



Práticas e Memórias de Exclusão: O Romance de Adultério do Século XIX

Libretos

Orgs.
Fátima Outeirinho
Teresa Martins de Oliveira

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

LIBRETOS

PRÁTICAS E MEMÓRIAS DE EXCLUSÃO: O ROMANCE DE ADULTÉRIO DO SÉCULO XIX

Dezembro de 2020

PROPRIEDADE E EDIÇÃO

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA

WWW.ILCML.COM

VIA PANORÂMICA, S/N 4150-564 | PORTO | PORTUGAL

E-MAIL: ilc@letras.up.pt

TEL: +351 226 077 100

CONSELHO DE REDAÇÃO DE LIBRETOS

DIRECTORES

ANA PAULA COUTINHO, FÁTIMA OUTEIRINHO, MARINELA FREITAS, PEDRO EIRAS

ORGANIZADORAS DO LIBRETO No 25

FÁTIMA OUTEIRINHO E TERESA MARTINS DE OLIVEIRA

AUTORES

CARLOS AZEVEDO, FÁTIMA OUTEIRINHO, ISABEL PIRES DE LIMA, MÓNICA FIGUEIREDO, PILAR NICOLÁS MARTÍNEZ, SOUSA DIAS, TERESA MARTINS DE OLIVEIRA

ASSISTENTE EDITORIAL

LURDES GONÇALVES

PUBLICAÇÃO NÃO PERIÓDICA

VERSÃO ELECTRÓNICA

ISBN 978-989-54784-1-5

DOI: <https://doi.org/10.21747/9789895478415/lib25>

OBS: Os textos seguem as normas ortográficas escolhidas pelos autores. O conteúdo dos ensaios é da responsabilidade exclusiva dos seus autores.

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2020

Esta publicação é desenvolvida no âmbito do Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por Fundos Nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, “UIDB/00500/2020”



ILCML | INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia
UIDB/00500/2020

U. PORTO
FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

Índice

5 >> *Introdução*

Fátima Outeirinho e Teresa Martins de Oliveira

7 >> “ON A FIELD, SABLE, THE LETTER A, GULES”: *Adultério, Alegoria e América em The Scarlet Letter*

Carlos Azevedo

15 >> *Pensar questões de exclusão a partir de Madame Bovary*

Fátima Outeirinho

25 >> *Entre a casa e a rua: O Primo Basílio e a história feminina do desabrigado*

Mónica Figueiredo

37 >> *El conflicto entre Ana Ozores y la Regenta: deseo o destrucción*

Pilar Nicolás Martínez

53 >> *Effi Briest de Theodor Fontane - o último dos grandes romances de adultério do século XIX e o seu caminho para a modernidade*

Teresa Martins de Oliveira

67 >> *Mário Cláudio: releitura de um adultério oitocentista (Raquel Cohen e João da Ega n’Os Maias)*

Isabel Pires de Lima

❖ Falando de cinema

81 >> *Madame Bovary no cinema*

Sousa Dias

Práticas e Memórias de Exclusão: O Romance de Adulterio do Século XIX

Orgs. Fátima Outeirinho e Teresa Martins de Oliveira

Libretos

Introdução

Numa altura em que a nossa sociedade – em que a igualdade de género é consensual e legalmente consignada – se vê abalada pela constatação de que continuam vivos muitos dos estereótipos e dos preconceitos de há dois séculos e de que ainda hoje têm lugar incompreensíveis práticas de exclusão e de violência, regressar aos romances de adultério do séc. XIX e às questões que neles se levantam afigura-se-nos pertinente. Com efeito, interrogações como a do adultério feminino enquanto violação da ordem e estímulo à dissolução social ou como sinal e consequência de uma sociedade marcada por um padrão moral dúplice e de efeito funesto para a mulher; adultério como emergência do natural (Bagulay, 1990) ou como expressão da afirmação feminina; condenação da mulher como reposição da ordem ou como manifestação da violência de uma sociedade patriarcal são questões presentes na história cultural, literária e artística que importa revisitar e que estão no centro dos artigos que este libreto congrega. Neles os autores retomam os mais conhecidos romances de adultério do século XIX e exemplos da sua receção produtiva, na firme convicção de que integrar estes textos na nossa enciclopédia de leitura continua a fazer todo o sentido, não apenas pelo seu inquestionável valor estético, mas porque nos parece que o mundo poderia ser melhor, se todos lessem o que dizem os escritores.

O primeiro estudo, da autoria de Carlos Azevedo, trata o romance *The Scarlet Letter*, de Nathaniel Hawthorne, e a sua protagonista adúltera, obrigada a usar uma letra escarlate no peito enquanto marca do seu pecado. Tal marca transforma-se, todavia, “na margem de redenção e liberdade da protagonista numa sociedade rígida e intolerante”, sendo “simultaneamente perspetivada como representação do processo de fundação da América”. Já Mónica Figueiredo regressa às duas principais personagens femininas de *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós para reavaliar o percurso de Luiza e de Juliana, “enquanto figuras destinadas a denunciar a difícil condição vivida pelas mulheres ao longo do século vitoriano”.

Fátima Outeirinho revisita *Madame Bovary* de Gustave Flaubert no que toca ao papel e condição da mulher no espaço social ou a sua relação com o corpo e com o desejo, procurando identificar práticas e memórias de exclusão com prolongamentos até ao presente. Pilar Nicolás Martínez, por sua vez, explica que o romance *La Regenta* (1880), de Leopoldo Alas, Clarín, reflete a crença do autor na função social da literatura,

nomeadamente na sua capacidade reformadora. Denuncia, assim, os costumes e as ideias sustentadas por um fanatismo atávico de base religiosa, bem como as exigências e normas impostas à mulher por uma sociedade patriarcal e provinciana.

Teresa Martins de Oliveira regressa a *Effi Briest* de Thedor Fontane, um romance de adultério praticamente desconhecido entre nós, mas considerado por muitos escritores alemães como uma obra matricial. Defende-se neste estudo que a modernidade presente no tratamento dado ao motivo do adultério tanto ao nível do desenvolvimento diegético como das soluções ativadas para abrir o texto a uma interpretação pluriperspetívica conduz à justificação e absolvção da mulher. Por sua vez, Isabel Pires de Lima trata a obra *Treze Cartas e Três Bilhetes de Rachel Cohen* (*Leitura, Prefácio e Notas de Mário Cláudio*), publicada em 2018, procurando mostrar como nesta ficção da ficção Mário Cláudio, dando voz a Rachel (Raquel) Cohen, subverte “o lugar estereotipado da experiência do adultério para a mulher oitocentista”, ao relevar “a força de desordem que ele comporta e a oportunidade de auto-reflexão sobre o corpo e a sexualidade que constitui”.

A terminar, surge o depoimento de Sousa Dias, que sugere o visionamento de *Madame Bovary* da responsabilidade de Claude Chabrol, segundo o autor a mais fiel de todas as versões filmicas do romance de Flaubert, muito embora considere que falha ainda a reprodução do papel central que no romance cabe ao tempo enquanto tédio e verdadeira cisão interior da heroína.

Fátima Outeirinho
Teresa Martins de Oliveira

“ON A FIELD, SABLE, THE LETTER A, GULES”: Adulterio, Alegoria e América em *The Scarlet Letter*

Carlos Azevedo

Universidade do Porto

Resumo: Neste artigo, pretende-se analisar o modo como, pelo seu crime de adultério, Hester Prynne, protagonista feminina de Nathaniel Hawthorne em *The Scarlet Letter*, é obrigada a usar uma letra escarlate no seu peito enquanto marca do seu pecado, a qual, paradoxalmente, se transforma na sua margem de redenção e liberdade numa sociedade rígida e intolerante. Por outro lado, essa letra A, iniciadora do alfabeto, será igualmente perspectivada como representação do processo de fundação da América como um Novo Mundo a haver.

Palavras-chave: A Letra A, Hester Prynne, Adulterio, Alegoria, América

Abstract: This article aims to analyze how, for her crime of adultery, Hester Prynne, Nathaniel Hawthorne's female protagonist in *The Scarlet Letter*, was punished with the mark of a letter A she had to wear on her chest, and which, paradoxically, will become a sign of her redemption and liberty in a rigid and intolerant society. On the other hand, that letter, the first of the alphabet, will also be discussed as a representation of the founding process of America as a nascent New World.

Keywords: The Letter A, Hester Prynne, Adultery, Allegory, America

No entender do conceituado americanista Sacvan Bercovitch, a Literatura Norte-Americana, desde os seus primórdios, deixa transparecer uma recorrente obsessão com uma muito particular ideia de “América” de pendor ideológico, validada ou questionada pelo poder da palavra (Bercovitch 1986: 419). Este estudioso faz remontar as origens dessa “América” e da ideologia que a sustenta à Nova Inglaterra, cuja colonização pelo imaginário puritano, retomando mitos antigos – como o de Povo Eleito, Terra Prometida, Nova Jerusalém –, instituiu os termos em função dos quais o Novo Mundo inventou uma imagem para si próprio e para fora de si: a utopia finalmente realizável. Por outro lado, a propósito do romance maior de Nathaniel Hawthorne, Bervovitch sentencia: “It is not much to say that *The Scarlet Letter* began the institutionalization of an American literary tradition” (Bercovitch 1991: xix). Em *The School of Hawthorne*, já Richard Brodhead apresentara o autor de *The Scarlet Letter* como um conhecedor de tradições, atento à projecção do passado no presente e ao modo como este se confronta com o passado (Brodhead 1986: 8). O exercício de arqueologia histórico-social desta figura cimeira do cânone literário norte-americano transporta-o, em registo intencionalmente crítico, à Nova Inglaterra do século XVII, fonte primeira de uma obra dada à estampa em 1850, na qual uma letra A, bordada a vermelho, se sobrepõe ao lugar do coração de uma mulher condenada por adultério, em conformidade com a rigidez dos códigos puritanos de então. Se tivermos em conta a consideração biográfica, será legítimo admitir que Hawthorne se serve das suas digressões pela história do país para exorcizar os seus fantasmas, ele próprio descendente de uma família puritana envolvida no julgamento das bruxas de Salem, Massachusetts, em finais do século XVII, com respaldo na arbitrariedade fanática de um punhado de líderes religiosos.

No centro da chamada “Re-Nascença Americana”, período inaugural e florescente das letras norte-americanas, Hawthorne, a par de outros pensadores, poetas e romancistas oitocentistas – Ralph Waldo Emerson, Walt Whitman, ou Herman Melville –, entrelaça a sua visão da plenitude e incompletude da América com a palavra literária. A partir da Nova Inglaterra, pólo irradiador da vida cultural do seu tempo, Hawthorne revisita a rigidez ideológico, o radicalismo e a intolerância da sociedade da Salem seiscentista, palco de uma história de expiação e resgate que gira em torno de uma mulher transgressor, Hester Prynne, coagida à exibição pública de uma letra cor de fogo, escarlate, que estigmatizava as mulheres adúlteras e que vai adquirindo sentidos diversos desde o texto que lhe serve de introdução, “The Custom-House”.

The Scarlet Letter aborda, sem o convocar declaradamente, um tópico electivo do século XIX, o adultério, na sua declinação puritana da América do século XVII, mas nem por isso menos susceptível de transposição para a condição humana em geral. Embora seja o agente propulsor do ordálio de Hester Prynne e da sua subsequente redenção, a palavra adultério fica confinada à pré-narrativa; o que surge plasmado no jogo ficcional é o signo desse pecado maior para um tribunal puritano. Por outro lado, num dos seus fluxos de (auto-) interrogação contemplativa, o narrador discorre

sobre uma consequência da letra escarlate para a protagonista: “[...] it gave her a sympathetic knowledge of the hidden sin in other hearts (...). E admite: [...] if truth were everywhere to be shown, a scarlet letter would blaze forth on many a bosom besides Hester Prynne’s” (Hawthorne 1963: 82).

Mais precisamente, o romance hawthorniano pressupõe o adultério feminino, o único que é configurado como pecado sem atenuantes, julgado pelo implacável olhar puritano. Em afloramentos sucessivos, mais sugeridos do que dilucidados, a ambivaléncia da letra A surge envolta em mistério, na dependência do impulso especulativo do romancista. O seu significado original e punitivo vai acomodando outros sentidos - “Able”, “Angel”, “America” -, culminando numa inscrição em monumento fúnebre que encerra a narrativa: “ON A FIELD, SABLE, THE LETTER A, GULES”, “a herald’s wording of which might serve for a motto and brief description of our now concluded legend” (*idem*: 254). Como nos diz Patricia Crain, “from its title, its prefatory conceit, and its major plot elements , from its initial world to its final sentence, *The Scarlet Letter* turns on the first letter of the alphabet”, evocando, a propósito, o teor de uma das primeiras recensões do romance quanto à sua principal personagem: “The scarlet letter ... is the hero of the volume” (Crain 2000: 173). Harold Bloom, por outro lado, ao definir o conceito de “personagem”, sublinha que “character” acolhe uma dimensão de símbolo gráfico, aparentando-se a uma letra do alfabeto (Bloom 2004: ix).

A história da primeira letra do alfabeto e da alfabetização enquanto prática social na América com impacto na consciência da nação é-nos contada por Crain nesse seu livro intitulado precisamente *The Story of A: The Alphabetization of America from The New England Primer to The Scarlet Letter*. A autora discute a complexa rede de associações que se agrupam em torno da por si designada alfabetização nos inícios da Literatura Norte-Americana. Quando aborda o romance de Hawthorne, propõe uma sugestiva interpretação de signos alfabetéticos:

Hawthorne [...] feels the alphabet, like a mote in the eye that can’t be removed; somewhat painfully it both shapes and distorts perception. His scarlet letter’s resumé might look like this: it unfolds to reveal a narrative; [...] it has a Puritan [...] heritage; it is created by a woman’s art; [...] it can represent many things to many people, but it is also an object of representation; it ranges freely between the satanic and the sacred; *The Scarlet Letter’s* allegory of alphabetization plays itself out through this red letter. (*idem*: 11)

A alegoria que informa o olhar puritano épropriada por Hawthorne, que a re-elabora e liberta de rígidas implicações morais. O leitor testemunha o percurso de Hester Prynne, casada com um mais velho e ausente Roger Chillingworth, e do jovem clérigo Arthur Dimmesdale, seu pároco, amante e cúmplice na paixão a que ambos se subjugam e no adultério que a ambos contamina. Logo no prelúdio ao romance, que tem como cenário a Alfândega de Salem, o autor, numa extração confessional

que emana da sua imaginação fantasiosa, arquitecta a legitimação e autenticação da história que quer contar, admitindo ter encontrado documentação antiga que registava a vida de uma habitante de Massachusetts em finais do século XVII, de seu nome Hester Prynne, “who appeared to have been rather a noteworthy personage” (*idem*: 31). A descoberta concomitante de um embrulho misterioso, com um fragmento de tecido vermelho que assume a forma de uma letra A – “a most curious relic” (*ibidem*) –, e o alegado ímpeto de decifrar o sentido dessa letra constituirão o pretexto para a narrativa que se vai seguir e para as figurações de expiação, culpa, hipocrisia e libertação que constituem a espinha dorsal do romance.

O cenário onde a inspiração do motivo escarlate é dramatizada ascende deste modo à condição de espaço privilegiado para a criação literária e para a recuperação histórica que subjaz à feitura da obra. Ao nomear o achamento da letra, Hawthorne compõe uma imagética verbal a partir da seleção de elementos da realidade que imagina apreendida, ao mesmo tempo que estabelece com o leitor um pacto de confiança mútua, procurando garantir um contexto factual e coerente para que a narrativa exista. A letra A abandonada na alfândega é um emblema de tempos pré-Revolução Americana, das origens da nação, mas também de uma muito peculiar alfabetização da América e do seu abecedário cultural: A de uma América primeira que se adulterou ao longo da História sem nunca abdicar da sua capacidade auto-regeneradora.

A América de Hester aprisiona-a na sua condição de mulher dissidente, para quem pecado ou crime são apenas palavras que servem para caucionar práticas de exclusão, às quais resiste, desafiando-as. Enfrenta o olhar impiedoso das mulheres e dos homens de Boston, recusa denunciar Dimmesdale e expande o significado primeiro do A, subvertendo-o. A filha Pearl, “her elf-child”, prova pública do adultério, é a letra escarlate feita pessoa, orgulhosamente assumida por sua mãe, de quem herda o gosto pelo recolhimento e pela comunhão com a natureza. Longe das leis que a aprisionam, Hester encontra na solidão que a floresta oferece a sua margem de liberdade e a afirmação plena do seu ser. No capítulo XVI, “A Forest Walk”, Hester, como salienta Lucy Maddox, é capaz de fazer a sua própria leitura do seu percurso, que a conduz ao reconhecimento de uma evidência: “the moral wilderness in which she had so long been wandering” (Hawthorne 1963: 176). Atraída pelas manifestações de uma “wilderness” bem mais literal, Hester admite encontrar na “floresta inescrutável” um lugar de sentido para a sua existência, “where the wilderness of her nature might assimilate itself” (*idem*: 75). Acrescenta Maddox: “Mentally, she is an inhabitant of ‘desert places, where she roamed as freely as the wild Indians in his woods’” (Maddox 1991: 119). É na exuberância do espaço selvático que Hester se despe de preconceitos e se reinventa como mulher, “naturalizando” o adultério ao retirar das suas vestes aquela letra escarlate que Dimmesdale entende como espelho de uma outra que, simbolicamente, arde no seu corpo.

Desde o momento em que aquele sinal de infâmia lhe foi imposto, Hester foi esvaziando a sua carga simbólica através do aparato decorativo com que o adorna,

numa intencionalidade deliberada que lhe vem da sua força interior e da sua contestação dos poderes oficiais. Essa estética do excesso, a par da independência e firmeza de carácter desta mulher, autoriza as especulações do narrador em torno dos vários As que preenchem as páginas do romance. A consequência desta flutuação de sentidos surge alinhada com um propósito hawthoriano: a diluição do estigma do adultério por obra da sua protagonista, em sucessivos gestos emancipatórios que a redimem e que desvelam princípios e valores conducentes a um patamar de respeitabilidade na comunidade. Se é certo que Hester desafia convenções, também não deixa de ser verdade que o seu desafio se alarga ao próprio Dimmesdale, acenando-lhe com uma proposta de fuga, ao arrepio da natureza do seu parceiro no adultério.

O padre Dimmesdale encerra em si uma divisão interior entre a veneração pública que lhe assegura um estatuto de eleição na comunidade e o dilaceramento interior que a ocultação do seu envolvimento passional com Hester lhe provoca. Sabe-se culpado de traição a essa mulher que deixa entregue ao seu destino sem por ela interceder, mas também da traição a si próprio, denotando uma dupla personalidade que o arrasta para a representação de uma farsa, que mais não é do que a exibição da sua fraqueza e hipocrisia. Ou seja, Dimmesdale vive na dependência do dogma puritano e na inutilidade de confissões que nada solucionam, incapaz de transcender o seu vínculo à ideologia dominante e de partilhar a demanda de liberdade que Hester protagoniza, escondendo-se por trás da sua auto-comiseração.

A duplicidade deste talentoso pregador, cujos sermões encantavam os seus fieis, tem as suas raízes mais profundas na estratificação daquela sociedade no que às questões de género diz respeito, dado que ao homem era outorgado, por uma espécie de direito divino, o poder inerente à condição de intermediário privilegiado de Deus. Parte da ironia que permeia *The Scarlet Letter* reside na troca de papéis entre dois seres diferentes entre si, uma vez que é Hester, a mulher do pecado e da desonra, que se impõe no romance como encarnação da autoridade, em contraste com a tibieza paralisante de Dimmesdale, que se imola na sua própria impotência. É como se as qualificações de “able” e “angel”, atribuíveis por definição à missão gloriosa do portador da palavra divina, se transferissem da esfera do masculino para o espaço público feminino.

De acordo com A. Robert Lee, Hester pode ser considerada uma pioneira do feminismo, na linha de Anne Hutchinson e Margaret Fuller, uma encarnação da “bruxa” enquanto mulher sexualmente autónoma, uma mártir do patriarcado, uma agente da “feminização” da cultura norte-americana, o equivalente norte-americano a Anna Karenina ou Emma Bovary (Lee 2011: 1184). A América de Hawthorne, palco de movimentos abolicionistas e da emancipação da mulher, põe na boca de Hester o anúncio de um novo mundo, ainda que condicionado no tempo:

[A]t some brighter period, when the world should have grown ripe for it, in Heaven's own time, a new truth would be revealed, in order to establish the whole relation between man and woman on a surer ground of mutual happiness [...] The angel and apostle of the coming revelation must be a woman! (Hawthorne 1963: 253)

A profecia tem como esteio a exemplaridade do percurso de Hester no romance e na América do seu tempo. No capítulo XIII, “Another View of Hester”, o narrador sintetiza uma convicção: “The scarlet letter had not done its office” (*idem*: 160). Esta frase, que alude ao não cumprimento de uma missão, poderá então ser lida como uma antecipação do fracasso punitivo de um estigma, transformado em proclamação de novas realidades numa América a haver. Ao alfabetizar o adultério de Hester Prynne, Nathaniel Hawthorne, não obstante o “power of blackness” que o seu contemporâneo Herman Melville lhe assaca, parece vislumbrar para a sociedade do seu tempo e para a nação americana um veio com algum brilho, mesmo nos campos escuros da América. Assim sendo, a letra *A*, enquanto sinal gráfico e inicial de um país, terá cumprido uma missão, no reverso da sua proposição inicial na textura do romance hawthoriano: proclamar, num alcance ao qual não é alheia uma fé utópica, a crença no declínio das práticas e memórias de exclusão do passado, num território em que *A* remeta, acima de tudo, para uma América como promessa a cumprir.

Nota

* Carlos Azevedo é Professor Catedrático do Departamento de Estudos Anglo-Americanos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), onde fundou os Estudos de Literatura e Cultura Norte-Americanas. A sua tese de doutoramento (1989) incidiu sobre a obra de Ernest Hemingway, autor sobre o qual publicou vários artigos, em Portugal e nos E.U.A. As suas áreas de interesse e investigação distribuem-se pela ficção narrativa norte-americana dos séculos XIX, XX e XXI, tendo abordado nas suas publicações autores como Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, William Faulkner, John dos Passos, Flannery O’Connor, Ralph Ellison, Raymond Carver, Paul Auster, Don DeLillo, Cormac McCarthy e Philip Roth. Foi membro da Direcção da *European Association for American Studies* e é actualmente Director do Curso de Licenciatura em Línguas, Literaturas e Culturas, tendo igualmente exercido funções de Direcção do Doutoramento em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos da FLUP.

Bibliografia

- Bercovitch, Sacvan/Jehlen, Myra (eds.) (1986), *Ideology and Classic American Literature*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Bercovitch, Sacvan (1991), *The Office of the The Scarlet Letter*, Baltimore, The John Hopkins University Press.
- Bloom, Harold (ed.) (2004), *Major Literary Characters: Hester Prynne*, New York, Chelsea House.
- Brodhead, Richard (1986), *The School of Hawthorne*, New York, Oxford University Press.
- Crain, Patricia (2000), *The Story of A: The Alphabetization of America from The New England Primer to The Scarlet Letter*, Stanford, CA, Stanford University Press.
- Lee, A. Robert (2011), “The Scarlet Letter by Nathaniel Hawthorne (1850)”, in Schellinger, Paul (ed.), *Encyclopedia of the Novel*, vol, 2, London, Routledge.
- Maddox, Lucy (1991), *Removals: Nineteenth-Century American Literature and the Politics of Indian Affairs*, New York and Oxford, Oxford University Press.

Pensar questões de exclusão a partir de *Madame Bovary*¹

Fátima Outeirinho*

Universidade do Porto - ILCML

Resumo: O regresso ao romance de adultério que *Madame Bovary* também é, revisitando questões que se prendem com o papel e condição da mulher no espaço social ou a sua relação com o corpo e com o desejo, permite pensar práticas e memórias de exclusão com prolongamentos até ao presente, de novo lembrando que alguns modelos produtivos inquestionáveis, como esta obra de Gustave Flaubert, podem ainda contribuir para a reflexão em torno de dinâmicas atuais.

Palavras-chave: *Madame Bovary*, Flaubert, adultério, exclusão

Abstract: Returning to the adultery novel that *Madame Bovary* is as well, and revisiting issues related to the role and condition of women in the social space or their relationship with the body and desire, allow us to think about practices and memories of exclusion with extensions to the present, once again remembering that some unquestionable productive models like this work by Gustave Flaubert can still contribute to the reflection around current dynamics.

Keywords: *Madame Bovary*, Flaubert, adultery, exclusion

Em *Dicionário Sentimental do Adultério*, publicado em 2017, na entrada sobre Anna Karenina, Filipa Melo começa por formular a seguinte pergunta: “O que seria da (grande) literatura sem o adultério?” (Melo 2017: 105). Sem querer deter-me numa problematização do que se entende por tal, das fronteiras e/ou da relação entre o que se denomina de grande literatura e de literatura menor, importa-me apenas aqui

sublinhar a fecundidade de um tema para a qual a questão de Filipa Melo aponta, trazendo-nos de imediato à memória toda uma produção oitocentista romanesca, quer “um surto de romances de adultério” (Oliveira 2000: 45), quer uma produção dramática assente na adaptação de romances ou na criação de drama original. Tal produção que acolheu a temática do adultério, feminino, mas também masculino, pela sua circulação, nomeadamente pela tradução, extravasou de fronteiras nacionais, resultando nalguns casos na criação de uma rede intertextual não negligenciável, a qual tem vindo desde há muito a ser objeto de diversos estudos, através de abordagens críticas variadas.²

No que há de temática do adultério feminino diz respeito, lembro, por exemplo, o importante trabalho de inscrição crítica comparatista de Teresa Martins de Oliveira, *A mulher e o adultério nos romances “O Primo Basílio” de Eça de Queirós e “Effi Briest” de Theodor Fontane*, que vai muito para além do estudo em torno dessas duas obras literárias, permitindo pensar, entre outros aspetos, questões contextuais não negligenciáveis.

