

## A VÊNUS DE ILLE: AS REPRESENTAÇÕES SIMBÓLICAS DO FEMININO NA NARRATIVA FANTÁSTICA

### *THE VENUS OF ILLE: THE SYMBOLIC REPRESENTATIONS OF THE FEMININE IN THE FANTASTIC NARRATIVE*

Nágela Neves da Costa<sup>1</sup>

Mestre em Letras

Universidade Estadual de Maringá

([nagelaneves.costa@gmail.com](mailto:nagelaneves.costa@gmail.com))

Kaio Vinicius Cardoso Gomes<sup>2</sup>

Graduado em Letras – Português/Inglês

Universidade Estadual de Maringá

([kvinin21@gmail.com](mailto:kvinin21@gmail.com))

Monique Coloni Boer<sup>3</sup>

Graduada em Letras – Português

Universidade Estadual de Maringá

([monique.c.boer@gmail.com](mailto:monique.c.boer@gmail.com))

**RESUMO:** Neste artigo, nosso olhar recai sobre a mulher, tema do conto “A Vênus de Ille”, de Prosper Mérimée (2006). Nosso objetivo, neste estudo, é verificar as representações simbólicas da figura feminina e a configuração da mulher no conto fantástico, embasado nos pressupostos teóricos de Tzvetan Todorov (1981), Ítalo Calvino (2004) e outros estudiosos do tema. Desse modo, a partir da análise interpretativa das personagens, observamos que, no conto fantástico de Mérimée, a mulher manifesta-se como a representação do culto ao matrimônio, figura de feitiçaria, elemento de temor e fascinação do homem.

**Palavras-chave:** Fantástico. Narrativa. Feminino. Prosper Mérimée.

**ABSTRACT:** In this article, we look at the figuration of the woman, theme of the tale “The Venus of Ille”, by Prosper Mérimée (2006). Our aim, in this study, is to verify the symbolic representation of the female figure and the configuration of the woman in the fantastic tale, based on the theoretical assumptions of Tzvetan Todorov (1981); Italo Calvino (2004) and other scholars on the theme. Thus, from the interpretive analysis of the characters, we notice that, in Mérimée’s fantastic tale, the woman manifests herself as the representation of the cult of marriage, witchcraft’s figure, man’s element of fascination and fear.

**Keywords:** Fantastic. Narrative. Feminine. Prosper Mérimée.

---

<sup>1</sup> ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-8594-5369>.

<sup>2</sup> Mestrando em Estudos Literários – Programa de pós-graduação em Letras.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-9243-7001>.

<sup>3</sup> Pós-graduanda em Linguagem Audiovisual e Cinema – Centro Universitário de Maringá (Unicesumar).

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-0791-5230>.

## Introdução

A capacidade criativa da imaginação humana confere à literatura o poder de transcendência. Por meio dela, o homem “revela este mundo, cria outro” (PAZ, 2012, p. 21). Nesse sentido, podemos entender a mente humana como uma máquina inventora de imagens, lugares, tempo, personagens, em que o real e o imaginário fundem-se, criando outros mundos, visíveis aos outros por meio da linguagem. O pintor italiano Sandro Botticelli, por exemplo, traça, com pinceladas precisas, o imaginário ideal da mulher renascentista, envolto em um universo encantado de cores e elementos naturais, expondo aos olhos do apreciador um mundo habitado por deuses, ninfas e outros seres. Camões, mais tarde, no Renascimento português, faz do mesmo modo em seus versos líricos. Observa-se, assim, que, seja por meio da imagem gráfica, seja pictórica, o homem encontrou na linguagem uma forma de extravar o produto de seu imaginário. Daí a variedade de modalidades narrativas (contos, crônicas, lendas, romances etc.) e líricas (sonetos, redondilhas, elegias, éclogas etc.).

A variedade das formas literárias, também, deve-se às distintas concepções adotadas pelo homem, ao longo da história, ao momento e à cultura de seu povo. O texto fantástico, por exemplo, objeto de nossa investigação – entendido, aqui, como gênero literário –, surge, como o concebemos hoje, no século XIX. Suas peculiaridades, no entanto, remontam à literatura oral e ao folclore, pois pensar a literatura fantástica pressupõe pensar a tradição literária. Durante muito tempo, o fantástico manifestou-se nas lendas populares, revelando o imaginário do homem e suas experiências com o mundo, em tentativas de explicar sonhos, delírios e outros estados de consciência alterada ou, ainda, fenômenos que nem sempre eram passíveis de explicação, segundo as leis naturais.

Com o passar dos anos, transportou-se o fantástico do universo oral das lendas para as formas narrativas da modalidade escrita. Nesta, o gênero de que tratamos ganha certas peculiaridades, que o distinguem de outras narrativas, iniciando pela escolha do tema, preferencialmente: a morte e o fantasma, a feitiçaria e o diabo, a mulher e o amor, o monstro e a metamorfose, a guerra, a fome e a peste, a noite e o sonho. Neste artigo, nossa atenção recai sobre o tema “a mulher e o amor”, identificado no conto **A Vênus de Ille**, de Prosper Mérimée (2006). Nosso objetivo é

verificar as representações simbólicas da figura feminina e a configuração da mulher no conto fantástico. Desse modo, em um primeiro momento, teceremos os caminhos teóricos da narrativa fantástica; em seguida, discutiremos as concepções do perfil feminino, que nos servirão de subsídio para a análise do conto.

