

# O ARTISTA E A OBRA DE ARTE: PARADOXOS DA MUSA MODERNA

Kedrini Domingos dos SANTOS\*

**RESUMO:** Marcados por eventos e transformações sociais nos tempos modernos e pela sensação de ausência de sentido no mundo, o qual é visto como ilusório e superficial, artistas estabelecem uma relação entre o objeto estético e a figura feminina, a qual, representando os novos tempos, é vista como produto do olhar e da criatividade masculinos, tornando-se a imagem artística por excelência. Ao abordar essa temática em *L'Ève future*, o escritor francês Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889) inscreve seu romance na linhagem de obras nas quais têm destaque o artista e seu universo. A partir da criação de um androide, destaca-se a relação entre o modelo e a obra de arte, remetendo ao tema do duplo, um dos mais antigos na literatura. Também é possível entrever a fratura entre o eu e o mundo e a busca, no artista idealista que foi Villiers, pelo sonho da beleza ideal.

**PALAVRAS-CHAVE:** *L'Ève future*; Villiers de l'Isle-Adam; artista; mulher; obra de arte; duplo.

Nos tempos modernos, o amor é dirigido a um ser em transformação, e não a um ideal fixo de mulher e, nessa perspectiva, ela surge como uma estátua ou uma página em branco. Michelet (1859) desenvolve o tema da mulher enquanto criação do homem, recuperando referências bíblicas, onde ele busca se tornar criador como Deus, ao criar Eva da costela de Adão, e mítica, com a retomada do mito de Prometeu e de Pigmalião. Tais ideias serão retomadas pelos artistas e escritores no século XIX e vemos constantemente o estabelecimento de uma relação entre o objeto estético e a figura feminina, na medida em que a mulher é vista como produto, não apenas do olhar, mas da criatividade masculina. Cobiçada, ela se torna ideal, imagem artística por excelência. No entanto, ela evoca um duplo questionamento, do qual resulta um confronto constante entre

---

\* Doutora em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. santkelife@gmail.com

obra e modelo: de um lado, o destino feminino e de outro a finalidade da arte e do artista. Considerando que a arte se torna autônoma nesse século conturbado, o artista “usurpa o poder do Criador” e, nesse ato de rebeldia, a mulher se torna, ao mesmo tempo, inspiradora, possibilitando a sublimação artística, e objeto amado, mas visto como incompleto, inacabado, imagem ilusória de uma “simbiose mortífera” (Ksiazenicer-Matheron, 2000, p.16).

Balzac fez várias obras onde há a reflexão sobre as relações da arte e do amor, como *Sarrasine*, de 1830, *Massimilla Doni*, de 1839, e *Le roi Candaule*, de 1844<sup>1</sup>. A encontramos também em *La Maison du chat-qui-pelote*, de 1842, onde há confusão entre entusiasmo estético e paixão amorosa, e em *Le chef-d'œuvre inconnu*, de 1831, onde o enfrentamento da arte e do amor aparece através do processo de mistificação da mulher<sup>2</sup>. Em Balzac, a mulher tira seu poder da confusão das funções maternas e os papéis de inspiradora e amante. Essa questão também aparece na obra de Gautier, como em *La toison d'or* (1839)<sup>3</sup>. Para o escritor, o amor, que “*fait la femme*”, permite ressuscitar o belo e o breve momento da posse, e atingir, assim, o absoluto. Gautier, em busca de uma musa que o mundo da época não podia mais oferecer, diz: “*J'ai toujours préféré la statue à la femme et le marbre à la chair*”. *Manette Salomon*, de 1868<sup>4</sup>, dos irmãos Goncourt, também fala da impossível união do artista e da mulher, já que a busca do belo se torna um sofrimento propiciado pelo cotidiano encarnado pelo ser feminino. A visão da mulher, enquanto objeto de arte e de amor, aparece ainda em *L'Œuvre*, de 1886, de Zola<sup>5</sup>. Percebemos, assim, que essa temática está presente na literatura do século XIX.

O criador precisa da mulher porque ela personifica o ideal por ele buscado, o sinal da transcendência, mas nos tempos modernos, a mulher é marcada sobretudo pela degradação da civilização na segunda metade do século XIX, na França, situação que leva o artista ao sofrimento. Ela encarna a beleza pela qual se apaixona, é sua musa e, enquanto tal, deve permanecer, ao mesmo tempo, passiva, intocável, puro objeto de contemplação, e ativa, por sua função inspiradora e pelo ideal que ela representa aos olhos do criador (Roy-Reverzy, 1998). Entretanto, encontramos frequentemente uma barreira espiritual que separa a mulher do artista e isso ocorre porque não pode haver contato

<sup>1</sup> Confira Balzac (2005).

<sup>2</sup> Confira Balzac (2006).

<sup>3</sup> Confira Balzac (1879)

<sup>4</sup> Confira E. Goncourt e J. Goncourt (2010).

<sup>5</sup> Confira Zola (1980).

entre a alma do criador e a alma da mulher burguesa, por causa sobretudo da inadequação das almas, na medida em que a mulher burguesa não vê e não compreende a beleza na arte. Além disso, o artista, que vive na esfera do ideal, não saberia compartilhar com sua musa uma vida comum e cotidiana, pois ela estaria mais próxima do mundo material que do plano ideal. No caso do artista, a armadilha da musa é imaginar que a encontrou, já que seu trabalho depende da beleza representada pela mulher, mas ele se engana ao fazer dela sua amante. A musa se torna assim um modelo, um corpo possuído, tanto pelo pintor quanto pelo amante, um corpo com o qual se vive ou se convive, misturando assim arte e vida cotidiana. O ideal da natureza deveria se tornar o objeto da contemplação do artista, não o objeto do desejo do homem, visto que, para o artista, a modelo é mais importante que a mulher<sup>6</sup>. O artista se apega ao mesmo tempo à carne e à sua arte e vive em uma relação ambígua com a mulher amada e a figura pintada. A confusão entre a obra e a mulher faz com que o artista tome uma por outra e projete no suporte, visto como indigno, uma visão estética ideal. Sob os traços de uma burguesa ou de uma modelo, o criador vê a musa de suas obras. O amor passa através da pintura ou da obra criada, na medida em que o artista se apaixona pela mulher (enquanto ela é modelo e inspiração), situação que recupera o mito de Pigmalião (Roy-Reverzy, 1998).

