por uma dupla constelação figurativa antagônica, pois à medida que Alberte se impõe, sua figuração evolui, seu rosto torna-se o centro da descrição, sobretudo os olhos - com poder paralisante - e a boca. Misto de horror e fascinação, o retrato desliza do rosto para as mãos, ao mesmo tempo que a descrição torna-se cada vez

mais enfática e aterrorizadora. Como consequência, dividido entre o horror e a piedade, Brassard torna-se o intermediário entre a necessidade de verossimilhança do relato e o caráter totalmente inverossímil do quadro, o que nos remete aos protocolos de leitura da ficção fantástica, uma vez que, na maioria dos casos, uma dupla explicação para o desfuncionamento da personagem é possível, ora sugerida pelo próprio narrador, ora rechaçada por ele. Assim, os sinais da sobrenaturalidade perpassam todo o texto, contribuindo com o mistério predominante, como definem Dano-Bloch e Zorlu:

Le fantastique de Barbey repose donc bien sur une ambiguïté fondamentale, un doute qui relève de l'indécidable, illustré par l'ambivalence du narrateur lui-même, et les interrogations des derniers paragraphes du roman: **hésitation** inscrite dans le texte, et sans laquelle il n'est point de fantastique. (1994, p.111 – grifo nosso)

E a última página da novela acentua o caráter trágico dessa “expiation naturelle” (DANO-BLOCH; ZORLU, 1994, p.112). Ela tem o objetivo maior, ao devolver a palavra ao primeiro narrador, de ceder ao fantástico a última palavra, ou seja, produzir como efeito final de leitura a impossibilidade de atribuir ao acontecimento uma explicação lógica para a manifestação do sobrenatural.

Trata-se aqui de uma dupla narração e o primeiro narrador retoma o relato de um segundo narrador, que faz uma espécie de confiança ao final. Embora o narrador heterodiegético seja caracterizado por sua credibilidade de homem confiável e pragmático para que sua aventura seja levada a sério, o relato termina em uma impossibilidade e a explicação fica completamente em aberto, contrariando o contrato ficcional do realismo. Na

verdade, o segundo narrador, aquele que toma a palavra, é apenas um desdobramento do primeiro, e isso reforça significativamente o desenho ambíguo que traça da personagem feminina: “Et nous roulâmes, et nous eûmes bientôt dépassé la mystérieuse fenêtre que je vois toujours dans mes rêves, avec son rideau cramoisi.” (D’AUREVILLY, 1973, p.84). Quer dizer, o primeiro narrador, quando se propõe a contar a história que ouviu de Brassard, também foi marcado para sempre pelo seu relato e tampouco irá esquecê-lo. Não há índices que nos permitam decidir sobre a origem do ocorrido, e a brecha que se abre para o fantástico permanecerá aberta: “Et après? - lui dis-je. - Eh bien! voilà - répondit-il, - il n’y a pas d’après! (D’AUREVILLY, 1973, p.83).

O inacabamento do texto coincide com o esgotamento da possibilidade de narrar, pois o narrador, embora desejoso de compreender o acontecimento, mostra-se decepcionado por não conseguir ir mais adiante na compreensão dos fatos; esgota-se portanto o potencial narrativo. Por isso, conclui Jean Decottignies (1985, p.371): “Le diabolique, c’est l’inénarrable” (1985, p.371 – grifo nosso). Assim como a personagem que contou sua história vivida, o segundo narrador também permanece no entre lugar entre a vida e a morte, sem poder ir mais além; situação típica do relato fantástico. “Alberte était morte. De quoi?... Je ne savais pas. Je n’étais pas médecin” (D’AUREVILLY, 1973, p.82). Ora, sabemos que o médico é o representante do pensamento positivo, suporte da literatura naturalista e poderia ser acionado para trazer subsídios para o esclarecimento dos fatos. Mas este está ausente da narrativa e não serve como álibi. Além disso, ao passar novamente diante da janela, uma sombra de mulher insinua-se por detrás da cortina, objeto