A obra a partir da qual procurarei acercar-me do fenómeno de exclusão da mulher será *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, vista por alguns como “romance matricial” (*ibidem*), “paradigma do romance de adultério” (Lourenço 2012: 415), forte modelo produtivo sem qualquer dúvida até aos dias de hoje, em diversos espaços mundiais e em diversos domínios da criação artística, desde o campo da literatura ao do cinema, passando pelo teatro ou pela banda desenhada, ou ainda na pintura ou na música.³

A instauração de um processo judicial ao autor ou a alargada e abundante reacção crítica abundante que provocou são exemplos do impacto considerável que provocou aquando da sua publicação. Como muito bem sintetizou George Steiner,

The confrontation between public censorship and the claims of the responsible erotic imagination was itself the result of specific and by no means self-evident sociological circumstances. The libertine fiction of the eighteenth century had gone well beyond anything we find in Flaubert; a number of Balzac’s novels, such as *Le père Goriot* and *La rabouilleuse*, had silhouetted if not directly rendered motifs of sexual pathology, of scabrous sexual malaise far more lurid than anything in *Madame Bovary*. It was not literature that had changed or swerved to sudden license; the alteration lay in the consolidation of middle-class taste, in the assumption, so characteristic of the mid-nineteenth century, that bourgeois criteria of allowed sensibility, that the emotional habits and norms of mercantile culture, embodied a controlling ideal. (1978: 108-109)

Ainda em jeito preambular e no sentido de ir identificando marcas de exclusão, não gostaria deixar de referir três outras entradas do *Dicionário sentimental do adultério* que me parecem úteis para a reflexão: as entradas intituladas “Adulterium”, “Bovary, Madame. *Oui, c'est lui*” e “Doidas”, com o subtítulo “Adultério no feminino”. E

tão só com estas entradas, das múltiplas que o dicionário encerra, teríamos todo um programa. Permito-me, ainda assim, salientar apenas alguns dos eixos aí presentes. Em “Adulterium”, uma primeira e mais breve definição dicionarística pode ser encontrada: “Atualmente, adultério significa: relação sexual voluntária entre uma pessoa casada e alguém que não o seu cônjuge.” (Melo 2017: 13). Em “Bovary, Madame”, está grandemente em causa uma caracterização da escrita inovadora de Flaubert tantas vezes avessa a espartilhos estético-literários, sublinhando-se o uso da “objectividade não como opção moral, mas como técnica narrativa” (*idem*: 33); ora tal chamada de atenção prende-se com a polémica construção da figura feminina protagonista da história e, não por acaso, em índice onomástico no final da obra de Filipa Melo, surge Emma Bovary com remissão para esta entrada. Atentemos no que sobre a personagem e sobre Flaubert se diz:

Emma Bovary é apenas uma mulher que tem um marido simpático, mas aborrecido, que lhe comunicou mais o aborrecimento do que a simpatia. Ela peca por fastio, porque lhe aparece aquele outro homem à frente, porque sim, porque os seus fusíveis estavam feitos para se acenderem com aquela luz vermelha de Stop. E isto leva a que Flaubert, livre de explicações, justificações ou acusações, confie só na precisão da escrita para dizer, contar, dar a ver toda a importância dos acontecimentos. Pode parecer que o texto se aproxima da reportagem, mas não. É apenas literatura nova. Não diz tudo o que acontece, mostra-o. Parece mudo, mas é extremamente intenso. (*ibidem*)

De uma forma ligeira, Filipa Melo procura fazer perceber ao leitor o porquê de uma ausência de juízo moral por parte de Flaubert em torno do comportamento adulterio da personagem.

Na terceira e última entrada que destaco, “Doidas. Adultério no feminino”, importa à autora atentar na forma distinta de tratamento do adultério feminino e do adultério masculino, o último tolerado no espaço social, enquanto o primeiro é moralmente condenável e também objeto de punição, dentro de um quadro jurídico, por vezes também numa inscrição do comportamento feminino transgressor da ordem e manifestação de uma patologia mental (*idem*: 32-34), recorrendo para tal à história de adultério de Maria Adelaide, esposa de Alfredo da Cunha e internada compulsivamente num hospital psiquiátrico.

No que toca à receção de *Madame Bovary*, os ecos que ainda hoje encontramos neste *Dicionário sentimental do adultério*, dão conta afinal de todo um lastro crítico em filigrana, herdado de um tempo oitocentista com o qual se pode dialogar, para questionar, contestar, redizer, todo um conjunto de discursos da responsabilidade de figuras também elas criadoras literárias e contemporâneas de Flaubert que em 1857 na tribuna periodística fizeram ouvir a sua voz. Começo por lançar mão de Alexandre

Dumas, pai, que, numa curta recensão de *Madame Bovary*, no seu jornal *Le Monte-Cristo: journal hebdomadaire de romans, d'histoire, de voyages et de poésie* nos pode ajudar com a sinopse da obra. Segundo Dumas,

C'est l'histoire d'une femme sensuelle, **fille d'un paysan, femme d'un médecin, maîtresse d'un clerc d'avoué et d'un gentilhomme campagnard**, s'empoisonnant avec de l'arsenic que lui laisse prendre un garçon pharmacien amoureux d'elle, et cela parce qu'elle ne peut payer douze mille francs de dettes contractées envers un usurier de province.

Voilà toute l'intrigue, - voilà tout le drame -, qui remplit quatre volumes ordinaires - deux volumes édition Lévy. (Dumas 1857: 95)⁴

Ignorando nesta sucinta apresentação do texto de Flaubert toda a complexidade da personagem feminina e da história que ela vive, Alexandre Dumas na mesma recensão caracteriza ainda, de uma forma breve e disforicamente, todas as personagens que rodeiam Emma: "les caractères sont bien tracés, pleins de facettes mais desenchantants" (*ibidem*), afirmando que Flaubert não é dotado de uma grande imaginação, sendo a obra simplesmente um conjunto de detalhes. Interessa-me nesta breve nota crítica, registar a ausência do nome dessa mulher sensual de que fala Dumas e sobre-tudo a sua apresentação-caracterização sempre a partir da relação que estabelece com a figura masculina: **filha de, esposa de, amante de**. Neste texto, Emma nunca é pensada e identificada pela sua individualidade diferencial. E esta é desde logo uma forma de exclusão discriminatória da mulher no plano social para além, evidentemente, de ser uma leitura apressada, rasurada da obra, não identificando a inversão de papéis que, por vezes aí se opera, nem atentando no caráter transgressor do balanço que faz do ato de adultério. Lembro tão somente a conhecida passagem de *Madame Bovary*, após a cena de adultério entre Emma e Rodolphe, cena não narrada, porém inferida pelo leitor:

Mais, en s'apercevant dans la glace, elle s'étonna de son visage. Jamais elle n'avait eu ses yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. Quelque chose de subtil épandu sur sa personne la transfigurait.

Elle se répétait : "J'ai un amant! un amant! se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue. (...)

N'avait-elle pas assez souffert ! Mais elle triomphait maintenant, et l'amour, si long-temps contenu, jaillissait tout entier avec des bouillonements joyeux. Elle le savourait sans remords, sans inquiétude, sans trouble. (Flaubert 2016: 266)

Como lembra Mary Rice-DeFosse,

Au XIXe siècle, avec le Code Napoléon en particulier, la dichotomie des caractéristiques, des comportements, et des sphères d'activité masculins et féminins était fort marquée. Or, l'œuvre de Flaubert déstabilise cette opposition binaire. Ses personnages exhibent souvent des traits attribués au genre opposé ou résistent à la catégorisation conventionnelle de l'époque. (2017: 628)

E acrescenta ainda :

Si Flaubert privilégie une conception de l'art où le modèle idéal 'neutre' est en fait masculin, il réussit néanmoins dans ses écrits à créer une série de portraits et de récits qui perturbent toute notion conventionnelle ou stable du genre masculin. (*idem*: 629)

George Sand ou Baudelaire não deixam passar desapercebido tal facto numa figura feminina que, à época, não poderia como não vir a ser objeto de uma prática de exclusão não apenas pelo seu comportamento transgressor, mas precisamente pela exibição de traços habitualmente associados ao masculino. Assim, vemos George Sand afirmar:

Il a voulu que la femme dédaigneuse du réel fût folle et méprisable ; que le mari voué au réel fût d'une déplorable stupidité, et que la réalité ambiante, maison, ville, campagne, voisins, amis, tout fut éccourant de bêtise, de laideur et de tristesse, autour de ces deux personnages infortunés.

Madame Bovary est seule intelligente au milieu de cette réunion de crétins. Elle seule eût pu se reconnaître. Les autres s'en garderont bien. On ne corrige pas ce qui ne pense pas. Il est d'ailleurs évident que le livre n'a pas été fait en vue d'une moralité quelconque ; ce qui, entendons-le bien, ne prouve pas qu'il soit immoral ; car, ce qui est beau ne nuit jamais, et avec cette peinture du mal, M. Flaubert a su faire un très-beau livre. (Sand 1857)

E Baudelaire também ele observará :

Plusieurs critiques avaient dit: cette œuvre, vraiment belle par la minutie et la vivacité des descriptions, ne contient pas un seul personnage proverbial et légendaire, qui parle la conscience de l'auteur. (...)

Absurdité ! Éternelle et incorrigible confusion des fonctions et des genres ! - Une véritable œuvre d'art n'a pas besoin de réquisitoire. (Baudelaire 1857)

Sobre Emma, Baudelaire acrescentará ainda :

Quant au personnage intime, profond, de la fable, incontestablement c'est la femme adultera; elle seule, la victime déshonorée, possède toutes les grâces du héros. - Je disais tout

à l'heure qu'elle était presque mâle, et que l'auteur l'avait ornée (inconsciemment peut-être) de toutes les qualités viriles. (*ibidem*)

Muitos outros autores, folhetinistas encartados da época, contribuíram para pôr em destaque a transgressão de padrões morais defensores de uma vida feminina no recato do lar, a transgressão de uma representação do feminino ligada ao cultivo da virtude, ligada a um exercício devotado da maternidade. Contudo, recordemos apenas mais dois testemunhos da produção crítica que então se gerou.

Sainte-Beuve, figura respeitada da república das letras francesas, procurará distanciar-se da polémica atinente à imoralidade eventual da obra. Nesse sentido, a sua análise de *Madame Bovary* parte do seguinte princípio: “L'ouvrage appartient désormais à l'art, seulement à l'art, il n'est justiciable que de la critique, et celle-ci peut user de toute son indépendance en en parlant” (Sainte-Beuve 1857: 346). Na prossecução da sua abordagem da obra dirá que “L'œuvre est entièrement impersonnelle” (*idem*: 349), que Flaubert é um observador que “a le style” (*idem*: 351). E igualmente observa: “l'auteur de *Madame Bovary* n'a voulu que nous montrer jour par jour, minute par minute, son personnage en pensée et en action” (*idem*: 353); “Fils et frère de médecins distingués, M. Gustave Flaubert tient la plume comme d'autres le scalpel. Anatomistes et physiologistes je vous retrouve partout!” (*idem*: 363). Procurando atentar na arte narrativa de Flaubert, não deixará no entanto de notar sobre a personagem de Emma: “ses entrailles de mère sont mal préparées” (*idem*: 356).

Por sua vez, Barbey d'Aurevilly, polemista famoso, registará:

À coup sûr, M. Gustave Flaubert est trop intelligent pour n'avoir pas en lui les notions affermies du bien et du mal ; mais il les invoque si peu qu'on est tenté de croire qu'il ne les a pas, et voilà pourquoi, à la première lecture de son livre, a retenti si haut ce grand cri d'immoralité qui, au fond, était une calomnie. Non, l'auteur de *Madame Bovary* n'était point immoral. Il n'était pas moral non plus. Il n'était qu'insensible... Originalité très-particulière ! (Barbey d'Aurevilly 1857)

Esta desadequada acusação de insensibilidade que ignora ou não comprehende um modo de pensar o fazer literário e que assenta numa consciente procura de neutralidade da instância de narração, funciona finalmente como testemunho involuntário da capacidade que Flaubert teve em atingir tal objetivo, convicto que estava que o que importava em arte era desde logo o processo de criação artística e o objeto criado em si ou, como escreve Steiner,

Flaubert does no less than assert - an assertion the more trenchant for being wholly a matter of mountainous technical labour, of professional *métier* carried to the verge of personal breakdown - that artistic excellence, the high seriousness of the true artist,

carries its own complete moral justification. Even as it comes to active being in a sphere strangely between truth and falsehood, the work of art lies outside any code of current ethical convention.

It acts on that code, qualifying and re-shaping it towards a more catholic response to human diversity. But it lies outside, and its true morality is internal. The justification of a work of literature is, in the deep sense; it resides in the wealth, difficulty, evocative force of the medium. (1978: 110)

Se revisitar textos críticos oitocentistas ou contemporâneos em torno de uma obra como *Madame Bovary* permite relembrar questões ligadas a afastamentos ou aproximações estético-literárias – e não foi meu objetivo aqui pensar Flaubert face ao romantismo ou ao realismo mesmo quando os excertos aqui invocados para tal apontavam –, se esses mesmos textos possibilitam ainda pensar a arte narrativa flaubertiana, tal revisitação interessou-nos sobretudo pela constante convocação de uma dimensão social de inscrição do feminino no século XIX que a prática do adultério torna mais notória, ao ameaçar destruir padrões comportamentais e até, nalgum momento, construções de género binárias em uso, ao apontar afinal para um mundo às avessas. Com efeito, mesmo se as figuras femininas em *Madame Bovary* estão subordinadas e se definem pelos vínculos familiares – e lembro o modo de apresentação de personagens secundárias, sem nome próprio, como a mãe de Charles, “filha de um fabricante e chapéus”, mulher do pai de Charles, ou a primeira mulher de Charles, “viúva de um oficial de diligências” –, e se a história de uma prática de exclusão de Emma começa com o título da obra de Flaubert, com o seu primeiro capítulo e termina, intradiegeticamente, com o último capítulo da obra com a figura masculina a ocupar a centralidade da narrativa, certo é que Emma Bovary também se ergue numa construção diferencial pelo percurso de vida que faz, pelas suas escolhas, pela vivência de uma sexualidade feminina que se dá a ver ao leitor, pela recusa de passividade ou pela recusa do esperado exercício de maternidade. Figura transgressora, votada à exclusão, Emma é uma personagem que foge aos padrões da época não apenas pelas experiências de adultério que vive, mas ainda pela assunção do desejo e pela consciência e até orgulho numa vivência outra que quebra a própria representação do feminino: a mulher casta, fiel esposa e mãe, discreta, passiva....

Regressar então ao romance de adultério que *Madame Bovary* também é, revisitando questões que se prendem com o papel e condição da mulher no espaço social ou a sua relação com o corpo e com o desejo, contribuirá, cremos nós, para pensar memórias e práticas de exclusão, com prolongamentos até ao presente, e de que os vestígios de algum androcentrismo e de um padrão moral dúplice, ainda nos nossos dias, são o sinal.

Notas

* Maria de Fátima Outeirinho é Professora Aaaociada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde lecciona nas áreas dos Estudos Franceses e da Literatura Comparada, tendo-se doutorado precisamente nesta última área de conhecimento com uma tese sobre *O Folhetim em Portugal no Século XIX: uma nova janela no mundo das letras* (2003). Integra o grupo Inter/transculturalidades no quadro do projecto Literatura e fronteiras do conhecimento: políticas de inclusão do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, no âmbito do qual desenvolve investigação, nomeadamente, no domínio da Literatura de Viagens, campo também de docência. Tem como principais domínios de investigação a Literatura Comparada, Literatura e Cultura Francesas (Séculos XVIII e XIX), Relações Literárias e Culturais Portugal-França, Estudos sobre as Mulheres, Literatura de Viagens. É autora e organizadora de diversos estudos críticos nestes domínios.

¹ Este artigo insere-se na investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por Fundos Nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia no “UIDB/00500/2020”.

² Cf. Sire, Dominique (2009), *Madame Bovary de Gustave Flaubert e O Primo Basílio de Eça de Queiroz*, Lisboa, Livros Horizonte ou Lourenço, António Apolinário (2012), “De Madame Bovary ao Primo Basílio: a singularidade bovarista de Luísa”, *Letras de Hoje*, pp. 413-419.

³ O site Centre Flaubert desenvolvido pelo CÉRÉDI, Centre d’Études et de Recherches Éditer/ Interpréter, sediado na Universidade de Rouen, é bem significativo a esse respeito como base de dados que vale a pena explorar. Cf. <https://flaubert.univ-rouen.fr/derives/mb.php>.

⁴ O negrito é da nossa responsabilidade.

Bibliografia

- Barbey d’Aurevilly, Jules (1857), “*Madame Bovary*, par M. Gustave Flaubert”, *Le Pays*, 6 octobre 1857, https://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/madame_bovary/mb_bar.php, consultado a 20-10-19.
- Baudelaire, Charles (1857), *L’Artiste*, 18 octobre.
- Dumas, Alexandre (1857), *Le Monte-Cristo: journal hebdomadaire de romans, d’histoire, de voyages et de poésie*, 28 mai 1857 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2052762/f15.image.langFR> (consultado a 20-10-19).
- Flaubert, Gustave (2016), *Madame Bovary*, Paris, Librairie Générale Française.

- Gustave Flaubert*, <https://flaubert.univ-rouen.fr/derives/> (consultado a 20-10-19).
- Melo, Filipa (2017), *Dicionário sentimental do adultério*, Lisboa, Quetzal.
- Oliveira, Teresa Martins de (2000), *A mulher e o adultério nos romances O Primo Basílio de Eça de Queirós e Effi Briest de Theodor Fontane*, Coimbra, Almedina.
- Rice-DEFosse, Mary (2017), “Gender studies, *Dictionnaire Flaubert*”, Paris, Honoré Champion, pp. 628-629.
- Sainte-Beuve (1857-1862), “*Madame Bovary* par M. Gustave Flaubert”, *Causeries du lundi*, t. XIII, pp. 346-363 [4 mai 1857].
- Sand, George (1857), “Le réalisme”, *Le Courrier de Paris*, 8 juillet 1857, https://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/madame_bovary/mb_san.php (consultado a 20-10-19).
- Sire, Dominique, (2009), *Madame Bovary de Gustave Flaubert e o Primo Basílio de Eça de Queiroz*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Steiner, George (1978), “Eros and idiom”, in *On difficulty and other essays*, Oxford, Oxford University Press, pp. 95 136.

Entre a casa e a rua: O Primo Basílio e a história feminina do desabrigado

Monica Figueiredo

Universidade Federal do Rio de Janeiro/CNPq

Resumo: Análise das principais personagens femininas de *O Primo Basílio*, considerado pela crítica como o “romance de adultério” de Eça de Queirós. Reavaliação do percurso de Luiza e Juliana, criações ficcionais que denunciam a difícil condição de existir, igualmente vivida pelas mulheres ao longo do – imperialista, falocêntrico e aburguesado – século vitoriano.

Palavras-chave: Eça de Queirós, romance realista, sociedade burguesa, personagens femininas

Abstract: Analyse of the most important characters in the novel *O Primo Basílio*, usually considered by the critics as the “adultery novel” par excellence from Eça de Queirós. Review of the way followed by Luisa and Juliana, two fictional creations who are able to denounce the difficult condition experienced by the women during the imperialist, phallocentric and bourgeois Victorian age.

Keywords: Eça de Queirós, realist novel, bourgeois society, female characters

Só eu sei

Os desertos que atravessei

Só eu sei

Só eu sei

Sabe lá

O que é morrer de sede em frente ao mar

Sabe lá

*Sabe lá
E quem será
Na correnteza do amor que vai saber se guiar
A nave em breve ao vento vaga de leve e traz
Toda a paz que um dia o desejo levou*
(“Esquinhas” - Djavan)

A memória é sempre um incessante embraçar de fios. Foi pensando em *O Primo Basílio* que os versos de uma canção brasileira, que inscreve de maneira sublime a impossibilidade humana, saltaram para a página em branco, merecendo aqui também o seu registro: “Sabe lá/ O que é morrer de sede em frente ao mar”. Poucas coisas podem ser piores do que sofrer por uma falta em meio à abundância que não é capaz de preencher. É pensando nisto que mais uma vez recupero Luiza.

A personagem de Eça já completou mais de cento e quarenta anos de existência e se Luiza não é Ema Bovary - como inúmeras vezes já foi provado - por que até hoje falamos dela? Lembro-me de toda uma infinidade de textos críticos que desde Machado de Assis¹ não lhe perdoaram as imputadas superficialidade e incoerência, adjetivações que não impediram de ainda hoje avaliarmos suas atitudes, perseguirmos os seus silêncios, continuarmos a julgá-la moralmente, procurando definir uma face para essa mulher circunscrita no século XIX português. Estranha superficialidade tem Luiza, ou melhor, que incoerência é esta que tanto incomoda?

Luiza não atrai simpatias. “As burguesinhas do Catolicismo”² que espantaram o olhar crítico de Cesário Verde parecem encontrar na personagem de Eça a sua melhor representação. A Europa oitocentista tentou desesperadamente explicar o que era a *Mulher* e foi este ser institucionalizado que precedeu a existência anônima e particularizada de cada *mulher*. Nesse sentido, a personagem de Eça foi muito mais crível do que tudo o que uma determinada linhagem crítica quis defender. Criada para esperar pelo casamento, educada dentro uma moralidade beata e provinciana, marcada pelo ócio, protegida da realidade pela futilidade que, em seu tempo, adjetivava o feminino e, para além de tudo, “arrasada de romance”³ Luiza parece não ter como seduzir. Afinal, esta narrativa trata de personagens destituídas de heroicidade, marcadas por uma mediocridade que, embora custe aos olhos mais exigentes, também é humana e é na humanidade falhada de Luiza que reside, a meu ver, a sua capacidade de comoção. A falta de aprofundamento psicológico de que tantas vezes ela foi acusada é, na verdade, a resposta coerente de uma mulher que adivinhava a sua posição de objeto fixo no discurso do *outro*, porque era incapaz de ser *sujeito* de seu próprio discurso e é do fundo de sua lucidez que Luiza em desespero pergunta a Deus “com que linguagem?” (PB: 323).⁴ A partir do fim da relação com Basílio, Luiza sabia que precisava de um

discurso para enfrentar a realidade, uma fala que fosse sua, capaz de afastar de vez os textos prontos que repetira desde a infância:

Mas aquelas orações, que recitava em pequena, não a consolavam; sentia que eram sons inertes que não iam mais alto no caminho do Céu que a sua mesma respiração; não as comprehendia bem, nem se aplicavam ao seu caso: Deus por elas, nunca poderia saber o que ela pedia, ali, prostrada na aflição. Quereria falar a Deus, abrir-se toda a Ele: mas com que linguagem? (PB: 323)

Luiza é dona de um corpo que causa admiração, uma admiração que é primeiro construída pelo discurso do narrador, para depois se estender ao discurso das demais personagens que, de Jorge à D. Felicidade, não se cansam de admitir - por vezes com imensa inveja, como é o caso de Juliana - que ela tem um belo corpo. É, pois, com esta mulher, um “serzinho louro e meigo”, que Jorge decide partilhar a sua vida. Luiza, à primeira vista, não se interessa por seu futuro marido, mas, mesmo “sem o amar”, sente seu corpo estremecer diante da virilidade que Jorge encarna, ao sentir “dilatarem-se docemente os seios”. Ela aceita o pedido de casamento, já que isto daria um “descanso para mamã” (PB: 22) e não parece desmedido pensar que, para além da mãe, era a sua própria sexualidade impossibilitada que precisava ser apaziguada, o que só lhe seria possível no espaço fechado de um quarto conjugal.

O leitor atento também deve perceber que a narração da história do namoro e do casamento de Jorge e Luiza, feita em *flash-back* e de maneira bastante econômica, está longe de ser um conto de fadas. Aliás, o dia da cerimônia seria considerado cômico se não fosse trágico: noiva enjoada e com sapatos apertados, mendigos à porta da igreja rogando pragas, tudo isto inserido numa manhã de nevoeiro. O narrador não encontra no passado do casal matéria que justifique a narração, o que de perto pode comprovar a superficialidade e a precipitação que revestiram a decisão do casamento, afastando qualquer possibilidade de lermos esta união como produto do amadurecimento do amor. Jorge encontra no casamento o caminho natural para o preenchimento de uma casa que vira subitamente vazia depois da morte da mãe. Segundo Sebastião: “Casou no ar! Casou um bocado no ar!” (PB: 14). Por outro lado, Luiza toma a decisão mais coerente que uma mulher de seu tempo poderia tomar, uma vez que só o papel de esposa lhe permitiria a aquisição de um possível espaço de ação para o feminino. “Mas era o seu marido, era novo, era alegre, pôs-se a adorá-lo” (PB: 23).⁵ É assim que o narrador inicia o parágrafo seguinte à noite de núpcias de Luiza, o que faz pensar que o casamento começa sob circunstância adversativa, ensinando que se a experiência conjugal era a única saída para a mulher oitocentista, esta saída era um exercício de aprendizagem, longe de ser o caminho natural como os valores burgueses pregavam.

Luiza mostrar-se-á uma aluna esforçada, procurando aprender a existir dentro do limite social que sua condição impunha. Neste momento, a narrativa utilizará pela

primeira vez a palavra “curiosidade” para definir os anseios da personagem em relação à descoberta deste *outro* – duplamente *outro* porque masculino – que Jorge representava. Daí o seu interesse: ela “tinha uma curiosidade constante da sua pessoa e das suas coisas, mexia-lhe no cabelo, na roupa, nas pistolas, nos papéis” (PB: 23). Através de Jorge, Luiza experimenta a intimidade com o universo masculino, uma parte da realidade vedada ao conhecimento feminino. Metonimicamente, ela persegue as partes em busca de um todo até ali proibido a sua compreensão plena.

