

HENRY JAMES: A IDOLATRIA ESPECTRAL DA ARTE

Fabrcio Tavares de MORAES¹

Resumo: O presente trabalho pretende analisar o conto “O último dos Valerii” do escritor norte-americano Henry James através de uma abordagem de cunho psicanalítico. Sendo assim, utilizando-se das obras teóricas de Sigmund Freud, em especial o seu artigo “O Estranho” e sua obra “Moisés e a Religião Monoteísta”, busca-se apontar justamente os elementos fantasmagóricos e neuróticos presentes no conto de James. Além disso, a partir das considerações do crítico Tzvetan Todorov, busca-se apontar dentro da obra em questão os conceitos jamesianos de Arte e Estética, bem como a visão que este autor tem sobre o papel e a figura do artista.

Palavras-chave: Literatura Fantástica. Psicanálise. Arte.

Introdução

O crítico e teórico francês Roland Barthes afirmou, em uma de suas obras, que a verdadeira obra literária não é aquela que permite uma única leitura a vários e diferentes leitores, mas sim aquela que permite uma vasta gama de interpretações e camadas de leituras para cada leitor. Ecoando tal ideia, Pound, na sua conhecida citação, observa que a “grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível” (POUND, 1997, p. 32)

Portanto, uma leitura psicanalítica de um texto é tão válida e possível quanto uma leitura marxista ou estilística, contanto que os limites da interpretação (Umberto Eco) não sejam transgredidos.

Outra característica importante da Alta Literatura, também apontado por Pound, é a sua capacidade de previsão que nada tem a ver com misticismo, mas sim com a sensibilidade apurada e aguçada dos escritores que por vezes perfura a densa neblina do presente, já que “os artistas são as antenas de nossa raça” (POUND, 1997, p. 92). Daí a conhecida afirmação de Freud que aquilo que ele estabelecia como Psicanálise e os complexos psíquicos sobre os quais se debruçava já haviam sido trabalhados muito antes por escritores (como é o caso de

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, UFJF, Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil. Endereço eletrônico: fabricaoicmtavares@hotmail.com

E.T.A. Hoffmann, em especial o seu conto “O homem de areia”, no qual Freud baseou seu estudo sobre o *unheimlich*).

Sendo assim, o presente trabalho pretende abordar o conto “O último dos Valerii” do norte-americano Henry James utilizando como instrumento crítico a teoria psicanalítica freudiana. Como já foi dito diversas vezes, James, assim como Dostoiévski, é um escritor-psicólogo, uma vez que desenterra os pensamentos, emoções e desejos mais profundos e enraizados dos seus personagens. Aguçado como um cirurgião, James é capaz de dissecar a psique dos tipos sociais presentes em sua obra, sem, contudo, torná-los meras marionetes. James foi fortemente influenciado, como alguns críticos afirmam, pelo conceito da “Metafísica do Mal” – proveniente do escritor também norte-americano Nathaniel Hawthorne –, no qual o Mal é visto como uma entidade (ou pelo menos uma presença) que existe no homem, mas que paradoxalmente não está no seu controle e independe dele. Dessa forma, esse Mal hospedado na humanidade pode, por vezes, fazer dela um instrumento para propósitos destrutivos e malignos. Basta lembrar o conto “Earth’s Holocaust” de Hawthorne, no qual toda a humanidade concorda em literalmente queimar o passado – isto é, todos os livros, esculturas, condecorações, pinturas e tudo que estivesse de alguma maneira (direta ou indiretamente ligado ao passado) –, pois todos haviam chegado à conclusão (que depois se mostra equivocada) de que a maldade estava enraizada nos erros pretéritos. Após terem realizado esse Holocausto da Terra e notarem tristemente que a maldade não havia se extinguido, os personagens chegam à conclusão de que todo aquele trabalho fora inútil, e o narrador, no tom moralista típico de Hawthorne, proclama que o verdadeiro mal reside não em objetos, mas no “coração humano” e apenas queimando-o, poder-se-ia acabar com a maldade na Terra. Sendo assim, James, expõe em seus *tales* (na denominação do próprio autor a quem não agradava o termo *short story*) e em seus romances, “psiquismos atormentados pela morte e por paixões quase sempre proibidas” (GOMES, in: JAMES, 1978, p. 11).