simbólico que invalida qualquer abordagem racional e unívoca do relato, tornando artificial qualquer tentativa de delimitação absoluta do real. A janela, como diz o narrador, “ajoute la poésie du rêve à la poésie de la réalité” (D’AUREVILLY, 1973, p.39), pois podemos imaginar “derrière ces rideaux des intimités et des drames” (D’AUREVILLY, 1973, p.42), e, como sugere Carlos Reis aqui, “o retrato de personagem, processo retórico que no tempo do realismo traduz uma concepção da pessoa como entidade racionalmente descrita, é aqui um não-retrato, porque, construída a partir de contrastes e sugestões vagas” (2015, p.110), e a “radicalização de contrastes inviabiliza qualquer abordagem socialmente representativa” (2015, p.110). Ao traçar um retrato ambíguo e desfocado da personagem feminina, o narrador ultrapassa o terreno do visível para alcançar a esfera ameaçadora dos fantasmas e dos temores que subjazem a toda sociedade, adentrando em terreno no qual a descrição realista não consegue penetrar.

Com efeito, apesar de não ter voz, a personagem Albertine é o objeto central do conto emoldurado de Barbey D’Aurevilly, “A cortina encarnada”. É essa personagem que faz a ligação entre os dois planos: realidade e o sobrenatural, cuja simbiose tem a sombra como metáfora. É ela que enseja as reações e os sentimentos do narrador segundo, o visconde de Brassard, e que, como vimos, também contamina o segundo narrador, Valognes, fazendo com que a história contada se confunda com o próprio conto. Brassard, jovem oficial do exército francês, instala-se na pensão de dois respeitáveis pequenos burgueses, em uma pacata cidade do interior. A chegada da filha do casal, Albertine, introduz uma ruptura completa da narrativa até então regida pela monotonia

regular de um cotidiano banal e sem surpresas, monossemântico e transparente. Albertine será a responsável pela intrusão brusca do irracional, do excesso, de tudo que invalida e ultrapassa a aparente normalidade daquele mundo pequeno burguês. Por entre todas as “diabólicas”, Alberte é aquela cuja condição de existência revela-se mais obscura. Há um mistério quanto à sua origem e um enigma com relação ao seu fim; somos então autorizados a nos questionar se a amante do visconde seria uma criatura humana ou não. Sua aparição repentina, à hora das refeições da família e de seu hóspede ocasional, revela um contraste, já que seus modos elegantes, seu comedimento, sua distinção e beleza enigmática em nada apontam para uma conformidade com sua origem familiar. Pouco se pode saber dela e seu quase mutismo não permite avançar muito sobre sua pessoa ou sua personalidade. O que chama a atenção de Brassard são os olhos da moça: “(...) deux yeux noirs, très froids, auxquels ses cheveux, coupés à la Titus et ramassés en boucles sur le front, donnaient l’espèce de profondeur que cette coiffure donne au regard” (D’AUREVILLY, 1973, p.51).

É nesse quadro familiar em torno da mesa de refeição, local da vida comum por excelência, portanto de conjunção, que se introduz a disjunção e a reversão das expectativas, pois Albertine, ao apertar a mão do oficial sob a mesa de jantar, convida-o a uma aventura amorosa e, a partir desse momento, é o seu corpo que “fala” em seu lugar:

celle-ci [a mão] étreignait la mienne avec un despotisme si intensément passionné! (...) mes yeux cherchèrent l’autre de ces deux mains que je n’avais jamais remarquées, et qui, dans ce périlleux moment, tournait froidement le bouton

d'une lampe qu'on venait de mettre sur la table...
(D'AUREVILLY, 1973, p.55).

O universo até então previsível e de fronteiras bem demarcadas mergulha pouco a pouco na escuridão da noite e na atmosfera nebulosa, onde o “diabolismo” de Albertine eclode em toda sua força e poder de desregramento. Esse universo silencioso e sem limites visíveis, sem referenciais confiáveis, é colocado sob o signo de contornos vagos, luminosidade duvidosa e embaçadas próprias do mundo noturno, mundo indefinido, fora do tempo, contribuindo para uma impressão geral de inquietação. Ou seja, entramos no universo desestabilizador do “diabolismo”:

Le diabolisme, avènement d'une dualité qui fait voler en éclats toute idée reçue, tout postulat moral, toute catégorisation, est anarchie, forme de révolte absolue. Il institue, à rebours d'une société codée, stérile et aliénante, un contre-état, où l'inversion et la contradiction, l'affirmation de l'impossible font foi. (AURAIJONCHÈRE, 1999, p.143)