Inadvertidamente, Luiza comete um erro indesculpável diante da moral de seu tempo: ela atreve-se a desejar além. A mesma curiosidade infantil – porque se firma como temperamental e pouco precavida – que a empurrou para os braços do marido, também a impele para braços estrangeiros que estão fora de sua circunscrição. Por curiosidade, ainda que impossibilitada, Luiza ganhará a rua porque equivocadamente acredita que já tem uma casa. E o exterior chegará até ela personificado no inescrupuloso Basílio; o primo lhe traz, hipoteticamente, o mistério dos países desconhecidos e a aventura dos espaços conquistados e Luiza o utiliza para concretizar o que sua imaginação sozinha já tinha sido capaz de construir: o desejo de fuga de um cotidiano esvaziado.

Aliás, que se faça justiça, a coerência acompanha Luiza desde cedo. A notícia da chegada de Basílio lida num jornal reativa a sua memória do tempo do namoro, quando ressurgem as lembranças de uma intimidade pouco vigiada no sofá e das incursões a uma adega marcadamente úmida, afinal, “tinham muita liberdade, ela e o primo Basílio” (PB: 20), lembra o narrador, propositadamente em *flash-back*, para mostrar que o desejo de transgressão de Luiza começa ainda no passado. Também é bom lembrar que quando o primo lhe faz a sua primeira visita, ela já se encontra pronta para sair, para ganhar a rua por conta própria, em suma, para transgredir, já que pretendia visitar Leopoldina, amiga cujo relacionamento lhe era declaradamente proibido pelo marido. O narrador, ao apresentar Leopoldina, não esquece de apontar que ela era “a mulher mais bem feita de Lisboa”, apesar de sua beleza vir acompanhada de “uma cara um pouco grosseira” (PB: 24), embalada por um forte cheiro de feno e de tabaco. Ao contrário de Luiza, Leopoldina já nasce com um corpo negativamente marcado pela narrativa.⁶ De sua sexualidade e do seu afeto, só sabe aquilo que precariamente experimentou em relacionamentos fugazes que, longe de a preencherem, só aumentaram um vazio existencial lucidamente pressentido que a fazia desejar, por vezes, a vida confortável de Luiza.⁷ Não se pode, aliás, desprezar a franca sensualidade que marca a relação das duas amigas, pois Eça, com certeza, não desperdiçaria a oportunidade de criar mais um “desvio” para as suas personagens.

Encarado na era vitoriana como “vício” preocupante – uma vez que colocava a sexualidade a serviço não da reprodução, mas sim do prazer –, a homossexualidade insinuada parece desvelar muito mais do que um “pecado”, pois se Eça quis condenar um réu acabou por absolver a vítima. O que temos nesta narrativa são personagens

femininas que, de dentro de seus próprios desconhecimentos, espreitam o corpo da outra como se fosse o seu. Não é possível ignorar o desejo de Luiza sobre o corpo de Leopoldina, ou vice-versa; bem como a inveja mortal e desejante de Juliana sobre o corpo de Luiza e ainda sobre a abundância das formas de Joana. Do mesmo modo, Joana não se cansa de elogiar a beleza da patroa e, tal qual D. Felicidade, não crê em corpo mais bonito. Desta forma, cabe a questão: ou o Portugal oitocentista era um país de lésbicas, ou, em efetivo, o único outro permitido ao conhecimento feminino era aquele que ratificava a sua igualdade. Aprisionadas em um espelho perverso que devolvia sempre a mesma imagem, as mulheres de Eça não conseguiram ultrapassar, pela aprendizagem da diferença, a circunscrição a que estavam condenadas, por isso não se tornaram sujeitos de suas ações, condenadas pelo desejo masculino à condição de objeto.

Não se pode esquecer o projeto ideológico que revestiu a proposta de Eça de Queirós. Claro está que Luiza terá opacidade da literatura romântica presa aos olhos com que vê a realidade. Ela padece de uma ótica destorcida, porque avalia o real através do discurso do outro, aquele que lhe chegou pronto através da ficção. Acredito que a mesma visão embaçada através da qual Luiza percebeu Basílio fez com que ela visse Jorge também de maneira equivocada. Ao saber das aventuras do marido no Alentejo, é incapaz de ver que ele foi para as pobres mulheres do interior de Portugal a mesma esperança alienante de saída que Basílio representava para ela. Eram, enfim, as duas faces de uma mesma moeda.

De outro modo, Luiza não é capaz de reconhecer o gesto verdadeiramente íntimo e humano que Jorge teve para com ela: a aceitação da traição; nem avalia o seu crescimento quando ao tomar consciência do adultério, ele engatinha seus primeiros passos em direção ao conhecimento. Porque é então que Jorge finalmente vê a imensa fragilidade que revestia a pretensa fortaleza que chamava de lar. A sua “casinha honesta” desaba e de seus escombros nasce um outro homem que, envelhecido, admite o perdão para personagem adúltera de Ernestinho, aquela mesma que na abertura do romance poderia ter sido morta com uma lapiseira, mas que não o foi, simplesmente porque Jorge não tinha, ao contrário de Eça, a legitimidade de sua autoria. Diz ele então:

- Está enganada, D. Felicidade - disse Jorge, de pé, diante dela. - Falo sério e sou uma fera! Se enganou o marido, sou pela morte. No abismo, na sala, na rua, mas que a mate. Posso lá consentir que, num caso desses, um primo meu, uma pessoa da minha família, do meu sangue, se ponha a perdoar como um lamecha! Não! Mata-a! É um princípio de família. Mata-a quanto antes! - Aqui tem um lápis, sr. Ledesma - gritou Julião, estendendo-lhe uma lapiseira. (PB: 47)

No entanto, o maior aprendizado que Jorge consegue é em relação ao desejo de Luiza. De tanto perguntar como tonto “que lhe fiz eu pra isto?” (PB: 418), ele finalmente comprehende que o corpo de Luiza não era um território seu, descobrindo, assustado, que a mulher também deseja: “Então começava a recordar os últimos meses desde a sua volta do Alentejo, e como ela se mostrara amante, e que ardor punha nas carícias” (PB: 419). Como que por um encanto trágico, o “serzinho louro” transforma-se num outro que o marido finalmente é obrigado a reconhecer e a quem pedirá perdão. Pensando em reencontrar a casa exatamente como a deixou – aliás, o tempo da imobilidade parece ser tempo essencialmente burguês – Jorge não é capaz de lidar com as diferenças que agora se tornaram visíveis e de as transformar em norma que diferencia. A casa mudada não faz mais sentido, pois não permite que ele a reconheça a partir do que pressupunha ser uma “casinha honesta”, ou um “ninho”. É da dor do desconhecimento do corpo da mulher e da casa que ele habita que nasce o desespero de Jorge. Subitamente, o seu mundo padece de ausência de lógica e de perfeição: a casinha feliz transformou-se em um ambiente “assombrado”, marcado pelo “desgosto” e pela “doença”. Naquela casa não lhe era possível habitar, já que o conhecimento que lhe veio pelo corpo da mulher, expulsou-o do paraíso. Não podendo mais contar com a ajuda de um deus que lhe proporcionasse um outro mundo pronto, Jorge perdeu definitivamente o abrigo.

De outro modo, Luiza também não foi capaz, não quando foi mais preciso, de “ler” seus homens de maneira lúcida, centrada como estava nas criaturas masculinas de papel, as únicas que o seu tempo histórico realmente permitia. Ao contrário da Bovary, ela não *bovarizou* seu Charles, porque não foi capaz de manipular Jorge, de modo a conseguir, antes do momento de sua morte, a aceitação de seu caráter desejante pelo marido. Nem tão pouco foi capaz de compreender que Basílio e Jorge eram ficções que ela mesma criara, mergulhada no vazio histórico a que as mulheres do século XIX estavam condenadas. Luiza esforçou-se para não ver que a sua relação com Basílio era também mais um plano evasivo, que só existia enquanto ficção. Basílio era um exemplo típico de homem sem lar. Não há, em todo o livro, referências específicas sobre uma moradia que o abrigue e o que se sabe dele é que vivia de passagem, sem endereço fixo e que de casas só conhecia os hotéis. Um homem como este, atemorizado pela permanência, não poderia ser capaz de compreender a ameaça de desabrigado que rondava Luiza ao se aventurar para fora de casa. Basílio padecia de uma incompletude que tentou disfarçar, transformando a sua vida numa sucessão de apropriações que usurpavam indiscriminadamente terras e corpos alheios.

Enfim, o que faltou a Luiza foi o discurso; pois a fala (parole) é sempre individual e nela o indivíduo se cria. Aprisionada na fala do outro masculino, Luiza não foi capaz de definir para si uma fala que a inscrevesse como sujeito. A infantilização a que foi condenada pela educação que recebeu permaneceu como pena até a maturidade, fazendo parte da pedagogia que ensinava o que era ser mulher. Seria um trabalho

exaustivo tentar reunir todos os termos neutralizantes que ao nomearem Luiza fazem nascer um sujeito absolutamente apartado de concretude, selando no diminutivo, para a “Luizinha” ou ainda para a “Lili”, a condição de objeto fixo no discurso do outro. Seguindo o exemplo de Flaubert, Eça utilizou sua narrativa para condenar a formação dada às mulheres burguesas, todas elas, como Luiza, “arrasadas de romance”. Mas é preciso que se entenda que se os romances foram uma forma de alienação, o foram muito mais pelo que imputavam de fala pronta e, para sempre ilegítima, do que pelo que propiciavam enquanto caminhos de evasão. Chego a afirmar que se não fossem os romances – que precipitaram em Luiza o desejo de conhecimento do espaço além –, ela jamais teria conseguido verbalizar a dolorosa pergunta que a conscientiza: “com que linguagem?” A literatura, em verdade, preenchia o aterrador silêncio a que estava condenada. Foi do doloroso embate entre a realidade e a ficção que Luiza adquiriu o pouco, mas também o único conhecimento que conseguiu em vida. A partir do fim do romance que manteve com Basílio, percebeu que precisava de uma fala *outra* para enfrentar a realidade, uma fala que fosse *sua* de verdade, capaz de a afastar de vez do discurso pronto que ela repetia desde a infância.

Se por um lado, o seu desejo não precisava da aquiescência masculina – lembro que a *curiosidade* de Luiza nunca dependeu de seus homens e que seu desejo de saída também estava para além deles – por outro lado, a efetiva conquista do espaço sempre esteve ligada à concessão do masculino. Imobilizada economicamente e emparedada por sua condição histórica, a partir da chantagem de Juliana, Luiza apegou-se a soluções impossíveis e espera por um milagre, que tanto pode vir personificado num bilhete de loteria, na interseção divina, na fuga para o convento, como na ilusória crença no apoio irrestrito do amante que jamais a abandonaria.

A sexualidade, aprendida e vivenciada por Luiza, foi assim adivinhada pela maleficência invejosa de Juliana, que grosseiramente conclui que à patroa “falta-lhe o homem!” (PB:72). Juliana, na verdade, expõe uma carência própria, ela é quem sofre a amargura de nunca ter sido desejada, carregando a virgindade como um sinal de sua rejeição,⁸ já que do corpo ao caráter nada lhe pode oferecer redenção. A seu favor, só mesmo a dolorosa escravidão anunciada desde o seu nascimento quando, ainda menina, assistiu ao corpo da mãe ser trocado pela garantia de sobrevivência. A partir daí, sempre em “casa dos outros”, Juliana receberá a educação pela dor e pelo desamor. Na rua, convive com a ferocidade que rege o seu tempo histórico e pressente a encruzilhada da sua condição. É através do saber adquirido na cidade que Juliana percebe, desde a primeira visita de Basílio, o quanto a transgressão de Luiza era inevitável. Ela duvidava da felicidade e, para seus olhos marcados por um doloroso hiper-realismo, “a casa honesta” de Jorge parecia-lhe por demais improvável. Procurando avidamente pelos cantos da casa, esperava ansiosamente por “um bom segredo! [que] lhe caísse nas mãos!” (PB: 79). Afinal, a encenação da vida burguesa não comovia a plateia dos excluídos que vingativamente esperava por um erro de atuação. Por isso, Juliana

aguardou com paciência por um deslize de Luiza e pela certeza do adultério deu-se ao luxo de rejeitar o primeiro bilhete, aquele incompleto que a patroa escreveu a Basílio e que escondeu, com imprudência, no bolso de um vestido. A criada sabia que precisava de um discurso pronto, irrefutável e, principalmente, assinado para que pudesse selar a desgraça da patroa e foi pela posse do discurso que aprisionou Luiza. Fazendo de sua própria vida um exercício de transgressão e rebelando-se contra a condição servil que marcava o seu destino, Juliana também ousou dizer além, ao desejar uma fala capaz de enfrentar o silêncio a que tinha sido condenada por sua posição social. Incapaz, no entanto, de superar a memória da opressão, restou-lhe encerrar-se numa cadeia de ódio, aprisionando o próprio discurso num círculo vicioso de agressão. Tencionando “completar-se”, mesmo sendo ainda uma principiante no difícil exercício do desejo, Juliana acreditou que ter era mais importante do que ser, isolando-se no culto vazio daquilo que é do outro. Trocando lentamente de roupas, tomando os móveis de assalto, desrespeitando as fronteiras da casa, ela inscreveu uma nova geografia para o espaço doméstico. Luiza e Juliana não foram capazes de perceber que a ruína da casa trazia consigo, inexoravelmente, a destruição do feminino que, desabrigado, não teria outro destino a não ser a morte.

Triste fortuna prende todas as personagens femininas deste romance que inscrevem a história da solidão de corpos alijados ou proibidos do prazer. Está-se mesmo diante de um tempo de mulheres infelizes. D. Felicidade é aquela que apodrece, dona de uma sexualidade que implode através de gazes grotescos que lhe aniquilam o corpo, impedindo-lhe a realização do desejo. Joana está condenada a pagar o exercício do prazer com um trabalho quase escravo, vivendo das esmolas que seus rapazes pagos são capazes de eventualmente lhe oferecer. Como se pode ver, a doença, seja ela de ordem emocional ou fisiológica, assombra cada um destes corpos femininos, todos eles aleijados pela infelicidade.⁹

Luiza, em sua busca pelo “Paraíso”, traça uma via-crucis para seu próprio corpo. É pelo desejo de aprendizagem de sua sexualidade e pela aquisição do prazer que ela voluntariamente volta muitas vezes ao miserável quarto arranjado por Basílio, espaço de libertação que sua imaginação construiu e que a realidade lhe devolveu de maneira grotesca. Depois da primeira visita, ela sabe exatamente para onde vai e quem vai encontrar. Diante da realidade incontornável do quarto, Luiza age de forma perfeitamente realista. Ao contrário do que se poderia esperar, ela habita conscientemente a concretude de sua realidade, não negando aquilo que vê, mas antes, revestindo o espaço de uma *outra* possibilidade. Femininamente, Luiza ensina a lição da adaptação, silenciosa forma de sobrevivência (mas também de resistência), exercida pelo feminino desde o início dos tempos. Dentro do “Paraíso”, não há mais sedução romântica que a justifique, ao contrário, é ao apelo do real que ela atende:

E Luiza começou a desconfiar que Basílio não a estimava - apenas a desejava! (...) Porque estava convencida então que o adorava: o que lhe dava exaltação no desejo, se não era a grandeza do sentimento? ... Gozava tanto, é porque amava muito! ... E a sua honestidade natural, os seus pudores refugiavam-se neste raciocínio subtil. (...) E como era o amor que os produzia [os momentos de carícias], não se envergonhava dos alvoroços voluptuosos com que ia todas as manhãs ao “Paraíso”! (PB: 213)

Luiza “quis saber o que é o desejo, de onde ele vem, [foi] até ao centro da terra, e é mais além”¹⁰ e, ultrapassadas as primeiras lições recebidas, começou a reivindicar a atenção que merecia um bom aprendiz, rejeitando o lugar de subalternidade a que o primo a tinha condenado e não é à toa que Basílio começou a se sentir ameaçado ao perceber que Luiza alçou voo para além do seu cerco de sedutor. Numa cena memorável, que certamente terá causado grande escândalo junto aos leitores vitorianos, *Êça* celebra o erotismo, unindo sem pudor as duas formas de fome humana. No já lendário *lunch* organizado por Basílio,¹¹ Luiza descobre uma nova lição, aprende a redimensionar a geografia de seu próprio corpo, deslocando órgãos de suas tradicionais funções: sua boca e seu sexo se misturam, acabando de vez com qualquer interdição.

O fim do romance com a partida de Basílio repete o movimento de dilapidação ancestral, no qual os conquistadores deixavam nas mãos das mulheres o custo da manutenção da terra. Luiza tem que aprender a ficar, pois suas tentativas de transformar a casa, ou melhor, o que dela restou depois da apropriação de Juliana, não eram possíveis naquele fim de século português. Luiza quis que o seu quarto de dormir fosse um “Paraíso” legal, repetindo com Jorge aquilo que com Basílio aprendeu, mas o conhecimento estava ainda interditado ao feminino e ela morrerá porque já sabia demais. Jorge não conseguiu aprender, por ser incapaz de perceber que Luiza “era *ela mesma*” somente depois que a noite chegava, quando a sós no quarto, tentava improvisar um *lanche outro* para dividir com o marido. “Jorge estranhava-a”, dizendo: “Tu de noite és outra” (PB: 316-317); e ela era, nisto Jorge estava coberto de razão.

Luiza pagou bem caro por seu atrevimento, por curiosidade quis saber além. Ao abrir as janelas da casa, ao ganhar a rua, iniciou um percurso que não tinha condições de realizar. Pela inconsciência de sua encruzilhada histórica, não ultrapassou a condição desejante, principiante que era na conjugação do verbo agir. Luiza desejou conhecer seu corpo, reclamando para si uma sexualidade que estava historicamente condenada à morte. Deixou-se morrer, ou foi morta por seu tempo, como a narrativa tão exemplarmente demonstrou ao tirar dela até os cabelos, memória última de sua capacidade de sedução.

Mesmo desabrigada de seu corpo, de sua casa, de sua cidade e de seu tempo, Luiza mereceu o abrigo da ficção. Se *Êça* não gostava dela parece que não se deu conta da inegável traição que o texto operava. Ouso acreditar que, antes mesmo de Ernestinho e de Jorge, o narrador foi aquele que primeiro perdoou Luiza, ao dedicar

a ela um dos raros momentos da narrativa em que a corrosão e a ironia não estão presentes: “E o vento frio que varria as nuvens e agitava o gás dos candeeiros ia fazer ramalhar tristemente uma árvore sobre a sepultura de Luiza” (PB: 488). Nada me parece mais amoroso. Se estivéssemos em outros tempos, o livro terminaria aí, com Eça sussurrando ao fundo, em eco com a canção de Chico Buarque de Holanda: “te perdôo por te trair”.¹²

Notas

* Mónica Figueiredo é Professora Associada de Literatura Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É Pesquisadora de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Com Especialização, Mestrado e Doutorado em Literatura Portuguesa, dedicou grande parte de seus estudos à narrativa de ficção produzida ao longo do século XX, o que, a partir de 2002, encaminhou seu interesse para a investigação do romance oitocentista e a herança deixada por ele em nossa contemporaneidade. De 2005 a 2006 desenvolveu pesquisa com Bolsa de Pós-Doutoramento (CNPq) junto à Universidade de Coimbra, onde aprofundou a reavaliação crítica da obra de Eça de Queirós, graças ao projeto: “E[ç]as Mulheres: um estudo da presença feminina na narrativa de Eça de Queirós”. Agraciada com alguns prémios que reconheceram seu trabalho de investigação, é autora de livros e de diversos ensaios publicados no Brasil e no estrangeiro. De 2017 a 2018, desenvolveu pesquisa com Bolsa de Estágio Sênior financiada pela CAPES junto ao ILCML, na Universidade do Porto.

¹ Refiro-me à crítica de Machado de Assis, “*O Primo Basílio* por Eça de Queirós”, assinado sob o pseudônimo Eleasar e publicado na revista *O Cruzeiro*, em abril de 1878.

² Faço referência a um verso de “O Sentimento dum Ocidental - Ao Gás”, de Cesário Verde: “As burguesinhas do Catolicismo/ Resvalam pelo chão minado pelos canos”.

³ A citação é retirada da seguinte edição de *O Primo Basílio*: Lisboa, Livros do Brasil, s/d, p. 344. Para as citações do romance, utilizarei a abreviação PB, seguidas do número da página.

⁴ Sobre a questão, lembro de Jorge Fernandes da Silveira em seu artigo: “Os Postugueses”, no qual o crítico mostrou a encruzilhada a que ficou circunscrita Luiza, emparedada entre o que chamou de o “mundo de fora” - masculino - e o “mundo de dentro” - feminino.

⁵ Os grifos são meus.

⁶ Richard Sennett ensina que: “Uma vez que os principais membros do corpo estavam cobertos, e uma vez que o corpo feminino vestido não mantinha qualquer relacionamento com a forma do corpo despidos, pequenas coisas, como a cor dos dentes ou a forma das unhas, tornavam-se sinais de sexualidade. Além disso, objetos inanimados que envolviam a pessoa poderiam também ser sugestivos em seus detalhes,

de tal modo que o ser humano que os usasse ou os visse se sentisse pessoalmente comprometido.” (1988: 210)

⁷ Cito: “Luiza disse, animada: – Pois olha que com as tuas paixões, umas atrás das outras ... Leopoldina estacou: – O quê? – Não te podem fazer feliz! – Está claro que não! – exclamou a outra. – Mas ... – Procurou a palavra; não a quis empregar decerto; disse apenas com um tom seco: – Divertem-me!” (PB: 170)

⁸ Cacile Dauphin, no volume IV de *História das Mulheres*, ensina que:

“as conotações pejorativas da mulher sozinha não têm fundamento real e circulam em toda a cultura ocidental. Mas a construção literária da personagem da solteirona e o uso banalizado do estereótipo pertencem exclusivamente ao século XIX. Nunca em qualquer outra época, nem para outro sexo, se inventaram tantos discursos sobre a sua fisionomia, a sua fisiologia, o seu caráter ou a sua vida social”. (1994: 492)

⁹ Yvonne Knibiehler, no volume IV de *História das Mulheres*, afirma que:

“eterna enferma, a mulher da época [vitoriana] tem uma taxa de mortalidade superior à dos homens: a tísica, a tuberculose, a sífilis (transmitida pelo marido) e as próprias condições de vida que lhe são impostas desde o nascimento contribuem para isso”. (1994: 363)

¹⁰ Faço referência à letra da música *Tanta Saudade*, de Djavan. Cito trecho do romance que acompanha a tomada de consciência de Luiza em relação ao seu desejo:

“E ela mesmo, por fim? Amava-o, ela? Concentrou-se, interrogou-se.... Imaginou casos, circunstâncias: se ele a quisesse levar para longe, para a França, iria? Não! Se por um acaso, por uma desgraça enviuvasse, antevia alguma felicidade casando com ele? Não! Mas então! ... E como uma pessoa que destapa um frasco muito guardado, e se admira vendo o perfume evaporado, ficou toda pasmada de encontrar o seu coração vazio. O que levara então para ele? Nem ela sabia; não ter nada que fazer, a curiosidade romanesca e mórbida de ter um amante, mil vaidadezinhas inflamadas, um certo desejo físico (...) Todo o prazer que sentira ao princípio, que lhe parecera ser o amor - vinha da novidade, do saborzinho delicioso de comer a maçã proibida, das condições de mistério do Paraíso, de outras circunstâncias talvez, que nem ela queria confessar a si mesma, que a faziam corar por dentro!” (PB: 224)

¹¹ Peter Gay afirma que:

“essa conjunção das gratificações orais e genitais foi incorporada à fala comum vários séculos antes do XIX, e de maneiras reveladoras. Metáforas culinárias para a pessoa amada, como “honey”, em inglês, e dúzias de outras, em muitas línguas, só fazem confirmar a sólida associação que existe entre comer e amar. A oferta que o amante faz de comer a pessoa amada sugere fortemente os elementos nostálgicos presentes no prazer sexual (...).” (1990: 235)

¹² Verso da música *Mil Perdões*, de Chico Buarque.

Bibliografia

- Gay, Peter (1990), *A Experiência Burguesa da Rainha Vitória a Freud. A Paixão Terna*, tradução de Sergio Flaksman, São Paulo, Companhia das Letras.
- Perrot, Michéle/ Georges Duby/ Geneviéve Fraisse (orgs.) (1994), *História das Mulheres. O Século XIX*. vol. IV, tradução de Maria Helena da C. Coelho *et al.*, Porto, Afrontamento.
- Queirós, Eça de (s/d), *O Primo Basílio*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d.
- Sennett, Richard (1988), *O Declínio do Homem Público. As Tirâncias da Intimidade*, tradução de Lygia Araújo Watanabe, São Paulo, Companhia das Letras.
- Silveira, Jorge Fernandes da (22.04.1988), “Os Postugueses”, *Folhetim*, nº 585, *Folha de São Paulo*, 23-26.
- Verde, Cesário (1982), *O Livro de Cesário Verde*, Porto, Paisagem Editora.

El conflicto entre Ana Ozores y la Regenta: deseo o destrucción

Pilar Nicolás Martínez
Universidade do Porto - CITCEM

Resumen: En 1880 Leopoldo Alas, Clarín, afirmaba en su conocido artículo *El libre examen y nuestra literatura presente* que la novela era “el vehículo que las letras escogen en nuestro tiempo para llevar al pensamiento general, a la cultura común, el germen fecundo de la vida contemporánea [...]” (Alas 2001: 57). Esta consideración entroncaba con el intenso debate literario que se generó en la prensa, y del que Alas fue uno de los principales argumentadores, sobre los propósitos y la estética del movimiento naturalista en España. Para Clarín, la novela (entendida como el género clave para mostrar y reflexionar sobre la sociedad de su tiempo) albergaba una intencionalidad de carácter reformista: la posibilidad de, a través de “nuestra revolución literaria” (*ibidem*), atacar las costumbres y “las ideas sustentadas al abrigo de la Iglesia por el fanatismo secular” (*idem*: 58). En la base de la “importancia social” (*idem*: 54) de la literatura se sustenta la concepción de Leopoldo Alas al escribir *La Regenta* (1884-1885). Novela en la cual se presenta un crudo retrato de las relaciones humanas en una imaginada ciudad de provincias: Vetusta. En este contexto, la protagonista, Ana Ozores, pasará a ser el objeto principal de la disputa que se establece entre dos fuerzas de poder. Una representada por la iglesia, en la figura del Magistral, y otra representada por la oligarquía de la ciudad, que a través del donjuán Don Álvaro Mesía, quiere dominar y doblegar a la pieza más preciada de la ciudad: la Regenta. Mujer inmersa en una lucha (a veces enfermiza) entre su impulso natural, la relación con su cuerpo y su sexualidad, la emoción y espiritualidad con las que pretende trascender el ambiente degradado y rutinario que la rodea, contrapuesto al peso de las demandas sociales, de la cultura hipócrita de la apariencia y las exigencias de conducta impuestas a las mujeres como detentoras de la honra en una sociedad patriarcal. Saltarse la norma a la vista de todos supondrá su exclusión social, la censura y el aislamiento implacable de un medio despiadado ante lo que representa la libertad individual.

