

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE E LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

SOLANGE DO CARMO VIDAL RODRIGUES

**EMMA BOVARY E O RETORNO DO MITO LITERÁRIO
EM NARRATIVAS DE TEOLINDA GERSÃO**

RIO GRANDE
2021

SOLANGE DO CARMO VIDAL RODRIGUES

**EMMA BOVARY E O RETORNO DO MITO LITERÁRIO
EM NARRATIVAS DE TEOLINDA GERSÃO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, com área de concentração em História da Literatura, da Universidade Federal do Rio Grande, (FURG) como requisito parcial e último para obtenção do grau de Doutora em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cláudia Mentz Martins

RIO GRANDE

2021

Ficha Catalográfica

R696e Rodrigues, Solange do Carmo Vidal.

**Emma Bovary e o retorno do mito literário em narrativas de
Teolinda Gersão / Solange do Carmo Vidal Rodrigues. – 2021.
227 f.**

**Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande –
FURG, Programa de Pós-Graduação em Letras, Rio
Grande/RS, 2021.**

Orientadora: Dra. Cláudia Mentz Martins.

**1. Emma Bovary 2. Mito literário 3. Teolinda Gersão 4.
Literatura Portuguesa I. Martins, Cláudia Mentz II. Título.**

CDU 821.134.3

Catálogo na Fonte: Bibliotecário José Paulo dos Santos CRB 10/2344



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE –
FURG INSTITUTO DE LETRAS E ARTES PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ATA DE DEFESA DE TESE DE DOUTORADO nº 04/2021

No dia oito de outubro de dois mil e vinte e um, através de videoconferência, realizou-se a defesa de tese da doutoranda **SOLANGE DO CARMO VIDAL RODRIGUES**, intitulada **“Emma Bovary e o retorno do mito literário em narrativas de Teolinda Gersão**. A sessão foi aberta às catorze horas pela Profa. Dra. Cláudia Mentz Martins (FURG), orientadora da tese e presidente da Comissão de Avaliação que também foi composta pelos professores doutores José Luis Giovanoni Fornos (FURG), Mairim Linck Piva (FURG), Inara de Oliveira Rodrigues (UESC - Ilheus/BA) e Miriam Denise Kelm (UNIPAMPA). Depois da apresentação, arguição e respostas, a Comissão decidiu que **APROVA** a doutoranda neste requisito parcial e último para a obtenção do grau de Doutora em Letras, na área de concentração em História da Literatura. A comissão avaliadora pede que conste na ata que pelas significativas contribuições aos estudos da Literatura Brasileira contemporânea escrita por mulheres, a banca recomenda a publicação desta tese. Após, a presidente publicou o resultado e encerrou a sessão, da qual foi lavrada a presente ata. Atendendo à Deliberação nº 025/2020 do COEPEA, que dispõe sobre Diretrizes Acadêmicas Gerais para o ensino de pós-graduação Stricto Sensu durante o período emergencial devido à pandemia da COVID-19, a presidente da comissão examinadora assinará a ata, substituindo as assinaturas dos demais membros da banca. Este documento possui chave de autenticidade gerada pelos sistemas FURG, podendo ser verificada em <https://www.furg.br/consultar-documentos>.

Profa. Dra. Cláudia Mentz Martins – Orientadora (FURG)

Prof. Dr. José Luis Giovanoni Fornos (FURG)

Profa. Dra. Mairim Linck Piva (FURG)

Profa. Dra. Inara de Oliveira Rodrigues (UESC - Ilheus/BA)

Profa. Dra. Miriam Denise Kelm (UNIPAMPA)

Para Dimitri, Vicente e Francisco, amores meus!

AGRADECIMENTOS

Em condições normais, escrever uma tese implica reclusão. Em tempos de Pandemia, a solidão aumenta. A partir de 2020, passamos para o formato remoto. Enquanto escrevia, lembrava-me dos caminhos percorridos e das pessoas a quem sou grata.

Agradeço à Margarida, minha mãe. Após já ter dado à luz cinco crianças, ela optou por me aceitar em seu ventre e me criar. De seus dez filhos, sete são mulheres. Agradeço às irmãs mais velhas, Iara, Jurema e Jacira, por trazerem livros da Biblioteca da Escola e por compartilharem histórias com os irmãos. Minha vontade de saber começou naquela época, final dos anos sessenta.

Gratidão aos meus filhos, Volmar Junior e Victor Hugo. Ensinar-me o elementar em computação, quando um *personal computer* era novidade, na década de noventa. Foi a partir da motivação do filho Volmar que enviei meu projeto de tese e, sendo aprovada, fomos colegas em algumas disciplinas. Obrigada, filho pelas boas prosas literárias! Ao mudar de cidade, na condição de estudante universitária, dividi apartamento com o filho mais novo, Victor Hugo. Obrigada, filho pela parceria nessa fase de nossos estudos!

Obrigada Juliana Blasina por me receber em sua casa antes de minhas aulas na FURG e pelas conversas sobre literatura e feminismos. Lindas manhãs com meu neto Dimitri.

Obrigada aos professores e professoras que ministraram as disciplinas ao longo do curso. Valiosas contribuições para a realização deste trabalho. Obrigada à secretária do Programa de Pós-Graduação em Letras, Isabel M. Farias, pela atenção e cordialidade.

Agradeço aos professores doutores Mairim Linck Piva (FURG), Inara de Oliveira Rodrigues (UESC – Ilheus/BA), Miriam Denise Kelm (UNIPAMPA) e José Luís Giovanoni Fornos (FURG) por generosamente aceitaram compor a Banca de defesa de minha tese e pela leitura cuidadosa do texto. Seus apontamentos foram valiosos para a versão final da pesquisa.

Minha gratidão à professora doutora Cláudia Mentz Martins por me acompanhar nesta jornada. Suas incansáveis leituras, paciência, incentivo em momentos difíceis foram fundamentais. Enfrentamos dificuldades. Tivemos que nos adaptar a novos formatos, ensino remoto e consequências, enfim, que esse período pandêmico representou em nossas vidas. Obrigada, Cláudia pela orientação e amizade.

Obrigada, Maria Luiza Diello pelo apoio nessa trajetória e em tantas outras.

Concluir o doutorado é a realização de um sonho, que foi possível graças às políticas educacionais postas em prática nos governos Lula e Dilma, com destaque para a expansão do Ensino Superior. Obrigada, Presidente Luiz Inácio. Obrigada, Presidenta Dilma Rousseff.

“As crianças futuras que serão os arquitetos de outras cidades e inventarão o espaço e a luz e o céu e o mar e o amor e o corpo, porque uma força interior amadurece lentamente e de súbito irrompe e é uma força de mudança, então no tecido social abrem-se buracos demasiado numerosos, as casas desmoronam-se, as cidades de medo e agressão e silêncio começam a rasgar-se, e por todos os rasgões vai entrando o sol e cabeças de crianças assomam. ”¹

“A simbólica se confunde com o desenvolvimento de toda a cultura humana. Na irremediável ruptura entre a fugacidade da imagem e a perenidade do sentido que o símbolo constitui, precipita-se a totalidade da cultura humana, como uma mediação perpétua entre a Esperança dos homens e sua condição temporal. ”²

¹ GERSÃO, Teolinda, 1984, p. 109-110.

² DURAND, Gilbert, 1988, p. 110.

RESUMO

Há mais de um século e meio *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, apareceu ao público pela primeira vez. Desde então vem encantando leitores e suscitando reflexões ao redor do mundo. André Dabezies (1997) aponta que entre os critérios determinantes para a classificação de mito literário, implica avaliar o número de vezes que a obra ou o tema mítico foram retomados, a quantidade de tiragens editoriais do livro que dá origem ao mito, as reações de diferentes leitores, as derivações, as alusões passadas ou atuais ou a sua presença na linguagem cotidiana. O estudo da personagem Emma Bovary será estruturado e desenvolvido, nesta pesquisa, a partir de pressupostos e conceitos que caracterizam o mito literário e sua reatualização em personagens da escritora portuguesa Teolinda Gersão. Antes de aludir ao mito literário, mencionamos concepções relativas ao mito propriamente dito. Dessa forma, evidenciamos as diferenças entre os dois termos e apontamos a extensão do domínio que esta analogia apresenta. A perspectiva de que se vale esta pesquisa engloba ponderações correspondentes às teorias de autores como Mircea Eliade, Pierre Brunel, Joseph Campbell, Gilbert Durand, entre outros. Para sistematizar nosso estudo, portanto, ao proceder à análise dos romances de Teolinda Gersão, agrupamos as características que compõem o mito bovariano em feixes (mitemas), que serão organizados em torno de uma ideia central e subdivididos em: I. Imagem distorcida de si mesma, II. Frustração, III. Busca por uma realidade imaginária e IV. Aniquilamento. Assim, a evidência de reatualização do mito bovariano em narrativas de Gersão, segundo a constituição da trajetória das personagens que selecionamos, será investigada em *Lavinia (O silêncio, 1981)*, *Virita (A casa da cabeça de cavalo, 1995)*, *Amélia (A árvore das palavras, 1996)* e *Olímpia (Passagens, 2014)*, em que verificamos como se deu a reatualização do mito, se ela acontece integralmente, ou em partes.

Palavras-chave: Emma Bovary. Mito literário. Teolinda Gersão. Literatura Portuguesa.

ABSTRACT

More than a century and a half ago *Madame Bovary* (1857), by Gustave Flaubert, appeared to the public for the first time. Since then, it has been enchanting readers and stimulating reflections around the world. André Dabezies (1997) points out that among the determining criteria for a classification of literary myth, it implicates evaluating the number of times that the work or the mythical theme was resumed, the number of editorial prints of the book whose myth emerges, reactions from different readers, derivations, past or current allusions or their presence in everyday language. The study of the character Emma Bovary will be structured and developed, in this research, based on assumptions and concepts that characterize the literary myth and its re-actualization in characters by the Portuguese writer Teolinda Gersão. Before alluding to the literary myth, we mentioned conceptions related to the myth itself. In this way, we evince the differences between the two terms and point out the extension of the domain that this analogy presents. The perspective used by this research includes considerations corresponding to the theories of authors such as Mircea Eliade, Pierre Brunel, Joseph Campbell, Gilbert Durand, among others. To systematize our study, therefore, when analyzing the novels of Teolinda Gersão, we grouped the characteristics that constitute the Bovarian myth into bundles (mythemes), which will be organized around a central idea and subdivided into: I. Distorted image of yourself, II. Frustration, III. Search for an imaginary reality and IV. Annihilation. Thus, the evidence of the re-actualization of the Bovarian myth in narratives of Gersão, according to the constitution of the trajectory of the characters we selected, will be investigated in *Lavínia (O Silêncio, 1981)*, *Virita (A casa da Cabeça de Cavalo, 1995)*, *Amélia (A árvore das Palavras, 1996)* and *Olímpia (Passagens, 2014)*, in which we verified how the myth was re-actualized, whether it happens in its entirety, or in parts.

Keywords: Emma Bovary. Literary myth. Teolinda Gersão. Portuguese Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 O ARTISTA, À IMAGEM DE DEUS, É UM DEMIURGO	20
1.1 Gustave Flaubert – <i>Emma Bovary c’est moi</i>	20
1.2 Teolinda Gersão – Há um mundo que se quebra quando eu falo	24
2 MITO, SÍMBOLO E MITO LITERÁRIO	34
2.1 O mito lança luz sobre a estrutura do tempo	34
2.2 Os símbolos conduzem o homem ao seu estado de inocência	42
2.3 Mito literário: Uma estranha alquimia transforma a vida em obra de arte	54
3 EMMA BOVARY: UM MITO LITERÁRIO – POR QUE, MEU DEUS, EU FUI ME CASAR?	61
3.1 Senhorita Emma Rouault	61
3.2 <i>Madame Bovary</i> – o romance dos romances	63
4 O MITO BOVARIANO REATUALIZADO	73
4.1 As quatro personagens de Gersão: um prólogo	75
4.1.1 Lavínia – Onde ficou a minha vida, em algum momento, algures deixei-me ficar	75
4.1.2 Virita – <i>Mon amour pour toi peut être mon poison et mort, mas je ne connais pas d’obstacles</i>	76
4.1.3 Amélia – A vida era falsa, armava-lhe ciladas, em que ela, descuidada, caía	78
4.1.4 Olímpia – A troca da simulação do amor de um homem, suportava tudo	80
4.2 Mítemas	81
4.2.1 Imagem distorcida de si mesma	85
4.2.2 Frustração	118
4.2.3 Busca por uma realidade imaginária	145
4.2.4 Aniquilamento	174
CONCLUSÃO	200
REFERÊNCIAS	220

INTRODUÇÃO

Em *Madame Bovary*, Charles Bovary abre a cortina para que possamos encontrar Emma. A sequência narrativa – iniciada com a chegada de um calouro atrapalhado na nova escola local – é conduzida até quase o final do segundo capítulo da primeira parte, evidenciando atributos que revelam o modo de ser e agir desta personagem masculina. Somente aí se dá o encontro do leitor com aquela que se tornaria um marco na literatura mundial:

Seu pescoço saía de uma gola branca, rebatida. Os cabelos, de que dois bandós negros pareciam cada um feito de uma só peça, de tal forma eram lisos, estavam repartidos no meio da cabeça por uma risca fina, que se afundava ligeiramente, conforme a curva do crânio; e, mal deixando ver a ponta da orelha, iam confundir-se, por trás, num birote abundante, com um movimento ondulado em direção às têmporas, que o médico do campo notou ali pela primeira vez na vida (FLAUBERT, 2011, p. 92).

Henri James, em *Notes on novelists* (1914) [*Apontamentos sobre romancistas*], discorre a respeito da grandeza que o romance *Madame Bovary* (1857) representa e sua peculiaridade em poder ser fruído seja por leitores iniciantes, ou por especialistas. Isto deriva da firme esfericidade que marca uma obra rara, em que há algo em si que contempla toda e qualquer pessoa, conforme James: “It may be read ever so attentively, ever so freely, without a suspicion of how it is written, to say nothing of put together, it may be equally be read under excitement of these perceptions alone, one of the greatest known to the reader who is fully open to them”³ (JAMES, 1914, p. 101).

Desde sua aparição, há mais de um século e meio, *Madame Bovary* tem cativado leitores e inspirado reflexões que vão da literatura, à psicologia, à antropologia e à sociologia. A estrutura e o desenvolvimento do estudo da personagem Emma Bovary, nesta pesquisa, dar-se-á a partir de pressupostos e conceitos que caracterizam o mito literário. Para tal, selecionamos escritos de autores como Pierre Brunel, Philippe Sellier, Andre Dabezies, Frédéric Monneyron, entre outros.

O mito, de acordo com Gilbert Durand, em *Campos do imaginário* (1996a), surge em primeiro lugar como um discurso, que traz para o palco situações e cenários mais ou menos não naturais: “Digo ‘mais ou menos’, mas é sempre no campo do não-natural ou do não-

³ Pode ser lido com muita atenção, ou muito livremente, sem a mínima ideia de como foi escrito, pode não dizer nada que agregue, pode ser igualmente lido apenas sob o entusiasmo de percepções, estas mais familiares ao leitor que esteja totalmente aberto a elas. (As citações em língua estrangeira serão transcritas no idioma original no corpo do texto e traduzidas por mim em nota de rodapé. Se forem utilizados textos de outros tradutores, estes serão citados nas respectivas notas ou diretamente nas referências).

profano que se situa o discurso mítico. Este discurso é segmentável em pequenas unidades semânticas que, segundo Claude Lévi-Strauss, denominam-se ‘mitemas’” (DURAND, 1996a, p. 94 – *grifos do autor*).

Convém referir que a alusão de Durand às pequenas unidades semânticas, trata-se da interpretação que Claude Lévi-Strauss, ao buscar na linguística, e por analogia, designou *mitema* a unidade constitutiva do mito. Segundo o pensamento do antropólogo, os mitos possuem um sentido que não decorre de elementos isolados que entram em sua composição, mas do modo como eles combinam entre si.

Em sua reflexão, Lévi-Strauss sublinha que o mito pertence à ordem da linguagem, faz parte dela; entretanto, a linguagem, tal como é utilizada no mito, exhibe propriedades específicas que só podem ser buscadas *acima* do nível habitual da expressão linguística. Elas são de natureza mais complexa do que as que se encontram numa expressão linguística de um tipo qualquer.

Há, portanto, em decorrência disso, consequências importantes: o mito, como todo ser linguístico, é formado de unidades constitutivas, que implicam a presença de todas aquelas que intervêm normalmente na estrutura da língua, ou seja, fonemas, morfemas e semantemas. É importante observar que as unidades referidas estão em relação a estes últimos como eles próprios em relação aos morfemas, e estes em relação aos fonemas. “Cada forma difere da que a precede por um grau mais alto de complexidade” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 189).

Estas unidades constitutivas são o que Lévi-Strauss convencionou denominar mitemas. Na sequência de suas pesquisas, apresenta-se uma interrogação: como proceder para reconhecer e isolar os mitemas? Entre outras conclusões a que chega Lévi-Strauss, destacamos a mais pertinente ao nosso estudo: “as verdadeiras unidades constitutivas do mito não são as relações isoladas, mas *feixes de relações*, e que é unicamente na forma de combinações desses feixes que as unidades constitutivas adquirem uma função significante” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 227 – *grifos do autor*).

Semelhante ao que evidenciou Lévi-Strauss (2008) está o pensamento de Gilbert Durand (1996a) ao observar que o mito assinala-se e demarca-se de qualquer outro discurso. A sua determinação se faz, naturalmente, pelo léxico, conforme Durand. O segundo ponto de referência é constituído pelas articulações dos mitemas, que são redundantes, “o que significa que o mito, não estando nunca inscrito numa lógica demonstrativa, é forçado a folhear – é um termo tomado de Lévi-Strauss – a repetir, quase que diria, a repisar” (DURAND, 1996a, p. 95-96).

Verificamos, portanto, seguindo o fio condutor das concepções expressas por Durand, que o mito nunca se conserva em seu estado puro. Existem inflações e deflações. Em *Campos do imaginário* (1996a), Durand observa que homem se insere num universo mítico que não é visível e se vê forçado a repeti-lo de formas diferentes. As evoluções ou manipulações que o mito vai sofrer, Durand define como *perenidade, derivação e desgaste*: “Vamos levantar um problema de funcionamento ou ainda – se eu pretendesse utilizar a linguagem freudiana – um problema de aparelho. Fala-se de aparelho psíquico: vamos ver agora qual é o aparelho do mito” (DURAND, 1996a, p. 97).

Assim, o mito sendo perene, de acordo com seu movimento temporal, mantém-se numa semântica fixa, nunca desaparece. Contudo, ele se desgasta, o que significa que existem períodos de intensidade e períodos de apagamento, de ocultação. Durand lembra que, desde o momento em que mito se trata de coisas humanas: “Categorizamos, classificamos, atribuímos sistemáticas, mas eles nunca se aplicam integralmente na medida em que se trata, justamente, de algo flutuante porque vivo e também ‘pensante’” (DURAND, 1996a, p. 98 – *grifo do autor*).

De acordo com o propósito de nossa pesquisa, a noção de mitema será tratada a partir do enfoque durandiano. Sua evolução, ao longo do trabalho, seguirá no sentido de imbricar-se às concepções do autor relativas à perenidade, às derivações e ao desgaste do mito. Os aportes teóricos que aludem ao mito propriamente dito, apontados na primeira parte da pesquisa, terão o objetivo de demarcar a trilha que conduz à designação de mito literário.

Entre as análises cujo foco volta-se ao mito literário, sublinhamos a ponderação de André Dabezies: ele observa que, na criação literária, o mito intervém na relação do escritor com sua época e seu público, e que o escritor manifesta sua experiência ou suas convicções por meio de imagens simbólicas que repercutem um mito já ambientado ou são reconhecidas pelo público como exprimindo uma imagem fascinante.

Assim como o mito não é identificável com *um* texto, o texto literário não é, em si, um mito, ele retoma e reedita imagens míticas: “ele próprio pode adquirir valor e fascínio mítico em certas circunstâncias, para determinado público durante certo tempo. Igualmente, ele pode perder seu valor mítico quando o público, ou as circunstâncias mudam” (DABEZIES *In*: BRUNEL, 1997, p. 732).

Em seu artigo “Mitos primitivos e mitos literários” (1997), Dabezies assinala que o mito representa uma forma acabada e complexa daquilo que pode ser chamado de linguagem simbólica ou significativa. Tudo aquilo que dá sentido e valor ao homem existente, tudo aquilo que o expressa, passa por essa linguagem simbólica. Ao destacar a poesia como

expressão privilegiada e, por conseguinte, essencial à existência, o pensamento de Dabezies encontra eco em Bachelard, pois:

O devaneio poético escrito, conduzido até dar a página literária, vai ser para nós um devaneio transmissível, vale dizer, uma inspiração na medida dos nossos talentos de leitores. [...] notemos, aliás, que um devaneio, diferentemente do sonho, não se conta. Para comunicá-lo, é preciso escrevê-lo com emoção, com gosto, revivendo-o melhor ao transcrevê-lo. Tocamos aqui no domínio do amor escrito. (BACHELARD, 1988, p. 8).

A verdade do mito é uma verdade simbólica que propõe para o mundo, para a vida e para as relações humanas, um sentido que não pode impor nem demonstrar. Na medida em que determinada figura revela-se viva e fascinante para uma dada coletividade, significa que ela exprime para essa comunidade algumas de suas razões de viver, uma maneira de compreender o universo, bem como sua própria situação em tal contexto histórico.

Dabezies (1997, p. 734) aponta que seria válido tentar formular o mito no plano existencial, onde ele geralmente é reduzido a um imperativo ou a um optativo – “morra e torne-se!” ou então “o amor desejaria a eternidade, mas esbarra no limite” – que visa a responder um problema urgente ou alguma questão mais ou menos permanente e polivalente para a humanidade. Na sociedade dessacralizada, conforme escreve Dabezies, a produção literária representa ainda um dos campos privilegiados onde o mito pode exprimir-se; contudo, na literatura, nem todas as versões do mito têm igual importância.

Algumas, o *Fausto* de Goethe, por exemplo, terão profunda admiração, graças a seu sucesso formal ou à sua irradiação mítica. Outras, no entanto, poderão comportar inflexões decisivas no que tange à significação do esquema antigo. É preciso que se parta de uma espécie de escala de níveis de interpretação da obra: primeiro o que o autor quis fazer de sua versão do mito, ou seja, em que e por que ele inova; em seguida, o que a época e a mentalidade coletiva expressam através de suas intenções (ou de seu inconsciente). Para Dabezies é importante que fique claro: “o que, do esquema permanente do mito, passa através da ‘atualização’ representada pelo novo texto” (DABEZIES *In*: BRUNEL, 1997, p. 735 – *grifo do autor*).

Estas considerações iniciais relativas ao mito têm o propósito de conduzir nossa pesquisa à noção de mito literário. Em seguida, após ter evidenciado estes conceitos, o passo seguinte será apontar os elementos próprios do mito literário na personagem Emma Bovary. Ao longo deste estudo, características que compõem o mito bovariano serão agrupadas e identificadas como mitemas. A existência desses mitemas será examinada em narrativas de onde emergem outras personagens.

A partir da trajetória de quatro personagens oriundas da imaginação criativa da escritora portuguesa Teolinda Gersão será feita a verificação da existência de mitemas. Ei-las: Lavínia, em *O silêncio* (1981); Virita, em *A casa da cabeça de cavalo* (1995); Amélia, em *A árvore das palavras* (1996), e em *Passagens* (2014), Olímpia⁴.

O que pretendemos com esta investigação é elencar aspectos que indiquem evidência de reatualização do mito citado nas narrativas de Gersão, segundo a constituição de cada personagem. Ou seja, verificar se houve reatualização, se ela acontece integralmente, ou em partes. Deste ponto em diante, o arranjo deste trabalho será feito em quatro capítulos.

No primeiro capítulo, “O artista, à imagem de Deus, é um demiurgo”, serão abordados aspectos relativos à vida e obra dos autores Gustave Flaubert e Teolinda Gersão, assim como tópicos de narrativas e personagens, haja vista mesclarem-se com estes as teorias de mito literário que se delinearão ao longo destas páginas. Serão apontadas correlações com o contexto social e histórico em que foram concebidos os romances, assim como o período em que a trama é ambientada em cada narrativa.

O segundo capítulo, “Mito, símbolo e mito literário”, será elaborado subdividindo-se em três partes. As teorias serão abordadas no sentido de que sejam alcançadas combinações e estruturas capazes de evidenciar na personagem flaubertiana Emma Bovary um mito literário. Os tópicos desse capítulo versam sobre mito, símbolo (passando por arquétipo) e mito literário.

O primeiro subcapítulo, “O mito lança luz sobre a estrutura do tempo”, corresponde a concepções relativas ao estudo do mito propriamente dito. Considerando que a proposta deste estudo é analisar o mito bovariano e sua reatualização na literatura atual, o fio condutor passa, principalmente, pelas concepções do historiador das religiões Mircea Eliade e do antropólogo Gilbert Durand. Os dois estudiosos concebem os mitos como reveladores da atividade criadora, conferindo significação e valor à existência e fornecendo os modelos para a conduta humana. Durand, a este respeito, escreve: “O mito tem a mesma estrutura da música. A compreensão qualitativa do *sentido* do mito, tal como foi posta em relevo por Eliade ou Griaule dá conta, em última análise, da forma ‘folheada’ do mito” (DURAND, 2012, p. 361 – *grifo do autor*).

⁴ *O silêncio* teve sua primeira publicação em janeiro de 1981, pela Bertrand e uma segunda em outubro do mesmo ano. Em 1984, a terceira foi pela editora O jornal, usada nesta pesquisa. Mais tarde, em 1995, a quarta foi pela Dom Quixote. *A casa da cabeça de cavalo* é do ano de 1995, pela Dom Quixote, teve uma segunda edição, em 1996, pela mesma editora e, em 2017, houve a primeira publicação pela Porto Editora – aqui estudada. *A árvore das palavras* é de 1996. A edição que usamos é de 2004, da editora brasileira Planeta. *Passagens* é de 2014, publicado pela Editora Sextante.

De acordo com a mesma acepção, Eliade evidencia: “Se o Mundo lhe fala através de suas estrelas, suas plantas e seus animais, seus rios e suas pedras, suas estações e suas noites, o homem lhe responde por meio de seus sonhos e de sua vida imaginativa, de seus Ancestrais ou de seus totens” (ELIADE, 2011, p.102).

Entre as obras de Gilbert Durand analisadas para a composição desta parte do trabalho, estão *Campos do Imaginário* (1996a) e *As estruturas antropológicas do imaginário* (2012). De Mircea Eliade, *Mito e realidade* (2011), *O mito do eterno retorno* (1992) e *Tratado da história das religiões* (2008) serão estudados.

A parte seguinte, “Os símbolos conduzem o homem ao seu estado de inocência”, versará sobre símbolo e arquétipo, embasando-se no pensamento de Gilbert Durand. A pesquisa nas obras de Durand direcionará o estudo para teorias de autores como Paul Ricoeur, C. G. Jung, Roland Dalbiez, Ernst Cassirer e outros. O exame da obra de Cassirer orientada para o interesse simbólico será feito, nesta seção, com a finalidade de assinalar a relevância de sua investigação voltada ao mito, à magia, à religião e à linguagem.

Para a designação de símbolo, o estudo se dará, principalmente, a partir de *A imaginação simbólica*, Durand (1988). O autor se refere à visão de Gaston Bachelard neste campo do saber. Sendo assim, será destacado o que aponta Durand a respeito da hermenêutica bachelariana, o que remete para noções de símbolo na própria obra de Bachelard.

Em seguida, como parte final do segundo capítulo, vem “Mito literário: uma estranha alquimia transforma a vida em obra de arte”, a análise será elaborada de acordo com autores como Pierre Brunel, em *Dicionário de mitos literários* (1997), Raymond Trousson com *Thèmes et mythes: questions de méthode* (1981) [*Temas e mitos: questões de método*] e o ensaio “*Q’est ce qu’un mythe littéraire*”⁵ (1984) [“O que é um mito literário”], de Philippe Sellier.

Entre as teorias examinadas, os estudos de Sellier sinalizam para uma definição de mito literário a partir da própria noção de mito. André Dabezies, em *Visages de Faust au XX^e siècle* (1967) [Fases de Fausto no Século XX] evidencia evolução das pesquisas voltadas a esse campo do saber. O capítulo será finalizado destacando-se *Mitos y literatura*⁶ (2004) [*Mitos e literatura*], obra em que Frédéric Monneyron e Jöel Thomas apontam que entre as

5 SELLIER, Phillipe. “*Q’est ce qu’un mythe littéraire?* ” [“O que é um mito literário?”]. In: *Littérature*, nº 55, 1984:112-26. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23800762>. Acesso em 29/08/2021.

⁶ Título original: *Mythes et littérature*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002. O título original, acompanhado de data da primeira publicação (sempre que possível), será colocado em nota de rodapé quando se tratar de obra traduzida para idioma que não o português do Brasil. Nesse caso, a tradução do título, feita por mim, constará entre colchetes. Quando se tratar de obra oficialmente traduzida para o português, virá, normalmente, nas referências, ao final da pesquisa.

criações humanas suscetíveis de expressar o pensamento mítico, a criação literária seja, talvez, a mais privilegiada.

Uma vez examinados os conceitos de mito e as correlações que conduzem ao estudo de mito literário, o terceiro capítulo “Emma Bovary: um mito literário – Por que, meu Deus, eu fui me casar? ”, será composto de duas partes. A primeira subdivisão “Senhorita Emma Rouault” tem por objetivo abordar aspectos relativos ao encontro de Emma com Charles, as motivações de seu pai para aceitar o pedido de casamento, assim como fatos iniciais da vida de casados, em que Emma passa à condição de Madame Bovary.

O próximo segmento do terceiro capítulo, “*Madame Bovary* – o romance dos romances”, dedicar-se-á às teorias e à crítica literária, objetivando alcançar elementos que justifiquem a identificação da personagem Emma Bovary como mito literário. Opiniões de críticos de diferentes épocas serão evidenciadas, tanto próximas à primeira publicação do romance de Flaubert, quanto atuais. Entre eles, estarão: Albert Thiboudet (1935), Paul de Man (1965), Mario Vargas Llosa (1975) e Geoffrey Wall (2011).

Para o fechamento do capítulo três, a fundamentação teórica aí apresentada, investigará em obras de Gilbert Durand e outros autores que tratam do tema, considerações relativas à mitocrítica. Este método de interpretação auxiliará na organização de elementos sincrônicos entre a personagem Emma Bovary e aquelas aqui analisadas. Através da combinatória de situações, personagens e cenários, pretendemos detectar as diferentes “lições” que traz o mito bovariano e, conseqüentemente, determinar a existência de sua reatualização e como ela se dá nas obras que escolhemos para analisar neste trabalho.

Quanto ao método mitocrítico para a análise de um texto literário, Durand destaca: “Tornam-se necessárias algumas observações teóricas para especificar o grau de parentesco que existe entre qualquer narrativa redundante do tipo mitológico e os regressos, os renascimentos que a história assinala” (DURAND, 1996a, p. 194).

A organização do quarto capítulo, “O mito bovariano reatualizado”, dar-se-á a partir da seleção de características que compõem o mito em Emma Bovary que, organizadas em grupos, constituirão os mitemas. Antes de iniciarmos a análise dos mitemas, as personagens de Teolinda Gersão serão apresentadas. Pretendemos, nesta etapa da pesquisa, extrair do texto de Gersão o exato momento em que a criadora deu a conhecer suas criaturas. Serão tomados excertos correspondentes à primeira aparição de cada uma nos respectivos romances.

Feitas as apresentações, a investigação em cada grupo (feixe) se dará partir de uma ideia central. Os mitemas apontados são: I. Imagem distorcida de si mesma; II. Frustração; III. Busca por uma realidade imaginária e IV. Aniquilamento.

Na parte do texto dedicada aos aspectos teóricos, aludimos à noção de mitema, contudo, para que fique adequadamente demonstrado o rumo que seguiremos ao desenvolver a análise, retomaremos esse conceito ampliando seu escopo a partir de abordagens pertinentes ao objetivo que pretendemos atingir.

A verificação dos mitemas corresponderá a um subcapítulo. Em vista disto, o mitema I, “Imagem distorcida de si mesma”, corresponderá à seção 4.2.1 e assim, sucessivamente, até 4.2.4. Cada divisão, ou análise de ocorrência de mitema, terá em sua abertura as características evidenciadas em *Emma Bovary*. Por exemplo, na subseção 4.2.1, “Imagem distorcida de si mesma”, apontamos excertos da narrativa de Flaubert que indiquem como se dá esse aspecto na personagem Emma. A partir daí, passamos então à consulta aos textos de Gersão.

Além de examinarmos as peculiaridades de cada mitema, através dos estudos do mito e suas relações com a literatura, consideraremos contribuições teóricas de autores voltadas à psicologia, à sociologia, à teoria literária, aos estudos da linguagem, à filosofia e outras perspectivas pertinentes. Obras como as de Sigmund Freud, C. G. Jung, Karen Horney, Jolande Jacobi, Georges Bataille, C. S. Lewis, Erich Fromm, Simone de Beauvoir, Michelle Perrot, Luce Irigaray, Adriana Cavarero, Denise Riley, Gerda Lerner, Louise Kaplan e Judith Butler, serão pesquisadas.

Nossa análise volta-se para elementos encontrados nos textos, na ação das personagens, segundo seus autores. Assim, a frustração, por exemplo, será observada como “lição” ou mitema do mito literário de *Emma Bovary*. Examinaremos como se dá esse processo no romance de Flaubert e investigaremos, a seguir, nas narrativas de Teolinda Gersão selecionadas para este estudo, as condições em que esse ordenamento é expresso. Nesse sentido, vale destacar que esta pesquisa vincula-se ao estudo do mito literário e sua reatualização.

Os estudos citados no campo da psicologia e psicanálise terão o objetivo de lançar luz ao entendimento de determinadas situações na urdidura das histórias de cada personagem. Isto posto, sublinhamos não se tratar de análise psicológica, até porque, para isso, demandaria um conhecimento aprofundado que não nos atrevemos abarcar.

Para as questões voltadas às narrativas e teorias da literatura, contaremos com aportes teóricos de Georg Lukács, Antonio Candido, Carlos Reis, René Wellek e Austin Warren. Segundo Antonio Candido (1974, p. 58), no romance, o escritor estabelece a lógica da personagem. Para o autor, a nossa interpretação dos seres vivos é mais fluida, variando de acordo com o tempo ou as condições da conduta. No romance, podemos variar relativamente

a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva de sua existência e a natureza de seu modo de ser. A profundidade da personagem é um universo, cujos dados estão à mostra, foram pré-estabelecidos por seu criador.

Enlaces entre história e literatura à época em que o enredo de cada romance é ambientado serão evidenciados em autores como Paul Ricoeur, Joyce Moss, Michelle Perrot e Sandra J. Pesavento. No caso de um texto literário que fale de seu tempo, escreve Pesavento (2012, p. 50), o historiador sobre ele se debruça para resgatar as sensibilidades, as razões e os sentimentos de uma época, traduzidos esteticamente em narrativa pelo autor. Assim, o historiador não busca nele a verdade de um outro tempo, vendo no discurso de ficção a possibilidade de acessar o passado, mas a concepção de passado, formulada no tempo da escritura.

1 O ARTISTA, À IMAGEM DE DEUS, É UM DEMIURGO⁷

1.1 Gustave Flaubert – *Emma Bovary c'est moi*⁸

Segundo a crítica literária irlandesa, Enid Starkie, em seu livro *Flaubert: The making of the master* (1967) [*Flaubert: o processo criativo do mestre*], o autor de *Madame Bovary*, após longo período de relativa negligência, de críticas severas e, por que não dizer, até desprezo dos intelectuais, começa a se recompor e atrair a atenção da vanguarda. Starkie aponta para a infinidade de pesquisas, teses, artigos pertinentes ao autor e sua obra ao redor do mundo.

A autora lembra que alguns anos depois do início do século XX, em uma época de literatura comprometida, a crítica que se fazia a Flaubert era de não ter se envolvido em problemas contemporâneos, não os ter estudado e parecer indiferente a eles. Passados quase trinta anos da Segunda Guerra, os leitores começaram a se cansar da *littérature engagée* [literatura engajada] e desejavam retornar, conforme escreve Starkie, ao interesse da “arte pela arte”. Surgem estudos acadêmicos⁹ em que se analisam tanto os primeiros escritos do autor, ainda na juventude, publicações póstumas, assim como sua correspondência.

Enid Starkie observa que, mesmo na França nunca houve “*étude d'ensemble*” [pesquisa geral] totalmente satisfatória sobre Flaubert que produzisse, além de uma análise do escritor, uma representação do ser humano, com todas as suas complexidades e contradições. Os estudos sobre ele voltavam-se à sua arte. Justo ele, aponta Starkie, que se importou tão sinceramente com as coisas: “who was deeply hurt by the ugliness and gross stupidity of the world, and who had a longing for innocence and purity; a man of deep affections and loyalties¹⁰ (STARKIE, 1967, p. 18).

Embora a afirmação de Henry James a respeito de Flaubert como *novelist's novelist* [o romancista entre os romancistas] seja recorrente nas mais variadas épocas e lugares em que sua obra seja objeto de estudos, a severidade com que tece determinadas passagens em sua crítica, principalmente ao se referir à sua obra prima, é evidente. Harold Bloom, em *Modern Critical View: Gustave Flaubert* (1988) [*Posição Crítica Moderna: Gustav Flaubert*], ao se

⁷ GUSDORF, Georges, 1984, p. 137 e MONNEYRON, Frédéric; THOMAS, Jöel. 2004, p. 36.

⁸ “Emma Bovary sou eu”. Frase que se tornou célebre, proferida por Flaubert durante o julgamento, ao se defender da acusação por obscenidade. Ver: nota 137.

⁹ Enid Starkie refere-se aos trabalhos de Jean Bruneau: *Les Débuts Littéraires de Gustave Flaubert* (Librairie Armand Colin, 1962) e de Antoine Youssef Naaman: *Les Débuts de Gustave Flaubert et sa Technique de la Description* (Librairie A. G. Nizet, Paris 1962).

¹⁰ Que se magoava profundamente pela feiura e estupidez vulgar do mundo, e que ansiava por inocência e pureza; um homem de profundos afetos e lealdades.

repotar às observações de Henry James, escreveu: “The most troubling critique of *Madame Bovary* that I know is by Henry James, who worried whether we could sustain our interest in a consciousness as narrow as Emma’s”¹¹ (BLOOM, 1988, p. 2).

Henry James, em *Notes on novelists*, lembra que Émile Faguet, na série publicada em 1899, *Les Grands Écrivains Français* [Grandes escritores franceses], tratou da vida e da obra de Flaubert com tal clareza e lucidez, que, a partir daí toda a crítica meticulosa tivesse por base este estudo. James observou, porém, que sua própria percepção de falante inglês tenha feito com que determinados elementos da obra de Flaubert que Faguet não tivesse evidenciado, viessem à tona: “though I enter into everything Faguet has said, there are things that I am conscious of his not having said; another is that inevitably there are particular possibilities of reaction in our English-Speaking consciousness that hold up a light of their own”¹² (JAMES, 1914 p. 65).

Se, por um lado, Henry James aponta mediocridade e consciência estreita na protagonista flaubertiana: “The book is a picture of the middling as much as they like, but does Emma attain even to *that*? Hers is a narrow middling even for a little imaginative person whose “social” significance is small¹³ (JAMES, 1914, p. 84 – *grifos do autor*). De outro modo, Albert Thibaudet evidencia aspectos que Henry James deixou escapar: “Elle est ardente beaucoup plus passionnée. Elle est faite pour aimer l’amour, aimer le plaisir, aimer la vie, beaucoup plus que pour aimer un homme, faite pour avoir des amants plus que pour avoir un amant”¹⁴ (THIBAUDET, 1935, p. 104).

Flaubert, filho de um cirurgião respeitado na região Rouen, desfrutou de uma infância confortável. Sua vocação literária já despontava aos dez anos de idade, quando começou a compor peças e contos. Aos quinze, seus escritos, suficientemente elaborados, prenunciavam as grandes obras de sua maturidade.

Contudo, conforme escreve Raymond N. Mackenzie, na introdução da edição inglesa de *Madame Bovary* (2009), o pai de Flaubert sentia que seu garoto precisava de uma profissão: “If Gustave would not follow in his father’s footsteps and study medicine (as his

¹¹ A crítica mais inquietante de *Madame Bovary* que eu conheço é a de Henry James, que se afligia se pudéssemos manter nosso interesse em uma consciência tão estreita quanto a de Emma.

¹² Embora eu entenda tudo o que Faguet disse, há coisas que eu estou ciente de não terem sido ditas; ademais, existem possibilidades de reações peculiares em nosso sentido de falante inglês que, por si mesmos, favorecem o entendimento.

¹³ O livro é um retrato dos mediócrs como eles parecem, mas Emma alcança de fato *isso*? A sua é uma mediocridade estreita mesmo para uma pessoa de imaginação limitada cuja expressão “social” seja insignificante.

¹⁴ Ela é mais fogosa que apaixonada. Feita mais para amar o amor, o prazer, a vida, do que para amar um homem, feita para ter amantes e não um amante.

older brother had done), then the logical alternative was law”¹⁵ (MACKENZIE *In: FLAUBERT*, 2009, p. 8).

Por mais que detestasse a carreira jurídica, Flaubert partiu para Paris em 1841, a fim de cursar a faculdade de Direito. Seu foco de interesse incidia minimamente no estudo das leis, sendo que seu tempo era dedicado quase com exclusividade à escrita. Nesse período ele escreveu a primeira versão de *L’Education Sentimentale* [*Educação Sentimental*] e concluiu o romance autobiográfico *Novembre* [*Novembro*]. Em 1844, uma severa crise de epilepsia, agravada por sucessivas ocorrências, impediu-o de continuar seus estudos em Paris. Em sua volta a Rouen, entre o final de janeiro e início de fevereiro daquele ano, em que permaneceu sob os cuidados de seu pai, descreve seu estado de saúde em uma carta ao amigo Ernest Chevalier:

*Mon vieil Ernest,
Tu as manqué sans t’en douter faire le deuil de l’honnête homme qui t’écrit ces lignes. Oui l’ancien, oui jeune homme, j’ai failli aller voir Pluton, Rhadamante et Minos. Je suis encore au lit avec un séton dans le cou, ce qui est un housse-col moins pliant encore que celui d’un officier de la garde nationale, avec force pilules, tisanes et surtout avec ce spectre mille fois pire que toutes les maladies du monde, qu’on apele Régime*¹⁶ (*CORRESPONDENCE* vol. I, 1830-1851, p. 203).

De volta a Paris, dedicou-se inteiramente às leituras. Indo dos antigos gregos a Shakespeare e Voltaire, traçava planos para futuras escritas. Iniciou *La tentation de Saint Antoine* [*A tentação de Santo Antão*], cuja primeira versão foi inspirada no quadro *The Temptation of Saint Anthony* [*Tentação de Santo Antônio*], (atribuído a Pieter Brughel), obra que impressionou Flaubert enquanto viajava com a família pela Itália, em 1845.

Em 1849 *La Tentation* estava concluído. Flaubert, então, convida os amigos Louis Builhet e Maxime Du Camp para ouvirem sua leitura, observando que comentários fossem apontados somente ao final da empreitada. Quatro dias após, a despeito da grande excitação de Flaubert, os amigos sugeriram que o livro fosse lançado ao fogo. Aconselharam-no, porém, que escolhesse um tema em que lirismo e romantismo exagerados fossem completamente proibidos, apontando um acontecimento recente nas redondezas: “He should pick a solidly real-world, bourgeois subject, the friends told him – like the story of Delphine Delamare, a recent suicide in a nearby town. She had been married to a low-level medical men, had had

¹⁵ Se Gustave não seguisse os passos de seu pai e estudasse medicina (como tinha feito seu irmão mais velho), então a alternativa lógica era o Direito.

¹⁶ Ernest, meu velho: Tu não sabes, mas quase tiveste que lamentar em luto este bom homem que te escreve estas linhas. Sim, meu nobre! Sim, jovem, cheguei perto de ir prestar meus respeitos a Platão, Radamanto e Minos. Ainda estou de cama, com ataduras no pescoço, um colarinho mais tensionado que aqueles usados por um oficial da Guarda Nacional, com intermináveis pílulas, tisanas e, sobretudo, com esse espectro mil vezes pior que todas as doenças do mundo, que chamamos Dieta. *Correspondence*, vol. I: 1830-51, Ed. Jean Bruneau (ed.). Paris: Gallimard, 1973, p. 203.

affairs that turned out badly, and had killed herself”¹⁷ (MACKENZIE *In*: FLAUBERT, 2009, p. 10).

A sugestão dos amigos quanto ao tema foi aos poucos sendo aceita por Flaubert durante a viagem ao Oriente Médio, a convite de Du Camp. Retornando a casa, no verão de 1851, já tinha em mente seu próximo livro. No início de agosto daquele ano, conforme escreveria a Du Camp, o nome de sua heroína estava escolhido. Ela iria se chamar Bovary. Ele continuou refletindo durante um mês e finalmente começou a escrever no dia 19 de setembro de 1851: “ele datou cuidadosamente seu manuscrito, talvez ciente de que tivesse começado uma tarefa monumental” (WALL *In*: FLAUBERT, 2011, p. 11). Esta tarefa o manteria ocupado pelos próximos cinco anos. Até 30 de abril de 1856. Foi em 1857 que *Madame Bovary* apareceu ao público pela primeira vez.

Roland Barthes, em *O grau zero da escritura* (1971), observa que por volta de 1850 começa a surgir para a Literatura um problema de justificação: porque surge uma sombra de dúvida quanto ao seu uso, a escritura procura álbis para si. Assim, uma classe inteira de escritores preocupados em assumir a fundo a responsabilidade da tradição, vai substituir o valor-uso da escritura por um valor-trabalho: “Começa então a elaborar-se uma imagética do escritor-artesão que se fecha num lugar lendário, como um operário numa oficina, e desbasta, talha, pule e engasta sua forma, exatamente como um lapidário extrai arte da matéria” (BARTHES, 1971 p. 152).

Théophile Gautier, Gustave Flaubert, Paul Valéry e André Gide formaram uma espécie de associação das Letras francesas. Foi Flaubert que, segundo Barthes, com o maior rigor, fundou a escritura artesanal. Antes dele, o fato burguês era de ordem do pitoresco ou do exótico. A ideologia burguesa dava a medida do universal. A partir de Flaubert, o estado burguês é um mal incurável, que se gruda no escritor, só podendo ser tratado se assumido com lucidez.

Com um ponto de vista diferente de Barthes, Jean Paul Sartre, em *Que é a literatura?* (2004), aponta que Flaubert, como artista, mergulhado em seu meio, não podia julgar esse meio de fora. Segundo Sartre, suas recusas não passavam de estados de alma inoperantes, nem mesmo se dava conta de que a burguesia era uma classe opressora: “na verdade, não a considera em absoluto como uma classe, mas como uma espécie natural, e quando se arrisca a descrevê-la, o faz em termos estritamente psicológicos” (SARTRE, 2004, p. 96).

¹⁷ Ele deveria escolher um tema burguês calcado no mundo real, disseram-lhe os amigos – a história de Delphine Delamere, por exemplo – um suicídio recente nas redondezas de Rouen. Ela era casada com um médico rural, teve casos amorosos malsucedidos e terminou se matando.

Hans Robert Jauss (1994) lembra que na crítica oficial da época encontravam-se vozes que condenavam *Madame Bovary* como produto da nova escola do *réalisme*, que era acusada de negar tudo o que fosse ideal e de atacar as ideias sobre as quais se assentava a ordem social do Segundo Império. Quando, porém, *Madame Bovary*, compreendido de início somente por um pequeno círculo de conhecedores e considerado um marco na história do romance, “tornou-se um sucesso mundial, o público leitor de romances por ele formado sancionou o novo cânone de expectativa” (JAUSS, 1994, p. 34).

Com o intuito de contextualizar o romance a um período histórico, percebemos que até o início da segunda parte de *Madame Bovary* não há indicação explícita do tempo cronológico. Somente neste ponto há uma indicação de data: “Até 1835, não havia estrada praticável para se chegar a Yonville, mas estabeleceu-se, mais ou menos nessa época, um grande caminho vicinal” (FLAUBERT, 2011, p. 156).

Poderíamos ter adivinhado a época que Flaubert escolheu para ambientar a história de Emma Bovary. Retrocedamos umas páginas: o marquês de Andervilliers, que convidou Charles e sua esposa para o baile no castelo de Vaubyessard, fora Secretário de Estado sob a Restauração e preparava sua candidatura para a Câmara dos Deputados. O que nos leva a concluir que para que esse evento fosse possível, pelo menos alguns anos deviam ter se passado desde a revolução de 1830 e a dissolução do governo ilusoriamente democrático de Luís Filipe. Não nos antecipemos, esses dados temporais serão repassados a seguir.

1.2 Teolinda Gersão – “Há um mundo que se quebra quando eu falo”.¹⁸

Teolinda Maria Sanches de Castilho Gersão Gomes Moreno nasceu em 30 de janeiro de 1940, em Coimbra: “uma cidade conhecida por ser o berço da mais antiga universidade portuguesa, fundada originalmente em Lisboa, em 1920” (ORNELAS, 2004, p.136). Seu pai, Manuel Liberato Faria Gersão, era médico; sua mãe, Teolinda Sanches de Castilho Costa Gersão, dona de casa.

Gersão completou em Coimbra os ciclos escolares primário e secundário. Em 1963 graduou-se pela Universidade de Coimbra, em Estudos Ingleses e Germânicos. Fez pós-graduação em Estudos Germânicos pelas Universidades de Tübingen e Berlim, de 1962 a 1965. Durante este período, concluiu o mestrado em filologia germânica, assim como diversas

¹⁸ GERSÃO, Teolinda. 1984, p. 123.

disciplinas para o doutoramento. Em seu último ano na Alemanha, foi leitora na Universidade Técnica de Berlim.