No caso do pintor, a mulher é um suporte para seu trabalho, inferior à mulher ideal de sua tela. Ele busca fazer coincidir o signifiante e o significado, ou seja, abolir a representação para oferecer a presença de uma mulher real, mas ela se opõe à mulher pintada, de modo que elas não podem coexistir, nem na vida, nem na representação. O artista personagem ama na pintura, sua criatura, a mulher pintada, representada. Se Pigmalião podia amar apenas sua virgem de marfim, o pintor pode amar apenas a representação da mulher real, sua imagem, tal como ele a criou, filtrada através de seu ideal. Vemos, assim, a complexa relação entre o artista e as duas mulheres por quem ele é apaixonado, sua companheira e sua representação.

Aliás, a relação entre a modelo e a obra de arte nos remete ao tema do duplo, um dos mais antigos na literatura, o qual foi explorado na mitologia, como a história de Narciso nas *Metamorfoses* de Ovídio (2003). Narciso, filho do rio Cefiso e da Ninfa Liríope, tinha uma beleza inigualável e por isso era amado e desejado pelas deusas, ninfas e jovens gregas. Preocupada com o destino de seu

---

<sup>6</sup> Assim como a figura da atriz, que tem mais relevância para o artista do que o ser feminino por trás da máscara; considera-se acima de tudo a obra ou o papel que ela representa. Nesse aspecto, a atriz é importante apenas enquanto ser vazio, capaz de representar o ideal (Roy-Reverzy, 1998).

belo filho, Liríope consulta Tirésias, um famoso adivinho, que lhe responde que Narciso viveria muitos anos contanto que não visse a si mesmo<sup>7</sup>. Porém, por ter rejeitado o amor da Ninfa Eco – que se transformou numa pedra de tanta tristeza -, e desprezado todas as ninfas, Nêmesis, deusa da vingança (especialmente para com os orgulhosos e insolentes), condenou Narciso a aspirar a um amor impossível, que não fosse correspondido. Insensível às demonstrações de afeto, Narciso vê um dia seu reflexo (seu duplo) na superfície de uma fonte de águas claras e se apaixona pela bela imagem que vê refletida na água. Narciso, ignorando fome e sede, não consegue deixar de contemplar a própria imagem e, ao tentar alcançar este outro, cai na água, morrendo afogado. No lugar de seu corpo foi encontrada uma flor amarela, o narciso.

Com o Romantismo, a temática do duplo se torna um motivo recorrente na criação literária do século XIX. O duplo configura-se por sua surpreendente semelhança com o ser, seja nos traços, no nome, na voz, no modo de vestir. Esse jogo entre o ser e sua imagem, entre o original e sua cópia pode acontecer de diversas formas. Rank (1973) nos apresenta os duplos misteriosos que se separam do eu e se tornam independentes (sombra, reflexo ou retrato), duplos (sósias), onde pessoas reais se parecem muito, encontram-se e tornam-se rivais. Há ainda duplos criados por mentes doentes ou loucura paranoica, a dupla personalidade e os duplos por multiplicação, que consistem na duplicação de uma pessoa, como as criaturas artificiais.

Esse tema foi abordado em várias narrativas fantásticas de E. T. A Hoffmann (1776-1822), escritor alemão ligado ao gênero fantástico e que exerceu forte influência sobre autores da época, especialmente franceses. O duplo aparece em seus contos fantásticos, como: “O Homem da areia”, de 1816, e em seu romance *Elixir do diabo*, de 1814<sup>8</sup>. O escritor estadunidense E. A. Poe também escreveu narrativas fantásticas, as quais foram recebidas com entusiasmo na França, a partir da tradução de sua obra realizada pelo poeta Charles Baudelaire em 1855. O motivo do duplo foi abordado, por exemplo, em sua novela “*William Wilson*”<sup>9</sup>, e se tornou um modelo para escritores posteriores. Dentre os autores franceses ligados ao fantástico, podemos citar Charles Nodier (1780-1844), Prosper

---

<sup>7</sup> Essa questão nos faz pensar no mito da criação bíblica, na qual, o homem teria continuado a viver no paraíso se não tivesse sucumbido à curiosidade e desobedecido a única proibição divina. Entretanto, ao comer do fruto proibido, o homem passa a ter consciência de si mesmo e dos outros, e a consequência de ver-se a si mesmo, sua individualidade, é a perda da imortalidade humana.

<sup>8</sup> Confira Hoffmann (1993).

<sup>9</sup> Confira Poe (1965).

Merimée (1803-1870), Gérard de Nerval (1808-1855), Théophile Gautier, Guy de Maupassant e Villiers de L'Isle-Adam<sup>10</sup>.

### *L'Ève Future*

O romance *L'Ève Future*, do escritor francês Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889), publicado em 1886, foi pensado inicialmente para ser um conto sobre a criação de uma mulher artificial, mas se tornou uma obra extensa e complexa, que apresenta questões caras ao escritor, dentre as quais podemos destacar a situação do artista, em meio à realidade indesejada, e as soluções encontradas para fugir de suas armadilhas. Nesse universo ilusório, a relação entre o artista e a mulher, a modelo e a obra de arte, ganha destaque. Ao abordar esta temática, Villiers inscreve seu romance na linhagem de obras nas quais têm destaque o artista e seu universo.