Palabras clave: literatura española, siglo XIX, naturalismo, novela de adulterio, *La Regenta*

Abstract: In 1880 Leopoldo Alas, Clarín, affirmed in his well-known article *El libre examen y nuestra literatura presente* that the novel was “the vehicle that literature chooses in our time to carry general thought, common culture, the fertile germ of contemporary life [...]” (Alas 2001: 57). This consideration was connected to the intense literary debate that was generated in the press, and of which Alas was one of the main argumentators, about the purposes and aesthetics of the Naturalism movement in Spain. For Clarín, the novel (understood as the key genre for showing and reflecting the society of its time) harbored a reformist intention: the possibility of, through “our literary revolution” (*ibidem*), attacking customs and “sustained ideas sheltered from the Church by secular fanaticism” (*idem*: 58). The conception of Leopoldo Alas in writing *La Regenta* (1884-1885) is based on the idea of the “social importance” (*idem*: 54) of literature. A novel where a crude portrait of human relations is presented in an imagined provincial city: Vetus. In this context, the protagonist, Ana Ozores, will become the main object of the dispute that is established between two power forces. One represented by the church, in the figure of the Magistral, and another represented by the city’s oligarchy, who through Don Álvaro Mesía, wants to dominate and subdue the most precious piece of the city: la Regenta. A woman immersed in a (sometimes sickly) struggle between her natural drive, her relationship with her body and her sexuality, the emotion and spirituality with which she tries to transcend the degraded environment and the routine that surrounds her, as opposed to the weight of social demands, of the hypocritical culture of appearance and the demands of conduct imposed on women as holders of honor in a patriarchal society. Skipping the norm in the sight of all will suppose their social exclusion, censorship and the implacable isolation of a ruthless environment in front of what individual freedom represents.

Keywords: Spanish literature, 19th century, naturalism, adultery novel, *La Regenta*

I. El ideario de Clarín sobre el que se edifica *La Regenta*

Leopoldo Alas, Clarín, (1852-1901) escribió *La Regenta* durante dos años y medio, esto es, entre el otoño de 1883 y la primavera de 1885 (Cabezas *apud* Oleza 2012: 40). Publicándose su primer tomo en diciembre de 1884 y el segundo en junio de 1885. No obstante, fue una novela largamente meditada por su autor. A propósito, es frecuente citar la relación que tiene su trama y personajes con relatos de Clarín compuestos anteriormente; como, por ejemplo, *El diablo en Semana Santa*, que apareció por primera vez en el periódico *La Unión* en 1880¹ (Richmond 1986: 500), y cuyo protagonista es un canónigo (un magistral bien parecido) que se siente atraído por una jueza. La similitud es evidente, pero las preocupaciones reformistas del escritor se evidencian

en numerosos artículos, críticas y ensayos aparecidos en prensa desde varios años antes de la redacción y conclusión de su gran novela. Así entre las páginas escritas en su juventud (recordemos que terminó *La Regenta* con treinta y tres años) resaltan sus ideas progresistas, en sintonía con las pretensiones de cambio social surgidas a partir de la revolución española de 1868, La Gloriosa.² Asuntos relacionados con la política, la sociedad y las corrientes de pensamiento, como el krausismo (doctrina idealista de carácter reformador con la cual se identificó en esta etapa), fueron cuestiones que analizó de forma sagaz y con frecuencia ácida, tanto en su obra periodística como de ficción.

En su artículo, ya mencionado, *El libre examen y nuestra literatura presente* – primero publicado en prensa y luego en el volumen de miscelánea literaria titulado *Solos de Clarín* (1881) –, Alas comenzaba criticando que después de la revolución de 1868 el partido progresista había abandonado sus empeños transformadores convirtiéndose en “el símbolo de la parsimonia y de la poquedad en materia revolucionaria” (Alas 2001: 52). Pese a ello Clarín consideraba que dicha revolución había logrado afectar directamente a la sociedad española y aseveraba:

Cuando un movimiento nacional como el de 1868 viene a despertar la conciencia de un país, pueden ser efímeros los inmediatos efectos exteriores de la revolución; pero aunque ésta en la esfera política deje el puesto a la reacción, en lo que más importa, en el espíritu del pueblo, la obra revolucionaria no se destruye, arraiga más cada vez, y los frutos que la libertad produce en el progreso de las costumbres, en la vida pública, en el arte, en la ciencia, en la actividad económica, asoman y crecen y maduran, acaso al tiempo mismo que en las regiones del poder material, del gobierno, una restauración violenta se afana por borrar lo pasado, deshaciendo leyes, resucitando privilegios, organizando persecuciones. [...] (*idem*: 51)

Y continuaba páginas después:

De entonces acá, icuánto ha variado el espíritu general de nuestras letras! En medio de extravíos sin cuento, y contra el poder de reacción fortísima, de preocupaciones arraigadas, aparecieron obras que por vez primera infundían en la conciencia del pueblo español el aliento del libre examen; obras que daban a nuestras letras la dignidad del siglo XIX, la importancia social que una literatura debe tener para valer algo en su tiempo. (*idem*: 54)

Apoyándonos en ambas citas, se puede constatar la estrecha relación que existe en sus escritos entre su pensamiento sociopolítico y sus concepciones artísticas y literarias, vinculándose con ello a la llamada moderna escuela. Los representantes de la “nueva novela española” (*idem*: 57) entienden esta como el género literario que servirá de tribuna para mover a la reflexión e influir a favor de la necesaria “regene-

ración” del país, término profusamente utilizado por intelectuales y escritores españoles a lo largo de todo el periodo de la Restauración e, incluso, hasta la Segunda República.

Este ideario de Clarín se relaciona con la eclosión del movimiento naturalista español,³ concentrado principalmente en la década de 1880, y que desde la publicación de *La desheredada* de Benito Pérez Galdós se acompañó de una auténtica batalla dialéctica disputada en los periódicos y tertulias por escritores detractores y partidarios del movimiento naturalista francés, impulsado por Zola en la década anterior.

Como señala Juan Oleza:

En el fondo, la polémica en torno al naturalismo no es más que el reflejo de la gran escisión intelectual que separa a liberales y conservadores. No son pocos los intelectuales de la época que se declaran naturalistas porque lo creen necesario para definir su posición, incluso en el terreno del arte, frente a los tradicionalistas.⁴ (2012: 14)

Asimismo, en el libro anuario *La literatura en 1881* (publicado un año después), Clarín indicaba: “En la novela hay dos bandos [...], luchan el pasado y el presente, luchan la libertad y la tradición” (Palacio Valdés/Alas 1882: 182); enfrentamiento que recogerá en *La Regenta*, al representar la tradición como un conjunto de normas de conducta limitadoras e hipócritas. Y en el representativo artículo *Del naturalismo*, publicado en 1882 en el periódico *La Diana*, Leopoldo Alas “saluda el naturalismo como arte que coadyuva al progreso de los pueblos, en base a un conocimiento exacto de la realidad” (Martínez Torró 1982: 273). En este ensayo analiza con rigor el movimiento, aunque refuta algunos de los presupuestos de Zola, por ejemplo, el relativo a la identificación de arte y ciencia:

El naturalismo viene a representar, si no el paso de la poesía a la ciencia, que esto es imposible, sí el advenimiento del arte a la vida plena de la sociedad, para influir y ser influido, para ser al fin un interés serio, de los capitales en la civilización contemporánea. [...] El naturalismo que, como hemos visto, es teoría artística, que no es exclusiva, que no niega las anteriores como parciales, [...] tiene como nota característica el pretender que el arte estudie e interprete la verdad, para que la expresión bella sea conforme a la realidad, y esto quiere y cree conseguirlo por medio de la observación atenta, rigurosa de los datos que ofrece el mundo real, [...]. (Sotelo 2013: 59)

Mucho se ha hablado de la peculiaridades y diferencias del naturalismo español con respecto al movimiento original francés. Desde los propios protagonistas con el escándalo que supuso en 1883 la publicación de *La cuestión palpitante* de Emilia Pardo Bazán, con prólogo de Clarín, donde la escritora gallega recopilaba sus artículos sobre realismo y naturalismo y su interpretación sobre las ideas de Zola, hasta la actual

crítica especializada. Pero este interesante asunto nos desviaría del tema principal del artículo y conviene centrarse en lo que sí tienen en común y que se refleja en *La Regenta*; entendamos entonces que, como señala Juan Oleza: “El naturalismo es, pues, la primera gran apuesta en cuestión de la posibilidad de un pacto entre libertad y disciplina colectiva, entre deseo personal y realidad social”, siendo esta última la que “impone siempre sus condiciones” (2012: 18). De ahí que la protagonista femenina, Ana Ozores, se debata en un tormentoso conflicto interno. Por un lado, se siente diferente y superior a quienes la rodean, por lo que busca la soledad o un alma gemela. Pero, por otro lado, tiene la necesidad de sentirse aceptada, integrada y admirada por la clase privilegiada de la ciudad de Vetusta. En un juego cínico de apariencias e hipocresías todos se divierten en ver quién se llevará la más rica pieza de la ciudad, pues desde joven se la ha cosificado. En *La Regenta* todo gira en torno a lo previamente establecido, a lo irremediable, pero, en la profusión de matices que el lector llega a conocer de cada personaje y de cada trama, se acaba por percibir, como apunta José-Carlos Mainer, “la visión entrevista de ámbitos nuevos del corazón humano: quizás los narradores de 1880 tenían razón al pensar que la libertad es solamente un sueño en la víspera de que suceda lo inevitable” (2012: 155).

En este sentido se explica el título de este trabajo, en el cual se pone el foco en el conflicto entre Ana Ozores, como individuo, como mujer que ansía una vida diferente y plena, y la Regenta, es decir, el estatus que esta mujer ocupa en sociedad, lo que demandan de ella y lo que debe ser o aparentar ser para integrarse, pese a que como sujeto se sienta hondamente insatisfecha. Al contrario de lo que creyó el realismo, no hay en *La Regenta* una posibilidad de pacto entre el individuo y el medio que lo rodea.

La desconfianza en los poderes del individuo, que acompañó a la crisis del sistema liberal, se traduce en el naturalismo por su reducción a una pieza del complejo mecanismo de la vida, regido por leyes supraindividuales que emanen de la especie y del medio, y que le empujan a adaptarse o, de lo contrario, lo destruyen. (López Quintáns 2007: 48)

En definitiva, lo que se pretende es poner de relieve la complejidad de la protagonista y la dualidad en la que vive. En su doble dimensión, la personal e íntima y la social, en la forma como los otros la ven y la condicionan. Aspectos sobre los que se reflexionará a continuación, centrándonos en el análisis de los rasgos que definen a este personaje y cómo la persecución de sus anhelos la conducirá al desclasamiento o la destrucción social.

II. La construcción de Ana Ozores

La novela arranca esbozando el retrato del ambicioso Magistral que observa y considera la ciudad de Vetusta como su presa. Sin embargo, el primer personaje que se describe con profusión de detalles es su protagonista femenina, la intención es

concentrar la atención de los lectores en los rasgos individuales, físicos y de carácter, de esta mujer. Así el capítulo III comienza presentando a Ana Ozores, ya adulta, en la intimidad de su cuarto. Va a cambiar de confesor y director espiritual, pasando del Arcipreste don Cayetano Ripamilán al Magistral don Fermín de Pas, y para ello deberá realizar al día siguiente una confesión general. Este acto desencadena la narración de los sucesos clave de su vida, asistiendo (a lo largo de los capítulos III, IV y V) a la infancia, adolescencia y juventud de esta atormentada mujer. Desde el punto de vista del naturalismo, se pretende demostrar la influencia del medio en un individuo, algo más importante para el novelista (y para el resto de los naturalistas españoles) que el peso de la herencia genética. Clarín, en cambio, está interesado en que observemos a una mujer “determinada” por una dura infancia.

El primer revés en la vida de Ana Ozores es el hecho de que su madre muriese el día de su nacimiento. El narrador incide en numerosas ocasiones sobre esta desdicha: “Se acordó de que no había conocido a su madre. Tal vez de esta desgracia nacían sus mayores pecados.” (Alas 2012, cap. III: 218).

No solo es huérfana de madre, sino que va a ser criada con crueldad por una mujer seca, severa y mezquina, en quien su padre delegó su educación. Esta circunstancia se relaciona con la sensación permanente de soledad de Ana Ozores y la tristeza de no haber sentido el amor.

Lo irónico es que del infortunio que marca su vida (la falta de su madre) derive el defecto que la sociedad influyente de Vetusta reprocha a la joven: el ser hija de una plebeya. Desde fuera, se juzga con severidad el error de su padre, don Carlos Ozores, que – aun emparentado con la nobleza – optó por casarse por amor con una joven costurera italiana. A propósito, el comentario de uno de los canónigos de la catedral delata un ruin clasismo:

– Abominable – añadió Glocester inclinándose –. Representa una alianza nefasta en que la sangre, a todas luces azul, de los Ozores, se mezcló en mal hora con sangre plebeya; y lo que es lo peor... según todos sabemos, representa esa niña la poco meticulosa moralidad de su madre, de su infausta... (Alas 2012, cap. V: 281)

El posterior comportamiento de la Regenta, considerado como deshonesto por su grupo social, se explica para ellos por sus orígenes impuros, mientras que el narrador ofrece una mirada compasiva insistiendo en que sus problemas derivan de la falta de cariño y abandono infantil. Como consecuencia de las murmuraciones, la Ana adulta será una mujer atrapada en el opresivo ambiente de Vetusta y presa de constantes crisis nerviosas producto de sus frustraciones y recuerdos traumáticos.

El determinismo de *La Regenta* no es el meramente material y fisiológico, sino una fuerza más sutil y poderosa, un estado de opinión general – fundamentado en una moral

cosificada, manipulada a uso personal, y como arma arrojadiza – que acaba venciendo la resistencia del personaje central, Ana Ozores. (Martínez Torró 1982: 286)

A la pérdida de su madre se une la falta de cuidado y atención de su padre: don Carlos Ozores. Declarado liberal y librepensador, involucrado durante la niñez de Ana en conspiraciones políticas que le mantuvieron alejado de la niña; de él se asevera: “De sus defectos su hija fue la víctima” (Alas 2012, cap. IV: 247). Al mismo tiempo, y pese a las ideas reformistas de su progenitor, la desconsideración que este tenía por las mujeres reducía a su hija a un mero adorno, sin respetarla como una igual.

Además don Carlos la trataba como si fuese ella el arte, como si no tuviera sexo. Era aquella una educación neutra. A pesar de que Ozores pedía a grito pelado la emancipación de la mujer y aplaudía cada vez que en París una dama quemaba la cara con vitriolo a su amante, en el fondo de su conciencia tenía a la hembra por un ser inferior, como un buen animal doméstico. (*idem*, cap. IV: 262)

Ilustrativo es que, en no pocas ocasiones, se compare a la Regenta con un objeto bello, digno de ser mostrado. Por ejemplo, se dice:

En poco tiempo se consolidó la fama de aquella hermosura y Anita Ozores fue por aclamación la muchacha más bonita del pueblo. Cuando llegaba un forastero, se le enseñaba la torre de la catedral, el Paseo de Verano, y, si era posible, la sobrina de las de Ozores. Eran las tres maravillas de la población. (Alas 2012, cap. V: 291)

Se la codicia y se la quiere conquistar por avaricia y envidia, por acumular un valor preciado, ignorando deliberadamente las cualidades de su persona. Ella es consciente de esto y como reacción siente en su juventud gran vergüenza ante el modo como sus tíos paternos aluden a su figura, comparándola con un buen pedazo de carne. Bajo la opinión e intereses de sus tíos su belleza es vista como un negocio, algo que la salvará de la pobreza: “Para doña Águeda la belleza de Ana era uno de los mejores embutidos; estaba orgullosa de aquella cara, como pudiera estarlo de una morcilla.” (*idem*, cap. V: 297)

El desinterés de don Carlos por su hija incide en el descuido de su formación. La educación constituía un asunto central para los autores naturalistas españoles. Recorremos que la considerada como primera novela de este movimiento, *La desheredada* de Pérez Galdós, comenzaba con la siguiente dedicatoria:

Saliendo a relucir aquí, sin saber cómo ni por qué, algunas dolencias sociales, nacidas de la falta de nutrición y del poco uso que se viene haciendo de los benéficos reconstituyentes llamados Aritmética, Lógica, Moral y Sentido Común, convendría dedicar estas páginas...

¿a quién? ¿al infeliz paciente, a los curanderos y droguistas que, llamándose filósofos y políticos, le recetan uno y otro día?... No; las dedico a los que son o deben ser verdaderos médicos: a los maestros de escuela. (Pérez Galdós 2012: 63)

En el caso de *La Regenta*, don Carlos había dejado el cuidado y educación de su hija en manos de doña Camila, un aya o institutriz descrita como un ser oscuro, áspero y malintencionado. Personaje decisivo en la fabricación del conflicto interno de Anita Ozores, que derivará en un fuerte sentido de culpabilidad en su edad adulta: “[...] fue por un día entero la niña expansiva y alegre que había empezado a brotar antes de ser trasplantada al invernadero pedagógico de doña Camila” (Alas 2012, cap. IV: 264).

Otro aspecto clave es la formación religiosa de la joven, intrínsecamente unida a la educación (sobre todo femenina) del periodo de la Restauración. A pesar de lo que en apariencia constituye para ellos, la mayor parte de los personajes (incluidos los ministros de la Iglesia) demuestran en la novela una condición fingida en su sentimiento religioso que contrasta con la presencia omnipotente de esta institución en la vida de la ciudad de Vetusta. Ejemplos de este fingimiento, entre muchos otros, son el aya Camila y las tías de Ana: doña Anunciación Ozores y doña Águeda.

Nunca le habían enseñado la religión como un sentimiento que consuela; doña Camila entendía el Cristianismo como la Geografía o el arte de coser y planchar; era una asignatura de adorno o una necesidad doméstica. Nada le dijo contra el dogma, pero jamás la dulzura de Jesús procuró explicársela con un beso de madre. (Alas 2012, cap. IV: 259)

Amaban la religión, porque éste era un timbre de su nobleza, pero no eran muy devotas; en su corazón el culto principal era el de la clase, y si hubieran sido incompatibles la Visita a la Corte de María y la tertulia de Vegallana, María Santísima, en su inmensa bondad, hubiera perdonado, pero ellas hubieran asistido a la tertulia. (*idem*, cap. V: 281)

Frente a esta falsedad, surge el brote espontáneo y sincero de una espiritualidad aparecida en la juventud de la protagonista después de leer *Las Confesiones* de San Agustín. A partir de entonces la lectura de los místicos españoles - como San Juan de la Cruz e, incluso más conmovedora, Santa Teresa de Jesús - va a suponer, por un lado, consuelo espiritual, pero, por el otro, el germen de una ensoñación posterior, casi enloquecida, de la consideración de sí misma como una mártir y santa; promovida por el control que el Magistral ejerce sobre ella como «hermano mayor del alma» o «alma hermana». Creencia que desemboca en el capítulo XXVI en su participación como penitente en la procesión del Viernes Santo. A propósito, ella se decía ese mismo día por la mañana: “Yo soy una loca - pensaba - tomo resoluciones extremas en los momentos de la exaltación y después tengo que cumplirlas cuando el ánimo decaído, casi inerte, no tiene fuerza para querer” (Alas 2011, cap. XXVI: 426).

Refiriéndose a este episodio Nuria Godón entiende que la escena de la conmemoración del entierro de Cristo antecede el final, pues simboliza varias muertes. En primer lugar, la de la “honra” de Víctor Quintanar que llora al ver a su mujer como desfallece a cada paso y se le figura que está asistiendo a su entierro. Y, en segundo lugar, la del pacto que Ana había sellado con don Fermín de Pas, por el que le prometió ser “su esclava” espiritual, ya que

[...] la Regenta se acoge con vehemencia a su fe para salvaguardar su virtud, por lo que el sacrificio de su virginidad en el plano simbólico conduce a una segunda muerte más importante y que precipita el final: la muerte del misticismo de Ana. (Godón 2015: 257)

La humillación y vergüenza que siente después de haber desfilado vestida de nazarena, con los pies descalzos, ante las miradas envilecidas y malintencionadas de la sociedad de Vetusta, producirá el distanciamiento de su estrecha relación con el Magistral. Tras este episodio, y después de caer en una profunda crisis nerviosa y superarla, escribía en su diario:

Yo me figuraba estar prostituida de un modo extraño (aquí la letra de la Regenta se hace casi indescifrable para ella misma). ¡Todo Vetusta me había visto los pies desnudos, en medio de una procesión, [...] ¡Y tres días con los pies abrasados por dolores que me avergonzaban, inmóvil en una butaca! (Alas 2011, cap. XXVII: 449)

La novela presenta una explícita oposición entre la institución religiosa y la espiritualidad. Una de las preocupaciones de Clarín fue la política clerical de Antonio Cánovas, recogida en la Constitución de 1876, a causa del gran poder que otorgó a la iglesia. A partir de ella se consolidó un control constante y de extensas ramificaciones en la cotidianidad de los ciudadanos españoles durante mucho tiempo, “ya que las capas dominantes de la sociedad hicieron del catolicismo uno de los pilares de su visión del mundo” (Bécaud *apud* Oleza 2012: 158). Su influencia será decisiva en la educación, dado que la enseñanza recaerá casi por completo en sus manos.

De ahí derivará el modelo de mujer impuesto por las clases altas de aquel momento, centrado en la virtud femenina. En este sentido, Ana Ozores interioriza, desde pequeña, cuál debía ser su papel y lo que se espera de ella.

Tal vez había sido providencial aquella aventura de la barca de Trébol. Si al principio, por ser tan niña, no había sacado ninguna enseñanza de aquella injusta persecución de la calumnia, más adelante, gracias a ella, aprendió a guardar las apariencias; supo, recordando lo pasado, que para el mundo no hay más virtud que la ostensible y aparatosa. (Alas 2012, cap. III: 237)

[...], aplicó sus potencias con intensidad increíble al enigma que tanta influencia tenía en su vida, que a tantas precauciones obligaba al aya; quiso saber lo que era aquel pecado de que la acusaban, y en la maldad de doña Camila y en la torpe vida, mal disimulada, de esta mujer, se afiló la malicia de la niña que fue comprendiendo en qué consistía tener honor y en qué perderlo. (Alas 2012, cap. IV: 255)

En este ambiente, aprende a desenvolverse con total disimulo, aunque con esa actitud fuese en contra de su propia naturaleza. Su comportamiento moral giraba, como piedra angular, en torno al mantenimiento intachable de su honra, en ello estribaba su propio honor y, ante todo, el de su marido.

Creyó en una gran injusticia que era la ley del mundo, porque Dios quería, tuvo miedo de lo que los hombres opinaban de todas las acciones, y contradiciendo poderosos instintos de su naturaleza, vivió en perpetua escuela de disimulo, contuvo los impulsos de espontánea alegría; y ella, antes altiva, capaz de oponerse al mundo entero, se declaró vencida, siguió la conducta moral que se le impuso, sin discutirla, ciegamente, sin fe en ella, pero sin hacer traición nunca. (*idem*, cap. IV: 256)

Aquí entramos en el aspecto determinante que incita el adulterio de la Regenta relacionado con la costumbre entre las clases acomodadas (aunque no fuera exclusivo de ellos), de los matrimonios acordados o precipitados, en los que la mujer se casaba muy joven y solía haber gran diferencia de edad entre los novios. La malcasada o malmaridada es un tema recurrente en la literatura, pero en el siglo XIX vuelve con fuerza, ya no como asunto objeto de chanza o desencadenante del drama, sino como debate público. Los liberales avisan en sus escritos y condenan, con fines aleccionadores, sobre las nefastas consecuencias de un mal matrimonio.

Quería emanciparse; pero ¿cómo? Ella no podía ganarse la vida trabajando; antes la hubieran asesinado las Ozores; no había manera decorosa de salir de allí a no ser el matrimonio o el convento. (*idem*, cap. V: 301)

- ¿No es una temeridad casarse sin amor? ¿No decían que su vocación religiosa era falsa, que ella no servía para esposa de Jesús porque no le amaba bastante? Pues si tampoco amaba a don Víctor, tampoco debía casarse con él. (*idem*, cap. V: 310)

No le amaba, no; pero procuraría amarle. (*idem*, cap. V: 316)

Clarín se junta a esta corriente, tomando el testigo (con variantes) que había dejado Mariano José de Larra en su célebre artículo *Casarse pronto y mal*, publicado en *El Pobrecito Hablador. Revista Satírica de Costumbres* en 1832;⁵ además, de la obvia

cercanía con *Madame Bovary* (1856-1857) de Gustave Flaubert.

Continuamente Ana Ozores reflexiona sobre su matrimonio. Cavilaciones que reflejan su dualidad entre el agradecimiento que siente por el hombre que la salvó de un incierto futuro - ya que ella tenía linaje, pero no dinero - y su desilusión, pues ni lo ama ni lo desea.