### **Caminhos teóricos do fantástico**

“A narrativa está aí, como a vida” afirmou Roland Barthes (1973, p. 20), em sua **Introdução à análise estrutural da narrativa**. Ela nasceu com a própria história da humanidade, assegura o autor, presente em todos os tempos, lugares e sociedades; apreciada por homens e mulheres de diferentes culturas. Junto a ela, desenvolveu-se, advindo de uma necessidade latente de buscar compreender aquilo que foge ao domínio das leis naturais, também, o apelo ao sobrenatural. Este oferece à humanidade “a medida exata da potência de sua razão; é que, sem o sobrenatural, não existe racionalidade” (CHALEBOURG, 2006 *apud* BATALHA, 2012, p. 482). Caracteriza-se, ainda, o sobrenatural pela preservação da verossimilhança e pela inserção de elementos que não têm correspondência com o mundo real tal qual o compreendemos, mas que são aceitos pelo leitor, em um movimento análogo à suspensão da descrença, porque se tornam parte da diegese e, assim, adquirem sentido, à medida que a narrativa incorpora, de maneira fluida, elementos característicos díspares.

Entender o gênero fantástico, portanto, requer um olhar atento às transformações de âmbito político, social e cultural. Elas interferem na capacidade do homem de alterar o mundo e na sua percepção sobre aquilo que o cerca. A partir de uma análise diacrônica, detemo-nos, em um primeiro momento, na Antiguidade Clássica, na qual as lendas, os mitos e os deuses eram os meios utilizados para explicar fenômenos da natureza e acontecimentos diversos que incidiam, diretamente, na vida em sociedade. Na Idade Média, por sua vez, esses fenômenos eram explicados pela perspectiva cristã e teocêntrica, isto é, a visão da Igreja. A partir do século XVI, todavia, o antropocentrismo colocou o homem como parâmetro de todas as ideias. A Literatura, como uma das formas de compreender e registrar o real, conseqüentemente, acompanhou essas modificações.

Nos séculos XVIII e XIX, os primeiros indícios de uma narrativa fantástica surgiram sob forte influência do pensamento iluminista, caracterizado pela razão

exacerbada e pelos questionamentos à Igreja. Nesse momento histórico, foi necessário suprimir qualquer vestígio de fantástico relacionado à tradição oral da literatura – como os mitos. O resultado foi a predileção pela dualidade, isto é, a realidade do mundo, de acordo com o que entendemos, versus a realidade do que pensamos, conforme nos aponta Ítalo Calvino (2004).

O gênero fantástico de que temos conhecimento, hoje, nasceu das reivindicações do Romantismo, tendo seu ápice somente na segunda metade do século XIX. Interessa-nos, aqui, esse recorte histórico, uma vez que trataremos de um texto datado de tal época. Os românticos, em ruptura, vale salientar, optaram por rejeitar a racionalização advinda dos iluministas, dando espaço ao esoterismo, ao mistério e à ambiguidade. A partir daí, acentuaram-se as figuras míticas, como o lobisomem, o vampiro e o fantasma; e temas, como maldição, duplicidade, sonhos e loucura. Em muitos casos, motivos como esses eram escolhidos a fim de tratar de questões compreendidas como tabus para a sociedade da época. Um exemplo brasileiro é a antologia de contos **Noite na Taverna**, de Álvares de Azevedo (1855), que aborda o incesto, a traição, a necrofilia e a antropofagia, sempre com justificativas de embriaguez e alucinação das personagens.

Durante o século XX, muitas teorias foram publicadas a respeito da literatura fantástica, em decorrência do destaque que o gênero adquiriu. Nesse contexto, insere-se o notável trabalho de Tzvetan Todorov (1981), **Introdução à Literatura Fantástica**, publicado pela primeira vez em 1970, que continua a ser, nos dias de hoje, fundamental para os estudos do gênero, pois o autor sistematizou, aos moldes estruturalistas, ponderações feitas até então.

O fantástico, segundo Todorov (1981), classifica-se como uma variedade da literatura, isto é, um gênero literário com características definidas. Seu conceito dá-se por meio da relação entre o real e o imaginário, e o seu cerne reside no acontecimento de fatos inexplicáveis, por meio das leis que regem o mundo que nos é natural, familiar. Nesse sentido, ao introduzir a realidade no texto, a intenção do autor é convencer seu leitor, porém, ao evocar os elementos sobrenaturais, tem outro efeito: o estranhamento. O fenômeno estranho leva a duas interpretações que podem ser explicadas, por meio de causas naturais ou sobrenaturais, o dualismo de que falamos anteriormente. O impasse, a dúvida ou o vacilo entre as possibilidades cria o efeito fantástico. Essa ideia exemplifica-nos Todorov (1981, p. 15):

Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontramos.

O fantástico se estabelece, justamente, na incerteza. Caso o leitor escolhesse uma das opções, ele estaria ameaçado, tornar-se-ia, assim, o estranho ou o maravilhoso. O estranho é dado quando há uma explicação real para o fenômeno. O maravilhoso, por sua vez, aparece quando o fenômeno é aceito pela realidade expressa na narrativa. Nesse sentido, o fantástico se manifesta na “vacilação” de um ser que, diante de acontecimentos, aparentemente, sobrenaturais, restringe-se às experiências que lhe permitem as leis naturais.

Implica, portanto, na integração do leitor com o mundo das personagens, “define-se pela percepção ambígua que o próprio leitor tem dos acontecimentos relatados” (TODOROV, 1981, p. 19). É, sobretudo, a vacilação do leitor a primeira condição para o fantástico. Quando esse, porém, deixa o mundo das personagens para concentrar-se na sua prática de leitura, outro fenômeno volta a ameaçar. Expliquemos conforme Todorov (1981): se o sobrenatural se manifestar na narrativa, sem causar o vacilo no leitor, de forma que ele aceite o pacto ficcional, sem interrogar-se sobre as possibilidades de verossimilhança, porque entende essa manifestação como alegoria para a representação de outra ideia, então, não teremos, nesse caso, o fantástico. O teórico entende que o acontecimento de algo estranho não é suficiente para provocar no leitor a vacilação, mas se sustenta pelo modo de leitura, que não deve ser poético nem alegórico.