Retornando a Portugal, tornou-se professora assistente na Universidade de Lisboa, cargo que ocupou até 1974, quando passou a professora nesta universidade. Em 1976, recebeu o título de doutora em filologia germânica, tendo como objeto da tese a obra de Alfred Döblin. Entre 1976 e 1977 Gersão morou em São Paulo. O livro *Os guarda-chuvas cintilantes* (1984) é resultado desta estada. A vinda ao Brasil deu-se em função do trabalho de seu marido, Luís Moreno, um advogado e executivo empresarial. Gersão e Moreno casaram-se em 1966. O casal tem duas filhas: Maria Luís e Sílvia.

A carreira literária de Gersão deslanchou em 1981, com seu primeiro romance, *O silêncio*. O livro foi premiado pelo PEN Club Fiction Prize. No ano seguinte publicou *Paisagem com mulher e mar ao fundo*¹⁹ e, dedicado ao público infantil, no mesmo ano apareceu *História do homem na gaiola e do pássaro encarnado*. Em 1984, publicou *Os guarda-chuvas cintilantes*. Vencedor do Prêmio de Ficção Pen Club, *O cavalo de sol apareceu* ao público pela primeira vez em 1989. *A casa da cabeça de cavalo* é de 1995.

O romance *A árvore das palavras*, diferente dos anteriores, que tinham Portugal como cenário, ambienta-se em Lourenço Marques (hoje em dia Maputo), capital de Moçambique e apareceu ao público em 1996. *Os teclados* teve sua primeira publicação em 1999 e foi vencedor do Prêmio da Crítica da Associação Internacional dos Críticos Literários e também o Prêmio Fernando Namora.

¹⁹ O segundo romance de Gersão, *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982), assemelha-se, de certa forma, a *O silêncio*, uma vez que se refere ao período correspondente ao regime ditatorial de salazarista. Em *Paisagem*, ao aludir à personagem O. S., a autora estabelece um paralelo com a realidade (António Oliveira Salazar), o que constitui um elemento surpreendente à época em que o livro foi publicado. A imaginação criativa de Gersão ao compor sua narrativa, logo após o final de um período histórico em que o poder constituído se mostrou arbitrário, representa um avanço para a literatura portuguesa: “As carteiras alinhadas diante do quadro preto, do crucifixo e do retrato de O. S. Rezar todas as manhãs por O. S. Rezar em coro a O. S.” (GERSÃO, 1996, p. 111). A visão conservadora de Salazar, formado no seminário e oriundo de uma área rural, teve um efeito particularmente adverso para o sexo feminino. A progressista Constituição republicana da década de 1910 foi substituída pela constituição do Estado Novo de 1933, que reduziu significativamente os direitos das mulheres. Por exemplo, enquanto a constituição de 1910 tornava o divórcio acessível para homens e mulheres em pé de igualdade, a nova constituição proibiu divórcio para todas as mulheres casadas dentro da Igreja, isto é, para a maioria esmagadora da população feminina. As perspectivas repressivas de Salazar às mulheres, para que fossem esposas e mães dependentes e obedientes, foram, além disso, codificados em lei, que, sob o pretexto de igualdade, na verdade subordinava mulheres a homens. De fato, a Constituição de 1933 notoriamente afirmou que todo mundo era igual perante a lei, exceto, no que diz respeito às mulheres. Em 1939, um novo código de lei declarou que um marido poderia forçar sua esposa a voltar ao casamento se ela o tivesse abandonado. Para as mulheres casadas havia, ainda, outras restrições: “until 1969, they could not get a passport to leave Portugal without their husband's permission, for instance. In sum, while valued as mothers, women were all too often confined to domesticity (MOSS, 2002, p. 354). [Até 1969, não conseguiam passaporte para sair de Portugal sem a autorização do marido, por exemplo. Resumindo, embora valorizadas como mães, as mulheres eram muitas vezes confinadas à vida doméstica].

Em 2000, publicou *Os anjos* e o livro de contos *Histórias de ver e andar* é do ano de 2002, que venceu o Grande Prêmio de Conto da Associação Portuguesa de Escritores. Em 2003, a autora teve publicada sua obra *O mensageiro e outras histórias com anjos*. De 2007 é *A mulher que prendeu a chuva*. Já no ano de 2011 foi lançado o romance *A cidade de Ulisses*²⁰. O ano em que apareceu pela primeira vez *Os teclados & três histórias com anjos* foi 2012. *Águas livres* surgiria em 2013. *Passagens* é de 2014.

Gersão teve publicados: *Prantos, amores e outros desvarios* (2016) e *Atrás da porta e outras histórias* (2017) e, em janeiro de 2021, seu mais recente romance *O regresso de Júlia Mann a Parati*²¹, pela editora Porto. De sua prolífica imaginação criativa, abordamos, no segmento dedicado à autora, os romances que serão analisados nesta pesquisa.

Na organização narrativa de *O silêncio* nada revela de forma explícita o tempo histórico em que o enredo se insere. Porém, através de particularidades da escrita, supomos tratar-se de um período contemporâneo. As personagens não aludem à situação política vigente, mas ao que tudo indica, a forma de agir de cada uma está totalmente relacionada ao regime salazarista.

O romance conta a história de uma mãe, Lavínia e Lídia, sua filha. A maior parte da narrativa se dá através da voz de Lídia. São de suas lembranças que emergem os acontecimentos. Embora sejam imagens fragmentadas, algumas delas podem ser reconstruídas pelo texto. Lavínia, uma linda mulher russa que vivia em Paris. Dessa fase há apenas referências. Ela não consegue se adaptar às regras rígidas da casa, impostas por seu marido, Alfredo, um professor de Português no Liceu. *O silêncio* retrata a trajetória dessas duas mulheres, suas angústias, seus silêncios. Lídia se lembra de si mesma como uma criança solitária e de sua mãe, sempre alheia a tudo, voltada para seu universo interior.

²⁰ O livro *A cidade de Ulisses*, que apareceu ao público pela primeira vez em 2011, conta a história de amor entre Cecília Branco e Paulo Vaz. O casal de artistas plásticos aceita participar de uma exposição, para o Centro de Arte Moderna (CAM), cujo tema seria Lisboa. A cidade construída pelo olhar dos artistas: “A cidade de Ulisses. O nome parecia-nos irrecusável” (GERSÃO, 2017, p. 42). Paulo, muito tempo depois, se lembra do período em que os dois, jovens, apaixonados, descobriram encantos até então desconhecidos nos caminhos da cidade. Ele se reporta à lenda que gira em torno de Lisboa e aos vinte e nove séculos que o rasto de Ulisses andava no imaginário europeu: “ao lado da Bíblia judaico-cristã a *Odisseia* (muito mais que a *Ilíada*), foi, ao longo dos séculos, o outro grande livro da civilização ocidental. Tal como há uma ‘vulgata’ bíblica, há também uma ‘vulgata’ homérica” (GERSÃO, 2017, p. 43 – *grifos da autora*). Ao mesmo tempo em que nos envolvemos com a densidade de um romance repleto de questões psicológicas, somos convidados a conhecer Lisboa: “Quiseste que te fotografasse, exatamente como milhares de outras pessoas, sentada na cadeira de bronze, [...] em frente da Brasileira. Com isso arrumavas por agora Pessoa” (GERSÃO, 2017, p. 39).

²¹ A autora tece sua trama entre ficção e realidade. Freud aparece como personagem dialogando com Thomas Mann. A protagonista é inspirada em Julia Mann (1851 – 1923), a mãe brasileira do autor Thomas Mann, nascida no Brasil, em Parati.

O texto se divide em três partes. Seu início coincide com a temporada de verão. Nesse ponto, vemos Lídia com seu companheiro, um homem bem mais velho e casado, Afonso. Entre as caminhadas na praia e o tempo em que estão na casa de veraneio, Lídia vai compondo suas memórias, em que se entrelaçam eventos de sua vida e de sua mãe. Ao resgatar o passado, surge uma personagem: Herberto, que somente voltará a aparecer quando o romance estiver se encaminhando para seu final. Dessa forma, como peças de um mosaico, lembranças e realidades se juntam, sinalizando para recomeços ou rupturas definitivas.

Inserindo a obra no contexto social vigente, lembramos que naquela faixa de tempo em que *O silêncio* veio à luz, Portugal tinha vivido sob o comando ditatorial de António Salazar, o chamado “Estado Novo”. Foi um período que abarcou um lapso de tempo iniciado em 1932, tendo seu desfecho em 1974, com o restabelecimento da Democracia em consequência da Revolução dos Cravos. A ideologia em vigor girava em torno de três noções básicas e fundamentais, segundo o ditador: “Deus, Pátria e Família”. Havia, por trás dessa máxima, a manutenção da família tradicional e os projetos de construção de um império na África.

Entre as passagens que indiciam que o “silêncio” de que trata o romance é análogo ao mutismo imposto, àquele que oprimia o povo na sua totalidade, sublinhamos: “A ausência de sonho como alicerce de uma sociedade inteira, disse ela, uma sociedade sem desejos, sem paixão, e por isso ordenada, programada, bem adaptada ao seu próprio trilho” (GERSÃO, 1984, p. 101). Nesse sentido, voltamos o olhar ao que apontou Roland Barthes.

A ciência é grosseira, dizia o professor em sua “aula”. A vida, porém, é sutil e, para corrigir essa distância, é que temos a literatura. Devemos nos lembrar, concluía Barthes, de que o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro: “a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens” (BARTHES, 1978, p. 18 – *grifo do autor*).

Em 1995, Gersão decide se aposentar da Universidade Nova de Lisboa para se dedicar exclusivamente a seus interesses em escrita criativa. Em sua quarta obra, *A casa da cabeça de cavalo* (1995), a estrutura da narrativa se organiza em torno de memórias compartilhadas entre os *habitantes invisíveis*²². Dada sua invisibilidade, eles podem abarcar acontecimentos vistos de diferentes “dimensões”.

²² Deste ponto em diante passamos a nos referir a essas personagens como *habitantes invisíveis* (ou *os invisíveis*), sempre grafado em itálico, dado o caráter inusitado de sua “aparição” no enredo do romance. Na formação desse grupo constam: Ercília, Carmo, Januário, Inácio, Horária e Maria Benta e o menino Paulinho.

O diálogo entre esses habitantes, resgatando fatos da existência dos moradores da Casa, lembra exatamente um grupo familiar que se reúne para rever o passado, julgando seus integrantes. Absolvidos, algumas vezes; outras, no entanto, condenados. Inicialmente, a reunião parece tratar-se de um encontro “normal” de um núcleo familiar. O caráter inusitado surge quando um deles, entre relatos e memórias, diz: “Conta-nos por exemplo como foi a tua morte” (GERSÃO, 2017, p. 33). Então, cada um por vez, como em um jogo, todos falam sobre a hora de sua morte ou, pelo menos, a última recordação. “Era uma conversa sedutora e leve, que amenizava a hora de tomar chá” (p. 33).

Quanto a outros, que já habitaram a Casa²³, eles iniciam seu relato por uma temporada em que o chefe da família residente foi Duarte Augusto. Vão mais além e resgatam os primórdios, o período das fundações, ou seja, a planta da casa, seus alicerces: “Cipriano Aires, que viria a ser bisavô de Duarte Augusto, afirmou por escrito ser verdade que a Casa nascera em campo de ouro” (GERSÃO, 2017, p. 21).

Da fase em que Duarte Augusto habitou a morada, ficamos sabendo que ele se casou com uma prima distante, Umbelina. Dessa união, nasceram cinco meninas. Compunham o cenário doméstico a criada Maria Badala, que tomava conta das crianças desde o nascimento. Carlota, irmã solteira (jamais se casou) de Duarte Augusto. Através dos *invisíveis* descobrimos que as duas filhas mais velhas, já casadas, morando longe, não voltaram ao lar. Umbelina, a esposa morrera cedo. As moradoras da Casa resumiam-se a Eugênia, a irmã do meio, frágil e enfermiça; Maria do Lado, a mais velha, “substituta” da mãe, da governanta, da arrumadeira, da cozinheira. Ela, enfim, comandava a Casa. E a caçula, Virita, uma beleza da natureza, de quem contaremos detalhes mais adiante, na subdivisão “Um prólogo”, inserida no quarto capítulo.

Do relato de Januário que, para não esquecer, anotava em seu caderninho, descobrimos intimidades desses moradores. O interesse das histórias, segundo ele, era avivar a memória, mantê-las na cabeça: “Não tinha importância se aqui e ali inventassem [...]. Mas só se não se lembrassem dos dados” (GERSÃO, 2017, p. 54).

Tudo começa, então, com a chegada de um francês ao povoado. O ano era 1834, depois da partida de Dom Miguel para o exílio, dois meses depois da Convenção de Évora Monte “Um estrangeiro chegou à Vila. E, inesperadamente casou com Maria do Lado, que era ao tempo, a filha mais velha da Casa da Cabeça de Cavalo” (GERSÃO, 2017, p. 34).

²³ A Casa da Cabeça de Cavalo (ou simplesmente a Casa) vem grafada pela autora sempre com inicial maiúsculas.

O lapso de tempo correspondente a 1820 até o final da década de 1880 foi um período turbulento para Portugal em nível internacional e doméstico. No cenário internacional, este tempo foi profundamente marcado por várias grandes derrotas políticas e econômicas, que o público atribuía à incompetência do governo e eram vistos como atos vergonhosos de fracasso.

Sobre esse período histórico Joyce Moss conta que durante as ocupações dos franceses e dos britânicos no início do século XIX, o rei, Dom João VI e o resto da família real portuguesa “had fled to Brazil. In 1821, after the Oporto revolution, King John returned to Lisbon, leaving Brazil in the hands of his son, Pedro I. Brazil declared independence from Portugal in 1822, designating the son, Pedro, its emperor”²⁴ (MOSS, 2002, p. 288).

Para Sandra J. Pesavento (2012), o vínculo entre a História e a Literatura constitui um expressivo campo de investigação no âmbito da História Cultural. Em *História e História da Cultura*, a autora aponta que a relação entre esses dois campos do saber se resolve, no escopo da História Cultural, mediante aproximações e distanciamentos. São diferentes formas de expressar o mundo e guardam distintas aproximações com o real: “Clio e Calíope participam da criação do mundo, como narrativas que falam do acontecido e do não acontecido, tanto a realidade como o referente a confirmar, a negar, a ultrapassar, a deformar” (PESAVENTO, 2012, p. 48).

Revendando a chegada do estrangeiro à vila, os *invisíveis* recordam o tempo em que os franceses invadiram Portugal: “até as portas e janelas arrancavam e punham em leilão, como se fossem deles (quem dá mais, quem dá mais), e o dinheiro arrecadado, a soldadesca aquartelada gastava na mesma noite” (GERSÃO, 2017, p.106).

As reflexões de Pesavento coadunam-se com o pensamento de Paul Ricoeur (1994), pois o filósofo assevera que ambas, Literatura e História, são refigurações de um tempo, configurando o que se passou, no caso da História, ou o que se teria passado, para a voz narrativa, no caso da Literatura. Ambas são formas de explicar o presente, inventar o passado, imaginar o futuro. Escreve Ricoeur:

Se a tessitura da intriga pode ser descrita como um ato de juízo e da imaginação produtora, é na medida em que esse ato é a obra conjunta do texto e de seu leitor, como Aristóteles dizia que a sensação é a obra comum do sentido e de quem sente. [...] é o ato de ler que acompanha o jogo entre a inovação e a sedimentação dos paradigmas que esquematizam a tessitura da intriga (RICOEUR, 1994, p. 118).

²⁴ Fugiu para o Brasil. Em 1821, após a revolução do Porto, D. João regressou a Lisboa, deixando o Brasil nas mãos de seu filho, Pedro I. O Brasil declarou independência de Portugal em 1822, designando o filho, Pedro, como seu imperador.

Se a História Cultural está em busca do resgate das representações passadas, se almeja atingir o reduto da sensibilidade e significação do mundo, segundo Sandra Pesavento, na Literatura pode encontrar uma fonte especial: “Ela pode dar ao historiador aquele algo a mais que outras fontes não fornecerão” (PESAVENTO, 2012, p. 50).

No romance *A árvore das palavras* (1996), na primeira das três partes de que se compõe o enredo, a impessoalidade de uma voz vai revelando a exuberância do lugar: “O dia não quebrava os sonhos, podia-se dormir de olhos abertos, e a vida era gozosa e fácil como o jogo e o sonho. Podiam-se abrir os braços e gritar: Eu vivo” (GERSÃO, 2004, p. 15).

O romance se estrutura de forma que em sua abertura conhecemos o núcleo familiar que vai compor a trama. O pai, Laureano. Amélia, a mãe e a menina, filha do casal. O início do romance evidencia a simplicidade da menina, ao conceber as coisas da vida. O contentamento por compartilhar pequenos prazeres é expresso de modo singular. O quadro se completa com detalhada descrição do cenário natural africano.

A criança é feliz. Ela se insere perfeitamente ao meio e tem suas companheiras Lóia e Orquídea. Laureano, o marido, é um trabalhador. Todos os dias à tardinha volta a casa, senta-se na varanda, então começamos a perceber alguns traços do pai, através do olhar da filha: “Tu és bom como as árvores são árvores e a chuva é chuva”. Logo adiante: “Viver é muito fácil, porque meço a partir de ti o norte e o sul”. E ainda: “Um homem bom é uma luz na janela. As coisas ganham limite e solidez, brilho e cor, e eu caminho dançando entre elas” (GERSÃO, 2004, p. 24). Quanto à Amélia, adiante, no segmento “Um prólogo”, indicaremos o momento em que sua criadora a introduz na história.

Ainda moço, Laureano Capítulo saiu de Portugal, indo tentar a sorte em terras africanas. Como não teve oportunidade de estudar, ajudava com dinheiro para que o irmão mais novo, que ficara no país com a mãe, pudesse se formar. Não há indicação exata a respeito do tempo na narrativa, porém graças a alguns fatos relativos a períodos históricos reais, podemos esboçar uma estimativa de possíveis datas em que se dá a ação em *A árvore das palavras*: “Ai meninos, contaram o Jamal e a Bibila voltando de Joanesburgo [...] uma parte da cidade para brancos, outra para negros, hotéis e restaurantes para brancos, hotéis e restaurantes para negros” (GERSÃO, 2004, p. 67)

Se levarmos em conta o início da história da família Capítulo, ou seja, desde o momento em que a menina abre a narrativa, até o desfecho, relatado por ela, podemos considerar o que escreveram Jeremy Seekings e Nicoli Natrass em *Class, race and inequality in South Africa* (2005) [*Classe, raça e desigualdade na África do Sul*]. Os autores apontam

que as dimensões da desigualdade e da pobreza na população de cor²⁵ ficaram claras em pesquisas conduzidas no final dos anos 1970 e no início dos anos 1980 e apresentadas em uma conferência sobre pobreza financiada pela Fundação Carnegie.

Estudos de caso de distritos essencialmente agrícolas na comunidade Karoo revelaram altas taxas de desemprego e baixos salários entre os trabalhadores negros. Nestes distritos, as oportunidades de emprego limitavam-se geralmente ao trabalho agrícola e doméstico. As perspectivas de renda mais alta geralmente remetiam a ocupações como ensino e enfermagem. As oportunidades eram apenas ligeiramente melhores em cidades com fontes mais diversas de empregos como George. Conforme os autores: “It is not surprising that there were high rates of out-migration, temporary and permanent, to the cities, where there were more jobs and higher wages. Large numbers of coloured households outside of Cape Town would have been in the poorer half of the population”²⁶ (SEEKINGS; NATRASS, 2005, p. 117).

O desfecho a que nos referíamos corresponde à terceira parte do romance, quando a filha, já adulta, parte para Portugal. Ao planejar a saída, pensa: “Um país mal governado. Mal pensado. Mas podia-se fazê-lo explodir, para o obrigar a pensar tudo de novo. O Velho estava sentado no seu trono – mas não era verdade que podíamos derrubá-lo?” (GERSÃO, 2004, 186).

Inferimos, portanto, que o tempo não é posterior a 1974, pois o “Velho”, aqui entendido como Salazar, ainda está em seu trono. Outra informação que nos permite confirmar esse dado é uma lembrança dos últimos eventos, antes que decidisse sair de Moçambique. Ela e seus amigos se reúnem uma noite para escrever uma frase a carvão no muro do liceu: “Porque a guerra era longe e a vida na cidade continuava igual, como se nada fosse” (p. 184). Um dos colegas deveria escrever: “Viva Moçambique”. A ela caberia escrever: “Independente”.

Então, “Exatamente na hora de cortar o T viram-se faróis no fim da rua. Acabei como pude o que faltava e escondi-me atrás da árvore mais próxima”. Como vimos, *A árvore das palavras* conta uma história ocorrida na década de 70, antes de sua metade, pois Moçambique só ficou livre depois de 1975, como evidencia Norrie Macqueen, em *United Nations Peacekeeping in Africa since 1960* (2014) [*Missão de paz da ONU na África desde 1960*]: “Portugal’s other territory in southern Africa was Mozambique which, like Angola, became

²⁵ Não se trata de alusão aos negros, os autores se referem a mestiços de povos bantos e portugueses e indianos (SEEKINGS; NATRASS, 2015, p 117).

²⁶ Não é surpreendente que houvesse altas taxas de emigração, temporária e permanente, para as cidades, onde havia mais empregos e salários mais altos. Um grande número de famílias de cor fora da Cidade do Cabo estaria entre a metade mais pobre da população.

independent in 1975 following a protracted guerrilla war and the collapse of the imperialist regime in Lisbon”²⁷ (MACQUEEN, 2014, p. 146).

Para o cruzamento entre História e Literatura, apoiamo-nos no que declarou Sandra Pesavento. Segundo a autora, a Literatura é testemunho de si própria, portanto o que conta para historiador “não é o tempo da narrativa, mas sim o da escrita. Ela é tomada a partir do autor e sua época, o que dá pistas sobre a escolha do tema e de seu enredo, tal como sobre o horizonte de expectativas de uma época” (PESAVENTO, 2012, p. 50).

Passagens, romance publicado em 2014, divide-se em três partes. O texto se desdobra entre momentos diferentes: o presente e o passado, em que as lembranças de cada personagem recuperam a trajetória familiar ao longo do tempo. Ana, da posição em que se encontra no “cenário”, de maneira inusitada, consegue visualizar os “convidados” e, ainda mais, ouve perfeitamente o que dizem e pensam.

Entre as personagens, de cujos pensamentos emergem os fatos que compõem a trama do romance estão Marta, Rosinha, Fernando, Hugo e Joana. A certa altura, essas personagens se retiram da cena e Ana é deixada só no “palco”. Nesse momento, que corresponde à parte dois (segundo ato), entra em ação uma personagem, que passa a ser chamada Ana 2.

A segunda parte do romance gira em torno do diálogo entre elas, por meio do qual ficamos conhecendo a história de todos. Alguns episódios que as memórias de Marta e Rosinha não abarcavam, com Ana 1 e Ana 2, passam a ser explicados. Nessa fase de recordações, deparamo-nos com Olímpia, que completará, no segmento do quarto capítulo (4.1.4) “Um prólogo”, a série de personagens analisadas nesta pesquisa.

Para obter uma informação aproximada quanto à época em que se deu a história da família retratada no romance, procedemos a alguns cálculos. Pelas conversas das Anas descobrimos que Ana 1 teve uma irmã chamada Laura. Laura morreu de febre Tifoide. É nesse ponto que encetamos a investigação. Maria Antónia Pires de Almeida²⁸ tratou, em sua pesquisa, de questões relacionadas a períodos de crise sanitária grave como a do Porto, em 1918, que acumulou as epidemias de tifo exantemático, gripe pneumática e varíola. Através de imagens veiculadas na imprensa da época, a pesquisadora procurou determinar o estado

²⁷ O outro território de Portugal na África Austral era Moçambique que, tal como Angola, tornou-se independente em 1975 na sequência de uma prolongada de guerrilhas e do colapso do regime imperialista em Lisboa.

²⁸ “O Porto e as epidemias: divulgação de conhecimentos médico e farmacêutico em períodos de crise sanitária”. Texto apresentado no Congresso Luso-Brasileiro da História das Ciências. Coimbra, 26 a 28 de outubro de 2011. In: **Revista de História da Sociedade e da Cultura**, 12 (2012) 371-391.

dos conhecimentos científicos e avaliar como se fazia a investigação e a divulgação das ciências da saúde. Portanto, este é o período histórico aproximado em que se insere Olímpia.

As considerações estabelecidas entre as histórias contadas nos romances selecionados para esta pesquisa, a biografia de seus autores, e a época em que os textos foram escritos é condizente com o exposto por Pesavento (2012), quando observa que a Literatura permite o acesso à sintonia fina ou ao clima de uma época, ao modo pelo qual as pessoas pensavam o mundo, a si próprias, quais os valores que guiavam seus passos, quais os preconceitos, medos e sonhos. Segundo a autora, a Literatura dá a ver sensibilidades, perfis e valores. Representa o real, é fonte privilegiada para a leitura do imaginário. Pesavento questiona: “Porque se fala disto e não daquilo em um texto? O que é recorrente em uma época, o que escandaliza, o que emociona, o que é aceito socialmente e o que é condenado ou proibido?” (PESAVENTO, 2012, p. 50).

Em seu ensaio “Corpo e linguagem na narrativa de Teolinda Gersão”, José Ornelas reporta-se a uma carta remetida a ele em que Gersão declara não se subscrever a determinada ideologia ou teoria, qualquer que seja: feminista, pós-estruturalista, pós-modernista, pós-colonial.

Não aceito que nenhum ‘ismo’ (como nenhuma ideologia, igreja, etc.) me ‘espartilhe’ dentro de um esquema, ou dentro de um horizonte de expectativa que de algum modo pudesse condicionar-me para agir, escrever ou pensar. Reivindico total independência e liberdade, na vida, como na escrita, e não enfileiro em nenhum ‘ismo’ porque todos se tornam redutores e de algum modo ‘fundamentalistas’ (mais tarde ou mais cedo...) (GERSÃO *apud* ORNELAS, 2005, p. 104 – *grifos da autora*).

Neste primeiro capítulo selecionamos fatos da vida e obra dos autores, evidenciando nuances relacionadas à sua imaginação criativa. Apresentamos, de forma resumida, aspectos relativos ao ambiente retratado e as relações entre as personagens de Teolinda Gersão em cada romance a ser analisado. Procuramos contextualizar o meio social e histórico ao tempo em que *Madame Bovary* e os romances de Gersão foram compostos. Com estas considerações passamos ao próximo capítulo onde a base teórica que orientará a pesquisa será expressa.

2 MITO, SÍMBOLO E MITO LITERÁRIO

2.1 O mito lança luz sobre a estrutura do tempo²⁹

Antes de aludir ao mito literário, mencionamos concepções relativas ao mito propriamente dito. Dessa forma, evidenciamos as diferenças entre os dois termos e apontamos a extensão do domínio que esta analogia apresenta. A perspectiva de que se vale esta tese engloba ponderações correspondentes às teorias de autores como Mircea Eliade, Pierre Brunel, Joseph Campbell, Gilbert Durand, entre outros. O exame dos caminhos teóricos percorridos por estes estudiosos conduz nossa pesquisa para noções possíveis de abarcar a ideia de mito literário. A partir daí o que buscamos apontar é em que sentido obras e personagens oriundos da imaginação criativa de poetas e escritores elevam-se à condição de mito literário. Neste quadro hermenêutico, à medida que avancem as investigações a que se propõe o presente trabalho, justapomos outros elementos como arquétipos, imagens e símbolos.

Gilbert Durand, em *As estruturas antropológicas do imaginário* (2012), observa que no prolongamento dos esquemas, arquétipos e simples símbolos pode-se considerar o mito: “um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa” (DURAND, 2012, p. 62). Em *Campos do Imaginário* o antropólogo ratifica suas considerações, ao afirmar que o mito é uma linguagem: “que chega a descolar do fundamento linguístico sobre o qual começou por rolar” (DURAND, 1996a, p. 42). Ele concebe o mito como sendo uma narrativa simbólica, conjunto discursivo de símbolos.

Nesse sentido, o pensamento de Durand está em consonância com o de Lévi-Strauss (2008) no que se refere ao mito em relação à linguagem:

Por mais que ignoremos a língua e a cultura da população em que foi colhido, um mito é percebido como mito por qualquer leitor, no mundo todo. Sua substância não se encontra nem no estilo, nem no modo de narração, nem na sintaxe, mas na *história* que nele é contada. O mito é uma linguagem, mas uma linguagem que trabalha num nível muito elevado, no qual o sentido consegue, por assim dizer, deslocar-se do fundamento linguístico no qual inicialmente rodou. (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 210 – *grifo do autor*).

²⁹ *Man and Time: Papers from Eranos* (1953, p. 173) [*O homem e o Tempo: Artigos do livro anual Eranos*] Myth is significant for the light it throws on the structure of time” [“O mito é notável pela luz que ele lança na estrutura do tempo”].

Lévi-Strauss observa a originalidade que o mito apresenta em relação a todos os demais fatos linguísticos: “O mito poderia ser definido com o modo do discurso em que o valor da formula *traduttore, traditore* tende a praticamente zero” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 210). A poesia, de acordo com o antropólogo, é uma forma de linguagem difícil de traduzir para outra língua, acarretando, assim, deformações múltiplas. O valor do mito, ao contrário, permanece, por pior que seja a tradução.

Para Mircea Eliade, em *Mito e Realidade* (2011), o mito é uma realidade cultural complexa, podendo ser abordado a partir de perspectivas múltiplas e complementares. Dada a sua abrangência, o autor aponta aquela que, segundo ele, parece a menos imperfeita: “O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir” (ELIADE, 2011, p. 11 – *grifo do autor*).

Embora os mitos dos primitivos tenham sofrido modificações no decorrer dos tempos, eles ainda refletem um estado primordial. A respeito do aspecto abarcado por sua investigação em *Mito e realidade* (2011), Eliade escreve:

Nossa pesquisa terá por objeto, em primeiro lugar, as sociedades onde o mito é – ou foi, até recentemente – ‘vivo’ no sentido de que fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência. Compreender a estrutura e a função dos mitos nas sociedades tradicionais não significa apenas elucidar uma etapa na história do pensamento humano, mas também compreender melhor uma categoria dos nossos contemporâneos (ELIADE, 2011, p. 8 – *grifo do autor*).

No encontro anual do Círculo de Eranos³⁰ de 1951, cujo tema foi *Man and Time* [O homem e o Tempo], Mircea Eliade, ao proferir sua palestra, *Time and eternity in Indian thought*, [Tempo e eternidade no pensamento indiano] sinalizou para o fato de que há uma estreita conexão entre mito, como forma original de cultura e tempo; uma vez que, além de suas funções específicas na sociedade arcaica, o mito é sugestivo pela luz que lança sobre a estrutura do tempo.

³⁰ Os encontros do Círculo de Eranos aconteciam sempre no verão, às margens do Lago Maggiore, nas proximidades de Ascona, Suíça, na casa de Olga Froebe Kapteyn, sua idealizadora. Os artigos relativos às conferências eram reunidos em volumes anuais: *Eranos Yearbook* [*Livro Anual de Eranos*]. São setenta e cinco volumes publicados desde 1933 a 2018. Joseph Campbell editou artigos referentes aos encontros de 1949 e 1951 e publicou com o título (*Man and Time: Papers from Eranos* [*O homem e o Tempo: Artigos do livro anual Eranos*] [1953]). No encontro de 1951 estiveram: Henry Corbin, Mircea Eliade, C.G. Jung, Max Knoll, Louis Massignon, Erich Neumann, Helmuth Plessner, Adolf Portmann, Henri-Charles Puech, Gilles Quispel, Hellmut Wilhelm. O Círculo de Eranos reuniu alguns dos mais influentes intelectuais do século XX. Campbell editou livros correspondentes a encontros notáveis de outros anos. O nome Eranos é inspirado na palavra originária do grego para designar um banquete em que cada convidado leva comida e não há anfitrião. O nome foi sugerido pelo historiador das religiões Rudolf Otto.

O autor apontou que o mito relaciona eventos que ocorreram em princípio, momento primordial e atemporal, um tempo sagrado. Esse tempo mítico ou sagrado é qualitativamente diferente do tempo profano, do tempo contínuo e irreversível de uma atual existência cotidiana dessacralizada. Ao narrar um mito, reativa-se, por assim dizer, o tempo sagrado em que ocorreram os eventos. E é por isso que, nas sociedades tradicionais, os mitos não podem ser relacionados a qualquer momento ou de qualquer maneira que se escolha: só se pode recontá-los durante as épocas sagradas, na floresta à noite, ou ao redor do fogo antes ou depois dos rituais, concluiu o mitólogo: “In a word, myth is supposed to take place in an intemporal time, if we may be pardoned by the term, in a moment without duration, as certain mystics and philosophers conceive of eternity³¹” (ELIADE *In*: CAMPBELL, 1958, p. 177).

Uma vez que sempre se refere a *realidades*, o mito é considerado história sagrada, e por esta razão uma “história verdadeira”, conforme escreve Eliade em *O mito do eterno retorno* (1992). O autor alude ao mito cosmogônico como “verdadeiro” porque a existência do mundo está aí para prová-lo. Ele faz referência à imitação do ato cosmogônico em rituais considerados fundados pelos deuses, pelos heróis civilizadores ou ancestrais míticos. Qualquer que seja o tipo de ritual, ele se desenvolve não só num espaço consagrado – lugar diferente, em essência, do espaço profano –, mas também num “tempo sagrado”, conforme diz Eliade, o tempo do era uma vez (*in illo tempore, ab origine*).

O pensamento de Eliade, expresso em *O mito do eterno retorno*, está em consonância com o que sublinhou o autor em sua conferência, por ocasião do encontro anual do Círculo de Eranos. Ele observou que a narração de mitos tem profundas consequências tanto para quem narra quanto para aqueles que ouvem. Pelo simples fato de que na narração de um mito, o tempo profano é, pelo menos simbolicamente, abolido: narrador e público são projetados a um tempo mítico e sagrado. A abolição do tempo profano pela imitação de modelos exemplares e pela reatualização de eventos míticos constitui uma marca específica de todas as sociedades tradicionais, e isso, por si só, é suficiente para distinguir o mundo arcaico do atual, o mundo das sociedades modernas. E conclui afirmando que um mito arrebatava o homem do seu próprio tempo, de seu tempo individual, cronológico, “histórico” e o lança, pelo menos simbolicamente, ao Tempo Primordial: “into a paradoxical moment that cannot be measured because it has no duration. Which amounts to saying that myth implies a breach in time and

³¹ Resumindo: supõe-se que o mito ocorra em um tempo intemporal, se pudermos ser perdoados pelo termo, em um momento sem duração, como certos místicos e filósofos concebem a eternidade.

the surrounding world; it opens up a passage to the sacred Great Time”³² (ELIADE *In: CAMPBELL*, 1958, p. 174).

Assim como o homem moderno diz-se constituído pela História, segundo Eliade, em *Mito e Realidade* (2011), o homem das sociedades arcaicas acredita ser resultado de determinados eventos míticos; nem um nem outro se consideram “dados”, “feitos” de uma vez por todas, assim como, por assim dizer, se faz uma ferramenta de uma maneira definitiva. Um homem moderno poderia concluir que ele é o que é hoje em dia porque determinados eventos se passaram. Eliade observa que esses eventos só se tornaram possível, por exemplo, depois que a agricultura foi descoberta, há uns oito ou nove mil anos. Ou porque “as civilizações urbanas se desenvolveram no antigo Oriente Próximo, porque Alexandre Magno conquistou a Ásia e Augusto fundou o Império Romano, porque Galileu e Newton revolucionaram a concepção de universo” (ELIADE, 2011, p.16-17).

Da mesma forma que o selvagem dos recônditos mais longínquos, o homem moderno tem suas crenças, suas leis morais e rituais. De acordo com Eliade, o Mundo é sempre o “nosso mundo”, aquele em que se vive. Ainda que o modo de ser da existência humana seja o mesmo “para os australianos, e para os ocidentais de hoje, variam consideravelmente os contextos culturais em que está compreendida a existência humana” (ELIADE, 2011, p. 43).

Joseph Campbell, em *Mitologia na vida moderna* (2002), sublinha que, como parte introdutória no estudo dos mitos, com o intuito de englobar tanto o sentido da linguagem multifacetada do mito, quanto de sua força psicológica, deve-se familiarizar o iniciante com os temas e os padrões mais comuns do mundo mitológico, a geografia do objeto e os modos de inflexão dos temas. Em seguida, deve-se examinar detalhadamente a universalidade destes temas, primeiro em termos psicológicos.

Campbell lembra que Freud fornece uma resposta ao problema da universalidade dos temas míticos: “a psique humana é essencialmente a mesma em qualquer lugar e, respondendo essencialmente aos mesmos estímulos, fornece padrões de associação na fantasia e nas ações, que também são essencialmente os mesmos” (CAMPBELL, 2002, p. 16). Os motivos mitológicos, conforme escreve o autor, em todas as culturas humanas, foram ensaiados em liturgias, interpretados por visionários, poetas, teólogos ou filósofos; apresentados nas artes, exaltados em canções e experienciados em visões engrandecedoras da vida: “A crônica de nossa espécie, desde as primeiras páginas, não tem sido uma simples

³² Para um instante paradoxal que não pode ser mensurado, porque não tem duração. O que equivale dizer que o mito sugere uma fenda no tempo e no mundo ao redor; ele abre uma passagem para o sagrado Tempo Primordial.

prestação de contas do progresso do homem fabricante de ferramentas, mas – de modo trágico – uma história da influência de fulgurantes visões na mente de visionários” (CAMPBELL, 2002, p. 23).

Tanto os mitos cosmogônicos quanto os mitos de origem recordam aos homens como o mundo foi criado e tudo o que ocorreu posteriormente. A renovação por excelência tem lugar no Ano Novo, quando se inaugura um novo ciclo temporal. “Mas a *renovatio* efetuada pelo ritual do ano Novo é, no fundo, uma reiteração da cosmogonia. Cada Ano Novo recomeça a Criação” (ELIADE 1992, p. 33 – *grifo do autor*).

Dos rituais que visam à renovação do Mundo, o Ano Novo, por representar o fim de um ciclo e o início do seguinte, seria uma recriação segundo o modelo da cosmogonia. No capítulo “Ano, Ano Novo e Cosmogonia”, em *O mito do eterno retorno* (1992), Eliade aborda variadas formas de regeneração do tempo em diferentes contextos. Os rituais e crenças agrupados sob o título “Regeneração do tempo” permitem uma variedade infinita, contudo, conforme o autor não há a menor possibilidade de encaixá-los num sistema coerente e unificado: “De qualquer modo, o presente ensaio não requer uma exposição de todas as formas que essa regeneração assume, nem uma análise morfológica e histórica sobre elas” (ELIADE, 1992, p.57).

Os rituais e crenças ligados às formas de regeneração em relação ao ciclo do Ano são também analisados em *Mito e realidade* (2011), em que Eliade afirma: “O Ano, evidentemente, é diversamente compreendido pelos primitivos, e as datas do Ano Novo variam segundo o clima, o meio geográfico, o tipo de cultura etc. Trata-se, contudo, sempre de um ciclo, isto é, de uma duração temporal que tem um começo e um fim” (ELIADE, 2011, p. 34).

Se, por um lado a percepção do “Ano” como um ciclo relaciona-se com a possibilidade de um Cosmo, sujeito a renovação periódica; de outra forma, existe um sentido de origem e estruturas diferentes que transparece nos enredos mítico-rituais de Ano Novo. E este sentido seria o da “perfeição dos primórdios”, segundo Eliade: “expressão de uma experiência religiosa mais íntima e mais profunda, nutrida pela recordação imaginária de um ‘Paraíso Perdido’, de uma beatitude que precedeu a atual condição humana” (ELIADE, 2011, p. 39 – *grifos do autor*).

Em *O mito do eterno retorno* (1992), ao abordar as celebrações de festivais de Ano Novo, Eliade observa que estas podem ser encontradas em lugares onde diversos tipos de frutas e grãos são cultivados e amadurecidos ao longo do ano, entre as suas estações: “Na maior parte das sociedades primitivas, o Ano Novo equivale ao levantamento do tabu sobre as

novas colheitas, que são declaradas comestíveis e inócuas para toda a comunidade” (ELIADE, 1992, p. 57).

A esperança numa regeneração total do tempo está evidente em todos os mitos e doutrinas que implicam ciclos cósmicos, é o que aponta Eliade no capítulo “O tempo sagrado e o mito do eterno recomeço”, em *Tratado de história das religiões* (2008). E, em relação à regeneração do tempo, escreve: “Todo ciclo *começa de maneira absoluta*, visto que todo passado e toda a ‘história’ foram definitivamente abolidos graças a uma fulgurante reintegração do ‘caos’” (ELIADE, 2008 p. 330-331 – *grifos do autor*).

Encontra-se, pois, no homem, em todos os níveis, o desejo de abolição do tempo profano e de seguir sua vida em um tempo sagrado. É, por assim dizer, uma esperança de regeneração total. A nostalgia da eternidade é simétrica à nostalgia do paraíso: “Ao desejo de se encontrar perpétua e espontaneamente num espaço sagrado, corresponde o desejo de viver perpetuamente, graças à repetição dos gestos arquetípicos da eternidade” (ELIADE, 2008, p. 331).

Ao que se poderia denominar “nostalgia da eternidade”, coincide com a aspiração humana a um paraíso concreto e a sua crença de que a conquista desse paraíso pode se dar *nesse mundo*, na Terra, e *agora*, no instante atual. Como diz Eliade, em *Mito e realidade* (2011), tal aspiração não pode ser interpretada como uma atitude “espiritualista” porque, nesse caso, a existência terrestre, com todas as suas implicações, se desvalorizaria, em proveito de uma “espiritualidade”, um desapego ao mundo.

É nesse sentido que Eliade observa que os mitos e os ritos arcaicos ligados ao espaço e ao tempo sagrados correspondem a outras tantas recordações nostálgicas de um “paraíso terrestre” e também de uma espécie de eternidade “experimental”, que os homens ainda têm pretensões de alcançar.

Ao que parece, segundo o autor, a ideia de perfeição é bem antiga, e tem sido bastante difundida, desempenhando importante papel na constante elaboração de amplos ciclos cósmicos. O “Ano” comum foi se ampliando e resultou em um “Grande Ano”, ou seja, ciclos cósmicos de duração incalculável. Paralela à idealização da perfeição dos primórdios surgiu, como concepção complementar de uma destruição cabal: “*Para que algo verdadeiramente novo possa ter início, é preciso que os restos e as ruínas do velho ciclo sejam completamente destruídos*” (ELIADE, 2011, p. 40 – *grifos do autor*).

As nostalgia e crenças já fazem parte dos contextos mítico-rituais de renovação anual do Mundo. Porém, foi sendo aceita a ideia de que existem destruições e recriações *verdadeiras* do Mundo (e não apenas aquelas dos ritos), uma noção de que há “retorno à

origem” (no sentido literal do termo). Essa concepção é ilustrada através dos mitos do Fim do Mundo.

É interessante observar que, paralela à noção de destruição, os mitos escatológicos trazem consigo a ideia de criação de um novo universo. Mircea Eliade lembra, no capítulo “A certeza de um novo começo”, em *Mito e realidade* (2011), que o fato essencial não é o Fim, mas a certeza de um reinício, o que corresponderia, mais especificamente, a uma espécie de réplica do começo absoluto, da cosmogonia: “Poder-se-ia dizer que também aqui encontramos a atitude de espírito que caracteriza o homem arcaico, ou seja, o valor excepcional atribuído ao *conhecimento das origens*” (ELIADE, 2011, p. 56 – *grifo do autor*).

De acordo com Gilbert Durand, em *Campos do Imaginário* (1996a), o mito é o que confere um sentido autêntico ao acontecimento humano ou ao destino, através do conservadorismo mítico dos semantismos fundamentais de uma comunidade humana. Ao cotejar mito e poesia, Durand diz que os dois têm uma mesma função de antedestino em sociedades diferentes. Nas sociedades modernas, em que imperam especialização e divisão do trabalho, o autor aponta a função do poeta que, segundo ele, fabrica, de forma solitária, as palavras e os cantos. Da mesma forma, o semantismo primitivo das sociedades primitivas segregava anonimamente em forma de mitos.

Pela negação do não-senso e da morte há o que os poetas denominam “a honra dos poetas” que é, de fato, segundo Durand, a mesma honra da consciência mítica. Ou é, simplesmente, a da humanidade que, graças à universalidade das grandes imagens que estruturam suas esperanças “reencontra uma fraternidade realmente ‘metafísica’ que os positivismo e razões regionalmente circunstanciadas desconhecem” (DURAND, 1996a, p. 53 – *grifo do autor*).

No que concerne às pesquisas que trouxeram à luz o papel dos indivíduos que criaram e difundiram os mitos, Eliade diz que, muito provavelmente, esse papel tenha sido até mais importante no passado – em um tempo em que a “criatividade poética”, vinculava-se a uma experiência extática e dela dependia: “são as ‘crises’, os ‘encontros’, as ‘revelações’, em suma, as experiências religiosas privilegiadas [...]. São os especialistas do êxtase, os familiares de universos fantásticos que nutrem, crescem e elaboram os motivos mitológicos tradicionais” (ELIADE, 2011, p. 105 – *grifos do autor*).

Sempre que experiências religiosas privilegiadas são comunicadas através de um enredo fantástico, impõem totalmente seus modelos e fontes de inspiração a uma comunidade. É graças às experiências criadoras de alguns indivíduos que a cultura se constitui e se renova. Porém, a cultura arcaica gravita em torno dos mitos e, uma vez que estes são continuamente

reinterpretados e aprofundados pelos especialistas do sagrado, a sociedade, como um todo, converge para valores e significação descobertos e transmitidos por alguns poucos indivíduos. “Nesse sentido, o mito ajuda o homem a ultrapassar seus próprios limites e condicionamentos, e incita-o a elevar-se para onde estão os maiores” (ELIADE, 2011, p. 105).

Para os gregos, o mito guiou e foi fonte de inspiração tanto para a poesia épica, a tragédia, a comédia, quanto para as artes plásticas. A longa e profunda análise a qual o mito foi submetido pela cultura grega resultou em uma radical “desmitificação”: “A ascensão do racionalismo jônico coincide com uma crítica cada vez mais corrosiva da mitologia ‘clássica’, tal qual é exposta nas obras de Homero e Hesíodo” (ELIADE, 2011, p. 106 – *grifo do autor*).

Por não ser teólogo ou mitógrafo, Homero não escreveu um tratado de mitologia. Assim, de temas míticos que circulavam no mundo grego ou concepções mitológicas e religiosas estrangeiras, quase nada foi dito. Temas como sexualidade, fecundidade e morte foram revelados através de escavações arqueológicas e de escritores tardios. No entanto, o que se impôs ao mundo, foi a concepção homérica dos deuses e de seus mitos: “definitivamente fixada, como num universo atemporal de arquétipos, pelos grandes artistas da época clássica” (ELIADE, 2011, p. 107).

A consciência mítica, no mundo moderno, tem sido redescoberta pelos poetas. A poesia dos dois últimos séculos, segundo Durand, não foi mensagem apenas, mas foi profecia, magia encantatória. Através dos poetas, pouco a pouco, se delineou um novo regime mítico que emerge sinalizando um novo saber. Graças à reevocação compreensiva dos mitos, o homem se encontra perante a humanidade como se perante a um tesouro infinito de riquezas e de esperança, escreve Durand:

Se a nossa civilização se volatilizar um dia no relâmpago fulgurante que o próprio progresso técnico engendrou, a consolação dos últimos sobreviventes será a de se saberem depositários destes germens de cultura planetária, de fraternidade antropológica, que esta mesma civilização ocidental terá permitido acumular graças à imaginária conservatória dos mitos, dos poemas e dos sonhos de toda a humanidade (DURAND, 1996a, p. 54).

Assim como a poesia, a literatura épica, de certa forma, relaciona-se com mitologia e comportamentos míticos. A prosa narrativa e, principalmente o romance, conforme diz Eliade (2011), ocupou o lugar da recitação dos mitos e contos nas sociedades tradicionais e populares. É possível demonstrar a sobrevivência literária de grandes temas e de personagens mitológicos, sobretudo, em relação ao tema iniciatório, as provas do Herói-Redentor e as mitologias da Mulher e da Riqueza: “Pode-se dizer que a paixão moderna pelos romances trai o desejo de ouvir o maior número possível de ‘histórias mitológicas’ dessacralizadas ou simplesmente camufladas sob formas profanas” (ELIADE, 2011, p. 133 – *grifo do autor*).

Certamente a saída do tempo que um romance proporciona não é a mesma que o membro de uma sociedade tradicional o reintegra por meio da narração de um mito, diz Eliade; há, no entanto, a “saída” do tempo histórico e pessoal nos dois casos. Mergulhado em períodos fabulosos e trans-históricos, o leitor se defronta com ritmos variados, uma vez que cada narrativa tem seu próprio tempo.

O anseio por atingir outros ritmos temporais, além daquele em que é obrigado a viver e trabalhar é prova de que o homem moderno conserva pelo menos alguns resquícios de “comportamentos mitológicos”. Para Eliade (2011), os traços desse comportamento, revelam-se no desejo de reencontrar a intensidade com que se viveu alguma coisa pela primeira vez, recuperar um passado longínquo, a época beatífica do princípio.

2.2 Os símbolos conduzem o homem ao seu estado de inocência³³

O mundo, de acordo com o que escreve Gilbert Durand no início de *A imaginação simbólica* (1988), é representado na consciência de duas maneiras distintas: *direta* e *indireta*. Dá-se esta última toda vez que, por uma ou outra razão, a coisa não pode apresentar-se em “carne e osso” à sensibilidade. Tal como na recordação que se tem da infância ou na representação de um além da morte, por exemplo. E a primeira refere-se à própria coisa presente no espírito, como na percepção ou na simples sensação. O objeto ausente, na consciência indireta é *re-presentado* por uma *imagem*, no sentido mais lato do termo, diz ele. Contudo, mesmo por questões de clareza, uma diferença entre pensamento direto e indireto não pode ser tão definitiva.