Y ahora estaba casada. Era un crimen, pero un crimen verdadero, no como el de la barca de Trébol, pensar en otros hombres. Don Víctor era la muralla de la China de sus ensueños. Toda fantástica aparición que rebasara de aquellos cinco pies y varias pulgadas de hombre que tenía al lado, era un delito. Todo había concluido... sin haber empezado. (Alas 2012, cap. V: 317)

El novelista, con acierto, huye de achacar el comportamiento de la malcasada a un esposo despreciable o cruel, para el escritor el tema es más complejo. Al contrario, Víctor Quintanar es un hombre bueno y amable con su esposa, pero Leopoldo Alas lo retrata como un padre que, con más de veinte años de diferencia con Ana, la cuida y atiende como si fuera su hija y no su mujer y, mucho menos, su amante.

La luna la miraba a ella con un ojo solo, metido el otro en el abismo; los eucaliptus de Frígilis inclinando leve y majestuosamente su copa, se acercaban unos a otros, cuchicheando, como diciéndose discretamente lo que pensaban de aquella loca, de aquella mujer sin madre, sin hijos, sin amor, que había jurado fidelidad eterna a un hombre que prefería un buen macho de perdiz a todas las caricias conyugales. (*idem*, cap. X: 454)

El gran defecto de Quintanar es no querer ser consciente de la insatisfacción de su esposa, no planteárselo siquiera y, en consecuencia, ponerle en bandeja (sin que ese fuese su propósito) un amante con el que colmar su sexualidad (inexistente con él), carencia sentida por la protagonista en numerosas ocasiones.

Sentía en las entrañas gritos de protesta, que le parecía que reclamaban con suprema elocuencia, inspirados por la justicia, derechos de la carne, derechos de la hermosura. (*idem*, cap. X: 461)

- Son los nervios, Quintanar. [...]

- [...] debo condenar y condeno esta vida que haces, y desde mañana mismo otra nueva. Iremos a todas partes y, si me apuras, le mando a Paco o al mismísimo Mesía, el Tenorio, el simpático Tenorio, que te enamoren.

- ¡Qué atrocidad...! (Alas 2012, cap. X, p. 467)

Al contrario de otras mujeres adulteras de la novela de la segunda mitad del siglo XIX, la fabulación del amor romántico no está muy clara en Ana Ozores como motivo de su infidelidad. Ana al igual que Emma Bovary es una dedicada lectora; pero no de folletines románticos sino, por un lado, (como se ha visto) de literatura mística, y, por el otro, de mitología pagana: sensual y voluptuosa. Características que acompañan siempre a la descripción física de la protagonista.

¡La bacante!, la fanática de la naturaleza, ebria de los juegos de su vida lozana y salvaje; el placer sin tregua, el placer sin medida, sin miedo; [...]. (Alas 2011, cap. XXVIII: 504)

La Regenta es un libro con una marcada carga erótica, principal motivo, junto con el anticlericalismo, de la escandalosa acogida que tuvo cuando se publicó y su censura en períodos autoritarios como el franquismo. En el retrato de la sociedad de Vetusta: vacía y superficial, las infidelidades encubiertas están a la orden del día. Con todo, la frustración sexual y el conflicto interior entre deseo y realidad es, especialmente, patente tanto en la protagonista femenina como en el protagonista masculino. Al Magistral, cada vez más atraído por la Regenta, le pesan sus ropas eclesiásticas. De ello se queja ante sí mismo, en el capítulo XXVII:

Oh, si le fuera lícito vestir su traje de cazador, su zamarra ceñida, su pantalón fuerte y apretado al muslo, sus botas de montar, su chambergo, entonces sí, iría de paisano, y la vanidad le decía que en tal caso no tendría que temer el parangón con el arrogante mozo a quien aborrecía. Sí, a quien aborrecía. Don Fermín ya no se lo ocultaba a sí mismo. No daba nombre a su pasión, pero reconocía todos sus derechos y estaba muy lejos de sentir remordimientos. «Él era cura, cura, una cosa ridícula, puestas las cosas en el estado a que habían llegado.» Había comprendido que Ana sentía repugnancia ante el canónigo en cuanto el canónigo quería demostrarle que además era hombre. (idem, cap. XXVII: 464)

Ciertamente, Ana Ozores siente desagrado al darse cuenta de los terribles celos que padece don Fermín de Pas (su antiguo hermano del alma) e imaginar a su director espiritual como amante:

¿Pues no estaba bien claro que todo aquello eran celos? ¡No faltaba más! ¡qué horror! ¡qué asco! ¡amores con un clérigo! [...] Y le parecía que el pecado de querer a un Mesía era ya poco menos que nada, sobre todo si servía para huir de los amores de un Magistral... ¿Pero qué se habría figurado aquel señor cura? (Alas 2011, cap. XXVIII: 488)

Con la maestría y utilidad que le caracteriza, Leopoldo Alas no va a narrar la primera vez que Ana Ozores y Álvaro Mesía están juntos como amantes, así se produce una elipsis entre los capítulos XXVIII y XXIX, para que el lector se reencuentre con la

protagonista decididamente rendida a los encantos de su amado:

Pues Ana, la mujer más hermosa de Vetusta, le adoraba; y le adoraba por él, por su persona, por su cuerpo, por el *físico*. Muchas veces, si a él le daba por hablar largo y tendido, ella le tapaba la boca con la mano y le decía en éxtasis de amor: “No hables.” (*idem*, cap. XXIX: 514)

Su efusividad y entusiasmo contrastan con la postura de su ya caduco galán, al que lo único que le preocupa es estar a la altura de lo que se espera de un donjuán de su fama y que se refiere al furor de su joven amante como “hambre atrasada”, mientras le jura “una eternidad de amores” ilusoria.

Si, como señalábamos, a la Regenta no le influyen los folletines románticos - de hecho, se afirma varias veces que desconoce lo que es el sentimiento amoroso: “Pero ¿qué amor? ¿dónde estaba ese amor? Ella no lo conocía.” (Alas 2012, cap. X, p. 459) -, a su marido sí le condicionan sus lecturas. Desde el inicio de la obra se le presenta obsesionado con la lectura de los dramas de honor del teatro del Siglo de Oro español, entre los que destaca *El médico de su honra* (hacia 1637) de Calderón de la Barca y a modo de antecedente temprano del desenlace, en el capítulo III, se intuye la que será su muerte. Al romper el código moral establecido, el castigo físico no recae como en otras novelas que tratan el mismo tema en la adultera, sino que en este caso lo hace en su marido. Quintanar se bate en duelo contra Álvaro Mesía, emulando a los hombres traicionados del teatro clásico, y muere; por no seguir las recomendaciones sensatas de su buen amigo Tomás Crespo, Frígilis (hombre a la par de los avances de su tiempo), que al inicio de la obra declara que ante un posible adulterio lo más adecuado sería perseguir al seductor ante los tribunales e ingresar a su mujer en un convento.

III. La destrucción de Ana Ozores

Para terminar y en el contexto de la temática de esta publicación, analizaremos la reacción de los principales personajes al conocerse la infidelidad de la Regenta. El secreto es desvelado al Magistral por Petra, la criada maquiavélica de Ana, quien se ofrece (por gusto e interés propio) como mano ejecutora de la venganza de don Fermín. De Pas siente y actúa como un marido ultrajado, sin comiseración, piedad o resquicio alguno de amor hacia Ana.

Su mujer, la Regenta, que era su mujer, su legítima mujer, no ante Dios, no ante los hombres, ante ellos dos, ante él sobre todo, ante su amor, ante su voluntad de hierro, ante todas las ternuras de su alma, la Regenta, su hermana del alma, su mujer, su esposa, su humilde esposa... le había engañado, le había deshonrado, como otra mujer cualquiera; [...] (Alas 2011, cap. XXIX: 527)

El Magistral, aunque lo desea con fervor, no puede vengarse directamente, teme que el escándalo lo salpique, teme sobre todo a su madre, de ahí que necesita a Víctor Quintanar para limpiar su agravio. De esta forma usará al marido como agente para aplacar su ira. Así, Víctor Quintanar pagará con su vida, el adulterio de su esposa, lo que deja patente lo absurdo y dañino de los vetustos valores y falsas normas de conducta social de los vetustenses.

No obstante, Clarín no permite que Quintanar sea tan solo un títere, dotándole al final de una compasión y humanidad que no alcanzan el resto de los personajes. Él ve las consecuencias nefastas que va a tener la necesidad ante la sociedad de lavar su honor. Repara en la vacuidad de los dramas de capa y espada, con los que tanto había disfrutado. El dolor que él siente, nada tiene que ver con el teatro. Piensa en su propio sufrimiento y, también, en el de su esposa: “¡Ay, Ana también va a ser bien infeliz!” (*ídem*, cap. XXIX: 537). Se siente derrotado por la tristeza y el sincero cariño que tiene por Ana le impide occasionarle algún mal:

Su Ana era como su hija... Y él sentía su deshonra como la siente un padre; quería castigar, quería vengarse, pero matar era mucho. No, no tendría valor ni hoy ni mañana, ni nunca, ¿para qué engañarse a sí mismo? Mata el que se ciega, el que aborrece, él no estaba ciego, no aborrecía, estaba triste hasta la muerte, ahogándose entre lágrimas heladas; [...] (*ídem*, cap. XXIX: 536)

En realidad, va a matar el Magistral: el que está ciego, el que aborrece; pese a que no sea él mismo quien combata en duelo.

Por el contrario, la Regenta continuará viva y su castigo será la exclusión social.

[...] Ana vive una perpetua experiencia de soledad moral, de enfrentamiento siempre patente y siempre irresuelto con el medio. [...] convirtiendo al personaje en escenario de un múltiple desgarramiento interior. En este sentido, Ana va más allá, como personaje, del síndrome bováryco. Siempre a la búsqueda de una imposible solución vital, que armonice su vida con sus aspiraciones, [...]. (Oleza 2012: 48-49)

Con todo, Clarín abre una puerta a la protagonista al dejarla al cuidado del generoso Tomás Crespo, íntimo amigo de Quintanar, el único que en un momento crucial le plantea a Víctor una solución también posible: perdonar a su esposa. Frígilis representa un nuevo modelo de ciudadano “que despreciaba la sociedad con sus *falsos principios*, con sus preocupaciones, exageraciones y violencias” (Alas 2011, cap. XXIX, p. 545). Firme convencido de la posibilidad de construir una sociedad diferente, le ofrece a Ana Ozores su apoyo para sobrevivir. Quién sabe si, en ese nuevo mundo, la protagonista podría vivir en libertad y hacer realidad su deseo:

Ana observaba mucho. Se creía superior a los que la rodeaban, y pensaba que debía de haber en otra parte una sociedad que viviese como ella quisiera vivir y que tuviese sus mismas ideas. Pero entre tanto Vetusta era su cárcel, la necia rutina, un mar de hielo que la tenía sujetada, inmóvil. Sus tías, las jóvenes aristócratas, las beatas, todo aquello era más fuerte que ella; no podía luchar, se rendía a discreción y se reservaba el derecho a despreciar a su tirano, viviendo de sueños. (Alas 2012, cap. V: 308)

Notas

* Pilar Nicolás Martínez é Doctora en Literatura Española y Teoría de la Literatura por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) con la tesis doctoral titulada *El teatro español en Lisboa en la segunda mitad del siglo XIX*. Trabaja en la Faculdade de Letras da Universidade do Porto como docente de literatura española, español como lengua extranjera (ELE) y formadora y tutora de profesores de español en formación inicial. Sus principales áreas de investigación están relacionadas con la literatura española contemporánea, sobre todo el periodo de la Restauración a la Segunda República y sus conexiones con Portugal y, en general, los Estudios Ibéricos literarios y culturales comparados.

¹ Un año después, en 1881, Alas incorporará este relato en la publicación de su libro *Solos de Clarín*.

² Clarín consideraba que, gracias a esta revolución (iniciada en Cádiz, el 18 de septiembre de 1868), “la conciencia nacional despertó, quizá por vez primera, de su sueño inmemorial” (Alas 2012: 54) y se considera el momento en el que “eclosiona verdaderamente la novela ‘realista’ española” (Rodríguez Puértolas 2001, párr. 3).

³ El periodo central del naturalismo en España se suele delimitar entre 1881, con la publicación de *La desheredada* de Pérez Galdós, y 1887 con *La madre naturaleza* de Emilia Pardo Bazán (Oleza 2012: 12).

⁴ “Se trataría así de una novelística de signo burgués-radical (Clarín y Galdós de nuevo) frente a otra de signo tradicionalista y aun feudal (Pereira como ejemplo máximo), con una serie intermedia de variables de diferentes niveles de conservadurismo” (Rodríguez Puértolas 2001, párr. 3).

⁵ Larra contaba el caso de un jovencísimo sobrino que presa de impulsos románticos había contraído matrimonio con una igualmente joven e inexperta muchacha. El final de la historia es trágico y moralizante, apuntando como causa del infierno a la incorrecta y demasiado liberal educación, que los padres dieron a su sobrino.

Bibliografía

- Alas, Leopoldo (2001), “El libre examen y nuestra literatura presente”, *Solos de Clarín*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 51-62, <<https://bit.ly/2CEorjO>> (último acceso en 19/07/2020).
- (2011), *La Regenta*, tomo II, edición de Juan Oleza, Madrid, Cátedra.
- (2012), *La Regenta*, tomo I, edición de Juan Oleza, Madrid, Cátedra.
- Godón, Nuria (2015), “La singular prostitución de La Regenta”, *Hispania*, vol. 98, n.º 2, 252-263, <<https://doi.org/10.1353/hpn.2015.0063>> (Último acceso en 19/07/2020).
- López Quintáns, Javier (2007), “El movimiento naturalista en España: los autores de la segunda mitad del XIX ante Zola”, *Per Abbat. Boletín filológico de actualización académica y didáctica*, n.º 4, 33-57, <<https://bit.ly/3gosQMo>> (último acceso en 19/07/2020).
- Mainer, José-Carlos (2012), *La escritura desatada. El mundo de las novelas*, Palencia, Menoscuarto ediciones.
- Martínez Torró, Diego (1982), “El naturalismo en La Regenta”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 380, 257-297, <<https://bit.ly/2ZUr75F>> (último acceso en 19/07/2020).
- Oleza, Juan (2011), “Introducción y notas”, *La Regenta*, tomo II, Madrid, Cátedra, II-59.
- (2012), “Introducción y notas”, *La Regenta*, tomo I, Madrid, Cátedra, II-131.
- Palacio Valdés, Armando / Leopoldo Alas (1882), *La literatura en 1881*, Madrid, Alfredo de Carlos Hierro editor, <<http://bit.ly/2CRRSva>>, (último acceso en 19/07/2020).
- Pérez Galdós, Benito (2012), *La desheredada*, edición de Germán Gullón, Madrid, Cátedra.
- Richmond, Carolyn (1986), “Gérmenes de La Regenta en tres cuentos de Clarín”, *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, volumen II, Madrid, Ediciones Istmo, 499-506, <<http://bit.ly/379tGT6>>, (último acceso en 19/07/2020).
- Rodríguez Puertolas, Julio (2001), “Clarín: Literatura y modernidad”, *Clarín, espejo de una época. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad San Pablo-CEU*, organizadoras M.ª del Pilar García Pinacho e Isabel Pérez Cuenca, <<http://bit.ly/35mz03X>>, (último acceso en 19/07/2020).
- Sotelo Vázquez, Marisa (2013), *Realismo y naturalismo en España: la novela. Antología de textos*, Barcelona, Publicacions e Edicions de la Universitat de Barcelona.

Effi Briest de Theodor Fontane - o último dos grandes romances de adultério do séc. XIX e o seu caminho para a modernidade¹

Teresa Martins de Oliveira^{*2}

Universidade do Porto - ILC

Resumo: A propósito do bicentenário do nascimento de Theodor Fontane muitos foram os simpósios e publicações que lembraram a obra deste escritor alemão, revelando-se como nova tendência crítica, o enfoque nos traços de modernidade dos seus romances. Também eu irei destacar a modernidade no tratamento dado ao motivo do adultério tanto ao nível do desenvolvimento diegético como das soluções ativadas para abrir o texto a uma interpretação pluriperspetívica, que a meu ver concorre para justificar e absolver a mulher.

Palavras-chave: adultério, Theodor Fontane, Realismo poético, Modernidade

Abstract: Many symposia and publications recalling the work of Theodor Fontane we're organized to commemorate the bicentenary of his birth. These studies revealed a new critical trend: the focus on the modernity traces of some of the German writer's novels. In this work we too will show the modernity in the treatment given to the motive of adultery both in terms of diegetic development and of the solutions applied to open the text to a pluriperspective interpretation helping to justify and absolve the woman.

Keywords: adultery, Theodor Fontane, Poetic Realism, Modernity

Celebraram-se no ano passado (2019) os 200 anos do nascimento de Theodor Fontane e na Alemanha têm vindo a multiplicar-se os simpósios e as publicações sobre o autor e a sua obra, revelando-se como tendência destas novas abordagens o enfoque na sua modernidade.³ Procura, assim, inverter-se a orientação da crítica tradicional, que, reconhecendo embora o virtuosismo do escritor, enfatizava os traços epigonais dos seus textos. Para tanto, põem-se em relevo não apenas as coordenadas da obra e dos géneros que Fontane privilegiou, como o seu próprio percurso ideológico, que o aproxima das ambivalências do homem finissecular.⁴

É frequente ver-se na vida de Fontane o reflexo da evolução política no espaço alemão da segunda metade do século XIX: falhados os esforços da burguesia liberal para unir os estados alemães numa monarquia constitucional pela recusa do rei da Prússia em aceitar a coroa que lhe ofereciam, e que o vincularia a uma organização parlamentar, a burguesia troca o seu empenho revolucionário por uma viragem para o privado e para a interioridade, acomodando-se ou convertendo-se mesmo à velha ordem aristocrática, cujo prestígio será restaurado por Bismarck, ao unir o Império alemão a ferro e fogo sob a égide da Prússia, em 1871. Fontane, que ao longo da sua vida virá a ser jornalista e crítico teatral, além de escritor, trabalhava como farmacêutico diplomado em Berlim, no ano de 1847, quando se juntou aos revoltosos nas barricadas e publicou em revistas e jornais revolucionários.⁵ Quatro anos depois aceita um lugar num jornal conservador e faz carreira ligado à propaganda do estado prussiano. Paralelamente, contudo, trabalhará como crítico teatral, por exemplo, para a Freie Bühne de Berlim, a réplica alemã do Théâtre Libre de Paris, contribuindo nesta qualidade para a difusão dos dramas “modernos” do naturalista Gerhart Hauptmann e de Ibsen na Alemanha, que escandalizavam a sociedade conservadora e foram na época alvo de proibição e censura.

É esta ambivalência, reconhecida e tematizada por ele próprio, nomeadamente nos seus escritos autobiográficos e relatos de viagem, que se encontra plasmada no retrato que faz da sociedade prussiana, mormente da sua aristocracia, classe por quem sente um enorme fascínio, ao mesmo tempo que revela os traços de decadência e letais que ela encerra. É isto que faz de *Effi Briest*, o romance de adultério considerado a sua obra prima, um *Schlüsselroman* ou um *roman clé* da sociedade prussiana, da qual Fontane não se limita a ser um cronista crítico.

Neste romance conflui muito do que foi o pensamento da época, mormente de muitos daqueles que vieram a marcar a modernidade. De facto, não é apenas do determinismo de Feuerbach ou de Darwin e do pessimismo de Schopenhauer que encontramos marcas no romance, é, como a crítica cada vez mais enfatiza, de Freud, e do relativismo de Nietzsche, bem como uma percepção do real próxima daquela que os críticos do século XX viriam a destacar, como à frente se retomará (Reuter 1968; Andermatt 2000). Para tal, Fontane lança mão, como veremos, de toda uma série de técnicas narrativas que, ultrapassando em muito aquilo que é recorrentemente apre-

sentado como “as limitações do realismo burguês”, revelam este romance como um texto próximo da viragem do século, a apontar o caminho do romance da modernidade.⁶ Assim se explica também a importância que muitos autores de língua alemã reconheceram a Fontane: não é apenas Freud que na sua obra *Das Unbehagen in der Kultur* (1930) [O mal-estar na civilização] alude à obra de Fontane, são também p. ex. Schnitzler e, principalmente, Thomas Mann, que se declaram devedores dos seus textos.⁷

Não pretendo com isto esconder que, comparado com outros autores do realismo europeu, Fontane se possa afigurar “atrasado”, nomeadamente no recorte social das suas figuras: como outros escritores do realismo burguês alemão, também Fontane exclui das suas obras a temática do proletariado, que autores europeus do seu tempo privilegiavam. Este apenas muito pontualmente aparece nos seus textos, sempre indiretamente e por via daquele que é o grande tema de Fontane: as mulheres e a sua condição.

Na Alemanha, a condição feminina tornara-se um tema central das discussões tanto filosóficas como psicológicas e sociais, coexistindo nesta época modelos de feminilidade dos mais retrógrados (como o de Schopenhauer⁸) aos mais progressistas (como o de Bebel, de quem se conhece a opinião clarividente de que as mulheres e o proletariado confluíam no facto de serem explorados⁹). Também na Alemanha se formara gradualmente um forte movimento feminista, com características específicas, nomeadamente na sua distinção entre uma orientação burguesa, preocupada com questões do direito das mulheres ao ensino e ao exercício de uma profissão, enquanto a outra via se preocupava em melhorar a situação da operária e se regia por ideais socialistas.¹⁰

Todavia, também estas temáticas feministas ficam de fora da extensa galeria de figuras femininas fontanianas, que incorpora da vendedora de legumes à pequeno burguesa vítima da exploração sexual por parte dos homens das classes favorecidas, da burguesa endinheirada e *parvenue* dos anos da fundação do Império à filha da média burguesia culta, mas a sua preferência vai, também aqui, para a mulher da aristocracia, mormente a prussiana, cujo destino ele transforma num sismógrafo da sociedade da época. Os sete romances (ou novelas) de mulher que escreve numa fase já adiantada da sua vida, entre 1880 e 1894/5, entre os quais há a destacar quatro romances de adultério, não devem ser vistos como uma mera crónica do real, antes se tornam transparentes para uma realidade mais profunda, que como um palimpsesto subjaz à realidade descrita.¹¹ Lembre-se, a este propósito, o comentário de Hohendahl/Vedder que aproxima da psicanálise de Freud e da sua perscrutação dos estratos mais ocultos da alma a forma como Fontane analisa a sociedade, procurando encontrar as suas dimensões mais profundas (Hohendahl/Vedder 2018: 15). Também eu gostaria de destacar neste trabalho a modernidade no tratamento dado ao motivo do adultério tanto ao nível do desenvolvimento diegético como das soluções ativadas para abrir o

texto a uma interpretação pluriperspetívica, que a meu ver concorre para justificar e absolver a mulher (Oliveira 2000: 180, 218). No meu trabalho procurarei mostrar como Fontane denuncia a violência que a sociedade guilhermina exercia sobre a mulher e como aos olhos do leitor moderno essa violência se torna prenúncio e gérmen da violência que eclodirá na Alemanha ao longo do séc. XX.

A ação do romance é relativamente simples: Effi, filha única dos morgados von Briest, uma família da velha aristocracia rural da Marca de Brandenburgo, mal saída de uma adolescência tardia, casa com o Barão Geert von Innstetten, antigo apaixonado da mãe, e instala-se com ele numa pequena cidade balnear na costa do Báltico, onde o marido desempenha o cargo de conselheiro provincial. Desenraizada e assustada na casa que habita e que se convence ser assombrada por um fantasma, nem a filha que nasce menos de um ano depois consegue pôr fim ao isolamento em que vive e que estará na origem de um fugaz relacionamento amoroso com o major Crampas, antigo companheiro de armas de Innstetten. A mudança do casal para Berlim, onde o barão vai ocupar um lugar de destaque no governo do Império, não só põe cobro à relação adultera, como inicia um período de felicidade para Effi, integrada agora na alta sociedade berlimense. Cerca de sete anos depois, Innstetten descobre, por mero acaso, as cartas que Effi recebera do amante, desafia-o para um duelo e mata-o. Effi é proscrita não só pelo marido como pela própria família e impedida de ver a filha. Dois anos depois, gravemente doente, volta ao solar paterno, onde acaba por morrer, após um período de breve felicidade.

Se é verdade que o romance de Fontane corresponde a um esquema tradicional de romance de adultério, menos comum será a forma como é apresentada a figura da heroína e o seu destino que por essa via são apreendidos pelo leitor de forma analítica e complexa. Effi apenas em parte corresponde à imagem mais frequente de uma jovem da aristocracia prussiana no final do século XIX. Herdou do pai a espontaneidade e a inconvencionalidade (revela-se, na sua ligação à vida livre nos jardins de Hohen-Cremmen e na sua falta de cultura artística, uma verdadeira “filha da natureza”), mas recebeu da mãe, inversamente, os gostos, ambições e fantasias que fazem dela um ser bem integrado na sociedade a que pertence. São estas orientações contrapontísticas, que fazem parte do seu caráter profundamente ambivalente, que estarão na origem da sua atração pelo jogo e pelo perigo, aliados à descuidada convicção de que as consequências da queda nunca serão graves.

Todavia, as coordenadas do seu caráter e do seu comportamento não se explicam numa perspetiva apenas determinista. Pelo contrário, Fontane dota a sua heroína de muitos traços que remetem para diferentes códigos artísticos, filosóficos, religiosos e mitológicos que coexistiam na época, ativando desta forma uma dimensão simbólica-mítica que lhe permite aprofundar e modelizar a complexa realidade social, psicológica e anímica da heroína e ligá-la aos polos inversos dos mais recorrentes modelos femininos epocais: Maria e Eva, a *femme fragile* e a *femme fatale*, a Melusina vítima

da incompreensão social e o modelo padrão da mulher sedutora, as influências germânico-cristãs e as influências sôrbicas pagãs representam ou condicionam os modelos femininos com traços antagônicos que ilustram a diversidade de pensamento sobre a mulher na Alemanha do final do sec. XIX e que Fontane faz confluir na figura da sua protagonista.¹²

Em consequência desta pluralidade de modelos identificativos que nela se articulam, a sua ambivalência parece decorrer de uma saturação interior, que ela não logra resolver e que no romance parece contrariar ou suspender, pela sua inscrição num modelo outro, aquilo a que os pensadores da época, como o romântico Michelet e Proudhon, mas também Schopenhauer e Nietzsche, identificavam como a falta de caráter própria do ser feminino (cf. Oliveira 2000: 104-113, 98-100). Cria-se assim, ao nível supratextual uma outra perspetiva para a questão da debilidade de caráter da heroína, que desta forma surge valorizada.