Assim, Todorov atribui três condições ao seu conceito de fantástico. A primeira refere-se ao poder de indução do texto, pois deve obrigar o leitor a considerar o universo das personagens como um mundo de pessoas reais e, diante dos fatos evocados, vacilar entre uma explicação natural ou sobrenatural. A segunda relaciona-se à vacilação sentida por um personagem, de modo que este influencie a credulidade do leitor, ao mesmo tempo, converte a vacilação em um dos temas da obra. Finalmente, a terceira condição diz respeito à atitude do leitor frente ao texto, em

rechaçar a possibilidade de uma interpretação poética ou alegórica. Tal perspectiva implica na inexistência de uma poesia fantástica, por exemplo.

Assimiladas as considerações de Todorov (1981) acerca da narrativa fantástica, analisaremos, na próxima seção, a representação da mulher no conto de **A Vênus de Ille**, de Prosper Mérimée. Cabe destacar, neste momento, que o texto obedece aos elementos estruturais e temáticos do gênero fantástico, apontados pelos teóricos. O contexto da narrativa situa-se no século XIX, na França. Uma sociedade que, após a Revolução Francesa (1789), mostrou-se “burguesa e capitalista, da propriedade privada, do acúmulo de bens materiais” (BORGES, 2017, p. 93). Desse modo, a atmosfera social em que o artista se insere torna-se cenário do seu drama fantástico, acrescentado, porém, de elementos que contribuem para a construção do mistério, da estranheza e do sobrenatural.

A figura mitológica da Vênus, elemento exótico e personagem da cultura greco-romana, é inserida no cotidiano dos cidadãos de Ille, opondo-se, então, às imagens do mundo real, a França (BORGES, 2017). O leitor, neste momento, tem a oportunidade de refletir e questionar a realidade, pois, conforme prevê Todorov (1981), o vacilo instaura-se na incerteza do leitor diante do natural e do sobrenatural, uma vez que “o fantástico faz da falsidade o seu próprio objeto, o seu próprio móvil” (CHIAMPI, 1980, p. 56).

No conto em que analisamos, desse modo, o próprio narrador e, conseqüentemente, o leitor vacilam diante da possibilidade de uma estátua de bronze ser capaz de feitos humanos, criando, assim, um efeito de mistério que permeia a relação dialógica entre o mundo real e a realidade daquilo que pensa o leitor. Nesse sentido, à medida que leitura a avança, a dúvida não se desfaz, ela se acentua diante dos acontecimentos descritos pelo narrador. Esse gênero literário exige dúvidas, e, nesse conto, “o narrador usa indícios de ordem não real, ou seja, as entidades e os acontecimentos que excedem a natureza conhecida” (BORGES, 2017, p. 94). Para ilustrar esses conceitos, destacamos um trecho do conto:

A Vênus de bronze, a estátua do sr. de Peyrehorade... Desde que está na região, todo mundo sonha com ela. Mas retomo o relato da infeliz louca. Ante esse espetáculo, ela perdeu os sentidos, e provavelmente alguns minutos antes tinha perdido a razão. Ela não sabe de modo algum dizer quanto tempo ficou desmaiada. Voltando a si, reviu o fantasma, ou a estátua, como ela sempre diz, imóvel, com as pernas

e a parte de baixo do corpo na cama, com o busto e os braços estendidos para a frente, e entre seus braços seu marido, sem movimento. Um galo cantou. Então a estátua saiu da cama, deixou cair o cadáver e saiu (MÉRIMÉE, 2006, p. 132).

Neste trecho, o narrador revela-nos a fala de um procurador, este registra o testemunho da moça que presenciou as ações da Vênus. As atitudes não são próprias de uma estátua, no mundo real, por isso, a justificativa que o personagem dá aos fatos é de que moça está louca, “essa jovem infeliz está louca” (MÉRIMÉE, 2006, p. 132), essa seria uma possível explicação por causas naturais; por outro lado, o narrador, anteriormente, busca vestígios que possam indicar outras possibilidades para a morte do jovem Alphonse, mas as marcas que encontra o levam a crer que a Vênus é a culpada, a dúvida, então, instaura-se.

Passando uma e outra vez diante da estátua, detive-me um instante para observá-la. Desta vez, confessarei, não pude contemplar sem susto sua expressão de maldade irônica; e, com a cabeça toda cheia das cenas horríveis que acabara de testemunhar, pareceu-me ver uma divindade infernal aplaudindo a desgraça que se abatia sobre aquela casa (MÉRIMÉE, 2006, p. 131).

Como vemos na confissão do narrador, ele se encontra crente ante a percepção dos fatos, estes, porém, fazem um apelo ao sobrenatural, pois não há uma explicação natural para as atitudes da Vênus, apresentadas anteriormente, bem como a sua expressão percebida pelo narrador, uma vez que se trata de um objeto imóvel. O narrador, então, vacila e tende a acreditar que a moça não está louca, e os fatos narrados por ela podem ter acontecidos, “Questionando esse homem, voltei a sentir um pouco do terror supersticioso que o testemunho da sra. Alphonse espalhara por toda a casa” (MÉRIMÉE, 2006, p. 133). Nesse sentido, tem-se o estranhamento, que, segundo Todorov (1981), discutido anteriormente, leva a duas interpretações, explicadas por causa naturais ou sobrenaturais. A narrativa prossegue, e o narrador continua a duvidar, influenciando a credulidade do leitor, que, por sua vez, permanece na “encruzilhada”, sem decidir por uma ou outra possibilidade de leitura, pois esse é, justamente, o efeito do fantástico, é assim que ele se constrói e se manifesta no conto.