Em *Campos do imaginário* (1996a), no capítulo “O Universo do Símbolo”, Durand escreve que há mais de um século, desde Creuzer a Jung, passando por Lelande, estudiosos têm apresentado uma definição clássica para o símbolo. Entre as características para essa definição, o antropólogo aponta em primeiro lugar o aspecto concreto (sensível, imagético, figurado) do significante. Logo a seguir aparece a evocação (fazer conhecer, sugerir, epifanizar), o significado e, por último, o fato de que este é impossível de apreender (ver, imaginar, compreender) direta ou indiretamente. Ele resume:

Dito de outro modo, o símbolo é um sistema de conhecimento indireto em que o significado e o significante mais ou menos anulam a “ruptura” [...]. O símbolo é um caso limite do conhecimento indireto, onde paradoxalmente, este último tende a tornar-se direto – mas num plano diferente do sinal biológico ou do discurso lógico –; o seu imediatismo visa o plano da *gnosis* como num movimento assintótico (DURAND, 1996a, p. 74).

³³ DURAND, Gilbert. 1988, p. 66

Significa dizer que a consciência dispõe de diferentes graus de imagem, podendo esta ser uma cópia fiel da sensação ou apenas assinalar a coisa – os dois extremos seriam ou a adequação total, a presença perceptiva, ou a inadequação mais extrema: “um signo eternamente viúvo de significado, e veríamos que este signo longínquo não é mais do que o símbolo” (DURAND, 1988, p. 8).

Podemos perceber esta noção, a partir de outro ponto de vista. No ensaio “O símbolo dá o que pensar”, ao sugerir o céu (firmamento) como exemplo de figura de compreensão do que seja um símbolo, Paul Ricoeur elabora sua reflexão no sentido de desdobrar suas múltiplas valências: “compreender esse símbolo, é experimentar seu caráter inesgotável; o mesmo símbolo é transcendência do imenso, indicação da ordem em si, simultaneamente, cosmológica, ética e política” (RICOEUR, 1959, p. 7).

Seguindo o fio condutor das pesquisas relacionadas ao símbolo, encontramos, em *Tipos Psicológicos* (1976) o que observa C. G. Jung: o psicólogo escreve que assim que se reconhece a redutibilidade de um símbolo, ele perde a sua virtude mágica, por assim dizer, a sua virtude redentora. É por isso que Jung expressa que um símbolo ativo deve ter uma fatura inacessível:

Terá de ser a ótima expressão imaginável da concepção do mundo respectivo, simplesmente insuperável para seu significado, e há de ser também algo tão inacessível à compreensão que o intelecto crítico não disporá de meios necessários para reduzi-lo de maneira eficaz; e, finalmente, sua forma estética terá de ser persuasiva para os sentimentos, para que não dê margem a argumentos sentimentais a ele adversos (JUNG, 1976, p. 281).

O excerto supracitado pode ser exemplificado com o símbolo do Gral que, segundo Jung, por um certo tempo, preencheu essas condições. Evidentemente, o que foi devido à sua ação, ao seu efeito vital, ainda não se extinguiu por completo, embora o tempo presente e a atual psicologia mostrem sua incessante redução.

Para tornar mais clara a abordagem ao símbolo, recorreremos ao que expressa Durand (1988) em relação ao signo. Segundo o autor, o que se tem, pelo menos em teoria, são dois tipos de signos: os *arbitrários*, que são puramente indicativos que remetem a uma realidade significada (se não presente, pelo menos sempre apresentável) e os *alegóricos*: que remetem a uma realidade significada dificilmente apresentável. Estes signos alegóricos são obrigados a *figurar* concretamente uma parte da realidade que significam. Sendo assim, chega-se à imaginação simbólica quando o significado não pode ser *de modo algum apresentável* e o signo somente referir-se a um *sentido* e não a uma coisa sensível. O mito escatológico

constante em *Fedon*, por exemplo, é um mito simbólico: ele descreve um interdito, o além-morte.

Retomando: o símbolo é a recondução do sensível, do figurado ao significado, mas é também (pela própria natureza do significado), inacessível. É *epifania*, é aparição do indizível através do e no significado. O domínio de predileção do simbolismo é o não-sensível, apresentado sob todas as suas formas, ou seja: inconsciente, metafísica, sobrenatural, surreal. Como escreve Durand: “Estas ‘coisas ausentes ou impossíveis de perceber’, por definição, vão ser, de maneira privilegiada, os próprios sujeitos da metafísica, da arte, da religião, da magia: causa primeira, fim último, ‘finalidade sem fim’, alma, espíritos, deuses, etc” (DURAND, 1988, p. 15 – *grifos do autor*).

Dimensões concretas do símbolo são apontadas por Paul Ricoeur, em *Finitude et culpabilité* (1960) [*Finitude e culpabilidade*]. Ele observa que em qualquer símbolo autêntico, estas dimensões dividem-se em três: cósmica, onírica e poética. É antes de tudo no mundo, como diz o filósofo, em elementos ou aspectos do mundo, no céu, no sol e na lua, nas águas e na vegetação que o homem lê o sagrado. Assim, o simbolismo verbalizado refere-se às manifestações do sagrado, às hierofanias. É aí que o sagrado é mostrado como um fragmento do cosmos, que por sua vez perde seus limites concretos, assume inúmeros significados, integra e unifica tantos setores da experiência antropocósmica quanto possível: “c’est donc d’abord le soleil, la lune, les eaux, c’est-à-dire des réalités cosmiques, qui sont symboles; dirons-nous alors que le symbole par son aspect cosmique est antérieur, voire étranger au langage?”³⁴ (RICOEUR, 1960, p. 18).

Gilbert Durand (1988), ao se referir às três categorias apontadas por Ricoeur (1960), observa que a metade visível do símbolo, ou seja, seu significante, estará sempre repleto de sua máxima concreção. Ele é cósmico quando protege vigorosamente sua figuração no mundo bem visível da humanidade; é onírico quando está enraizado nas recordações, nos gestos que emergem dos sonhos e constituem, como demonstrou Freud, a massa concreta da biografia íntima de cada ser e, por fim, é poético quando recorre igualmente à linguagem e a linguagem que mais emerge, portanto, a mais concreta.

Há, por outro lado, a outra metade do símbolo (o invisível, o indizível) – as representações indiretas, dos signos alegóricos e sempre inadequados – que constitui, por

³⁴ Então é primeiro o sol, a lua, as águas, isto é, realidades cósmicas, que são símbolos; diremos considerando que o símbolo por seu aspecto cósmico é anterior, mesmo estrangeiro para a linguagem?

assim dizer, uma lógica à parte. O signo simbólico “o fogo”, por exemplo, agrega sentidos diferentes e antinômicos: “fogo purificador”, “fogo sexual”, “fogo demoníaco e infernal”.

Paralelo a isto, vem o significado, concebível, porém não representável e abrange o universo concreto total: mineral, vegetal, animal, astral, humano, “cósmico”, “onírico” ou “poético” (retomando Ricoeur). Por esta razão é que o “sagrado” ou a “divindade” “pode ser significado por não importa o quê: uma pedra erguida, uma árvore gigantesca, uma águia, uma serpente, um planeta, uma encarnação humana como Jesus, Buda ou Krishna, ou até o apelo à Infância, que permanece em nós” (DURAND, 1988, p. 16-17).

Durand, ao lembrar que o conhecimento humano no Ocidente passou por um grande cisma, aponta no capítulo “A vitória dos iconoclastas ou o inverso dos positivismos”, em *A imaginação simbólica*, que a “mais evidente depreciação dos símbolos que a história da nossa civilização nos apresenta é certamente na corrente cientista saída do cartesianismo” (DURAND, 1988, p. 25). Para Descartes, o único símbolo é a consciência – à imagem e semelhança de Deus. Assim, o simbolismo foi perdendo espaço na filosofia. A imaginação é refutada por todos os cartesianos “como a mestra do erro”. A era da explicação científica se inicia, sendo a concepção “semiológica” a mesma concepção oficial das universidades ocidentais. Entra nesse cômputo a universidade francesa, filha mais velha de Auguste Comte e neta de Descartes, aponta Durand. Nos períodos subsequentes, a imaginação é violentamente anatemizada, a ponto de Sartre só descobrir no imaginário “nada”, “objeto fantasma”, “pobreza essencial”.

A reflexão de Durand (1988), com base no pensamento de Ricoeur (1960), em relação à filosofia contemporânea sinaliza que ela acontece sob o impulso cartesiano; seja por reduzir o cogito a “cogitações” – em um mundo da ciência, cujo signo só é tratado como termo adequado de uma relação –, seja por pretender se tornar “o ser interior à consciência”. Durand diz que neste caso as fenomenologias são viúvas de transcendência, em que o ontológico não é evocado nem invocado, atingindo apenas uma “verdade a distância, uma verdade reduzida” (DURAND, 1988, p. 27).

O que se tem percebido como resultado deste iconoclasmo radical? Entre outras consequências, podemos observar as repercussões na imagem artística pintada e esculpida. A arte dos séculos XVII e XVIII é minimizada a puro ornamento ou divertimento. O dogmatismo da escrita, o empirismo do pensamento direto e o cientismo semiológico são iconoclastos divergentes e seus efeitos, de alguma forma, vêm sendo reforçados ao longo da história.

A consciência da importância das imagens simbólicas tem sido retomada na vida moderna graças à contribuição de ciências como a patologia psicológica e a etnologia. Durand (1988) aponta que os métodos utilizados por tais disciplinas como a comparação entre “loucura” e “razão sã”, a lógica eficaz do civilizado com as mitologias dos “primitivos” tiveram a eficiência de chamar a atenção científica para o denominador comum do cotejo: o âmbito das imagens (dispositivo através do qual os símbolos se associam) e a investigação no sentido mais ou menos vedado das imagens, ou hermenêutica. O escopo de uma e outra dessas disciplinas conduz o indivíduo comum e civilizado à noção de que “toda uma parte de sua representação confinava singularmente com as representações do neurótico, do delírio ou dos ‘primitivos’”. (DURAND, 1988, p.41 – *grifo do autor*).

Oito séculos de recalçamento e coerção do imaginário são revolucionariamente rompidos a partir da redescoberta da importância das imagens. Contudo, tanto a psicanálise quanto a antropologia social têm o intuito de integrar a imaginação simbólica na sistemática intelectualista vigente – uma tentativa de reduzir a simbolização a um simbolizado sem mistérios. Durand (1988) discorre sobre os processos de redução do simbolizado a dados científicos e do símbolo a signo a partir de duas perspectivas: primeiro sob a ótica da Psicanálise e, a seguir, da Linguística. Para favorecer a compreensão da concepção redutora do método psicanalítico, o autor expõe de forma breve o que constitui a doutrina freudiana, iniciando pelos seus cinco princípios norteadores.

Destes cinco princípios freudianos, primeiro é o da *casualidade especificamente psíquica*, em que incidentes psíquicos (ou mesmo fisiológicos) não são, necessariamente, de origem orgânica. O segundo é o esforço terapêutico para exumar as causas psíquicas cujos efeitos são as neuroses. Já o terceiro refere-se ao apagamento (esquecimento). Trata-se da *censura*, que recalca no inconsciente o que ela marca como interdito. O quarto princípio – causa geral da vida psíquica: a tendência sexual (libido) – é a invencível pulsão que a censura combate, sem jamais vencê-la. O quinto trata-se da frustração da satisfação erógena através das censuras.

A pulsão, quando recalçada no inconsciente, através de interdito que pode ser mais ou menos brutal e a partir de eventos com maior ou menor efeito traumatizante, vai satisfazer-se por vias *tortuosas*. Aí se dá a alienação da satisfação direta da pulsão e se traveste em *imagens*. Aquelas que guardam a marca dos estágios da evolução libidinal na infância, particularmente as dos sonhos, que são significativas da libido e de suas aventuras infantis. “A *imagem*, o fantasma, é o *símbolo de uma causa conflitual que opôs*, num passado biográfico muito recuado – geralmente durante os cinco primeiros anos de vida – a *libido e as*

contrapulsões da censura” (DURAND, 1988, p. 43 – *grifos do autor*). Em suma, a imagem é sempre referente a um bloqueio da libido; por outras palavras: uma regressão afetiva.

Freud e a psicanálise tiveram o grande mérito de trazer à luz os valores psíquicos e as imagens, obscurecidos pelo racionalismo aplicado das ciências da natureza: “É certo que o efeito-signo simbólico se reduz, em última análise, a uma transformação da libido, mas atuou como uma causa secundária no campo da atividade psíquica. É neste ‘realismo psicológico’ que reside, acima de tudo, a revolução freudiana” (DURAND, 1988, p. 46 – *grifo do autor*).

Roland Dalbiez, em *Psychoanalytical method and the doctrine of Freud* (1941) [*O método psicanalítico e a doutrina de Freud*], aponta que os resultados terapêuticos da psicanálise, ou as teorias de sexualidade de Freud, são de importância completamente secundária. A parte essencial do trabalho do psicanalista austríaco, conforme Dalbiez, foi a criação de um método inteiramente novo de explorar o inconsciente. Como quase todos os grandes inovadores, Freud apresentou sua descoberta de uma forma que é logicamente imperfeita. “We have undertaken the task of correcting this defect, and demonstrating that the instrument of psycho-analytical investigation could be used impartially and give clearly defined results”³⁵ (DALBIEZ, 1941, p. 10).

Embora, por um lado, a psicanálise tenha sido reconhecida no sentido de que tenha redescoberto a importância do símbolo, de outra forma, ela escamoteou o significado em favor de uma biografia individual e de causa libidinal. Durand observa que no aspecto freudiano, ela “desenhou muito bem uma arquetipologia, mas obsedada pela sexualidade, reduzindo à aparência vergonhosa da libido rejeitada e a libido ao imperialismo multiforme do imperialismo sexual” (DURAND, 1988, p. 47). O autor acrescenta que ela foi precisamente criticada pelo seu monismo subjacente, pelo imperialismo da sexualidade e, principalmente pelo universalismo dos modos de recalçamento. Em consequência, etnógrafos, particularmente os posteriores a Malinowski, questionaram a universalidade do famoso complexo de Édipo.

A propósito das observações em relação à sua conclusão sobre o complexo de Édipo, Malinowski, em *Sex and Repression in Savage Society* (2001) [*Sexo e Repressão na Sociedade Selvagem*], observa que para os psicanalistas o complexo de Édipo é algo absoluto, a fonte primeva, em suas próprias palavras o *fons et origo* de tudo. No entanto, o escopo das publicações de Malinowski, apresentava um ponto de vista bastante diverso. O antropólogo defende que o complexo familiar nuclear é uma formação funcional dependente da estrutura e

³⁵ Assumimos a tarefa de corrigir esse defeito e demonstrar que o instrumento de investigação psicanalítica pode ser usado de forma imparcial e fornecer resultados claramente definidos.

da cultura de uma sociedade. É necessariamente determinado pela maneira pela qual as restrições sexuais são moldadas em uma comunidade e pela maneira pela qual a autoridade é distribuída. E argumenta: “I cannot conceive of the complex as the first cause of everything, as the unique source of culture, of organization and belief; as the metaphysical entity, creative, but not created, prior to all things and not caused by anything else³⁶ (MALINOWSKI, 2001, p. 114).

Segundo Durand, a psicanálise tem demonstrado a necessidade de se duvidar de uma leitura direta. Não é ao nível da consciência clara que se tece a trama do símbolo, ele observa, mas nas complicações do inconsciente. E os principais grupos simbólicos, os mitos, “possuem a estranha propriedade de escapar à contingência linguística: o mito é o oposto de um compromisso linguístico como o da poesia, embebida no seu próprio material da língua: seu fonetismo, seu léxico, seus trocadilhos” (DURAND, 1988, p. 47).

Lévi-Strauss, ao abordar a aproximação entre antropologia e linguística, em *Antropologia estrutural* (2008, p. 67), evidencia questões relacionadas à língua e à cultura em vários níveis. Assim como a relação pode se tratar de *uma* língua – ou da linguagem em si – e de *uma* cultura – ou da cultura em si –, pode ser também entre a Linguística e a Antropologia, consideradas como ciências. Esse ponto, embora seja capital, conforme Lévi-Strauss, permaneceu em segundo plano. Como explicar essa desigualdade de tratamento? Na verdade, o problema das relações entre linguagem e cultura é um dos mais complicados que existem. A linguagem pode ser tratada como *produto* de uma cultura: uma língua usada por uma sociedade reflete a cultura geral da população. Porém, num outro sentido, a linguagem é uma *parte* da cultura, constitui um de seus elementos. Lévi-Strauss abre uma discussão nesse sentido: “Para estudar uma cultura, é necessário o conhecimento da língua? Em que medida e até que ponto? Inversamente, o conhecimento da língua implica o da cultura, ou pelo menos de alguns de seus aspectos?” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 67).

Ainda com enfoque nas perspectivas linguísticas voltadas ao estudo dos símbolos, observamos que Lévi-Strauss reconhece que o advento da fonologia não apenas renovou estas concepções, mas representa, principalmente, uma transformação tão ampla que não pode se limitar a uma disciplina específica. E aponta a inovação ao artigo de Nikolay Troubetzkoy em que o estudioso resume o método fonológico:

Quando um acontecimento dessa importância ocorre numa das ciências do homem, os representantes das disciplinas vizinhas são, mais do que autorizados, obrigados a

³⁶ Não consigo conceber o complexo como a primeira causa de tudo, como a única fonte de cultura, de organização e crença; como entidade metafísica, criativa, mas não criada, princípio de tudo e não causada por algo mais.

verificar imediatamente suas consequências e sua possibilidade de aplicação a fatos de outra ordem (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 35).

Durand (1988) também reconhece a importância do método de Troubetzkoy. Ele sublinha que este tem admiravelmente em conta, as próprias características do mito, em particular, e do símbolo, em geral. O primeiro aspecto a considerar é que a hermenêutica sociológica (em harmonia com a psicanálise e com a fonologia), passa do estudo dos fenômenos conscientes ao estudo de sua infraestrutura inconsciente. Outro aspecto observado entre a hermenêutica estrutural e a fonologia é a recusa em tratar os *termos* como entidades independentes, tomando, isto sim, a *relação* entre estes termos como base de sua análise: “Gostaríamos de acrescentar que isso é o que constitui a própria força do estruturalismo: a possibilidade de decifrar um conjunto simbólico, um mito, reduzindo-o a *relações* significativas” (DURAND, 1988, p. 52 – *grifo do autor*).

Entre a abordagem das hermenêuticas redutoras – a partir da psicanálise e da etnologia – e as hermenêuticas instauradoras, é importante que se examine a obra filosófica de Ernst Cassirer. Além de ter abarcado a primeira metade do século XX, teve a mestria de orientar a filosofia, assim como a investigação sociológica e psicológica para o interesse simbólico. Durand (1988) observa que a obra de Cassirer atuou como um contraponto, uma espécie de prefácio à doutrina do sobreconsciente simbólico de Jung, à fenomenologia poética de Bachelard, ou ao humanismo de Merleau-Ponty, assim como aos próprios trabalhos de Durand de antropologia arqueológica.

Vejamos, pois, por que caminhos iniciou Cassirer: a crítica kantiana, dada a um certo positivismo cientista, tendia a considerar somente a primeira Crítica, a *Razão Pura*. O mérito de Cassirer foi tentar desaliená-la do positivismo, assim como ter dado conta das outras Críticas, em especial a *Crítica do Julzo*; além disso, o filósofo concluiu o “inventário da consciência *constitutiva* de universo, de conhecimento e de ação”. (DURAND, 1988, 57-8 – *grifo do autor*). Uma parte dos trabalhos de Cassirer é consagrada ao mito, à magia, à religião e à linguagem.

A racionalidade é uma característica inerente à atividade humana. Nem mesmo a mitologia – conforme diz Cassirer, em *Ensaio sobre o homem* (1972) – pode ser considerada um conjunto de superstições. Ao contrário, ela possui forma sistemática e conceitual. Contudo, mesmo reconhecendo a forma sistemática da mitologia, ele considera impossível caracterizar como racional a estrutura do mito. E argumenta que a linguagem sempre foi identificada com a razão. É fácil perceber, de acordo com o que escreve Cassirer, que esta concepção não consegue abarcar todo o campo, pois: “lado a lado com a linguagem conceitual

há a linguagem emocional; lado a lado com a linguagem lógica ou científica há a linguagem da imaginação poética” (CASSIRER, 1972, p. 51).

Em primeiro lugar, a linguagem não expressa pensamentos nem ideias, mas sentimentos e afeições. E “dentro dos limites da razão pura”, é até uma religião. Como a concebeu e elaborou Kant, escreve Cassirer, não é mais que uma simples abstração. Os grandes pensadores que definiram o homem como um *animal rationale* não eram empiristas, nem jamais tentaram oferecer uma explicação empírica da natureza humana, escreve o filósofo:

Razão é um termo muito pouco adequado para abranger as formas da vida cultural do homem em toda sua riqueza e variedade. Mas todas essas formas são simbólicas. Portanto, em lugar de definir o homem como um *animal rationale*, deveríamos defini-lo como um *animal symbolicum*. Desse modo, podemos designar sua diferença específica, e podemos compreender o novo caminho aberto ao homem: o da civilização (CASSIRER, 1972, p. 51).

Cassirer, considerando a filosofia kantiana, observa que o conhecimento é constituição do mundo – a síntese dos conceitos se dá graças ao “esquematismo transcendental”, ou seja, à imaginação, como escreve Durand (1988, p. 58). Dessa forma, não significa interpretar um mito ou um símbolo investigando nele uma explicação cosmogônica pré-científica, nem tampouco reduzi-lo a forças afetivas como faz a psicanálise, ou ainda a um modelo sociológico como o é para os sociólogos.

A impotência constitutiva que condena o pensamento a nunca poder intuir objetivamente uma coisa, mas integrá-la imediatamente num sentido é o que Cassirer denomina *carga simbólica*. Contudo, conforme escreve Durand a esse respeito, esta impotência é apenas o inverso de um imenso poder: “o da presença inelutável do *sentido* que faz com que, para a consciência humana, nada seja simplesmente *apresentado*, mas tudo seja *representado*” (DURAND, 1988, p. 58-9 – *grifo do autor*).

A perturbação da re-presentação caracteriza a doença mental. Perder o “poder de analogia” significa que o pensamento adoeceu, os símbolos se desfazem, *se esvaziam* de sentido. Assim, as coisas só existem pela “figura” que o pensamento lhes confere objetivamente: “são eminentemente ‘símbolo’, dado que só se aguentam na coerência da percepção, da concepção, do juízo ou do raciocínio, pelo sentido que os impregna” (DURAND, 1988, p. 59 – *grifo do autor*)

Conforme Durand, através de sua filosofia e análise fenomenológica voltadas para a “objetificação”, Cassirer representa uma espécie de pan-simbolismo. E acrescenta que, mesmo tendo definido o símbolo através de seu dinamismo puro, o filósofo ainda estabelece

níveis hierárquicos entre as formas da cultura e as do simbolismo. Por exemplo, ao considerar o mito como “um símbolo esclerosado, que perdeu sua vocação ‘poética’, enquanto, por outro lado, a ciência, objetificação por excelência, é um constante questionamento dos símbolos, possuindo, portanto, um maior poder de pregnância simbólica...” (DURAND, 1988, p. 59 – *grifo do autor*).

Ao evocar o universo de Gaston Bachelard, Durand (1988, p. 65-6) aponta que nesse contexto o símbolo tem possibilidades bem diferentes, dividindo-se em três setores: o da ciência objetiva, ou seja, qualquer símbolo nesse âmbito deve ser impiedosamente proscrito, já que pode eclipsar o objeto; o setor do sonho e da neurose, em que o símbolo se desfaz, se reduz. Há um terceiro: o da *palavra humana*, da linguagem que nasce, que brota do gênio da espécie. Ao mesmo tempo em que é língua, é pensamento. É na linguagem poética que se encontra esta encruzilhada humana. Observemos o que diz Bachelard:

A psicologia do distante não deve sobrecarregar a psicologia do ser presente, do ser presente na sua linguagem, vivo na sua linguagem. Os devaneios poéticos nascem também, seja qual for o lar distante, das forças vivas da linguagem. A expressão reage fortemente sobre os sentimentos expressos (BACHELARD, 1988, p. 44).

A psicanálise e a sociologia voltam-se para uma redução no inconsciente, seja pela interpretação dos sintomas oníricos, seja por meio da interpretação das sequências mitológicas. Bachelard busca, com sua investigação, tanto o sobreconsciente poético (expresso por meio de palavras e metáforas), quanto o sistema de expressão mais maleável, a fantasia.

Na hermenêutica de Bachelard, como grande parte de seus livros demonstra, a análise é o produto das ciências objetivas, das ciências obrigadas à ascese rigorosa – conforme aponta Durand (1988) – de uma “psicanálise objetiva” que arranca o objeto a todas as suas ligações afetivas e sentimentais. Bachelard verifica inúmeras vezes que os fulcros da ciência e da poesia são inversos.

Quando se reconhece um complexo psicológico, parece que se compreende melhor, mais sinteticamente, certas obras poéticas. De fato, uma obra poética só pode receber realmente sua unidade de um complexo. Se o complexo falta, a obra privada de suas raízes, não se comunica mais com o inconsciente. Parece fria, fictícia, falsa. [...] O que é puramente fictício para o conhecimento objetivo permanece, pois, profundamente real e ativo para os devaneios do inconsciente. (BACHELARD, 1988, p. 31).

A fenomenologia do imaginário em Bachelard busca um método adequado ao campo da expressão poética, que possa explorar o universo do imaginário e da recondução simbólica, escreve Durand (1988, p. 67). Esse método referido por Durand é observado em *A poética do devaneio* (1988, p. 2), onde Bachelard afirma que a exigência fenomenológica com relação às

imagens poéticas “resume-se em acentuar a virtude da origem das imagens, em captar o próprio ser da sua originalidade e em beneficiar-se, assim, do título *produtividade psíquica* que é a da imaginação” (BACHELARD, 1988, p. 2-3 – *grifo do autor*).

Bachelard diz que a exigência de a imagem poética ser de origem psíquica teria uma dureza excessiva se não se pudesse encontrar uma virtude de originalidade nas variações mesmas que atuam sobre os arquétipos fortemente arraigados. Em *A poética do devaneio* (1988), o filósofo destaca: “Já que queríamos aprofundar, como fenomenólogo, a psicologia do maravilhamento, a menor variação de uma imagem maravilhosa deveria servir-nos para utilizar nossas investigações” (BACHELARD, 1988, p. 3). Em Paul Ricoeur, encontra-se o mesmo fulcro poético de Bachelard. Em *O símbolo dá o que pensar*, Ricoeur escreve:

O Cogito está no interior do ser, e não o inverso; a segunda ingenuidade seria, pois, igualmente a uma segunda revolução copernicana: o ser que se afirma no Cogito descobre que o próprio acto pelo qual ele se afasta da totalidade, participa ainda do ser que o interpela em cada símbolo (RICOEUR, 1959, p.13).

O cogito é a consciência plena, dialogante. Se o cosmos simbólico leva à felicidade do homem, por movimento idêntico, o cogito do sonhador (do sonhador de fantasias, de palavras), segundo Durand “nunca é vão, nunca é puro, nunca é nirvana sonolento” (DURAND, 1988, p. 66.).

Em Gaston Bachelard, como escreve Durand (1988), as imagens, os símbolos, conduzem o homem ao seu estado de inocência. Paul Ricoeur exprime de modo magnífico quando destaca: “entramos na simbólica quando temos a morte atrás de nós e a infância diante de nós”³⁷.

Foi preciso esperar pela obra de investigadores mais descomprometidos em relação ao criticismo e epistemologia kantiana para que a imaginação simbólica pudesse encontrar autonomia em relação à lógica da identidade. É isso que expressa Durand (1988) ao passar a tratar dos estudos junguianos do símbolo.

Embora a teoria de Jung em relação às imagens seja uma das mais profundas, há flutuações na sua terminologia entre arquétipos, símbolos e complexos. Não obstante haja certa confusão terminológica, “Jung parte de uma diferença muito firme e nítida entre signo-sintoma e símbolo-arquétipo para criticar a psicanálise freudiana” (DURAND, 1988, p. 60).

O símbolo *remete* para algo, contudo não se *reduz* a uma única coisa; ele é, por assim dizer, o conteúdo imaginário da pulsão que se pode interpretar. A interpretação pode se dar redutivamente (semioticamente), como a própria representação da pulsão; ou simbolicamente,

³⁷ RICOEUR, Paul. “*Le conflit des herméneutiques: épistémologie des interpretation*”. In: *Cahier Intern. de Symbolisme*, nº 1, 1962.

como sentido espiritual do instinto natural. Este “sentido espiritual” é uma infraestrutura ambígua da própria ambiguidade simbólica, a que Jung chama “arquétipo”, segundo Durand: “o arquétipo *per se*, em si, é um ‘sistema de virtualidades’, ‘um centro de força invisível’, um ‘nó dinâmico’, ou ainda ‘os elementos de estrutura numinosos da psique’” (DURAND, 1988, p. 60 – *grifos do autor*).

Em *Complexo, arquétipo e símbolo* (2017), Jolande Jacobi evidencia que toda formulação verbal e toda denominação de fenômenos e fatores psíquicos permanece sendo um empreendimento inadequado, porque “a equação entre o manifesto e o manifestável nunca é completamente solucionada. Essa discrepância é ainda mais sensivelmente notada quanto mais camadas, profundidade e extensão possuírem os fenômenos psíquicos em questão” (JACOBI, 2017, p. 14).

Apresentar o significado múltiplo e profundo do complexo na psicologia de Jung, por si só é atribuição bastante delicada e por que não dizer, difícil, como escreve Jacobi. Tentar esboçar o conceito de arquétipo, então, é uma verdadeira façanha, completa a psicanalista. Ela observa: “Não é fácil estabelecer uma definição exata de arquétipo; talvez seja até bom entender o termo ‘esboçar’ em seu sentido mais amplo de ‘circunscrever’ e não de ‘descrever’” (JACOBI, 2017, p. 37 – *grifos da autora*). A dificuldade em precisar uma definição de arquétipo deve-se ao fato de que o mesmo representa um enigma profundo, que ultrapassa a capacidade racional de compreender:

O que um conteúdo arquetípico sempre afirma é, antes de tudo, uma parábola linguística, ele sempre contém mais alguma coisa que permanece desconhecida e não é formulável. Por isso, toda interpretação forçosamente encontrará o seu limite no ‘como se’. Não é fácil responder diretamente à pergunta sobre a origem possível do arquétipo, se ele é adquirido ou não (JACOBI, 2017, p. 37 – *grifo da autora*).

O efeito-signo freudiano é simultaneamente ultrapassado pelo arquétipo psíquico em que está mergulhado. Em Jung há a inversão total da redução simbólica de Freud. Segundo Durand (1988), é a *exaltação* arquetípica do símbolo que dá o “sentido”, não a sua redução a uma libido sexual, biológica e aos seus incidentes biográficos: “Para Jung, a própria libido, muda a acepção; em vez de ser um impulso biológico mais ou menos imperialista, ele se torna *Energia psíquica* em geral, espécie de “motor imóvel” do arquétipo” (Durand, 1988, p.61 – *grifo do autor*).

A investigação de Freud sobre a sexualidade oferece valiosas contribuições, escreve Jung em *Energia psíquica* (2002, p. 14). É na relação da sexualidade com a psique total que é possível perceber de forma clara como o *quantum* de libido vem acompanhado imediatamente

do aparecimento de um valor corresponde, de uma maneira diversa. A respeito das concepções de Freud em relação à libido, Jung evidencia:

Infelizmente, a supervalorização, aliás, compreensível, da sexualidade, levou Freud a reduzir inclusive as transformações que correspondem a outras forças específicas e coordenadas da alma à sexualidade, o que lhe levou a acusação, não imerecida, de pansexualismo. O defeito na concepção de Freud consiste na unilateralidade para a qual sempre tende o ponto de vista mecanicista-causal, ou seja, ‘*reductio ad causam*’ simplificadora, que, quanto mais verdadeira, quanto mais simples e mais abrangedora pretende ser, tanto menos justiça faz à importância ao aspecto analisado e reduzido (JUNG, 2002, p. 15 – *grifo do autor*).

Segundo Durand (1988), Jung revela e expõe muito profundamente o papel mediador do arquétipo-símbolo. Através da faculdade simbólica, o homem não pertence só ao mundo superficial da linearidade dos signos, ao mundo da causalidade física, mas também ao mundo da irrupção simbólica, da criação simbólica contínua, por meio de uma “metamorfose” incessante da libido. “A função simbólica é no homem, o lugar de ‘passagem’ de reunião dos contrários: o símbolo na sua essência e quase na sua etimologia (*Sinnbild*, em alemão) é ‘unificador de pares opostos’” (DURAND, 1988, p.61 – *grifo do autor*).

Gilbert Durand, em *Campos do imaginário*, a respeito de arquétipos diz que não se tratam de formas abstratas e estáticas, “mas dinamismos figurativos, ‘concavidades’ (ou ‘moldes’) específicos que, necessariamente, se realizam e se preenchem – dois atos que o termo alemão *Erfüllung* traduz bem – pelo meio ambiente imediato, o ‘nicho ecológico’”. (DURAND, 1996a, p. 153 – *grifo do autor*). Assim, segundo Durand, surgem as “grandes imagens”, ou “imagens arquétipo”, motivadas pelo meio cósmico: o curso do sol, o vento, a água, o fogo, a terra, a rocha, o curso e fases da lua, o calor e o frio, assim como pelo incontornável “meio” sociofamiliar: mãe alimentadora, os “outros” (irmãos, pais, chefes).

2.3 Mito literário: uma estranha alquimia transforma a vida em obra de arte³⁸

Entre as concepções modernas do mito, há as devotas e mesmo religiosas; outras, ao contrário, sendo céticas, são aquelas que demonstram recusa em acreditar na linguagem dos deuses. Em relação às últimas, Pierre Brunel em *Dicionário de Mitos Literários* (1997) aponta *O Cru e o Cozido*³⁹ (2004), em que Lévi-Strauss afirma que os mitos não têm autor. Assim como são apreendidos como mitos e independente de sua origem real, eles só existem

³⁸ DUMESNIL, René. “*The real source of Madame Bovary*”. In: FLAUBERT, Gustav. *Madame Bovary: Backgrounds and sources/ essays in criticism. Critical Edition*. Translated by Paul de Man. New York: Norton & Co., 1965, p. 299.

³⁹ Vale destacar o que escreve Lévi-Strauss a respeito de sua abordagem em *O cru e o cozido*: “Era necessário evocar pelo menos esses resultados concretos da análise estrutural, para alertar os leitores contra a acusação de formalismo, ou mesmo de idealismo, que às vezes nos é dirigida” (LEVI-STRAUSS, 2004, p. 28).

encarnados numa tradição: “Quando um mito é narrado, os ouvintes individuais recebem uma mensagem que não vem de parte alguma” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 350). Quanto às primeiras, Brunel se reporta a *Cantique de la Connaissance* [Cântico do conhecimento], de Oscar Vladislav de Lubicz-Milosz⁴⁰, constante no livro *La Confession de Lémuel* (1920) [A confissão de Lemuel].

Houve certa tendência à crença de que a literatura seja adversária do mito: “Menos pela sobrecarga mitológica, que a enfraquece do que pela desvalorização do mito ao seu contato” (Brunel 1997, p. 27). O autor se volta a Denis de Rougemont em *O amor e o Ocidente* (1972) que distingue dois momentos de profanação do mito: o nascimento para a literatura e o declínio para a subliteratura.

Rougemont escreve que a literatura pode se vangloriar de ter influído nos costumes da Europa, mas isso se deve, sem sombra de dúvida, ao mito. De maneira mais precisa: à retórica do mito, herança do amor provençal. Não é necessário supor, nesse caso, qualquer poder mágico de sons e da linguagem sobre atos humanos. A adoção de certa linguagem convencional suscita e favorece naturalmente a eclosão dos sentimentos latentes mais suscetíveis de se exprimirem dessa forma. Por essa razão, Rougemont acrescenta que não seria muito difícil assinalar a evolução do mito cortês na moral dos povos do Ocidente. O autor admite que ela tenha se desenvolvido paralelamente às suas metamorfoses literárias. Bastando apenas que se esboçasse a curva da mística clássica, para que a assunção do mito fosse descrita: “Era a via ascendente, a qual nos conduziu a uma dissolução libertadora do ‘encanto’. A literatura, ao contrário, é via que desce aos costumes. É, portanto, a vulgarização do mito, ou melhor dizendo, sua ‘profanação’” (ROUGEMONT, 1972, p.147 – *grifos do autor*).

Na verdade, o que resulta de tais constatações é que o mito nos chega envolto em literatura: “E já é, queiramos ou não, literário” (BRUNEL, 1997, p. 18). O que se saberia de Ulisses sem Homero ou de Antígona sem Sófocles, questiona Brunel.

As pesquisas relativas ao mito literário, por muito tempo, foram tratadas como “estudo de tema”. Raymond Trousson, em seu ensaio “*Un problème de littérature comparée: les études de thèmes: Essai de méthodologie*”⁴¹ (1965) [“Uma questão de literatura comparada:

⁴⁰ Oscar Vladislav de Lubicz Milosz (1877 – 1939), poeta, dramaturgo, romancista do século XIX, durante a *Belle Époque*. Atingiu seu apogeu em meados de 1920, com os livros *Ars Magna* e *Les Arcanes*, em que desenvolveu uma densa cosmogonia do cristianismo, comparável à *Divina Comédia*, de Dante e *Paraíso Perdido*, de John Milton. Ele era primo distante do vencedor do Prêmio Nobel de Literatura de 1980, Czeslaw Milosz (Ver: Cynthia L. Haven, *Czeslaw Milosz: conversations*. University Press of Mississippi, 2006).

⁴¹ “*Un problème de littérature comparée: les études de thèmes: Essai de méthodologie*”. In: *Collection* Paris: Lettres Modernes, 1965. (Situations 7). vol. 8, 111p.

estudos de temas: Ensaio de metodologia”] aponta que é preciso admitir que o desenvolvimento destes estudos tenha exercido algumas vezes certa confusão de conceitos e definições. Segundo Trousson, a dificuldade se torna mais árdua pela necessidade de se encontrar equivalentes nos diversos idiomas, e rapidamente se percebe que *stoff*, *thème* ou *theme* (alemão, francês e inglês, respectivamente) por exemplo, não têm necessariamente o mesmo significado para todos. Além disso, o autor observa que termos comumente utilizados: motivo, tipo, fábula, mito, lenda, etc. são de bom grado tidos como sinônimos, uso pouco propício à precisão. Basta revisar algumas das definições existentes para perceber a complexidade da questão.

Em 1981, Trousson, ao reeditar seu livro deu-lhe novo título: *Thèmes et Mythes* [*Temas e Mitos*]. Quanto a isto, Brunel comenta: “Embora criticando a palavra ‘mito’ e a expressão ‘mito literário’, Raymond Trousson não podia nem queria deixar de considerar uma evolução terminológica evidente no comparativismo contemporâneo”. (BRUNEL, 1997, p. 28 – *grifos do autor*). Nesse sentido, é interessante observar o que apontou o próprio Trousson sobre a diferença entre motivo e tema e suas implicações na tradição literária. Ele questiona: O que é, afinal um tema?

Para facilitar o entendimento é possível denominar a expressão particular como motivo, sua individualização ou, de outra forma, a passagem do geral para o particular. Dir-se-á que o motivo da sedução é corporificado, individualizado e concretizado no caráter de Don Juan; o motivo da criação artística no tema Pigmalião; o motivo da oposição entre consciência individual e noção de *polis* no tema de Antígona; o motivo da intolerância religiosa e filosófica no tema de Sócrates. Por um processo idêntico de individualização e particularização, a situação característica da oposição entre dois irmãos, que é um motivo, torna-se um tema quando tem como protagonistas Prometeu e Epimeteu, ou Eteócles e Polinice, ou Abel e Caim; o amor incestuoso e a rivalidade pai-filho cristalizam-se no tema de Édipo; o motivo da mulher traída e negligenciada em Medeia. Isso significa que haverá um tema quando um motivo que “apparaît comme un concept, une vue de l'esprit, se fixe, se limite et se définit dans un ou plusieurs personnages agissant dans une situation spécifique, et lorsque ces personnages et cette situation auront donné naissance à une tradition littéraire”⁴² (TROUSSON, 1981, p. 17).

Após examinarmos a abordagem de Raymond Trousson, observamos que para Philippe Sellier, a definição de mito literário pode partir da própria noção de mito. Tal

⁴²Aparece como um conceito, uma visão da mente, é fixo, limitado e definido em uma ou mais personagens que atuam em uma situação específica e quando essas personagens e esta situação terão dado origem a uma tradição literária.

possibilidade aparece no estudo realizado pelo autor: “*Qu’est ce qu’un mythe littéraire?* ” (1984) [“O que é um mito literário? ”]. Inicialmente – anterior a qualquer definição –, Sallier observa que a Mitologia passou a ser considerada ciência no decorrer do século XIX e início do século XX. Apesar das discussões persistentes (sobre mito e conto, mito e história etiológica...), etnologistas e mitólogos conseguiram propor quase o mesmo “teor” sem possível confusão com acepções difusas de mito na cultura francesa: “Eliade, Dumézil, Lévi-Strauss... étaient en gros d'accord sur un certain nombre de caractéristiques, qui leur semblaient singulariser le mythe parmi les types de récits humains⁴³ (SELLIER, 1984, p. 112).

Brunel (1997), ao retomar a demonstração de Sallier, define o mito etno-religioso como uma narrativa de fundação anônima e coletiva (em que o presente é impregnado de passado), considerada verdadeira e na qual a lógica é do imaginário, fazendo aparecer na análise fortes oposições estruturais: “quando se passa do mito ao mito literário, determinadas características aparecem e outras desaparecem” (BRUNEL, 1997, p. 28).

Se as versões de narrativas de origem mítica consagradas no panteão cultural ocidental ocupam um vasto espaço no *corpus* considerado, outros conjuntos merecem relevância por aqueles que tratam dos mitos literários. Sallier reporta-se a algumas narrativas literárias de prestígio originadas no Ocidente moderno como “mitos literários recém-nascidos”: *Tristão e Isolda* e *Fausto*, por exemplo: “Não é difícil reconhecer elementos míticos nos roteiros constitutivos destas grandes narrativas: o filtro, como no mito de *Medeia*; o pacto com o diabo...” (BRUNEL, 1997, p. 29).

Do mito ao mito literário algumas características são peculiares. Se existe uma sabedoria na linguagem, conforme Sellier, ela se agrega aos três critérios que uma semelhança linguística poderia revelar entre mito e mito literário: “Logique de l’imaginaire, fermeté de l’organisation structurale, impact social et horizon métaphysique ou religieux de l’existence, voilà quelles questions l’étude du mythe invite à poser au mythe littéraire⁴⁴ (SALLIER, 1984, p. 115).

André Dabezies, em *Visages de Faust au XX^e siècle* (1967) [Fases de Fausto no Século XX], discorre a respeito da evolução nas pesquisas referentes ao mito literário. A relevância do estudo proposto por Dabezies neste ensaio é destacada por Brunel (1987), assim como a sua comunicação “Dos mitos primitivos aos mitos literários”: “Vamos usar seu nome

⁴³ Eliade, Dumézil, Lévi-Strauss... concordaram amplamente sobre uma série de características, que lhes parecia distinguir o mito entre os tipos de narrativas humanas.

⁴⁴ Lógica do imaginário, firmeza da organização estrutural, impacto social e horizonte metafísico ou religioso da existência, são essas as questões que o estudo do mito ao mito literário nos propõe.

mítico e malarmeano: o Demônio da analogia. Quando consideramos, por exemplo, que determinado personagem histórico é um mito, é porque o vemos como um herói mítico, um novo Aquiles, um novo Heitor” (BRUNEL, 1987, p. 14).

Dabezies, em relação à atuação das ciências humanas, no sentido de restaurar mitos e símbolos no pensamento contemporâneo, lembra que desde o início do século XX, especialmente por trinta ou quarenta anos (pelo menos na França), as ciências humanas estão gradualmente renunciando a um certo racionalismo positivista e exclusivo para restaurar as categorias de mitos e do símbolo à sua posição no pensamento moderno. Filósofos como Ernst Cassirer, Georges Gusdorf e Paul Ricoeur; historiadores de religiões e etnólogos como Raffaele Pettazzoni, Mircea Eliade e Claude Lévi-Strauss; humanistas, teólogos e psicólogos como Karl Kerényi, Rudolf Otto e Carl-Gustav Jung; sociólogos como Georges Sorel e Edgar Morin veem, cada um à sua maneira, no mito, um fenômeno humano capital, cujo significado antropológico, religioso, psicológico etc. deve ser buscado: “Si donc on doit admettre qu’il existe un mythe de Faust – il en existe un à tout le moins chez les critiques! – ce mythe est susceptible, selon les cas, de diverses analyses, nous pouvons et nous devons vérifier sa portée à divers points de vue”⁴⁵ (DABEZIES, 1967, p. 10).

Desde a segunda metade do século XIX, a Europa vinha acumulando cátedras da história das religiões, de ciência dos mitos e de mitologia comparada. Contudo, até um período bem atual, segundo Frédéric Monneyron e Jöel Thomas (2004), este estudo esteve ausente das preocupações da crítica literária. Em teses e em diversas obras inscritas nessa disciplina, como em outras (literaturas clássicas ou literaturas nacionais) e consagradas a uma figura mitológica, até o final dos anos 1960, somente se falava de temas ou de tipos. Os estudos mais conhecidos se intitulam: *La légende de Don Juan. Son évolution dans la littérature des origines au romantisme* (1906) [A lenda de Don Juan. Sua evolução na literatura dos primórdios ao romantismo], de G. G. Bévotte; *Le thème du Faust dans la littérature européenne* (1961 a 1972 – seis volumes) [O tema de Fausto na literatura europeia], de C. Dédéyan e *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne* (1964) [O tema de Prometeu na literatura europeia], de Raymond Trousson.

Monneyron e Thomas apontam que, por três décadas, a decadência de certa ideologia racionalista e racionalizante, que dominava o mundo ocidental, conduziu o conjunto das ciências humanas a considerar a questão da permanência e do modo de manifestação do

⁴⁵ Portanto, se devemos admitir que exista um mito de Fausto – há pelo menos um entre os críticos! – esse mito é suscetível, de acordo com os casos, de várias análises, podemos e devemos verificar seu alcance sob vários pontos de vista.

pensamento mítico nas sociedades modernas. Sob o impulso de trabalhos dos historiadores das religiões, dos etnólogos e dos antropólogos, que permitiram um progresso decisivo na compreensão deste pensamento pré-lógico, os estudos consagrados ao mito e ao mítico se multiplicaram, enquanto que, em paralelo, se abria um debate epistemológico apaixonado, com o objetivo de dar um fundamento metodológico sólido: “Y, de todas las creaciones humanas susceptibles de manifestar el pensamiento mítico, la creación literaria, quizá porque es la más accesible y la más trabajada, ha aparecido a muchos como um objeto de estudio privilegiado”⁴⁶ (MONNEYRON; THOMAS, 2004, p. 30).

Os críticos literários franceses, especialistas em literatura comparada, e em literaturas nacionais, em resposta a Pierre Albouy, que na conclusão de *Mythes et mythologies dans la littérature française* (2012) [Mitos e mitologias da literatura francesa] preconizava a substituição do estudo de temas literários pelo estudo de mitos literários, aos quais definia como “l’élaboration d’une donnée traditionnelle ou archétypique, par un style propre à l’écrivain et à l’œuvre, dégagant des significations multiples, aptes à exercer une action collective d’exaltation et de défense ou à exprimer un état d’esprit ou d’âme spécialement complexe”⁴⁷ (ALBOUY, 2012, p. 217), quiseram aplicar à literatura os novos métodos testados pela etnologia e pela antropologia.

Para Monneyron e Thomas (2004), a via poética (a palavra tomada no sentido amplo do *poiein* platônico) e a via do discurso mítico se unem em dois pontos: ambas passam pelo maravilhamento e *thaumazein* e abrem caminho para a surpresa, para a contemplação do mundo em sua emergência, a *theoria*. Ambas abarcam uma matéria complexa: complexidade humana e do cosmos. Contudo, a funcionalidade do mito é descrever a relação fundadora, o tecido (como se diz em latim *complexus*, o que é tecido em conjunto) entre os dinamismos do cosmos.

Os autores apontam que a criação literária, como o discurso mítico, são emergências. Fundamentalmente dedicadas a pôr em evidência o processo de criação, elas revelam o sistema (*systema*, que no grego quer dizer “conjunto formando um todo”): uma auto-organização, suscetível de produzir uma emergência, quer dizer, da configuração dialética de duas ou mais instâncias produz uma nova instância que é mais do que a soma de seus componentes. E concluem:

⁴⁶ E, de todas as criações humanas suscetíveis de manifestar o pensamento mítico, a criação literária, talvez porque seja a mais acessível e mais trabalhada, tem sido vista por muitos como um objeto de estudo privilegiado.

⁴⁷ A elaboração de referências tradicionais ou arquetípicos, através de um estilo próprio do escritor e da obra, emitindo múltiplos significados, capazes de exercer uma ação coletiva de exaltação e defesa ou expressar estado de espírito ou alma especialmente complexa.

Del mismo modo en que el viaje heroico del héroe mítico pone en orden el mundo vinculando fuerzas hasta entonces aisladas y salvajes, y creando una armonía a partir de componentes que tomados por separado generan desorden y violencia, así también, el discurso poético es una emergencia de armonía a partir de la “babelización” de todos los discursos potenciales⁴⁸ (MONNEYRON; THOMAS, 2004, p. 40).

Assim, a sofisticação própria do discurso literário, posta em perspectiva, sua dimensão estética, suas particularidades, vinculadas à vida interior de seu autor, não são obstáculos para uma forma de mito, que pode unir-se ao discurso mítico: “Todas estas formas de expresión convergen en una misma constelación imaginaria. Los poetas a menudo han tenido una conciencia intuitiva de que sus discursos estaban vinculados a fuerzas cósmicas, y a menudo lo han expresado”⁴⁹ (MONNEYRON; THOMAS, 2004, p. 40)

⁴⁸ Da mesma forma que a jornada heróica do herói mítico coloca o mundo em ordem, unindo forças antes isoladas e selvagens, e criando uma harmonia a partir de componentes que, tomados isoladamente, geram desordem e violência, também o discurso poético é uma emergência da harmonia a partir da "babelização" de todos os discursos potenciais.

⁴⁹ Todas essas formas de expressão convergem em uma mesma constelação imaginária. Os poetas muitas vezes tiveram uma percepção intuitiva de que seus discursos estavam ligados a forças cósmicas, e frequentemente o expressaram.