Em *L'Ève future*, o homem desafia a natureza e Deus, ao rejeitar a realidade indesejável e pretender substituir o ser humano. O título de *L'Ève future* está relacionado ao ideário cristão, na medida em que a Eva futura inscreve o romance na perspectiva da narrativa fabulosa das origens e dialoga com a Eva do mito da criação do mundo presente em “Gênesis”, livro do Antigo testamento<sup>11</sup>. Conforme as escrituras bíblicas, a mulher foi criada a partir da costela de Adão para ser a companheira do homem no paraíso e este, instigado pela mulher (que foi, por sua vez, influenciada pela serpente), comeu do fruto proibido da árvore do conhecimento do bem e do mal. Em decorrência desse ato de desobediência, o homem passou a ter consciência de si mesmo e do mundo, mas também foi expulso do paraíso e da eternidade, tornando-se mortal. A partir desse momento, o homem e a mulher encontram-se suscetíveis aos sofrimentos e males do mundo, às dores do parto, à necessidade de trabalhar para se sustentar, ao acesso a terras improdutivas, etc. O homem chamou à sua mulher “Eva”, porque ela seria a mãe de todos os seres humanos. Assim, a descendência de Eva é mortal e está sujeita à dor, ao sofrimento e à morte (Auraix-Jonchière, 2002).

Villiers propõe, em *L'Ève future*, uma versão nova e ousada da “Gênesis”, porque se trata de criar, graças à ciência, uma Eva nova, capaz de ultrapassar as falhas da Eva comum. Essa mulher ideal, mas artificial, Hadaly, a “Eva futura”,

---

<sup>10</sup> A literatura fantástica “*fin de siècle*”, ou decadente, é caracterizada por uma visão pessimista do mundo, e a imaginação surge com o gosto pela aparição de motivos como a perversão e a anomalia. O fantástico seria caracterizado pelo caráter misterioso e insólito dos fenômenos e se identificaria com a obsessão, a alucinação e a loucura (Wandzioch, 1995).

<sup>11</sup> Confira Bíblia (2001).

revela-se em realidade uma contra-Eva, um ser capaz de elevar o homem ao ideal (Dottin-Orsini, 1993). Auraix-Jonchière (2003) entende que nos nomes contidos no romance ecoam aqueles dos ancestrais humanos: Adão e Eva. Lord Ewald, um “filho de Eva” (Villiers de l’Isle-Adam, 1986, p.80), encontra-se condenado por seu nome a estar preso a uma filha de Eva, mas ele busca escapar de seu destino e salvar-se por intermédio do ideal encarnado por Hadaly, cujo nome, aliás, reenvia à noção de ideal e seria a transcrição das palavras iranianas “*had-é-ali*”, que significa limite superior (Auraix-Jonchière, 2003, p.243). Nesse ideal não haveria a conjunção de Adão e Eva, casal maldito, devotado à corrupção e à mediocridade. Essa “Eva futura” seria, simultaneamente, outra Eva e “a outra de Eva”, substituindo-a idealmente. Percebemos, assim, a partir do título, que a obra se organiza confrontando dois tempos: aquele do mito, que é fabuloso, e aquele de uma modernidade que, projetado no futuro, pretende criar uma nova Eva e instaurar também uma nova era (Ponnau, 2000):

*Puisque nos dieux et nos espoirs ne sont plus que scientifiques, pourquoi nos amours ne le deviendraient-ils pas également? — À la place de l’Ève de la légende oubliée, de la légende” méprisée par la Science, je vous offre une Ève scientifique, — seule digne, ce semble, de ces viscères flétris que — par un reste de sentimentalisme dont vous êtes les premiers à sourire, — vous appelez encore “vos coeurs”. Loin de supprimer l’amour envers ces épouses, — si nécessaires (jusqu’à nouvel ordre, du moins) à la perpétuité de notre race, — je propose, au contraire, d’en assurer, raffermir et garantir la durée, l’intégrité, les intérêts matériels, à l’aide innocente de mille et mille merveilleux simulacres — où les belles maîtresses décevantes, mais désormais inoffensives, se dédoubleront en une nature perfectionnée encore par la Science, et dont la salubre adjonction atténuera, du moins, les préjudices qu’entraînent toujours, après tout, vos hypocrites défaillances conjugales.* (Villiers de l’Isle-Adam, 1986, p.951)<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> “[...] do momento em que somos deuses e nossas esperanças são somente científicos, por que nossos amores não se tornariam idênticos? – No lugar da Eva da lenda esquecida, da lenda desprezada pela Ciência, ofereço-lhes uma Eva científica – a única digna, parece-me, dessas vísceras definhadas que os senhores – por um resquício de sentimentalismo do qual são os primeiros a sorrir – chamam ainda de ‘seus corações’. Longe de suprimir o amor para com as esposas – tão necessárias (pelo menos, até nova ordem) à perpetuação da espécie -, proponho, ao contrário, assegurar, reforçar e garantir a duração, a integridade, os interesses materiais, com a ajuda inocente de milhares e milhares de maravilhosos simulacros – em que as belas amantes sempre decepcionantes, mas a partir daí inofensivas, desdobrar-se-ão, em uma natureza ainda aperfeiçoada pela Ciência e cuja saudável adição, pelo menos, atenuará os prejuízos que sempre acarretam suas hipócritas crises conjugais.” (Villiers de l’Isle-Adam, 2001, p.289-290).

E continua: “*Chimère pour chimère, péché pour péché, fumée pour fumée, — pourquoi donc pas?...*” (Villiers de l’Isle-Adam, 1986, p.952)<sup>13</sup>. Ao oferecer a Lord Ewald uma “*objection logique ou même acceptable*” para essa realidade ilusória, Edison entende que:

[...] *miss Alicia Clary vous apparaîtra, non seulement transfigurée, non seulement de la «compagnie» la plus enchanteresse [...] Enfin, cette sottise éblouissante sera non plus une femme, mais un ange; non plus une maîtresse, mais une amante; non plus la Réalité, mais l’IDÉAL.* (Villiers de l’Isle-Adam, 1986, p.823)<sup>14</sup>.