Segundo a definição do próprio Barbey, a palavra “diabólico” aplica-se à “l'intensité des jouissances” e designa “des sensations qui vont jusqu'au surnaturel” (1973, p.23). Mas sabemos também que a origem vem de *diabolo*, significando divisão, ruptura, disjunção. O motivo do diabolismo aqui permite revelar e dar visibilidade a um tipo humano incomum, distante do indivíduo integrado à sociedade; um tipo com vocação para o pecado, para a crueldade e para a violência. Neste sentido, Alberte, enigmática e silenciosa, é um modelo privilegiado de amante insólita, uma exceção na natureza e na sociedade. Encontrada morta nos braços de seu

amante, ela encena uma diferença radical: a união impossível entre a normalidade e a anormalidade; daí a sua monstruosidade, pois ela encarna a incongruência de uma relação antinatural. Nesse caso, como destaca Decottignies, “a dimensão moral de ambos os lados só poderia ser superlativa” (1985, p.12).

É Albertine que inicia o embate amoroso, decide sobre seu final, regula sua frequência, manipula os movimentos; enfim, é ela que assume a responsabilidade do jogo amoroso e o comando de toda a ação. E é também o seu silêncio incondicional que desconserta o rapaz, pois o visconde de Brassard nos é apresentado como refratário à qualquer disciplina, dotado de um temperamento avesso ao sentimentalismo e adepto às delícias de toda “martingale d’indétermination” (D’AUREVILLY, 1973, p.14). Brassard encarna o tipo do dandy que, segundo a definição de Carlos Reis, “é a figura que, no romantismo e depois dele, cultiva a transgressão, a provocação e a excentricidade anti-burguesa” (2015, p.104). Com efeito, o jovem oficial é assim descrito por Valognes: “ce dandy, le plus carré et le plus majestueux des dandys, lesquels - vous le savez! - méprisent toute émotion, comme inférieure, et ne croient pas, comme ce niais de Goethe, que l’étonnement puisse jamais être une position honorable pour l’esprit humain” (D’AUREVILLY, 1973, p.40). Ora, o comportamento de Albertine promove a desconstrução do tipo do dandy encarnado por Brassard, aquele que exerce sem trégua um poder de sedução, inspirando paixão em todo tipo de mulher, da virtuosa à corrompida. Entretanto, essa sedução é na maioria das vezes ilegítima e acaba levando à morte ou à perdição. Por detrás da cortina encarnada, o jovem militar vê-se confrontado a uma outra espécie de revolta, por força da volúpia e da angústia

que experimenta. Diante da avalanche e da força dos sentimentos que o assediam, diante do “não” fundamental, implacável, as aventuras amorosas que o jovem oficial havia vivenciado até então parecem brincadeiras de criança. A mão de Alberte que procura a de Brassard sob a mesa de jantar, por detrás de um espaço tão “conveniente”, com uma audácia tão tranquila e impassível, pulveriza completamente um universo que parecia até então estar sob seu domínio. Esse simples gesto é suficiente para aniquilar toda a vida anterior de Alberte, de seus pais, do quadro familiar tranquilo e previsível, no qual vem imiscuir-se repentinamente um monstruoso sinal de contradição. A reviravolta torna-se ainda mais inquietante por não ser um gesto impetuoso nem tampouco fazer desencadear, por parte de Alberte, um fluxo explicativo de palavras de revolta contra o seu meio familiar ou contra sua condição. Fazendo de conta aceitar integralmente o ambiente pequeno burguês que a circunscreve, ela introduz sublinearmente seu protesto no próprio âmago dessa moral, pela contaminação e o desregramento que seu gesto desencadeia. Como ressalta Philippe Berthier: “ce qui est le plus terrible dans son refus, c’est son calme contaminé d’hypocrisie ou de naturel” (1968, p.61) . E Brassard está consciente da dimensão desagregadora desse gesto, pois, diz ele: “L’amour ne procède pas avec cette impudeur et cette impuissance et je savais aussi que ce qu’elle me faisait éprouver n’en était pas non plus” (D’AUREVILLY, 1973, p.76). Brassard sabe que está obcecado por “cette main qu’[il] avai[t] maintenant à travers la cervelle” (D’AUREVILLY, 1973, p.78) .Vindo desse homem viril por excelência, para o qual “les trois choses qu’on ne peut pas oublier” representam três metáforas da glória sexual: “Le premier

uniforme qu'on a mis, la première bataille où l'on a donné, et la première femme qu'on a eue", garantia da segurança do ponto de vista masculino na relação amorosa, esse gesto imprevisível que lhe escapa ao controle abre uma brecha na própria realidade e não pode deixar de ser desestabilizador, comprometendo a velha e segura cumplicidade que se estabelece entre os homens: narrador/confidente; escritor/leitor. (CAFFIE, 1999, p.146)