3 EMMA BOVARY: UM MITO LITERÁRIO – “POR QUE, MEU DEUS, EU FUI ME CASAR?”⁵⁰

3.1 Senhorita Emma Rouault

Nossa investigação incide sobre as personagens apresentadas no quarto capítulo, subdivisão “Um prólogo”. Uma vez que em *Emma Bovary* procuramos características modelares, sublinhamos elementos relevantes de sua constituição.

Ao retomar alguns aspectos de Emma, voltamo-nos ao exposto por Anatol Rosenfeld, em *A personagem de Ficção* (CANDIDO *et al.*, 1974). O crítico aponta que a ficção é o único lugar, em termos epistemológicos, em que seres humanos tornam-se transparentes pelo fato de tratar-se exclusivamente de seres intencionais, totalmente projetados por orações. Assim, os grandes autores, ao levar a ficção às últimas consequências, “refazem o mistério do ser humano” (CANDIDO *et al.*, 1974, p. 35-36).

O pensamento de Rosenfeld encontra eco no que apontaram David e Nanelle Barash (2005), no capítulo “*The Human Nature of Stories*” [“A natureza humana das histórias”]. Segundo os autores, *Otelo* não é apenas uma história sobre um marido ciumento. Huckleberry Finn não é só um obstinado garoto rebelde e Emma Bovary “isn’t just a horney married woman”⁵¹ (BARASH; BARASH, 2005, p.14).

No entanto, conforme Vargas Llosa (1975), a trajetória de Emma, não tem a feição épica dos valorosos heróis do romance do século XIX, mas não é menos heroica. Ela violenta os códigos de seu meio, motivada por questões de ordem estritamente suas, não em nome da humanidade, de determinada ética ou ideologia. “Porque sua fantasia e seu corpo, seus sonhos e apetites, se sentem oprimidos pela sociedade é que Emma sofre, é adúltera, mente” (VARGAS LLOSA, 1975, p. 19).

No início desta pesquisa, observamos que *Madame Bovary* começa pelo marido que, no limiar da narrativa de Flaubert, era ainda um jovem estudante. A primeira cena é marcada pelo tumulto ocasionado pela chegada do calouro e a confusão gerada quando o menino, tomado por timidez excessiva, pronuncia seu nome “Charbovari!”, Charles Bovary. É um *charivari*⁵², uma anarquia generalizada, cuja lembrança é relatada, no abertura da história, por

⁵⁰ FLAUBERT, Gustave. 2011, p. 125.

⁵¹ Emma não é só uma mulher casada com desejos sexuais intensos. A tradução mais adequada, se considerarmos a linguagem informal empregada no original seria “cheia de tesão”.

⁵² Geoffrey Wall, na Introdução de *Madame Bovary* (2015, p. 46) observa que a gritaria generalizada de “charbovari”, faz trocadilho com o termo *chirivari* que, originalmente era uma espécie de tumultuosa serenata feita pelos aldeões sob a janela de recém-casados, batucando em caldeirões e panelas, para debochar de um casamento considerado incongruente. Mais genericamente passou a significar a zombaria ritual anárquica a uma

um dos colegas, em fase posterior da vida. Diversas razões convergem nesta cena para preannunciar o futuro de Charles Bovary: “His experience of life is belated; he will always be the last one to catch on. He is ill-prepared for school, as he will be for life: the old priest who gave him. Latin lessons often dozed off during them and never demanded much of Charles”⁵³ (PORTER; GRAY, 2002, p. 2).

Quando finalmente nós, os leitores de *Madame Bovary*, conhecemos a protagonista, mulher que dá título ao livro, ela ainda não é a Sra. Bovary, mas a Srta. Emma Rouault. No início, é referida como Emma: “Ao que parece, sua sogra é a verdadeira Senhora Bovary” (WALL *In*: FLAUBERT, 2011, p. 50).

Emma somente é apresentada à altura do segundo capítulo, primeira parte, depois de termos conhecido Charles, a vida que teve com seus pais, fatos da infância, da juventude e de um primeiro casamento. É por ocasião do atendimento a um chamado do Sr. Rouault, pai de Emma, que chega à fazenda o médico da aldeia, o doutor Charles Bovary. Algumas indicações abarcam nesta visão inicial características da protagonista do romance.

A disposição dos móveis, os sacos de trigo (excedentes do paiol vizinho), alinhados em pé, nos cantos, a pintura descascada das paredes, e a gravura dependurada a um prego: “uma cabeça de Minerva, feita com lápis preto, enquadrada numa moldura dourada, e que trazia, embaixo, escrito com letras góticas: ‘Ao meu querido papai’” (FLAUBERT, 2011, p. 92).

Desnecessário seria acrescentar outras formas de descrição além dos elementos apresentados. Em relação a este recurso narrativo, Anatol Rosenfeld em *A personagem de ficção* (1974), escreve: “Homero, em vez de descrever o traje de Agamenon, narra como o rei se veste, e em vez de descrever o seu cetro, narra-lhe a história, desde o momento em que Vulcano o fez” (CANDIDO *et al.*, 1974, p. 13). Dessa forma, o leitor participa dos eventos, sem que se perca numa descrição fria que nunca lhe dará a imagem da coisa.

Quase nada foi dito do galanteio e dos eventos nupciais entre Charles e Emma. Nos primeiros dias, após a chegada dos recém-casados a casa, acompanhamos o encantamento do marido com a beleza de sua mulher, enquanto, pela primeira vez, temos uma pista de que o sentimento não é recíproco.

peessoa malquista. Mais tarde o costume emprestou o nome a uma revista satírica publicada em Paris, *Le charivari*, leitura favorita de Flaubert na infância.

⁵³ Sua experiência de vida é tardia; ele sempre será o último a “captar” as demandas diárias. Foi mal preparado para escola, assim como estará para a vida toda: o velho sacerdote que lhe deu aulas de Latim costumava cochilar durante as sessões e nunca motivava o aluno.

Somente depois do casamento é que Emma passa para o primeiro plano e já está decepcionada. Sua vida pregressa passa a ser conhecida após ter sido enfaticamente estabelecida sua decepção. A feitura de mulher é mais pormenorizadamente detalhada do que a feitura paralela do marido. Então, somos remetidos à sua adolescência, ao tempo do convento e à sua formação cultural.

3.2 *Madame Bovary* – o romance dos romances⁵⁴

Desde sua publicação, em 1857, *Madame Bovary* tem sido um dos livros mais discutidos na história da literatura mundial. Apesar da distinção e importância de seus outros romances, segundo Paul de Man, em sua tradução para o inglês do romance, em edição comentada de Norton Critical Editions: “Flaubert had to reconcile himself to the fact that he became known, once and forever, as the author of *Madame Bovary*”⁵⁵ (MAN *In*: FLAUBERT, 1965, p. 7).

Geoffrey Wall refere-se ao enredo escolhido, destacando que foi o mais banal e mais previsível: “Apresentava um marido e uma esposa: ele medíocre e satisfeito, ela entediada e bonita. Ela anseia por romance e se envolve com amantes” (WALL *In*: FLAUBERT, 2011, p. 43). Para avivar essa fabulação trivial, prossegue Wall, Flaubert inventou um estilo novo no qual o erótico, o sentimental e o irônico se entrelaçam em uma tensão perpétua, fazendo-o parecer impessoal e meticulosamente prosaico.

Críticos e teóricos, em diferentes épocas da história da literatura e nos mais diversos lugares, têm sido unânimes em qualificar o romance de Flaubert como um modelo para os romancistas posteriores ao autor. Em 1935, o crítico literário Albert Thibaudet referiu-se ao romance dessa forma:

As that of *Andromache* is considered the model for all tragedies. Today, any discussion on the art of fiction among critics and novelists will inevitably turn to *Madame Bovary*; the book will be used to illustrate all new theories and will provide the main bases for the discussion⁵⁶ (THIBOUDET *In*: FLAUBERT, 1965, p. 372).

Em *Orgia Perpétua: Flaubert e Madame Bovary*, Mario Vargas Llosa registrou que o aproveitamento de temas comuns e cuidado obsessivo com a forma foram preocupações

⁵⁴ Referência à expressão eternizada, escrita por Henry James, a respeito de Flaubert: *Novelist's novelist* [O romancista dos romancistas], em um artigo publicado em 1902, incluído, posteriormente, em 1914, no livro *Notes on Novelists* [Apontamentos sobre romancistas].

⁵⁵ Flaubert teve que aceitar o fato de que se tornou conhecido de uma vez por todas, como o autor de *Madame Bovary*.

⁵⁶ Assim como *Andrômaca* é considerada o modelo para todas as tragédias. Atualmente, qualquer discussão sobre a arte da ficção entre críticos e romancistas inevitavelmente se voltará para *Madame Bovary*; o livro será usado para ilustrar todas as novas teorias e fornecerá as principais bases para a discussão.

indissociáveis no autor. O embate entre “realistas” e “formalistas” que, igualmente, consideram *Madame Bovary* como um livro precursor é algo que começou ainda em vida de Flaubert.

A influência mais imediata que o romance exerceu foi sobre a geração de Zola, Daudet, Maupassant, Huysmans, escritores que sempre o tiveram como modelo do tipo de realismo que eles entronizaram oficialmente na literatura francesa. Maupassant, no prólogo de *Pierre e Jean*, afirma ter aprendido da boca de Flaubert: tudo pode ser um bom tema literário, mesmo o mais anódino e trivial, porque por menor que seja a coisa, contém um pouco de desconhecido. “Émile Zola dedica a Flaubert o estudo mais entusiasta em *Les Romanciers naturalistes*⁵⁷” (VARGAS LLOSA, 2015, p. 254).

Para Geoffrey Wall a personagem Emma Bovary exerceu influência em obras subsequentes: “[...] viria a ser o idioma característico da ficção realista ulterior. Hoje é tão conhecido e onipresente que parece ser a própria voz da modernidade. Zola, Tchekhov e Joyce, Kafka, Sartre e Camus: todos beberam em Flaubert” (WALL *In: FLAUBERT*, 2011, p. 44).

Com o tempo, a popularidade do romance aumentou. Inúmeras traduções existem em vários idiomas. Paul de Man lembra que a palavra bovarismo tornou-se parte da língua francesa e que o mito que circunda a figura de Emma Bovary é muito poderoso:

As in the case of Don Quixote, or Don Juan, or Faust, one has to remind oneself that she is a fiction and not an actual historical person; the literary influence on subsequent novelists in France and elsewhere is of determining importance and the critical response to the book is of such high quality that it can be said, without exaggeration, that contemporary criticism of fiction owes more to this novel than to any other nineteenth century work.⁵⁸ (MAN *In: FLAUBERT*, 1965, p. 7)

O conteúdo da correspondência de Flaubert concorreu para acentuar a aura mitológica de sua protagonista de *Madame Bovary*. As cartas revelam conexões especulativas que contribuíram sobremaneira para que leitores ao redor do mundo procurassem encontrar possíveis fontes de inspiração para a criação de sua obra-prima. Cogita-se a existência de cenários, acontecimentos e pessoas reais. Por exemplo, na carta datada de 15 de novembro de 1850, remetida de Constantinopla (durante a viagem de Flaubert ao Oriente) a Louis Bouilhet,

⁵⁷ ZOLA, Émile. *Les romanciers naturalistes: Balzac, Stendhal, Gustave Flaubert, Edmond et Jules Goncourt, Alphonse Daudet*. Paris: G. Charpentier & E. Fasquelle, Editeurs, 1881. [*Romancistas naturalistas: Balzac, Stendhal, Gustave Flaubert, Edmond e Jules Goncourt, Alphonse Daudet*]. No Brasil, os ensaios de Zola foram traduzidos por Plínio Augusto Coêlho na coletânea intitulada *Do romance*. São Paulo: Edusp, 1995.

⁵⁸ Assim como em Dom Quixote, ou Don Juan, ou Fausto, é preciso lembrar que ela é uma ficção e não uma pessoa real; a influência literária sobre romancistas subsequentes na França e em outros lugares é de importância determinante e a resposta crítica ao livro é de tão alta qualidade que se pode dizer, sem exagero, que a crítica contemporânea à ficção deve mais a esse romance do que a qualquer outra obra do século XIX.

o autor menciona projetos de escrita e sua dúvida a respeito do tema que escolheria para o romance:

A propos de sujets j'en ai trois qui ne sont peut-être que le même et ça m'embête considérablement. 1^o Une nuit de Don Juan à laquelle j'ai pensé au lazaret de Rhodes. 2^o L'histoire d'Anula femme qui veut se faire aimer par le Dieu. C'est la plus haute, mais elle a des difficultés atroces. 3^o Mon roman flamand de la jeune fille qui meurt vierge et mystique entre son père et sa mère, dans une petite ville de province⁵⁹. (CORRESPONDANCE Vol. II. 1850-1854 p. 10)

Em seu regresso à França, em meados de 1851, embora estivesse com imenso desejo de escrever, como fica claro em sua correspondência, não chegara a uma conclusão, entre as opções, qual faria parte do livro que estava planejando. Em julho do mesmo ano, Maxime Du Camp escreve: “Que fais-tu? Que décides-tu? Que travailles-tu? Qu'écriras-tu? As-tu pris un parti? Est-ce toujours Don Juan? Est-ce l'histoire de Mme. Delamarre [*sic*]⁶⁰ qui est bien belle?”⁶¹

A crítica em torno de *Madame Bovary* ou as conjecturas a respeito do processo de sua criação vêm ao encontro do que escreveram Frédéric Monneyron e Jöel Thomas, em *Mitos y Literatura*: “la literatura encuentra el mito, através de la ‘magia’ del processo de escritura, como microcosmos que reproduce el macrocosmos de la Creación”⁶² (MONNEYRON; THOMAS, 2004, p.36 – *grifo do autor*). Consoante o pensamento de Monneyron está Georges Gusdorf (1984), ao afirmar que quando o poeta assina seu trabalho, ele marca seu próprio gênio. De Ésquilo a Eurípedes, passando por Sófocles, a participação do gênio humano, a iniciativa pessoal e os direitos do autor continuam crescendo: “Poésie, c'est création. En donnant, des mythes fournis par la tradition, des interprétations de plus en plus libres, le littérateur se découvre un pouvoir de démiurge. Aussi les premiers poètes passèrent-ils pour inspirés”⁶³ (GUSDORF, 1984, p. 137).

Uma vez que o mito deixou de ser o centro da experiência vivida e não é mais ativo, é apenas representado, torna-se pretexto para a imaginação, para as variações da criação

⁵⁹ Sobre assuntos, tenho três que talvez sejam iguais e isso me irrita muito. Primeiro: uma noite de Don Juan que pensei no Leprosário de Rhodes. Segundo: a história de Anula, a mulher que deseja ser amada por Deus. É o mais elevado, mas apresenta dificuldades terríveis. Terceiro: meu romance flamengo sobre a jovem que morre virgem e mística entre seu pai e sua mãe, em uma pequena cidade do interior.

⁶⁰ O *Sic* que consta no texto da carta, é do editor do *Bulletin des Amis de Flaubert*, nº 14, publicado em 1959. Du Camp referiu-se à mulher como Delamarre invés de Delamare.

⁶¹ Que fazes? O que decidiste? Em que trabalhas? O que escreves? Já fizeste uma escolha? Será mesmo *Don Juan*? Será a história de Madame Delamarre que é bem bonita.

⁶² A literatura encontra o mito através da “magia” do processo de escritura, tal qual microcosmos que reproduz macrocosmos da Criação.

⁶³ Poesia é criação. Ao dar aos mitos fornecidos pela tradição, interpretações cada vez mais livres, o literato descobre em si um poder de demiurgo. Assim acreditava-se que os primeiros poetas eram inspirados.

poética: “el literato, el artista descubre que él también, a imagen de Dios, es un demiurgo”⁶⁴ (MONNEYRON; THOMAS, 2004, p. 36).

O poder de demiurgo do artista a que se referiram Monneyron e Thomas se coaduna com o que apontou René Dumesnil no capítulo “*The real source of Madame Bovary*” [“A real origem de *Madame Bovary*”] em *La Vocation Litteraire de Gustave Flaubert* (1961) [*A vocação literária de Gustav Flaubert*]. O crítico reconhece que nada comprova melhor a persistência de esforços no trabalho de Flaubert do que a escrita de *Madame Bovary*. Da realidade são extraídos todos os detalhes e constituem material de uma obra de arte devido à lógica irrefutável que norteou sua seleção e montagem.

Diferente de opiniões críticas, que buscam semelhanças com a vida real, Dumesnil declara que nenhuma dessas personagens é um retrato no sentido literal da palavra, nenhuma dessas figuras é uma fotografia, nenhuma das paisagens pode ser identificada pelo Cartório de Registros. Nada que compõe a substância viva e a medula do livro existe, exceto no próprio Flaubert. O autor é a única fonte. Certamente, todos os detalhes são verdadeiros e, sem dúvida, foram observados e talvez até avaliados por Flaubert. No entanto, são todos esses documentos juntos, tirados de várias épocas e lugares e pacientemente reunidos por um romancista de gênio, no silêncio da casa de Croisset, que criou um romance cuja vida veio unicamente de si mesmo:

A long process of maturation took place in the mind of the writer. It took twenty years and was carried out in silence. In this process, the subconscious played a part at least equal to that of the conscious mind. Memory records many observations which only precipitate when they are mixed together... This is where the hand of the novelist can be seen: it regulates the operation of that strange alchemy which transforms life into work of art. But in order to succeed, one needs a little magic and much, much patience. The magic is provided by talent which has been constantly cultivated since the first call to the vocation⁶⁵ (DUMESNIL *In*: FLAUBERT, 1965, p. 299).

Vargas Llosa sublinha que “o notável de *Madame Bovary* é que seus seres vulgares, de ambições e problemas reais, impressionam por obra da estrutura e da escrita que os cerca, como seres fora do comum em sua maneira de ser comum” (VARGAS LLOSA, 2015, p. 256 – *grifos do autor*). Aquilo que em Flaubert resultava interessante como assunto literário era submetido a um tratamento formal, escrupuloso, capaz de dotá-lo de categoria artística. O

⁶⁴ O literato, o artista descobre que ele também, à imagem de Deus, é um demiurgo.

⁶⁵ Um longo processo de maturação ocorreu na mente do escritor. Foram necessários vinte anos e deu-se em silêncio. Nesse processo, o subconsciente teve um papel pelo menos igual ao da mente consciente. A memória registra muitas observações que só fluem quando são justapostas. É aqui que a mão do romancista pode ser vista: regula a operação daquela estranha alquimia que transforma a vida em obra de arte. Mas, para que seja bem-sucedido, é preciso um pouco de mágica e muita, muita paciência. A magia é proporcionada pelo talento que tem sido constantemente cultivado desde a primeira chamada à vocação

mediocre, o normal, só chega a ter vida literária, como escreve Vargas Llosa, se o criador consegue imbuir nele certa excepcionalidade.

Paul de Man insere Emma no mesmo âmbito de personagem literário de Dom Quixote ou Fausto. Thiboudet compara o romance *Madame Bovary*, na literatura, ao efeito que teve *Andrômaca* para a tragédia. Estas definições encaminham ao que André Dabezies sublinhou ao dizer que o “fascínio” exercido por determinada figura mítica atinge, no campo literário, um “público restrito”. Para determinar em que medida esse público representaria uma coletividade humana, há avaliação possível: “pelo número de vezes que uma obra ou um tema mítico de certa época é retomado, pelas tiragens editoriais, pelas reações dos diferentes leitores, por derivações diversas, pelas alusões passadas na atualidade ou mesmo na linguagem comum”. (DABEZIES *In*: BRUNEL, 1997, p. 732).

A partir das concepções de Pierre Brunel, Raymond Trousson e Pierre Albouy amplia-se o escopo de mito literário desenvolvido nesta pesquisa. O suporte teórico destes autores harmoniza-se com os aspectos que pretendemos abordar na personagem Emma Bovary como mito literário. Em Brunel, analisamos *Qu'est-ce que la littérature comparée?* (1981) [O que é a literatura comparada] em Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française* (2012) [Mitos e Mitologias na literatura francesa] e em Raymond Trousson, *Themes et Mythes* (1981) [*Temas e Mitos*].

Raymond Trousson, ao final da década de sessenta, abordava em suas pesquisas o processo criativo na obra de um autor. Esse pensamento apareceu no artigo “*Servitude du créateur en face du mythe*” [“A submissão do criador diante do mito”], publicado em *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises* (1968) [*Cadernos da Associação Internacional de estudos franceses*]. Mais tarde, de forma ampliada, o estudo foi inserido no livro *Themes et Mythes* (1981) [*Temas e Mitos*].

A liberdade do criador, escreve Trousson, naquilo que comumente é mais aparente, é sem dúvida a da escolha de seu objeto, de seu “assunto” e a maneira como vai tratá-lo. O autor tem o direito de tomar para si um conteúdo, onde quer que o encontre, e de usá-los como bem entender. Pode até ser em si mesmo, como Rousseau: “pour la Nouvelle Héloïse, n’entendait peupler sa solitude que ‘d’êtres selon son coeur’”⁶⁶ (TROUSSON, 1981, p.75). Pode tomá-lo emprestado da realidade externa e transformá-lo em pensamento. São suportes frágeis, pretextos, pontos de partida que reforçam a impressão de independência:

Ainsi Stendhal lit un article de la *Gazette des Tribunaux*, et c’est *Le Rouge et le Noir*; ainsi Flaubert, informé d’un fait-divers de province, écrit *Madame Bovary*. L’écrivain, devant sa ‘matière première’, se remémore volontiers ces vers de La

⁶⁶ Para o romance *Héloïse*, pretendia povoar sua solidão apenas com seres vindos de seu coração.

Fontaine: Un bloc de marbre était si beau / Qu'un statuaire en fit l'emplette / Qu'en fera, dit-il, mon ciseau? / Sera-t-il Dieu, table ou cuvette?⁶⁷ (TROUSSON, 1981, p. 75)

Em um estágio avançado de seu desenvolvimento, o mito pode assumir um significado abstrato: Prometeu torna-se o emblema da revolta; Sísifo, o do absurdo. Ele passa, então, a ser uma presa de um tema ao qual tende a ser reduzido, segundo evidencia Pierre Brunel em *Qu'est-ce que la littérature comparée?* (1981). Ao apontar a distinção entre mito e mito literário, Brunel volta-se ao expresso por Pierre Albouy: “le mot ‘mythe’ pour le domaine religieux et rituel qui fut le sien à l’origine, le mythe littéraire restant confiné dans ‘le temps et l’espace littéraires’”⁶⁸ (BRUNEL, 1983, p.125 – *grifo do autor*). Um autor, ao retomar o conjunto narrativo tradicional do mito, o trata e modifica com toda a liberdade, reservando-se, inclusive, o direito de lhe acrescentar novos significados.

No sentido de estabelecer um paralelo entre mito e mito literário, Brunel recua no tempo, recuperando o que escreveu Denis de Rougemont que: “rêve d’un paradis perdu du mythe, considère que la littérature n'en est que le miroir déformant, l’image confuse. Elle ne s’installe qu’à la faveur d’une première profanation, qui est une première dégradation”⁶⁹ (BRUNEL, 1983, p. 125). De acordo com o pensamento de Rougemont, quando os mitos perdem o seu caráter exotérico e sua função sagrada, eles se “arranjam na literatura”. Em uma perspectiva mais atual, Brunel enumera exemplos como o de Prometeu que, fora de seu rochedo, torna-se M. de Charlus, acorrentado na cama de um hotel, sendo açoitado. Tristão não é mais Tristão: é Romeu, ou Humbert Humbert (em *Lolita* de Nabokov), ou Ulrich (em *O homem sem qualidades* de Musil), ou Jivago (no romance *Doutor Jivago* de Pasternak).

Ao tratar de mito literário, Pierre Albouy, em *Mythes et mythologies dans la littérature française*, lembra que os escritores antigos nos legaram histórias que apresentam grandes problemas que são simples, mas insolúveis e inevitáveis, como os de *Antígona* de Sófocles: a posteridade tem se encarregado de bordar indefinidamente nesta vigorosa tela. O mito literário implica ou um material legado, ou uma interpretação pessoal. Ao ler uma lenda, um escritor pode atribuir-lhe um novo sentido que lhe seja compatível. Pode, também, reinventar, por

⁶⁷ Assim, Stendhal lê um artigo no *Gazette des Tribunaux* [Gazeta dos Tribunais], e cria *Le Rouge et le Noir* [*O Vermelho e o Negro*]; assim Flaubert, informado de um *fait-divers* provincial, escreveu *Madame Bovary*. Esses suportes frágeis, esses pretextos, esses pontos de partida reforçam ainda mais a impressão de independência; o escritor, diante de sua “matéria-prima”, lembra estes versos de *La Fontaine*: Tão lindo era o bloco de mármore / Então o comprou um escultor / O que fará dele meu cinzel? / Fará um Deus, uma mesa, um funil?

⁶⁸ A palavra ‘mito’ para o domínio religioso, conforme acepção original, e mito literário permanecendo nos domínios de tempo e espaço literários.

⁶⁹ Sonha com um paraíso perdido do mito, considera que a literatura é apenas o espelho que deforma, é imagem distorcida. Só se estabelece apoiada em uma primeira profanação, que é uma primeira degradação. Para esta citação de Brunel, ver Rougemont *L'Amour et l'Occident*, p. 203, primeira publicação, 1939.

conta própria, apropriando-se de um mito que ele reatualizou, juntando os arquétipos que ainda são possíveis. Mas a invenção de novos mitos não acabou. O mito de Don Juan nasceu nos tempos modernos; é fruto de uma criação coletiva, na qual Byron completa Molière e é dominado pelo gênio de Mozart.

Além disso, ainda que a personagem mítica pertença a um criador individual, como *Dom Quixote* para Cervantes, ele só se transforma em mito graças à recepção ampla e constantemente renovada que a posteridade lhe confere. O mito sempre tem um aspecto *coletivo*. As sociedades nunca param de produzir mitos e mitologias:

Plu récent, des idoles, sont du ressort de la aux confins de la sociologie et l'histoire littéraire, les héros du roman populaire, du comte de Monte-Cristo au Commissaire Maigret, tendent vers le mythe. Zorro, Tarzan, le Rodolphe d'Eugène Sue, relèvent également du type du *Redresseur de torts*, cependant que le détective ou l'inspecteur de police, par sa faculté de percer les secrets, par la puissance irrésistible de son savoir, apparaîtrait comme un avatar du type de Faust: Valéry n'a-t-il point songé à compléter son Léonard de Vinci, soit par un Bonaparte, soit par cet autre héros de la puissance cérébrale, Auguste Dupin, le détective infalible qui, chez Edgar Poe, tire au clair les mystères de *la rue Morgue*, de *la lettre volée* et de *Marie Roget*? Dupin est l'ancêtre et le modèle de l'inspecteur Lecocq, chez Gabriau, et peut-être.... de M. Teste!⁷⁰ (ALBOUY, 2012, p. 210-11 – *grifos do autor*).

A fim de que se estabeleçam relações entre estudo do mito com suas afinidades entre as criações literárias e, conseqüentemente com a noção de mito literário, é interessante observar alguns conceitos iniciais. Estas pesquisas têm sido ampliadas, permitindo novas possibilidades de interpretação de textos literários relacionados com seu fundo mítico.

Um esboço do que poderia ser considerado mitanálise⁷¹ foi empregado por Denis de Rougemont, em *Les Mythes de l'Amour* (1996) [*Os mitos do amor*], estabelecendo um paralelo entre mito e literatura. Gilbert Durand e os pesquisadores do que é convencionalmente denominado Escola de Grenoble desenvolveram uma fundamentação que dessa conta de unificar métodos e perspectivas, remetendo, assim, a orientações mais amplas. Estas fundamentações foram retomadas e em *Beaux-arts et archétypes* (1989) [*Belas artes e arquétipos*], *Introduction à la mythodology: Mythes et sociétés* (1996b) [*Introdução à*

⁷⁰ Mais recentemente, os ídolos, inserem-se nas fronteiras entre a sociologia e a história literária, os heróis do romance popular, desde o conde de Monte-Cristo ao Comissário Maigret, tendem para o mito. Zorro, Tarzan, Rodolphe de Eugène Sue, também pertencem ao tipo *disciplinador*, enquanto o detetive ou o inspetor de polícia, por sua capacidade de desvendar segredos, pelo poder irresistível de seu conhecimento, apareceria como um avatar do tipo *Fausto*: Valéry não pensava em complementar seu *Leonardo Da Vinci*, fosse por um *Bonaparte*, fosse por aqueles outros heróis de poder cerebral, Auguste Dupin, o detetive infalível que, com Edgar Poe, esclarece os mistérios da *rue morgue*, da *carta roubada* e de Marie Roget? Dupin é o ancestral e o modelo do Inspetor Lecocq, em Gabriau, e talvez... de M. Teste!

⁷¹ Termo usado pela primeira vez por Rougemont em *Comme Toi-même. Essais sur les mythes de l'amour* [*Como a ti mesmo. Ensaio sobre os mitos do amor*]. Paris: Albin Michel, 1961. (Republicado em 1996 como *Les mythes de l'Amour*, traduzido em português como *Os mitos do Amor*).

mitodologia: Mitos e Sociedades] e diversos outros artigos, alguns dos quais compõem o livro *Campos do Imaginário* (1996a).

Philippe Sellier, por exemplo, em “*Récits mythiques et productions littéraires*” [“Discursos míticos e produções literárias”] ensaio apresentado no *Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée* [Congresso da Sociedade Francesa de Literatura Geral e Comparada], sublinhou que o lugar estratégico dos mitos está no cruzamento das ciências humanas: “No arcabouço fantasmático subjacente aos mitos, algumas de suas oposições ou de suas regras de transformação, sua origem inconsciente, permanecem observáveis não apenas nas produções de ‘alta’ literatura, mas também naquelas da cultura de massas” (SELIER, 1977, p. 69-70 – grifo do autor).

Durand (1996b) observa que Zola, Thomas Mann, juntamente com Wagner formam um grupo de mitógrafos dos mais poderosos. Existem textos em Zola que os mitos são flagrantes: “je pense au petit roman *La Curée*, où les rappels du mythe de Dionysus sont constant et explicites”⁷² (DURAND, 1996b, p.186-187). Sobre o início dos estudos entre a interpretação de textos literários e o estudo da mitologia, Durand escreve:

Mais c’est Mircea Eliade qui, le premier et avec constance, a énoncé nettement le principe de correspondance, ou même d’inextricable interpénétration, des ‘textes’ de la littérature et des ‘textes’ de la mythologie. Rien d’étonnant lorsqu’on sait que ce grand mythicien, auteur d’une *Histoire des religions* qui fait date en ce domaine, est lui-même l’un des plus grands romanciers roumains contemporains⁷³ (DURAND, 1996b, p. 187 – grifos do autor).

Um texto literário, assim como um quadro, uma sinfonia, um monumento são todas obras humanas e, portanto, há necessidade de que sejam “interpretados”, escreve Durand, em *Campos do Imaginário*, no capítulo “Passo a passo mitocrítico”. Naturalmente há sempre risco em “interpretar”; contudo, para o autor, a “leitura”, que é interpretação, significa a felicidade (aqui ele toma de Bachelard o termo) da “leitura feliz”⁷⁴. E interpretar um texto literário (lê-lo!) como uma peça musical ou como a tela de um pintor é um “belo risco a correr”, (como dizia Sócrates num outro contexto, lembra Durand). Assim, o “sentido” de uma obra humana, de uma obra de arte, está sempre por descobrir, ele não é automaticamente dado, através de uma receita *fastfood* de análise. O autor acrescenta: “E é o ‘mito’ que ‘descobre’ a interpretação, o mito com as suas marcas de referência metalépticas, as suas

⁷² Eu penso no romance curto *La Curée*, em que as evocações ao mito de Dionísio são constantes e explicitas. (*La Curée* Traduzido no Brasil *O Regabofê*. Tradução de J. Martins. São Paulo: Crisos, 1955)

⁷³ Mas foi Mircea Eliade quem, em primeiro lugar e com consistência, declarou claramente o princípio da correspondência, ou mesmo da interpenetração inextricável, dos “textos” da literatura e dos “textos” da mitologia. Sabemos que esse grande mitógrafo, autor de uma *História das Religiões* que é um marco nesse campo, é ele próprio um dos maiores romancistas romenos contemporâneos.

⁷⁴ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 25-26.

redundâncias diferenciais do ‘alguns’, seja ele ‘mito pessoal’, seja mito de uma época, seja mito de uma cultura, seja mito eterno e universal” (DURAND, 1996a, p. 251 – *grifos do autor*).

Ao abordar a análise de textos e o estudo dos mitos literários, Durand (1996b), escreve: “Texte oral comme texte écrit ont donc la même dignité, et à l’un comme à l’autre s’applique cette critique littéraire que nous allons maintenant examiner et que nous avons nommée ‘mythocritique’”⁷⁵ (DURAND, 1996b, p.184 – *grifo do autor*). Impulsionada pela revitalização do interesse pelo mito, pela reintegração do pensamento mítico, na procissão de pensamentos ditos “sérios”, esta crítica (mitocrítica) consiste em detectar, por trás da história, um texto, oral ou escrito, um núcleo mitológico, ou melhor, como diz Durand, um padrão (*pattern*) mítico.

Os textos literários e seus autores, conforme Vargas Llosa (2015) são algo assim como uma forma de “aula”, em que o autor, com rigores próprios de um mestre, explica aos alunos lições nas quais se incluem histórias e seus ensinamentos, como fábulas ilustram verdades excludentes. A literatura, como diz Vargas Llosa, é como as ditaduras, não há alternativa: ou submeter-se ou recusar totalmente:

Proselitista, paternalista, professoral, trata-se de uma arte religiosa, num sentido profundo, não só porque dirige os homens como convertidos ou catecúmenos, mas porque exige deles – apesar de sua fisionomia empenhadamente racionalista – desde o princípio e antes de tudo, um ato de fé: a aceitação de uma verdade única e anterior à obra de arte (VARGAS LLOSA, 2015, p. 267).

A compreensão do texto, seja por seus desdobramentos, por seu "discurso" tratar-se de um pequeno poema, um mínimo fragmento ou uma recolha de contos ou poemas; seja, ainda, o trabalho completo de um romancista ou o conto litúrgico-mítico de um Orixá, ele revela em suas “profundezas” um “estar prenhe”, que fundamenta seu interesse pelo orador ou pelo destinatário: “Autrement dit, un texte n’est jamais innocemment univoque; le lexique et la culture qu’il charrie creusent e lui dés niveaux de signification parmi lesquels la signification du mythe inclus nous semble *déterminante* pour sa bonne compréhension”⁷⁶ (DURAND, 1996a, p. 184 – *grifo do autor*).

Em relação ao estudo de textos literários, Durand assim se refere: “J’ai montré dans une autre étude consacrée aux grands romanciers Proust, Faulkner, Thomas Mann⁷⁷, comment

⁷⁵ “Texto oral como texto escrito têm, portanto, a mesma dignidade, e a ambos se aplica esta crítica literária que agora vamos examinar e que chamamos de “mitocrítica”.

⁷⁶ Em outras palavras, um texto nunca é inocentemente unívoco; o léxico e a cultura que carrega penetram nos níveis de sentido, entre os quais o sentido do mito se inclui nos parece *decisivo* para a sua correta compreensão.

⁷⁷ Durand refere-se ao ensaio: “Le retour des immortels, structures et procédures de l’immortalisation dans le roman de Proust, de Thomas Mann et Faulkner”. [O retorno dos imortais, estruturas e procedimentos de

toute grande création de paroles, par le pouvoir de la re-citation ou de la relecture, tend a hisser ses héros au statut d'Immortalité”⁷⁸ (DURAND, 1996b, p. 192). O autor aponta que a mitocrítica, permite estender o que importa ao leitor àquilo que importa ao texto, até os confrontos finais com a gesta de heróis imemoriais e deuses; ele diz que o parentesco de um texto literário – oral ou escrito – com o mito, legitima qualquer tentativa mitocrítica.

A respeito das pesquisas entre mito e literatura, Durand escreve: “É, pois, à pesquisa destas variações, destas ‘ressonâncias’ de um dado mito bem definido pelos seus mitemas constitutivos que, incidindo sobre as obras literárias, tem se dedicado, desde há trinta anos, a ‘mitocrítica’ da Escola de Grenoble” (DURAND, 1996a p. 157 – *grifo do autor*).

Os pressupostos teóricos relacionados nesta pesquisa, que em seu início passaram da noção de mito propriamente dito às concepções relacionadas mito literário, encaminharam o estudo ao entendimento de que a protagonista do romance de Flaubert *Madame Bovary* constitui um mito literário. Através da análise de obras relacionadas ao mito, chegamos à definição de mitema. A confluência de conceitos, pontos de vista e autores relacionados a mitos e literatura, resultou em uma perspectiva de interpretação mitocrítica dos textos aqui evidenciados. Em relação a esta modalidade interpretativa Durand escreve: “A amplitude de uma tal profusão mitocrítica em diferentes campos da literatura e dos ‘discursos’ estéticos em geral incita, com efeito, ao não isolamento da pesquisa num único autor, ou mesmo num único texto, mas sim a alargar a sua análise” (DURAND, 1996a, p. 158 – *grifo do autor*).

Observadas estas considerações, passamos à etapa seguinte. Aí características da personagem Emma são tomadas em conjuntos (feixes). Após, a ocorrência destas características será verificada nas narrativas de Teolinda Gersão.

imortalização no romance de Proust, Thomas Mann e Faulkner]. In: *Le Temps de la Réflexion*, Gallimard: Paris, 1982.

⁷⁸ Eu mostrei em outro estudo dedicado aos grandes romancistas Proust, Faulkner, Thomas Mann, como qualquer grande criação de palavras, por meio de re-citação ou releitura, tende a elevar seus heróis à condição de Imortalidade.

4 O MITO BOVARIANO REATUALIZADO

Para a filosofia (ou para a sabedoria), o termo *perenidade* vincula-se à *sophia perennis*, *philosophia perennis* (*semper et ubique!*): aquilo que se mantém sempre. A tradição epistemológica ocidental vincula *perenidade* à razão, ao *logos* e não ao *mythos*, observa Durand (1996a). Foi a psicanálise que provocou uma revolução ao deslocar a tônica da perenidade para o lado da afetividade do *phatos* (e até do *ethos*), afastando-a, assim, do *logo*, da redução a fio do discurso. Assim, para Durand, a perenidade, é qualquer coisa que se mantém.

Em seu artigo “Perenidade, derivação e desgaste do mito”, publicado pela primeira vez em *Problèmes du mythe et de son interprétation* (1976), [Problemas do mito e sua interpretação], Durand observa que entre perenidade e derivação há um jogo solidário, enquanto que no desgaste pode, pela disjunção entre as duas primeiras, haver excesso ou de denotação, ou de conotação: “As derivações podem chegar a um momento limiar crítico, isto é, um dado momento onde se perde o fio condutor do conjunto constitutivo do mito. É a isto que eu chamo de desgaste” (DURAND, 1996a, p. 106).

No percurso entre *perenidade*, *derivação* e *desgaste* de um mito, Durand assinala que ocorrem períodos de inflação ou deflação e, entre os exemplos mencionados, ele lembra que se falava muito de Prometeu no decurso do século XIX e, à época da Monarquia de Julho, este mito teve um apogeu romântico. Nos séculos XVII, XVIII e XX, ao contrário, ele sofreu deflação. Durand acrescenta: “Do mesmo modo que se pode utilizar, como Freud o fez legitimamente, o mito ou a lenda de Édipo, em pleno século XX, também se verificou no século XIX uma enorme reabilitação do mito prometeico levada a cabo por Schlegel, Hugo, Shelley” (DURAND, 1996a, p. 102).

Um mito, conforme evidencia Durand, nunca desaparece. Ele pode adormecer, pode definhar, mas está à espera do eterno retorno. Ele espera por uma palingenesia. E só existe através de uma série de mitemas qualitativos, mas quantitativamente constantes. Durand explica:

A qualidade dos mitemas é indispensável, mas é necessário que haja um determinado número de colunas fixas no quadro que os recenseia. Perguntar-me-ão: mas quantas? Não o posso dizer. Os mitos têm mitemas em maior ou menor número, há-os muito ricos em mitemas que são mais frágeis ao desgaste e outros que são muito menos frágeis, mas que são, também muito menos significativos (DURAND, 1996a, p. 115).

Em *Campos do Imaginário*, ao discorrer sobre o mito de Prometeu, Durand sublinha que este é um mito flutuante, isto é, integra-se numa família ou em diversas – inicialmente

numa família muito geral que é regida pelo mitema da “transgressão das ordens divinas”. De forma mais restrita, encontra-se em uma família titanésca, em que o homem se situa como filho ou neto de Titã. Há, também, o que Durand denomina famílias por aliança: “Outros elementos mitológicos culturais vêm destacar este ou aquele setor do mito de Prometeu ou aí, melhor ou pior, se enquadrar” (DURAND, 1996a, p. 100).

Diversos mitos encontram possibilidade em torno do eixo prometeico: Nemrod, Caim, Satã, que representam os contemptores, desobedientes. Outro bom exemplo é dado por Jean Valjan de *Os Miseráveis*: “uma espécie de Prometeu, em parte mesmo um Prometeu, um tanto cruzado com Atlas, o irmão daquele”. (DURAND, 1996a, p. 103). A anexação mais interessante que surge relativamente a este mito, segundo Durand, é Don Juan: “sobretudo no século XVIII, causa estragos até Byron, e que, depois disso, se esbate” (DURAND, 1996a, p. 104).

As noções de perenidade, derivações e desgaste do mito, assim como aquelas relativas aos mitemas evidenciadas nesta seção têm por objetivo apontar o modo como mitemas gravitam entre as obras e de que forma pretendemos evidenciá-los nas narrativas em que se inserem as personagens analisadas neste estudo. Através de excertos destacados em cada romance, estabelecemos a base para que, deste ponto em diante sejam organizados os grupos de características, ou “feixes” constituintes do mito bovariano e o exame de sua reatualização nos textos de Teolinda Gersão.

Para a análise de cada um dos feixes de características, ou mitemas, evidenciamos particularidades relativas ao meio social, tanto o descrito em *Madame Bovary* de Flaubert e nos romances de Gersão, quanto o vigente à época de sua gênese. Personagens, romances e contextos que possam ser pertinentes ao estudo serão abordados. Noções da psicologia, psicanálise, estudos sobre o feminismo, aspectos da teoria literaria e concepções referentes aos arquétipos são parte do estudo, observando-se que a personagem Emma Bovary, nesta seção, é analisada como arquetípica para a interpretação dos elementos presentes nas personagens de Gersão.

Antes de passarmos à análise da ocorrência de mitemas, optamos por apresentar as personagens Lavínia, Virita, Amélia e Olímpia, destacando o momento de sua primeira aparição nos respectivos romances. Julgamos favorecer, através deste prólogo, a apreensão dos fatos que envolvem as personagens.

4.1 As quatro personagens de Gersão: um prólogo

4.1.1 Lavínia – “Onde ficou a minha vida, em algum momento, algures, deixei-me ficar.”⁷⁹

Em *O silêncio*, encontramos Lídia em uma praia. Seus pensamentos atuais, as lembranças, a imaginação se cruzam, o que nos conduz a questionamentos: quem é o homem imaginado, e a mulher? Por meio de um jogo de palavras sugestivas de percursos, de paisagens, somos conduzidos a alguns elementos, tal qual uma caminhada pela orla marítima, devagar, os pensamentos fluindo: “A mulher imaginada escolhera assim primeiro palavras abertas, como céu, mar, ponte, barco, estrada, rio, palavras que ofereciam espaços livres, onde a forma dela própria podia perder-se de vista facilmente...” (GERSÃO, 1984, p. 12).

Nestas primeiras páginas do livro vamos acompanhando, recuperando no texto elementos de diálogos (presentes ou imaginados) que nos fluxos de consciência de Lídia nos encaminham para acontecimentos passados. Há um homem e uma mulher. É ela quem abre *O silêncio*: “Lídia imaginou um corpo numa praia ao lado de outro corpo” (GERSÃO, 1984, p. 11). A forma como se compõe a interação entre as personagens conduz ao pressuposto de que o homem não se compromete, não “entra no jogo”, por assim dizer: “durante um longo momento não disse nada e pareceu apenas ocupado em expor o seu corpo ao sol. Quando finalmente falou foi com ironia, porque já tinha saído parcialmente do diálogo” (GERSÃO, 1984, p. 14).

Lídia prossegue em forma de narrativa, “mergulhada nas palavras”. Vêm à tona lembranças de infância, então descreve um jardim, uma casa. E tal qual a imaginação das crianças, personifica esses elementos, atribuindo-lhes ações. A casa, por exemplo, se movia mansamente, parecendo perfeitamente domesticada, com uma leve frustração quando sorria. Girava, era uma espécie de grande girassol: “e era verão ou inverno conforme ela voltava a cabeça para o sol ou para a chuva, às vezes nós queríamos brincar mais tempo no jardim e gritávamos: casa, não voltes ainda, não te voltes ainda...” (GERSÃO, 1984, p. 15).

As lembranças da infância assim relatadas com descrição das flores, das paisagens, de animais fluem até o ponto em que conclui que a casa crescia por sobre a cabeça de toda a gente e seguia olhando o caminho: “Como se quisesse partir, ou esperasse alguém, não é verdade? perguntou o homem (mas havia na sua voz um pouco de ironia)” (GERSÃO, 1984, p. 16).

⁷⁹ GERSÃO, Teolonda. 1984, p. 82.

A indagação nos dá um indício de que, talvez, o homem conheça a história (ou pelo menos parte dela) e também de que seja o relato de um episódio do passado:

Sim, sim, disse a mulher. Herberto. Ele vem sempre jantar às quartas-feiras. Ou quando se demora muito tempo no escritório, vem só à noite, tomar café. Então a casa enfeita-se, disse o homem, fica um pouco em festa. E acrescentou com maldade: Aposto que há um ramo de fúcsias sobre a mesa. Não, não, disse a mulher. São sempre rosas. Lavínia não toleraria fúcsias. Rosas são a sua flor preferida (GERSÃO, 1984, p. 16).

Do fundo de suas lembranças emerge um diálogo que Lídia, com olhos fechados vai relatando. Ela “vê” Herberto sentado sozinho com Alfredo. Lavínia ainda não está, talvez tenha ido comprar flores. Ela sempre comprava das que não havia no jardim. Lídia observa que nem precisava, uma vez que Herberto trazia um maço enorme de rosas a cada visita. Entre lembrança e imaginação, a jovem compõe um possível diálogo entre Alfredo e Herberto. Destacamos alguns fragmentos das lembranças: “Ela se chama mesmo Lavínia? Não! O nome dela é russo”. Ou então: “É uma russa de origem. Ela mudou quando chegou.” Por fim: “Lavínia fica-lhe bem. Parece um nome de flor (uma palavra esdrúxula – sobe até um ponto alto e parte-se de repente)” (p.18). Lídia recupera no pensamento uma resposta possível, a partir de um diálogo antigo:

Não é? Um nome para uma mulher loura. De resto ela já quase não fala russo, esqueceu tudo o que ficou para trás. Apenas se lembra de “gato” e de “adeus”. Ela certamente deixou muita coisa para trás, diz Herberto. Oh, não, diz Alfredo, ela praticamente começa aqui nesta casa. Este é verdadeiramente o seu ambiente. É assim como ir por um caminho e encontrar uma flor e transplantá-la para o seu jardim. Uma flor chamada Lavínia. Quem foi que disse isso? Ah, sim, Goethe. É um poema de Goethe (GERSÃO, 1984, p. 19).

As cenas iniciais se dão em trilhas, em paisagens marinhas, com personagens ora dialogando, ora voltando-se às próprias lembranças. Diversas passagens desta trajetória são apenas sugeridas. Temos pistas, alguns detalhes que remetem a falas já proferidas e que, aos poucos, vão formando um mosaico. Foi neste contexto que conhecemos Lavínia, a primeira personagem feminina desta análise. A seguir, o encontro é com Virita.

4.1.2 Virita – “*Mon amour pour toi peut être mon poison et mort, mais je ne connais pas d’obstacles*”⁸⁰.

Em *A casa da cabeça de cavalo*, ao estilo de uma contadora de história, Gersão dá início ao romance: “A casa tinha uma cabeça de cavalo ou, se quisermos, mais prosaicamente: tinha uma cabeça de cavalo na parede” (GERSÃO, 2017, p. 11). O formato da narrativa remete a um “causo” em que os elementos vão surgindo. O cavalo, segundo alguns, era de

⁸⁰ “Meu amor por ti pode ser meu veneno e morte, mas eu não conheço obstáculos” (GERSÃO, 2017, p. 159).

bronze; outros, porém, diziam que era jovem e inseguro e que cedia ao apelo dos caminhos, ao acenar dos ramos verdes, ao pintar das amoras e ao amadurecer das cerejas. Diziam que um cavalo como aquele não suportaria ser tocado por mãos ineptas, tinha que ser mão firme, de companheiro: “Quem sofre uma aparição é por isso também destruído em parte, ou pelo menos dividido ao meio, e terá posteriormente muito trabalho em unir as duas partes de si que doravante correspondem a dois mundos” (GERSÃO, 2017, p. 14).

Ao enumerar a troca de letreiros na fachada da casa, o narrador indica a marcação do tempo, entre gerações que habitaram a casa. Desde há muito está suspenso um letreiro “Bernardino Gomes da Silva”. O letreiro desaparecerá, tal como a loja e o próprio Bernardino. Surge outro, então: “Café triunfante”, que será substituído: “Sapataria Cometa” e, assim, sucessivamente.

A seguir, em um recuo, a narrativa é conduzida ao início, aos idealizadores da morada, à planta inicial e seu projeto e aos primeiros acontecimentos relativos à Casa da Cabeça de Cavalo. Ao final deste relato consta que a casa está fechada há muito tempo e que seus moradores estão todos mortos. No entanto, não se pode determinar, até este ponto da narrativa, quem habita a Casa da Cabeça de Cavalo.

No capítulo seguinte “Alguns habitantes invisíveis”, encontramos os “atuais” moradores, comodamente ambientados, contando anedotas, lembrando o passado, jogando partidas de baralho: “estavam cheios de atenção uns pelos outros, cheios de paciência e perdão” (GERSÃO, 2017, p. 26).