Diante da imperfeição de Alicia, e a incompatibilidade entre a beleza da forma e a ausência de uma alma que esteja à altura deste corpo, Edison, em seu esforço para consertar os erros da natureza, vai apresentar uma alternativa para Lord Ewald: “*Je vous offre, moi, de tenter l’ARTIFICIEL et ses incitations nouvelles! [...] Tenez, mon cher lord, à nous deux, nous formons un éternel symbole: moi, je représente la Science avec la toute-puissance de ses mirages: vous, l’Humanité et son ciel perdu.*” (Villiers de l’Isle-Adam, 1986, p.845)<sup>15</sup>. Mas Edison não deseja reproduzir a natureza, ele quer aperfeiçoá-la de modo que ela se manifeste como deveria ter sido: perfeita e sublime. Ao fabricar um ser artificial, à medida do homem, Edison torna-se um criador: “[...] *je prétends pouvoir - et vous prouver d’avance, encore une fois, que positivement je te puis faire sortir du limon de l’actuelle Science-Humaine un Être fait à notre image, et qui nous sera, par conséquent, CE QUE Nous SOMMES A DIEU.*” (Villiers de l’Isle-Adam, 1986, p.836)<sup>16</sup>. Hadaly, a mulher artificial, corresponderá, portanto, a esse ideal de existência, livre dos defeitos humanos: “[...] *la nature change mais non l’Andréïde. Nous autres, nous vivons, nous mourrons, - que sais-je! L’Andréïde ne connaît ni la vie, ni la maladie, ni la mort. Elle est au-dessus de toutes les imperfections [...]*” (Villiers de l’Isle-Adam,

<sup>13</sup> “Quimera por quimera, pecado por pecado, fumaça por fumaça – então, por que não?...” (Villiers de l’Isle-Adam, 2001, p.190).

<sup>14</sup> “[...] Miss Alicia Clary aparecerá transfigurada, não apenas como uma “companhia” encantadora, mas dotada de extrema elevação espiritual e também revestida por uma espécie de imortalidade. [...] Enfim, esta tolinha deslumbrante não será mais uma mulher, mas um anjo; não mais uma amante, mas uma amada; não mais a Realidade, mas o IDEAL.” (Villiers de l’Isle-Adam, 2001, p.124).

<sup>15</sup> “Ofereço-lhe a tentativa do ARTIFICIAL e de seus novos estímulos! [...] Veja, meu caro lorde, formamos os dois um símbolo eterno; eu represento a Ciência com suas miragens todo-poderosas; o senhor, a Humanidade e seu céu perdido.” (Villiers de l’Isle-Adam, 2001, p.152).

<sup>16</sup> “[...] pretendo poder – e provar-lhe previamente, ainda uma vez que, realmente, posso fazê-lo: tirar do limo da Ciência Humana atual um Ser *feito à nossa imagem*, e que será para nós, em consequência disso, O QUE SOMOS PARA DEUS.” (Villiers de l’Isle-Adam, 2001, p.141).

1986, p.939)<sup>17</sup>. Enquanto os seres da natureza e da humanidade se submetem ao tempo, e são voltados à decadência e à morte, a máquina sempre permanecerá parecida com ela mesma.

Alicia, apesar de seus defeitos possui uma alma e, portanto, uma vida, enquanto Hadaly oferece apenas a aparência disso. Entretanto, Alicia toca o ideal apenas quando não age e não fala, assim como uma estátua. Aliás, Alicia se assemelha à Vênus Victrix, que também não tem alma, mas “inspira pensamentos ideais e vivos” (Conyngham, 1975, p.119). Para Conyngham (1975), a ciência moderna cria formas ideais que são, por vezes, impossíveis de realizar. No caso de Hadaly, a forma perfeita, com uma exterioridade absolutamente bela, é, no entanto, uma forma vazia, mas que é preenchida e quando isso acontece Hadaly “*garde la beauté du rêve*”, “*beauté de déesse oubliée*”, e possui a alma que falta à modelo; ela também tem o charme e a graça que faltavam na viva, sinais de uma beleza completa, onde se revela a perfeição total, intelectual e carnal, da mulher sonhada (NOIRAY, 1982). Hadaly revela-se assim “*une inspiratrice*” (Villiers de l’Isle-Adam, 1986, p.939)<sup>18</sup>.

Hadaly, a mulher artificial nascida da ciência, imita a natureza para melhor transfigurá-la. Lord Ewald, ao se deparar com o duplo de Alicia, fica terrificado:

*Il assura, machinalement, son lorgnon et la considéra de la tête aux pieds, à droite et à gauche, puis en face. Il lui prit la main: c’était la main d’Alicia! Il respira le cou, le sein oppressé de la vision: c’était bien Alicia! Il regarda les yeux... c’étaient bien les yeux... seulement le regard était sublime! La toilette, l’allure... — et ce mouchoir dont elle essuyait, en silence, deux larmes sur ses joues liliales, — c’était bien elle encore... mais transfigurée! devenue, enfin, digne de sa beauté même: l’identité idéalisée.* (Villiers de l’Isle-Adam, 1989, p.984)<sup>19</sup>.

Hadaly reproduz a Eva da tradição judaico-cristã, representada por Alicia, que é por sua vez a imagem da Vênus Victrix. Aliás, o escritor associa no texto esta Vênus com a de Milo:

<sup>17</sup> “A natureza transforma-se, mas não a Andróide. Nós mesmos vivemos, morremos, enfim, que importa! A Andróide não conhece nem a vida real, nem a doença, nem a morte. Está acima de todas as imperfeições [...]” (Villiers de l’Isle-Adam, 2001, p.276).

<sup>18</sup> “Conserva a beleza do sonho. É uma *inspiração*.” (Villiers de l’Isle-Adam, 2001, p.276).

<sup>19</sup> “Fixando o lornhão com gesto maquinal olhou-a longamente da cabeça aos pés, dos dois lados e de frente. Pegou-lhe a mão; era a mão de Alicia! Aspirou o pescoço, o colo arfante da visão: era realmente Alicia! Olhou os olhos... eram exatamente os olhos da humana... com a diferença de que o olhar era sublime! A toaleta, os modos... — e o lenço com que enxugava, em silêncio, duas lágrimas das faces muito alvas — era ela, exatamente... transfigurada, porém! Digna, finalmente, da própria beleza: a identidade idealizada.” (Villiers de l’Isle-Adam, 2001, p.332-333).



*Doutant de mes yeux, doutant de ma raison, l'idée [...] folle [...] me prit d'une confrontation de cette morne vivante avec la grande pierre, qui est, vous dis-je, son image, avec la VENUS VICTRIX. [...] Un jour donc, plaisantant, je la conduisis au Louvre [...], et je la mis brusquement en présence du marbre éternel. [...] Miss Alicia releva son voile, cette fois. Elle regarda la statue avec un certain étonnement; puis, stupéfaite, elle s'écria naïvement: "Tiens, moi! [...] Oui, mais moi, j'ai mes bras, et j'ai l'air plus distinguée."* (Villiers de l'Isle-Adam, 1986, p.815-816)<sup>20</sup>.