Em seu mais conhecido *tale*, “A volta do parafuso” (“The turn of the screw”), a fantasmagoria impera conjunta e paralelamente a um estado de tensão (que alguns críticos julgam ser sexual) aterrador – o próprio título em inglês é uma variante de “tighten the screw, give the screw another turn (...) [expressões] que significam, em geral, aumentar a pressão sobre alguém que já se encontra em posição aflitiva” (PEN, in: MANGUEL, 2005, p. 132). São vários os contos de James nos quais aparecem “às vezes pessoas vivas que se assumem como fantasmas e espectros” (GOMES, in: JAMES, 1978, p. 10). Não é gratuitamente,

portanto, que Manuel João Gomes, crítico e tradutor da obra jamesiana em Portugal, afirma que “James é assim precursor do ‘Fantasma’ freudiano” (GOMES, in: JAMES, 1978, p. 10). No entanto, diferentemente de outros escritores, o espectro jamesiano pode assumir diversas formas, podendo “por vezes ser uma representação humana, um retrato, uma estátua, uma personagem teatral” (GOMES, in: JAMES, 1978, p. 10). É o caso do conto que este trabalho pretende analisar, no qual uma estátua de uma divindade grega assume um estado fantasmagórico e cruel. É interessante notar que embora essa narrativa curta possua um tom de estranhamento e exponha as fantasias e perversões humanas de maneira sutil, ela ainda se debruça sobre outra temática recorrente na obra jamesiana: a Arte. Vivendo em um contexto social (a burguesia emergente que destronava paulatinamente a aristocracia) no qual as facilidades, o materialismo e o pragmatismo eram normas, James apregoava e lutava contra a inércia intelectual dos burgueses, forjando uma arte que buscava a excelência estética e uma conspícua intelecção. Como afirma Gomes:

Também a Arte é tema essencial da obra jamesiana, como deixamos supor. Tal fato dá a James uma modernidade insuperável, sem lhe tirar um classicismo que numa tal obra é sinônimo de abertura às mais insuspeitadas leituras e re-escritas, ontem como hoje e amanhã (GOMES, in: JAMES, 1978, p. 11).

O último dos Valerii

O conto em questão é narrado em primeira pessoa por um pintor diletante que vê sua afilhada se tornar noiva do romano conde Valério que, de fato, “era um homem forte: tinha uma cabeça e um pescoço que faziam lembrar certos bustos existentes no Vaticano” (JAMES, 1978, p. 66) e “sua voz potente era rude e as intermináveis e as cerimoniosas palavras (...) possuíam a pesada sonoridade dos discursos pronunciados nos tempos de Augusto” (JAMES, 1978, p. 67). É notável o esforço sutil de Henry James em definir e já apontar características que serão ulteriormente distorcidas e pervertidas: o conde é comparado a bustos do Vaticano, fazendo assim uma associação entre o humano e o escultural, relação que atravessará todo o resto do conto. Além disso, há também associação do conde com o passado “pagão” (tanto no sentido de não-cristão, quanto no sentido original, i.e., *pertencente à natureza*) e glorioso de seus ancestrais da época de ouro de Augusto. James continua ainda sua descrição da natureza física do conde Valério que reforça o que foi dito anteriormente:

Sobre o pescoço, uma cabeça tão pesada como a do conhecido busto do imperador Caracala, coberta também com a mesma melena basta e escultural. Possuía um cabelo forte: devia ser assim o cabelo dos romanos que, de cabeça descoberta e tez bronzada, iam percorrendo o mundo inteiro. A melena constituía um verdadeiro arco sobre a testa baixa e descoberta e prolongava-se pela cara e pelo queixo graças a uma barba espessa, forte, visivelmente pouco domada pela ação da navalha. Nem o nariz nem a boca eram muito delicados; mas possuíam força, boa forma e virilidade. A tez era brilhante, morena, inalterável perante qualquer emoção; os olhos claros e enormes fitavam-nos como duas autênticas ágatas. Era de estatura média e o peito tinha uma tal envergadura que a camisa parecia rasgar-se de cada vez que ele respirava (JAMES, 1978, p. 66-67)

Como se pode notar, todos os elementos descritivos conspiram para representar o conde como uma força natural indômita (“força, boa forma e virilidade”), um indivíduo ainda não refinado pela civilização (“barba espessa, forte, visivelmente pouco domada pela ação da navalha”) e bruto (“a camisa parecia rasgar-se de cada vez que ele respirava”).