A conversa animada dos moradores continua e no capítulo quatro “O vício das histórias”, entre uma fala e outra há alguns indícios de que tenha havido o tempo “em que estavam vivos”. Por exemplo: “Ela alegrou-se, porque em vida...” (p.28), ou então: “Só que essa era uma verdade que, enquanto estavam vivos, não sabiam” (p. 31).

Os *invisíveis*, ao retomar diferentes épocas e moradores da Casa, recordam Maria do Lado que, empenhada em executar com perfeição a tarefa de comandar a casa, sentia-se frustrada ao se comparar à irmã mais nova:

Virita crescia, esguia e alta, graciosa também, como uma flor a que regassem os pés. Mas não queria confrontar-se com Virita, porque ela era para si, só porque existia, uma inesgotável fonte de amargura. Não queria, porém, reconhecer esse facto. Virita era a irmã mais nova e o que cabia no seu papel era tratá-la como mãe, ela não podia se não amar Virita (GERSÃO, 2017, p. 73).

Os *habitantes invisíveis*⁸¹, através de suas recordações, proporcionaram-nos um primeiro encontro com Virita. Vamos, agora, conhecer Amélia.

4.1.3 Amélia – “A vida era falsa, armava-lhe ciladas em que ela, descuidada, caía”⁸²

Uma paisagem luminosa abre a cena em *A árvore das palavras*. A narrativa flui impessoalmente: “corria-se em direção ao quintal, como se fosse sugado pela luz, cambaleava-se, transpondo a porta, porque se ficava cego por instantes” (GERSÃO, 2004, p. 9). O quintal repleto de cores, cheiros e de luminosidade nos absorve no início do romance: “como eram finas as folhas do jacarandá varrendo o céu e como o sol era um olho azul e dourado” (p. 10); “Todas as coisas no quintal dançavam, as folhas, a terra, as manchas de sol, os ramos, as árvores, as sombras” (p. 14). Se a luz e o calor nos chegam através das imagens diurnas, o crepúsculo vem igualmente adorável: “Então a noite descia, como uma cerveja preta entornada no céu. Ou como pálpebras caindo” (p. 10).

O cenário composto por pessoas, animais, plantas reflete um movimento alegre, em que, gradativamente, vamos descobrindo o território e seus habitantes: “E logo ali a casa se dividia em duas, a casa branca e a casa preta” (p. 10); “bastava levantar a cabeça ao fim da tarde para ver Laureano sentado na varanda” (p. 10); “A casa preta era de Lóia. O quintal era em torno da casa preta” (p.10); “Laureano também pertence à casa preta” (p. 12).

O narrador, conforme vai enumerando as belezas do lugar, seus aromas, seus rumores e movimentos, deixa transparecer seu encantamento pelos elementos que o circundam e a relação carinhosa com algumas pessoas: “Lóia andava no quintal e as coisas andavam em volta. É assim que a vejo: ela imóvel, fixa num ponto, e as coisas girando em volta” (p. 15). Logo a seguir: “Eu olhava Orquídea, na claridade frouxa, como se olhasse um espelho. Do meu tamanho, tudo igual a mim” (p.17). E também: “A alegria, cada manhã, como um pássaro batendo na janela. E o sol era uma cabeça gigante” (p. 17). Até este ponto, divisamos alguns elementos (da casa branca ou da preta), mas o narrador nos é apresentado quando:

Laureano dá volta à manivela e ele gira sobre si próprio ao som de uma música – notas leves, metálicas que lembram vagamente o som de uma timbila. Ocorrem-me perguntas – por que razão se veste assim e usa aqueles sapatos – mas não quero falar para não deixar de ouvir e terei adormecido antes de ele ter acabado de dançar. Em troca desse gato de música jogarei um jogo contigo. Assim, quando chegas à tarde, e chamas, entrando a porta: Giiiiitaaa... – só o silêncio responde, a casa parece vazia e sonolenta. (GERSÃO, 2004, p. 13).

⁸¹ Anteriormente (nota 22), mencionamos essas personagens e sua atuação na Casa. São elas: Ercília, Carmo, Januário, Inácio, Horária, Maria Benta e Paulinho.

⁸² GERSÃO, Teolinda. 2004, p. 88.

É uma menina a narradora: Gita, filha de Laureano, os dois são habitantes da casa “branca”. Lóia é empregada da casa e foi ama de leite de Gita. Como ela precisa levar junto consigo para o trabalho sua filha Orquídea, que tem a mesma idade da filha dos patrões, as meninas brincam juntas o dia inteiro. Ocasionalmente, Lo, a filha menor acompanha a mãe. Então, são três meninas a correr e brincar no quintal da casa.

O romance está dividido em três partes. Como podemos perceber, através das primeiras impressões, alegria e companheirismo foram assinalados entre as personagens evidenciadas nesta abertura. A menina narradora faz algumas alusões à Amélia, deixando transparecer seus sentimentos antagônicos a estas demonstrações de amizade: “qualquer semente levada pelo vento se multiplicava em folhas verdes, lambidas pelas chuvas de Verão. E Amélia diria franzindo a testa: o jardim tornou-se um matagal. E fecharia a janela com força” (p. 10).

O jardim, como relata a menina, era um quintal selvagem: “Ele estava lá e cercavamos, e ou se era parte dele ou não se era. Amélia não era” (p.10). “A casa branca era de Amélia, mas era na casa preta que as coisas ‘cantavam e dançavam’” (p. 10). Ao longo da narrativa, pelas inserções marcadas pela menina em relação à Amélia, pressupomos que esta personagem destoe da leveza e harmonia proporcionadas pelo ambiente. Avançamos um pouco mais e passamos à certeza:

Acordo com sede, a meio da sesta. Buscar água na geleira, penso. Levanto-me sem barulho, passando por cima de Orquídea. [...]. Não quero que Amélia me escute e passo em bico de pés diante da porta, avanço no corredor até a cozinha de onde ela saiu há pouco, deixando a torneira mal fechada. Gotas de água caem no lava-louça, uma atrás das outras, sem parar, nervosas, cheias de ódio. Não quero ouvi-las e corro a fechar a torneira. Mas o lava-louça é alto, tenho de arrastar o banco e subir, lá em cima é tudo trêmulo, não alcanço a torneira, e, quando me inclino mais, caio no chão desesperada. Amélia empurra a porta, tropeça no banco, levanta-me, aos gritos: Estúpida, garota – a sua mão desce sobre mim e levanta-se, como se nunca fosse parar (GERSÃO, 2004, p. 21).

O desfecho se dá com a criança aturdida: “Era isso, de resto o que acontecia, Amélia sentava-se ao chão e começava a chorar. Ela não gosta de mim, repetia sufocada. A minha filha, a minha própria filha” (p. 22). Esta é Amélia, que abre passagem para a última personagem da sequência: Olímpia.

4.1.4 Olímpia – “A troca da simulação do amor de um homem, suportava tudo”⁸³

Passagens (2014) divide-se em três partes (atos): “Ponto de Encontro”, “A noite” e “Cerimônia”. A cena inicial abre-se com a personagem Ana expondo sua estranheza ao perceber-se deitada, rodeada de pessoas, no meio de uma sala. Ela repara que falta um ar doméstico no ambiente, embora, ao que tudo indique, tenha havido esforços para torná-lo solene, ou quase festivo: “Havia em volta uma profusão de flores, como nessas alturas em que se fazem gastos insensatos, porque são ocasiões irrepetíveis, que justificam todos os excessos” (GERSÃO, 2014, p. 11).

Causa-lhe admiração também o fato de que ela pudesse ouvir as falas, mesmo daqueles que forçavam a redução dos sons, quase ao silêncio. Seu ouvido ficara agudo até para os pensamentos: “– Há tantas coisas que eu queria ter dito, mãe. Sabias, realmente, que te amava? Embora fôssemos tão diferentes” (p.13).

Seu ângulo de visão ia se tornando cada vez mais claro, porque ela passara a observar todos de um plano mais elevado, como se visse a partir do teto; vendo, inclusive, a si mesma, apesar de ter o rosto coberto por um lenço. Os outros, todos sentados. Ou em bancos à direita e à esquerda ou em filas de cadeiras à sua frente. Havia, além das flores, muitos livros. Pelo movimento, ela supôs que deveria realmente tratar-se de um acontecimento festivo e observava os presentes, nomeando-os: Marta, Rosinha, Miguel, Madalena, Eduardo, António, Luísa. Ela aguardava a chegada dos ausentes: Hugo, Fernando, Joana. “Não sabia por que, mas a presença deles era uma alegria. E iam chegando outros, amigos e conhecidos. Nem sequer faltava a Conceição” (p. 13).

A seguir, por meio de falas ou pensamentos das personagens, organizadas na forma de um roteiro teatral⁸⁴, as conexões vão se estabelecendo, o parentesco, a vida pregressa de cada um, por si mesmos ou através de lembranças de outros:

MARTA: O Fernando telefonou-me de Nova Iorque, onde acabava de chegar. Não queria dizer-lhe que minha mãe tinha morrido, que ia a sair ontem de manhã, no momento em que o telefone tocou e a enfermeira me deu a notícia. No entanto foi exatamente isso o que lhe disse, e ouvi-o responder que vinha já, ia mudar o voo (GERSÃO, 2014, p.14).

⁸³ GERSÃO, 2014, p. 97.

⁸⁴ Em *Passagens*, Teolinda Gersão conta a história de uma família a partir de monólogos interiores. As personagens vão sendo inseridas à “cena” e as interações entre elas remetem ao formato de roteiro de peça teatral. Seus pensamentos, reflexões e memórias são as falas. Por exemplo: JOANA: Há um lugar único para as avós na nossa infância. Ou: MARTA: Lembro-me de minha avó Olímpia. A divisão do romance lembra o gênero dramático. Cada uma das três partes de que se compõe o romance, seriam atos: “Ponto de encontro”, “Noite” e “A cerimônia”.

O pensamento de Marta confirma aquilo que o leitor já intuiu: trata-se de um velório. Ana, mãe de Marta está morta e as pessoas presentes reúnem-se para a cerimônia de adeus. Durante o período em que seu corpo está sendo velado, vamos acompanhando fatos que compõem histórias de família:

JOANA: Há um lugar único para as avós na nossa infância. Pouco importa se são nossas avós realmente ou não, é o seu papel que conta.

MARTA: Lembro-me de minha avó Olímpia: uma mulher pequenina, sempre vestida de preto, a fazer renda sentada no jardim. [...]

ROSINHA: Também eu gostava da avó, mas curiosamente a Marta não tinha ciúmes de mim em relação a ela (GERSÃO, 2014, 64-6).

Entre as lembranças de Marta e Rosinha (filhas de Ana), voltamos no tempo e encontramos Olímpia. Segundo as recordações das netas, teria sido muito feliz em seu casamento com Tiago.

ROSINHA: No tempo em que ele era rico, cobria-lhe de presentes, levava-a aos melhores hotéis, faziam grandes viagens. Ele oferecia-lhe o mundo numa bandeja de prata. Lembro-me de ela usar exatamente estas palavras.

MARTA: [...]. Essa era a história que a avó contava. Durante muito tempo não a pus em causa, mas não me passava pela cabeça que a avó falseava tudo. Acho, aliás, que o fazia inconscientemente (GERSÃO, 2014, p. 66).

Assim, no momento da “passagem” de Ana, e seguindo pegadas em recordações de suas filhas Marta e Rosinha, identificamos a quarta personagem de Teolinda Gersão: Olímpia. Com ela, o quadro se completa.

4.2 Mitemas

Em nosso entender faz-se necessária a retomada de alguns pressupostos anteriormente elencados. Para esta fase da análise, o aprofundamento da concepção de mitema atua como um facilitador na compreensão de elementos que passarão a ser examinados: os pontos de contato possíveis entre as narrativas de onde emergem as personagens de Teolinda Gersão com o mito literário de *Madame Bovary*.

Gilbert Durand opõe-se à abordagem de Claude Lévi-Strauss no que concerne à correlação entre mito e linguagem: “Antes de qualquer coisa, repitamo-lo, rejeitamos a tentação frequente que tem Lévi-Strauss de assinalar o mito a uma linguagem e suas componentes simbólicas aos fonemas” (DURAND, 2012, p. 356). Apesar da oposição, Durand, em *As estruturas antropológicas do imaginário* (2012), escreve que, se voltarmos o olhar às pesquisas de Lévi-Strauss, deparamo-nos com as *relações* de parentesco (estudo que tomou boa parte da vida do etnólogo e que resultou no livro *As estruturas elementares do parentesco*).

Sendo assim, podemos perceber o sentido em que a conexão mito e linguagem é tratada. Embora reconhecendo a importância das observações de Lévi-Strauss, Durand aponta que o universo do mito não se limita a relações sincrônicas ou diacrônicas. Não é exclusivamente o encadeamento da narrativa o que importa no mito, mas o sentido simbólico dos termos. Ele retoma o dito de Lévi-Strauss de que a mito poderia ser definido como um modo de discurso em que a fórmula *traduttore, traditore* tenderia a praticamente zero e acrescenta: “um arquétipo não se traduz, logo não pode ser traído por nenhuma linguagem” (DURAND, 2012, p. 356).

Ao questionar por que Lévi-Strauss apela para “fonemas” e “morfemas”, ou, por assim dizer, a todo o aparelho linguístico para dar conta dos “mitemas”, Durand observa que o etnólogo considera, como a posição em que se situam os mitemas, um nível mais elevado que a frase. Segundo Durand, esse nível é o simbólico (ou arquetípico), fundado sobre o isomorfismo dos símbolos no seio das constelações estruturais: “As ‘grandes unidades’ que constituem os ‘mitemas’ não podem ser reduzidas, como Lévi-Strauss concorda a puras ‘relações’ sintáticas”. (DURAND, 2012, p.357 – *grifos do autor*).

Há, porém, concordância entre os estudiosos no que tange às unidades constitutivas do mito: Lévi-Strauss afirma que tais relações não são isoladas, mas “pacotes de relações”. Essa concepção coaduna-se com a de Durand, ressalvada a diferença quanto ao isomorfismo semântico que, conforme este último, estes “pacotes” não são de “relações”, mas de “significações”.

Uma vez que nossa pesquisa se dedica a investigar a ocorrência de mitemas peculiares a um mito e a apontar as circunstâncias em que se verificam, convém termos claras as noções relativas a esse campo do saber. Com este propósito, orientamos o estudo para *Campos do Imaginário*, em que Durand observa que qualquer mito não é senão o conjunto de suas lições ou mesmo de suas leituras: “o mito decompõe-se em alguns ‘mitemas’ indispensáveis que lhe conferem sincronicamente o sentido arquetípico, mas diacronicamente, ele é apenas constituído pelas ‘lições’”. (DURAND, 1996a, p. 155 – *grifos do autor*).

Indo um pouco além, em *Mitos y sociedades: Introducción a la mitología* (2003) [*Mitos e sociedades: Introdução à mitologia*], Durand lembra que um mito nunca acaba, ele entra na masmorra por um tempo, é eclipsado, mas não pode morrer, pois diz respeito à anatomia mental mais íntima do *Sapiens*. Esse eclipse pode ser devido a uma série de motivações muito diferentes. Em primeiro lugar, o mito pode ser distorcido pelo imperialismo de um de seus mitemas: “Es lo que denominé, en un artículo de *Eranos Jahrbuch*, una

herejía, lo que etimológicamente quiere decir ‘elegir una sola vía’, *erein*”⁸⁵ (DURAND, 2003, p.144 – *grifos do autor*).

Esta noção sinaliza para uma dimensão heurística, que num conjunto mítico infla de alguma forma um único mitema. Para Pelágio⁸⁶, conforme exemplifica Durand, é o mítico da escolha voluntária de Adão morder ou não morder a famosa maçã; para outros, é a escolha voluntária de Abraão de obedecer ou desobedecer ao que instiga, por assim dizer, o poder e a responsabilidade do homem em face do poder divino.

Durand, a partir do esquema de Abraham Moles, *Elementos y construcción de un mitograma*⁸⁷ [Elementos e construção de um mitograma] (DURAND, 2003 p.149), demonstra conceitos como grandeza relativa, distância do real e força problemática dos mitos. Na coluna em que estão contemplados conjuntos mitêmicos próximos, referindo-se à incidência de mitos em determinadas épocas, constam, por exemplo: em 1857, *As flores do mal*, e não muito longe, o drama lírico *Tristão e Isolda*, em 1859. Também, bem próxima, se encontra a morte do filósofo Arthur Schopenhauer (1860), a quem, dezesseis anos depois, Wagner dedicaria sua *Der Ring*⁸⁸. Em 1857, está *Madame Bovary*. Os romances de Victor Hugo desse período, segundo Durand, podem ou pertencer ao “cúmulo” romântico, ou, da mesma forma que os citados, incluírem-se no decadentismo. Durand evidencia que nesta metade de século emergiram várias mulheres “malditas” ou fatais: “Isolda – luego Elsa y antes Brunilda –, Emma, la *Medea* y las *Mujeres trácias* de Gustave Moreau – sin contar, outro núcleo de proximidad, a la *Carmen* de Bizet (1874), Dalila (*Sansón y Dalila* 1877), Brunilda (de 1854 a 1876) y la *Salomé* de Moreau em 1876”⁸⁹ (DURAND, 2003, p. 149).

Retomamos estes pressupostos com a finalidade de demonstrar de que forma a noção de mitema tem sido abordada, assim como em que sentido será aplicada em nossa pesquisa. Quanto às conceituações vale lembrar o que escreve Durand: “Los conceptos, como los cuadros o los diagramas, no son más que medios que simulan a su objeto con mayor o menor

⁸⁵ É o que eu chamei, em um artigo de *Eranos Jahrbuch* [Anuários de Eranos], de uma heresia, que etimologicamente significa "escolher um único caminho", *erein*.

⁸⁶ Sobre Pelágio ver: OLIVEIRA, Julio Cesar Magalhães de. “Cartas e redes de comunicação no Mediterrâneo durante a Antiguidade tardia: o caso da controvérsia pelagiana”. *Revista de História* (São Paulo) nº 173, 53-80, 2015. Disponível em <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2015.107391> Acesso em: 05/09/2020.

⁸⁷ Ver: MOLES, Abraham. *Labyrinthes du vécu; l'espace, matière d'action*. [Labirintos do vivido; do espaço, dos domínios da ação] Paris: Librairie des Méridins, 1984.

⁸⁸ Ópera – Tetralogia de Richard Wagner, composta entre 1848 e 1874. Primeira ópera: *O ouro do Reno* – *Das Rheingold* – prólogo – quatro atos; segunda ópera: *A Valquíria* – *Die Walküre* – quatro atos; terceira ópera – *Siegfried* – quatro atos; quarta ópera: *O Crepúsculo dos Deuses* – *Götterdämmerung* – quatro atos.

⁸⁹ Isolda – depois Elsa e antes de Brunilda –, Emma, a *Medeia* e as *Mulheres trácias* de Gustave Moreau – sem contar, outro núcleo de proximidade, à *Carmen* de Bizet (1874), Dalila (*Sansão e Dalila* 1877), Brunilda (de 1854 a 1876) e *Salomé* de Moreau em 1876.

adecuación, pero siempre conservando el juego de una cierta imprecisión, el lugar para la excepción”⁹⁰ (DURAND, 2003, p. 150).

Durand enfatiza, ainda, que uma conceituação nada mais é do que uma espécie de rede que lançamos sobre as coisas para obter a capacidade máxima dentro de nossa “cesta” de compreensão. Segundo o antropólogo, "sempre há peixinhos que passam pela malha da rede!" (DURAND, 2003, p. 151). Além disso, ele adverte que é preciso ter a humildade de saber que nosso entendimento é limitado. Nós só podemos “receber” ou “interpretar” (aqui ele se reporta a Jauss⁹¹). Somente podemos compreender o que estamos autorizados a compreender pela nossa cultura, pela bacia semântica onde nos colocamos: *talem capere potui*, [como estou autorizado a captar].

Não há texto dado de uma vez por todas, objetivamente, pelo compositor ou escritor, não há contexto imutável, exposto pelo especialista em estatística. Nenhuma enunciação oral, literária ou musical tem a imutabilidade de uma equação. O texto mais preciso não pode ser extraído das densidades, das profundezas do léxico.

Como toda partitura, é um convite à interpretação, caso contrário, afirma Durand, torna-se sem voz, sem música, sem semantismo. “Mitólogos, ‘textólogos’ – si así puedo llamarlos, más que ‘críticos literários’ –, sociólogos, historiadores, todos somos intérpretes, maestros de la lectura destinados a hacer leer mejor un texto, a hacer descifrar mejor un contenido social o histórico”⁹² (DURAND, 2003, p. 151 – *grifos do autor*).

Desse ponto em diante, nossa pesquisa dedica-se à forma como se dão as conexões entre as personagens aqui examinadas. Para proceder à análise, tomamos em primeiro lugar, características em Emma Bovary que remetem à imagem distorcida de si, frustração, e todos os feixes correspondentes aos mitemas selecionados. A seguir, por meio do exame da trajetória de cada personagem, nosso objetivo é determinar em que condições se evidenciam os elementos do mito nos romances de Gersão.

Cada feixe de características relativo a um mitema é expandido a partir de uma ideia central compondo uma subdivisão, em que verificamos elementos mitêmicos a partir de excertos das obras. São eles: I. Imagem distorcida de si mesma; II. Frustração; III. Busca por uma realidade imaginária e IV. Aniquilamento.

⁹⁰ Conceitos, como tabelas ou diagramas, nada mais são do que meios que simulam seu objeto com maior ou menor adequação, mas sempre preservando o jogo de uma certa imprecisão, o lugar da exceção.

⁹¹ Referência à Estética da Recepção. Ver: JAUSS, Hans R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

⁹² Mitólogos, ‘textólogos’ – se assim posso chamá-los, mais do que ‘críticos literários’ –, sociólogos, historiadores, somos todos intérpretes, mestres da leitura destinados a tornar um texto melhor lido, a melhor decifrar um conteúdo social ou histórico.

4.2.1 Imagem distorcida de si mesma

Em *Madame Bovary*, Emma procurava descobrir o que poderia ser na vida “*felicidade, paixão e embriaguez* que lhe tinham parecido tão belas nos livros” (FLAUBERT, 2011, p. 114 – *grifos do autor*). Quando menina, entre seus livros favoritos, descobrimos *Paul et Virginie*⁹³ [Paulo e Virgínia], que lhe despertou a imaginação e os sonhos, mas sobretudo “a doce amizade de algum irmãozinho que vai buscar para você os frutos vermelhos, nas árvores mais altas do que campanários, ou que corre descalço pela areia, trazendo-lhe um ninho de passarinho” (p. 115).

Ela vasculhava em sua memória eventos antigos. Lembrava-se de seus treze anos, quando “seu próprio pai a levou para a cidade para colocá-la num convento” (p. 115). Como aluna interna no convento das Irmãs Ursulinas ela apresentava, por um lado, o temperamento saudável e robusto de camponesa. Durante as leituras da História Sagrada, à noite, antes das orações, ela imaginava as lamentações sonoras dos melancólicos românticos. Ela costumava pensar que se sua infância tivesse se passado nos fundos de uma loja de um bairro comercial, ela talvez então tivesse se aberto às invasões líricas da natureza, que, ordinariamente, só nos chegam pela tradução dos escritores. Porém, ela conhecia demais o campo, conhecia o balido dos rebanhos, os laticínios, os arados: “Habituada aos aspectos calmos, voltava-se, ao contrário, para os acidentados. Só gostava do mar por causa das tempestades e do verdor quando estava espalhado entre as ruínas” (FLAUBERT, 2011, p. 116).

Por outro lado, havia em si um impulso instintivo de acreditar ser diferente do que realmente era. Constituía uma tendência acentuada, de certa forma, externamente alimentada, graças à educação recebida. Em “*Madame Bovary, tra letteratura e filosofia. Jules de Gautier ed il Bovarismo*” (2015) [“*Madame Bovary, entre literatura e filosofia. Jules de Gautier e o bovarismo*”], Alice Gonzi escreve:

In effetti, c'è in lei, come più o meno in ogni essere umano, un principio di reazione, una personalità individuale (nel caso specifico è questa necessità di creare se stessa, di dotarsi di una personalità di un certo tipo) che, ad uguali sollecitazioni esterne (l'educazione, le letture, ecc.), reagisce in modo diverso. Al primo posto nella psicologia di Emma sta questa predisposizione patologica che sceglie, tra le possibilità esterne, quelle più consone al soddisfacimento del bisogno interno⁹⁴ (GONZI, 2015, p. 5).

⁹³ Romance de Bernardin de Saint-Pierre publicado em 1788. Ambientado em uma ilha tropical, conta uma idílica história de amor, infantil e juvenil, seguida de separação e de morte prematura da heroína.

⁹⁴ De fato, há nela, como mais ou menos em cada ser humano, um princípio de reação, uma personalidade individual (neste caso específico, é esta necessidade de criar a si mesma, de presumir-se com uma personalidade de um certo tipo) que, em idênticos incentivos externos (educação, leitura etc.), reage de maneira diferente. Em

A satisfação dos desejos internos a partir de possibilidades externas, conforme aponta Gonzi, se evidencia em: “Era preciso que tirasse das coisas uma espécie de proveito pessoal; e rejeitava como inútil tudo aquilo que não contribuísse para o consumo imediato de seu coração – sendo de índole mais sentimental do que artística, buscando emoções e não paisagens” (FLAUBERT, 2011, p. 116).

Em seus exercícios de memória, surgiam imagens dos livros que, às escondidas, chegavam às alunas internas. Eram amores, namorados, damas perseguidas a desmaiar, mensageiros mortos nas paradas, cavalos que se esgotam em todas as páginas, florestas, perturbações, juramentos, suspiros, lágrimas, barquinhos ao luar, *cavalheiros* bravos como leões: “Durante seis meses, aos quinze anos, Emma sujou as mãos nessa poeira de velhos gabinetes de leitura. Com Walter Scott, mais tarde, apaixonou-se pelas coisas históricas, sonhou com baús, salas de guardas e menestréis” (FLAUBERT, 2011, p. 117).

Em muitas ocasiões ela se perdia em devaneios, imaginando viver em alguma velha mansão, sendo uma castelã usando corpetes, passando os dias com os cotovelos sobre as arcadas das janelas:

Teria gostado de viver em alguma velha mansão, como aquelas castelãs de longo corpete, que, sob o trevo das ogivas, passavam os seus dias com o cotovelo sobre a pedra e o queixo na mão, a olhar vir do fundo da campanha um cavaleiro de pluma branca que galopa num cavalo negro (FLAUBERT, 2011, p. 117).

Paul Bourget, em *Essais de psychologie contemporaine* (1920) [Ensaio de psicologia contemporânea] observou que através das personagens principais dos cinco romances publicados por Flaubert, há a implementação de uma teoria psicológica sobre a miséria fundamental da vida. A respeito de Emma ele escreve: “Est-ce que les premiers songes d’Emma Bovary ne la réservaient pas à une poésie enchantée de toutes les heures? Quoi de plus noble que la nostalgie d’une belle vie sentimentale, et quel plus rare signe d’une âme délicate que de se façonner par avance une tendresse choisie?”⁹⁵(BOURGET, 1920, p. 140).

De volta à casa paterna, em que, aos primeiros dias, agradava-se com o comando da criadagem, em seguida desgostava-se, querendo voltar ao convento. E, quando apareceu o doutor na propriedade de seu pai, ela já se considerava desiludida nada mais tendo a aprender ou a sentir.

primeiro lugar na psicologia de Emma é essa predisposição patológica que escolhe, dentre as possibilidades externas, as mais adequadas para a satisfação da necessidade interna.

⁹⁵ Os primeiros sonhos de Emma Bovary não lhe reservaram uma poesia encantada para cada ocasião? O que poderia ser mais nobre que a nostalgia de uma bela vida sentimental e que sinal mais raro de uma alma delicada do que se moldar antes a uma ternura preferida?

A ansiedade de um estado novo, ou até a irritação que a presença daquele homem lhe causou, fê-la acreditar que finalmente possuiria aquela paixão maravilhosa “que até então tinha se mantido como um grande pássaro de plumagem rosada planando no esplendor dos céus poéticos” (FLAUBERT, 2011, p. 120).

Ela acreditava que os dias da lua de mel deveriam ser os mais belos de sua vida; porém, para provar toda a doçura desse momento, deveriam ter ido para países com nomes sonoros, com dias seguintes ao casamento repletos de enlevos. Imaginou cabriolés sob dosséis de seda azul, com um cocheiro entoando belas canções, vagarosamente além de estradas escarpadas. Imaginou o pôr do sol à beira do golfo e os perfumes da tarde, noites no terraço da casa, plenas de amores sob a luz das estrelas. Para ela, “certos lugares na terra deveriam produzir felicidade, como uma planta particular ao solo e que cresce mal em outro lugar” (p.121).

Em seus sonhos incluía-se um chalé suíço com uma sacada onde pudesse contemplar o horizonte, também uma casa de campo escocesa, em que trancaria sua tristeza. Havia um marido. Este viria vestido em veludo preto, belas botas de cano longo, chapéu pontudo e punhos. Aos poucos, a realidade enfraquecia as cores de suas quimeras. “Talvez quisesse era fazer a alguém confiança de todas essas coisas. Mas como dizer um imperceptível mal-estar, que muda de aspecto como as nuvens, que turbilhona como o vento? Faltavam-lhe, pois, as palavras, a oportunidade, a ousadia” (p. 121).

A própria introversão desses primeiros sonhos de Emma testemunha sua ingenuidade, de acordo com Bourget (1920). Assim como a vida – essa vida que nos humilha a todos – como ele escreveu, encarrega-se de transformar esta delicadeza da natureza na ruína de uma pobre mulher. Quanto às fantasias juvenis de Emma, ele acrescenta:

Que la jeune fille du fermier Rouault ressent en elle la soif d’une infinie félicité, qu’elle souhaite cette félicité caressante comme le clair de lune qui vaporise les brumes de ses prairies natales, qu’elle l’imagine féconde en renouvellements et compliquée comme les chimériques histoires où se délecte sa curiosité virginale, qu’elle l’enveloppe dans un décor somptueux et raffiné, opulent et gracieux, comme nous désirons à une belle peinture un cadre qui ne la déshonore point: – qu’y a-t-il là qui ne prouve une nature exquise et facilement fine?⁹⁶ (BOURGET, 1920, p. 140).

À medida que o cotidiano conjugal se desdobrava, ia se desvendando a visão do marido e da mulher em relação ao casamento. Quanto mais emergia a vida real, mais Emma

⁹⁶ Que a jovem filha do fazendeiro Rouault sinta em si a sede de felicidade infinita, que ela deseje essa terra felicidade como a luz da lua que vaporiza as névoas do campo em que nasceu, que ela a imagine fértil em mudanças e complexidades como as histórias quiméricas em que sua curiosidade virginal se deleita, que ela a envolva em uma decoração suntuosa e refinada, opulenta e graciosa, como se costuma desejar de uma bela pintura uma moldura que não obscureça: – o que há que não prove uma natureza requintada e espontaneamente sensível?

entregava-se às fantasias. Ela chegou à conclusão de que a felicidade com que havia sonhado nada tinha a ver com o marasmo que invadiu sua vida após o casamento.

Ela se perguntava por que não houve meio, ou combinações do acaso que a tivessem colocado frente a frente com outro homem. E soltava a imaginação, criando uma vida diferente, idealizando um homem. Lembrava-se das antigas colegas de convento, projetando imagens de seus supostos maridos que, de acordo com seu imaginário, deveriam ser belos, espirituosos, distintos e atraentes. E ia além. A vida dessas moças, conforme ela deduzia, deveria acontecer em meio ao burburinho das ruas, nas cidades, com brilho de teatros e claridades de bailes: “elas tinham uma existência em que o coração se dilata, em que os sentidos desabrocham” (FLAUBERT, 2011, p. 126).

Então, depois de Flaubert ter retratado a fase inicial do casamento de Emma, aprechem explícitos seus sentimentos: “É impressionante, ainda que inconspícuo, o fato de *ouvirmos* Emma pela primeira vez só alguns meses depois do casamento”, observa Geoffrey Wall na Introdução de *Madame Bovary* (2011, p. 53). E foi nas longas caminhadas solitárias que fazia pelos campos inabitados no entorno de Tostes, que ela verbalizou sua decepção. Acompanhada de seu pequeno lebréu da Itália, chamado Djali⁹⁷ (dado como presente à senhora, por um paciente do doutor), senta-se sobre o capim, cavando o solo a golpezinhos de sombrinha, e repete para si mesma: “– Por que meu Deus, eu fui me casar?” (p. 125).

Houve somente a pergunta em voz alta, sem nenhuma cena dramática, de autoconhecimento, reconhecimento ou decisão, conforme análise de Geoffrey Wall: “Apenas a precária pergunta feita em voz alta. Não chega a nenhum outro ouvido humano. Só o cachorro ouve. No entanto, desencadeia uma sequência de lembranças e fantasias antigas, do tempo do colégio” (WALL *In*: FLAUBERT, 2011, p. 53).

Insatisfação, negação de sua realidade e busca, através de fantasias, por uma condição de vida idealizada são características que convergem para um núcleo deste primeiro feixe, representando a figura arquetípica da mulher insatisfeita. Os pontos de contato possíveis nos romances de Teolinda Gersão passarão a ser examinados.

Nesse cenário mitêmico onde examinamos em Emma Bovary aspectos relativos à insatisfação feminina e à imagem de si mesma, passamos a investigar a forma como ocorre o feixe de características (cuja oscilação de percepção pode estar relacionada às expectativas advindas do meio social ou familiar) na personagem Lavínia, e, na sequência, nas demais personagens.

⁹⁷ O cachorrinho lebréu de Emma tem o mesmo nome da cabra de Esmeralda, a dançarina cigana de *Notre-Dame de Paris* (1831) [*O corcunda de Notre-Dame*], de Victor Hugo.

A trajetória de Lavínia aparece, como apontamos anteriormente, a partir das lembranças de Lídia. Da perspectiva em que começa a narrativa, fluem lembranças da moça. Nessa conjuntura, deduzimos alguns fatos que somente se confirmam ao longo da história. Em meio a um relato, o homem intervém: “Como é Herberto? [...], (mas a pergunta era inútil porque em qualquer dos casos, agora, a mulher continuaria a contar)” (GERSÃO, 1984, p. 16).

É importante observar, antes de sabermos a resposta sobre Herberto, como se configura o casal dialogante. Conforme indicações do texto, há uma dissonância: “Talvez porque a mulher imaginada pressentia que o homem estava parcialmente fora do diálogo” (p. 11); “ele olhava a orla do mar ou a curva do horizonte, hesitando entre interromper o diálogo ou deixá-la seguir o curso livremente...” (p. 12); “concentre-se um pouco, pediu o homem, com um interesse que era talvez apenas simulado” (p. 17).

Quanto a Herberto, Lídia recupera o que é possível, através da memória: “Não consigo ver a cara dele” (p. 16). Mas recorda que ele a levava ao colo quando era criança, a beijava, trazia doces no bolso e tinha um perfume discreto a tabaco e cachimbo. É um pormenor sem importância, ela diz. E ao mesmo tempo reconhece que isto faz toda a diferença entre Herberto e Alfredo: “Não sei falar muito de Alfredo, penso que ele é um homenzinho gordo, que estava uma vez numa gare, esperando um comboio. Quando o comboio chegou ele chorava. No comboio vinha Lavínia” (GERSÃO, 1984, p. 18).

Neste ponto de *O silêncio*, já sabemos que Alfredo, Lavínia e Herberto fizeram parte da infância de Lídia. Entre relatos e lembranças ela conta que às quartas-feiras Herberto vem para o jantar, Alfredo é um professor de Português. E retoma possíveis pensamentos (um recurso narrativo que amplia o universo dessas personagens, proporcionando melhor entendimento): “Alfredo está a engordar, pensa Herberto cruzando as pernas magras debaixo da mesa. Eu também sei dizer gato em russo. E diz de súbito, em voz alta, rindo ‘koschka’” (p. 18); “Alfredo pensa que está a envelhecer, pensa nas fileiras de meninos sentados” (p. 19).

Da antiga rotina das quartas-feiras, Lídia resgata de seu passado uma noite chuvosa em que Lavínia fuma com sua longa boquilha preta, Herberto fuma também. Quanto a Alfredo, apenas as palavras *rosa, rosae*, indicam seus pensamentos voltados às aulas: “[...] é professor de português, mas no início de cada curso ensina sempre um pouco de latim” (p. 19). Desse resgate, emergem cenas de Lavínia deixando Alfredo em seu quarto de dormir e saindo sem fazer ruído para o quarto de Herberto, que ficara na casa devido à intensidade da chuva. A memória se confunde e percebemos tratar-se de lembranças de uma infância longínqua:

“Quando chega ao quarto de Herberto, passa através da porta sem a abrir. Herberto beija-a apressadamente na boca e fogem os dois pela janela aberta, montados numa vassoura” (p.19).

Sem descrever ou relatar, Gersão cria uma situação de ruptura do momento de interação do casal. O homem dobra a toalha em que estivera estendido e indica o adiantado da hora: “São de certeza mais de sete horas. Foi você que guardou meu relógio de pulso?” (p. 20). Então, fazendo a areia correr entre os dedos, Lídia pensa que a imagem agora está partida: “e não havia outra coisa a fazer com ela senão deixá-la resvalar para o nada” (p. 20).

A primeira parte de *O silêncio* termina com o casal encerrando o veraneio e organizando a partida da casa de praia em que estiveram durante a temporada. As alusões feitas por Lídia sobre sua vida pregressa e que envolvem Lavínia, limitam-se a recordações de infância. Por meio destes fragmentos de memórias, alguns fatos nós pressupomos; outros, no entanto, figuram como ocorridos efetivamente.

Na segunda parte, fora do cenário de veraneio, a trama toma o aspecto de um cotidiano urbano. Há longas passagens correspondentes à Lídia e seu relacionamento. Suas recordações sobre Lavínia, deste ponto em diante, passam a se confundir frequentemente com as suas próprias questões. Os pensamentos são intercalados e podem representar tanto os sentimentos de Lídia, quanto os da Lavínia:

Andar pela casa, ouvindo o vento, os movimentos do vento, e sabendo que todas as coisas, o soalho, o cão, a sineta da porta, os vasos de gerânios, as sombras nas paredes, os estanhos perfilados, o barulho da chuva, o ruído das coisas tilintando, tomar o seu lugar entre os objetos, passar, vazia, entre a manhã e a noite, estender as mãos para a lareira acesa. Nada a dizer no dia claro. [...] nasce-se e morre-se, sabemos todas as coisas, devorámos subitamente o mundo e não há mais nada a fazer senão repetir infinitamente as mesmas coisas, sabê-las até a saturação e ao cansaço, até perder completamente o sentido... (GERSÃO, 1984, p. 59).

Assim, quando Lídia pensa “ninguém pode salvar-me, nenhum homem, nenhum filho” (p. 66), trata-se de resoluções que refletem suas vivências. Porém, no mesmo fluxo, surge Lavínia: “[...] é verdade que uma criança nasceu de mim, mas há muito que eu deixei de senti-la. Nasceu e partiu e eu vejo-a apenas através da vidraça, com o coração a bater porque ela está viva e eu estou morta” (p. 66). Imagens se sucedem em relação à infância e remetem a alguns eventos: “a criada levá-la pela mão e ela é irreal como uma criança de brinquedo, lá embaixo o vestido é um retângulo vermelho, correndo para a frente, agitando os braços, um pássaro, uma criança voadora, viva” (p. 66).

Ficamos certos de que se trata de Lavínia, uma vez que ocorrem, na sequência, alusões já mencionadas de seu trajeto: “não encontro nada que pudesse dizer-lhe, eu própria não sei mover-me nesse mundo estrangeiro, de que sempre ignorei a língua, há um código que me

falta, uma forma de comunicar, nunca soube exprimir-me e fui arrastada, apenas arrastada pelas palavras dos outros (p. 67).

São realidades atravessadas que se apresentam. À medida que Lídia vai se dando conta da prepotência com que age seu companheiro, de acordo com suas lembranças, monta cenários de sua vida de menina e atribui sentimentos que supostamente Lavínia vivenciou. Percebe-se pelo modo como se cruzam os fatos da vida de uma e de outra dessas duas mulheres, que Lídia, em sua fase adulta, passa a compreender Lavínia.

Neste feixe de características em que insatisfação, distorção da própria imagem, fuga da realidade através de fantasias estão sendo examinadas, pode-se dizer que em Lavínia essa insatisfação provém de obstáculos com os quais não consegue lidar e a enredam. Diferente do que se percebe em Emma, que se imagina em lugares e situações diferentes, impulsionada por suas fantasias, por seu desejo de inserir-se em um ambiente imaginado, a inadequação de Lavínia, que a conduz à frustração, é relativa a exigências externas, a imposições que vão além de suas possibilidades de corresponder. De formas diferentes, há sentimento de inadequação tanto em Emma quanto em Lavínia.

O exercício de memória desperta lembranças sobrepostas: “uma palavra escrita num quadro preto, numa sala de aula, estou sentada defronte e não a compreendo, e aos poucos vai crescendo a angústia e o silêncio ameaçador dos mestres, Alfredo está entre eles” (p.67). Podemos supor que seja Lídia, menina, em uma sala de aula. O fluxo de lembranças continua. Há pessoas que a oprimem, interrogam-na e “um consenso geral de que não poderei de forma alguma ignorar, suspeito que a palavra seja talvez meu próprio nome, mas de repente esqueci-o, perdi-o da memória” (p. 67). Em seguida, o foco muda de direção:

Alfredo apaga finalmente a palavra com a esponja e eu inclino a cabeça diante do quadro liso e negro, onde se escreve apenas o silêncio. *E então sei que o veredito sobre mim será sempre negativo* e que terei de voltar ao princípio e ouvir outra vez o que disseram, Alfredo passeia pelo estrado e vai falando, é preciso aprender a língua do país em que se vive, Lavínia, diz a sua voz num tom que só em aparência é conciliador e paciente, se você não aprender a língua, como quer entender-se com as pessoas, saber os hábitos, as coisas, há nuances nas palavras, é preciso senti-las... (GERSÃO, 1984, p. 67 – *grifo nosso*).

A imagem distorcida de si fica evidente em Lavínia quando admite que o veredito sobre ela será sempre negativo. A tentativa de adaptação ao meio é explícita através da linguagem (que ela não consegue atingir). O marido, Alfredo, como professor de Português, entre sugestão e imposição, argumenta que ela deve: “entrar na norma, seguir a norma, depois tudo é fácil, pode mesmo deixar-se de pensar, tudo seguirá como uma segunda natureza, automático, imediato, como uma resposta preparada para um estímulo já conhecido” (p. 67-68).

Em *O silêncio* são expressas situações vividas, sentidas ou significadas que se manifestam por meio de imagens oriundas de um passado distante. No capítulo denominado “*Bed Words*” [“Más palavras”], inserido em *The force of language* (2005) [*A força da linguagem*] Denise Riley (LECERCLE; RILEY, 2005, p. 50) sublinha que espaços vazios de falas imaginadas são como clínicas linguísticas. Antigos fragmentos de acusações ou de palavras carinhosas, outrora expressas, podem se instalar na alma de forma ressentida ou afetuosa. Quando ocorrências verbais são angustiantes, elas vêm carregadas de cicatrizes, incrustações, calcificações e feridas. Se a fala interior pode cantar, ela pode, também, sussurrar incansavelmente. Ela pode contemplar em silêncio, para si mesma e censurar-se obsessivamente, e também acariciar com raiva todos os nomes pelos quais lhe chamaram dia.

Eventos desencadeadores de insatisfação se sucedem no percurso da personagem Lavínia. A partir dos fatos expressos por pensamentos de Lídia, podemos supor a existência de pessoas interessadas na tarefa de “forçar” sua adaptação, já que ela é uma russa, “que deixou tudo para trás”: “nenhuma de nós pensa nas palavras [...] como uma força involuntária, criam o mundo em volta de nós, a forma de vestir, de pôr a mesa, de saudar os outros, de fazer amor” (GERSÃO, 1984, p.68). O indefinido *nenhuma* usado no feminino sugere que membros do círculo de convívio (mulheres), além do marido, se envolvem nas questões domésticas. A respeito de Lavínia, fluem imagens do passado:

Oh, essa sua comovente procura das palavras certas, que nunca encontra o momento preciso, Lavínia, e então você hesita, assim, suspensa no meio das frases, enquanto à sua volta a conversa flui e você se precipita para acompanhá-la e não consegue, por mais que corra, daí o seu cansaço, o esforço e a frustração de não conseguir, porque eu acredito que você tenta, mas não tenta o suficiente, nem do modo certo, no fundo penso que você resiste (GERSÃO, 1984, p. 68).

Adriana Cavarero, em *For more than one voice: toward a philosophy of vocal expression* (2005) [*Mais do que uma voz única: em direção a uma filosofia de expressão Vocal*], escreve sobre a linguagem e formas de expressão. A autora observou que os grandes viajantes do passado identificavam as diferentes línguas que encontravam pelo seu som, pela musicalidade, bem antes de sua sintaxe ou gramática. Ao abordar os idiomas, Cavarero refere-se a Hélène Cixous que, nascida na Argélia, de família judia, escrevia em francês. Esta última, em um relato, revelou ter aprendido a falar o idioma francês em um jardim, do qual estava prestes a ser expulsa por ser judia.

A referência à Cixous encaminha o pensamento de Cavarero à experiência de juventude de Jacques Derrida, que também é nascido na comunidade judaica argelina, para quem a língua francesa se apresentava como “a mother tongue, whose origins, norms, rules

and laws lay elsewhere”⁹⁸ (CAVARERO, 2005, p. 147). Não se trata de evidenciar apenas a experiência comum do povo judeu. É sobre o idioma que enuncia Caravero. Ela retoma Rosenzweig: “everywhere they speak the language of their external destinies, for example, the people in whose dwelling place they reside as guests (CAVARERO, 2005, p. 146)⁹⁹.

Na Argélia, é claro, o francês não é o idioma do país, mas sim o dos colonizadores. Filha da diáspora, Cixous sabe escrever numa língua que, além de ser a do pai, é a língua de uma nação colonizadora. Além disso, tendo no ouvido a música de sua mãe de origem germânica, ela tenta sintetizar, a partir dos diferentes sons que ouve, uma linguagem “única e universal”, acrescenta Cavarero¹⁰⁰.

A dificuldade de Lavínia em relação à língua estrangeira é evidenciada em diversas passagens. Há declarações indicativas de que a linguagem nada mais é do que uma forma de ditar modos de ser; outras, de que se trata de algo claro e inequívoco, aceito sem sobressaltos, assim como os sinais de trânsito e mapas, que são fatos estruturados ao longo dos milênios e nunca foram mudados voluntariamente. E, finalmente, que as línguas morrem, mas permanecem nas outras, que as continuam: “repare o latim *rosa, rosae*, sempre no início os jovens se rebelam, mas acabam por aprender a declinar [...] ao longo de milênios, nós passamos, mas a norma fica e não se muda *rosa, rosae*” (GERSÃO, 1984, p. 68).

De acordo com Denise Riley (2005), o domínio imputado a alguém por meio da linguagem se manifesta tanto através da violência expressa verbalmente, quanto de palavras sutilmente proferidas. Segundo a autora, não há nada que ameace mais a reconfortante noção

⁹⁸ “Uma língua materna, cujas origens, normas, regras e leis se fundamentam em outro lugar” – citação de Cavarero referente a: Jacques Derrida em *Monolingualism of the Other; or, The Prosthesis of Origin*, tradução de Patrick Mensah (Stanford: Stanford University Press, 1988 p. 36). Traduzido em português de Portugal: DERRIDA, J. *O monolinguismo do outro ou a prótese de origem*. Tradução Fernanda Bernardo. Porto: Campos das Letras Editores, 2001.

⁹⁹ Em todos os lugares eles falam a língua de seus destinos externos, por exemplo, as pessoas em cuja própria casa residem como hóspedes. (Citado por Derrida em *Monolingualism of the Other; or, The Prosthesis of Origin*, tradução de Patrick Mensah (Stanford: Stanford University Press, 1988 p.79)

¹⁰⁰ Ao mencionar estrangeiros que, por uma razão ou outra, deixaram sua terra natal, Adriana Cavarero lembra o poeta caribenho contemporâneo Edward Kamau Brathwaite: “the language in which he composes his verse is English. His English, however, is not the Queen’s English, but rather a language that is more akin to creole English” (CAVARERO, 2005, p. 147). [A língua em que ele compõe seus versos é o inglês. Seu inglês, contudo, não é o mesmo da Rainha, em vez disso, é um idioma que meio aparentado com o crioulo inglês]. Além de fazer a língua inglesa se curvar ao universo sonoro do Caribe, comenta a autora, o poeta também teve que forçá-la a vibrar em um ritmo poético que – por motivos ambientais, culturais e históricos – nunca foram pressupostos. Edward Kamau Brathwaite, *History of the voice: The development of nation language in Anglophone Caribbean poetry*. London: New Beacon Books, 1984. [História da voz: O desenvolvimento da língua nacional na poesia anglófono-caribenha]. Mais sobre a obra de Brathwaite e sobre questões culturais, literárias e políticas com que ele está relacionado, ver Timothy J. Reiss, *Against Autonomy: Global Dialect of Cultural Exchange*. (Stanford: Stanford University Press, 2002, p. 296).

que temos de exercer domínio sobre a própria linguagem do que o poder envolvente de um discurso predatório, que nos obriga aos melhores esforços no sentido de nos defendermos de um controle invasivo. Porém, não se refere apenas à imputação autoritária. Pode acontecer a mesma coisa com poemas, belos fragmentos, salmos e hinos; falas encantadoras também têm poder dominante sobre seus ouvintes.

Há uma perversa coincidência entre beleza e crueldade em suas afetações verbais; opinião, repetição ou ressonância podem funcionar tanto para o bem quanto para uma estética de expressão abusiva. Se a fala graciosa é memorável, por que mecanismos a linguagem violentamente feia e a adoravelmente suave se tornam inseparáveis; o que a entoação de versos rimados tem em comum com as compulsões de discurso agressivo, questiona a autora. O que nos leva a pensar no papel da linguagem nas relações afetivas em *O silêncio*.

Longas caminhadas ou sessões de pintura de seus quadros, em momentos de solidão, proporcionam a Lídia uma tomada de consciência de si mesma, o que remete ao início da história: “Ela procurava uma forma de encontro, através das palavras, um encontro que era, antes de mais, consigo própria, e só depois com o homem que a escutava” (GERSÃO, 1984, p.11) – conforme se lê na primeira página do livro.