A deusa Vênus, na Roma Antiga, aparece também sob o nome de Vênus Victrix. Essa Vênus vitoriosa inspira-se na deusa Afrodite, que vence a disputa com Hera e Atenas, na qual concorriam para ver quem era a mais bela<sup>21</sup>.

A deusa vitoriosa também tem um papel importante na fundação de Roma. A Vênus Victrix é representada em gravuras e em moedas na Roma Antiga e aparece frequentemente armada (Guiraud, 1985). De acordo com Guiraud (1985), ela é representada seminua, de costas, com a cabeça de perfil virada para a direita. Seus cabelos estão presos em um coque e a Vênus porta uma tiara. Ela tem um pedaço de pano atado na altura das ancas, que desce ao longo da coxa, envolvendo suas pernas. Em suas mãos estariam um capacete e uma lança (Figuras 1 e 2).

**Figura 1:** Moeda antiga Vênus Victrix 1



**Fonte:** Vênus ([80? a. C])

<sup>20</sup> “Duvidando de meus olhos, duvidando de minha razão, a ideia [...] louca [...] – coloquei esta taciturna criatura diante do grande mármore que é, como já havia dito, sua imagem, a estátua de VENUS VICTRIX [...] Um dia pois, gracejando, levei-a ao Louvre [...] e coloquei-a bruscamente diante do mármore eterno. Miss Alicia levantou o véu. Olhou a estátua com um certo espanto; depois, estupefata, exclamou candidamente: “Veja SOU EU! [...] Mas eu tenho braços e minha aparência é mais distinta.” (Villiers de l'Isle-Adam, 2001, p.114).

<sup>21</sup> Trata-se do episódio do julgamento de Páris, que tinha sido designado por Zeus para indicar a ganhadora. Ele escolhe Afrodite, depois de esta lhe prometer o amor de Helena de Esparta, esposa do rei grego Menelau (Bulfinch, 1999). Este seria o prelúdio da guerra de Tróia contada na *Iliada*, de Homero (2007).

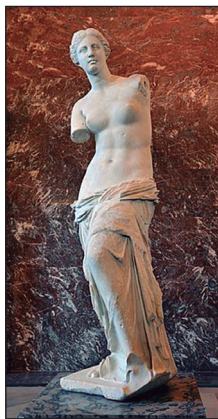
**Figura 2:** Moeda antiga Vênus Victrix 2



**Fonte:** Vênus ([238? a. C])

A Vênus de Milo (Figura 3), por sua vez, é uma escultura grega do final da época helenística. Há um mistério em torno de sua identidade real, devido à ausência de atributos, o que permite várias interpretações. Apesar de não haver nenhum objeto que possa confirmar seu *status* de deusa do amor, a estátua é comumente atribuída a Afrodite. Há alguns que veem nela a Vênus Victrix, a deusa invencível, personificação da eterna beleza, é o caso de Villiers, como podemos perceber no trecho acima de *L'Ève future*, onde Alicia, confrontada com a estátua no museu do Louvre, identifica-se com a imagem da Vênus de mármore: “*Tiens, moi! [...] Oui, mais moi, j'ai mes bras, et j'ai l'air plus distinguée.*” (Villiers de l'Isle-Adam, 1986, p.816)<sup>22</sup>.

**Figura 3:** Vênus de Milo



**Fonte:** Vênus de Milo ([100? a. C]).

<sup>22</sup> “Veja, SOU EU! [...] Mas eu tenho braços e minha aparência é mais distinta.” (Villiers de l'Isle-Adam, 2001, p.114).

Se a Vênus Victrix inspira com suas formas, Alicia também poderia fazê-lo, mas apenas se agisse como uma estátua, tendo em vista que seu comportamento contradiz completamente a beleza que possui:

*[...] comment comprendre une Vénus victorieuse qui, ayant retrouvé ses bras au fond de la nuit des âges et apparaissant au milieu de la race humaine, renverrait au monde éperdu qui viendrait lui offrir son éblouissement le coup d'oeil rêche, oblique et retors d'une matrone manquée dont le mental n'est que le carrefour où toutes les chimères de ce faux Sens-commun, dont nous venons de dégonfler la morne suffisance, tiennent, gravement, leur oiseux conseil?* (Villiers de l'Isle-Adam, 1986, p.810)<sup>23</sup>.

Em *L'Ève future*, as mulheres naturais, representadas por Evelyn Habal e Alicia Clary, são falsas, na medida em que a primeira projeta a ilusão da juventude e da beleza graças a um trabalho de recriação, por intermédio da maquiagem, enquanto a segunda apresenta uma contradição entre seu corpo e sua alma, dado que, com sua alma burguesa, ela se revela estúpida preocupando-se apenas com a aparência e o sucesso, de modo que sua bela forma se revela vazia em sua essência. Embora Alicia seja a cópia da Vênus, a estátua aparece como superior à mulher real. O ideal seria, então, haver uma estátua animada, uma Vênus viva, e Hadaly, cujo vazio é desprovido de qualquer contato com o mundo vulgar e corruptível da humana, propicia a realização desse ideal, ultrapassando a mulher real e a estátua. A nova Eva não tem nem o corpo nem a alma da Eva original e, portanto, não se submeterá nem à degradação física nem à inadequação entre corpo e alma. Vemos, assim, a realização do pigmalionismo em *L'Ève future*:

*Et voici que cette substance charnelle, éclatante et humaine s'unifie, grâce à de minutieuses précautions, à l'armure andréidienne, selon les épaisseurs naturelles de la belle vivante. — Comme cette substance se prête, sous de très fins outils, à une ciselure d'une ténuité idéale, le vague de l'ébauche disparaît très vite: le modelé s'accuse, les traits apparaissent, mais sans teint ni nuances; c'est la statue attendant le Pygmalion créateur.* (Villiers de l'Isle-Adam, 1986, p.935)<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> “[...] como compreender uma Vênus vitoriosa que, tendo recuperado os braços na noite profunda do tempo, reaparecesse no meio da espécie humana, tendo o mundo siderado a seus pés, com a maneira de olhar ríspida, astuta e dissimulada de uma matrona frustrada? De uma burguesa cuja mente é feita de uma encruzilhada onde se postam todas as quimeras sentenciosas desse falso Senso comum, cheio de presunção e que acabamos de acusar o vazio?” (Villiers de l'Isle-Adam, 2001, p.107).