A aparência do conde, que mais se assemelha a de um gladiador, contrapõe-se nitidamente com a de Martha, a afilhada do narrador que a descreve da seguinte maneira: “com toda a beleza que era a sua, ela afigurava-se-me tão terna, tão sedutora, tão cativante (...)” (JAMES, 1978, p. 67). No entanto, o texto deixa claro que, embora tão diferentes entre si, os amantes “estavam apaixonados e amar-se-iam ardentemente” (JAMES, 1978, p. 67). Sendo noiva do conde, Martha realiza o ideal dos romances de cavalaria e nos contos orientais, nos quais uma jovem não-nobre se apaixona e casa com um nobre, compartilhando assim um amor eterno e compensador. James, apresentando ironicamente esse idílio ao leitor, adiciona em seguida um elemento que perverte toda a situação precedente. O autor dá pistas ao colocar na boca do conde Valério as seguintes palavras:

O caro amigo não concorda (...) que, antes de me casar com uma criatura tão doce e pura como é esta, eu devia vir a este local e confessar todos os pecados que tenho cometido? ... todos os maus pensamentos, impulsos e desejos da minha péssima e bruta natureza? (JAMES, 1978, p. 69)

O paganismo até então recalcado e deixado de lado do conde Marco Valério começa a assomar:

Conserve a sua religião – disse [o conde]. – Cada um tem a sua. Se tentar abraçar a minha, receio que tropece numa sombra. Eu não sou bom católico, nem sequer sou bom cristão! Nada entendo desses cantos, cerimônias e esplendores. Em pequeno, nunca aprendia o catecismo. Já então o meu velho confessor me tirava todas as esperanças: dizia que eu era bom rapaz, mas pagão. Não deve ser mais devota que é o seu marido. Nada sei da sua religião, mas peço-lhe que não partilhe a minha (JAMES, 1978, p. 70)

A análise psicológica do conde Valério feita por James parece antecipar aquilo que Freud, em sua obra “Moisés e a religião monoteísta”, propôs ao dizer que os povos europeus “só se converteram ao Cristianismo em épocas relativamente tardias, e muitas vezes, foram compelidos a fazê-lo sob ameaça de morte” (FREUD, 1990, p. 138) e assim “poder-se-ia dizer que todos eles foram, num dado momento, ‘mal-batizados’; e que, sob uma fina capa de verniz cristão, continuam a ser aquilo que eram os seus antepassados, adoradores de um politeísmo bárbaro” (FREUD, 1990, p. 138).

Pouco tempo após essa fala, o conde e sua noiva se casam, e o narrador começa a frequentar assiduamente a *villa* que serve de tema para várias de suas pinturas, devido ao vasto número de relíquias e esculturas do passado que havia ali. E é esse aspecto decadente que atrai o olhar do narrador: “O local não tinha muita extensão; mas, havendo embora outras *villas* mais pretensiosas e esplêndidas, a mim nenhuma me parecia tão requintadamente romântica, tão ensombrada pelos espíritos do passado” (JAMES, 1978, p. 71). A escolha pensada de James pelas palavras certas (“espíritos do passado”) permite ao leitor atento antever o desenrolar de toda a narrativa. O passado, tal como um *fantasma*, habita e cerca todo o cenário da ação, influenciando sutilmente a vida e as atitudes dos personagens. Após o casamento ter se concretizado, um elemento que literalmente vem à tona, começa a desestruturar o até então estabilizado matrimônio. A relação do casal que anteriormente “era uma constante troca de carícias infantis, tão inocentes e naturais como as dos pastores e pastoras nos poemas bucólicos” (JAMES, 1978, p. 72) começa a ser abalada por um elemento externo que será tratado mais adiante. O fato é que

(...) o conde, cedendo a exigências da esposa, tinha promovido escavações sistemáticas [na *villa*]. Fazer escavações é um luxo caro e nem Marco nem os antepassados tinham arranjado maneira de se entregarem desinteressadamente à arqueologia. A jovem esposa, porém, convencera-se de que o subsolo da *villa* estava a abarrotar de tesouros, como um bolo recheado de passas, e que o melhor modo de mostrar sua gratidão para com a casta antiga, que a recebera como dona e senhora, seria consagrar uma parte

do seu dote ao trabalho de trazer à luz do dia as suas riquezas ocultas (JAMES, 1978, p. 76).

Durante as escavações, uma estátua de Juno foi desenterrada, “uma majestosa estátua de mármore (...) que tinha as proporções de uma mulher pouco mais alta que o normal” (JAMES, 1978, p. 79). Todos os escavadores, assim como o narrador e o conde Valério, ficam extasiados perante a estátua:

E de fato parecia a encarnação do poder e da sabedoria celestiais. A formosa cabeça cingida com um faixa tinha uma expressão que só podia ser de comando. Os olhos olhavam em frente. A boca era implacavelmente grave. Numa das mãos, estendida, devia ter estado outrora um cetro imperial; o braço de que tinha sido decepada a outra mão, ao ser desenterrada a estátua, descia ao longo do corpo com uma majestade digna de uma rainha (JAMES, 1978, p. 80).