Discorremos, aqui, sobre o fantástico a fim de introduzirmos e situarmos o nosso leitor a respeito do texto que tomamos como nosso objeto de análise. A proposta não é, especialmente, analisar todas as situações do fantástico que se

manifestam no conto, fizermos, em alguns momentos, apenas, para embasar a nossa leitura interpretativa acerca das representações femininas, que se moldam às estruturas desse gênero literário. Compreendemos que as estruturas estéticas do texto literário norteiam nossos horizontes de expectativas. Desse modo, discutimos, inicialmente, como se configura a narrativa fantástica, pois ela apresenta certas peculiaridades que a distinguem de outros textos, para, assim, compreender como as personagens se desenvolvem nessa estrutura, em especial, as personagens femininas.

Faremos, então, uma leitura interpretativa do conto fantástico de Prosper Mérimée, considerando os elementos internos e externos à narrativa. Adotamos, aqui, o sentido de “análise interpretativa”, segundo o conceito de Arnaldo Franco Júnior (2009), que o compreende como as possíveis relações de sentido que se estabelecem, a partir dos elementos intrínsecos à tessitura verbal da obra literária, diz respeito às reações entre o texto e a escola literária com a qual dialoga, o texto e a sociedade, o texto e a história. Desse modo, essa perspectiva de leitura nos permitirá verificar como o homem do século XIX concebeu a mulher e o amor e como essa concepção se manifestou no texto fantástico. Nosso olhar concentra-se, portanto, nas personagens femininas Vênus, Sra. Peyrehorade e Srta. de Puygarrig, respectivamente.

### **As representações femininas no conto fantástico**

Ao longo da história, as mulheres serviram como inspiração para diversos artistas, entre eles, escultores, pintores e poetas. Desse modo, Cortez (2009, p. 356) registra que “Vênus foi uma manifestação das facetas femininas para a cultura grega clássica: deusa do amor, da beleza, da reprodução, da proteção, da sedução, da pureza e do erotismo”. Na Idade Média, segundo Araújo e Carvalho (2017, p. 128), “Maria representa a mulher doce, submissa, amiga, amada, casta, a mulher simples, aquela que podemos ver no dia a dia, trabalhando fazendo parte de uma dada sociedade”. Por outro lado, a interpretação do modelo bíblico de Eva, a pecadora, nesse mesmo período, também, contribuiu para a construção da imagem de uma mulher astuta, audaciosa, vaidosa, ambiciosa, ingrata e traiçoeira.

Desse modo, segundo Molino (1980), a mulher participa de dois mundos: ela é a representação do culto ao matrimônio e, ao mesmo tempo, figura de feitiçaria.

Essa perspectiva é ideal para o desenrolar da narrativa fantástica, pois, paralela à idealização da mulher, tem-se solidificado, nas mentalidades, a imagem de um ser tentador e inspirado pelo demônio, que se vale da feminilidade, muitas vezes, a serviço da degradação humana. Ela é responsável, desde a origem, pela decadência, ameaçando, a todo momento, o equilíbrio do indivíduo e da sociedade. **A Vênus de Ille**, publicado, originalmente, em 1837, põe em evidência estas percepções sobre a mulher, a partir da figura mitológica de Vênus e das personagens apresentadas em segundo plano, Sra. Peyrehorade e Srta. de Puygarrig.

Cabe, neste momento, porém, situar o leitor acerca do enredo da narrativa. Um arqueólogo parisiense está de passagem pela cidade de Ille, em Roussillon, uma região catalã, “rica em monumentos antigos e da Idade Média” (MÉRIMÉE, 2006, p. 109), para visitar, por indicação de um amigo, o Sr. de Peyrehorade, homem respeitado na comunidade e dono de uma estátua de Vênus, encontrada enterrada sob uma oliveira e posta no pátio, próximo de sua casa. A estátua da deusa torna-se para o viajante motivo de curiosidade e pesquisa, por isso, decide ficar por um tempo na ilha e auxiliar seu anfitrião, que escreve uma monografia, na investigação do monumento.

Nesse período, também, acontece um evento importante, o casamento do filho de Peyrehorade, Sr. Alphonse, com uma bela jovem, herdeira de uma grande fortuna, a Srta. de Puygarrig. No dia do casamento, o noivo, numa partida de péla, deixa sobre o dedo da estátua um anel caríssimo, herdado de sua mãe, Sra. Peyrehorade, e que daria a sua noiva: “aí tem mil e duzentos francos de diamantes. Foi minha mãe que me deu. Era um anel de família muito antigo... do tempo da cavalaria. Servira a minha avó, que a recebeu da sua. Deus sabe quando isso foi feito” (MÉRIMÉE, 2006, p. 109). Esquece-se, porém, do anel. Este fato, o moço perceberá no momento da cerimônia, quando se dá conta de que o objeto não se encontra mais em sua posse. Entrega, então, a jovem um anel que recebera de uma modista de Paris.

Após a festa, já embriagado, decide recuperar o objeto, mas não obtém sucesso, como relata ao narrador, pois a estátua não o deixa retirar o anel. Nessa mesma noite, hospedado na casa da família Peyrehorade, no quarto oposto aos aposentos dos recém-casados, o narrador ouve passos e, posteriormente, gritos confusos. Então, inteira-se que o jovem noivo se encontra morto sobre a cama.

Segundo a noiva, visivelmente perturbada, a Vênus foi responsável pela morte do jovem.

Vênus, portanto, é o elemento exótico que, inserido no conto, é responsável por desestabilizar a narrativa e, a partir dela, cria-se o efeito fantástico. Essa divindade romana é associada à deusa grega Afrodite e considerada, portanto, a deusa da beleza e do amor. “Os poetas e os mitógrafos representam-na como a deusa bela e sedutora por excelência, patrocinando os prazeres sensuais (*ta phrodisia*) e o desejo de procriar e irradiando graciosidade e alegria vital” (AGUIAR E SILVA, 2011, p. 957). Seu nascimento, descrevem Aguiar e Cortez (2017, p. 2):

[...] relaciona-se com a união de Urano (o céu) e Gaia (a terra) para criarem os primeiros seres humanos, os Titãs. Mas um de seus filhos, Cronos (o Tempo), ou Saturno (correspondente romano), castrou seu pai com uma foice. Jogou então seus genitais ao mar, e da espuma formada, nasceu Vênus. Como deusa, ela representa o amor e a beleza.