<sup>24</sup> “Aí então, a substância carnal, brilhante e humana, unifica-se, graças a minuciosas precauções, na armadura da Androide, segundo as espessuras naturais da bela moça. – Como essa substância presta-se, quando trabalha com

Em Hadaly, a eternidade faz-se presente em vários aspectos: na matéria que a compõe, a carne artificial, ouro, prata, pérolas e pedras preciosas, enfim, materiais incorruptíveis. Também seu funcionamento é perfeito, na medida em que não há previsão de pane, reparos ou mudança de peças. Essa máquina, produzida para ser eterna, também produz a eternidade (NOIRAY, 1982). Nela, Edison se encarregou de registrar os primeiros instantes do amor, os mais puros e emocionantes para Lord Ewald, de modo a conservá-los e restitui-los à vontade. A eternidade de Hadaly é, assim, apenas o ideal que ela contém: “[...] *l’Andréide n’est que les premières heures de l’Amour immobilisées, — l’heure de l’Idéal à jamais faite prisonnière.*” A função da máquina será de “[é]terniser une seule heure de l’amour, — la plus belle, — celle, par exemple, où le mutuel aveu se perdit sous l’éclair du premier baiser, oh! l’arrêter au passage, la fixer et s’y définir! y incarner son esprit et son dernier voeu [...]” (Villiers de l’Isle-Adam, 1986, p.914) e torná-la acessível. O ser amado representa, assim, apenas essa hora que se quer recuperar perpetuamente e que se quer ressuscitar em vão. Mas a máquina pode conservar esse instante e rerepresentar essa hora ideal e permitir, novamente, a apropriação desse momento único de alegria: “*Oh! ravoir celle-là, toute seule [...] la grande heure monotone [...] cette heure d’or*” e esse instante surge como “*l’idéal de toute félicité réalisé*” (Villiers de l’Isle-Adam, 1986, p.917). Encontramos, assim, em Villiers, o desejo de rerepresentar esse momento de perfeição imobilizado para sempre, em uma repetição eterna. Entendendo que o primeiro momento de êxtase espiritual é o mais sublime, em *Axël* e *L’Ève future*, o momento que se deseja recuperar é aquele em que as duas almas se encontram e se reconhecem, momento esse que não se repetirá, sendo impossível sentir novamente esse primeiro instante fugidio.

O valor dessa criação perfeita é inestimável, como diz Lord Ewald: “*Aucun trésor ne pourrait acheter ce chef-d’oeuvre.*” (Villiers de l’Isle-Adam, 1986, p.998). Devido à sua aparência e o que representa, Hadaly surge, então, como uma obra de arte, tanto pela riqueza que a constitui e que a envolve, quanto por ser cópia de Alicia, o reflexo da Vênus Victrix. Por sua singularidade, ela alcança o *status* de obra-prima e Edison se torna um criador, um artista, que alia, no processo de criação, positivismo e espiritualismo, colocando a ciência a serviço da Arte. Mas Hadaly tem dois criadores, Edson, que, concorrendo com Deus, torna-se um criador ao criar a carne de Hadaly, esculpindo uma nova Eva (a qual pode

---

instrumentos precisos, a um cinzelado de tenuidade ideal, a indefinição do esboço logo desaparece para dar lugar ao modelado e aos traços, mas ainda sem colorido nem nuances; é a estátua à espera do Pigmalião criador.” (Villiers de l’Isle-Adam, 2001, p.271).

ser vista como uma Vênus moderna), e Ewald, quem se apaixona e dá vida a essa criatura - ao acreditar em sua existência -, de modo que em *L'Ève future*, a figura de Pigmeleão se desdobra. É Sowana, a alma que vem do além, elemento imprevisível pela ciência de Edison, quem permite a “transmutação espiritual” na qual a criatura supera o criador (Ponnau, 2000).

Ewald-Edison ao escolher se afastar da mulher natural, em proveito de um ser completamente artificial, consegue criar a mulher ideal, a qual se apresenta também como musa. A modelo que inspira o artista (Alicia) é substituída pela própria estátua (Hadaly); ela se torna fonte de inspiração e de contemplação pura, pois é objeto de amor e objeto estético. Diferentemente da mulher real, Hadaly não suscita desejos carnaís; ela é mantida na esfera do ideal, na medida em que, animar uma máquina, cuja virgindade é inviolável, garante sua idealidade. Ao contrário do mito de Pigmeleão, onde vemos a estátua se converter em uma mulher, e o artista ceder à sensualidade, inserindo-se assim no plano da materialidade, afastando-se, desse modo, do ideal absoluto, Hadaly será sempre virgem e estéril. À natureza decepcionante se sobrepõe a cópia, reflexo purificado. O artifício de Hadaly é sublime. *L'Ève future* introduz o leitor no universo da arte, assim como a renovação do Éden, paraíso sem o pecado original, onde Adão e Eva se perdem na contemplação um do outro e almejam alcançar juntos o infinito. Mediadora, Hadaly sai do mundo dos sonhos e introduz Ewald, a partir do momento em que ele acredita nela, em um universo transcendente (Roy-Reverzy, 1998).