No embate amoroso entre Brassard e Albertine, três atitudes diante do amor se superpõem: a paixão destrutiva por parte da mulher, que contrasta com sua frieza inquietante, e as aventuras amorosas inconsequentes dos aristocratas, que se veem abaladas pelo inusitado da paixão dominadora que se sobrepõe à simples vontade de prazer do rapaz. A própria Alberte é por si só uma personagem que surge a partir desta inquietação, deste medo diante da sexualidade, que por sua vez não exclui a atração como contraponto, já que, pela focalização interna, o que podemos saber sobre ela nos é dado pelo narrador:

(...) ses traits de Princesse n'avaient pas bougé. Ils avaient toujours l'immobilité et la fermeté d'une médaille (...) Seulement, sur sa bouche aux lèvres légèrement bombées errait je ne sais quel égarement, qui n'était pas celui de la passion heureuse (...) avait quelque chose de si sombre dans un pareil moment, que, pour ne pas le voir, je plantai sur ces belles lèvres rouges (...) La bouche s'entrouvrit... mais les yeux noirs, à la noirceur profonde, et dont les longues paupières touchaient presque alors mes paupières, ne se fermèrent point, - ne palpitérent même pas; - mais tout au fond, comme sur sa bouche, je vis passer de la démence! (D'AUREVILLY, 1973, p.69)

Assim, o arsenal narrativo acionado para descrever a personagem Alberte é, sobretudo, composto de interrogações por conta de seu mutismo e de seu mistério crescente; esse mutismo contribui para desorientar o narrador - e nós leitores que somos levados a aderir à sua causa -, pois o que é revelado não nos permite saber mais sobre sua personalidade. Percebe-se então um sistema narrativo duplo: por um lado, descreve-se segundo o pacto realista, mas essa descrição traz ambiguidade e funciona como veículo de duplicidade que deixa supor a existência de um sentido oculto por detrás das simples aparências. A construção narrativa joga com os contrastes entre luz e escuridão, o narrador e os outros, a curiosidade e a violência latentes. Alberte vive sob o signo da dicotomia noite-dia; criatura diurna e noturna, e, permanentemente, nos interrogamos sobre sua verdadeira motivação: sofrimento compulsivo somatizado, possessão demoníaca, loucura, doença, dissimulação, ou um ser de uma outra natureza? E, paradoxalmente, a própria surpresa que o final da história provoca não nasce do surgimento de um fato realmente inesperado, pois há vários índices e alusões que se disseminam ao longo do texto, já que o esquema narrativo trabalha para a construção dessa ambiguidade, afastando o leitor do conforto que o pacto realista estabelece com ele. (PETIT, 1973, p.7-25)

Com efeito, sob pretexto de pintar o retrato de Alberte, o narrador não faz senão multiplicar as perguntas, as suposições, as suspeitas, deixando-nos diante de hipóteses contraditórias, mascarando a personagem; muito mais do que pintando verdadeiramente seu retrato:

Est-elle effrontée? Est-elle folle? Et je la regardais du coin de l'oeil, cette folle qui ne perdait pas une seule fois, durant le dîner, son air de Princesse en cérémonie, et dont le visage resta aussi calme que si son pied n'avait pas dit et fait toutes les folies que peut dire et faire un pied, - sur le mien! (D'AUREVILLY, 1973, p.56)

As transformações, progressivas ou bruscas, que se operam nos seres não vêm seguidas de nenhuma explicação. Isso faz com que os personagens pareçam, de certa forma, “monstruosos”; ou com que pareçam “anormais”, já que fogem à lógica do protocolo de escrita do realismo. O retrato que surge diante de nós é o de uma mulher-esfinge, imagem símbolo do segredo que envolve todo ser humano e que só nos é parcialmente exibido. Alberte tem um jeito de fazer amor que não nos revela nada sobre sua paixão, seus sentimentos ou suas impressões: “cette froideur inexplicable et démentie, puisque je la tenais dans mes bras (...) elle ne me répondit jamais que par de longues étreintes. Sa bouche triste demeurait muette de tout... excepté les baisers!” (D'AUREVILLY, 1973, p.71) e ela permanece “silenciosa”, deitada sobre o coração de seu amante, indiferente à sua curiosidade e só responde através de longos e acalorados abraços, única forma de comunicação entre os amantes, “un monosyllabe qui ne faisait pas grande lumière sur la nature de cette fille, qui me paraissait plus sphinx, à elle seule, que tous les Sphinx dont l'image se multipliait autour de moi” (D'AUREVILLY, 1973, p.72).