Como deusa da beleza e do amor, foi protagonista de diversas ações na literatura. Na obra **Eneida**, de Virgílio, Vênus apoia os troianos, na batalha contra os gregos, auxiliando e defendendo seu filho Enéias. No livro VIII, usa sua beleza para convencer Vulcano a proteger os guerreiros de Enéias. Desse modo, com a ajuda dos ciclopes, o deus constrói as melhores armas e, nelas, grava o brilhante futuro de Roma, após Enéias vencer a guerra e fundar a cidade. Mais tarde, na arte renascentista, novamente, a deusa se torna personagem. Em **Os Lusíadas**, poema épico do poeta Luís Vaz de Camões, a divindade protege os portugueses, protagonista da história narrada, defendendo-os das artimanhas de Baco.

Também, foi retratada por diversos artistas. Entre essas representações, temos as estátuas gregas **Vênus de Capua** (117-138 a.C.), **Vênus de Milo** (séc. II), **Afrodite de Cnido** (330-340 a.C.), de Praxíteles. Nessas esculturas, vê-se: uma jovem bonita e seminua, de contornos sinuosos e aparência divina. Seu corpo iguala-se aos corpos dos demais deuses reproduzidos pela cultura grega: é escultural, com medidas equilibradas e, por isso, associado ao erotismo. Temos, também, na arte, as conhecidas pinturas de Sandro Botticelli, Alexandre Cabanel e Henri-Pierre Picou que projetaram em suas telas **O Nascimento de Vênus**. A Vênus pintada por Botticelli, segundo Castro e Almeida (2018), é a primeira Vênus importante criada na Idade

Moderna, inspirada na escola ateniense de arte. Como os artistas de seu tempo, o pintor florentino, no ato da criação de suas obras, buscou inspiração nos Clássicos. Conforme as autoras:

A sensualidade também é recuperada da antiguidade, entretanto o corpo agora está totalmente descoberto, sem, no entanto, trazer um caráter sexual. A personagem perde um pouco do seu caráter divino e assume um papel mais mundano e carnal. A deusa do amor e da beleza não é mais submissa, ela é plena. O mito do nascimento da Vênus também aparece com grande força nas Vênus modernas, pois há nos quadros referências a conchas e à água do mar (CASTRO; ALMEIDA, 2018, s. p.).

No conto de Prosper Mérimée (2006), o ídolo descrito assemelha-se às imagens citadas, segundo o narrador:

Era uma Vênus, de maravilhosa beleza. Tinha o topo do corpo nu, como os antigos representavam comumente as grandes divindades; a mão direita, erguida à altura do seio, estava virada, com a palma para dentro, o pulso e os dois primeiros dedos estendidos, os dois outros ligeiramente dobrados. A outra mão, perto da coxa, segurava a roupagem que cobria a parte inferior do corpo (MÉRIMÉE, 2006, p. 116).

A Vênus, portanto, é ponto focal da narrativa e, por isso, a primeira personagem feminina a ser apresentada no conto; descrita, também, por outros personagens, um guia catalão a caracteriza ao narrador como “uma grande mulher negra até mais da metade nua, [...], toda de cobre, [...] um ídolo do tempo dos pagãos... do tempo de Carlos Magno. [...]. Tem uma aparência maléfica” (MÉRIMÉE, 2006, p. 110-111). Observamos, pela descrição, indícios de uma configuração física (“mulher negra”) e psicológica associada ao maligno (“aparência maléfica”). É, ainda, possível divisar uma alusão psicológica, quanto a suas feições, bem como à frieza infecciosa e enegrecida do metal, antes sepulto. O próprio fato de o ídolo, como é alcunhada por diversos personagens que a cercam, ter sido desenterrado sob os pés de uma oliveira moribunda, denota a figura nociva da Vênus, como uma provável causa mortis para a árvore.

Essas características da mulher são exploradas ao longo do conto, por meio do retrato esboçado por outros personagens masculinos, como declara o narrador: “rosto de uma incrível beleza”, “expressão de ironia infernal” e “expressão de maldade irônica”. Aqui, é possível observar acentuado deslumbre no tocante à forma física e

contornos perfeitos da figura feminina da deusa, mas inquietação e desconfiança em sua expressão facial, como no trecho “[...] todos os traços eram levemente contraídos; os olhos um pouco oblíquos, a boca erguida nos cantos, as narinas um pouco infriadas” (MÉRIMÉE, 2006, p. 117), uma notória relação de admiração e estranhamento, muito recorrente em obras fantásticas.

O Sr. Peyrehorade, o possuidor da estátua, respeitado arqueólogo catalão, manifesta sua reflexão sobre a atitude da Vênus, ao exclamar: “Quem não foi ferido por Vênus?” (MÉRIMÉE, 2006, p. 114). Da fala desse personagem, depreende-se duplo sentido. O ferimento pode ser causado pelos efeitos do amor, ou seja, o sentimento desperto pela deusa, ser de natureza divina sem apego ou qualquer resquício de empatia mortal, causa reações penosas ao homem, fadado à condição servil de idolatria, como declara o narrador: “Na verdade, quanto mais se olhava essa admirável estátua, mais se experimentava o sentimento penoso de que tão maravilhosa beleza pudesse se aliar à ausência de qualquer sensibilidade” (MÉRIMÉE, 2006, p. 117).