E é justamente essa “rainha” escultural que se interporá no relacionamento entre Martha e Marco, pois este último – num misto ambíguo e nebuloso de rito pagão e atração física – começará a idolatrar a estátua de Juno, distanciando-se cada vez mais de sua esposa. É interessante notar que aquilo que estivera décadas (talvez séculos) soterrado na casa do conde – sendo-lhe assim “familiar”, pertencente a sua casa – assume um aspecto oculto e estranho. Como Freud, ao pesquisar a etimologia do termo “Heimlich” no dicionário de Grimm, bem apontou: “Da ideia de ‘familiar’, ‘pertencente à casa’, desenvolve-se outra ideia de algo afastado dos olhos de estranhos, algo escondido, secreto; e essa ideia expande-se de muito modos” (FREUD, 1994, p. 243).

A estátua de Juno que até então estivera soterrada e escondida dos olhos (mas ao mesmo tempo dentro do seio familiar da *villa*) faz irromper na mentalidade do conde todo o paganismo que estivera também sedimentado em seu interior.

A escultura provoca um verdadeiro estado de *unheimlich*, uma vez que assim como “o estranho provém de algo familiar que foi reprimido” (FREUD, 1994, p. 264), ela também pertencia ao círculo familiar dos antepassados do conde na qual era adorada e idolatrada e vista como uma entidade protetora. Depois (talvez com o advento do Cristianismo), literalmente sedimentada, ficou esquecida e reprimida da memória de seus adoradores até o momento em que ela vem à tona, sendo retirada dos escombros que a escondia, reavivando e intensificando o paganismo que sempre esteve com o conde, embora latente e em grau menor.

Sendo assim, “as crenças primitivas que foram superadas parecem outra vez confirmar-se” (FREUD, 1994, p. 266), causando assim o sentimento de *unheimlich*. O primeiro ato “idólatra” do conde Valério que deixa seus familiares atônitos é derramar vinho como libação à estátua da deusa.

No entanto, como é própria da escrita jamesiana, o súbito (res)surgimento da idolatria e paganismo do conde – não levada a sério pela sua esposa num primeiro momento – dá lugar a uma obsessão que, de forma bem sutil, tem algo de atração mórbida. James, com a ambigüidade que lhe é própria, dá a entender que o conde Marco Valério não apenas idolatra a estátua de Juno, mas também vislumbra nela uma beleza que ultrapassa a artística. Esse sentimento ambíguo – essa atração ambigüamente sensual – do conde é descrito pelo narrador que em determinada noite se esconde a fim de observar Valério:

A vidraça cedeu com uma simples pressão, rodou nos gonzos e mostrou-me aquilo que eu estava à espera de ver: uma transfiguração. A bela estátua estava banhada em luz, cintilando com uma fria limpidez que a tornava claramente divinal. Se, à luz do dia, a sua cor dava a impressão de ouro velho, agora, ao luar, possuía um aspecto de prata ligeiramente fosca. O efeito era um tanto terrífico: uma beleza tão expressiva dificilmente podia ser desprovida de alma. A deusa era a coisa que mais me chamava a atenção... mas outra coisa havia que merecia tanta ou mais. A certa distância do plinto da estátua, na penumbra, pude ver um vulto prostrado no chão, numa atitude aparentemente devota. Será difícil descrever como esse vulto se integrava bem naquela cena impressionante. Conferia à cintilante estátua o seu caráter de deusa, parecia dotar o seu pétreo rosto de uma expressão de soberba consciência. É evidente que, no adorador prostrado, logo reconheci o conde e, quedando-me eu a refletir mais detidamente na perfeita significação que tal atitude podia ter, sucedeu que o luar foi deslizando, batendo-lhe de chofre no peito e no rosto. Pude então ver que tinha os olhos fechados e que, se não estava a dormir, estava desmaiado (JAMES, 1978, p. 96-97).

Como se pode notar, até mesmo o narrador, que se mantinha afastado e, portanto, não “enfeitiçado” pela estátua, admite que aquela “beleza tão expressiva dificilmente podia ser desprovida de alma” (JAMES, 1978, p. 96). Ou seja, também ele começava a vislumbrar naquela escultura inerte laivos de vida e de sensualidade. James, em sua intrincada tessitura literária, demonstra desde o início deste seu *tale* essa fantasmagoria que circunda as estátuas, embora sejam objetos inanimados:

As estátuas, de pé na penumbra perpétua, pareciam coisas conscientes, entregues a infindáveis cogitações. Eu tinha por costume deter-me ao pé delas, como que esperando que elas falassem e me contassem os seus segredos de pedra... me murmurassem num gemido a localização de outras esculturas ainda não exumadas (JAMES, 1978, p.72).