Através desse recurso narrativo, Barbey joga com essas oposições/contradições: antítese da “madona” e da prostituta. E neste aspecto, o autor obedece à tradição em sua época, já que, de certa forma, toda narrativa romanesca deveria contemplar o aspecto

psicológico dos personagens que, ao fim e ao cabo, justificaria um determinado comportamento tido como desviante. Ao obscurecer voluntariamente sua personagem, deixa intacto o seu segredo que não conseguimos captar e, ao recusar-se a terminar a sua história, ele nos acena com uma denúncia: a presença inelutável de uma zona obscura e de um mistério irreduzível que ultrapassa os limites de qualquer discurso. Com o pretexto de pintá-la, o narrador apenas multiplica as questões e as suposições, deixando-nos desorientados diante de hipóteses contraditórias.

Ora, para dar conta da contradição, a figura predominante nessa narrativa é o oxímoro, aquela que torna simultâneos os múltiplos desdobramentos que envolvem a personagem: vida e morte, celestial e infernal, afirmação e negação, palidez mórbida e sensualidade absoluta, mármore e vulcão: “je ne savais pas que sous ces marbres dormaient des volcans” (D’AUREVILLY, 1973, p.72). O oxímoro é sem dúvida uma das figuras mais convenientes para designar a personagem “diabólica”, além da presença de traços que apontam para uma certa animalidade, para a frieza, a palidez; traços estes que são pertinentes à retórica dos seres monstruosos de um modo geral, como súcubos e vampiros, e que trazem consigo incongruências de ordem moral e física, excedendo os limites da dimensão humana. Por isso não somos surpreendidos ao final do relato como apontamos aqui, já que os signos que nos remetem à malignidade são evocados com frequência e estes contribuem e anunciam um final trágico para o conto.

Por suas características, Albertine torna-se uma personagem “diabólica” em sua dimensão própria e também no sentido de recusa do enquadramento nos moldes do retrato realista, pois, como afirma Decottignies:

Il devient dès lors impossible d'attribuer l'étude des caractères à un savoir physiologique ou psychologique; c'est, à proprement parlé, un regard visionnaire qui s'acquitte de cette tâche, la représentation des personnes relève d'un parti pris fantasmagorique, la dimension des êtres outrepassa l'humanité connue. La marque la plus visible du tempérament diabolique est qu'il s'active dans la démesure (1985, p.383-384 – grifo nosso).

Assim, Alberte nos é mostrada como uma jovem bem comportada e devassa ao mesmo tempo; por um lado, apenas uma simples moça de passagem pela casa dos pais e, por outro, uma Bacante audaciosa, precoce, sem o menor pudor, sem medo, mas, sobretudo, sem qualquer emoção. Age como se estivesse ausente em sua impassibilidade, no fechamento em si mesma, como se sofresse “cette sorte de **philautia** ou d'**autisme** qui lui interdit toute relation, toute complicité, toute parole, elle est absente dans son **aplomb**, son calme hiératique, elle est absente aussi dans sa **folie**, tel est le dilemme”, conclui Crouzet (1988, p.91 - grifo nosso). Na composição da personagem, a figura do oxímoro, longe de limitar-se a uma simples figura retórica, torna-se “figure narrative, elle soutient et organise les grandes masses de la narration, elle en contient dans sa ténébreuse clarté les principes et le sens, ou l'absence de sens définissable” (CROUZET, 1988, p.83). Se o oxímoro é a figura que melhor retrata as profundezas e os abismos de todo homem por ter como função expressar uma intelegibilidade paradoxal, ela nos obriga, por isso mesmo, a pensar o impensável das contradições que nos assolam.