Quanto a essa debilidade interior, ela é discutida recorrentemente ao nível das próprias personagens. Veja-se a conversa que Effi trava com a mãe a propósito do comentário do Pastor Niemeyer sobre Innstetten,

Ja der Baron! Das ist ein Mann von Charakter, ein Mann von Prinzipien. [...] Und ich glaube, Niemeyer sagte nachher sogar, er sei ein Mann von Grundsätzen. Und das ist, glaub ich, noch etwas mehr. Ach und ich...ich habe keine. (EB: 35)

[Pois, o Barão! Ele é um homem de caráter, um homem de princípios. [...] E eu acho que o Niemeyer até disse depois que ele é um homem de valores. E isso é, acho eu, ainda um pouco mais. Ah, e eu... eu não tenho nenhuns].¹³

Refira-se ainda que também não são marcantes em Effi nem a religião nem a moral, que a sociedade prussiana se orgulhava em preconizar como seus esteios, apresentando a mulher alemã como o produto da confluência dos valores dos cristãos e dos velhos germanos - educada pelo pastor Niemeyer, liberal como a generalidade dos pastores dos romances fontanianos, e por um pai profundamente permissivo, eventualmente marcado pelo relativismo finissecular, Effi discorre sobre religião de forma descontraída e muito pouco ortodoxa, o que lhe acarreta a repreensão da mãe e os azedos julgamentos da aristocracia da Marca de Brandenburgo, luterana e conservadora. A sua religiosidade não revela também qualquer eficácia moral, já que não a impede de se deixar seduzir por Crampas; todavia, pode ser vista, também ela, como o prova a recorrente reflexão sobre os sentimentos de culpa ou da sua ausência por parte de Effi, como testemunho de honestidade interior. Num comentário a que poderá talvez atribuir-se valor metadiegético num texto cujo autor cunhara vinte anos antes o termo *Verklärung*¹⁴ [transfiguração] como marca distintiva da poética do realismo poético, que assim se furtava a encarar o feio e o sórdido, lê-se: "Effi sah alles klar und

verschönte nichts!” (EB: 172) [Effi via tudo com clareza e não embelezava nada!].

De facto, do programa de Fontane para justificar/absolver a sua heroína e condenar a sociedade prussiana faz parte esta recusa de Effi em se mitificar e a reiterada disposição para assumir a culpa do que aconteceu. Acrescem ainda, como parte desse programa de desculpabilização, o recorte do jogo sedutorio a que se entrega, dominado por referências literárias e por uma toada lúdica que (quase) nunca abandona o bom tom permitido em sociedade. Assim sendo, e ao contrário de outras adulteras desta época, Effi não parece sair da relação extraconjugal nem enxoalhada nem memorizada.

Para essa preservação da imagem da heroína concorrem certamente a utilização de vazios narrativos e de uma eficaz teia metafórica que tornam o adultério quase invisível no texto, acentuando-se-lhe por isso mais as consequências do que a existência. Ao contrário do que acontece em outros romances de adultério do realismo e naturalismo europeus, não há qualquer descrição de cenas eróticas, facto que a crítica tende a ligar à *pruderie* de Fontane e da sociedade guilhermina, que o escritor não quer afrontar. Essas cenas são substituídas por descrições espaciais (o Schloon¹⁵), situacionais (o atravessar da floresta de noite na carruagem) ou referências literárias (*Der Schritt vom Wege*¹⁶) que se tornam transparentes para o que de facto se está a passar, mas a verdadeira comprovação vem das reflexões de Effi sobre a sua culpa ou sobre a falta dela (EB: 172, 223), que revelam o crescendo da sua angústia e servem de garante à sua honestidade interior.

Para a desculpabilização da heroína concorrem também, desta vez de forma indireta, a vasta galeria de figuras femininas que integra o romance, bem como as hipódiegeses em que surgem variações do motivo do adultério, umas e outras verdadeiros espelhos da figura da heroína e do seu destino (Oliveira 2000: 258-269; 298-99).

No estudo dos motivos de modernidade em *Effi Briest* cabe à figura de Innstetten um lugar de destaque. Lembre-se que o marido de Effi encarna, como afirmou o próprio Fontane, todas as virtudes/ qualidades prussianas,¹⁷ mas também, como decorrerá principalmente da equacionação com o pensamento de autores mais modernos, o caráter regressivo, violento e letal da Prússia.

É certo que à data da escrita do romance se estava longe das considerações de um grupo de pensadores como Norbert Elias, Adorno e Horkheimer, que, tal como Freud, de quem são devedores, e apesar do que os distingue, partilham o pessimismo cultural e, como diz Laurent Martin, “a ideia de uma civilização essencialmente repressiva, patogénica, que encerra os europeus do sec. XIX e XX num conjunto de constrangimentos crescentes e engendra a sua própria forma de barbárie, distinta daquela contra a qual se rebelara a civilização europeia desde o século XVIII, com o seu culto do progresso a um tempo material e moral” (Martin 2015: 12). Estes autores têm em comum o facto de acrescentarem à dimensão essencialmente psicológica do pensamento de Freud uma outra, orientada para a análise e a crítica político-

-social, o que nessa medida e de alguma forma nos permite equacionar com eles a obra de Fontane.

Concentremo-nos então na figura de Innstetten, na qual Andermatt reconhece marcas não apenas dos princípios da ética protestante de Max Weber, como principalmente o modelo a que Nobert Elias chamou “Verhöflichung des Kriegers” [transformação do guerreiro em cortesão], no que se entende, cito a partir de Andermatt, que “a premeditação, o cálculo a longo prazo, o autocontrolo, a mais exata regulação dos afetos próprios, o conhecimento dos homens e de todo o seu envolvimento são premissas indispensáveis a qualquer êxito social” (Andermatt 2000: 4). Sustenta ainda, no que se aproxima do romance fontaniano, que “autocontrolo e renúncia são motor de progresso e da carreira” (*ibidem*).

De facto, integrado no aparelho de estado imperial, primeiro enquanto conselheiro provincial e depois conselheiro ministerial, com grande proximidade a Bismarck, e antigo e laureado oficial, Innstetten não só representa os dois pilares em que se apoiava o recente Império Alemão (o alto funcionalismo prussiano e o seu exército), como a eles o ligam dois dos seus mais típicos padrões comportamentais, que tem nos conceitos *Zucht* e *Ordnung* (disciplina e ordem) o seu mais conhecido epitome e na defesa da honra um dos seus principais desígnios. Na sua figura destacam-se ainda o carreirismo e a ambição profissional, bem como tendências pedagógicas e subtilmente controladoras.

É este homem que após sete ou oito anos de um casamento feliz descobre que, durante alguns meses, no início da vida de casada, a mulher teve um relacionamento adúltero. Após um período de reflexão que não ultrapassa algumas horas, Innstetten manda chamar o colega e amigo Wüllersdorf e pede-lhe que seja seu padrinho no duelo com Crampas. O diálogo entre os dois foi já considerado pela crítica como um dos mais bem conseguidos diálogos da literatura alemã. Instado por Wüllerdorf a refletir sobre a necessidade do passo que vai dar, já que ele trará grande sofrimento a si próprio e a muitos outros, Innstetten explica:

Es steht so, dass ich unendlich unglücklich bin; ich bin gekränkt, schändlich hintergangen, aber, ich bin ohne jedes Gefühl von Hass oder gar von Durst nach Rache. [...] ich liebe meine Frau, ja, seltsam zu sagen, ich liebe sie noch, und so furchtbar ich alles finde, was geschehen, ich bin so sehr im Bann ihrer Liebenswürdigkeit, eines ihr eignen heiteren Scharmes, dass ich mich, mir selbst zum Trotz, in meinem letzten Herzenswinkel zum Verzeihen geneigt fühle. (EB: 239)

[Passa-se que me sinto infinitamente infeliz; sinto-me ofendido, vergonhosamente enganado, mas, apesar disso, sinto-me sem qualquer sentimento de ódio nem mesmo de sede de vingança. [...] amo a minha mulher, sim, por estranho que pareça dizê-lo, ainda a amo, e por mais terrível que ache tudo o que aconteceu, sinto-me de tal forma fascinado

pela sua gentileza, por um alegre encanto que lhe é próprio, que, mesmo contra mim, me sinto no fundo do coração inclinado a perdoar]

Perante a insistência do amigo, que lhe pergunta: “[...] wozu die ganze Geschichte?” [Para quê, então, toda esta história?], Innstetten responde:

Weil es trotzdem sein muss [...] Man ist nicht bloss ein einzelner Mensch, man gehört einem Ganzen an, und auf das Ganze haben wir beständig Rücksicht zu nehmen, wir sind durchaus abhängig von ihm. [...] Ging es, in Einsamkeit zu leben, so könnt ich es gehen lassen; [...] Aber im Zusammenleben mit den Menschen hat sich ein Etwas ausgebildet, das nun mal da ist und nach dessen Paragraphen wir uns gewöhnt haben, alles zu beurteilen die andern und uns selbst. Und dagegen zu verstossen geht nicht; die Gesellschaft verachtet uns, und zuletzt tun wir es selbst [...] Also noch einmal, nichts von Hass oder dergleichen, und um eines Glückes willen, das mir genommen wurde, mag ich nicht Blut an den Händen haben aber jenes, wenn Sie wollen, uns tyrannisierende Gesellschafts-Etwas, das fragt nicht nach Scham und nicht nach Liebe und nicht nach Verjährung. Ich habe keine Wahl. Ich muss. (EB: 240)

[Porque, apesar de tudo, tem que ser. [...] Não somos apenas seres isolados, pertencemos a um todo, e é o todo que temos que ter sempre em consideração, somos inteiramente dependentes dele. [...] Se se tratasse de viver em isolamento, eu poderia deixar passar. [...] Mas na convivência entre os homens foi-se impondo algo que agora existe e é à luz dos seus parágrafos que nos habituámos a julgar tudo, aos outros e a nós próprios. E contrariá-lo não pode ser; a sociedade desprezar-nos-ia, e por fim também nós nos desprezaríamos (...). Portanto, repito: nada de ódio nem coisa do género, e por conta da felicidade que me foi roubada não estaria disposto a sujar de sangue as minhas mãos, mas aquele algo social que, por assim dizer, nos tiraniza, não quer saber de charme, nem de amor nem de prescrição. Não tenho escolha. Tem de ser].

Assim, a punição que inflige a Effi não é o resultado do ódio cego, mas da reflexão e da opção por uma conduta que, não correspondendo ao seu sentir, tem a sua origem nas normas sociais que orientam o pensamento da sociedade guilhermina. O facto de o barão ter plena consciência de que a sua opção corresponde a um mero formalismo sem sentido, se por um lado o parece humanizar, torna por outro lado mais evidente que a violência que exerce sobre Effi é a extensão da violência que exerce sobre si próprio e que esta é o resultado de uma imposição social a que falta justificação.

De facto, são muitos os paralelismos entre o retrato que Fontane faz da sociedade do seu tempo e aquele que os escritores e críticos da cultura da viragem do século e do séc. XX farão. Refira-se, a título de exemplo, os paralelismos com os dramas de

Arthur Schnitzler. E, se não é correto fazer de Fontane um Theodor Adorno *avant la lettre*,¹⁸ o leitor atual não pode deixar de estabelecer uma ligação entre os dois, não só na análise dos preceitos vigentes na sociedade do seu tempo, mas também no racionalismo como forma de exercer violência sobre si próprio e de a projetar nos outros. Lembre-se o que Adorno escreve no 16.º aforismo de *Minima Moralia*, a propósito da convenção (enquanto pressuposto do tato), “[...] já rompida e no entanto ainda actual. Esta encontra-se agora irremissivelmente em decadência e sobrevive apenas na paródia das formas, numa etiqueta para ignorantes, arbitrariamente inventada ou recordada [...]” (Adorno 1947: 26). Lembre-se ainda como, em *Die Dialektik der Aufklärung* [A dialéctica do Iluminismo], Adorno e Horkheimer defendem, a partir de uma interpretação da Odisseia que consideram a proto-história da sociedade moderna, que: “A história da civilização é a história da introversão do sacrifício. Ou por outra, a história da renúncia” (Adorno/Horkheimer s.d.: 27).

Desta forma, e segundo aqueles pensadores, as promessas de libertação feitas pela *Aufklärung* transformam-se em instrumentos de dominação e violência contra o próprio e contra os outros. Todavia, diferentemente de Adorno – de quem se conhece o ceticismo relativamente à ideologia do progresso –, no romance fontaniano, Wüllersdorf, ao mesmo tempo que numa expressão lapidar dá razão a Innstetten, faz também fé no curso positivo da história:

[...] Das mit dem ‚Gottesgericht‘, wie manche hochtrabend versichern, ist freilich ein Unsinn, nichts davon, umgekehrt, unser Ehrenkultus ist ein Götzendienst, aber wir müssen uns ihm unterwerfen, solange der Götze gilt. (EB: 242)

[Aquilo que se diz de forma pomposa ser o juízo de Deus, claro que é um disparate. Nada disso, pelo contrário, o nosso culto da honra é o culto a um ídolo, mas temos que nos submeter a ele, enquanto o ídolo persistir.]

Três anos depois, o romance junta de novo os dois amigos num diálogo reflexivo, em que Innstetten, acabado de ser promovido a diretor ministerial, lamenta a falta de felicidade em que vive, sozinho e triste. Os conselhos do solteirão Wüllersdorff sobre formas de minorar a solidão remetem o leitor para Freud, que, em *Das Unbehagen in der Kultur* [O mal-estar na cultura] refere explicitamente Fontane e fala, como o amigo de Innstetten, de “Hilfskonstruktionen” [estruturas de apoio] enquanto medidas paliativas tendentes a minimizar o desânimo emocional numa sociedade cujas leis se tornaram um fardo.

Olhemos o final do romance, que regressa a uma dimensão privada depois das reflexões de caráter mais abrangente de Innstetten e Wüllersdorff. Gravemente doente, Effi é de novo recebida pelos pais no solar paterno, onde enceta um percurso de pacificação e de transfiguração que a conduzirá à morte. Meses antes, quando

recebeu a visita da filha depois de um longo tempo de proscrição, ao aperceber-se de que esta foi educada para a condenar, Effi revoltara-se contra Instetten, denunciando, também ela, a dimensão letal do conceito de honra do ex-marido:

[...] Ehre, Ehre, Ehre ... und dann hat er den armen Kerl totgeschossen, den ich nicht einmal liebte und den ich vergessen hatte, weil ich ihn nicht liebte. Dummheit war alles und nun Blut und Mord. Und ich schuld [...] Mich ekelt, was ich getan; aber was mich noch mehr ekelt, das ist Eure Tugend. (EB: 280)

[Honra, honra, honra ... e depois matou o pobre do homem que eu nem sequer amei e que tinha esquecido, porque o não amava. Foi tudo um disparate, e depois sangue e assassinio. E eu sou a culpada. [...] Tenho horror do que fiz, mas o que me horroriza mais é a vossa virtude.]

Agora, ao preparar-se para morrer e cumprindo o código de verosimilhança psicológico e epochal, Effi surge de novo aparentemente conciliada com a sua sorte. Todavia, Effi morre como viveu: sob o signo da ambivalência e nesta ambivalência esconde-se uma crítica (de falta de amor), a que um indisfarçável eco religioso confere de novo um caráter abrangente.

[...] In der Geschichte mit dem armen Crampas - ja, was sollt er [Innstetten] am Ende anders tun? Und dann, womit er mich am tiefsten verletzte, dass er mein eigen Kind in einer Art Abwehr gegen mich erzogen hat, so hart es mir ankommt und so weh es mir tut, er hat auch darin recht gehabt. Lass ihn das wissen, dass ich in dieser Überzeugung gestorben bin. Es wird ihn trösten, aufrichten, vielleicht versöhnen. Denn er hatte viel Gutes in seiner Natur und war so edel, wie jemand sein kann, der ohne rechte Liebe ist. (EB: 299)

[Naquela história com o pobre Crampas, na verdade, o que podia ele [Innstetten] ter feito de diferente? E depois, aquilo com que me magoou mais, que tenha educado a minha própria filha numa espécie de repulsa contra mim, [...] também nisso teve razão. Transmeta-lhe isto, que eu morri nesta convicção. Vai consolá-lo, dar-lhe ânimo, talvez o apazigue. Pois ele tem muito de bom na sua natureza e era tão nobre como pode ser alguém a quem falta o verdadeiro amor.]

No final do romance, com Effi já morta, Frau von Brieszt volta à análise das razões que poderiam estar na origem do falhanço daquele casamento anunciado nos primeiros capítulos e na perspetiva limitada dos pais de Effi como um casamento modelo. Na distribuição equitativa de culpas que faz, regista-se, como dizia Müller-Seidel há já mais de 40 anos, a desculpabilização de todos e a culpabilização da sociedade, mas a equacionação do romance com o pensamento e as técnicas narrativas que, como

vimos, apontam já para uma estética não apenas finissecular, mas da modernidade, permitem perceber a violência exercida sobre as mulheres numa dimensão não só mais clara e profunda, como ver nela sinais de uma violência mais generalizada e mais abrangente, em que se descontina já o gérmen de uma violência que eclodirá de forma terrível no século XX.

Notas

* Maria Teresa Martins de Oliveira é Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde leciona literatura e cultura alemãs e estudos de memória, tendo-se doutorado com uma tese sobre A mulher e o adultério nos romances *Effi Briest* de Theodor Fontane e *O Primo Basílio* de Eça de Queríos. É membro do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, onde integra o grupo Inter/Transculturalidades, no quadro do projeto Literatura e Fronteiras do Conhecimento: políticas de inclusão. Integra ainda o projeto de investigação ExFemLiOn: Exílio Feminino Literário Online, com sede na Universidade de Santiago de Compostela, dando continuidade a outros projetos na área da escrita autobiográfica de autoras judias alemãs (séc. XIX e XX). As suas áreas de investigação privilegiada são: literatura comparada, estudos de género e de masculinidade, estudos sobre mulheres, judaísmo e identidade na literatura de expressão alemã. É autora e organizadora de diversos livros e estudos críticos nessas áreas.

¹ Este artigo insere-se na investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia no “UIDB/00500/2020”.

² Retomam-se neste artigo conclusões da minha tese de doutoramento – em que procedi a uma análise comparada entre *Effi Briest* de Theodor Fontane e *O Primo Basílio* de Eça de Queirós, e que se encontra publicada com o título *A Mulher e o adultério nos romances ‘O Primo Basílio’ de Eça de Queirós e ‘Effi Briest’ de Theodor Fontane*, Coimbra, Minerva/CIEG/FLUP, 2000 –, acrescidas de algumas novas reflexões que consideram a evolução da crítica nas últimas duas décadas.

³ Sobre a tendência da crítica nos últimos anos para aproximar principalmente os romances tardios de Fontane da estética da modernidade, *vd*, p.ex. Hohendahl/Vedder (2018), Mangold (2019) e D’Aprile (2019).

⁴ A ambivalência e a ambiguidade nas opções ideológicas de Fontane são postas em relevo, e.o., por Mangold 2019: 55-56.

⁵ A propósito do bicentenário de Fontane foram publicadas três novas biografias do autor: Regine Dieterle (2018), *Theodor Fontane, Biographie*, Hanser Verlag; Hans Dieter Zimmermann (2019), *Theodor Fontane*.

Der Romancier Preussens, C.H.Beck Verlag e Iwan Michelangelo D'Aprile (2019), *Theodor Fontane. Ein Jahrhundert in Bewegung*, Rowohlt. Esta última obra será aquela que se reveste de maior importância para o tema que aqui se trata.

⁶ Sobre a estrutura e a mediação narrativa do romance fontaniano como expressão de modernidade, *vd.* Oliveira 2000: 157-180, especialmente 179-180.

⁷ Há cem anos, por ocasião do centenário de Fontane, Thomas Mann dedicava-lhe um artigo, que publicou no prestigiado jornal *Berliner Tageblatt* no dia de Natal, e no qual se lê que numa biblioteca dedicada a romances da mais criteriosa seleção, mesmo se a limitássemos a apenas seis volumes, não deveria deixar-se de fora *Effi Briest* (apud Schafarschik 1972: 131).

⁸ Seguindo as propostas dos médicos-filósofos franceses, Schopenhauer afirma em *Über den Willen in der Natur* [Sobre a Vontade na Natureza] (1836) e em *Parerga und Paralipomena* (1851) que a mulher se define pela sua fragilidade física, da qual decorre a sua menoridade intelectual e moral (cf. Schopenhauer, s.d., III: 595 e V: 648. 661). Sobre Fontane e Schopenhauer, *vd.* Reuter 1968: 654s.

⁹ Veja-se, a este propósito a obra de August Bebel *Die Frau und der Sozialismus* [A Mulher e o socialismo] (1883), cujo êxito na época se atesta pelo facto de ter atingido a 50.^a edição vinte e cinco anos depois da publicação inicial.

¹⁰ O movimento feminista surge na Alemanha em meados dos anos 60 do século XIX, e atinge o seu apogeu tardivamente, entre 1890 e 1908. Sobre o movimento feminista na Alemanha, *vd.* Brinker-Gabler 1983: 53-85 e Oliveira 2000: 101-103.

¹¹ Além dos romances de adultério *L'Adultera* (1882), *Graf Petöfy* (1890), *Cécile* (1887) e *Effi Briest* (1894/95), também os romances (ou novelas) *Grete Minde* (1880), *Stine* (1890), *Frau Jenny Treibel* (1893) e a novela póstuma *Mathilde Möhring* dão destaque, desde logo no título, às protagonistas femininas.

¹² Para uma mais pormenorizada explicação deste retrato da heroína fontaniana, *vd.* o subcapítulo III.I.I.2 da minha tese de doutoramento (Oliveira 2000: 201-218).

¹³ As traduções do romance são de minha responsabilidade [TMO].

¹⁴ Sobre este conceito, tão próprio da prosa fontaniana, cf. Aust 1974.

¹⁵ No regresso da visita ao guarda florestal, imediatamente antes de Effi ceder pela primeira vez às investidas de Crampas, Sidonie von Grasenabb faz uma descrição topográfica de importante valor metafórico e premonitório:

Dieser Schloon ist eigentlich ein recht kümmerliches Rinnsal. [...] Ja im Winter da ist es was anderes [...] da wird es ein Sog [...]. Dann drückt der Wind das Meerwasser in das kleine Rinnal hinein, aber nicht so, dass man es sehen kann. Und das ist das Schlimmste von der Sache, darin steckt die eigentliche Gefahr. Alles geht nämlich unterirdisch vor sich, und der ganze Strandsand ist dann bis tief hinunter mit Wasser durchsetzt und gefüllt. Und wenn man dann über solche Sandstelle weg will, die keine mehr ist, dann sinkt man ein, als ob es ein Sumpf oder ein Moor wäre. (EB: 162)

[Na verdade esse Schloon é um fio de água miserável. [...] Bem, no inverno é outra coisa [...] aí torna-se um sorvedouro [...]. Nessa altura o vento empurra a água do mar para o curso de água, mas não de forma visível. De facto, tudo se passa subterraneamente, e toda a areia da praia fica encharcada e embebida em água até lá baixo. E quando depois se quer atravessar sobre essa areia, que já o não é, afundamo-nos, como se fosse um pântano ou um lameiro].

¹⁶ *Der Schritt von Wege* (1872) [O Passo fora do caminho] é um drama de Ernst Wichert que, pese embora o seu nome falante, não conta uma história de adultério. Cabe-lhe, todavia, para além do poder sugestivo do nome, uma importância no desenrolar diegético, uma vez que se trata da peça teatral encenada por Crampas e representada por Effi no clube de Kessin, cujos ensaios e representação contribuem para aproximar os futuros amantes.

¹⁷ Em carta a uma amiga, Fontane comenta:

Ja, Effi! Alle Leute sympathisieren mit ihr, und einige gehen soweit im Gegensatz dazu, den Mann als einen ‚alten Ekel‘ zu bezeichnen. Das amüsiert mich natürlich, gibt mir aber auch zu denken, weil es wieder beweist, wie wenig den Menschen an der sogenannten ‚Moral‘ liegt und wie die liebenswürdigen Naturen dem Menschenherzen sympathischer sind. Ich habe dies lange gewusst, aber es ist mir nie so stark entgegengetreten wie in diesem Effi-Briest- und Instetten-Fall. Denn eigentlich ist er (Innstetten) doch in jedem Anbetracht ein ganz ausgezeichnetes Menschenexemplar, dem es an dem, was man lieben muss, durchaus nicht fehlt. (apud Schafarschik 1972: II)

[Pois, a Effi! Toda a gente simpatiza com ela, e alguns vão ao ponto de, por contraste, chamar ao marido um ‚velho nojo‘. Claro que isso me diverte, mas também me dá que pensar, porque vem provar como o ser humano se importa pouco com a ‚moral‘, e como as naturezas amáveis são mais simpáticas ao coração humano. Há muito que o sabia, mas nunca se me tornou tão evidente como neste caso da Effi e do Innstetten, pois na verdade ele [Innstetten] é, sob todos os pontos de vista, um exemplar humano de exceção, a quem não falta, por certo, muito daquilo que somos levados a amar].

¹⁸ Certo é também que Adorno não se refere a Fontane nas suas análises sobre o reflexo da sociedade na literatura alemã. Mas fala de Thomas Mann e de Arthur Schnitzler, entre outros, e é sabido como estes autores foram buscar muita da sua inspiração para as críticas que fazem à sociedade finissecular aos romances e às figuras de Theodor Fontane.