A relação entre espectros e estátuas vem de longa data e James, escritor genial, retomou essa associação dando-lhe novos matizes de significado. Já na Grécia antiga, segundo o renomado psicanalista junguiano Walter Boechat em seu livro “Mitos e arquétipos do homem contemporâneo”, quando um indivíduo falecia, abandonava o seu corpo o *noos* (espírito), o *timios* (o sentir) e o *frenes* (a razão) e assim restava apenas um espectro inconsciente e incapaz conhecido como *eidolon* que ficava a vagar no Hades. A palavra *ídolo*, por sua vez, tem raiz em *eidolon*, talvez porque os antigos (influenciados pelos primeiros cristãos) percebiam nos ídolos a mesma imobilidade e inércia dos *eidolons* do Hades. Essa relação entre ídolo e *eidolon* pode ser percebida no Salmo 115 que diz que “os ídolos são apenas prata e ouro; obra das mãos de homens: têm boca, mas não falam; têm olhos, mas não vêem”. Daí talvez a condenação presente tanto no Velho Testamento quanto no Corão aos idólatras, àqueles que fabricam imagens, às próprias imagens (*tselem*, no hebraico), às esculturas (*pesel*) e às imagens de fundição (*massekah*).

Além disso, James, novamente retomando seu principal precursor – Nathaniel Hawthorne – se apropria do seu conto “Drowne e sua imagem de madeira”, no qual um escultor de imagens chega à conclusão de que para uma escultura se tornar uma obra de arte, o artista deve conceder a ela “uma aura, uma alma”, caso contrário será apenas um “pedaço tosco de madeira”. Também alguns anos antes de escrever “O último dos Valerii”, Henry James traduzira do francês o conto “A Vênus de Ille”, de Prosper Mérimée, no qual também uma estátua (no caso, a de Vênus), que estava submersa e que foi resgatada, faz com que seu descobridor fique obcecado pela sua beleza, atrapalhando também seu relacionamento com a esposa. Por último, pode-se apontar também o mito de Pigmaleão, famoso estatuário da ilha de Chipre, que “apaixonou-se por uma estátua de marfim, obra de seu cinzel, e por intermédio de Vênus, a quem dirigia as suas preces, conseguiu animá-la [e] em seguida desposou-a” (COMMELIN, 1983, p. 313).

Como se pode notar, há uma série de mitos e obras anteriores a James que trabalham essa ambigüidade e *incerteza* em precisar se a escultura/representação é um mero objeto inanimado ou se possui em si uma vida latente. Freud, citando Jentsch, diz que “uma condição

particularmente favorável para despertar sentimentos de estranheza, [é] quando existe uma incerteza intelectual quanto a um objeto ter ou não vida, e quando um objeto inanimado se torna excessivamente parecido com um objeto animado” (FREUD, 1994, p. 250). Como exemplo dessa “*incerteza intelectual*”, Freud cita o caso da boneca Olímpia do conto “O homem de areia” de Hoffmann. No entanto, o mesmo princípio pode ser aplicado à estátua de Juno de James, que à semelhança da boneca Olímpia gera uma “*incerteza intelectual*” sobre a sua animação ou não.

O clima de incerteza impera neste conto jamesiano, a começar pela ambigüidade quase irônica que o escritor cria ao utilizar justamente Juno, a deusa que “presidia às núpcias, aos casamentos e aos partos” (COMMELIN, 1983, p.35) e defensora ferrenha da fidelidade amorosa, como o elemento que cinde e desestabiliza o relacionamento matrimonial de Martha e Marco. Além disso, o próprio culto antigo de Juno já estava dotado de certo grau de ambigüidade e de polarização, pois tal deusa “inspirava uma veneração misturada de receio” (COMMELIN, 1983, p.35).

O sentimento de *unheimlich* assoma no momento em que a estátua não só reaviva a idolatria que estivera “recalcada” no conde (trazendo à tona algo que era familiar, que, no entanto, fora reprimido), mas também quando ela começa a exercer profunda influência sobre a mentalidade de Marco, distanciando-a de sua esposa e fazendo-o acreditar que a estátua fosse um ser vivo, assim como os antigos pagãos criam serem os ídolos representantes animados dos deuses. E é justamente essa crença pagã reavivada que ocasionará o distanciamento – se não o desprezo – do conde pela esposa: a mesma crença arraigada e bárbara (relativamente menor, obviamente) que fazia com que alguns povos do Oriente Médio queimassem seus filhos à estátua de Moloque. O narrador define bem o estado do conde Marco Valério: “Mas, de um modo geral, o meu anfitrião parecia-me simplesmente um jovem infeliz, atormentado por uma obsessão mórbida, que tinha de ser afastada o mais depressa possível. Mas, para se dar cabo de tal doença, a dose de medicamento tinha de ser extraordinária!” (JAMES, 1978, p.95).