Outro sentido podemos atribuir ao excerto: o ferimento é consequência de uma dor física, resultante da vingança da deusa. Essa vingança pode ser vista em vários momentos do texto: ao tentar recuperar a estátua, enterrada embaixo de uma Oliveira, o descuido dos empregados do Sr. Peyrehorade provoca o acidente de um deles, Jean Coll quebra a perna ao ser atingido por ela; dois aprendizes, revoltados com a maldade da estátua para com Coll, acertam-na com uma pedra, que ricocheteia no bronze, atingindo a cabeça de um deles; o golpe final recebe o Sr. Alphonse de Peyrehorade, filho do velho arqueólogo, rapaz alto e de fisionomia bonita e regular, de 26 anos, morto, segundo sua mulher, pela Vênus, em sua noite de núpcias, numa possível alusão à mitologia, na vingança de Vênus, também conhecida, como “[...] a violenta morte que infligiu a Hipólito, que a desprezará a favor de Ártemis (Diana)” (AGUIAR E SILVA, 2011, p. 958), no que tange ao fato de o mancebo constituir enlace com a noiva, indo contra, assim, por um momento, à influência de idolatria da deusa de metal aos mortais que a devem venerar: “o dedo da Vênus está contraído, dobrado; ela aperta a mão, compreende?... É minha mulher, ao que parece, já que lhe dei meu anel... Ela não quer mais devolvê-lo” (MÉRIMÉE, 2006, p. 128).

Como referencia o narrador, a cidade de Ille é conhecida por seus monumentos antigos e medievais, mas a Vênus não é o único elemento que se

associa a estes períodos – clássico e medieval – os costumes antigos, ainda, estão impregnados na mente do povo de Ille, contrastando-se com a moderna e revolucionária cidade de Paris, “na província, temos tão poucos recursos, e os parisienses são tão difíceis” (MÉRIMÉE, 2006, p. 112). Fundem-se, também, na mentalidade desse povo, lendas, superstições e crenças que retomam as ideias medievais. Isso fica evidente, ao final do conto, no trecho:

Meu amigo, o sr. de P. acaba de me escrever de Perpignan que a estátua não existe mais. Depois da morte de seu marido, o primeiro cuidado da sra. de Peyrehorade foi de mandá-la fundir num sino, e sob essa nova forma ela serve à igreja de Ille. Mas — acrescenta o sr. de P. — parece que uma má sorte persegue os que possuem o bronze. Desde que o sino soa em Ille, as vinhas gelaram duas vezes (MÉRIMÉE, 2006, p. 133).

Como nos revela o narrador, as pessoas de Ille atribuem ao bronze, que antes deu forma a Vênus, as geleiras das vinhas. Outro aspecto, porém, ainda, evidencia facetas da mentalidade do povo de Ille, social e historicamente construídas, o cânone feminino. Como citamos no início da análise, na Idade Média, duas imagens se contrapõem nas figuras de Eva e Maria. No conto de Mérimée, Vênus se aproxima do arquétipo de Eva, associada ao demônio, e as demais personagens femininas, que analisaremos adiante, da representação de Maria. Desse modo, a seguir, faremos um resgate histórico a fim de compreender e justificar esse cânone, que se deve, em parte, à formação da mentalidade do homem, no século XIX, momento em que se situa a narrativa em análise.

Georges Duby (1990) registra que o fim da Idade Média gerou uma grande mudança no mundo, tanto na maneira de ser como na de pensar. Contrário ao teocentrismo medieval, a consciência e a valorização da sua inteligência deram ao homem desse novo mundo poderes para enfrentar e questionar as coisas terrenas, objetivando conhecer mais a si mesmo. A busca pelo poder e as conquistas tecnológicas possibilitaram ao artista da época, por sua vez, um maior questionamento metafísico e, conseqüentemente, uma maior potencialidade no intuito de criar. Esse novo mundo, motivado por vários desenvolvimentos, veio a se caracterizar como humanista, isto é, o homem conquistando e procurando desvendar sua potencialidade como ser central do universo.

O movimento renascentista, desse modo, surgido na Itália do século XIV, não foi apenas de ordem artística, mas principalmente de ordem cultural, política, ideológica e intelectual. Essa culminância de fatores veio de encontro com os valores vigentes até então, isto é, os clericais, possibilitando uma renovação cultural. Para um mundo – Europa ocidental – que até poucos séculos vivia sob o comando do poder papal, estudar conceitos e teorias “pagãs” deu um novo ânimo aos movimentos artístico e cultural da Europa. Platão e Aristóteles foram relidos, influenciando o movimento humanista-renascentista de forma ímpar. O uso da mitologia e o universalismo – valores gregos – presentificaram-se em grande parte das obras renascentistas, o que não quer dizer que os conceitos cristãos não estivessem presentes; pelo contrário, essa dicotomia só engrandeceu o Renascimento.

Mais tarde, o Romantismo, que surge na primeira metade do século XIX, passa a compreender a Idade Média como o “momento de origem das nacionalidades” (FRANCO JÚNIOR, 1986, p.19), ou ainda, como “a época mais importante na formação da civilização europeia” (FERREIRA, 1988, p. 7). Esse pensamento é alimentado pelas conquistas de Napoleão cuja pretensão residia na unificação da Europa, “despertando em cada região dominada ou ameaçada uma valorização de suas especificidades, de sua personalidade, enfim, de sua história” (FRANCO JÚNIOR, 1986, p. 19). Além disso, o racionalismo exagerado, disseminado no século anterior, contribuiu para um contexto de revoluções e guerras. Desse modo, explica o autor “vista como época de fé, autoridade e tradição, a Idade Média oferecia um remédio à insegurança e aos problemas decorrentes de um culto exagerado ao cientificismo” (FRANCO JÚNIOR, 1986, p. 19). Essa visão romântica criou, nas mentalidades, uma Idade Média idealizada e incentivou a formação de sociedades históricas, edição de textos e organização de documentos, que objetivou a construção de fontes históricas.

Vale salientar, neste momento, que o homem se mostra protagonista dessas transformações que ocorreram, ao longo do tempo; a mulher, por sua vez, tem uma participação restrita nesse contexto, que, de modo geral, muito pouco, ainda, modificou-se em relação aos anos medievais, principalmente, as concepções sociais que moldaram a construção de uma imagem ideal: bela, mas casta, preocupada com a vida privada, isto é, o lar, o marido e os filhos.