Para tentar dar conta de si mesma, fazendo-se reconhecida e compreendida, uma pessoa pode começar pela descrição narrativa da própria vida, aponta Judith Butler, em *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad* (2009) [*Relatar a si mesmo. Crítica da violência ética*] ¹⁰¹. Porém, segundo Butler, esse relato perde o rumo, uma vez que ele não pertence à própria pessoa, ou pelo menos não com exclusividade. De certa forma, é preciso tornar-se substituída para se fazer reconhecida. A autoridade narrativa do “eu” abre espaço à perspectiva e temporalidade de um conjunto de normas que contradizem a singularidade da história pessoal. Butler acrescenta:

Puedo contar la historia de mi origen e incluso hacerlo repetidamente, de diversas maneras. Pero la historia de mi origen contada por mí no es una historia de la que yo sea responsable ni que pueda establecer mi responsabilidad. Esperemos que no, al menos, ya que, por lo común bajo los efectos del vino, la cuento de distintos modos y los relatos no siempre son coherentes entre sí. En rigor, es probable que tener un origen signifique justamente contar con varias versiones posibles de él; a mi juicio, esto es parte de lo que Nietzsche quería decir al hablar de la operación de la genealogía¹⁰² (BUTLER, 2009, p. 57).

¹⁰¹ Título Original: *Giving an account of oneself*. Fordham University Press, 2005.

¹⁰² Posso contar a história da minha origem e até mesmo contá-la uma ou outra vez, de várias maneiras. Mas a história da minha origem contada por mim não é uma história pela qual eu seja responsável ou que eu possa estabelecer minha responsabilidade. Espero que não, pelo menos, visto que, normalmente sob a influência do vinho, conto-o de formas diferentes e as histórias nem sempre são coerentes entre si. A rigor, é provável que ter uma origem signifique precisamente ter várias versões possíveis dela; na minha opinião, isso é parte do que Nietzsche quis dizer quando falou da operação da genealogia

Ao longo de *O silêncio* vamos desvendando, deduzindo, concluindo os diferentes fatos que se sucedem. Em um desses possíveis diálogos com Afonso, abre-se um caminho mais claro para a compreensão de elementos anteriormente expressos: “mas era uma casa estreita, Afonso, de burguesia rica e provinciana, as criadas, as louças novas, os talheres brilhantes, os jantares de Natal, as pequenas festas, a gramática de tudo isso, que era preciso decorar” (GERSÃO, 1984, p. 69).

Desse ponto em diante, surge uma Lavínia desconectada com o mundo ao seu redor. A vida burguesa do professor, estruturada em formato de um cenário a intimida, ela não consegue seguir a “norma estabelecida”. Através da recuperação de fragmentos discursivos, vamos nos inserindo no ambiente familiar. Completa-se, pois, o quadro, com a emissão de juízos de valor: “mulher de professor deve, dona de casa deve, Lavínia” (p.69).

As lembranças desconexas perdidas no tempo da sua infância tornam mais consistentes as informações de sua história e remetem a eventos em que se evidencia a chegada de Lavínia a Portugal: “porque é preciso compreender que Alfredo vai a um tempo a Paris e traz consigo uma estrangeira, com uma filha, e não entende depois, ele próprio, o momento de loucura em que saiu de sua norma e seus princípios (p. 70).

O processo narrativo utilizado por Gersão permite que os leitores montem as peças, tal como um quebra-cabeça. Diálogos curtos na varanda, conversas à mesa entre convidados para um jantar, ou entre visitantes casuais, sem haver necessidade de digressão ou descrições, nos inteiramos de elementos relevantes para o enredo: “há um momento intercalado em sua vida que o aterra e um riso que estala sempre, atrás dele, nos corredores do liceu, um riso alto, provocador, continuado que é preciso sufocar para não endoidecer” (GERSÃO, 1984, p. 70). E finalmente: “então ele nega, ele nega, Lavínia começa e acaba nesta casa, decide, e não ficou mais nada para trás” (p. 70).

Os fios que compõem a tessitura de *O silêncio* conduzem a acontecimentos e estabelecem conexões: Lavínia e Lídia são mãe e filha. Alfredo, em viagem a Paris conhece uma moça russa que tem uma filha pequena e as traz consigo para Portugal. Os recortes de discursos apontam para o meio em que se inseriu Lavínia e sua reação às normas estabelecidas:

E então, ela punha taças de vidro sobre a mesa, na toalha branca, no meio das louças caras e dos talheres de prata, e à hora exacta chegavam as visitas, as tias, os parentes, as pessoas gordas que vinham abraçá-la com sua conversa inútil e já sabida que ela fingia aceitar, mas na verdade não aceitaria nunca, e era aí que ela punha as facas sobre a mesa com as lâminas afiadas voltadas contra nós (GERSÃO, 1984, p. 70).

Lavínia é a primeira personagem de Gersão em cujo trajeto examinamos a ocorrência de episódios que, em combinações, remetem a Emma Bovary. Nesse processo de refletir a partir de sentimentos, tristezas e ilusões de cada uma das personagens, buscamos determinar se as peculiaridades destacadas referentes ao mitema I, “Imagem distorcida de si mesma” presentes no mito bovariano foram reatualizados em Lavínia.

Há indicações de tentativas de se adequar às normas estabelecidas, mas ela reconhece que, por sua impossibilidade de se inserir ao meio, o “veredito” sobre si será sempre negativo. Há aí a imagem distorcida de si mesma. Acontece em condições diversas do que houve em Emma Bovary, no entanto remete ao mito no sentido de que se dá em relação à vida conjugal, ao papel de esposa, às expectativas externas e julgamentos incidindo sobre si.

Emma representa a insatisfação da ordem do século XIX. Gersão, através de sua narrativa, nos oportuniza acessar a atualização, na cultura ocidental, dessa mulher insatisfeita no século XX. A leitura dos romances nos permite perceber as possibilidades de ação em cada época. A imaginação de Emma nunca é marcada explícita e negativamente como irreal. As cenas que ela monta no teatro secreto de sua fantasia são narradas como se fossem reais. “Meio século antes que Freud descobrisse o inconsciente, damos com Flaubert já mapeando os recantos sombrios do espaço interno feminino”, observa Geoffrey Wall, na introdução de *Madame Bovary* (WALL In: FLAUBERT, 2011, p. 53).

A fim de que verifiquemos em que condições se dá o mitema “Imagem distorcida de si mesma” na personagem seguinte, encaminhamos a pesquisa para o romance *A casa da cabeça de cavalo* (2017). É importante destacar que a autora estabelece um contraponto, cruzando as trajetórias de duas irmãs enquanto personagens de romance: “Esses papéis, antagônicos, é verdade que ambas representavam com minúcia” (GERSÃO, 2014, p. 72). Os eventos que compõem a trama produzem consequências que afetam tanto uma quanto outra. Sendo assim, ao analisarmos Virita passamos, inevitavelmente, pela irmã Maria do Lado.

A relação entre outras personagens e aspectos de suas ações na urdidura de *A casa da cabeça de cavalo* foram evidenciados no Capítulo I: “O artista à imagem de Deus é um demiurgo”. Seguindo o percurso dos relatos dos *habitantes invisíveis*, nos detivemos no ponto em que a porta da casa se abriu para que Filipe, o francês recém-chegado à vila, pudesse entrar. Este acontecimento marca um novo tempo, mudando o rumo da história. Antes de acompanharmos essa entrada, vamos posicionar nosso foco em Virita.

A disputa pelo comando da Casa após a morte da mãe gerou contendas entre Maria do Lado, tia Carlota e a criada Maria Badala. A tia, mais por convenção do que por convicção, supôs ser sua obrigação tomar conta das sobrinhas. Badala, tendo criado todas e sabendo

governar, teve uma atitude mais combativa. Contudo, Maria do Lado¹⁰³ assumiu a tarefa: “teve de chamar a si todas as forças para a fazer sentir que se enganava” (p.74). Como Maria Badala não tivesse vocação para sofrimento, concentrou alegremente sua atenção em Virita que, segundo ela, sem dúvida alguma, era um doce, um encanto, o melhor coração das redondezas, a mais encantadora, a mais fina, a mais bonita. Ela jurava amar por igual a todas, mas no seu íntimo adotou a menina e sonhou com o dia em que, já crescida, tivesse um mundo aberto a seus pés. Virita partilhava desde sempre essa visão de mundo.

Sabia que era bonita e gozava sua beleza em cada dia. Gostava de viver e conviver, porque os olhos dos outros eram espelhos lisonjeiros que lhe devolviam, confirmada, uma imagem sorridente de si mesma. Assim avançaria sempre pela vida fora, acreditavam ambas, com sapatos de seda e pés ligeiros, colhendo afeição como um direito (GERSÃO, 2017, p. 75).

Enquanto em ocasiões festivas, Maria do Lado ocupava-se da Casa, mandando limpar vidros e cristais, polir metais e pratos, sacudir tapetes, pensava e organizava em pormenor um banquete, Virita fazia exatamente o contrário: “Ocupava-se apenas em ser olhada, o que conseguia sem dificuldade, não só por ser alta e bonita, mas também porque se mostrava viva e alegre, se movia na sala, falando com todos, envolvendo-se na companhia dos outros” (p.76).

Diante desses fatos, pensamos com Michelle Perrot em *Minha história das mulheres* (2007), sobre a intensidade de Virita. Perrot aponta a condição das moças em relação às divisões em classes nas sociedades ocidentais no século XIX. A liberdade de uma jovem solteira aristocrata, que monta a cavalo, pratica esgrima, tem um preceptor ou uma governanta, por exemplo, contrasta com a vigilância exercida sobre uma jovem solteira burguesa, “educada por sua mãe, iniciada às atividades domésticas e às artes do entretenimento (o indefectível piano), refinada por alguns anos de estudo [...] e submetida aos rituais de ingresso no mundo social, que visam ao casamento” (PERROT, 2007, p. 45).

Nas festas Virita estava sempre dançando com alguém e quando já tinha preso o seu par com uma conversa divertida, segundo o grupo de *invisíveis*: “Quando já lhe deixara no corpo o desejo do corpo dela, subtilmente instilado por um certo modo de pousar na mão dele a mãozinha leve, soltando-a por vezes, como por acaso” (GERSÃO, 2017, p. 76). Era dessa forma que ela semeava seu encanto aos quatro ventos, seguida por admiradores fascinados, rodopiava sorrindo, no centro das atenções, sem sentir cansaço, a roda do vestido abrindo nos círculos da valsa.

¹⁰³ A origem do nome: “O sofrimento, pensava nessa época Maria do Lado, olhando-se com desgosto no espelho, era algo que lhe vinha desde o berço, como o nome que evocava o sofrimento de Cristo, o lado trespassado pela lança, as gotas de sangue e suor correndo” (GERSÃO, 2017, p. 74).

A liberdade com que Virita deslizava pelos salões, despertando olhares masculinos sobre si é compatível com o que sublinhou Gerda Lerner em *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*: “Vimos como homens se apropriaram e depois transformaram os principais símbolos do poder feminino: o poder da Deusa-Mãe e as deusas da fertilidade” (LERNER, 2019, p. 362). Esses mesmos homens, conforme Lerner, construíram teologias baseadas na metáfora contrafactual da procriação e redefiniram a existência feminina de maneira restrita e sexualmente dependente. A autora conclui:

Por fim, vimos como as mesmas metáforas de gênero expressaram o homem como norma e a mulher como desvio; o homem como completo e poderoso, a mulher como inacabada, mutilada e sem autonomia. Com base em tais constructos simbólicos integrados à filosofia grega, teologias judaico-cristãs e a tradição legal sobre a qual a civilização ocidental é construída, os homens explicaram o mundo e seus próprios termos e definiram as questões importantes de modo a se colocarem no centro do discurso (LERNER, 2019, p. 362).

Voltemos ao momento em que Filipe chega à Casa da Cabeça de Cavalo. Da pequena entrevista entre o jovem e o pai das moças não houve testemunha. Por ora, deixemos em suspenso o encontro e voltemo-nos ao relato dos *invisíveis*, a fim de vermos mais de perto o chefe da família. Contam eles que Duarte Augusto vivia contra o mundo, com a inabalável convicção de que o mundo girava contra ele: “A morte da mulher firmara-o ainda mais nesse estado de espírito, que acabou por se tornar permanente” (GERSÃO, 2017, p. 79).

Riso e humor eram, para ele, insuportáveis. Uma gargalhada, por mais inocente que fosse o motivo, significava, na sua concepção, uma ofensa pessoal: “A sua tirania ia ao ponto de querer controlar as reações dos outros e de dominar completamente os que o cercavam” (p. 80).

Saltar sobre a falecida esposa, Umbelina, sem falar nela, como se sua vida não tivesse passado pela Casa, seria uma forma demasiado injusta de contar a história, observam os *invisíveis*. Ele a culpava por se vestir de branco e, no dia seguinte, de se vestir de azul. Por estar triste, era culpada. Como não houvesse riso no mundo do marido, ela era mais culpada ainda se estivesse alegre. Em vão Umbelina procurou entender quais eram as regras do jogo. Incapaz de compreender que, na verdade, não havia regras, o que quer que fizesse, ele a culparia até por ela existir.

Foi por não ter conseguido entender isso que um dia, depois de ter dado à luz cinco filhas e de a bem dizer não ter tido tempo de conhecer a mais nova – desapareceu, disse Carmo. Em vez de rebelar-se interiorizou a visão dele e morreu esmagada por tanta culpa, esgotada por uma luta inglória contra um inimigo que lhe parecia onipotente e invisível (GERSÃO, 2017, p. 86).

Gerda Lerner (2019), ao se referir às sociedades de classes, reconhece ser bastante difícil para as pessoas que têm algum poder, ainda que limitado e circunscrito, enxergarem a

si mesmas também como desfavorecidas e subordinadas. Os privilégios de raça e de classe servem para destruir a capacidade das mulheres de se enxergarem como parte de um grupo conexo, o que de fato não são, uma vez que mulheres de todos os grupos oprimidos existem em todas as camadas da sociedade. “Há milênios, as mulheres participam do processo da própria subordinação por serem psicologicamente moldadas de modo a internalizar a ideia da própria inferioridade” (LERNER, 2019, p. 360).

Recapitulando: a visita de Filipe à Casa da Cabeça de Cavallo tinha um único objetivo, ou seja, pedir a mão de Virita em casamento. Vejamos, pois, como se deu o encontro entre o pai e o aspirante a noivo. Contam os *invisíveis* que Duarte Augusto duvidara de seus ouvidos e já ia lançar mão da bengala para espancar “aquele peralvilho insolente que finge não saber que Virita vai em breve encher de rendas o Solar da Mó Que Chora¹⁰⁴, aquele gato-pingado francês que não tem onde cair morto” (GERSÃO, 2017, p. 90). Contendo-se a tempo, cai para trás na cadeira e, num reflexo de espanto e certeza: “Vou tratar de tudo, diz sem cortesia, bruscamente, despedindo-o como se não houvesse mais nada a ser dito. De hoje a um mês celebra-se o casamento. Mas não volte a essa Casa antes disso” (p. 90).

Na mesma noite anuncia que Filipe pedira a mão de Maria do Lado. A Casa inteira não podia acreditar: “Como era possível, se nunca tinham dançado, nem falado, se Maria do Lado quase nem estivera na sala, se ele mal reparara que ela existia e nunca tivera olhos senão para Virita” (p. 91).

Para reconstituir fatos, sigamos o relato dos *invisíveis*. Eles contam que Virita esteve por muito tempo encostada à parede durante a noite do casamento. Vestida de azul, com uma fita presa nos cabelos, sapatos brilhantes, com um laço. Não ouvia as horas nem as meias horas na torre da igreja. Para ela, o tempo parecia ter parado. Quando a casa estava em completo silêncio, encostou uma cadeira à janela, o escuro a hipnotizava. Levantou um pé com destreza:

Era um pé diferente do seu, inteiramente novo, de vime. E as pernas debaixo do vestido, eram articuladas, de arame. Não podia andar depressa, viu quando atravessou o quarto para tirar do canto a cadeirinha baixa, só assim, com passinhos curtos, à medida da saia do vestido que não poderia nunca mais despir, estava cosido ao corpo. E a fita colada à cabeça, o cabelo de seda colado à nuca. E os olhos não viam nada, a não ser o escuro, eram de vidro pintado. (GERSÃO, 2017, 97).

No dia seguinte, avançou como pôde em direção de seu quarto. Não percebeu a entrada de Maria Badala que tirou-lhe os sapatos, a fita do cabelo, despiu o vestido sujo e o escondeu ao fundo de um armário. Não a viu limpar-lhe as feridas e “velar seu sono como um

¹⁰⁴ O proprietário do Solar da Mó Que Chora, Floriano, era um pretendente de Virita. Filipe veio a convite dele para a aldeia.

ção de guarda” (p. 98). Nas vinte e cinco horas seguintes, não sentia nada. Apenas dormia um sono profundo e sem sonhos.

O tempo em que viveram os habitantes da Casa da Cabeça de Cavalo, cujas ações são lembradas pelos *invisíveis*, corresponde ao século XIX. Ao procurar compreender comportamentos e ações, vamos nos reportar a um estudo contemporâneo aos acontecimentos retratados. Anteriormente mencionamos *Le Bovarysme*, de Jules de Gautier. Alguns anos após sua publicação em 1892, a obra apareceu com o subtítulo: *Essai sur pouvoir d’imaginer [Le Bovarysme: Ensaio sobre o poder de imaginar]*. Ao comentar a respeito da relevante reflexão em áreas como literatura, história da cultura, antropologia e sociologia na obra do autor, Giancarlo Alfano (2012), escreve: “È com quest’opera che la parola che qui c’interessa supera il ristretto contesto della polemica litteraria [...] e de Gautier diventa uno degli autori piú influenti della cultura d’inizio Novecento”¹⁰⁵ (ALFANO, 2012, p.78).

Em *Le Bovarysme: Essai sur pouvoir d’imaginer* (1921) [*O bovarismo: Ensaio sobre o poder de imaginar*], Gautier vai além de questões literárias e aborda as facetas que compõem o *eu* de forma abrangente. Nesse sentido, o autor escreve que podemos imaginar duas linhas originadas do mesmo ponto ideal: o ser humano. Um representa todo o conteúdo real e virtual do ser, o que nele é tendência hereditária, disposição natural, engenhosidade, aquilo que originalmente decide a direção de uma energia; o outro “figurant l’image que, sous l’empire du milieu et des circonstances extérieures: exemple, éducation, contrainte, le même être se forme de lui-même, de ce qu’il doit devenir, de ce qu’il veut devenir”¹⁰⁶ (GAULTIER, 1921, p. 15).

O meio, as circunstâncias externas, as restrições, conforme aponta Gautier, atuam para a formação do ser, que molda a si mesmo, aquilo que *deve* se tornar (grifo do autor). Ou, no caso de Virita, aquilo que *pode* se tornar. À total impossibilidade de qualquer reação, conforme já mencionamos, ela se lança ao escuro, ao caos, imobilizada: “e as pernas debaixo do vestido eram inarticuladas, de arame” (GERSÃO, 2017, p. 97). Ela consegue se arrastar ao quarto. Nesse momento, a imagem de si, em sua subjetividade, encontra-se totalmente distorcida: “E os olhos não viam nada, a não ser o escuro. Eram de vidro pintado” (p. 97). Nada mais restava da Virita descrita no início da narrativa: uma moça alegre, comunicativa, plena de vida. Com seus movimentos paralisados, torna-se uma boneca.

¹⁰⁵ É com essa obra que a palavra que aqui nos interessa supera o contexto restrito à polêmica literária [...] e de Gautier se torna um dos autores mais influentes da cultura do início do século XX.

¹⁰⁶ Representando a imagem que, sob a influência do ambiente e das circunstâncias externas: exemplo, educação, restrições, o mesmo ser se forma, do que deve ser, do que quer ser.

A editora portuguesa Assírio & Alvim publicou em 1978, com reedição em 1981, *A família*¹⁰⁷. Trata-se de um dos primeiros escritos de Lacan. Maria Belo, na introdução ao texto lacaniano, escreve: “Estamos também de acordo em considerar “A família” como um texto em que se encontra já em embrião quase toda a teoria lacaniana, nas suas características, no seu conceito e nos seus desenvolvimentos” (BELO *In*: LACAN, 1981, p. 8)

No primeiro capítulo, ao abordar o complexo freudiano e a imagem (representação do inconsciente), Lacan observa que estes revolucionaram a psicologia e especialmente a da família, que se revelou como o lugar de eleição dos complexos mais estáveis e típicos. O alcance da família como objeto e circunstância psíquica foi, dessa forma, acentuado. Este progresso teórico incitou sua pesquisa a dar uma fórmula generalizada do complexo, permitindo incluir nele os fenômenos conscientes de estrutura semelhante. Lacan escreve:

Assim são os sentimentos onde é preciso ver complexos emocionais conscientes, em particular sentimentos familiares que são muitas vezes a imagem invertida de complexos inconscientes. Assim também são as crenças delirantes, onde o sujeito afirma um complexo como uma realidade objetiva, o que mostramos particularmente nas psicoses familiares. Complexos, imagens, sentimentos e crenças vão ser estudados na sua relação com a família e em função do desenvolvimento psíquico que eles organizam desde a criança criada na família até ao adulto que a reproduz (LACAN, 1981, p. 16).

No seio da família de Duarte Augusto, a vida na Casa da Cabeça de Cavalos passava. Maria do Lado se redobrava em zelo; contudo, apesar de lavar, arrumar, espanar, escovar, fazer sobremesa, bordar não poderia competir com Virita, que “anulava todos os seus gestos e canseiras, sentada na cadeira, suspirando, abrindo o leque, sorrindo” (GERSÃO, 2017, p.99).

O exame do feixe de características que constituem o primeiro mitema, “Imagem distorcida de si mesma” na personagem Virita indica alteração profunda em seu íntimo, constituindo, por assim dizer, uma metamorfose. Assim como em Lavínia, anteriormente analisada, a influência do meio concorreu para que houvesse concepção distorcida de sua própria imagem. Em Virita, pressões externas alteraram radicalmente seu modo de ser e de se ver. Entendemos que houve reatualização do mito literário de Emma Bovary na narrativa de Teolinda Gersão ao compor a personagem Virita. Cada uma das personagens a seu modo, graças a determinadas circunstâncias, sofreu distorções na forma de conceber a si mesma.

¹⁰⁷ Na introdução de *A família*, Maria Belo observa que a iniciativa de publicação desse escrito lacaniano partiu de um dos grupos de estudos freudianos. Devido à incipiência ou quase ausência de trabalhos originais publicados, referindo às incidências das teorias de Freud nos estudos e práticas portuguesas, contrariamente ao que já verificava em países de cultura ocidental, justifica-se o interesse e a curiosidade por tais pesquisas. Entre as motivações para esta iniciativa, Belo aponta as perspectivas abertas pelo fim da opressão salazarista com a Revolução de Abril e o fim da guerra colonial: “Somos unânimes em considerar que desde então o campo dos possíveis e da efectivação da palavra abriu finalmente o seu espaço. Só então a psicanálise inserida no real se tornou factível e desde já, o pós-25 de Abril apresenta variadas sugestões de análise e ação” (BELO, 1981, p.)

Os componentes que constituem a subdivisão “Mitema I” e as condições em que se evidenciam podem ser compreendidos se nos ativermos ao que escreveu Roy Porter, que no capítulo “História do Corpo”, inserido na obra organizada por Peter Burke *A escrita da história: novas perspectivas* (1992). Porter observa que os corpos são objeto para contemplação externa, eles enfrentam o mundo lá fora. Mas também são subjetivos, integrais ao ego interno. Porém, segundo o autor, a maior parte dos relatos da história do ego, do caráter e da psicologia social, tem muito pouco a dizer sobre como as pessoas têm compreendido seus próprios corpos e com eles se relacionado. O autor sinaliza para a necessidade de se saber muito mais sobre o modo como os indivíduos, em particular, e as culturas, em geral, atribuíam significado a seus membros e órgãos, suas constituições, seu corpo: “Qual é a topografia emocional e existencial da pele e dos ossos? O que as pessoas queriam dizer quando falavam, literal e figuradamente, de seu sangue, sua cabeça ou seu coração, suas entranhas, seus espíritos e seus humores?” (PORTER *In*: BURKE, 1992, p. 324).

Ao projetar nosso foco às condições de opressão a que eram expostas as mulheres na Casa da Cabeça de Cavalo e as consequências nefastas em seus corpos, voltamo-nos ao que evidenciou Gerda Lerner em *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens* (2019): “Por quase quatro mil anos, as mulheres moldaram sua vida e agiram sob o ‘guarda-chuva’ do patriarcado”. (LERNER, 2019, p. 359 – *grifo da autora*).

Ao recapitularmos as ações de pai e filhas diante da imposição paterna, passamos à análise da próxima personagem. É em Amélia, no romance *A árvore das palavras* (2004) que os constituintes do mitema I passam a ser observados. Vejamos, porém, de forma breve, antes de finalizar a abordagem de uma personagem e darmos início ao exame de outra, como se estabeleceu o arranjo matrimonial realizado por Duarte Augusto: “Virita fechou-se no quarto e adoeceu, disse Carmo” (GERSÃO, 2017, p. 91). Maria do Lado, parada diante de um fato que não sabia como dar conta em sua vida, esperava que o pai proferisse sequer uma palavra: “Mas o pai não falava, disse Inácio. Não ousava falar, e se ousasse, não saberia o que dizer” (p. 92).

O cenário descrito na abertura de *A árvore das palavras* (2004) sugere luminosidade, harmonia, alegria de viver: “[...] corria-se em direção ao quintal, como se se fosse sugado pela luz” (GERSÃO, 2004, p. 9). Nesse contexto, vamos encontrar Amélia. Movimentos harmônicos em dias ensolarados e apelo aos sentidos pressupõem fruição, prazer em estar inserido em um meio: “[...] o cheiro da terra, a erva, a fruta demasiado madura – chegando até nós no vento morno, como um bafo de animal vivo” (p. 9).

À representação positiva de uma existência conectada com a natureza exuberante: “Não havia separação entre os espaços, nem intervalos a separar os dias. Porque o corpo ligava a terra ao céu” (p.15), emerge, de forma antagônica, como que sorrateiramente inserida ao ambiente, uma figura ainda desconhecida para o leitor, porém pressentida: Amélia. Em torno dela delinea-se uma imagem destoante do contexto descrito:

Amélia não ia, porque não gostava de se dar com os vizinhos e por isso também raras vezes alguém vinha à nossa casa. Com o tempo isso ficou tacitamente assente. Convidam-na sempre, por delicadeza, para piqueniques e passeios, mas ninguém contava mais realmente com ela; por delicadeza ainda, fingiam acreditar nas desculpas já sabidas – o trabalho da costura, a indisposição, a moinha, ou o mau jeito nas costas, a dor de cabeça (GERSÃO, 2004, p. 35).

O contraste entre liberdade e alegria descritas nas cenas iniciais do romance com rigidez e solidão que caracterizam Amélia nos traz à mente o que escreveu Elisabeth Bronfen em *Night passages: philosophy, literature, and film* (2008) [*Veredas noturnas: filosofia, literatura, e filmes*]. Nessa obra, ao abordar luz e travas e aspectos da noite na literatura, na filosofia e no cinema, a autora estabelece correlações entre os opostos claro e escuro, bem e mal. Retomando a mitologia do Cristianismo, Bronfen lembra que foi a queda de Satã (ou Lúcifer) que inicialmente introduziu a diferença entre bem e mal. Na representação desses modelos, a autora observa que, comparável à forma com que Sarastro precisa da Rainha da Noite¹⁰⁸ para consolidar seu projeto iluminista, a mitologia cristã precisa do Diabo e de seus filhotes, a fim de que, na luta contra eles, o bem possa, finalmente voltar a reinar.

Bronfen organiza essa obra destacando exemplos literários relativos a diferentes épocas, por exemplo, *Jane Eyre*, de Brontë, (publicado em 1847); *Frankenstein*, de Shelley (de 1818) e *A volta do parafuso*, de Henry James (1898). A demonologia de superstições, nesses romances, é conduzida ao diálogo através de uma análise da psique. As correlações

¹⁰⁸ O libreto de Schikaneder serviu para marcar um momento cultural. Tornou-se política e esteticamente necessário encontrar nomes, figurações e narrativas justamente para energias psíquicas sombrias e determinadas forças sociais e culturais que a sociedade burguesa trabalhou para dominar ou, pelo menos, restringir. A incessante dialética entre noite e dia, corporificada na batalha entre a Rainha da Noite e Sarastro, atuou como marco zero para a ansiedade de modernidade em relação ao irrepresentável, irracional e incompreensível. Uma ansiedade sobre o limite para todo o conhecimento racional e como este, incessantemente, se transforma em uma fascinação por seus próprios limites. A leitura de *A Flauta Mágica* é, assim, conduzida no contexto de um ataque na noite pelas forças do Iluminismo, e com ele, um ataque às noções do feminino: o irracional, vingativo, romântico, mágico, animalesco, musical; de fato, o espetáculo de expressão artística *per se*. Estritamente falando da Ópera de Mozart não é sobre a criação do mundo, é sobre a narrativa fundacional. Depois de uma série de eventos fantásticos, os jovens apaixonados Tamina e Pamino renunciam o lado da noite de suas fantasias, associadas com a personificação maternal das forças noturnas e chegam seguros ao templo do soberano do sol Sarastro. A filha Tamina e seu amado Pamino fazem uma escolha por um dia luminoso, de acordo com os princípios paternos e contra a noite demoníaca de paixão maternal, apenas quando o lado sombrio da psique é revelado pela primeira vez.

entre estas obras apontam para um pensamento mágico, para um além da vida em conexão com o âmago do Iluminismo. Estas figuras, segundo Bronfen, estão comprometidas em manter a transição perpétua entre bem e mal.

O pensamento mágico de superstições, todavia, não apenas concebe a noite como uma força que destrói o sol e a luz do dia, com cada crepúsculo obliterando o mundo para, a cada amanhecer, devolvê-lo são e salvo aos homens; a força poderosa entre dia e noite também decide se a bondade ou escuridão espiritual prevalecerá na batalha pela alma humana.

Observamos que, evidentemente, a questão aqui não é atribuir bondade ou maldade às ações das personagens de *A árvore das palavras*. Com base no que Elisabeth Bronfen demonstrou, nossa observação se refere à ambientação das cenas em que se movem pai, filha, Lóia e suas crianças. São espaços luminosos, exuberantes, onde o esplendor, as cores, os aromas e o brilho do sol africano aparecem como sinônimo de prazer, de comunhão com a natureza. Amélia, no entanto, mostra-se hostil em relação ao mesmo ambiente.

Em *A árvore das palavras*, na primeira parte do romance, fica evidente o distanciamento que a esposa impõe entre si e os outros membros da casa e sua falta de empatia em relação ao mundo que a cerca: “Nos negros não se pode confiar, diz Amélia. Porque nos desejam o mal e nos odeiam. Armam feitiços contra nós e podem trazer-nos a doença ou a morte” (GERSÃO, 2004, p. 18). Ou, mais adiante, uma forma explícita de preconceito racial: “Dos negros não sabemos nada, diz Amélia. Nem podemos procurá-los, porque não sabemos onde moram, não têm endereço, vivem em sítios vagos, palhotas iguais umas às outras, no meio de corredores de caniço” (p. 26).

Em *Racism*¹⁰⁹ (2000) [*Racismo*], Albert Memmi explica que todo ser vivente, animal ou vegetal, procurará aquilo que facilite sua sobrevivência, e se defenderá contra o que lhe ponha em perigo; nessa incessante batalha, há exigência tanto de defesa quanto de ofensa, há necessidade de roubar ou matar, de agredir ou repelir agressão. Mas o “homem”, segundo Memmi, é o único ser que põe em ação todo esse processo contra sua própria espécie. E uma das engrenagens dessa máquina infernal, segundo o autor, é o racismo. Ouçamos, pois, seu questionamento: “Can this infernal machine be derailed? We had better admit that it will not

¹⁰⁹ Título original: *Le Racisme*, publicado pela primeira vez na França pelas Edições Gallimard, em 1982, tendo uma nova edição revisada em 1994. Nos Estados Unidos foi publicado em 2000.

be easy. “The human world is dangerous for humans. [...] Up to now, a truly humane order, free from reciprocal threats, has seemed utopian”¹¹⁰ (MEMMI, 2000. p. 143).

Através da voz narrativa de Gita, percebemos que pai e filha compartilham espaços de fruição diversos: “A cidade cerca-nos, com os seus muitos braços, os seus muitos círculos, nenhum dos quais nos exclui. Ninguém nos pode tirar essa sensação de pertencer, de estar contido” (GERSÃO, 2004, p. 43). Amélia, porém, habita um mundo à parte, incapaz de perceber a vida acontecendo ao seu redor, quando a família promove passeios: “Sábado vamos ao mercado, anuncias. E num domingo desses à Catembe¹¹¹ (p. 34). Mantém-se cega a pequenos prazeres que os outros têm no cotidiano: “Saímos ufanos para a rua [...]. Suspiro de felicidade, pisando os desenhos calcetados do passeio da Sete de Março [...] Tudo fica tão perto, tão dentro do nosso alcance” (p. 34). Enfim, Amélia não tem olhos para trocas que derivam de afetos, que acontecem ao seu redor:

Não chora, diz ela. Não chora, não. Senta-se ao chão ao meu lado e faz-me uma boneca de trapo, com dois gestos rápidos das mãos – farrapos soltos, sobras desconexas das costuras de Amélia, botões, argolas, colchetes e missangas apanhados do soalho, de repente juntos, numa figura inteira. Sigo fascinada com os seus dedos, como num passe de mágica, e olho a boneca com assombro, porque ela me parece misteriosa. Um fio une os pedaços, invisível, mas não tão forte que a transforma numa coisa quase viva. E isso aconteceu diante dos meus olhos, ela surgiu quase do nada. Eu vi¹¹² (GERSÃO, 2004, p. 28-9).

Karen Horney, ao abordar questões relativas aos vínculos entre homens e mulheres, sexualidade e casamento em *Feminine psychology* (1973) [*Psicologia feminina*], questiona se

¹¹⁰ Esta máquina infernal pode ser descarrilada? É melhor admitirmos que não seja fácil. O mundo humano é perigoso para os humanos. [...]. Até agora, uma ordem verdadeiramente humana, livre de ameaças recíprocas, tem se mostrado utópica.

¹¹¹ Aspectos como linguagem, costumes e lugares reais descritos por Gersão em *A árvore das palavras* (2004) são destacados na poesia de José Craveirinha, em obras como *Xigubo*, Maputo: Alcance Editores, 2008 ou *Karingana ua karingana*, Maputo: Editora Acadêmica, 1974. A respeito do poeta, consultar o trabalho de Ana Mafalda Leite, *A Poética de Craveirinha*, Lisboa: Veja, 1991. *Karingana ua karingana* é uma expressão usada pelos *rongas* (*XiRonga*, *Ronga*, *ChiRonga* ou *GiRonga*, é uma das línguas originárias da província e da cidade de Maputo, em Moçambique. Faz parte do ramo *Tswa-Ronga* das línguas *bantu* – tem cerca de 650 mil falantes em Moçambique e 90 mil na África do Sul) quando começam a contar uma história tradicional. Os ouvintes respondem-lhe *karingana!* Corresponde à expressão “era uma vez”.

¹¹² Supomos que a boneca de pano confeccionada por Lóia como demonstração de afeto à menina Gita refira-se, conforme a descrição do formato, à Abayomi. Há várias hipóteses a respeito da origem dessa boneca. Uma delas é que as mulheres trazidas da África, como escravas, durante o tempo em que permaneciam nos navios negreiros, a fim de que pudessem distrair as crianças, confeccionavam, a partir de tiras rasgadas de suas próprias roupas, pequenas bonecas, sem costuras, formatadas apenas com nós. No entanto, a boneca Abayomi surgiu em 1987, através de oficinas de artesanato em um projeto chamado Movimento de Mulheres Negras, no Rio de Janeiro. A artesã Waldilena Serra Martins (a Lena), criadora da boneca, trabalhava como coordenadora de animação cultural do Centro Integrado de Educação Pública – CIEP – Luís Carlos Prestes. Entre as primeiras aprendizas nas oficinas de bonecas do coletivo *Vamos brincar de Quilombo*, uma delas, grávida, comentou que seu filho, sendo menino seria chamado Abebe Biquila; menina, seria Abayomi. Abebe nasceu e por Abayomi, que significa “meu presente” passou a ser chamada a: “boneca negra feita de retalhos de pano, em uma costura de histórias pessoais, passou a ser chamada pelo nome que lhe confere identidade”. (BIZARRIA, Julio; COLLET, Célia; GOMES, Eliane de Campos e SALES, Marcos Vinícius. “A boneca Abayomi: Entre retalhos, saberes e memórias”, In: *Iuminuras*, Porto Alegre, v. 18, n. 44, p. 251-254, jan/jul, 2017).

devemos admitir que o casamento tenha fracassado, ou se o fracasso é das pessoas, no momento em que o condenam: “Why is marriage so often the death of love? Must we succumb to this situation as if it were an unavoidable law, or are we subject to forces within us, variable in content and impact, and perhaps recognizable and even avoidable, yet playing havoc with us?”¹¹³ (HORNEY, 1973, p. 119).

A rotina de viver por muito tempo com a mesma pessoa, segundo Horney, torna as relações cansativas e enfadonhas em geral e, especialmente, no sexo. Em vista disso, a união tende a gradualmente evanescer e arrefecer-se. A autora alude à infinidade de trabalhos (bem-intencionados) sobre como corrigir a condição de insatisfação no casamento; contudo, seus autores esquecem uma coisa, ela adverte: lidam com sintomas, em vez de doenças.

Não é muito difícil perceber as forças subterrâneas em ação, mas causa muito desconforto olhar, mesmo que de soslaio, para as profundezas do próprio ser. Em suas ponderações a respeito das relações conjugais, Horney observa que não é necessário ter sido “escolada” nas ideias de Freud¹¹⁴ para que se reconheça que o vazio de um casamento não se deve apenas a uma simples fadiga, mas é o resultado de forças destrutivas ocultas que, secretamente, vão entrando em ação e minando suas bases.

É simplesmente a semente brotando no solo fértil das decepções, desconfiança, hostilidade e ódio. As pessoas não gostam de reconhecer essas forças, principalmente não em si mesmas, porque são forças misteriosas. O mero reconhecimento delas pressupõe tomada de atitudes, às vezes pouco confortáveis, em relação a seus sentimentos: “Yet it is this kind of awareness that we must search for and deepen, if we seriously wish to be involved in the problems of marriage from the psychological point of view”¹¹⁵ (HORNEY, 1973, p. 120).

¹¹³ Por que o casamento é tão frequentemente a morte do amor? Devemos sucumbir a esta situação como se fosse uma lei inevitável, ou estamos sujeitos a forças dentro de nós, variáveis em conteúdo e impacto, e talvez reconhecíveis e até evitáveis, mas que causam estrago em nosso íntimo?

¹¹⁴ Karen Horney foi contemporânea de Freud. À época em que a doutora começou sua carreira (1920), no recém-fundado *Berlin Psychoanalytic Institute* [Instituto de Psicanálise de Berlim], o psicanalista austríaco tinha, pelo menos, trinta anos mais que ela. Depois de 1923, os interesses de Freud, segundo Harold Kelman, prefaciador de *Feminine Psychology* (HORNEY, 1967, p. 8), encaminhavam-se para o fechamento de um ciclo, culminando com seu livro *Moisés e o monoteísmo*, publicado em 1939. Podemos perceber em Freud (1935) a noção de finalização de uma etapa, quando em *An autobiographical study*, ele escreve: “Olhando para trás, então, sobre esta colcha de trabalhos que empreendi em minha vida, posso dizer que eu proporcionei muitos inícios e lancei muitas sugestões. Alguma coisa delas há de surgir no futuro, embora eu mesmo não possa dizer se será muito ou pouco. Eu posso, contudo, expressar uma esperança de que eu tenha aberto uma trilha para importante avanço no conhecimento.” (FREUD, 1935, p. 129-130). Horney foi seguidora das ideias de Freud, embora tenha posto em xeque teorias relativas à sexualidade feminina como inveja do pênis, por exemplo. Estas teorias vêm sendo pesquisadas, debatidas e repensadas até hoje.

¹¹⁵ No entanto, é esse tipo de consciência que devemos buscar e aprofundar se desejamos seriamente nos envolver nos problemas do casamento do ponto de vista psicológico.

Ao descrever Amélia, Gita observa seus olhos claros, esverdeados, que mudam de cor conforme a luz do dia e seu cabelo louro, que ela pinta: “compra na drogaria da esquina o *Color Shampoo Palette*” (GERSÃO, 2004, p.52). As palavras escritas em outro idioma no rótulo do produto lhe davam a certeza da qualidade. Os loiros, segundo ela, ocupavam o ponto mais alto da hierarquia das raças, já os escuros portugueses estão no fundo da escala, vindo após os indianos e os negros. Quanto à presunção de Amélia, Gita conclui: “Com um pouco de persistência e bastante shampoo, acredita que poderão tomá-la a ela por estrangeira, o que lhe parece a melhor das promoções” (GERSÃO, 2004, p. 54).

Sua admiração incondicional por outras línguas, a despeito de não entender mais do que palavras soltas, estendia-se aos estrangeiros: “sobretudo se são sul-africanos, louros, de olhos azuis, com dois metros de altura” (p. 53). Em relação às mesmas pessoas, Gita e o pai têm opinião diversa: “vemo-los também passar, às vezes a cair de bêbados, ou encontramos-los a partir garrafas em bares e restaurantes, e não conseguimos atinar com nenhuma superioridade, têm enormes pés e um ar patético de lagosta cozida, porque não se bronzeiam como nós” (p. 53). E sobre os juízos de valor de Amélia, a menina pensa:

Repetia a todas as horas que o importante era ganhar dinheiro, entrar na sociedade, subir na vida. Mas havia pessoas, dizia ela olhando-nos com raiva, que se tornavam iguais aos negros, como se fossem também daqui. Filhos do mato como eles. Só lhes faltava estenderem a esteira e dormirem na palhota. Na vida era assim: Havia os que subiam e se refinavam, e os que andavam sempre para trás. Nós éramos destes últimos, Laureano e eu, segundo Amélia (GERSÃO, 2014, p. 51).

Embora a análise do desejo tenha uma longa história em filosofia e embora desejo seja frequentemente associado a apetite, segundo Bryan S. Turner, em *Body and society: explorations in social theory* (2008) [*Corpo e sociedade: pesquisas em teoria social*], é importante esclarecer que uma teoria de desejo não é como uma teoria de necessidade. Por exemplo, a psicanálise de Freud foi principalmente uma teoria de desejo e não pode ser traduzida em uma antropologia marxista, que é essencialmente uma teoria de necessidade. A diferença, Turner explica, é que necessidade implica um objeto que a satisfaça, sendo este objeto externo a ela; já o desejo não pode ser satisfeito, uma vez que ele é seu próprio objeto. A perspectiva do desejo sustenta a base do pessimismo freudiano, porque ele jamais é totalmente satisfeito dentro dos limites da sociedade. O mito de Édipo é o indício dessa impossibilidade. A satisfação de necessidades pode ser o critério de uma boa sociedade, enquanto que a satisfação dos desejos, não. “*Concupiscentia* and *ira* are thus corrosive of that

friendship which the Greeks saw as the cement of social groups as well as the basis of individual virtue”¹¹⁶ (TURNER, 2008, p. 29 – *grifos do autor*).

A insatisfação de Amélia é explícita: “Ambição grande não é bom, diz Lóia dobrando os lençóis” (GERSÃO, 2004, p. 51). Seus ataques de fúria têm destinatário: o marido. “Laureano não tinha ambição, grita Amélia chorando de raiva, sufocada. Mas ela sim, oh, ela sim. Porque a vida não era só isso – fazer amor e depois ficar de mãos dadas no cinema” (p. 52). A filha, que em momento algum a chama de mãe, contrariada por ter seus cabelos amarrados com fitas, vestir-se como se tivesse saído direto de um figurino, ao sentar-se no machimbombo¹¹⁷, em seus passeios domingueiros com pai, desfaz o penteado, tira os sapatos, guarda no bolso as meias e pensa: “Não venho de ti, venho de Lóia. Amanhã vou vestir capulana, como Orquídea” (p. 58).

Entre as passagens que evidenciam a imagem distorcida que Amélia tem de si mesma, a decisão de colocar a filha para fazer aulas de balé entre meninas oriundas de estrato socioeconômico muito diferente do seu, é digna de nota. Sua filha, a respeito de tal deliberação, conclui:

Desta sua visão hierárquica do cabelo e do seu desejo de subir socialmente a um escalão mais alto, veio a ideia de me pôr na aula de ballet de Madame Solange Quebec, frequentada pelas meninas elegantes da cidade. [...]. Não virei, prometo a mim mesma, olhando com desdém as meninas gordas que mediam com aflição a cintura e juravam matar-se, cortar-se em bocadinhos para se tornarem plumas (GERSÃO, 2004, p. 54).

Ao desejo de Amélia corresponde o desespero de Gita, que menciona o uso de sapatos de pontas, a permanência em posições que mantêm tortos seus pés. O corpo triste, apertado na malha, o suor e as lágrimas, o sangue nas unhas, ao descalçar os sapatos. A menina se angustia ante a exigência de que não haja um fio de cabelo fora do lugar, tal qual bonecas de louça ou madeira e “do sufoco dos corpos desengonçados, como aves sem penas, avançando em passos inseguros de ganso” (p. 54).

Por fim, ao som da valsa martelada ao piano de Madame Citron, Gita decide: “Vou-me embora. Porque eu é descalça que irei dançar. E não aqui, mas na terra quente do quintal,

¹¹⁶ *Concupiscência e ira* são, portanto, corrosivos daquela aliança que os gregos viam como o cimento dos grupos sociais, assim como para o fundamento da virtude individual.

¹¹⁷ Aspectos relativos a transporte público (machimbombos), tarefas domésticas, escola das crianças, por exemplo, podem ser encontrados em pesquisas como: GASPARETTO, Vera Fátima. **Corredor de Saberes: vavasati vatinhenha (mulheres heroínas) e redes de mulheres e feministas em Moçambique**. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas. 2019, 462 p. Ou: AMÂNCIO, Helder Pires. **De casa à escola e vice-versa: Experiências de início escolar na perspectiva de crianças em Maputo**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2016, 203 p.

debaixo das árvores. Ninguém vergará meu corpo, ninguém o matará. E a música que eu quero também não é esta, são os ritmos verdadeiros desta terra africana” (p. 54).

Resignada ao desejo de Amélia, Gita volta à Madame Quebec “como prova de boa vontade” (p. 55). Tal atitude, porém, não anula sua profunda má vontade. E foi assim que a noite do sarau acabou muito mal. Os indicativos de que Amélia cria uma imagem distorcida de si mesma estão presentes em diversas passagens de *A árvore das palavras* examinadas até aqui. É evidente que há uma disparidade entre seu modo de agir em relações às pessoas de seu convívio. Ela demonstra preconceito racial, não participa das atividades do grupo social em que se insere e não interage com os membros da família.

Essa incompatibilidade de Amélia em relação aos outros, pode ser entendida, se observarmos o que apontou Antonio Candido, em *A personagem de ficção* (1974). O autor observa que há personagens na ficção cujas raízes desaparecem de tal modo na personalidade fictícia resultante, que, ou não tem qualquer modelo consciente, ou os elementos eventualmente tomados à realidade não podem ser traçados pelo próprio autor.

Nesses casos, Candido explica que as personagens obedecem a uma determinada concepção de homem, algo como um intuito simbólico, um impulso indefinível, “ou quaisquer estímulos de base, que o autor corporifica, de maneira a supormos uma espécie de arquétipo, embora nutrido de experiência de vida e da observação, é mais interno do que externo” (CANDIDO *et al.*, 1974, p. 73). São, segundo o autor, em geral homens feridos pela realidade, encarando-a com desencanto.

Diante disso, no caso de Amélia há indícios de divergência da imagem que faz de si mesma. O feixe de características destacados no mito bovariano se reatualizam nessa trajetória de personagem. Assim como Emma, Amélia tenta “moldar” o meio em que convive, mais ou menos de acordo com seus desejos e realiza ações que vão além de suas posses.

Encaminhamo-nos para a última personagem a ser examinada em relação ao feixe de características que constitui o mitema I: Olímpia, de *Passagens* (2014). Acima, no segmento do quarto capítulo “Um prólogo”, destacamos o momento em que ela (assim como as outras personagens femininas analisadas nesta pesquisa), apareceu aos leitores pela primeira vez. Por meio de lembranças de Marta e Rosinha, emergiu a figura da avó. Para as netas, uma mulher de idade avançada, cuja imagem de si fora inventada, jogando cores em alguns episódios, recriando outros.

Talvez a função mais elementar da imagem idealizada seja atuar como um substituto para autoconfiança, segundo Karen Horney (1971). No curso de desenvolvimento de uma pessoa, as experiências avassaladoras a que ela tenha sido submetida interferem

significativamente para o enfraquecimento da estima por si, uma vez que, precisamente as condições indispensáveis para estima e confiança são facilmente arruinadas. No capítulo “L'immagine idealizzata” [“A imagem idealizada”], do livro *I nostri conflitti interni: una teoria delle nevrosi*¹¹⁸ (1971) [*Nossos conflitos interiores*], Horney escreve:

È difficile descrivere brevemente queste condizioni. I fattori più importanti sono la vivacità e la disponibilità delle proprie energie emotive, lo sviluppo di autentici scopi personali e la capacità di essere uno strumento attivo della propria vita. Comunque si sviluppi una nevrosi, sono proprio queste cose ad andare soggette al deterioramento. [...] l'individuo è, nel caso, guidato, invece di essere lui stesso il conduttore¹¹⁹ (HORNEY, 1971, p. 88).

Do mosaico de lembranças que vai se formando e compondo o passado dos membros da família, o pensamento de Marta volta-se para a avó materna: “Fui dando conta de buracos, de coisas que não batiam certo nas histórias. Aqui e ali a avó tinha deixado cair um pedaço de verdade, mas aparentemente nunca colou esses pedaços uns aos outros, até formar com eles uma figura” (GERSÃO, 2014, p. 67).