No conto em tela, a ambiguidade de caráter de Alberte espelha-se na duplicidade dos mundos aqui presentes, o da realidade e o da imaginação, tendo como metáfora, de um lado,

a cortina/janela, “tamisée par un double rideau cramoisi dont elle traversait mystérieusement l’épaisseur” (D’AUREVILLY, 1973, p.39), e, de outro, o quarto dos pais adormecidos, comparados a “duas cabeças de medusa”, que Albertine precisa ultrapassar para chegar ao quarto de Brassard. Ora, atravessar esse limite é um exercício perigoso; o quarto dos pais torna-se emblematicamente a fronteira entre o permitido e o mundo proibido das pulsões inconscientes. A barreira invisível que separa os dois universos, materializada no quarto dos pais, deve permanecer intransponível, pois tem a ver com questões reais de vida e morte, que vão muito além dos riscos assumidos por ambos: ele, pelo sentimento de uma hospitalidade traída; ela, pela plena consciência da transgressão.

Assim, o ato amoroso se traduz pela contradição que ele encerra. Acentuado pelo perigo que envolve, ele une a volúpia e a ansiedade, a felicidade e o prazer que se realizam no medo: “ses spasmes voluptueux” são como desmaios, e o gozo leva à morte. Por isso, ao tentar reanimá-la, Brassard hesita entre procedimentos médicos e gestos amorosos. A impossibilidade dessa relação exacerbada que leva à morte transforma o corpo de Albertine, amante do jovem oficial, morta em seus braços, em um “cadavre, horrible chape, plus lourde (...) que celle des damnés dans l’Enfer du Dante” (D’AUREVILLY, 1973, p.78). Brassard tem então a revelação de uma verdade que deveria permanecer interdita, mas que vem abalar inexoravelmente as referências consoladoras do cotidiano. Senão, como explicar a história do medo experimentado pelo rapaz, suas hesitações, suas fugas a não ser pela curiosidade que ela suscita e que repercute em nós, leitores? A este questionamento, Serge Cafie acena com a seguinte reflexão: “Le sacrilège est assumé

de part et d'autre au point qu'ils leur assure, par sa continuité même, une heureuse tranquillité, ce que Barbey a nommé ailleurs 'le bonheur dans le crime' (...)" (1999, p.148). A conjugação de Eros e Tanato permite trazer à tona uma revelação insustentável:

o amor não pode estar dissociado da morte. Eros, longe de proporcionar um ideal de comunhão perfeita - que seria o reforço da identidade pela presença de um espelho euforizante -, torna-se um elemento de destruição. (AURAIX-JONCHÈRE, 1999, p.135)

Assim, Alberte exerce sua soberania até a morte, na medida em que Brassard cai na armadilha que ela constrói para ele desde o começo. Entretanto, nesse duelo, apesar dos inúmeros índices evocados, é ela que sucumbe, embora tenha preparado o terreno para que seu império se estendesse para além dos próprios limites da morte física. Brassard não logra se desvencilhar de sua imagem, assim como tampouco o seu confidente, narrador da história, e nem nós, "qui continuons d'interroger son ombre, si vivante de l'autre côté que je me surprends à parler d'elle encore à présent" (CAFFIE, 1999, p.148).

A sensação de inconclusão é reforçada por um outro movimento, mais sutil, que nos devolve, nas últimas linhas do conto, em uma quebra brusca na narrativa, à cena que dá início ao relato. A diligência onde viajavam os dois homens retoma seu caminho e a conversa entre os dois prossegue durante o jantar, como se estivessem a nos acenar com um movimento de retorno à realidade por um momento suspensa. À volta da diligência, o silêncio e a escuridão da noite como espaço enigmático; dentro do veículo, Brassard e seu ouvinte, como reduto da realidade. Entre ambos, a

“cortina encarnada” que os dois observam. Findo o relato, “l’ombre svelte d’une femme” (D’AUREVILLY, 1973, p.84) atrás da cortina é um índice que nos joga de volta à incerteza sobre os acontecimentos e sobre a natureza da personagem. Mas o encantamento se desfaz e o carro dá a partida. A vida volta ao normal e os dois planos distinguem-se nitidamente: o cenário é real, mas o relato é ilusório. Porém, em um jogo de espelhamento, um remete ao outro. O que fica é a “sombra de Alberte”. Ou seja, para além disso, não se pode mais decidir e o interdito deve permanecer como tal; fica a sombra da mulher a metaforizar um enigma insolúvel da vida humana: o sexo e a morte. Isso aponta para a impossibilidade de reduzir o indivíduo à qualquer regra de causalidade previsível, deixando a cada leitor a tarefa de tirar suas conclusões. Modelo de todas as virtudes virginais e Bacante queimando de paixão: qual dos dois perfis correspondem à personagem? Qual seria o seu verdadeiro rosto? Impossível chegar-se a uma conclusão, pois a construção da personagem opera no sentido do efeito de ambiguidade que é, por seu turno, o mesmo que está presente no erotismo; prática estética que combina audácia e comedimento, traduzidos por uma enunciação ao mesmo tempo direta e oblíqua.