A fantasmagoria

James em todas as suas obras (em especial as mais curtas, como os *tales* e novelas) explora com precisão a psicologia de seus personagens e, no entanto, consegue criar uma

atmosfera de ambigüidade que perpassa toda a narrativa – bifurcando a leitura -, sem necessariamente ser resolvida no final. Tzvetan Todorov afirma que

a narrativa fantástica (*ghost story*) é uma forma que se presta bem aos propósitos de James. Diferentemente da história "maravilhosa" (do tipo das *Mil e uma noites*), o texto fantástico não se caracteriza pela simples presença de fenômenos ou de seres sobrenaturais, mas pela hesitação que se instaura na percepção que o leitor tem dos acontecimentos representados (TODOROV, 2003, p. 212)

Além dessa “hesitação” (que faz paralelo à “incerteza intelectual” de Freud), outra característica marcante na obra de James – e que se manifesta nitidamente em “O último dos Valerii” – é a relação dos personagens com os objetos que o cercam, bem como a percepção que deles se apreende (no caso do conto presentemente analisado, a relação do conde com a estátua). Nas palavras de Todorov:

o que o intriga é a experiência que seus personagens podem ter dos objetos. Não há outra "realidade" senão o psíquico; o fato material e físico normalmente está ausente e sobre ele nunca saberemos nada além da maneira como as diferentes pessoas o vivem. A narrativa fantástica está necessariamente centrada em torno de uma percepção, e enquanto tal tem utilidade para James, tanto mais que o objeto da percepção sempre teve para ele uma existência fantasmática. Mas o que interessa a James é a exploração de todos os recônditos dessa "realidade psíquica", de toda a variedade de relações possíveis entre o sujeito e o objeto. Daí sua atenção para os casos particulares que são as alucinações, a comunicação com os mortos, a telepatia. Dessa forma, James efetua uma escolha temática fundamental: prefere a percepção à ação, a relação com o objeto ao próprio objeto, a temporalidade circular ao tempo linear, a repetição à diferença (TODOROV, 2003, p. 249).

James brilhantemente constrói narrativas nas quais meros objetos, filtrados pela percepção dos personagens, adquirem “uma existência fantasmática”. E seu trunfo consiste justamente em protelar indefinidamente – deixando na maioria das vezes sem nenhuma resolução – a incerteza em saber se a fantasmagoria se deve ao estado do personagem (loucura, neurose ou imaginação) ou a algum elemento realmente sobrenatural. Além da influência de Hawthorne, James ainda teve contato com os maiores escritores europeus de sua época, tais como Flaubert e Maupassant (este último sendo um grande nome da literatura fantástica).

Retornando ao *tale* “O último dos Valerii”, foi dito anteriormente que o *unheimlich* assoma quando por influência da estátua, exumada e posta num pedestal, o conde Valério se vê retomando as crenças pagãs de forma extrema. No entanto, o “estranho” permanece, pois a estátua parece exercer forte influência sobre a vida das demais pessoas.

O conde fica assim dividido entre continuar com seu paganismo (e idolatria) e entre sua “vida verdadeira” com sua esposa e com suas responsabilidades sociais. Valério se torna um exemplo da cisão (ou por vezes a coexistência), definida por Freud, entre o homem racional moderno e o homem arcaico supersticioso que, como já dito, às vezes “convive” com o primeiro. Nas palavras do próprio psicanalista:

Nós – ou os nossos primitivos antepassados – acreditamos um dia que essas possibilidades eram realidades, e estávamos convictos de que realmente aconteciam. Hoje em dia não mais acreditamos nelas, *superamos* esses modos de pensamento; mas não nos sentimos muito seguros de nossas novas crenças, e as antigas existem ainda dentro de nós, prontas para se apoderarem de qualquer confirmação. Tão logo *acontece realmente* em nossas vidas algo que parece confirmar as velhas e rejeitadas crenças, sentimos a sensação do estranho (...) (FREUD, 1994, p. 264)

Esses dois aspectos contraditórios que habitam no interior do conde acabam por cindir sua mentalidade, dividindo-a em elementos opostos entre si, como bem demonstra o conto:

O pobre do seu marido [o conde Valério] sucumbiu em parte; mas, em parte ainda hesita. *O homem moderno mantém-se nas trevas exteriores*, na companhia da sua irrepreensível esposa. Como não haveria ele de sentir (ainda que de forma vaga, rude, mas a cada pulsação do seu coração) que a sua esposa é uma apazível experiência da natureza, um fruto temporal muito mais maduro do que aqueles seres primitivos para quem Juno era objeto de terror e Vênus um modelo? Ele dá-lhe pois a honra de a julgar irresistivelmente moderna. Atravessou o Aqueronte, deixando todavia ficar a esposa na margem de cá, como penhor para o presente. Havemos de o obrigar a recuar, para resgatar esse penhor. Os fantasmas dos tempos antigos ficavam apaziguados sempre que uma bela criatura como a minha cara afilhada se lhes oferecia em sacrifício. *Ele comprovou ser um Valério dos tempos antigos*; mas nós havemos de fazer com que seja o último e que a sua morte nos restitua um conde Marco nas melhores condições de saúde! (JAMES, 1978, p.100-101; grifo nosso)

Como se pode notar, existem “dois condes”: um “moderno” que se mantém “na companhia da sua irrepreensível esposa” e outro “dos tempos antigos” que deixa sua companheira desamparada. Pode-se vislumbrar nesses elementos a ideia do “duplo” que, segundo Freud, é “uma criação que data de um estágio mental muito primitivo, há muito superado” (FREUD, 1994, p. 254). A vida dupla de Valério causa estranhamento: ao mesmo tempo em que se dedica à esposa, o conde também é capaz de negligenciá-la a favor de satisfazer seu ídolo.

É interessante notar que o duplo primariamente “tinha um aspecto amistoso” (FREUD, 1994, p. 254) e apenas posteriormente “converteu-se num objeto de terror, tal como após o colapso da religião, os deuses se transformaram em demônios” (FREUD, 1994, p. 254), pois também o *unheimlich*, como já foi tido, era primeiramente um elemento familiar e amistoso que com o passar do tempo tornou-se ameaçador. Freud cita o conto “Deuses no Exílio” de Heinrich Heine, no qual os deuses gregos – suprimidos pelo advento do Cristianismo – retornam para cobrar novamente seus lugares de direito (um conto de semelhante estrutura é o *Ragnarök* de Borges, nos quais os deuses nórdicos, egípcios e gregos também retornam para reclamar suas posições privilegiadas de antes, no entanto todos eles foram deformados e debilitados pela passagem do tempo) e relembra aos seus leitores que os antigos *daimons* – entidades intermediárias entre os deuses e os homens – acabaram por se transformar em *daimonions* (termo que, a princípio, era apenas diminutivo de *daimons*), ou seja, demônios.

Assim, no caso de “O último dos Valerii”, a estátua de Juno que na Antiguidade era apenas um mero objeto de culto e parte da rotina daquela comunidade, portanto algo *familiar*, acaba tornando-se um elemento extremamente fantasmagórico e assustador, “um ídolo tão cruelmente exigente” (JAMES, 1978, p. 102) que desestabiliza o relacionamento matrimonial e a sanidade do conde Marco Valério.

Considerações finais

O conto ainda narra que o conde, em um êxtase literalmente profano, derrama o sangue de um animal em honra ao ídolo, o que deixa Martha e o narrador profundamente desorientados. Após o derramamento de sangue como forma de libação, o narrador afirma que Marco, confuso, finalmente “tinha exorcizado o [seu] demônio” (JAMES, 1978, p.103). A condessa então, num ato extremo, ordena que os escavadores sepultem novamente a estátua

de Juno no mesmo lugar de onde a tinham exumado. O conde ao saber que “tinha perdido a sua Juno... não pode abafar um suspiro” (JAMES, 1978, p.105). O final é – como é próprio de Henry James – demasiado ambíguo:

Homem moderno, é claro que ele nunca chegou a sê-lo; mas certo dia, ao fim de muitos anos, quando certo visitante a quem ele mostrava o seu gabinete lhe perguntou o que vinha a ser aquela mão de mármore, arrumada num recesso assaz oculto, ele tomou um ar grave, fitou-o e disse-lhe:

- É a mão de uma criatura maravilhosa, por quem outrora nutri a maior admiração.

- Ah!... Romana? – perguntou o cavalheiro com um sorriso.

- Grega – respondeu o conde com ar carrancudo.

A mão da estátua continua presente “num recesso assaz oculto”, mas que está dentro do lar, sendo, portanto, familiar. Transparece assim a relação ambivalente “oculto/familiar”. Como Freud observa: “*heimlich* é uma palavra cujo significado desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, *unheimlich*. *Unheimlich* é, de um modo ou de outro, uma subespécie de *heimlich*” (FREUD, 1994, p.244).