Michelle Perrot, em *Minha história das mulheres* (2007) retoma diversas fases da vida das mulheres. A velhice, segundo Perrot, se perde nas areias do esquecimento. No entanto, figuras de avós emergem em relatos autobiográficos ou romanescos: “George Sand evocou longamente sua avó, Marie-Aurore de Saxe, no livro *Histoire de ma vie*, e em romances ‘campesinos’, *Nanon*, por exemplo” (PERROT, 2007, p. 49 – grifo da autora).

Em meio a reminiscências, é recuperado um tempo remoto em que Olímpia, mãe de Ana e avó de Marta e Rosinha fora casada com Tiago. Nas palavras de Olímpia ele “era rico e poderoso, um belo homem. Que tão bem representava a família” (GERSÃO, 2014, p. 71). Marta, porém, a respeito do atravessamento desse homem na vida da avó, conclui: “Em algum momento deveria ter-lhe ocorrido que ele não representava a família, nem abria passagem para ela. Ele apenas *representava*” (p.71), (grifo da autora)

Seguindo a linha de tempo em que a história de Olímpia vai se desvendando, encontramos esclarecimento em Gerda Lerner que, em *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens* (2019) aponta que a conexão das mulheres a estruturas familiares tornou muito problemático qualquer tipo de desenvolvimento de solidariedade

¹¹⁸ Título original: *Our inner conflicts*. New York: W.W. Norton & Co., 1945. Publicado no Brasil: *Nossos conflitos interiores*. São Paulo: Civilização brasileira, 1964. A edição a que tivemos acesso é italiana de 1971.

¹¹⁹ É difícil descrever brevemente essas condições. Os fatores mais importantes são a vivacidade e disponibilidade de nossas energias emocionais, o desenvolvimento de objetivos pessoais autênticos e a capacidade de ser uma engrenagem ativa da própria vida. Independentemente de como se desenvolve uma instabilidade emocional, são exatamente essas coisas que estão sujeitas à deterioração. [...] o indivíduo é, no caso, orientado, ao invés de ser o próprio condutor.

feminina, já que cada mulher individual foi ligada a seu parente homem em sua família de origem por laços que implicavam obrigações específicas.

A autora lembra que o doutrinamento da mulher, desde tenra idade enfatizava sua obrigação não apenas de contribuir em termos econômicos com a família, mas também de aceitar um parceiro de casamento alinhado com os interesses familiares: “Outro modo de dizer isso é afirmar que o controle sexual das mulheres estava ligado à proteção paternalista e que, nos vários estágios de sua vida, ela trocou protetores masculinos, mas nunca superou o estado infantil de se manter subordinada e sob proteção” (LERNER, 2019, p. 360).

Marta insistia que tinha havido algures, para trás no tempo, um fato misterioso, uma injustiça inexplicável. Havia, nos segredos de família, lacunas que sua compreensão jamais atingira. No entanto Ana, sua mãe sempre negara.

A conclusão a que Marta chega corresponde ao final da primeira parte do romance: “As mentiras, as histórias falsas, que dão origem a memórias falsas. Os grandes erros que alguém comete, e são pagos pelas gerações seguintes. Mesmo que se queira apagá-los, silenciá-los, estão lá. E voltam para a superfície para serem pagos” (GERSÃO, 2014, p. 74).

A segunda parte (ou ato) de *Passagens* inicia com a saída dos “atores”¹²⁰. Ana é deixada só, momento em que nova personagem surge. São identificadas, daí em diante, como Ana 1 e Ana 2. Texto de Ana 1: “Às vezes, quando falamos, tenho a sensação de que me desdubro numa irmã e que nossa cumplicidade é total. De algum modo também és Laura, a minha irmã mais velha, que morreu de febre tifoide na infância” (GERSÃO, 2014, p. 84).

As lembranças partilhadas entre elas recuperam fatos e preenchem lacunas. Episódios que para Marta constituíam buracos nas narrativas que lhe foram contadas, com as duas Anas, revelam-se fatos vivenciados: “Agora que te mostrei como sou forte, vou conseguir falar-te do que escondi sempre” (p. 86).

Ana, ao recordar a vida conjugal de seus pais, conclui que para sua mãe, Olímpia, a vida era “um paraíso desfocado, condensado num instante suspenso, que durara muitos anos, até que de repente explodira” (p. 86). De suas memórias de infância, são poucas as imagens que guardou do pai, porque fora colocada em um colégio interno com Laura, sua irmã mais velha. Das escassas lembranças, guardara grandes discussões entre o casal. Ao confrontar a

¹²⁰ Optamos por empregar o termo “atores”, em *Passagens* a cena que abre a parte 2, corresponde à personagem deixada só em uma sala escura. “Deixaram-me sozinha. Apagaram a luz e foram todos embora. Todos” (p.79). O diálogo se dá com um ser imaginário (supostamente, como já apontamos, a irmã Laura, morta na infância). No mesmo *take*, Ana 2 diz: “Mas eles estavam tão cansados, Ana. Foram emoções muito fortes. [...]. Que vantagem haveria em passarem a noite, cabeceando de sono, aqui sentados?” (GERSÃO, 2017, p. 80]

mãe, como resposta Olímpia dizia que eram pequenas discussões, próprias de todas as famílias.

Quando Tiago chegou à aldeia em que Olímpia morava, ela vivia sozinha em casa. Havia criadas e trabalhadores da quinta. Os pais eram mortos e as irmãs já tinham casado. Conforme Ana 1: “Ela ficara solteira e tinha trinta e quatro anos. E o pai vinte e quatro. Sim, eram o que diziam as datas. Bastava lê-las. Na altura era-se velha aos trinta e quatro anos. E, se tinha ficado solteira, era porque tinham sido as irmãs as pretendidas” (p. 87).

Na verdade, Olímpia era uma solteirona abandonada, concordaram as duas Anas. Herdara uma casa abastada de província, e um jovem bonito e manipulador, de vinte e quatro anos viu nela uma fonte de rendimento. “Ele não teve nenhuma dificuldade em conquistá-la” (p. 88).

Teorias científicas e culturais, assim como os seres humanos, têm seus ritmos. Seus ciclos e mudança de interesses se refletem em gerações sucessivas. Vertentes do pensamento sociológico, antropológico, filosófico, psicológico e literário correspondentes às percepções de cada época em que são ambientados os romances analisados nos auxiliam no entendimento das personagens e dos critérios estabelecidos por seus criadores ao pô-las em ação. O escopo desta pesquisa nos limita no sentido de ampliarmos a discussão sobre os movimentos feministas, contudo vale destacar alguns aspectos a fim de que possamos compreender a realidade das mulheres no período em que se dá a trajetória da personagem Olímpia¹²¹.

Nesse sentido, voltamo-nos a Joan W. Scott, que em *Only paradoxes to offer: French feminists and rights of man* (1996) [*Apenas paradoxos a oferecer: feministas francesas e direitos de homem*] observa que história do feminismo é a história das mulheres que tiveram apenas paradoxos a oferecer, não porque – como os críticos misóginos diriam – as capacidades de raciocínio das mulheres são deficientes ou suas naturezas fundamentalmente contrárias, não porque o feminismo de alguma forma não foi capaz de acertar sua teoria e prática, mas porque o feminismo ocidental historicamente é constituído por práticas discursivas de política democrática que equacionaram individualidade com masculinidade.

A individualidade orientada para a masculinidade de que trata Scott nos remete a um tempo recuado, em que pioneiras lutaram para que outras mulheres, ao contrário de Olímpia, pudessem ter autonomia, tomando as rédeas da própria vida. Ela, aos trinta e quatro anos,

¹²¹ Reunindo alguns dados, efetuamos alguns cálculos: Olímpia se casou com Tiago aos 34 anos, teve duas filhas, sendo que a mais velha morreu na infância. Em Portugal, no ano de 1918 houve um surto de doença (febre tifoide), que causou muitas mortes entre crianças. Supondo que a menina Laura tivesse dez anos no ano de sua morte, possivelmente o casamento de Olímpia e Tiago tenha se realizado entre 1909 e 1910. A partir daí, presumimos que a certidão de nascimento de Olímpia fosse datada em torno de 1875.

proprietária de uma bela quinta em Portugal, era considerada solteirona, preterida por supostos noivos. A respeito dos elementos do feminismo, Scott diz:

The history of feminism is not simply a history of contrary women uttering dissenting opinions. Nor can it be captured by the oxymoronic description of ‘women claiming the rights of Man’: The paradoxes I refer to are not strategies of opposition, but the constitutive elements of feminism itself¹²² (SCOTT, 1996, p. 1).

Voltemos às recordações das filhas. Sobre o jovem forasteiro recém-chegado à aldeia, Olímpia, seus cunhados e irmãs procuraram saber sobre sua vida. Ele era filho único. Seus pais, já envelhecidos, possuíam muitos bens: “Não trabalhava, mas na época isso era comum, entre as famílias ricas” (GERSÃO, 2014, p. 88). Sendo boas as informações, casaram-se, pois. Para Olímpia foi como se lhe tivesse saído a sorte grande. Daí em diante, revelava-se um mundo novo para ela. Dos baús, há muito fechados, saíram rendas e bordados, lençóis de linho e tudo o que guardara de um enxoval.

A festa de casamento durou dias. A primeira noite foi um sonho como ela jamais imaginara. E a vida lhe abria portas. Ela atravessava uma após outra. E viveu em Lisboa, Roma, Paris, Londres e Veneza. Conforme Ana 1: “Era agora uma mulher desabrochada. Inteira. Agora ela, Olímpia, era ela mesma: Aparecida” (p. 90). E Ana 2 completa: “Revelava-se a si própria, na imagem do espelho: uma mulher jovem e bela. Muito bela, porque muito amada (p. 90).

Assim, sob o brilho intenso que esse amor lhe proporcionara, nunca lhe tinham ficado tão bem as rendas, as pérolas, seus olhos jamais foram tão luminosos, seu riso tão sonoro, seus pés pisando soalhos tão brilhantes, em casas que também resplandeciam: “A luz batia em cheio no retrato dela, de corpo inteiro, por cima da lareira no salão” (p. 91).

As duas Anas evocam o passado distante de sua infância e lembram que, por algum tempo, foram felizes. Tinham uma casa ampla, comandada por uma governanta francesa. Desses dias, pouco restou nas memórias. O que ficou foi a imagem do pranto de sua mãe, pessoas carregando móveis e desmontando suas camas: “As meninas da sociedade levavam as suas próprias camas, disse a mãe” (p. 93). Na verdade, o lugar para onde seriam encaminhadas não era um colégio, mas uma instituição para crianças pobres: “Eu e a Laura que morreu de febre tifoide, mas que, como te disse, nunca aceitei que tivesse morrido, imaginava que éramos sempre duas. Como agora” (p. 91).

¹²² A história do feminismo não é simplesmente uma história de mulheres obstinadas expressando opiniões divergentes. Nem pode ser percebida pela descrição oximorônica de ‘mulheres reivindicando direitos de homem’. Os paradoxos a que me refiro não são estratégias de oposição, mas os elementos constitutivos do próprio feminismo.

Na instituição as meninas andavam descalças e lavavam o chão, ajoelhadas na laje de pedra. Elas se perdiam em um emaranhado em que confundiam pesadelos com lembranças dolorosas:

Ana 2: Chorávamos dormindo. Sonhávamos com casas que ruíam. O pai gritando com um papel na mão, a mãe gritando que não assinava. Ana 1: Noutros sonhos o pai gritava e batia na mãe, e ela chorava e ele saía de casa e demorava muitos dias a voltar, e depois voltava e ela assinava e ele transformava-se [...] ela acabava por perdoar-lhe e a sorrir e faziam outra viagem (GERSÃO, 2014, p. 95).

Mesmo que a herança deixada por seus pais tenha sido dilapidada e as humilhações por que passara tivessem sido extensivas às suas crianças, Olímpia justificava as atitudes de seu marido: “Nada está a acontecer, disse a mãe. Vamos só mudar de casa. Vai passar algum tempo até encontrarmos outra. Ainda mais bonita” (p. 94).

É importante que reconheçamos as dificuldades (ou impossibilidade) em romper com um casamento para mulheres ao tempo em que a história de Olímpia acontece. Se nos detivermos às manchetes de jornais, mesmo que brevemente, poderemos perceber, ainda hoje, as consequências (muitas vezes trágicas) causadas à mulher que tenta sair de uma relação abusiva.

Entre as personagens que integram o cenário de *Passagens* (2014), podemos observar reações de mulheres em três gerações sucessivas. A respeito das transformações ocorridas entre os períodos de tempo, Luce Irigaray em *An ethics of Sexual difference*¹²³ (1993) [*Uma ética da diferença sexual*] aponta que a transição para uma nova era requer uma mudança de percepção e concepção: de espaço-tempo, habitação de lugares e de receptáculos, ou invólucros de identidade.

Cada era inscreve um limite para esta configuração trinitária: matéria / forma, intervalo ou poder [potência], ato e intervalo intermediário. O desejo ocupa ou designa o lugar do intervalo. Dar-lhe uma definição permanente equivaleria a suprimi-lo como desejo. Ele exige um sentido de atração: uma mudança no intervalo, o deslocamento do sujeito ou do objeto em suas relações de proximidade ou distância: “The transition to a new age comes at the same time as a change in the economy of desire. A new age signifies a different relation between: man and god(s), man and man; man and world; man and woman”¹²⁴ (IRIGARAY, 1993, p. 7-8).

¹²³ Título original: *Ethique de la différence sexuelle*. Paris: Les Editions de Minuit, 1984.

¹²⁴ A transição para uma nova era ocorre ao mesmo tempo em que uma mudança na economia do desejo. Uma nova era significa uma relação diferente entre: homem e deus (es); homem e homem; homem e mundo; homem e mulher.

Aproximando nosso foco para o contemporâneo, encontramos o pensamento de Judith Butler que em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003) revê fatos de sua juventude, percebendo que rebeldia e repressão pareciam ser apreendidas nos mesmos termos: “fenômeno que deu lugar ao meu primeiro discernimento crítico da manha sutil do poder: a lei dominante ameaçava até nos colocar em apuros, para evitar que tivéssemos problemas” (BUTLER, 2003, p. 7).

Com o passar do tempo, a filósofa percebeu que os problemas, algumas vezes expressos de forma eufemística, tinha a ver com algo misterioso e fundamental, em geral relacionado ao pretense mistério do feminino. Em Simone de Beauvoir, ela leu que ser mulher nos termos de uma cultura masculinista é ser fonte de mistério e de incognoscibilidade para os homens. E ao ler Sartre, o pensamento expresso por Beauvoir lhe foi, de certa forma, confirmado. Para o sujeito masculino do desejo, o problema “tornou-se escândalo com a intrusão repentina, a intervenção não antecipada, de um ‘objeto’ feminino que retornava inexplicavelmente o olhar, revertia a mirada, e contestava o lugar e a autoridade da posição masculina” (BUTLER, 2003, p. 7 – *grifo da autora*).

A premissa para que uma mulher tivesse relevância na sociedade ao tempo em que *Passagens* (2014) é ambientado, seria ter um marido. Como vimos apontando, a personagem Olímpia era mulher madura e rica. Uma concepção moderna reconheceria, perfeitamente, nesse perfil, alguém capaz de dar conta da própria vida. No entanto, a imagem de si somente lhe parecia positiva se sustentada pelo casamento.

A despeito das vicissitudes que a união com Tiago trouxera para sua vida e de suas filhas, Olímpia, com uma espécie de véu sobre olhos, negava. Ana 1 lembra: “ela fingia acreditar que era feliz assim, porque não era capaz de viver sem ele” (GERSÃO, 2014, p. 96).

Em Emma Bovary, o feixe de características que representa a imagem distorcida está relacionado à figura embelezada que sua fantasia traça de si. Com a ajuda dos romances românticos, ela criava uma realidade paralela, subjetiva onde havia cores, elevação e riqueza. Movida por imaginação fantasiosa era incapaz de discernir o real do ideal. Em Olímpia, a imagem distorcida de si está ligada à ilusão de um casamento perfeito. Ainda que seu marido fosse um homem imaturo e improvidente, ela criava uma falsa atmosfera de lar feliz, em que brilhava uma mulher realizada e correspondida em seu amor. Tanto num caso quanto noutro, o cinza da realidade era encoberto pelo colorido da ilusão. Observadas as peculiaridades de cada trajetória de personagem, levando-se em conta o feixe de características constituintes do mitema “Imagem distorcida de si mesma”, o devaneio é o mesmo, havendo, assim, a reatualização do mito bovariano.

Ao encerrarmos a análise desta parte, correspondente ao Mitema I e passarmos à seguinte, reportamo-nos a elementos constitutivos da criação literária relativos ao diálogo possível entre obras. Carlos Reis (2013) aponta que o texto literário configura um universo de natureza ficcional, com dimensões e índice de particularização bastante variáveis. O autor aponta para a reciprocidade possível num âmbito textual: “universo entendido como espaço de diálogo, troca e interpretação constantes de uns textos em outros textos” (REIS, 2013, p. 133).

O diálogo possível é abordado também em *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem* (2018). Reis lembra que personagens ficcionais “possuem vida própria e autônoma, relativamente ao mundo ficcional que as acolhe, e também uma sobrevida que transcende a do seu autor” (REIS, 2018, p. 34). Embora, para o escopo de nossa pesquisa, conforme vimos sublinhando, tratemos das relações entre os romances no sentido de examinar aspectos do mito bovariano em outras personagens e em que condições esses elementos se dão, vale destacar correlações possíveis apontadas por Carlos Reis.

Para o autor, a vitalidade das personagens, potenciada por sucessivos atos de figuração, é indissociável de propósitos de ordem ética, moral e ideológica. Esses propósitos se beneficiam da autonomização de tais personagens e levam a dilatar as virtualidades semântico-pragmáticas que elas encerram. E são essas virtualidades que, segundo Reis, desafiam os leitores a conviver com personagens ficcionais que não são abolidos de sua memória, mesmo quando muito daquilo que no seu tempo parecia importante já desapareceu. Carlos Reis escreve:

Como Eça notou, nada mais fugaz do que a política e ‘as multidões de politiquetes e de politicões enroflados, emplumados, atordoados, cacarejando infernalmente de crista alta’; sendo improvável que ‘alguém se lembre dos Ferry, dos Clemenceau, dos Cánovas, dos Bright’, continua o grande escritor, é bem seguro que de Madame Bovary continuamos a saber ‘a vida toda, e as paixões e os tédios, e a cadelinha que a seguia, e o vestido que punha quando partia à quinta-feira na *Hirondelle* para ir encontrar Léon a Rouen¹²⁵’ (REIS, 2018, p. 37 – *grifos do autor*).

Ao nos debruçarmos sobre estudos psicológicos e antropológicos que tratem de questões femininas, nos deparamos com aspectos das sociedades relativos a cada época em que os romances são ambientados, assim como com modos de ver a literatura e falar dela. Para Jean Paul Sartre (2004), a literatura é, por essência, a subjetividade de uma sociedade em revolução permanente. Ela superaria, em tal sociedade, a antinomia entre palavra e ação. Em *Que é a literatura?* o filósofo assevera que é falso que o autor *aja* sobre os leitores. O que

¹²⁵ Quanto à referência de Reis (2018), ver: QUEIRÓS, Eça. *Notas contemporâneas*. Augusto Pissarra (Org.) São Paulo: Brasiliense, 1961.

aquele faz é um apelo à liberdade destes. E para que obras surtam qualquer efeito, é preciso que o público as assuma por meio de uma decisão incondicionada. Sartre escreve: “Numa coletividade que se retoma sem cessar, que se julga e se metamorfoseia, a obra escrita pode ser condição essencial da ação, ou seja, o momento de consciência reflexiva” (SARTRE, 2004, p 120).

Assim como os poemas podem ser estruturados em estrofes, e as peças teatrais em atos, a prosa ficcional se constrói com unidades narrativas, ou constituintes básicos da ação. Pequenas unidades produzem histórias dinâmicas, em que se enfatiza o panorama da ação. Em unidades longas, o panorama do pensamento é destacado. A respeito desses componentes, em Porter e Gray (2002), temos: “Narrative units usually range from about four to twenty pages, creating the rapid *tempo* of a Voltaire or the leisurely meandering of a Proust, a Laurence Sterne, or a Charles Dickens”¹²⁶ (PORTER; GRAY, 2002, p. 100).

Em *Madame Bovary*, as unidades narrativas de Flaubert, geralmente correspondem a seus capítulos, que são moderados, apresentando média extensão. Cada capítulo centraliza um assunto principal e poderia facilmente corresponder a um título, por exemplo, Capítulo 1 – Infância e vida escolar de Charles; Capítulo 2 – Encontro com Emma, e assim por diante.

Em seu escrito “*Madame Bovary: a tragedy of dreams*” [“*Madame Bovary: uma tragédia de sonhos*”], inserido em *Modern Critical View: Gustav Flaubert* (BLOOM, 1988) [*Posição Crítica moderna: Gustave Flaubert*], Victor Brombert aponta duas concepções nas unidades básicas em Flaubert ao estruturar *Madame Bovary*: dramática e narrativa. Tais perspectivas, por sua vez, promovem uma permanente tensão entre o imediatismo temporal e a densidade e elasticidade do tempo: “Flaubert may not have thought in terms of chapter units (the chapter divisions appear only in the final manuscript sent to the printer), but he did plan his novel around a series of key scenes and episodes”¹²⁷ (BROMBERT *In*: BLOOM, 1988, p. 28).

Retrocedemos ao ponto em que deixamos Emma, ao analisarmos o conjunto de características presentes no mitema I. Destacávamos, naquele ponto da narrativa, o primeiro indício de sua insatisfação com a vida conjugal. Nos episódios, seguintes selecionaremos aspectos relacionados aos elementos que farão parte da composição do mitema II: a frustração.

¹²⁶ As unidades narrativas geralmente variam de quatro a vinte páginas, criando o ritmo rápido de um Voltaire ou os lânguidos labirintos de um Proust, Laurence Sterne ou Charles Dickens.

¹²⁷ Flaubert pode não ter pensado em termos de capítulos (essa divisão surgiu apenas no manuscrito final enviado ao tipógrafo), mas ele planejou seu romance em torno de uma série de cenas-chave e episódios.

4.2.2 Frustração

Ao recapitularmos os longos passeios solitários de Emma pelos arredores de Tostes, em que apontamos a pergunta emblemática “Por que, meu Deus, eu fui me casar” (FLAUBERT, 2011, p. 125), encontramos-a em sua trilha de volta a casa, entre as ramagens e os troncos iguais de árvores plantadas em linha reta. A monotonia de seus dias mudou quando “lá pelo fim de setembro, algo extraordinário caiu em sua vida: foi convidada a ir a Vaubyessard, na casa do marquês de Andervilliers” (FLAUBERT, 2011, 127).

Suas fantasias enquanto estudante no convento das irmãs Ursulinas, os romances que lera até então, os devaneios com belos cavaleiros resgatando donzelas fundiram-se em uma aura de sonhos a partir desse convite. “Emma, ao entrar, sentiu-se envolvida por um ar cálido, mistura do perfume das flores, com os tecidos finos, do vapor dos molhos das carnes e o odor das trufas” (p. 130). O velho duque de Laverdière, sogro do proprietário do castelo despertara em Emma Bovary especial curiosidade ao saber de sua vida pregressa, repleta de duelos, devassidão e apostas: “sem tréguas os olhos de Emma voltavam por si sós ao velho de lábios pendentes, como a alguma coisa extraordinária e augusta. Ele tinha vivido na corte e dormido na cama de rainhas! ” (p. 131).

Os detalhes da narrativa se configuram em sabores, aromas e impressões que deixam maravilhada a esposa do doutor Charles Bovary: “Foi servido champanhe no gelo. Emma ficou com a pele toda arrepiada ao sentir aquele frio na boca. Nunca tinha visto romãs nem comido abacaxi. Mesmo o açúcar em pó pareceu-lhe mais branco” (p. 131). Observamos que o convite se deu devido ao fato de Charles ter tratado da saúde do marquês de Andervilliers, que na ocasião pretendia entrar para a vida política e preparava sua candidatura.

A gratidão pelo atendimento de Charles, as pretensões políticas e a impressão positiva a respeito de Emma que, segundo o marquês: “tinha um belo porte e não cumprimentava como uma camponesa” (Flaubert, 2011, p, 127), foram motivações para que o casal fizesse parte da festa. Há uma menção ao estrato social que fica evidente na passagem: “tanto que não se acreditou no castelo ultrapassar os limites da condescendência, nem por outro lado, cometer uma gafe convidando o jovem casal” (p. 127).

Flaubert organiza a narrativa deste evento de tal forma que a percepção de Emma em relação ao cenário como um todo passa a influenciar a tensão básica do romance, mudando seu rumo. Entre os momentos marcantes do fim de semana na propriedade dos Andervilliers, está a dança de Emma com um cavalheiro a quem chamavam familiarmente de *visconde* e que, em mais de uma ocasião, a convidara para o salão:

Começaram lentamente, depois foram um pouco mais depressa. Rodopiavam: tudo girava em torno deles. [...] ao passar pelas portas, o vestido de Emma, pela parte de baixo, raspava nas calças; suas pernas entravam uma na outra; ele baixava os olhos para ela, ela erguia os seus para ele; um torpor se apossava dela, ela parou. Recomeçaram (FLAUBERT, 2011, p. 135).

Se, por um lado o aspecto material do castelo de Vaubyessard provocou admiração na jovem esposa, por outro, desencadeou-se em seu íntimo a consciência de que tudo o que sonhara distanciava-se sobremaneira daquilo que possuía. Em contraste aos eventos festivos¹²⁸ de que ela até então participara, se opõe a ceia gastronômica servida no castelo. Brombert, sublinha: “aromatic viands, rare flowers and fine linen. The silver-cover dish, cut crystal, the champagne – all contribute here to the impression of urbane refinement”¹²⁹ (BROMBERT *In*: BLOOM, 1989, p. 32).

Ao final do baile, Emma em um esforço para se manter acordada, tentava prolongar “a ilusão dessa vida luxuriosa que em breve seria preciso abandonar” (FLAUBERT, 2011, p. 136). E, já no retorno a casa, fronteiras se estabeleciam em sua percepção. Aos belos cavalos que vira nas cocheiras do marquês, cujos nomes eram escritos em placas de porcelana acima de cada manjedoura, sobrepunha-se a imagem de Charles na condução da charrete: “o cavalinho trotava a passo travado entre os varais, que eram muito largos para ele [...] e a caixa amarrada atrás da carroça dava contra a carroceria pancadas fortes e regulares” (FLAUBERT, 2011, p. 137).

O que Emma encontra para o jantar em sua casa, depois do baile de Vaubyessard, é uma sopa de cebola com pedaços de vitela que, na verdade, nem estava pronta. A fúria da patroa implicou a demissão da empregada. O dia seguinte fora longo e ela “considerava perplexa todas essas coisas que outrora conhecia tão bem” (p. 138).

A lembrança do baile foi uma ocupação em sua vida. Todas as quartas-feiras ela pensava no tempo decorrido desde aquela noite, até que aos poucos as fisionomias se confundiram em sua memória. Os detalhes se perderam; a saudade, porém, permaneceu:

¹²⁸ Entre as descrições de cenas em que Flaubert deixa os contrastes bem marcados, está requinte do jantar dos Andervilliers com a festa de casamento de Emma e Charles, por exemplo: “Era no galpão das carroças que a mesa estava posta. Havia sobre ela quatro pedaços de lombo de vaca, seis pratos de fricassê de frango, carne de vitela na caçarola, três pernis e, no meio, um bonito leitão assado, ladeado de quatro chouriços com azedinha” (FLAUBERT, 2011, p. 107). Em artigo publicado em 04 de maio de 1857, em sua coluna semanal “Resenhas Semanais de Livros”, mais tarde incluída em *Causeries du Lundi [Colóquios de Segunda-feira]*, Sainte-Beuve observou esta comparação. Ele descreveu o casamento na fazenda Bertaux como uma cena pitoresca perfeita, rica em detalhes, combinando espontaneidade com formalidade rígida, em parte feia e grosseira, em parte irreverente e graciosa, variando da delicadeza para a gula pura. (O escrito de Charles Augustin Sainte-Beuve, assim como outros, publicados à época da publicação de *Madame Bovary*, encontra-se na seleção de artigos feita por Paul de Man em *Madame Bovary*, Norton Critical Edition, 2005).

¹²⁹ Iguarias aromáticas, flores raras e linho fino. O aparelho de jantar em prata, os cristais lapidados, o champanhe – tudo contribui aqui para a impressão de requinte urbano.

“Vaubyessard tinha feito um buraco em sua vida, à maneira dessas grandes fendas que uma tempestade numa só noite, cava às vezes nas montanhas” (p.139).

Ao relatar as reações de Emma em sua volta para a vida real após o baile, Flaubert encaminha o romance para o final da primeira parte. De seu comportamento observamos a fascinação pela cigarreira encontrada por Charles, ao parar na estrada a fim de consertar a charrete. Este objeto, com um brasão em forma de uma porta de carruagem, suscitou fantasias a respeito da dama que porventura o tivesse bordado: “Um sopro de amor havia passado entre as malhas da tela” (p. 140). E onde estaria tal dama? Em Paris? Emma cogitava: “Como era essa Paris? Que nome desmedido?”¹³⁰ (p. 140).

Ela comprou um guia de Paris e com a ponta do dedo no mapa fazia andanças pela capital. Assinou jornal feminino *La Corbeille* e o *Sylphe des Salons*¹³¹. Ficou sabendo de tudo sobre corridas, apresentações, vesperais, modas e abertura de lojas¹³². Em Eugène Sue estudou sobre descrições de mobiliário, em George Sand¹³³ e Balzac, procurou lenitivos

¹³⁰ A influência que fenômenos sociais e questões literárias exercem sobre os processos psíquicos é tratada por Giancarlo Alfano (professor de Literatura italiana – Universidade Frederico II – Nápoles, Itália) em *La cleptomane derubata: Psicoanalisi, letteratura e storia culturale tra Otto e Novecento* (2012) [*A cleptomaniaca roubada: Psicanálise, literatura e história cultural entre os séculos XIX e XX*]. Alfano se dedica à observação do ambiente cultural, correspondente a uma faixa temporal (anterior e contemporânea) relativa ao período em que o jovem Jaques Lacan trabalhou em sua tese de doutorado. Alfano escreve: “L’arco che si proverà a disegnare va dal 1857 della pubblicazione di *Madame Bovary* alla metà degli anni Trenta del secolo successivo” (ALFANO, 2012, p. 9). [O arco que tentaremos desenhar vai de 1857, desde a publicação de *Madame Bovary*, até meados da década de trinta do século seguinte]. O ciclo abarcado em sua investigação refere-se, segundo ele, aos oitenta anos decisivos nos quais se intensificaram as relações entre as duas principais protagonistas do quadro proposto: a mulher e a cidade.

¹³¹ O mediador de desejo de maior impacto social, de acordo com Alfano (2012), nasce em meados do século XIX, cuja função ainda se prolonga em nossos dias: “Mi riferisco alla rivista di moda femminile, nella quale, infatti, non si parla soltanto di abiti e fogge, ma si produce un complessivo sistema della ‘personalità’ femminile, che ha, tra i principali caratteri, il riferimento al nome della metropoli” (ALFANO, 2012, p. 40). [Refiro-me à revista de moda feminina, na qual, na verdade, não falamos apenas de roupas e estilos, mas se produz um sistema global da “personalidade” feminina, que tem, entre as personagens principais, a referência ao nome da metrópole].

¹³² A fim de apontar correlações entre meio social, desejo, consumo e o fascínio que o advento das primeiras grandes magazines exerceu, principalmente, sobre as mulheres, René Girard, com um livro que obteve considerável sucesso nos estudos literários *Mensonge romantique et vérité romanesque* [Mentira romântica e verdade romanesca] Paris: Bernard Grasset, 1961. Desde as primeiras páginas, o conceito de “triangulação” do desejo é introduzido. Segundo este conceito, entre o sujeito do desejo e seu objeto, há um terceiro, que organiza o desejo e o medeia, fornecendo um modelo da coisa a ser desejada e o modo de fazê-lo. Este terceiro não se trata de uma pessoa, mas de uma dimensão cultural, geralmente um texto ou uma constelação cultural coerente. Girard observa que no romance de Cervantes, Dom Quixote é a vítima exemplar do desejo triangular, mas está longe de ser o único. Em torno de si, o mais afetado é o escudeiro Sancho Pança. Alguns desejos de Sancho não são fruto de uma imitação; aqueles que despertam, por exemplo, a visão de um pedaço de queijo ou de uma bota de vinho. Mas Sancho tem mais ambições do que manter cheio o estômago. Desde que passou a conviver com Dom Quixote sonha com uma “ilha” da qual será governador, quer um título de duquesa para a filha. Esses desejos não chegaram espontaneamente ao homem simples que é Sancho. Foi Dom Quixote quem os sugeriu. Girard apresenta exemplos da literatura: Dom Quixote, cujo desejo seria “orientado” por *Amadis de Gaula* e outros romances de cavalaria; Julien Sorel, que não é apenas fascinado pelo carisma de Napoleão, mas acima de tudo é vítima de algum tipo de devaneio literário, induzido pelos livros de que se nutre.

¹³³ Geoffrey Wall escreve que, como leitora, Emma só queria aquilo que podia incorporar facilmente ao repertório estereotipado de sua fantasia. Lia Balzac e George Sand, mas evidentemente, observa Wall, ela não os

imaginários para seus desejos pessoais: “Mesmo à mesa, trazia o livro e virava folhas enquanto Charles comia falando com ela” (p. 141). À nova empregada, Félicité (substituta de Nastasie, despedida por causa da sopa de cebolas), Emma tentava ensinar boas maneiras, como dirigir-se aos patrões de forma adequada, ou trazer um copo de água num prato, por exemplo.

Emma quisera que o nome Bovary fosse ilustre, que um dia estivesse exposto em jornais, conhecido por toda a França. Mas Charles não tinha ambição, ela concluía. Uma noite, quando o marido lhe contou sobre a humilhação que sofrera de um colega médico, diante dos parentes de um doente, toda sua irritação veio à tona. Charles, supondo ter na esposa uma defensora, beija-a com emoção. O sentimento dela, no entanto, ao dirigir-se ao corredor e abrir a janela para respirar ar fresco era de completa vergonha: “– Coitado desse homem! – Coitado desse homem! – dizia ela baixinho, mordendo os lábios” (p. 145).

Ela esperou com ansiedade a chegada de outubro, contando todas as semanas que lhe separavam deste mês. Sua esperança era ser novamente convidada para um baile em Vaubyessard. Não houve cartão nem visita. Seus dias, então, perfilavam-se, todos iguais: “O futuro era um corredor bem escuro e que tinha no fundo uma porta bem fechada” (p. 147). Abandonou as atividades que lhe proporcionavam algum prazer como a música, o desenho e a tapeçaria. “Como ela estava triste naquele domingo, quando soavam as vésperas! Escutava, num torpor atento, repicar uma a uma as badaladas falhas do sino” (p. 147). A mãe Bovary, ao passar uma temporada na casa do filho observara que sua esposa “de fato, outrora tão delicada e cuidadosa ficava agora dias inteiros sem se arrumar” (p.150).

Entre críticos e estudiosos que se dedicaram à análise de *Madame Bovary* e sublinharam o ponto da narrativa em que a frustração de Emma se torna explícita, apontamos Erich Auerbach. A partir da transcrição de um trecho significativo do romance, ele organiza seu estudo “*On the serious imitation of the everyday*” [“Sob a imitação crítica do cotidiano”], inserido em *Madame Bovary: contexts, criticism / Gustave Flaubert* (2005) [*Madame Bovary: contextos e crítica*]. Considerando o momento que Auerbach julga crucial para o enredo: “It forms the high point of a depiction, whose object is Emma Bovary’s dissatisfaction with her life in Tostes”¹³⁴ (AUERBACH *In*: FLAUBERT, 2005, p. 423), o autor destaca o excerto desde que lhe serviu de orientação:

entendia naquilo que importava. O feminismo romântico de George Sand e Balzac, suas histórias de autoeducação e emancipação da mulher dos anos 1830, se perdiam misteriosamente em Emma. (WALL, Geoffrey. Introdução. *In*: FLAUBERT, Gustave. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011)

¹³⁴ É o ponto alto de uma representação, cujo objeto é a insatisfação de Emma Bovary com sua vida em Tostes.

Mais c'était surtout aux heures du repas qu'elle n'en pouvait plus, dans cette petite salle au rez-de-chaussée, avec la poêle qui fumait, la porte qui criait, les murs qui suintaient, les pavés humides; toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette, et, à la fumée du bouilli, il montait du fond de son âme come d'autres bouffées d'affadissement¹³⁵ (FLAUBERT, 2004, p. 423).

Na edição referida, *Madame Bovary*, Norton Critical Edition¹³⁶ (2005) consta a tradução completa do francês para a língua inglesa do julgamento¹³⁷ a que Flaubert foi submetido por obscenidade, após a publicação do livro, em 1857. O seguinte fragmento demonstra, segundo a acusação, os efeitos devastadores do baile de Vaubyessard para a Senhora Bovary:

Gentlemen, did Mrs. Bovary love her husband, or did she attempt to love him? No, and from the very start what we may refer to as the initiation scene occurred. From that moment forward, a different horizon spreads out before her and she perceives a new life. The owner of the *chateau* de La Vaubyessard had given a big party. The *officier de santé* was invited, his wife was invited and there, she experienced a kind of initiation in the ardors of sensual pleasure! She had perceived the Duke of Laverdière, who had enjoyed success at court; she had waltzed with a Viscount and experienced an unknown inner turmoil. From that moment forward, she had subsisted on a new life; her husband and all that surrounded her had become unbearable¹³⁸ (FLAUBERT, 2005, p. 316).

¹³⁵ Mas era principalmente na hora das refeições que ela não aguentava mais, naquele quatinho do térreo, com o aquecedor fumegante, a porta que rangia, as paredes gotejantes, as pedras úmidas do chão; toda a amargura da existência parecia estar servida em seu prato, e, da fumaça de seu caldo, se erguia das profundezas de sua alma como outras baforadas de desalento. Na edição que usamos para esta pesquisa: FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011, o excerto correspondente ao destacado por Auerbach, encontra-se nas páginas 149 e 150.

¹³⁶ Paul de Man, em sua nota de tradução para a referida edição escreve: “There are several English translations of *Madame Bovary* in existence. Although none can be called really perfect, more than one achieves a reasonable degree of accuracy and stylistic felicity. The text here reproduced is an extensively revised version of one of the older translations of *Madame Bovary*, done by Eleanor Marx Aveling, the daughter of Karl Marx”. [Existem várias traduções inglesas de *Madame Bovary*. Embora nenhuma possa ser considerada realmente perfeita, mais de uma atinge um grau razoável de precisão e êxito estilístico. O texto aqui reproduzido é uma versão extensamente revisada de uma das traduções mais antigas de *Madame Bovary*, feita por Eleanor Marx Aveling, filha de Karl Marx]. Vale destacar o trabalho literário da filha caçula do filósofo Karl Marx. No artigo “*Biography of a translation Madame Bovary between Eleanor Marx and Paul de Man*”, [“Biografia de uma tradução *Madame Bovary* entre Eleanor Marx e Paul de Man”], Emily Apter explora temas relativos aos estudos de tradução, à família de Karl Marx, à trajetória de sua filha mais nova, Eleanor, assim como o rumo trágico que a história dessa tradução teve. Eleanor Marx se suicidou em 1898 (tomando veneno), após descobrir que seu marido Edward Aveling se casara secretamente com uma jovem atriz. Embora tenha sido acusado, Aveling foi absolvido. A comunidade socialista, no entanto, o rechaçou por considerem-no responsável pela morte de Eleanor. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14781700701706518> Acesso em: 28/01/2021. Ver também: KAPP, Yvonne. *Eleanor Marx*. New York: Pantheon Books, 1977.

¹³⁷ O julgamento por obscenidade ocorreu em Paris em 30 de janeiro de 1857 e durou um dia. Foi realizado diante de um júri formado por três magistrados: os juízes Nacquart e Dupaty e o juiz presidente Dubarle (FLAUBERT, Gustave. 2005, p. 316).

¹³⁸ Cavalheiros, a Sra. Bovary amava o marido ou tentou amá-lo? Não, e desde o início ocorreu o que podemos chamar de cena de iniciação. A partir desse momento, um horizonte diferente se abre diante dela e ela percebe uma nova vida. O proprietário do castelo de La Vaubyessard dera uma grande festa. O agente de saúde foi convidado, sua esposa foi convidada e ali, ela experimentou uma espécie de iniciação nos ardores do prazer sensual! Ela observou o duque de Laverdiere, que tinha tido sucesso na corte; ela valsou com um visconde e experimentou uma turbulência interior desconhecida. Daquele momento em diante, ela subsistiu com uma nova vida; seu marido e tudo que a rodeava se tornaram insuportáveis.

Emma tornava-se difícil e caprichosa. Empalidecia e tinha precipitações cardíacas. Passou a beber vinagre para emagrecer e perdeu completamente o apetite. Os tratamentos experimentados por Charles irritavam-na ainda mais. Como ela se queixasse constantemente de Tostes, o marido passou a considerar uma mudança. E após quatro anos de permanência e no momento em que “*começava a se estabelecer. Se fosse preciso, entretanto!*” (FLAUBERT, 2011, p. 151 – *grifo do autor*). Então, após consulta ao seu antigo mestre, eis o diagnóstico de Emma, seguido da sugestão: “doença nervosa. Era preciso mudar de ares” (p.151).

As palavras não ditas por Emma encontram expressão em sintomas físicos: a tosse, o emagrecimento. Nós, como leitores, sabemos o que preenche seus silêncios na medida em que acompanhamos a história de suas emoções e a crônica íntima de sua frustração. Geoffrey Wall em sua análise do romance *Madame Bovary*, escreve: “Temos a experiência imediata do processo de autossupressão que culmina quando nela se diagnostica uma doença nervosa” (WALL *In*: FLAUBERT, 2011, p. 55).

Por ocasião dos preparativos para a mudança Emma encontra, em uma gaveta, seu buquê de casamento. Ela o lança ao fogo: “Os fios de latão se torciam, o galão se derretia [...] balançavam-se ao longo da chapa como borboletas negras, enfim voando pela chaminé” (p. 152). A primeira parte do romance termina: “Quando partiram para Tostes, no mês de março, a senhora Bovary estava grávida” (p. 152).

Flaubert tinha fascínio pela histeria. Ele escreveu justamente na época em que a anamnese acabava de ser inventada: “mergulhara na nova literatura psiquiátrica, reconhecendo que a histeria era um precioso achado para qualquer romancista” (WALL *In*: FLAUBERT, 2011, p. 54). Geoffrey Wall observa que não faltam afinidades entre Flaubert e Freud, haja vista ambos partirem do (assim chamado) enigma da sexualidade feminina. Não obstante, *Madame Bovary* nada tenha com as características de uma mulher histérica, não delinea a forma fragmentária e complexa do enigma freudiano, a palavra em questão é “nervos”: “Somos informados várias vezes de que Emma sofre de uma doença nervosa” (WALL *In*: FLAUBERT, 2011, p. 54).

Digna de nota é a antecipação de Flaubert ao se referir aos distúrbios alimentares decorrentes do quadro geral de melancolia apresentado por Emma. Em torno de quarenta anos separam a publicação de *Madame Bovary* e as primeiras publicações de Freud a respeito dos sintomas de doenças nervosas nas mulheres. No trabalho denominado “Manuscrito G –

Melancolia”¹³⁹, datado de 1895, relativo a uma série de trabalhos em conjunto com Wilhelm Fliess, onde consta o desenvolvimento das concepções de Freud e que em alguns casos são os primeiros esboços das publicações posteriores. Freud apontou que o afeto correspondente à melancolia é o luto. Ou a nostalgia por algo perdido. Ele supôs que talvez a melancolia se tratasse de uma perda, originada na vida pulsional.

La neurosis alimentaria paralela a la melancolía es la anorexia. La famosa anorexia nervosa de las niñas jóvenes me parece (luego de una observación detenida) una melancolía en presencia de una sexualidad no desarrollada. La enferma indicaba no haber comido simplemente porque no tenía apetito, nada más que eso. Pérdida de apetito: en lo sexual, pérdida de libido. Por eso, no estaría mal partir de esta idea: La melancolia consistiría en el duelo por la pérdida de la libido. Entonces interesaría averiguar si esta fórmula explica la producción (de melancolía) y las peculiaridades de los melancólicos¹⁴⁰ (FREUD, 1982, p. 239).

Da mesma forma como procedemos ao analisar o mitema anterior, averiguamos em Emma Bovary aspectos do mito que corresponderão ao feixe de características dos mitemas estudados. Para o exame das condições em que se dá a frustração, retomamos a sequência das personagens de Teolinda Gersão. Iniciamos por Lavínia. Lembramos que é por meio de Lídia que chegamos a ela. As questões são diretamente abordadas entre Afonso e Lídia, ou se estabelece uma pausa, como se Lídia se perdesse em suas reflexões. Como ocorre, por exemplo, ao findar a primeira parte: “Lídia, disse Afonso voltando, chamando já de longe, e agora ele vinha subindo pela duna e quando chegasse seria de repente o fim do Verão, o vento começaria a varrer as folhas e uma aragem subiria do mar...” (GERSÃO, 1981, p. 53). O fim

¹³⁹ Este escrito está inserido em “Fragmentos da correspondência com Fliess (1950 [1892-99])” em *Publicaciones prepsicoanalíticas y manuscritos inéditos en vida de Freud* (1982). A história da relação de Freud com Wilhelm Fliess (1858-1928) foi amplamente divulgada por Ernest Jones no capítulo XIII do primeiro volume de sua biografia de Freud, *The life and work of Sigmund Freud: The formative years and the great discoveries* (JONES, 1961 [1953]) e por Ernst Kris em seu “Estudo Preliminar” para a edição alemã deste epistolário. Fliess era um médico otorrinolaringologista que morava em Berlim, com quem Freud manteve vasta e íntima correspondência entre 1887 e 1902; homem de excelentes talentos, tinha grandes inquietudes intelectuais referentes à biologia geral. Fliess se mostrou mais acessível às ideias de Freud que qualquer outro de seus contemporâneos. Consequentemente, este lhe comunicou seus pensamentos com maior liberdade, não apenas em suas cartas, mas também em uma série de trabalhos (denominados “Manuscritos”) em que expôs de forma orgânica o desenvolvimento de suas concepções, e que em alguns casos são os primeiros esboços de suas publicações posteriores. Destes trabalhos, o mais importante é um de maior extensão que foi intitulado “Projeto de Psicologia”; A série completa de trabalhos, pertencentes ao período formativo das teorias psicanalíticas de Freud culminou em *A interpretação dos sonhos* (1900). (FREUD, Sigmund. *Publicaciones prepsicoanalíticas y manuscritos inéditos en vida de Freud*. Tradução de José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1982. Obras completas, v. 1).

¹⁴⁰ A neurose alimentar paralela à melancolia é a anorexia. A famosa anorexia nervosa das moças parece-me (após cuidadosa observação) uma melancolia na presença de uma sexualidade não desenvolvida. A paciente dizia que não tinha comido simplesmente porque não tinha apetite, nada mais do que isso. Perda de apetite: sexualmente, perda de libido. Portanto, não estaria equivocado partir desta ideia: a melancolia consistiria em lamentar a perda da libido. Então seria interessante examinar se esta fórmula explica a produção (da melancolia) e as peculiaridades das pessoas melancolia.

de um ciclo e o início de outro são determinados através de descrição de lugares e de meditações ou em movimentos de Lídia de um cenário a outro.

Na abertura da segunda parte, o pensamento de Lídia se estende a fatos de sua vida que vão desde seu relacionamento com Afonso: “Regressar a casa e ser submersa em fadiga, dias moles, objetos vagos, milhares de gestos inteiramente inúteis” (p. 59) até o espaço compartilhado entre os dois (ou não): “A força dele sobre ela era assim uma força de identificação que a levava a perder seus próprios contornos, somando-a, apenas à vida que era a dele” (p. 59).

Intercalado no mesmo fluxo, seu pensamento muda de direção, contudo nossa percepção não atinge onde exatamente passa a se tratar de Lavínia. É necessário que retornemos ao trecho, já que a narrativa em terceira pessoa (por Lídia) se dá tanto em relação a uma quanto à outra mulher: “Hesitou no espelho, com um sapato em cada mão. Rodou sobre sí própria, solta, leve, todas as direções eram possíveis, o mar estava lá fora, aberto” (p. 61). A descrição que segue com seu gesto ao escovar os cabelos “vivos receptivos, de carne” (p. 61) não indica ainda de quem se trata. Porém, detalhes da narrativa nos permitem concluir tratar-se de Lavínia:

Mas onde começava, então, o cansaço, os movimentos vagarosos dos seus braços, uma qualquer elasticidade perdida, os cabelos não reagindo agilmente ao passar da escova, talvez um peso a mais no ângulo da cintura, a boca murchando, queimada de tabaco e de todas as palavras não ditas. De repente desistir, perder os contornos, as ideias claras (GERSÃO, 1981, p. 61).

É necessário que avancemos e retrocedamos na leitura a fim de que, intercalada em diferentes tempos, possamos delinear, através de pensamentos de Lídia, toda a frustração de Lavínia: “O deserto era uma enorme extensão sem tempo, Lavínia, apenas de onde em onde um cacto levantado, uma massa escura, sem ramos nem folhas, sobre a vaga ondulação do areia informe” (p. 63).

Pelo prisma das teorias de Georg Lukács em *Ensaio sobre literatura* (1965), no capítulo, “Narrar ou descrever”, procuramos entender as peculiaridades narrativas de *O Silêncio* (1981). O autor observa que o leitor, ao ler, desconhece o desfecho da trama. A leitura propicia que seus olhos vejam uma quantidade de pormenores e particularidades “cuja significação e importância nem sempre ele pode avaliar, desde logo. São sentimentos que lhe suscitam pressentimentos que o curso ulterior da narração poderá confirmar ou dissipar” (LUKÁCS, 1965, p. 63).