¹⁹ Também Küpper, que põe em evidência os paralelos entre o romance *Effi Briest* e o pensamento de Freud, destaca o facto do filósofo vienense remeter para Fontane a propósito das «Hilfskonstruktionen» (Küpper 2015: 221s.).

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. (s/d), *Minima Moralia*, Lisboa, Edições 70 [1951, orig. alemão].
- Adorno Theodor W./Horkheimer (1947), *Dialética do Esclarecimento. Fragmentos Filosóficos*, <http://antivalor.vilabol.uol.com.br> (acedido em 14.II.2020).
- Andermatt, Michael (2000), „Es rauscht und rauscht immer, aber es ist kein richtiges Leben‘. Zur Topographie des Fremden in Fontanes *Effi Briest*“, in Wolzogen, Hanna Delf von e Helmut Nürnberger, *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*, 189-199.

- Aust, Hugo (ed.) (1974), *Theodor Fontane "Verklärung". Eine Untersuchung zum Ideengehalt seiner Werke*, Bonn, Bouvier.
- Bebel, August (1895), *Die Frau und der Sozialismus*, Stuttgart, Dietz [1879].
- Brinker-Gabler, Gisela e Ingeborg Drewitz [et al.] (eds.) (1983), „Die Frauenbewegung im Deutschen Kaiserreich – Die Revolution entlässt ihre Kinder“, in Ingeborg Drewitz (ed.), *Die deutsche Frauenbewegung, die soziale Rolle der Frau im 19. Jahrhundert und die Emanzipationsbewegung in Deutschland*, Bonn, Hohwacht.
- Dethloff, Uwe (2000), „Emma Bovary und Effi Briest. Überlegungen zur Entwicklung des Weiblichkeitssbildes in der Moderne“, in Wolzogen e Nürnberger, *op.cit.*, 123-135.
- D'Aprile, Iwan Michelangelo (2019), *Theodor Fontane. Ein Jahrhundert in Bewegung*, Hamburg, Rowohlt.
- Fontane, Theodor (1978), *Effi Briest*, München, Nymphenburger Verlag [1894/95].
- Freud, Sigmund (1994), *Das Unbehagen in der Kultur*, in SF, *Das Unbehagen in der Kultur. Und andere kulturtheoretische Schriften*, Frankfurt am Main.
- Hohendahl, Peter Uwe/ Ulrike Vedder (eds.) (2018), *Herausforderungen des Realismus. Theodor Fontanes Gesellschaftsromane*, Freiburg i. Br. et al., Rombach Verlag.
- Küpper, Joachim (2015), „A modernidade oculta em *Effi Briest* de Theodor Fontane“, *Revista Terceira Margem* 32, Ano XIX, Jul. - Dez., 197-221.
- Mangold, Ijoma (2019), „Mal Revolutionär, mal Reaktionär. Vor 200 Jahren wurde der grosse Schriftsteller Theodor Fontane geboren [...]\", *Die Zeit. Feuilleton*, n.º 41, 2. Oktober, 55-56.
- Martin, Laurent (2015), „Le pessimisme culturel. Civilisation et barbarie chez Freud, Elias, Adorno et Horkheimer“, *Histoire@Politique*, n.º 26, mai-août, 1-12.
- Müller-Seidel, Walter (1975), *Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland*, Stuttgart, Metzler.
- Oliveira, Maria Teresa Martins de (2000), *A Mulher e o Adultério nos romances O Primo Basílio de Eça de Queirós e Effi Briest de Theodor Fontane*, Coimbra: Minerva/CIEG/FLUP.
- Reuter, Hans-Heinrich (1968), *Fontane*, Bd. I u. II, München, Nymphenburg.
- Schafarschik, Walter (1972), *Theodor Fontane. Effi Briest. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart: Reclam.
- Schopenhauer, Arthur (s/d), *Sämtliche Werke in Sechs Bänden*, Hrsg. von Wolfgang Freiherr von Loeneysen, Frankfurt a.M.
- Wolzogen, Hanna Delf von/ Helmut Nürnberger. *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*, Bd. 3: Geschichte - Vergessen - Großstadt - Moderne, Würzburg: Königshausen & Neumann.

Mário Cláudio: releitura de um adultério oitocentista (Raquel Cohen e João da Ega n' Os Maias)¹

Isabel Pires de Lima
Universidade do Porto - ILC

Resumo: *Treze Cartas e Três Bilhetes de Rachel Cohen (Leitura, Prefácio e Notas de Mário Cláudio)*, publicado em 2018 por Mário Cláudio, é um livro que revisita um escritor - Eça de Queirós - que já fora objeto da ficção do autor, em 1995, na obra *As Batalhas do Caia*. Mário Cláudio apropria-se de personagens da obra prima de Eça de Queirós, *Os Maias*, em particular de Raquel Cohen, e cria uma epistolografia, assinada por uma Rachel Cohen, que é uma ficção da ficção, apresentada por Mário Cáudio como uma correspondência real por ele dada a ler aos leitores de hoje, como aliás o subtítulo explicita - (*Leitura, Prefácio e Notas de Mário Cláudio*). Procurar-se-á mostrar como Mário Cláudio dando voz a Rachel (Raquel) Cohen, coisa que Eça praticamente evita fazer, subverte o lugar estereotipado da experiência do adultério para a mulher oitocentista, relevando a força de desordem que ele comporta e a oportunidade de auto-reflexão sobre o corpo e a sexualidade que para ela constitui. De algum modo Mário Cláudio faz-se cúmplice de Eça de Queirós permitindo que Rachel Cohen diga o que Eça insinua mas não permite que ela diga.

Palavras-chave: Metalepse, adultério, corpo, erotismo, desordem

Abstract: *Treze Cartas e Três Bilhetes de Rachel Cohen (Leitura, Prefácio e Notas de Mário Cláudio)*, published in 2018 by Mário Cláudio, is a book that revisits a writer - Eça de Queirós - who had already been fictionalized by Mário Cláudio himself, in 1995, in the novel *As Batalhas do Caia*. Mário Cláudio borrows characters from Eça de Queirós' masterpiece, *The Maias*, Raquel Cohen in particular, and creates an epistolography, signed by a Rachel Cohen, which is a fiction of the fiction. This epistolography is presented by Mário Cáudio as a real correspondence offered to today's readers - something that the subtitle makes explicit - (*Leitura, Prefácio*

e Notas de Mário Cláudio). We will try to show how Mário Cláudio, giving voice to Rachel (Raquel) Cohen, something that Eça avoids doing, subverts the stereotyped place of the experience of the adult to the woman of the nineteenth century, revealing the force of disorder that it contains and the opportunity of self-reflection about the body and the sexuality that constitutes it. In some way, Mário Cláudio becomes an accomplice of Eça de Queirós, allowing Rachel Cohen to say what Eça implies but does not allow her to say.

Keywords: Metalepsis, adultery, body, eroticism, disorder

Mário Cláudio é um escritor de proverbial erudição advinda em boa parte da sua formação em biblioteconomia determinada certamente pelo gosto pelos livros e, quem sabe, pelo desgosto que uma prévia licenciatura em Direito lhe causara. Essa forte erudição coloca-o em constante diálogo com os seus pares na escrita, quer seus contemporâneos, quer mais remotos, com especial privilégio pelos provenientes do século XIX, mas também com pares que decorrem da sua pura invenção ou reinvenção, como é o caso do poeta Tiago Veiga. O mistério da criação suscita uma interminável curiosidade em Mário Cláudio que constrói romances ou biografias romanceadas, poemas ou contos ou até dramas em torno de perfis e obras de grandes criadores que podem inclusivamente advir de outros campos da criação estética - a música, a escultura, a pintura, a cerâmica, a banda desenhada... De Camões a Bernardo Soares passando por Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós ou António Nobre muitos são os escritores que têm sido visitados e revisitados pelo nosso autor com continuidade, mas também criadores de outras estirpes como Leonardo Da Vinci ou Amadeu de Sousa Cardoso, António Cruz ou Emerenciano, Rosa Ramalho ou Guilhermina Suggia, Lewis Carrol ou Hugo Pratt, Lucas Cranach ou Giambattista Tiepolo ou Goya têm suscitado revisitações criativas.

A sua é, portanto, uma obra que se quer construída num intenso diálogo com a tradição, mas isso não significa um seguidismo reverencial em relação a ela. Muitas vezes Mário Cláudio opta claramente por uma contrafação perante a versão canónica da tradição e reconstrói autores e obras a seu bel prazer, numa perspetivação por vezes eminentemente paródica ao serviço da sua própria construção ficcional. As múltiplas variações que a intertextualidade e mais especificamente a metalepse facultam, identificadas e caracterizadas por múltiplos ensaístas a partir dos estudos fundacionais de Gérard Genette,² são declinadas pelas obras de Mário Cláudio criando efeito disruptivo na estruturação da narrativa, numa espécie de curto-círcuito entre nível ficcional e nível ontológico do autor, entre mundo intra e extra-diegético. É assim gerada uma interpenetração e mútua contaminação de modo que hierarquias narrativas são transgredidas numa lógica desestrutiva que não impede, porém, a construção da ilusão narrativa e a imersão ficcional; bem pelo contrário, alimenta-as numa prática que o pós-modernismo frequentemente tem adoptado.

Treze Cartas e Três Bilhetes de Rachel Cohen (Leitura, Prefácio e Notas de Mário Cláudio), publicado em 2018, é um livro que retoma um escritor - Eça de Queirós - que já fora objeto da ficção do nosso autor, em 1995, com a obra *As Batalhas do Caia*. Nesta última, Mário Cláudio, explorando dados biográficos do final da vida do escritor e um episódio relacionado com um projeto estético queiroiano designado *A Batalha do Caia*, que acabou por se reduzir a um conto que ficou inédito - *A Catástrofe* - constrói um belíssimo e distópico romance sobre o qual já tive oportunidade de reflectir noutro momento.

Desta vez, Mário Cláudio só inviamente se apoia em dados biográficos de Eça de Queirós; prefere apropriar-se de personagens da sua obra prima, *Os Maias*, e criar uma epistolografia ficcional. Várias personagens que habitam o romance são convocadas nas cartas e bilhetes escritos por Rachel Cohen em torno do seu caso de adultério com João da Ega. Cinco cartas são dirigidas ao próprio Ega e as restantes a uma série de personagens envolvidas no episódio: três cartas à amiga, a Condessa de Gouvarinho, duas a Carlos da Maia, uma a Alencar, a Dâmaso e ao marido, Jacob Cohen, e um bilhete a Dâmaso, a Domingos e a D. Maria da Cunha. É Mário Cláudio que facilita aos leitores de hoje essa correspondência, como o subtítulo explicita: (*Leitura, Prefácio e Notas de Mário Cláudio*).

Porém, num primeiro jogo de confusão entre mundo intra e extradiegético, Mário Cláudio, naquilo que designa por “Prefácio”, conta, com um travo acentuadamente camiliano, a atribulada história das peças epistolográficas que edita de seguida. O percurso dos documentos é perseguido retroactivamente até Charlie, o filho da Condessa de Gouvarinho, a confidente e “quase-irmã” (Cláudio 2018: 12) de Rachel. Ora, em 1916, Charlie teria oferecido a um soldado seu amigo, porventura objecto da sua pederastia, de facto indiciada por Eça, n’ *Os Maias*, um cofre de prata fechado, com um G gravado, do qual teria perdido a chave. Em 1984, uma sobrinha do soldado que viera a morrer na Grande Guerra em 1918 topa por acaso com ele num falso da velha casa e, após estroncá-lo, encontrará dentro “um acervo exíguo de gordos sobrescritos, e de imediato nos aperceberíamos do interesse histórico-literário de quanto compulsávamos” (*ibidem*) - comentário este último de Mário Cláudio, que não da sobrinha do soldado, apenas interessada na caixa de prata, a qual acabaria por legar os papéis ao escritor para que os destruísse.

Mário Cláudio obviamente guarda as cartas encontradas e justifica nos seguintes termos o seu interesse por elas, num jogo de escondidas com o leitor: “Não se originava ele [o interesse] na funda admiração que dedicamos a Eça de Queirós, mas na certeza de que Camilo Castelo Branco se desvaneceria com o que se desentranhara” (*ibidem*).

Feito o duplo tributo aos dois romancistas do sec. XIX português a quem o escritor tem prestado culto, e cumprido o protocolo oitocentista da publicação do manuscrito perdido e ocasionalmente encontrado num falso esquecido, tão ao gosto camiliano e romântico, o autor lança-se na publicação de uma correspondência em torno de um

adultério de tonalidade romântica ou romanticamente experienciado pela sua autora embora inventado por um escritor que se queria realista.

Ainda antes de avançar para a correspondência, Mário Cláudio empenha-se na identificação dos seus destinatários e na criação de verosimilhança que sustente o facto de aquele grupo de cartas provenientes daqueles destinatários ter sido recolhido pela condessa de Gouvarinho com o objetivo de proteger a reputação da amiga, profundamente abalada na sequência da famosa cena da expulsão de Ega do baile de máscaras em casa dos Cohen, descoberto o adultério de Rachel e Ega pelo marido dela, Jacob Cohen.

Ao inventar esta correspondência a partir das personagens queirosianas e em especial a partir de uma personagem secundária, como é o caso de Rachel Cohen, com o nome Rachel grafado à maneira oitocentista, com “ch”, Mário Cláudio trabalhará na linha de fronteira, como a prática da metalepse exige, cedendo às contaminações que ela determina e criando uma Rachel que é e não é a Rachel queirosiana e uma história de adultério que é e não é a que Eça permite ler no seu romance.

Por isso mesmo, logo no início do “Prefácio” com que abre o livro, o escritor, num jogo de simulação extremada, defende a ideia de que a Rachel Cohen autora desta correspondência terá inspirado a personagem queirosiana *d’Os Maias*, livro por seu turno inspirado num drama de costumes que terá abalado a sociedade lisboeta oitocentista e que Eça terá plasmado naquele romance sem sequer se ter dado ao trabalho de criar personagens com nomes não conformes à realidade. Portanto, estamos perante uma desestabilização do funcionamento habitual da representação ficcional com uma vacilação não apenas entre realidade e ficção mas também entre ficção e ficção da ficção, entre o mundo do narrado e mundo da narração.

Tal vacilação levará Mário Cláudio a escrever com autoridade, no segundo parágrafo do referido “Prefácio”: “O perfil de Rachel Cohen, subscritora destas missivas, coincide razoavelmente com o da personagem nela inspirada, e que Eça retratou em traços impressionistas: ‘alta, muito pálida, sobretudo às luzes (...)'”³ (*ibidem*: 9). Para concluir em pose de autoridade acrescida:

O conspecto da sua escrita, quer pela forma, quer pelo conteúdo, quer pela expressão grafológica, contribui para a tornar mais nítida em termos caractereológicos (*sic*), ora confirmando o instantâneo com que o grande ficcionista nos brinda, ora ampliando-o na sugestão de uma densidade maior. (*ibidem*)

Eis, pois, aberto o caminho para um exercício de construção ficcional de uma Rachel outra sendo a mesma. Será a mesma desde logo no facto de ser sobrelevada a sua história de adultério, como no romance queirosiano, embora no romance de Mário Cláudio, Raquel assuma a palavra – essa a grande e determinante diferença. Raquel não tem direito a voz no romance queirosiano; o narrador apenas informa com alguma

ironia: “Dizia-se que tinha literatura, e fazia frases” (Queirós 2017: 174), mas nunca lhe permite a fala. Ora agora, logo no prefácio, Mário Cláudio informa que da leitura das cartas, Raquel “recorta-se como uma mulher inteligente, de cultura algo superior à das mundanas da sua era, dotada de não pouco espírito de irreverência, e a anunciar talvez os primeiros assomos da pulsão emancipativa, eclodida nos inícios de novecentos” (Cláudio 2018: 9).

Claro que, de certo modo, como n’*Os Maias*, Rachel cumpre o estereótipo da mulher da alta burguesia envolvida numa paixão adultera romanticamente idealizada e vivida. Todos os ingredientes habituais são convocados, a começar pela idealização do ninho de amor. Após o inaugural encontro na “casinha de praia” (*idem*: 15), na Foz do Douro, Raquel, confrontada com a localização horrenda do ninho de amor lisboeta perto do Matadouro, “uma desolação de silvados e caminhos de poeira, atravessada pelo mugido dos pobres animais, que os açougueiros arrastam, para a sua execução.” (*idem*: 18), reclama junto de Ega por uma alternativa: “meu João, e não é certo que os amantes, seja onde for, em Verona ou em Rouen, precisam de um cenário bonito, para entreter a sua história? Vejo-me como Julieta, ou como Ema Bovary” (*ibidem*). Está, pois, Rachel alçada por sua própria voz a heroína romântica, não deixando, entretanto, ela também, de romantizar o ninho de amor como “pequeno paraíso”, “tebaidazinha”, “abrigozinho” (*idem*: 22) de dois seres inocentes como crianças, “pessoas de sentimentos nobres” (*idem*: 16), lugar do alheamento dos amantes em relação ao mundo. Embora Rachel saiba bem que um romance precisa de ser alimentado – “entretido” na sua expressão, visto que ela não é já a ingénua Luísa d’*O Primo Basílio* que, a caminho do seu “Paraíso”, o imagina como num romance de Paul Féval.⁴

Ora quem idealiza o ninho de amor n’*Os Maias* é Ega, que o descreve a Carlos como “um chalezinho retirado, fresco, assombreado, sorrindo entre árvores”, enquanto Carlos o desmitifica ao constatar que depois da Cruz dos Quatro Caminhos, achava-se afinal “num recanto, ladeada de muros, aparecia enfim uma casota de paredes enxovalhadas, com dois degraus de pedra à porta, e transparentes novos dum escarlate estridente” (Queirós 2017: 189).

No romance, Eça de Queirós atribui a Ega reacções sentimentais excessivas, apaixonadas, enciumadas, magoadas, sendo algumas destas últimas transportadas para Rachel por Mário Cláudio. Esta uma das estratégias de deslocação a que este escritor recorre para poder sustentar o facto de ter construído a sua ficção apenas sobre cartas do punho de Rachel. Esta, por exemplo, reclama notícias de Ega, na sequência da viagem que fará com o marido a Inglaterra após a descoberta do adultério, quer diretamente a Ega, quer a Carlos a quem pede intermediação – “agradeço que lhe transmita: que cuide da sua saúde, que não desespere, que não desista, que não se esqueça de mim, À bon entendeur...” (Cláudio 2018: 36). A última carta que escreve a Ega, também a última da correspondência publicada, abre nos seguintes termos: “Será esta mais uma, talvez a derradeira, das inumeráveis cartas, que lhe envio, e que

permanecerá (não me iludo), como as outras, desconsoladamente sem eco” (*idem*: 49). Ora, no romance queirosiano é Ega, já de novo em Lisboa, após a retirada temporária estratégica para a quinta da família, na sequência da vergonhosa expulsão da casa dos Cohen, quem evidencia com ênfase aos olhos de Carlos as expectativas frustradas pelo facto de nenhuma carta de Raquel surgir.⁵ Também será Ega a manifestar, enciumado, uma forte nostalgia das tardes passadas com Raquel no retirado ninho de amor:

Todo esse verão, Ega detestara o Dâmaso, certo, desde Sintra, de que ele era o amante da Cohen – e de que, por esse imbecil de grossas nádegas, esquecera ela para sempre a Villa Balzac, as manhãs na colcha de cetim preto, os seus beijos delicados, os versos de Musset que lhe lia, os lunchezinhos de perdiz, tantos encantos poéticos. (Queirós 2017: 560)

Nas *Treze Cartas e Três Bilhetes de Rachel Cohen*, caberá a ela esse papel de relembrar saudosamente aqueles encontros através de uma imagologia romântica:

Compartilhámos um passado, venturoso no início, mas que, num ápice, iria converter-se (assim se me afigura), numa fantasmagoria. Agora, ao recordar-me (o que amiúde sucede) do nosso ninho de amor (desculpe, mas não me ajeitarei, nem hoje, nem nunca, a chamar-lhe “Villa Balzac”), é a imagem do xaile andaluz, que me vem à tona. Com os seus narcisos amarelos, as suas borboletas azuis, as suas camélias rubras (tudo bordado, sobre o cetim negro), ele simboliza o nosso romance: os narcisos, arautos da flora primaveril, evocam a frescura do começo do nosso diálogo, as borboletas, voejando sem tino, representam os sonhos que sonhámos, as camélias, decompondo-se em pétalas caídas, significam toda a nossa história.

A citação é longa mas faz jus por um lado ao perfil e ao imaginário profundamente românticos que Mário Cláudio atribui a Rachel mas, por outro, a um traço do seu carácter que Eça de Queirós não permite ver, mas que Mário Cáudio pretende indiciar e sobrelevar – a mulher perspicaz, consciente dos seus actos, com capacidade analítica sobre a realidade, capaz de controlar e dominar as situações. Como, aliás, ficara bem claro na carta a Ega em que relembrava os “sentimentos díspares” suscitados pelo primeiro beijo trocado que a estonteara: “Não me refiro ao beijo, em si, se bem que arrebatador, mas ao que nele se mesclava: o medo de sermos surpreendidos, o estranho gáudio da traição a meu marido, ligado ao desprezo inegável, que continuo a votar-lhe, e à sincera compaixão, que sinto por ele” (*idem*: 19). Rachel conhece bem o caminho que caminha.

Ela sabe também que a designação de Villa Balzac não se conjuga com o tipo de labor intelectual e idealização romântica do amor que nela se experienciam, por isso evita a designação e alça o xaile a metáfora da paixão que os aproximou e que

se transformou em algo deliquescente. Rachel tem bem a noção de quanto a paixão, amorosa ou outra, é uma “armadilha infernal” (*idem*: 21), – precisa ela ao falar sobre o assunto na carta a Gouvarinho em que confessa o seu caso com Ega –, que conduz invariavelmente à experiência da “aflição” e da “tortura” (*idem*: 32).

Mas porque ela é, para Mário Cláudio, muito mais do que, como prevalecentemente é para Eça, uma personagem tipo da protagonista de uma aventura adultera românticamente idealizada, insiste junto de Ega na projeção de um “futuro feliz”, vivido “lado a lado” (*idem*: 38), onde impere uma atmosfera serena de produção intelectual e artística, que, todavia, não pretende que prescinda dos “arroubos de paixão” (*ibidem*). E claro que este desiderato vai a par com o jogo duplo de reconciliação que desenvolve junto do marido e que relata à amiga Condessa de Gouvarinho com um realismo sem rodeios de qualquer fingimento hipócrita: “são para ele” [Ega] – confessa à amiga – “os gemidos e os gritos, com que regalo o «amantíssimo esposo», que me violentaria, se eu não os transferisse, para o que tanto amo, preservando a minha dignidade, aos olhos do mundo, e a meus próprios olhos” (*idem*: 31).

Ora toca-se aqui um outro campo em que Mário Cláudio atribui a Rachel uma dimensão que Eça quase omite – o corpo e a consciência erótica e sexual. Bem sei que Eça, como sempre, insinua maravilhosamente o poder do corpo erótico de Raquel de uma forma apenas fetichista, como é seu uso, numa descrição que Mário Cláudio não pudera deixar de citar no Prefácio:

Era alta, muito pálida, sobretudo às luzes, delicada de saúde, com um quebranto nos olhos pisados, uma infinita languidez em toda a sua pessoa, um ar de romance e de lírio meio murcho: a sua maior beleza estava nos cabelos, magnificamente negros, ondeados, muito pesados, rebeldes aos ganchos, e que ela deixava habilmente cair numa massa meio solta sobre as costas, como num desalinho de nudez. (Queirós 2017: 174)

Os cabelos estão em vez do corpo nú de Raquel: um corpo ondeado, pesado, rebelde a prisões, que ela comanda, razão pela qual Eça termina esta breve mas definitiva caracterização da personagem com o seguinte período, em final de parágrafo: “O pobre Ega adorava-a” (Cláudio 2018: 31), que diz tudo quanto ao lugar de Ega nessa relação amorosa.

Mas Mário Cláudio vai além desta insinuação em que Eça se fica, permitindo a Rachel dizer o corpo, dizer em primeira pessoa o seu poder erótico e a força de desordem que comporta. Na primeiríssima carta do livro, exatamente dirigida a Ega, ela lembra uma luva de renda deixada no sofá e acrescenta: “Rogo-lhe que não ma traga, porque pretendo que se mantenha, aí, a marcar, através do seu humilde abandono, uma jornada infinita de Verão” (*idem*: 17). Aí, a marcar, (repare-se no uso enfático da pontuação) entre vírgulas, o poder da sua mão, o poder fetichista da luva em vez do corpo poderoso de Rachel.

Ela sabe o que podem os corpos, conhece o poder de metamorfose da relação erótica e sexual. Relembrando a segunda noite de amor, balanceando a mútua entrega que os corpos de ambos se propiciaram, escreve com ousadia: “entreguei-me a si, como a praia se entrega, à suavidade das ondas de baixa-mar. Mas não lhe esconde que percebi que, também você, meu João, se me oferecia” (*idem*: 19). E numa reflexão sobre a igualdade entre os sexos no acto sexual e sobre a sexualidade como força ascendente, acrescenta:

Como se enganam as pessoas, ao convencionarem que a mulher se dá, e que o homem se apossa? Tributo-lhe a homenagem de o considerar suficientemente sensível, para não agir de diversa maneira dos restantes: os que assaltam, os que conquistam, os que retiram, como se o acto da criação consistisse numa campanha militar. Iluminados, pela chama da *veilleuse*, éramos duas criaturas, obedecendo ao instinto, mas que se alçavam, a um plano superlativo: o das nuvens, das estrelas, das galáxias, do infinito Deus. (*idem*: 19-20)

Não se evidencia aqui uma Rachel que Mário Cláudio apresentara no Prefácio como “a anunciar talvez os primeiros assomos da pulsão emancipativa” (*idem*: 9)? O escritor poderia ter ousado retirar a modelização dubitativa. A sua Rachel revela um conhecimento e uma autoconsciência relativamente aos domínios de Eros que se compaginam de facto com a referida pulsão ou, mais que pulsão, consciência emancipatória.