Por essa razão, pondera Philippe Berthier:

Inutile d’essayer d’interpréter son acte: est-ce l’amour qui pousse Alberte? La nymphomanie? Rien ne nous permet d’élucider sa pulsion. Barbey nous trouble de façon durable car il nous empêche de ramener le comportement de son héroïne à une rubrique connue, étiquetée. Le tragique naît précisément de ce décalage irréductible entre les deux Alberte: laquelle est la vraie? (1968, p.62)

Assim, o pacto realista estabelecido entre os leitores e um certo modo particular de composição ficcional - contrato que implica coerência e coesão lógico-semântica interna ao relato -, a vontade de descrever exaustivamente o real, protocolo sustentado por uma proposta de cunho didatizante, por conta da presença de elementos que dão segurança ao leitor para garantir a veracidade dos fatos narrados, fica completamente comprometido. Tampouco o conto seria uma narrativa de teor psicológico, pois recusa-se à análise do comportamento de Alberte. Ao invés de esclarecer, as longas dissertações a respeito do comportamento de Alberte acabam contribuindo por mascarar-lo. Os sinais de transformação, progressiva ou brusca, de suas atitudes, não vêm acompanhados de nenhuma explicação; há simplesmente a constatação das suas contradições, sem qualquer justificativa plausível. Tampouco seu comportamento pode ser interpretado como a conclusão esperada para um desvio comportamental de uma mulher inserida num meio pequeno burguês que recebe o justo castigo pela sua falta. No caso de Alberte, o seu comportamento quebra com a lógica do realismo e do naturalismo, com seu raciocínio determinista, pois ela não corresponde a uma lógica da hereditariedade. Ela destoa em tudo da família onde foi gerada. Alberte não corresponde tampouco ao modelo da mulher adúltera, transformada em “tipo” pela sua presença quase infalível nos romances realistas do período oitocentista, já que, como discorre Carlos Reis, “o tipo, mesmo individualizado, é uma figura representativa que fala por uma classe”, e, “como uma subcategoria da personagem, emerg[e] a sua figuração em tempos literários e ideológicos que justificam a sua presença” (2015, p.106), agindo de forma

redundante e previsível, o que, segundo o crítico, “dificulta e inviabiliza o insólito”. Nesse caso, “é **contra o típico** que o insólito ousa afirmar-se como tal” (REIS, 2015, p.106 – grifo do autor). Com efeito, também como observa Decottignies:

Dans les productions même de la pratique romanesque, la théorie de la littérature a montré que ces figures que l’on dénomme **caractères** n’ont pas à revendiquer la vérité, mais plutôt la **pertinence** eu égard à un certain système, pour lors narratif. La représentation des caractères dépend effectivement d’une espèce de **code**, sur lequel se fait l’accord des romanciers d’une génération. C’est donc relativement à ce code qu’il convient d’examiner, en tel ou tel récit, l’élaboration des caractères. (1985, p.380 – grifo do autor)

Uma vez que o tipo condiciona o comportamento e impõe sua lógica determinista, ao fugir desse programa que supõe um contrato de leitura e de escritura, Barbey d’Aureville torna sua personagem Alberte - assim como o dandy Brassard - em o oposto do “tipo”. No caso de Alberte, ela desmonta o tipo da mulher fatal que domina a literatura no período conhecido como decadentista, introduzindo o efeito de surpresa e contrariando a previsibilidade que a construção do tipo supõe.

Como conclui Philippe Berthier, “Alberte n’est peut-être diabolique que parce qu’elle est inexplicable” (1968, p.63). Assim, a diabólica define-se pelo efeito que ela suscita; isto é, a busca pela satisfação de um desejo intenso e incontrolável que ela precisa legitimar. De fato, em “A cortina encarnada”, o confidente do visconde de Brassard gostaria muito que o caso que lhe foi narrado ficasse reduzido a uma simples aventura amorosa de um jovem oficial.