Agora, voltamos à análise do texto. No conto, a preocupação com os estudos históricos e científicos revela-se, então, na figura do homem, o próprio narrador, um arqueólogo de Paris que se encontra de passagem pela pequena Ille, com interesse de investigar os monumentos que guarda a cidade, uma referência à retomada dos estudos clássicos. Oposto a este comportamento, manifesta-se a senhora Peyrehorade, nosso objeto de atenção nesse momento, como lhe dirige o marido: “Eis aí a ignorância, a santa ignorância da província! — interrompeu o sr. de Peyrehorade” (MÉRIMÉE, 2006, p. 113). A anfitriã é caracterizada no conto como uma mulher simples, preocupada com os afazeres domésticos, conforme o narrador:

Sua mulher, um pouco gorda demais, como a maior parte das catalãs logo que passam dos quarenta anos, me pareceu uma provinciana reforçada, unicamente ocupada com as questões domésticas. Embora o jantar fosse suficiente para seis pessoas no mínimo, ela correu à cozinha, mandou matar pombos, fritar uma quantidade enorme, abriu não sei quantos potes de doce (MÉRIMÉE, 2006, p. 111-112).

Diferentemente de Vênus, essa mulher não se mostra sedutora, suas características físicas não atraem os homens. Evidencia, porém, o narrador sua posição no seio da família: ocupa-se das questões domésticas, é mãe e esposa. Segundo o medievalista José Rivair Macedo (2015), o lugar da mulher na sociedade medieval relacionava-se à sua capacidade de gerar filhos, principalmente filhos varões. Quanto aos cuidados com a casa, o autor explica:

Ser dona de casa em uma família senhorial numa época como a Idade Média, em que a economia doméstica era bastante ampla, exigia muita habilidade e senso de organização. O suprimento de alimentos e vestimentas da vasta família ficava sob a responsabilidade feminina. Ela tinha de administrar o trabalho dos domésticos, acompanhar passo a passo a fabricação dos tecidos, controlar e supervisionar o abastecimento em geral. Os múltiplos deveres e obrigações das damas nobres, esposas ou viúvas, foram registrados em 1240 num livro chamado *Regras para o Governo de sua casa*, escrito pelo bispo de Lincoln, Roberto Grosseteste, e dedicado a Margareth, condessa de Lincoln.

Além disso, senhoras de alta nobreza, ou mesmo da pequena nobreza rural – as castelãs –, foram chamadas inúmeras vezes para o cumprimento de atividade reservadas aos homens. A ausência constante dos maridos, afastados em viagens, peregrinações, cruzadas ou outras guerras, obrigavam-nas a substituí-los na administração das posses. Se fossem aprisionados, elas seriam as executoras dos testamentos; caso os maridos retornassem, poderiam encontrar muros reconstruídos, contas pagas ou recebidas e questões

judiciais resolvidas graças à atuação de suas esposas (MACEDO, 2015, p. 35).

Como é possível observar, a anfitriã que carrega como alcunha o sobrenome do marido, ocupa a posição de submissão ao patriarcado, estando a mercê dos desígnios de seu marido, desse modo, pouco ou nada demonstrava em relação às vontades ou anseios próprios, pois, quando o faz, logo é reprimida ou rechaçada pelo marido. Desse modo, no conto, o homem ironiza a atitude de sua mulher: “Sabe que minha mulher queria que eu fundisse minha estátua para dela fazer um sino e doar à nossa igreja? É que ela teria sido a madrinha. Uma obra-prima de Myron, senhor!” (MÉRIMÉE, 2006, p. 113). É manifesto, como citamos, que a personagem representa o papel da mulher na época medieval, as quais eram privadas da sucessão familiar.

Ao contrair matrimônio, as mulheres perdiam o direito à herança paterna e, no falecimento do marido, também não herdavam os bens. O casamento, por sua vez, principalmente nas famílias mais abastadas, constituía-se, predominantemente, de uniões arranjadas entre famílias amigas, por meio do pagamento do dote, tratava-se, na verdade, de uma transação comercial. Segundo Macedo (2015), o casamento configurava-se como um pacto entre as famílias. A mulher, neste contexto, era, ao mesmo tempo, doada e recebida. Nesse sentido, as manifestações de amor e afeto não eram importantes. O matrimônio destinava-se apenas a fins de procriação. Como nos esclarece o historiador:

A concepção ético-social do amor não se identificava com os compromissos e juramentos constantes nessa forma de casamento. A própria mulher se dirigia ao marido empregando a palavra *‘senior’*; transpunha dessa maneira a ética das relações sociais próprias do feudalismo para o quadro mais restrito e íntimo do meio doméstico (MACEDO, 2015, p. 22).

A personagem Srta. de Puygarrig, por sua vez, foge um tanto da forma que caracteriza a matriarca e anfitriã da casa e, ainda, mãe de seu noivo, pois como a narrativa a descreve, a jovem “tinha 18 anos; sua compleição flexível e delicada contrastava com as formas ossudas de seu robusto noivo. Era não somente bonita, mas sedutora” (MÉRIMÉE, 2006, p. 122), pois apresenta um contraste marcado entre beleza e impetuosidade, talvez, provinda da juventude. É evidente que a jovem noiva foge às exigências padronizadoras da sociedade da época que exigia que a mulher fosse passiva dentro e fora do casamento, obedientes e frágeis. Isso fica evidente no

trecho: “seu ar de bondade que, entretanto, não era isento de um leve matiz de malícia” (MÉRIMÉE, 2006, p. 122). Como observa o narrador, a moça assemelha-se à Vênus, quanto à formosura e às características sedutoras:

Admirei a espontaneidade perfeita de todas as suas respostas [...] me lembrou, a despeito de mim mesmo, a Vênus de meu anfitrião. Nessa comparação que fiz interiormente, perguntei-me se a superioridade de beleza que cabia atribuir à estátua não se devia, em grande parte, a sua expressão de tigresa; pois a energia, mesmo nas paixões malélicas, estimula sempre em nós um espanto e uma espécie de admiração involuntária (MÉRIMÉE, 2006, p. 122).