Na carta que vimos citando, ela diz a Ega sem qualquer filtro moralista imposto pela ordem dominante, a urgência dos corpos apaixonados, ditada pela privação: “urgência de o ver, de o farejar (com a ternura de uma cadelinha apaixonada), urgência de o abraçar, de o ter entre as minhas pernas” (*idem*: 19). Como dirá em carta à amiga das marcas físicas deixadas nos corpos de ambos os amantes pela saciação dessa urgência.⁶ Claro que Mário Cláudio, no jogo de construção da verosimilhança, caldeia estas ousadias de Rachel, que reclama o direito de exprimir as suas emoções,⁷ com uma reflexão sobre o seu efeito ao serem lidas no futuro – o que a não impede de dizer com arrojo: “Não lhe rogo, por isso (como é da praxe), que destrua a nossa correspondência” (*ibidem*).

As audácia de Rachel na descrição dos seus comportamentos sexuais e eróticos passam pela assunção de comportamentos libertadores, questionáveis pela ordem moral oitocentista e patriarcal, como a já referida transferência imaginária para o amante das efusões sexuais que finge para o marido (*idem*: 31). E como não lembrar o modo como se refere ao pobre Dâmaso Salcede, que tomara como amante para preencher o silêncio de abandono em que Ega a deixara e que constitui um mero objeto sexual nas suas mãos, do qual se descarta quando entende sem comiseração? Os termos que usa na carta à amiga são os seguintes: “O Dâmaso Salcede não foi

nem por sombras, um devaneio, que me distraísse das minhas angústias: não passei de uma viagem-relâmpago, em terceira, atravancada de garrafões de carrascão, na companhia de um pacóvio, vestido garridamente, julgando-se o duque de Morny” (*idem*: 44).

Ou como não atentar na auto-consciência erótica que revela ao contar à amiga a sua fixação fetichista num lenço de seda natural de Ega, que ficara marcado do carmim dos arrebatados lábios dela: “Levo-o, chegado ao peito, para onde quer que vá, tal e qual como ficou e, quando me encontro só, aspiro o rastro dos nossos aromas, o dele e o meu” (*idem*: 32). Mário Cláudio não procede aqui a uma transposição da experiência de Ega, efetivamente abandonado por Raquel n’*Os Maias*, para a sua Rachel, efetivamente abandonada por Ega e que irá muito além dele na substituição fetichista do objeto de desejo. Ega, apenas em sonhos enciumados, após ter visto Raquel e Dâmaso em passeio a Sintra,⁸ ou embriagado, na sequência da expulsão da casa dos Cohen, recorda “uma certa coberta de seda preta onde ela brilhava como um jaspe...” (Queirós 2017: 307) e choraminga baboso: “Raquelzinha!... Racané, minha Raquelzinha! Gostas do teu bibichinho?...” (*idem*: 308). É como se Mário Cláudio procedesse a uma violação da hierarquia narrativa destas duas personagens queirosonianas, ganhando Rachel uma espessura psicológica, uma dignidade humana e uma força anímica que Eça não lhe permitiu ter enquanto personagem tipo, ao passo que Ega, que no romance de Mário Cláudio não acede à palavra, saísse diminuído, um “menino” “frágil” a precisar de proteção e amparo, apesar da reconhecida genialidade (Cláudio 2018: 32).

Ou por fim, como não reter a capacidade de auto-reflexão de Rachel quando, ainda em confidência à Gouvarinho, ousa expor a fixação erótica e fetichista que a prende a um magarefe de olhos cinzentos, cujos punhos baixando violentamente sobre a carne, a sobressaltam: “Aquelas mãos aparecem-me, a meio da noite, percorrem-me as coxas, afastam-nas uma da outra, é como se um demónio me separasse, sem resistência, da pessoa séria, que sou” (*idem*: 44).

Rachel é uma mulher que se conhece e conhece os apelos do corpo e da sexualidade, sabe que a experiência amorosa proporcionada pela sua história de adultério com Ega lhe permitiu aceder ao que ela própria designa por um “saudoso êxtase que me transcendia” (*idem*: 48) e sabe que o que experienciou sexualmente, depois, com o marido e com Dâmaso é a experiência da “desolação” (*idem*: 45), que a faz andar de luto por si mesma (cf. *idem*: 32), na sua própria expressão.

Não será possível pensar que neste romance Mário Cláudio se faz cúmplice de Eça de Queirós permitindo que Rachel diga o que Eça insinua mas não permite que a sua Raquel diga?

Notas

* Isabel Pires de Lima é Professora Emérita da Universidade do Porto. Doutora *Honoris Causa* pela Universidade de Sófia. Estudos em Literatura Portuguesa e Comparada e em Interartes. Autora de *As Máscaras do Desengano - para uma leitura sociológica de 'Os Maias' de Eça de Queirós* (1987), *Trajectos - o Porto na memória naturalista* (1989), *Retratos de Eça de Queirós* (2000), *Visualidades - A Paleta de Eça de Queirós* (2008) e editora de *Eça e "Os Maias" cem anos depois* (1990), *Antero de Quental e o Destino de uma Geração* (1993), Eça de Queirós / Paula Rego, *O Crime do Padre Amaro* (2001), *Vozes e Olhares no Feminino* (2001), C. Castelo Branco / Paula Rego, *Maria Moisés* (2005); co-editora de obras sobre A. Bessa-Luís, J. Gomes Ferreira, Óscar Lopes, Vergílio Ferreira. Centenas de artigos em revistas: *Camões, Colóquio/Letras, Dedalus, Metamorfoses, Portuguese Cultural Studies, Revista da Faculdade de Letras UP, Semeair, Trans-Humanities, Via Atlântica* entre outras. Deputada à Assembleia da República (1999-2005/2008-9). Ministra da Cultura (2005-8). Vice-Presidente da Fundação de Serralves (2016-18; 2019-21).

¹ Este artigo insere-se na investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por Fundos Nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia no “UIDB/00500/2020”.

² Cf. A este respeito o artigo de J. Pier (2016) que faz um ponto da situação do conceito a partir exatamente do obra de Genette (2004).

³ Continua nos seguintes termos: “alta, muito pálida, sobretudo às luzes, delicada de saúde com um quebranto nos olhos pisados, uma infinita languidez de toda a sua pessoa, um ar de romance e de lírio meio murcho”, acrescentando que “a sua maior beleza estava nos cabelos, ondoados, muito pesados, rebeldes aos ganchos, e que ela deixava habilmente cair numa massa meia solta sobre as costas, como num desalinho de nudez” (Cláudio 2018: 9).

⁴ “Desejaria antes que fosse no campo, numa quinta, com arvoredos murmurosos e relvas fofas; passeariam então, com as mãos enlaçadas, num silêncio poético; e depois o som de água que cai nas bacias de pedra daria um ritmo lânguido aos sonos amorosos... Mas era num terceiro andar, - quem sabe como seria dentro? Lembrava-lhe um romance de Paul Féval em que o herói, poeta e duque, forra de cetins e tapeçarias o interior de uma choça; encontra ali a sua amante; os que passam, vendo aquele casebre arruinado, dão um pensamento compassivo à miséria que decerto o habita - enquanto dentro, muito secretamente, as flores se esfolham nos vasos de Sérres e os pés nus pisam Gobelins veneráveis! Conhecia o gosto de Basílio, - e o Paraíso decerto era como no romance de Paul Féval. (Queiroz 1990: 187).

⁵ “Todas as manhãs o pobre Ega mostrava um desapontamento ao receber o correio, que só lhe trazia algum jornal cintado, ou cartas de Celorico. (...) Decerto Ega não se resignava a perder Raquel, ansiava por a encontrar; e roía-o o despeito de que ela, de qualquer modo, lhe não tivesse mostrado que no seu coração permanecia ao menos a saudade das antigas felicidades...” (Queirós 2017: 433).

⁶ “Foi o delírio, minha filha, que me deixou o corpo marcado de mordidelas, e na perfeita certeza de ter marcado o do João, de maneira idêntica” (Cláudio 2018: 23).

⁷ “Escrevo isto, meu João, e quase não me reconheço. Felizmente, as cartas dos apaixonados duram, em geral, *l'espace d'un matin*. (...) Será que alguém, digamos, de hoje a cinquenta anos, soletrará estas linhas? Creio que não, o que me concede o direito de exprimir as mais acrisoladas emoções.” (Cláudio 2018: 19).

⁸ “Mas toda essa noite sonhou com Raquel e com Dâmaso. Via-os rolando por uma estrada sem fim, entre pomares e vinhedos, deitados numa carroça de bois, sobre um enxergão onde se desdobraava, lasciva e rica, a sua colcha de cetim preto da Villa Balzac: os dois beijavam-se, enroscados, sem pudor, sob a fresca sombra que caía dos ramos, ao chiar lento das rodas. E por um requinte do sonho cruel, ele Ega, sem perder a consciência e o orgulho de homem, era um dos bois que puxava ao carro! Os moscardos picavam-no, a canga pesava-lhe; e, a cada beijo mais cantado que atrás soava no carro, ele erguia o focinho a escorrer de baba, sacudia os cornos, mugia lamentavelmente para os céus!” (Queirós 2017: 574).

Bibliografia

- Cláudio, Mário (1995), *As Batalhas do Caia*, Lisboa, Publicações D. Quixote.
- (2018), *Treze Cartas e Três Bilhetes de Rachel Cohen (Leitura, Prefácio e Notas de Mário Cláudio)*, Edição Comemorativa dos 50 anos do Casino da Póvoa, Porto, Modo de Ler.
- Genette, Gérard (2004), *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Ed. du Seuil, coll. Poétique.
- Pier, John (2016), “Metalepsis (revised version; uploaded 13 July 2016)”, in Huhn, Peter et al (eds.), *The living handbook of narratology*, Hamburg University. <<https://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metalepsis-revised-version-uploaded-13-july-2016>> (último acesso em 14.II.2019).
- Queiroz, Eça de (1990), *O Primo Bazílio*, Org. Luiz Fagundes Duarte, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Queirós, Eça de (2017), *Os Maias*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

❖ Falando de cinema

Libretos

Madame Bovary no cinema

Sousa Dias

Instituto Cultural D. António Ferreira Gomes

O adultério feminino - e, com ele, a personagem da mulher adúltera - é um tema recorrente da literatura do século XIX. Mesmo entre nós: pense-se no *Primo Bazílio* e até em *Os Maias*, de Eça, mas também em várias novelas de Camilo, dentre as quais, por exemplo, *Os brilhantes do brasileiro*. Mas as duas figuras de adúltera que mais se destacam nesse horizonte literário são, sem dúvida, a *Madame Bovary* de Flaubert e a *Anna Karenina* de Tolstoi, só rivalizáveis na celebridade, como tipo romanesco da infidelidade feminina, pela Lady Chatterley criada, já no século XX, por D. H. Lawrence. Não por acaso, as duas obras-primas, a de Flaubert e a de Tolstoi (mas também, e até mais ainda, pela carga erótica explícita, a de Lawrence), foram sucessivas vezes transpostas para o cinema, até por parte de grandes realizadores. A de Flaubert, que é aquela que aqui nos interessa, conheceu cinematizações por autores como Jean Renoir (1933), Vincente Minnelli (1949), Claude Chabrol (1991) e, mais recentemente, Sophie Barthes (2014). A esta lista poderíamos acrescentar, de algum modo, Oliveira, o “nossa” Oliveira, por via de *Vale Abraão* (2003), adaptação da homónima “reescrita” moderna do romance flaubertiano por Agustina Bessa-Luís, que preserva muitos dos traços do texto “modernizado”, não só o meio provinciano (aqui, a região duriense, o alto Douro), como até os nomes próprios da principal personagem feminina e do marido, Ema e Carlos, e a profissão (médico) e vocação temperamental para o desastre conjugal deste último.

A queda no adultério de *Madame Bovary*, e o seu destino tão trágico como o da heroína adúltera de Tolstoi, explica-se por razões concretas quer sociológicas quer psicológicas manifestas no romance. Entre essas razões, e desde logo, o próprio Monsieur Bovary. Também ele, muito mais do que intervir como uma mera personagem secundária, representa um tipo literário. Constitui a figura flaubertiana exemplar do marido enganado, traído, e traído antes de mais por si mesmo, pela sua mediocridade e ingenuidade, pela confiança sem reservas na mulher, como se tivesse nascido para encarnar essa sua triste condição conjugal. Aliás, Charles Bovary, ele próprio tão trágico quanto ridículo, insere-se a meio caminho, até mesmo como

tipo, numa formidável linhagem literária de *cocus*, de maridos vitimados, iniciada no século XVII com Sganarelle, o “cornudo imaginário” de Molière (versão puramente cómica, *buffa*, desse tipo de marido), e que culmina, a nosso ver, com Trussótski, o “eterno marido” de Dostoievski, versão trágica pura. Ao contrário do falso cornudo de Molière e do Charles Bovary de Flaubert, a personagem de Dostoievski é uma alma sensível e inteligente, tudo menos irrisória. Mas, também ela, uma alma fraca, de uma fraqueza que a condena, como Charles Bovary, à confiança ilimitada na mulher e nos outros homens, à vocação para o logro, para a condição de marido “eterno” que, mesmo depois da morte da mulher e da descoberta, já viúvo, das suas infidelidades, o leva a procurar os antigos amantes dela, não por vontade de vingança mas por curiosidade pelo fascínio outrora exercido por eles sobre ela: a continuação do amor por outros meios... Charles Bovary é da estirpe de Sganarelle pelo lado ridículo, mas também já da de Trussótski pelo lado trágico. No entanto, nem ele por si só nem, com ele, todas as razões de ordem psicológica ou sociológica que se possam invocar explicam a figura da Bovary, esse extraordinário tipo da Adúlera criado por Flaubert. Essa figura está para lá, ou para cá como se preferir, de todas essas razões, de toda a razoabilidade (isto é, e neste caso, da explicabilidade sociopsicológica), como a generalidade das grandes criações literárias. Eis o que tentaremos sumariamente explicar a propósito da versão cinematográfica de Claude Chabrol que em seguida veremos.

A versão de Chabrol, exemplar filme de época, é talvez, num certo sentido, a mais fidedigna das múltiplas versões filmicas do romance de Flaubert, a mais rente ao texto flaubertiano, com a sua rigorosa reconstituição da época descrita no texto e a filmagem nos próprios locais da narrativa. E há Isabelle Huppert, formidável actriz, no papel de Ema Bovary. Não será este, decerto, o papel da vida da actriz, mas, para muitos cinéfilos, a Bovary terá, para sempre, o rosto da Huppert. Toda a dimensão histórica, sociológica e psicológica do romance e das personagens está restituída, como em nenhuma outra das cinematizações, no filme de Chabrol. É uma espécie de tradução audiovisual *literal* das palavras do romance. Só que, como nas outras referidas adaptações de *Madame Bovary* ao cinema, o filme de Chabrol falhou, do nosso ponto de vista, o principal. Falhou o espírito do romance adaptado, aquilo que está além das suas palavras, além da sua textualidade ou linguagem, falhou a original perceptualidade aberta na literatura por Flaubert, esse além-língua sensível mas inexplicável que é o plano comum das artes e também, paradoxalmente, das artes literárias (e paradoxalmente porque se trata, neste caso, de artes que têm na linguagem, ou, de cada vez, numa língua dada, o seu único material). Milan Kundera, eminentemente romancista contemporâneo, define o romance como uma prática de descoberta e de exploração de diferentes aspectos e possibilidades da existência humana. Seria essa, seria isso, segundo ele, a essência da arte do romance: o romance como forma específica de conhecimento irreduzível à ciência e à filosofia, ao conhecimento lógico-racional, forma de iluminação, tanto nas dimensões reais ou existentes como noutras possíveis

ou existenciáveis (por exemplo, Kafka, o mundo de Kafka), da vida concreta dos homens. “Descobrir aquilo que só um romance pode descobrir é a única razão de ser de um romance. O romance que não descobre uma porção até então desconhecida da existência é imoral”. Mas Kundera acrescenta que esse plano da existência humana concreta em que o romance exploratoriamente se instala, e que, incoincidente com o plano da nossa consciência e dos nossos projectos existenciais, é o plano de fundo das vidas de todos nós, é um plano propriamente alógico, da ordem do incalculável, “sem razão”, *sine ratione*, que escapa essencialmente, e como que está do lado do avesso, do princípio de razão enunciado no século XVII pelo filósofo Leibniz. “Tudo tem uma razão”, todos os existentes e todos os acontecimentos, todos os contingentes e todas as contingências, afirma esse princípio. Ora, a arte do romance, como diz Kundera, é a sucessiva redescoberta da invalidade desse princípio no plano da existencialidade humana. De tal modo que, a haver um princípio em que a grande literatura, no seu conjunto, pudesse reconhecer-se, seria o contra-princípio, o princípio explicitamente anti-Leibniz, de “razão insuficiente” que Musil fez a sua personagem Ulrich, o Homem sem Qualidades, formular nestes termos: “na nossa vida real, quero dizer, na nossa vida pessoal assim como na nossa vida histórica e pública, nunca se realiza senão aquilo que não tem uma razão válida”. É, repita-se, o princípio, ou o antiprincípio, do nosso mundo vivido, da vida de cada um de nós. Ele não destrona o princípio leibniziano de razão. Antes afirma que há um domínio, que é o da existência humana, em que ele não se aplica. Afirma, em suma, a desrazão ou o sem-razão como o nosso fundo existencial, a essencial inexplicabilidade da nossa “vida real”, a densidade enigmática da vida. E, de facto, todos sentimos mais ou menos que a nossa vida excede as nossas razões e explicações, o nosso eu e as suas justificações. A vida acontece, e acontece-nos, sem se justificar, sem precisar de ser justificada, antes é ela que nos justifica, que tudo justifica. O que nos permite voltar à *Madame Bovary* de Flaubert.

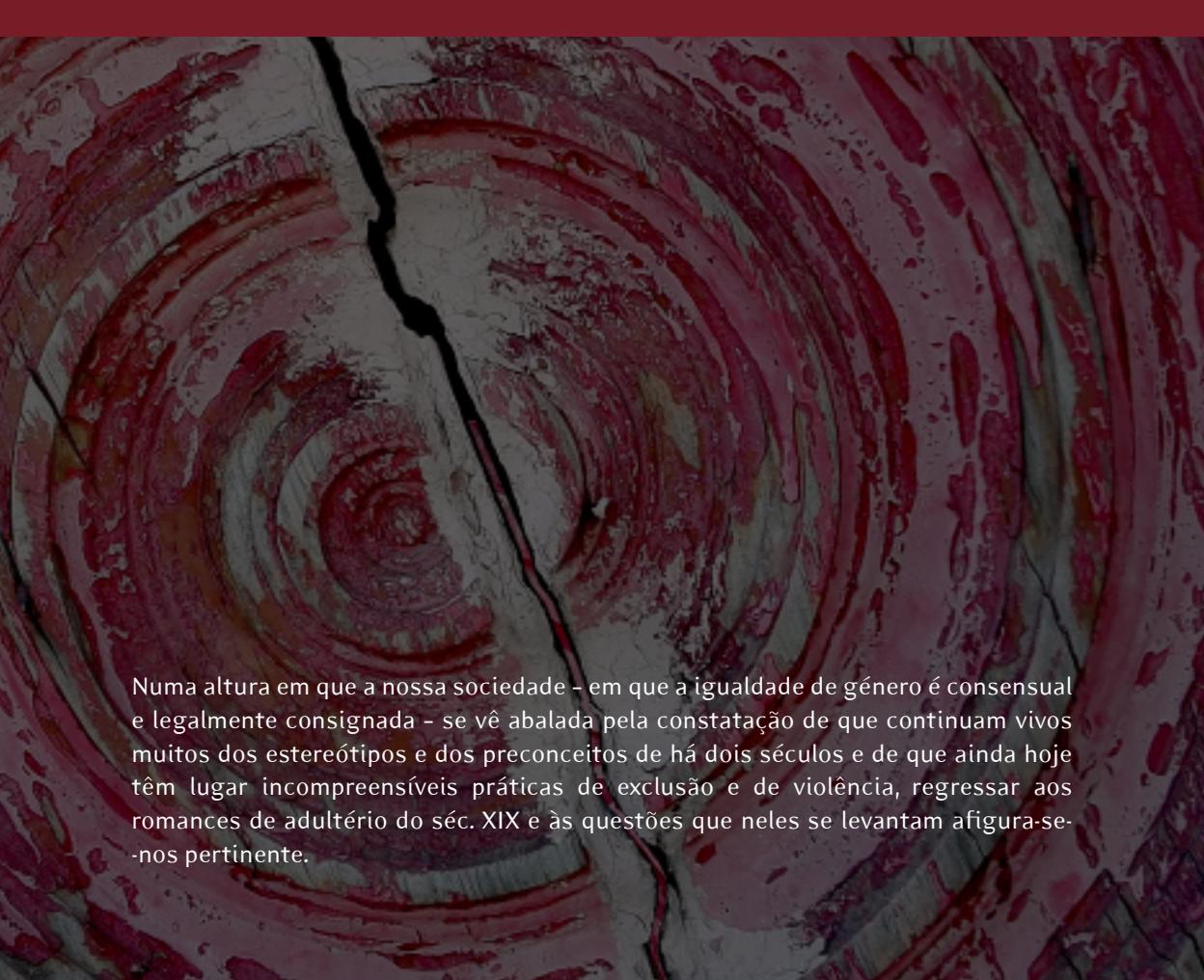
O próprio Kundera indica a dimensão da existência humana introduzida por Flaubert na literatura: a quotidianidade. E, com efeito, o tempo, nessa sua dimensão de tempo vivido quotidiano distinta de outras exploradas por outros grandes escritores (por exemplo, o “tempo perdido” em Proust, o fugaz momento presente em Joyce), é a genuína substância, o verdadeiro objecto, da arte de Flaubert. Naquela que é, a nosso ver, a sua obra-prima, *A educação sentimental*, há os famosos “brancos” na narração, os bruscos saltos, mudanças ou acelerações do tempo sublinhados por Proust no seu magistral ensaio sobre o estilo flaubertiano e que, desembaraçando assim o tempo da dependência das peripécias narradas, lhe dão um carácter activo, restituem como nunca antes de Flaubert na literatura a “impressão do Tempo” (Proust). Já não uma apresentação indirecta do tempo, já não o tempo induzido, derivado, da sucessão diegética das acções e situações descritas, mas a presença do tempo por si, a sensação do tempo puro, e como instância determinante da qual decorre o sentido dos sentimentos, acções e reacções das personagens romanescas. E é já essa a novidade de

Madame Bovary, essa força do tempo como tempo quotidiano e, mais exactamente, como tédio: não o tédio como mero sentimento subjectivo, mas como fenda íntima rasgada no eu, e no interior de Ema, pela potência do tempo, o tédio como cisão interior, subjectivamente insuturável, suscitada, neste caso, pela espessura ou viscosidade objectiva do tempo de província, da quotidianidade rural como tempo petrificado. É a força desse tempo, força propriamente ontológica antes de se interiorizar como afecção psicológica, que, impregnando Ema, infectando-lhe corpo e alma, vai traçar pouco a pouco a sua “história”, o seu devir, o seu trágico destino. “Para Ema Bovary, o horizonte estreita-se a tal ponto que parece um gradeamento. As aventuras encontram-se do outro lado e a nostalgia é insuportável. No tédio da quotidianidade os sonhos e os devaneios ganham em importância. O infinito perdido do mundo exterior é substituído pelo infinito da alma” (Kundera). E a perdição de Ema, a vertente da sua degradação, tão irresistível quanto inexplicável para ela própria, não é senão o seu progressivo afundamento no abismo, cavado pelo tédio, que separa a infinitude do seu mundo interior da insuportável finitude do mundo exterior.

Ora, é justamente essa força do tédio, ou do quotidiano, esse tempo viscoso como presença abstracta mas que tudo envolve no mundo de Ema e lhe determina o destino, que parece estar ausente das várias transcrições cinematográficas do romance de Flaubert, todas elas demasiado polarizadas na letra do texto e não no seu espírito. (Renoir, o primeiro a cinematizar *Madame Bovary*, estava, no entanto, consciente desta diferença, de tal forma que considerava esse romance, apesar da sua tentativa, infilmável). Falta talvez uma versão, porventura mais longa do que as existentes, que multiplicasse os tempos mortos, que plasmasse um tempo espessado, densificado, que fizesse sentir nas imagens do filme a pressão do tempo de que falava Tarkovski. Oliveira, na sua adaptação da moderna Bovary de Agustina, foi quem disso mais se aproximou. Em todo o caso, dentre as versões já filmadas, a de Chabrol tem, como dissemos, o mérito de, na literalidade da sua tradução audiovisual do texto, ser a mais rigorosa, a mais fidedigna, e por isso vo-la propomos como o filme a ver nesta sessão.

Nota

* Sousa Dias é Professor de Filosofia e leciona atualmente no ICAFG (Porto). Publicou, entre outros livros, *Grandeza de Marx – Por uma política do impossível* (2011), *Lógica do Acontecimento – Introdução à filosofia de Deleuze* (2^a ed.ª 2012), *O Que É Poesia?* (3^a ed.ª 2014), *Žižek, Marx & Beckett – E a democracia por vir* (2014), *O Riso de Mozart – Música, pintura, cinema, literatura* (2016), *Pre-Apocalypse Now – Diálogo com Maria João Cantinho sobre política, estética e filosofia* (2016), *Pre-Apocalypse Now* (2017), *Teologia da Carne* (2018), *Anti-Doxa* (2019). Traduziu de Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo - Cinema 2* (2015), *A Imagem-Movimento - Cinema 1* (2016).



Numa altura em que a nossa sociedade - em que a igualdade de género é consensual e legalmente consignada - se vê abalada pela constatação de que continuam vivos muitos dos estereótipos e dos preconceitos de há dois séculos e de que ainda hoje têm lugar incomprensíveis práticas de exclusão e de violência, regressar aos romances de adultério do séc. XIX e às questões que neles se levantam afigura-se-nos pertinente.

Libretos