Ao pensar o duplo e a ilusão, Rosset (2014) chama a atenção para a rejeição da realidade sensível pelo sujeito, que pode provocar a busca por outra realidade. O sujeito rejeita o presente decepcionante, do qual tenta desesperadamente escapar e, nesse caso, o passado ou o futuro surgem como formas de apagar o presente insuportável. O discurso metafísico, ao qual Villiers se associa, buscaria, nessa perspectiva, afastar a realidade imediata, relacionando-a com outro mundo que possui a chave de sua significação e de sua existência. Na tradição metafísica que remonta a Platão, o mundo sensível seria uma cópia, uma sombra do mundo das ideias ou o real absoluto. Hegel, por exemplo, de acordo com Rosset (2014), diferencia dois tipos de ilusão: a ilusão que consiste em tomar as coisas por suas aparências e a ilusão metafísica, que consiste em relegar o real em outro mundo distinto do mundo da aparência. Nessa última perspectiva, enquanto a verdade do mundo sensível é ser “fenômeno”, ele seria o duplo do mundo suprassensível, considerado o mundo verdadeiro. Conforme a interpretação de Rosset (2014) da filosofia de Hegel, o mistério da coincidência desse mundo com

o outro faz com que as coisas sejam como são e não outras coisas; a identidade da aparência e do Real que ela esconde é justificada pela invisibilidade do outro mundo que, por ser o duplo exato deste, fica impossibilitado de ser visto, devido ao fato de ser dissimulado por seu duplo, que é o mundo sensível. Seguindo esta lógica, o pensamento hegeliano anuncia no real imediatamente percebido a manifestação de outro Real, que seria o verdadeiro. Percebe-se que, do ponto de vista metafísico, o real é incapaz de dar conta de si mesmo e de assegurar sua própria significação, surgindo, portanto, a necessidade de buscar em outro lugar a chave que permite decifrar a realidade imediata, seja em uma “ausência” ou no “além”. Nessa perspectiva, o sentido está além das aparências e é conferido por um “outro” da realidade sensível, que é, em última instância, ele mesmo, mas diferente (Rosset, 2014). É a essa tradição que se associa o autor de *L'Ève future*, ao buscar uma realidade e uma beleza ideais que não se encontram no mundo imediato. O duplo, nesse romance, manifesta-se como rival da modelo original. Busca-se transcender a realidade medíocre, por mais bela que seja, e acessar uma outra beleza, perfeita, ideal, capaz de inspirar os sonhadores, mas que está ligada a um *ailleurs*, ao *au-delà*.

Em *L'Ève future*, vemos a busca pela mulher ideal, e por conseguinte pelo mundo ideal. Nesse contexto, Alicia é considerada uma beleza natural, comparável à das estátuas de Vênus, mas ela não corresponde ao ideal, dado que representa a mulher moderna e apresenta um espírito limitado. A ciência, com toda sua capacidade técnica, revela-se esclarecida em Edison, que vê, sente a ausência de um Deus no mundo, compreende a realidade desse mundo sem ele e, justamente por isso, quer dar uma resposta ao vazio sentido, criando um ser artificial, auge de todo o poder inventivo do homem através da técnica e da ciência. Mas, sozinha, esta última, assim como a natureza, não dá conta de solucionar o problema existencial humano. Em Villiers, o ideal pode ser alcançado apenas através da imaginação, a qual possibilita a criação da beleza que salva o homem; mas é preciso acreditar em sua criação, de modo que ela transcenda à realidade imediata e possa alcançar o desconhecido, o *au-delà*.

Ao colocar os dois extremos da alma feminina juntos, um representando o caráter repulsivo e grosseiro, o outro o ideal, Villiers mostra que o que detesta na mulher é a caricatura que os tempos modernos fizeram dela (Van der Meulen, 1925). Isso ocorre porque Villiers, desgostoso da existência banal e materialista de sua época, rejeita a realidade do mundo exterior, e deseja criar um mundo de sonho, ilusório, superior ao real. Ao criar o androide, o escritor apresenta uma forma extrema para escapar das armadilhas da natureza. Ao

substituir a mulher humana pelo androide, os impulsos naturais sexuais são excluídos, bem como a possibilidade de procriação. No entanto, os sentidos ainda são estimulados, no esforço de tornar essa ilusão mais real. Há nele a ideia de que o artista vai refazer o mundo em sua criação artística, a partir de seu imaginário, e criar algo que é da ordem do sonho por meio do artifício. Através da revolta artificial em *L'Ève future*, verifica-se a busca pela perfeição e pela imaterialidade e o desejo de aperfeiçoar a obra divina. O artifício humano transforma o mundo, adaptando-o aos desejos do homem, mas ele também pode servir para alcançar as alegrias espirituais. O artifício é obra da vontade e, exalta, portanto, a liberdade humana. Ele corresponde, assim, a uma muralha contra a tirania do destino e contra a morte, possibilitando ao homem ter acesso a uma vida mais bela, reinventando a eternidade. Moldado por uma vontade rebelde, o artifício tira o homem do “império da carne e do instinto”, imortalizando-o (Lévi-Bertherat, 1994, p.268).

## Conclusão

Como buscamos mostrar, o artifício em *L'Ève future* é uma forma de rebelião por parte de Edison. Ele desafia Deus a sair de seu silêncio e a se manifestar no mundo. No entanto, com o desaparecimento da criação de Edison o mistério ainda persiste: foi um castigo divino ou uma obra do acaso? A narrativa termina da mesma maneira como começou: com Edison contemplando o horizonte envolto pelo silêncio. Além disso, ao substituir a mulher real, decepcionante e desqualificada, pela ilusão representada por Hadaly, uma mulher artificial que associa a beleza física ao espírito, Villiers ilustra, na esteira de Baudelaire, a superioridade do artificial sobre o natural. A ilusão, criada através do artifício e conquistada pela vontade humana, é fundamental na obra de Villiers e, apesar de seu caráter transitório, revela-se suficiente para permitir o acesso ao *au-delà*, espaço do infinito, do eterno e do absoluto. Em Villiers, há ainda o desejo de conservar o instante único quando o amor, perfeito encontro de duas liberdades e chave que abre para o outro mundo, permite o retorno ao Éden perdido, à Unidade primeira, através desse primeiro instante mágico, sublime, que possibilita o acesso à felicidade plena. Assim, a partir do exposto, podemos perceber como a figura do artista e da obra de arte está presente na literatura do século XIX e como aparece no romance de Villiers e os paradoxos envolvendo a musa moderna.