Entretanto, exclama Brassard, “Eh bien non, ce n’était pas cela! Si vous le croyiez, vous vous tromperiez” (AUREVILLY, 1973, p.84). Com isso, o caráter subjetivo do ponto de vista (focalização internas do relato) é, contraditoriamente, o que não nos deixa nenhum álibi que nos permita interpretar a cena à margem desse ponto de vista. Nós somos levados a vivê-la através dele. Instala-se então o fracasso do bom senso e, se o texto é fechado, o sentido da obra permanece aberto.

Deixamos com o autor as palavras finais sobre a construção de suas personagens femininas que, no Prefácio à edição das *Diaboliques* de 1874, declara:

Quant aux femmes de ces histoires, pourquoi ne seraient-elles pas les Diaboliques? N’ont-elles pas assez de diabolisme en leur personne pour mériter ce doux nom? Diaboliques! Il n’y en a pas une seule à qui on puisse dire sérieusement le mot de “Mon ange!” sans exagérer. Comme le Diable, qui était un ange aussi, mais qui a culbuté, - si elles sont des anges, c’est comme lui, - la tête en bas, le... reste en haut! Pas une ici qui soit pure, vertueuse, innocente. Monstres même à part, elles présentent un effectif de bons sentiments et de moralité bien peu considérables. Elles pourraient donc s’appeler aussi “les Diaboliques”, sans l’avoir volé... On a voulu faire un petit musée de ces dames, - en attendant qu’on fasse le musée, encore plus petit, des dames qui leur font pendant et contraste dans la société, car toutes choses sont doubles! L’art a deux lobes, comme le cerveau. La nature ressemble à ces femmes qui ont un oeil bleu et un oeil noir. Voici l’oeil noir dessiné à l’encre – à l’encre de la petite vertu. On donnera peut-être l’oeil bleu plus tard. Après les Diaboliques, les Célestes... si on trouve du bleu assez pur... Mais y en a-t-il? (D’AUREVILLY, 1973, p.24-25)

REFERÊNCIAS

- AURAIX-JONCHÈRE, Pascale. (1999). Notes et Présentation à *Les Diaboliques*, de Barbey d'Aurevilly. Paris: Gallimard.
- BERTHIER, Philippe. (1968). "Barbey d'Aurevilly et la vérité". In: *La revue des lettres modernes*. Barbey d'Aurevilly. "Les obsessions du romancier: l'amour, la révolte, la mort". Direction de Jacques Petit, (189-192), p.35-71.
- CAFFIE, Serge (1999). "Barbey d'Aurevilly, Entre l'un et l'autre; Le rideau cramoisi; Une lecture analytique". In: *La revue des Lettres modernes*, Direction Philippe Berthier. Paris: Caen, p.143-171.
- CROUZET, Michel (1988). "Barbey d'Aurevilly et l'oxymore: ou la rhétorique du diable". In: *L'ensorcelée; Les Diaboliques; La chose sans nom*. Actes do Colloque du 16 janvier 1988. Société des Études Romanes. Paris: SEDES, p.83-98.
- DANO-BLOCH, Évelyne; ZORLU, Jacqueline (1994). *L'ensorcelée*, de Barbey d'Aurevilly. Paris: Nathan, p.111.
- D'AUREVILLY, Barbey (1973). *Les Diaboliques*. Présentation de Jacques Petit. Paris: Gallimard.
- DECOTTIGNIES, Jean (1985). Préface, Commentaires et Notes. D'Aurevilly, Barbey. *Les Diaboliques*. Paris: Librairie Générale de France.
- GAY, Peter (2002). *O século de Schnitzler. A formação da cultura da classe média [1815-1904]*. São Paulo: Companhia das Letras.
- HAMON, Philippe (2011). *Le personnel du roman*. Genève: Librairie Droz.
- MARCANDIER-COLARD, Christine (1998). *Crimes de sang et scènes capitales. "Essai sur l'esthétique romantique de la violence"*. Paris: PUF.
- PETIT, Jacques (1973). Présentation à D'Aurevilly, Jules Barbey, Préface [1874]. *Les Diaboliques*. Paris: Gallimard.
- REIS, Carlos (2015). "Figurações do insólito: a reversão do típico". In: REIS, Carlos (Org.). *Pessoas de livro: Estudos sobre a personagem*. Portugal: Imprensa da Universidade de Coimbra.