O casamento da moça Puygarrig com o jovem Alphonse de Peyrehorade ilustra muito bem as relações de interesse em que se constituía o matrimônio, como falamos anteriormente. Ambos pertenciam a famílias abastadas e o casamento serviria para fortalecer as relações entre elas. A jovem também era herdeira de uma grande fortuna, deixada por uma tia, o que atraía, profundamente, o noivo, que declara em certo momento: “o bom é que é muito rica. Sua tia de Prades lhe deixou seus bens. Ah, eu vou ser muito feliz” (MÉRIMÉE, 2006, p. 121). Nas sociedades medievais, se possuísem bens, as mulheres não podiam administrá-los. Quando solteiras, faziam-no seu pai, ou irmão, na ausência deste. Casadas, passava-se, então, à administração do marido. Desse modo, elas poderiam ter a propriedade, mas jamais a posse. Compreendemos, então, a suposta felicidade a que se refere o noivo, pois, a partir do casamento, tornar-se-ia o responsável pela fortuna de sua futura esposa.

### **Considerações finais**

Na análise das personagens femininas do conto de Mérimée, portanto, verificamos o delinear do perfil da mulher que se mostra na mentalidade do homem, ainda, no século XIX. Na narrativa fantástica, tornou-se evidente dois arquétipos distintos. Ela se manifesta como a representação do culto ao matrimônio, exercendo os papéis de mãe e esposa, preocupada com os afazeres domésticos e submissa à figura masculina. É, também, símbolo de feitiçaria, elemento de temor e, ao mesmo tempo, fascinação do homem. Estas últimas características femininas que se manifestam na figura da Vênus, uma antiga estátua de bronze capaz de feitos humanas, corroboram, especialmente, para o efeito fantástico da narrativa, pois são responsáveis por induzir o estranhamento, elemento que marca o estilo desse gênero.

A representação feminina, por sua vez, alcança, portanto, por meio dessa estrutura, nova significação e configuração, que se difere da imagem de mulher pura e casta, preocupada com o lar, os filhos e o marido.

Essas modificações no modo de compreender a mulher se devem, principalmente, como observamos, às diversas mudanças sociais e culturais que passou o homem, ao longo do tempo. A Literatura, por sua vez, e outras representações artísticas, como produtos sociais, têm o poder de exprimir “as condições de cada civilização em que ocorre” (CANDIDO, 2011, p. 29). Desse modo, criam personagens que apresentam a complexidade da vivência humana e, ainda, retratam com riqueza de detalhes um dado momento representativo da história e do próprio homem, fazendo-nos entender os caminhos tomados para se estabelecer o que temos como verdade nos dias de hoje.

Com efeito, a leitura do conto pode nos inspirar a refletir sobre determinadas situações ou condições impostas no passado, principalmente no que diz respeito às mulheres. Também nos faz pensar sobre o momento atual em que vivemos, quais vitórias já são possíveis celebrar e que batalhas, ainda, travaremos para operar mudanças em nossa cultura. Nesse sentido, resgatar a história das mulheres significa reconhecer a importância da metade da sociedade, lançando luz às suas singularidades e diferenças. Assim fez e continuará a fazer a Literatura, enquanto cumprir o seu papel humanizador em nossa sociedade.

## Referências

AGUIAR E SILVA, V. **Dicionário de Luís de Camões**. São Paulo: Leya, 2011.

AGUIAR, F. C. de; CORTEZ, C. Z. A figura mitológica de Vênus nas obras Eneida, de Virgílio e os Lusíadas, de Camões e na pintura – uma leitura intertextual. *In*: JORNADA DE ESTUDOS ANTIGOS E MEDIEVAIS, 7.; CICLO DE ESTUDOS ANTIGOS E MEDIEVAIS DO PR E SC, 6., 2009, Maringá. **Anais** [...]. Maringá: UEM, 2009.

BARTHES, R. **Introdução à análise estrutural da narrativa**. Introdução à edição brasileira por Milton José Pinto. Petrópolis: Vozes, 1973.

BATALHA, M. C. Literatura fantástica: algumas considerações teóricas. **R. Let. & Let.**, Uberlândia, v. 28, n. 2, p. 481-504, jul./dez. 2012.

BORGES, M. do C. F. A Vênus de Ille, de Prosper Merimée: um elemento exótico na criação da narrativa fantástica. **Lettres Françaises**, [online], v. 1, n. 18, p. 91-104, 2017.

CALVINO, I. Introdução. *In*: CALVINO, I. **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 9-18.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

CHIAMPI, I. **O Realismo Maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

FERREIRA, M. E. T. **Poesia e Prosas medievais**. Lisboa: Ulisséia, 1988.

FRANCO JÚNIOR, A. Operadores de leitura da narrativa. *In*: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009. p. 33-58.

FRANCO JÚNIOR, H. **A Idade Média**: nascimento do Ocidente. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MACEDO, J. R. **A mulher na Idade Média**. São Paulo: Contexto, 2015.

MERIMÉE, P. A Vênus de Ille. *In*: COSTA, F. L. da. (org.). **Os melhores contos fantásticos**. Tradução de Augusto Alencastro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

MOLINO, J. Le fantastique entre l'oral et l'écrit. **Europe**: Les fantastiques, Paris, n. 611, p. 32-41, 1980.

PAZ, O. **O Arco e a Lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

Recebido em 31 de agosto de 2020  
Aprovado em 20 de novembro de 2020