***THE ARTIST AND THE WORK OF ART:  
PARADOXES OF THE MODERN MUSE***

**ABSTRACT:** *Marked by events and social transformations in modern times and by the feeling of a lack of meaning in the world, which is seen as illusory and superficial, artists establish a relationship between the aesthetic object and the female figure, which, representing the new times, is seen as a product of the male gaze and creativity, becoming the artistic image par excellence. When approaching this theme in *L'Ève future*, the French writer Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889) inscribes his novel in the lineage of works in which the artist and his universe stand out. Through the creation of an android, the relationship between the model and the work of art stands out, referring to the theme of the double, one of the oldest in literature. It is also possible to glimpse the fracture between the self and the world and the search, in the idealistic artist that was Villiers, for the dream of ideal beauty.*

**KEYWORDS:** *L'Ève future; Villiers de l'Isle-Adam; artist; woman; work of art; double.*

**REFERÊNCIAS**

AURAIX-JONCHIÈRE, Pascale. **Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre romantisme et décadence.** Front Cover: Presses Univ Blaise Pascal, 2002.

BALZAC, Honoré de. **Nouvelles et contes.** Edition d'Isabelle Tournier. Postface de Dai Sijie. Paris: Gallimard, 2006. t.2.

BALZAC, Honoré de. **Nouvelles et contes.** Edition d'Isabelle Tournier. Paris: Gallimard, 2005. t.1.

BALZAC, Honoré de. **A comédia humana.** Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Vidal de Oliveira. São Paulo: Globo, 1989.

BÍBLIA. A. T. Gênesis. In: BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada.** Tradução da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. São Paulo: Paulus: 2001a. p.1-50.

BULFINCH, Thomas. **Livro de ouro da mitologia:** histórias de deuses e heróis. Tradução David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CONYNGHAM, Deborah. **Le silence éloquent:** thèmes et structure de "L'Ève future" de Villiers de l'Isle-Adam. Paris: J. Corti, 1975.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. **Cette femme qu'ils disent fatale:** textes et images de la misogynie fin-de-siècle. Paris: Grasset et Fasquelle, 1993.

GONCOURT, Edmond; GONCOURT, Jules de. **Œuvres complètes.** Direction de Pierre-Jean Dufief. Paris: Honoré Champion, 2010.



GUIRAUD, H. Venus Victrix: à propos d'une intaille d'époque romaine, de Murviellès-Montpellier. **Revue archéologique de Narbonnaise**, Narbonne, v.18, p. 399-403, 1985.

HOFFMAN, E. T. A. **Contos fantásticos**. Tradução de Claudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução do grego e introdução Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2007.

KSIAZENICER-MATHERON, Carole. **Le sacrifice de la beauté**. Paris : Presses de la Sorbonnes Nouvelle, 2000.

LEVI-BERTHERAT, Ann-Deborah. **L'artifice romantique: de Byron à Baudelaire**. Klincksieck, 1994.

MICHELET, Jules. **L'Amour**. Paris: Librairie de L. Hachette, 1859. Disponível em: <<https://ia802705.us.archive.org/28/items/lamour01michgoog/lamour01michgoog.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2017.

NOIRAY, Jacques. **Le romancier et la machine: l'image de la machine dans le roman français (1850-1900)**. Paris: J. Corti, 1982.

OVIDIO, Nasão. A história de Eco e Narciso. In: OVIDIO, Nasão. **Metamorfoses de Ovídio**. Tradução de Vera Lúcia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003, p. 61-65.

POE, Edgar. Allan. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Organização, tradução e anotação de Oscar Mendes com a colaboração de Milton Amado. Precedida de estudos biográficos e críticos por Hervey Allen, Charles Baudelaire e Oscar Mendes de uma breve cronologia e de uma bibliografia; ilustrações de Eugênio Hirsch e Augusto Iriarte Gironaz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1965.

PONNAU, Gwenhaël. **L'Ève future ou l'oeuvre en question**. Paris: PUF, 2000.

ROSSET, Clément. **Le réel et son double: essai sur l'illusion**. Paris: Gallimard, 2014.

ROY-REVERZY, Éléonore. **La mort d'Eros: La mésalliance dans le roman du second XIX<sup>e</sup> siècle**. Paris: SEDES, 1997.

VAN DER MEULEN, C. J. C. **L'idéalisme de Villiers de l'Isle-Adam**. Amsterdam : H. J. Paris, 1925.

VÊNUS. [238? a. C] Moedas antigas de Vênus Victrix. Disponível em: <[http://www.fredericweber.com/articl\\_dieux/article\\_venus.htm](http://www.fredericweber.com/articl_dieux/article_venus.htm)>. Acesso em: 18 jun. 2016.

VÊNUS. [80? a. C] Moedas antigas Vênus Victrix. Disponível em: <[http://www.fredericweber.com/articl\\_dieux/article\\_venus.htm](http://www.fredericweber.com/articl_dieux/article_venus.htm)>. Acesso em: 18 jun. 2016.

Kedrini Domingos dos Santos

VÊNUS de Milo. [100? a. C]. 202 cm. Museu do Louvre. Disponível em: <[https://fr.wikipedia.org/wiki/V%C3%A9nus\\_de\\_Milo#/media/File:Front\\_views\\_of\\_the\\_Venus\\_de\\_Milo.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/V%C3%A9nus_de_Milo#/media/File:Front_views_of_the_Venus_de_Milo.jpg)>. Acesso em: 20 set. 2016.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Adam. **L'Eve future**: transitoriis quaere aeterna. Genève: Arbre d'Or, 2004.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Adam. **A Eva Futura**. Tradução Ecila de Azeredo Grünewald. São Paulo: Edusp, 2001.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Adam. **Oeuvres complètes**. Édition établie par Allan Raitt et Pierre-georges Castex avec la collaboration de Jean-Marie Bellefroid. Paris: Gallimard, 1986. (Bibliothèque de la Pléiade, 328-329). 2.t.

ZOLA, Emile. **L'oeuvre**. Genève: Éditions Idégraf, 1980.

WANDZIOCH, Magdalena. Le double du héros dans la littérature fantastique. In: PÉROUSE, G. A. (Org.). **Doubles et dédoublement en littérature**. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1995. p.203-212.