Outra leitura possível e possível deste conto é a defesa da arte e a concepção estética – presente na maioria de suas obras – de James. Como dito anteriormente, a arte é uma de seus temas preferidos e uma de suas maiores preocupações como intelectual. Segundo José Geraldo Couto:

A postura rigorosa de Henry James quanto à forma, que o levou a praticar uma escrita extremamente trabalhada e autoconsciente, fez com que não poucos críticos o confundissem apressadamente com um esteta frio, defensor do princípio da “arte pela arte”. Nada mais falso. A arte, para James, não é outra coisa senão a própria vida, submetida a um processo implacável de crítica e condensação. As *situações* que apresenta em seus relatos são o resultado de um paciente trabalho de imaginação e depuração, com o objetivo de conferir-lhes o máximo de sentido e intensidade dramática com o mínimo de meios. Por isso, nada em sua literatura é ornamental ou supérfluo (COUTO, *apud* JAMES, 1993, p.182).

No conto aqui analisado, o arqueólogo que conduz e encabeça a operação de escavação é “um anão horroroso, com aspecto de gênio subterrâneo, um verdadeiro gnomo dos mundos inferiores, metendo o nariz em todos os cantos” (JAMES, 1978, p.78). Como se sabe, os anões e gnomos, “vindos do mundo subterrâneo ao qual permanecem ligados,

simbolizam as forças obscuras que existem em nós e em geral têm aparências monstruosas” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 49) e, “por sua liberdade de linguagem (...) personificam as manifestações incontroladas do inconsciente” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 49). Numa leitura psicanalítica de “O último dos Valerii”, o anão arqueólogo talvez represente justamente as pulsões que acabam por “desenterrar”, por trazer à tona o que estava recalçado, representado pela Juno fantasmagórica no conto. Por outro lado, numa leitura que visa compreender também a visão estética de James – quase sempre presente nas suas obras – o anão, símbolo da forja e da técnica e que “ligado às grutas, às cavernas nos flancos das montanhas, onde esconde suas oficinas de ferreiros” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p.49) representa a visão jamesiana da figura do artista que, comparado à sublimidade da Arte, nada mais é do que um ser minúsculo e deformado.

De fato, para James, o artista só pode alcançar o belo e o sublime (representados no conto pela estátua de Juno) caso adote uma postura rigorosa perante a sua criação, pois “o dever moral do artista consiste, segundo James, em dominar seus instrumentos e com eles buscar a perfeição da arte” (COUTO, *apud*: JAMES, 1993, p.182).

Sendo assim, pode-se notar como na obra deste renomado autor a busca pela perfeição estética só é possível caso o autor também observe, além dos mecanismos artísticos, todos os meandros da alma humana, que, em última análise, é o tema de toda e qualquer manifestação que se pretenda artística.

Henry James: the spectral idolatry of art

Abstract: *This paper intends to analyze the tale “The Last of Valerii” by the American writer Henry James through a psychoanalytic approach. Therefore, through the theoretical works of Sigmund Freud, especially his article “The Uncanny” and his book “Moses and the Monotheistic Religion”, this paper aims to point specifically the phantasmagoric and neurotic elements which are present in this tale of James. Furthermore, utilizing the concepts of the critic Tzvetan Todorov, it is aimed to delimit the James' conceptions of Art e Aesthetic and also the point of view that the author has about the figure and role of the artist.*

Keywords: *Fantastic Literature. Psychoanalysis. Art.*

Referências:

BOECHAT, Walter (org.). **Mitos e arquétipos do homem contemporâneo**. Petrópolis: Editora Vozes, 1995.

COUTO, José Geraldo. **O Mestre e suas lições**. In: JAMES, Henry. **A morte do leão: histórias de artistas e escritores**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1991.

COMMELIN, P. **Nova mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1983.

FREUD, Sigmund. **Moisés e a Religião Monoteísta**. Lisboa: Guimarães Editores, 1990.

_____. **O Estranho**. In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

GOMES, Manuel João. **Apresentação de Henry James, escritor e psicólogo**. In: JAMES, Henry. **O altar dos mortos e outras histórias sobrenaturais**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

JAMES, Henry. **A morte do leão: histórias de artistas e escritores**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **O altar dos mortos e outras histórias sobrenaturais**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

PEN, Marcelo. **Prefácio de A outra volta do parafuso**. In: MANGUEL, Alberto (Ed.). **Contos de horror do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

TODOROV, Tzvetan. **Poética da prosa**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.