Lídia, ao evocar Lavínia, pensa: “Acordar, dormir, uma hora indiferenciada, nem dia nem noite, por detrás das janelas baças” (GERSÃO, 1981, p. 63). Voltamos a Lukács que

observa que o leitor é guiado pelo autor através da variedade e da multiplicidade de aspectos do trecho. Mesmo não sabendo antecipadamente o que acontecerá, “o leitor pode pressentir com suficiente acuidade o caminho para o qual tendem os acontecimentos em decorrência da lógica interna e da necessidade interior existente no desenvolvimento das personagens” (LUKÁCS, 1965, p. 63). Nesse sentido, levando em conta o exposto, entre avanços e retrocessos¹⁴¹, a frustração de Lavínia fica evidente:

Lembro-me de te ver fumar, pela casa, com a tua boquilha negra e longa, o ar distraído, ausente, o cigarro-apoio, a cortina de fumo isolando-te, os dias em que as coisas ficavam longe, as pontas de cigarro queimando inadvertidamente cortinados e carpetes, a água transbordando na banheira porque te esquecias sempre de fechar as torneiras (GERSÃO, 1981, p.63).

Em meio a um passado, cujas memórias remontam a diferentes épocas, o pensamento de Lídia se volta para Lavínia: “vejo-te encostada à janela, a cabeça apoiada aos vidros, chamo-te baixo e sei que não irás ouvir, jamais ouvias quando chamavam por ti, caminhavas às vezes assim pela cidade, ao cair da tarde” (GERSÃO, 1981, p, 63). A seguir, uma sucessão de eventos denota a solidão da mãe. A filha, então, resume: “pouco a pouco, todas as coisas se tornam opressivas, e agora atravessas um campo baldio entre casas, e de súbito há no ar uma música distante, que deve ser de um carrossel ou de um circo” (p. 64).

A inércia de Lavínia a torna impotente diante de uma realidade em que lhe é impossível qualquer tentativa de desdobramento dos acontecimentos: “Lembro-me de teus entorpecentes, o sol era um deles – [...] eras uma mulher deitada, de olhos fechados, o que era uma forma de fugir de tudo o que não aguentava olhar”¹⁴² (p. 64)

A narrativa correspondente à segunda parte de *O silêncio* apresenta, por meio de Lídia, uma visão de certa forma mais aproximada de Lavínia: “Aos poucos foste envelhecendo, e chegou talvez o momento em que disseram: impossível acreditar que ela alguma vez tivesse sido assim bonita. Porque com o tempo te tinhas tornado outra mulher, perfeitamente silenciosa, alheada” (GERSÃO, 1981, p.64).

¹⁴¹ Nos recursos utilizados por Gersão, ao compor aspectos temporais em *O silêncio*, percebemos o que Gerard Genette destaca em *Discurso da narrativa* (1995) ao se referir à ordem narrativa. Para o autor, a tradição literária ocidental é inaugurada com um efeito de anacronia, pois desde o oitavo verso da *Iliada* o narrador, depois de ter evocado a querela entre Aquiles e Agamenon, “ponto de partida declarado da narrativa (*ex hou de ta prōta*), regressa uma dezena de dias atrás, para expor a sua causa em cerca de cento e quarenta versos retrospectivos” (GENETTE, 1995, p. 34).

¹⁴² Em *A personagem de ficção* (1974), Antonio Candido observa que, ao conhecermos uma pessoa, tentamos, além do domínio finito da superfície do corpo, abranger um domínio infinito, a natureza oculta de sua personalidade. Essa aproximação pode permitir, segundo Candido, uma noção conjunta e coerente de um ser, mas é uma noção oscilante, aproximativa, descontínua, já que os seres são, por sua natureza, misteriosos, inesperados. “Daí a psicologia moderna ter ampliado e investigado sistematicamente as noções de subconsciente e inconsciente, que explicariam o que há de o que há de insólito nas pessoas que reputamos conhecer, e, no entanto, nos surpreendem” (CANDIDO *et al.* 1974, p. 56).

A partir dos elementos evidenciados na sequência narrativa, observamos passividade em Lavínia. Revelam-se em suas atitudes melancolia e solidão¹⁴³, com raros movimentos reativos. No entanto, próximo ao final da segunda parte, há uma passagem em que se insinua uma tentativa de reação ao contexto estabelecido: “e um dia estalou de repente, e as palavras soltaram-se todas, estrangeiras, de súbito ela cortou todas as falsas pontes e ficou como sempre estivera, isolada dentro de outro contexto, de outro mundo” (GERSÃO, 1981, p. 70). Lídia recorda a palavra repetida diversas vezes por Lavínia: “algo como inas – inastranka¹⁴⁴, não sei, não me recordo ao certo, uma palavra absurda e louca e perigosa, porque não significava para nós coisa alguma, mas tinha certamente sentido noutra códiço, de que não possuíamos a chave” (p. 70).

Oscilando entre relutância e renúncia, o sentimento de Lavínia é expresso em “uma palavra resignada e morta, que não atingia ninguém e não significava coisa alguma, vibrava apenas no silêncio, sem mudar nada, sem tocar em nada, uma palavra de vidro, de pedra, solta, isolada, neurótica, arrancada de todas as raízes” (p. 71).

Para melhor compreendermos a posição passiva e o lugar (subjetivo) ocupado por Lavínia na casa (de Alfredo), lançamos mão de reflexões a respeito da condição feminina, o desejo nas mulheres e o domínio masculino. Em *Los lazos de amor: Psicoanálisis, feminismo y el problema de la dominación*¹⁴⁵ (1996) [*Laços de amor: psicanálise, feminismo e o problema da dominação*], Jessica Benjamin escreve: “Quizá ninguna otra frase de Freud haya sido más citada que su interrogación ‘Qué quiere la mujer?’. A mi juicio, esta pregunta implica otra: ‘Quieren *realmente* las mujeres?’, o mejor aún, ‘*Tienen* las mujeres un deseo?’”¹⁴⁶ (BENJAMIN, 1996, p. 112 – *grifos da autora*).

¹⁴³ Antonio Candido aponta que a noção do mistério dos seres, produzindo as condutas inesperadas, sempre esteve presente na criação de forma mais ou menos consciente: “bastando lembrar o mundo das personagens de Shakespeare. Mas só foi conscientemente desenvolvida por certos escritores do século XIX, como tentativa de sugerir e desvendar, seja o mistério psicológico dos seres, seja o mistério metafísico da própria existência” Em relação à psicologia e suas implicações na literatura, Candido aponta que a partir de investigações metódicas, as da psicanálise, por exemplo, esse estudo adquiriu um caráter mais sistemático e voluntário, sem com isso ultrapassar necessariamente as grandes intuições daqueles que iniciaram e desenvolveram tal perspectiva de literatura. O autor lembra que escritores como Baudelaire, Nerval, Dostoiévski, Emily Brontë e – de forma acanhada, isolado na segregação de seu meio cultural aos quais se liga por alguns aspectos, Machado de Assis –, prepararam o caminho para escritores como Proust, Joyce, Kafka, Pirandello, Gide. Nas obras de uns e outros, a dificuldade em descobrir a coerência e a unidade dos seres vem refletida, de maneira por vezes trágica, sob a forma de incomunicabilidade nas relações. “É este talvez o nascedouro, em literatura, das noções de verdade plural (Pirandello), de absurdo (Kafka), de ato gratuito (Gide), de sucessão de modos de ser no tempo (Proust), de infinitude do mundo interior (Joyce)” (CANDIDO *et al.*, 1974, p. 57).

¹⁴⁴ A grafia da palavra em russo é Иностранка; transcrição fonética: mēstr’ankə; pronúncia: /INASTRANKA/; tradução: estrangeiro.

¹⁴⁵ Título original: *The bonds of love: psychoanalysis, feminism, and the problem of domination*. New York: Pantheon Books, 1988.

¹⁴⁶ Talvez nenhuma frase de Freud tenha sido mais citada que sua interrogação: ‘O que quer a mulher?’ A meu ver, esta pergunta implica outra: ‘As mulheres *realmente* querem?’ Ou melhor, ‘As mulheres *têm* um desejo?’

Com esta revisão a autora tenta desviar a atenção do objeto do desejo (aquilo que se quer) para o sujeito (aquela que deseja). Segundo ela, o problema que Freud apresentou com a mais dolorosa clareza foi o da indefinição da agência sexual da mulher. Na verdade, ele propôs que a feminilidade é construída por meio da passividade sexual, escreve Benjamin:

Para Freud, la renuncia de la mujer a la agencia sexual y su aceptación del *status* de objeto son los verdaderos sellos de lo femenino. Y aunque podríamos rechazar su definición, nos vemos sin embargo obligados a enfrentar el hecho doloroso de que, incluso hoy, la femineidad sigue identificándose com la passividade, con ser el objeto del deseo de algún otro, con no tener ningún deseo activo propio¹⁴⁷ (BENJAMIN, 1996, p. 113).

A frustração de Lavínia se dá no sentido de que, incapaz de se comunicar de maneira objetiva (o idioma é obstáculo) e subjetivamente (suas possibilidades de expressão são praticamente nulas), não lhe resta espontaneidade alguma ao agir. Consequentemente se retrai, recorrendo a diversas formas de fugir de si e dos que a cercavam enclausurando-se em mundo de silêncio e solidão.

Vale destacar o que escreveu Jéssica Benjamin em *Shadow of the other: intersubjectivity and gender in psychoanalysis* (1998) [*A Sombra do outro: intersubjetividade e gênero em psicanálise*], ao se referir a espaços intersubjetivos, ou seja, o eu em relação ao outro, e o que pode haver de fecundo ou devastador nessas trocas. A relação analítica, segundo Benjamin, torna possível usar a identificação para transpor diferenças, manter posições múltiplas ou tolerar a não identidade, em vez de eliminar a posição do eu ou do outro¹⁴⁸. A noção de individualidade não idêntica ou duplamente identificada também pode contribuir para desafiar o princípio binário de exclusão e inclusão.

A exclusão, assim entendida, significa que o sujeito repudia ou silencia o outro externo, que então é assimilado ao que possa existir de abjeto e perigoso em seu próprio interior; a inclusão, ao contrário, permite que o outro se torne o de fora, um ser externo com o qual a identificação é possível, sem que essa identificação acarrete a assimilação total de si ou

¹⁴⁷ Para Freud, a renúncia da mulher à agência sexual e sua aceitação do *status* de objeto são as verdadeiras marcas do feminino. E embora possamos rejeitar sua definição, somos, no entanto, obrigados a enfrentar o doloroso fato de que, ainda hoje, a feminilidade continua a ser identificada como passividade, como objeto do desejo alheio, sem desejo ativo próprio.

¹⁴⁸ Outro – Termo utilizado por Jacques Lacan para designar um lugar simbólico – o significante, a lei, a linguagem, o inconsciente, ou, ainda Deus – que determina o sujeito, ora de maneira externa a ele, ora de maneira intersubjetiva em sua relação com o desejo. Pode ser simplesmente escrito com maiúscula, opondo-se então a um outro com letra minúscula, definido como o outro imaginário ou lugar de alteridade especular. Foi em 25 de maio de 1955, no contexto da elaboração progressiva de sua tópica do simbólico, do imaginário e do real, durante o seminário anual dedicado a *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, que Lacan introduziu pela primeira vez o termo grande Outro, distinguindo-o do pequeno outro: “Há dois outros por distinguir, pelo menos dois — um outro com maiúscula e um outro com minúscula, que é o eu”. (RUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro; Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998)

desse outro. Inclusão, portanto, exige diferença, não síntese. Aceitar esta forma de inclusão é uma condição prévia para romper a exigência totalizante de tornar absoluta qualquer voz, mesmo a de um outro já excluído, ou de silenciar outras, mesmo a dos silenciadores. A respeito destes processos, Benjamin assinala:

This can only mean that the self as subject can and will allow all its voices to speak, including the voice of the other within. Owning the other within diminishes the threat of the other without so that the stranger outside is no longer identical with the strange within us – not our shadow, not a shadow over us, but a separate other whose own shadow is distinguishable in the light¹⁴⁹ (BENJAMIN, 1998, p. 108)

Verificamos, na narrativa de Teolinda Gersão, a forma como a frustração é registrada na personagem Lavínia. Há passagens que a filha descreve passeios solitários ao cair da tarde, representados como momentos opressivos, não prazerosos. A imagem que tem de sua mãe é de uma mulher silenciosa, alheada, dependente de entorpecentes. Como apontamos na subseção anterior, a relação conjugal está diretamente ligada ao modo de agir de Lavínia. Ela certamente não representava a mulher dedicada e dona de casa perfeita que seu marido (e família) esperava que ela fosse.

Ainda que ela demonstrasse uma pequena tentativa de reação proferindo sua “palavra louca, perigosa, arrancada de todas as raízes” (p. 71), de forma geral, o que se sobrepôs foi sua impotência diante das exigências a que ela não conseguia corresponder. O feixe de características referentes à frustração em Emma Bovary apresenta alguns pontos de discordância em Lavínia, contudo impotência diante de fatos que não pode mudar, exigências da vida conjugal e a monotonia das atividades de dona de casa são fatores que desencadeiam desencanto.

Para o exame do feixe de características que compõem o mitema II, “Frustração” na personagem seguinte, Virita, do romance *A casa da cabeça de cavalo* (2017) a sequência narrativa difere, de certa forma dos outros romances analisados, a frustração nesta personagem vem como consequência de suas ações, assunto a ser tratado mais adiante, no mitema III.

No capítulo vinte, em cuja abertura a cantoria de um atrevido figurava como insinuação. Por ocasião do Entrudo¹⁵⁰, ele entoava uns versos na rua, debaixo das janelas:

¹⁴⁹ Isso só pode significar que o eu como sujeito pode e permitirá que todas as suas vozes falem, incluindo a voz do outro interno. Possuir o outro interior diminui a ameaça do outro externo, de modo que o estranho de fora não é mais idêntico ao estranho dentro de nós – não a nossa sombra, não uma sombra sobre nós, mas um outro separado cuja própria sombra é perceptível na luz.

¹⁵⁰ Na era cristã, a explicação etimológica para o termo “Carnaval” aponta para a palavra *carnisvalerium* (*carnis* de carne, *valerium*, de adeus), o que designaria o “adeus à carne” ou à “suspensão de seu consumo”, em função do período seguinte: a Quaresma, em que a carne é abolida nas regiões cristãs. A própria designação de “Entrudo” – ainda muito utilizada em Portugal, principalmente no meio rural –, do latim *introitus* (introito),

“Em cima do balcão verde – Segura-te bem não caias – Em cima do balcão verde – Ó ai Maria Migas – É que eu te levanto as saias” (GERSÃO, 2017, p. 172). As rimas faziam referência à jovem criada (Maria Migas), vinda para tarefas domésticas e acabara auxiliando Filipe na botica¹⁵¹. A indireta causou “grande escândalo na Casa e levou ao despedimento da rapariga” (p. 172).

Quanto ao episódio do “poeta de rua”, os *habitantes invisíveis* lembram: “Virita nunca aceitou como verdade nada disso, disse Carmo. Vivía num mundo de sonhos, em que havia Deus no céu e Filipe na terra, e o mundo acabava ali” (p. 172). A partir do evidenciado em *Este sexo que não é só um sexo: sexualidade e status social da mulher* (2017) podemos refletir junto com Luce Irigaray a respeito da atitude identificada em Virita. A filósofa afirma que “ela” (a mulher) é indefinidamente outra em si mesma: “Daí vem, sem dúvida, que seja definida como fantasiosa, incompreensível, agitada, caprichosa... Sem chegar a evocar sua linguagem, na qual ela parte em todas as direções, sem que “ele” encontre alguma coerência, sentido algum” (IRIGARAY, 2017, p. 39).

Todos pareciam ter esquecido o suposto caso entre Filipe e a criada quando surgiu a primeira gravidez de Maria do Lado, concentrando na criança futura todas as atenções. Na revisão do grupo de *invisíveis*, um tempo recuado é resgatado: “Quando Maria do Lado ficou grávida, notou-se um sobressalto em Virita, disse Ercília. Dir-se-ia que diminuía de tamanho, se tornava magra e transparente. Desaparecia” (GERSÃO, 2017, p. 172).

A certeza de que seu amor por Filipe não poderia jamais se realizar, produz em Virita atitudes que a conduzem ao desalento. A consulta a Irigaray (2017) nos auxilia a compreender suas reações. A autora aponta que às vezes as palavras contraditórias de uma mulher podem

apresenta igual significado: o de introduzir, dar entrada, começo ou anunciar a aproximação do tempo quaresmal. Em Portugal, uma das primeiras referências ao Entrudo, encontra-se num documento datado de 1252, no reinado de D. Afonso III, embora não propriamente relacionado com as festividades carnavalescas, mas com o calendário religioso. O costume de se brincar no período de Carnaval foi introduzido no Brasil pelos portugueses, provavelmente no século XVI, com o nome de Entrudo. *In: Festas e tradições portuguesas*, Vol. II. Editora Círculo das letras.

¹⁵¹ Ao abordar aspectos de Filipe não nos detivemos a detalhes, uma vez que nossa dedicação implica examinar, agrupar elementos, estabelecer paralelos entre algumas personagens femininas. Porém, o início das atividades desta personagem masculina no ramo dos medicamentos é bastante significativo para o desfecho do romance. Os *habitantes invisíveis* recordam: “Diga-se, porém em abono da verdade, continuou Januário, que Filipe não passou o resto da vida à sombra de uma história. Além de dois pares de sapatos gastos, umas calças puidas e um chapéu sobressalente de palhinha, que vinham dentro da mala, trouxera ainda dois pacotes misteriosos, pesados como chumbo, que para espanto e decepção de todos, se verificara serem livros, que ele se fechava a ler nas águas-furtadas. Ao fim de algum tempo, abriu uma botica na parte de baixo da Casa, que passou naturalmente a chamar-se Botica da Vila. Com desespero de todos que achavam esse procedimento, indigno de sua condição, vestiu uma bata e passou a ocupar a parte de trás do balcão alto. [...]. À Botica da Vila passaram então, durante gerações, a ir buscar os remédios do dia a dia [...]: Veronal contra insônia, angústia e toda espécie de males noturnos, Veratrina que se dissolvía em água e usava contra os piolhos, fêcula de batata que curava constipações (GERSÃO, 2017, p. 64).

ser consideradas um tanto loucas pela lógica racional e inaudíveis para que possam ser escutadas seguindo os esquemas prontos, um código já preparado. E escreve:

Apenas se afasta de si com um balbucio, uma exclamação, uma meia-confidência, uma frase deixada em suspenso... quando ela retorna, é para partir em outra direção. A partir de um ponto de prazer ou de dor. Seria preciso ouvi-la com outro ouvido, ‘como um outro sentido’ sempre prestes a se tecer, a se abraçar com as palavras [...]. Pois se ‘ela’ diz isso, isso não é mais idêntico ao que ela quis dizer. Não é jamais idêntico a nada (IRIGARAY, 2017, p. 39 – grifos da autora).

À medida que corriam os meses, Maria do Lado crescia e parecia encher toda a casa. Virita vagueava sem rumo entre um espelho e outro sentindo como se a irmã ocupasse seu espaço: “E ela, Virita, não tinha lugar. Tal como Eugênia. O ventre liso e vazio, as ancas estreitas, desabitadas. Um corpo desabitado. Enquanto na outra uma criança crescia, um pouco mais e poder-se-ia ouvir seu coração bater” (GERSÃO, 2017, p. 173). Em sua desolação, Virita pensava que ao gerar uma criança, um corpo torna-se grande como o mundo, desperto, sente as coisas de outro modo: “o canto dos pássaros, o amarelar das laranjas, o cheiro do Verão” (p. 173).

Em lugar da pele outrora tisonada por sol e vento, Virita, durante a gravidez da irmã, tinha o rosto pálido, branco como a cal e mãos trêmulas. Ela fugia de Filipe, como se tivesse sido traída e abandonada outra vez. Ele, por sua vez, “refugiava-se na caça, disse Januário. Poucos o viram, por essa altura, perdia-se por montes e vales, dias inteiros” (GERSÃO, 2017, p. 173).

Em Karen Horney (1959), encontramos elementos que podem explicar certos sentimentos, como a melancolia de Virita. Em *Nuove vie della psicanalisi: che cosa è vivo e che cosa è morto in ciascuno di noi*¹⁵² (1959) [*Novos caminhos da psicanálise: o que está vivo e o que está morto em cada um de nós*], Horney parte de duas observações intimamente relacionadas entre si, propostas por Freud¹⁵³ a propósito de certas características presentes no

¹⁵² Título original: *New ways in psychoanalysis* [*Novos caminhos em psicanálise*], New York: Norton & Company, 1939.

¹⁵³ Entre as alusões de Karen Horney referentes à vinculação do masoquismo com a feminilidade na obra de Freud, lemos a seguinte: “No descuidaremos la existencia de um vinculo particularmente constante entre feminidad y vida pulsional. Su propia constitución le prescribe a la mujer sofocar su agresión, y la sociedad se lo impone; esto favorece que se plasmen em ella intensas mociones masoquistas, susceptibles de ligar eróticamente las tendencias destructivas vueltas hacia adentro. El masoquismo es entonces, como se dice, auténticamente femenino.” [Não negligenciaremos a existência de um vínculo particularmente constante entre feminilidade e vida pulsional. Sua própria constituição prescreve que a mulher reprima sua agressão, e a sociedade impõe isso a ela; isso favorece a expressão de movimentos masoquistas intensos, capazes de vincular eroticamente as tendências destrutivas voltadas para seu íntimo. O masoquismo é, então, como se costuma dizer, autenticamente feminino] (FREUD, Sigmund. 33ª conferencia: “*La feminidad*”. In: S. Freud. *Obras Completas*. Tradução de José Luis Etcheverry. Vol. XXII. Buenos Aires: Amorroutu Editores, 1979, p. 107) – Esta conferencia se baseou principalmente em dois trabalhos prévios de Freud: “*Algumas consequências psíquicas da diferença anatômica entre os sexos*” (1925) e “*Sobre a sexualidade feminina*”. Freud voltou a tratar deste tema no capítulo VII, de *Esquema da psicanálise* (1940).

conjunto de disposições psíquicas femininas. “Una è che ‘la femminilità ha segrete affinità con il masochismo’. L’altra è che il timore base della donna è quello di perder l’amore, e che questa paura corrisponde alla paura dell’evirazione dell’uomo”¹⁵⁴ (HORNEY, 1959, p. 113 – *grifo da autora*).

Karen Horney analisa as observações freudianas e se manifesta contrária a elas. Por um lado, segundo a psicanalista, tendências masoquistas podem se apresentar tanto em mulheres quanto em homens. Por outro, o masoquismo não é um fenômeno originalmente relacionado à sexualidade. Antes, é o resultado de certos conflitos nos relacionamentos humanos. Uma vez estabelecidas, essas tendências masoquistas também podem se afirmar no campo sexual, e aí se tornam o meio de obter uma satisfação relativa. Horney explica:

I fenomeni masochistici rappresentano il tentativo di ottenere nella vita sicurezza e soddisfazione dissimulandosi e assoggettandosi agli altri. [...] questo atteggiamento fondamentale dinanzi alla vita determina il modo in cui si affronteranno i problemi individuali; conduce, per esempio, a imporsi agli altri per mezzo della debolezza e della sofferenza, a dimostrare la propria ostilità attraverso il dolore, ad attribuire alle malattie la causa dei propri insuccessi¹⁵⁵ (HORNEY, 1959, p. 116).

Ao resgatar um passado distante, os *habitantes invisíveis* recordam a influência da criada Maria Badala na educação das filhas de Duarte Augusto: “Riam com ela. Com as histórias que ela contava. Mas depois cresciam e mudavam: Tanto era o peso da Casa e da lei do mundo. Esqueciam tudo, sentavam-se nos seus lugares sala, e nunca mais se riam” (GERSÃO, 2017, p. 164). E era assim que morriam as meninas da Casa. Elas endoideciam, lamentavam os *invisíveis*: “Agora também Virita endoidecia. Aquela ideia fixa de Filipe dava-lhe volta à cabeça. Nem sequer o via como ele era, e não adiantava dizer nada” (p. 164).

Nesse sentido, ao examinar em que condições a frustração – aqui entendida como um mitema oriundo de elementos constituintes do mito de Emma Bovary – ocorre na personagem Virita, consideramos o conjunto das mulheres da Casa da Cabeça de Cavalão. Apesar das tentativas de Maria Badala, cuja gargalhada era “como o zunir das grandes trovoadas, que levavam os medrosos a rezar a santa Bárbara bendita” (GERSÃO, 2017, p. 161), as meninas, desde a mais tenra idade eram condicionadas a um padrão comportamental. Badala insistia: “Ficava a gente leve, depois. Ofegante e leve, capaz de desafiar todas as Casas do mundo [...] o riso espantava as desgraças e conservava à distância os sonhos maus e a má sina” (p. 162)

¹⁵⁴ Uma é que a ‘feminilidade tem íntimas afinidades com o masoquismo’. A outra é que o medo básico da mulher é o de perder o amor, o que corresponde, no homem, ao medo da castração.

¹⁵⁵ Os fenômenos masoquistas representam a tentativa de obter segurança e satisfação na vida, disfarçando e se submetendo a outras pessoas. [...] essa atitude fundamental perante a vida determina a forma como os problemas individuais serão enfrentados; leva, por exemplo, a impor-se aos outros por meio da fraqueza e do sofrimento, a demonstrar hostilidade pela dor, a atribuir à doença a causa de seus fracassos.

Quando crianças, elas riam e batiam palmas quando Badala entoava suas canções: “Maria Rita – leva os ovos à botica – da botica à Mirandela – espeta o cu numa sovela” (p. 163). Mas as meninas tinham vergonha de rir, eram feitas de louça, engoliam em seco e lá ficavam, de perninhas juntas: “Eram só asseio, regras feitas, compostura, porque assim as queria seu pai e assim as forçava a lei do mundo. Bonequinhas sentadas, com todos os cabelos no lugar” (p.162).

A observação dos *invisíveis* quanto à “vontade do pai” e a “lei do mundo”, no excerto supracitado pode ser interpretada a partir do que escreveu Luce Irigaray no capítulo “O poder do discurso: subordinação do feminino”, inserido em *Este sexo que não é só um sexo: sexualidade e status social da mulher* (2017). À pergunta: “A crítica a Freud chega a pôr em xeque a teoria e a prática psicanalíticas?” (IRIGARAY, 2017, p. 85), a resposta da autora é “não”. A crítica, segundo ela, seria mais no sentido de explicitar as implicações ainda inoperantes. E observa, por exemplo, que nos escritos de Freud o interesse que as mulheres possam ter na sociedade é ditado pela vontade de ter poderes iguais aos obtidos pelo sexo masculino. Nesses enunciados, a mulher nunca está em questão, sublinha Irigaray, sendo o feminino definido como complemento necessário ao funcionamento da sexualidade masculina e, muito frequentemente, como um negativo, capaz de assegurar à sexualidade masculina uma autorrepresentação fálica sem fracasso possível.

Ao discorrer a respeito da teoria freudiana, Irigaray aponta que o psicanalista austríaco descreve um estado de fato. Ele não inventou uma sexualidade feminina nem uma masculina tampouco. Como um homem da ciência, ele apenas parte delas. E escreve:

O problema é que ele não questiona as determinações históricas dos dados de que trata. E, por exemplo, que aceita como *norma* a sexualidade feminina, tal como ela se apresenta a ele. Interpreta os sofrimentos, os sintomas, as insatisfações das mulheres em função de sua história individual, sem questionar a relação de sua ‘patologia’ com um certo estado da sociedade, da cultura. O que o leva, de uma maneira mais generalizada, a submeter novamente as mulheres ao discurso dominante do pai, à sua lei, impondo silêncio às reivindicações delas (IRIGARAY, 1959, p. 83 – *grifo da autora*).

Virita apresenta algumas peculiaridades que a tornam distinta das demais. Os aspectos que configuram cada mitema são perfeitamente observados nela; no entanto, a singularidade de sua experiência amorosa traz elementos específicos para sua análise. O exame das características que compõem o mitema II, “Frustração” nesta personagem nos conduz à conclusão de que as normas sob as quais se submetiam as mulheres inseridas naquele período histórico e a prepotência de seu pai, Duarte Augusto, seguindo o modelo de chefe de família vigente à época, contribuíram para que ela não apenas visse frustrada sua possibilidade de ser feliz, como também não tivesse a menor oportunidade de reação. Quanto à reatualização do

mito de Emma Bovary, podemos afirmar que se confirma. De formas diferentes, com algumas singularidades próprias a cada contexto narrativo, o desejo em cada uma delas é frustrado, resultando em profundo estado de melancolia.

René Wellek e Austin Warren, em *Theory of Literature* (1949) [Teoria da Literatura], no capítulo “*Literature and psychology*” [“*Literatura e psicologia*”], ao abordar os escritores de narrativas, se reportam à criação de personagens e à *invenção* de suas histórias. A partir do período Romântico, conforme os autores, esses dois aspectos foram concebidos simplesmente ou como *originais* ou como cópias de pessoas reais (visão adotada em literatura de períodos anteriores). Porém, mesmo em romancistas considerados mais originais como Dickens, por exemplo, personagens-tipo e técnicas narrativas são predominantemente tradicionais, extraídos de acervo literário profissional, institucional¹⁵⁶.

A criação de personagens pressupõe a combinação, em variados graus, tipos literários herdados, pessoas observadas e o eu do escritor. No entanto, Wellek e Warren, não consideram possível que a mera observação possa ser suficiente para uma caracterização real. Os quatro irmãos Karamazov, segundo os autores, são facetas distintas de Dostoiévski. Não se pode supor, tampouco, que o romancista dependa intensamente da observação para criar suas heroínas: “*Madame Bovary, c’est moi*” [Madame Bovary sou eu] – disse Flaubert, lembram Wellek e Warren, e acrescentam: “Faust, Mephistopheles, Werther, and Wilhelm Meister are all, says one psychologist, ‘projections into fiction of various aspects of Goethe’s own nature’. The novelist’s potential selves, including those selves which are viewed as evil, are all potential *personae*”¹⁵⁷ (WELLEK; WARREN, 1949, p. 98).

Partindo destas considerações a respeito de romancistas e meios utilizados para criação de personagens, retornamos ao final da primeira parte de *A árvore das palavras*

¹⁵⁶ A respeito do processo criativo de Charles Dickens ver “*The sources of A tale of two cities*” [“As fontes de *Um conto de duas cidades*”], publicado em *Modern Language Notes* [Apontamentos sobre a linguagem moderna], Jan. 1921, Vol. 36, No. 1. pp.1-10 – *Modern Language Notes* é um periódico acadêmico fundado em 1886 pela Johns Hopkins University, é editado e publicado até hoje, com o objetivo de introduzir a crítica literária europeia nas academias americanas. A cada ano, um artigo é dedicado a cada um dos quatro idiomas envolvidos. O quinto artigo trata da literatura comparada. O periódico é publicado quatro vezes ao ano: em janeiro (italiano), março (espanhol), abril (alemão), setembro (francês) e dezembro (literatura comparada) – Atualmente o JSTOR (acrônimo de *Journal Storage*), um sistema de arquivamento online de periódicos acadêmicos sediado nos Estados Unidos, fundado em 1995, em conjunto com Johns Hopkins University Press digitaliza, preserva e amplia o acesso a estas produções. Disponível em: Falconer, J. A. “The Sources of *A Tale of Two Cities*.” *Modern Language Notes*, vol. 36, no. 1, 1921, pp. 1–10. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/2914815. Acesso em 24/02/2021.

¹⁵⁷ Fausto, Mefistófeles, Werther e Wilhelm Meister são, como disse um psicólogo, ‘projeções na ficção de vários aspectos da própria natureza de Goethe’. Os eus potenciais do romancista, incluindo aqueles que são vistos como maus, são todos *personae* potenciais.

(2004), no ponto em que Amélia deixava o espetáculo de balé antes de seu final. A partir desta cena passamos ao exame do conjunto de características relativas ao mitema II, “Frustração” nesta personagem.

Já no táxi, a caminho para casa, sufocada de raiva Amélia diz: “Enquanto a outra, a filha da outra, quase estragou a festa, mas, já que não se integra no meio delas e não entra na dança nem à força, é muito bem feito que ali esteja, caída por terra, com o pé inchado e negro, torcendo-se de dor, sozinha, atrás da cortina” (GERSÃO, 2004, p. 57). Imaginando que as mães, ao saborear o gozo de que não tenha acontecido um acidente como aquele às suas filhas (Gita torcera o pé no palco), Amélia supunha tal julgamento.

Uma das razões por que Amélia exasperava-se era o fato de já ter pago um semestre inteiro na escola de dança. A filha, no entanto, decidiu: “Juro que não vou mais. Nem morta. Não irei nem morta” (p. 52). Depois disso, a rotina da casa seguiu. Livre, a menina dançava descalça no quintal, debaixo das árvores, embora afirmasse lhe doer o pé: “finjo que não aguento pousá-lo muito tempo ao chão, arrasto uma perna quando sinto Amélia a olhar para mim” (p. 57).

A passagem do tempo é marcada por acontecimentos como os passeios aos domingos do pai com a filha. Quanto à Amélia? Ela responde: “Ao cinema? Esta tarde? Não, não vou. Tenho o vestido da Elejana para acabar. E além disso, dói-me imenso a cabeça” (p. 58). Ficam evidentes alegria, liberdade e cumplicidade entre Gita e Laureano: “o título de hoje: *Almas em Conflito*, drama escaldante, fulgurante, soberbo, totalmente absorvente, eis o que é em absoluto esta produção da *Metro Goldwin Mayer*. Olhamo-nos num instante, mas já decidimos, mesmo sem falar: Entramos” (GERSÃO, 2004, p. 60).

Uma nova etapa do enredo é marcada pela ambientação em outros espaços. É tempo de ir para a escola. Gita tem suas primeiras investidas rumo ao saber: “Eu sou, tu és, nós somos”; empreende esforços para dar conta da tarefa: “escrevemos no caderno um *F* muito inclinado de Fevereiro”; enfrenta os desafios que a vida impõe: “escrever é difícil, porque os dedos se ajeitam mal a pegar no lápis, ficam logo sujos e mancham o papel” (p. 62). A rotina diária, sob o ponto de vista da menina, é narrada de tal forma sublime, que nos leva a refletir a respeito de prosa, poesia e ritmo na criação literária.

Octavio Paz, em *O arco e a lira* (1982) diz que o prosador luta contra a sedução do ritmo, o que faz de sua obra uma batalha constante contra o caráter rítmico da linguagem. Enquanto o filósofo ordena as ideias conforme a ordem racional e o historiador narra os fatos com rigor linear, o romancista não demonstra nem conta. Ele recria um mundo, escreve Paz:

Embora seu ofício seja o de relatar um acontecimento – e nesse sentido assemelha-se ao historiador –, não lhe interessa contar o que passou, mas reviver um instante ou uma série de instantes, recriar um mundo. Por isso recorre aos poderes rítmicos da linguagem e às virtudes transmutadoras da imagem. Sua obra inteira é uma imagem. Assim, por um lado, imagina, poetiza; por outro, descreve lugares, fatos, almas (PAZ, 1982, p. 274).

Gersão, na sequência narrativa de *A árvore das palavras*, lança mão de paisagens, situações, pensamentos para indicar mudança de situação ou tomadas de decisão pelas personagens. De forma muito breve, expressões de sentimento da menina trazem elementos decisivos para o encerramento de uma etapa: “Zita Marcelino Capítulo – este é o meu nome. Que herdei de ti, Laureano Capítulo. Assim te chamarão, lá na empresa, talvez pelo telefone, talvez pelo altifalante, para subires ao escritório, quando fores promovido” (GERSÃO, 2004, p. 64).

Carlos Reis, na seção “Texto literário e obra literária” em *O conhecimento de literatura: introdução aos estudos literários* (2013) aponta que o texto literário é pluristratificado, no sentido em que é formado por diversos estratos integrados por elementos de natureza diversa: “Desempenhando funções específicas e diversificadas, esses elementos articulam-se entre si de forma não raro extremamente complexa e compõem, desse modo, uma entidade orgânica e polifônica” (REIS, 2013, p. 129).

Reis, ao se referir à existência de diferentes estratos nos textos literários, aponta alguns aspectos, entre os quais destacamos: o fônico-linguístico, o das unidades de significação, o dos aspectos esquematizados e o das objetividades apresentadas. Quanto a este último, se refere às unidades temáticas do texto literário, os vetores dominantes, ou seja, o universo poético (imaginário, ideologia, mitos pessoais, etc.): “[...] as essencialidades (o sublime, o trágico, o terrível, o grotesco, o sagrado, etc.) e de um modo geral, as entidades que encontramos no universo ficcional ou dramático (personagens, espaços, ações, ações, etc.)” (REIS, 2013, p. 130).

São personagens, espaços e ações que analisamos neste ponto da narrativa de *A árvore das palavras*, a fim de observarmos em que condições se dá a frustração em Amélia. O orgulho da menina pelo sobrenome que herdara: “Capítulo” (nome que aprendera até a escrever) e a promoção que o pai receberia no trabalho são fatos significativos nesta etapa do romance.

Entre os aspectos de *A árvore das palavras* que tornam agradável sua leitura, está o recurso narrativo de antecipar um acontecimento: “a palavra parecia nem mesmo ter sido dita, a tal ponto passou de leve [...]. Como uma fórmula mágica promoção lá na empresa. Amélia pareceu contente” (p. 61). Enquanto esperamos o desfecho do que foi anunciado, é como se

percorrêsemos a cidade junto com as personagens, conhecendo ruas, praças, praias e gente de muitas raças:

Basta caminhar assim, ao acaso e reparar nos tons de pele de quem passa [...]. Encontravam-se todas as misturas, ou pelo menos suspeitava-se de todas – branco e negro, indiano e branco, indiano e negro ou mulato, negro e chinês, indiano e chinês e todas as outras possíveis – porque não se vivia separado, algures, secretamente os corpos se entendiam e cruzavam, descobriam-se afinidades secretas, cumplicidades escondidas (GERSÃO, 2004, p. 67).

A obra de arte literária (ficcional), segundo Anatol Rosenfeld, no capítulo “Literatura e personagem”, inserido em *A personagem de ficção* (CANDIDO *et al.*, 1974), é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos. E, na condição de seres humanos, encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social, tomando determinadas atitudes em face desses valores: “Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que revelam aspectos essenciais da vida humana: trágicos, sublimes, demoníacos, luminosos” (CANDIDO *et al.*, 1974, p.45).

O desfecho que aguardávamos nos chega por meio do monólogo interior da filha: “O fim do ano chegou e não foste promovido. Apenas subiram um pouco teu salário, por seres um empregado leal e fiel. Como te disseram, chamando-te ao escritório ao fim do dia (GERSÃO, 2004, p. 73).

Gaguejando um pouco, depois do jantar foi que Laureano contou o sucedido na empresa. Amélia, afundando-se na cadeira, chora alto, Gita lembra. Em seguida desata a rir: “Um coelho, julgas tu, disse na minha direção, apontando-o com o dedo. Os coelhos são espertos. Mas ele não. Uma marmota digo eu. Uma marmota é o que ele é, uma estúpida marmota africana sem unhas nem fel” (p. 74).

Segundo Adriana Cavarero em *For more than one voice: toward a philosophy of vocal expression* (2005) [*Mais do que uma voz única: aportes para uma filosofia de expressão vocal*], a voz nunca vem de um objeto nem se dirige a um objeto. Ao contrário, a voz – mesmo nas fábulas de Esopo – subjetiviza aquele que a emite, mesmo quando este é um animal. A voz pertence aos vivos, ela comunica a presença de um ente em carne e osso, é indício de uma garganta, em um corpo singular, completa Cavarero: “The ear, its natural destination, perceives this unique sound without any effort, no matter what words are spoken.

No matter what you say, I know that the voice is yours. [...] The voice is always unique, and the ear recognizes it as such”¹⁵⁸ (CAVARERO, 2005, p. 177).

A voz de Amélia tornava-se cada vez mais estridente, ameaçava partir-se, conforme Gita: “As palavras rodopiam no ar como morcegos, em cambalhotas cegas, avançam no escuro, evitando a luz. Ouço-as ferir o ar, como pedras atiradas, que caem dentro de nós como num poço. Uma marmota, uma estúpida marmota africana” (GERSÃO, 2004, p.74)

A reação de Amélia é sintoma de sua frustração. Retomando a narrativa no ponto em que aparece a possibilidade de a família mudar de vida, fica evidente sua esperança: “Primeiro a palavra parecia nem mesmo ter sido dita, a tal ponto passou de leve, roçando apenas os ouvidos, e logo caindo no esquecimento. Depois tornou-se insistente como chuva caindo, e com o tempo acabou por encher a casa” (p. 61)

A verbalização de sua fúria é analisada sob o ponto de vista da menina: “Uma vez soltas, as palavras não voltam mais a desaparecer, engolidas pela boca que as lançou. Transformam-se em pedra, uma vez ditas, ganham vida própria, seguem seu rumo. Não voltam nunca mais para trás” (p. 74).

O exame dos elementos que compõem o segundo mitema “Frustração” na personagem Amélia iniciou com sua reação ao final do espetáculo de dança. Ela sonhava assistir à exibição de sua filha destacada no palco. Investiu para essa empreitada recursos financeiros além de suas posses. Ficou evidente, também, a partir de seu desejo intenso de que seu marido fosse promovido na empresa, a esperança de mudar o estilo de vida, com certa ascensão social. Suas atitudes despóticas em relação à filha e ao marido, devem-se, certamente, ao desejo frustrado de participar de estrato social que, no seu imaginário, seria superior àquele em que sua família transitava.

As atitudes de Amélia, retratadas na narrativa de Teolinda Gersão, podem ser entendidas se considerarmos o que escreveu Karen Horney (2007). Em *The neurotic personality of our time*¹⁵⁹ [*A personalidade neurótica de nosso tempo*], a psicanalista observa que o desejo de dominar, de ganhar prestígio, de adquirir riqueza, certamente, não é si uma tendência neurótica. Da mesma forma, o desejo de afeto não o é. A fim de que possamos entender as características do esforço neurótico nessa direção, sublinha Horney, devemos comparar com o normal.

¹⁵⁸ O ouvido, sua destinação natural, percebe esta singularidade sem qualquer esforço, não importa que palavras sejam proferidas. Não importa o que você diga, eu sei que essa voz é sua. [...] A voz é sempre única, e o ouvido a reconhece como tal.

¹⁵⁹ Publicado pela primeira vez em 1937. London, Routledge, Trench, Trubner & Co., Ltd.

A sensação de poder em uma pessoa normal pode nascer da realização de sua própria força superior, seja ela física ou habilidade, capacidades mentais, maturidade ou sabedoria. O empenho por obter poder, em alguns casos, relaciona-se a causas específicas: família, política, grupo profissional, terra natal, uma concepção religiosa ou científica. O esforço neurótico por poder, no entanto, nasce da ansiedade, ódio e sentimentos de inferioridade. Horney conclui: “To put it categorically, the normal striving for power is born of strength, the neurotic of weakness”¹⁶⁰ (HORNEY, 2007, p. 163).

As razões por que a trajetória de Emma, Lavínia e Virita é atravessada pela frustração, vêm expressas na sequência narrativa dos respectivos romances em que se insere cada uma delas. Porém, as referências de que dispomos até o final da primeira parte de *A árvore das palavras* não dão conta de apontar, na composição de Amélia, pistas capazes de sugerir a motivação para este ou aquele comportamento. Ao analisarmos a subseção seguinte, o feixe de características relativo à frustração será retomado.

Com Olímpia, última da série de personagens aqui analisadas, finalizamos o exame dos elementos que, em conjunto, compõem o mitema II. Ao voltarmos ao segmento anterior, recuperamos o trecho que, a nosso ver, melhor expressa a imagem distorcida que Olímpia faz de si. Trata-se da lembrança de Ana 1: “e ela fingia acreditar que era feliz assim, porque não era capaz de viver sem ele” (GERSÃO, 2014, p. 96).

A partir do vínculo de dependência da mulher em relação ao marido passamos ao exame dos traços que, na história de Olímpia, constituem esta parte da pesquisa: “Frustração”. Do diálogo entre as duas Anas, destacamos na fala de Ana 2: “dependia dele. Ao que complementa Ana 1: “não podia passar sem sua presença, os seus braços, o seu corpo, os seus beijos, o seu sexo” (p.96).

Vimos analisando cada uma das personagens seguindo, tanto quanto possível, o pensamento de autores relativos à época em que são ambientados os enredos de cada um dos romances. Assim, Olímpia, como uma mulher de seu tempo aos trinta e poucos anos, considerada solteirona, tendo conseguido “arranjar” um marido, subjugava-se aos desejos dele, quaisquer que fossem as consequências.

O que Maria Rita Kehl aponta em *Deslocamentos do feminino* (2008), em seu capítulo “O que Freud não escutou de suas históricas”, procura explicar o cenário em que transitavam mulheres daquele período e os primeiros movimentos no sentido de auxiliá-las. O interesse

¹⁶⁰ Categoricamente falando, a luta normal pelo poder nasce da força; a neurótica, da fraqueza.

dos estudos sobre a histeria¹⁶¹ de Freud não está apenas em seu caráter de documento histórico sobre as origens da psicanálise, mas, segundo Kehl, na agudeza das observações empíricas do médico investigador sobre suas primeiras pacientes. A psicanalista escreve: “Na falta de uma teoria amadurecida que lhe pudesse fornecer alguma explicação sobre o sentido do que escutava, e tomado da séria intenção de formular uma, Freud estava atento a tudo o que lhe pudessem dizer estas primeiras analisandas” (KEHL, 2008, p. 217).

Gerda Lerner, em *Living with history: making social change* (2009) [*Viver com história: fazer diferença social*], ao discorrer a respeito da importância de uma revisão da História Mundial sugere estratégias. Quanto à história das mulheres, basicamente tratada a partir de uma visão androcêntrica, Lerner aponta que seria válido incluir narrativas pessoais de mulheres como leitura adicional aos cursos tradicionalmente estruturados ou promover atividades escritas com base em autobiografias femininas.

Temas como quais eram as esperanças, aspirações, frustrações e vidas reais de mulheres no passado podem conduzir o pesquisador ao uso de fontes primárias: “autobiographies, letters, and diaries of women. It allows the teacher to introduce female voices of the past into narrative usually confined to the male voice”¹⁶² (LERNER, 2009, p. 107).

Enquanto para Olímpia, segundo revisam Ana 1 e Ana 2, havia dependência afetiva, elas observam como repercutia no marido a relação conjugal: “ele não podia passar sem o dinheiro dela, sem as letras que ela assinava e sem o dinheiro das casas e das quintas que ele ia vendendo” (GERSÃO, 2014, p. 96).

O tema das falas entre Ana 1 (morta, em seu caixão) e Ana 2¹⁶³ são os primórdios da vida familiar. À medida que os acontecimentos se sucedem nas memórias, as duas, na condição de quem vivenciou cada momento na companhia da mãe, analisam suas reações: inicialmente inebriada de amores; mais tarde, com uma espécie de véu sob os olhos, negava a realidade e, por fim, sua completa frustração.

Em *Corpo, tempo e envelhecimento* (1998), Delia Catullo Goldfarb, aponta que a memória que constrói a história vivencial de um sujeito não é uma simples acumulação de recordações, mas a “revivescência” de uma trama de sequências significativas, isto é uma

¹⁶¹ Ver: FREUD, Sigmund. “Histeria”. In: *Obras Completas*. Vol. 1. Buenos Aires: Amorrortu, 1986. p. 41-63.

¹⁶² Autobiografias, cartas, e diários de mulheres. Isto permite ao professor apresentar vozes femininas do passado dentro de uma narrativa normalmente circunscrita à voz masculina

¹⁶³ Supostamente Laura. Há diversas alusões em *Passagens* de que Ana 2 seja a irmã morta, mantida na imaginação, talvez, como “a companheira invisível” de Ana, desde criança.

memória não de fatos com sentido e coerência lógica, mas de acontecimentos com a possibilidade de produzir efeitos de sentido e significado no presente.

Das impressões das filhas, que resgatam um lapso de tempo significativo e trazem nessas lembranças diferentes momentos da trajetória de Olímpia, há uma certeza. Ana 1 resume: “Só mais tarde ela soube que o pai começara por vender tudo o que ele mesmo herdara, num tempo sem nuvens que ela julgara imensamente feliz, quando nem suspeitava que a sua vida, e a de todos eles, já então começara a ruir” (GERSÃO, 2014, p. 96).

Havia movimentos incipientes no sentido de tratar de assuntos relativos às mulheres, visando auxiliá-las no tempo em que se insere a trajetória de Olímpia em *Passagens* (2014). Vale destacar as ponderações de Maria Rita Kehl a respeito das tentativas de Freud em sondar o universo feminino em suas primeiras analisandas. A autora lembra que naquele momento das elaborações do psicanalista austríaco, ele não tinha criado sua teoria sobre o processo da sexuação humana no atravessamento do Complexo de Édipo. Kehl observa:

Para nós, leitores cem anos mais velhos, a imaturidade teórica de Freud na época dos *Estudos sobre a histeria* é um privilégio. Podemos ter acesso às primeiras observações empíricas da clínica freudiana, em uma época em que ele ainda não relacionava o sofrimento de suas analisandas a alguma forma de masoquismo nem interpretava sua frustração intelectual como revolta contra a falta de um pênis (KEHL, 2008, p. 217).

O exame do feixe de características que compõe o mitema II, “Frustração” na personagem Olímpia permite que relacionemos suas atitudes a determinados fatores como normas sociais vigentes ou limitações impostas às mulheres em geral à época em que se ambienta o enredo de *Passagens* (2014). Contrapondo os elementos que em conjunto demonstram a decepção de Olímpia com os componentes do mito literário de Emma Bovary, observamos consonância em vários pontos.

Um aspecto fundamental observado em Olímpia é a idealização do lar, conforme vimos apontando em outros segmentos da pesquisa. Esse ideal é, também, fruto de sua época. Se levarmos em conta o período histórico em que se dá a rota de Olímpia em *Passagens*, podemos considerá-la contemporânea à publicação de um manual, muito famoso àquele tempo, que contribuiu significativamente para a manutenção, no imaginário das pessoas, da imagem da mulher como o anjo do lar.

Em 1891, apareceu *Mrs. Beeton's Book of Household Management*¹⁶⁴ [*Livro de administração doméstica da senhora Beeton*]. Houve na França uma obra similar: *Maison rustique des dames* [*A casa rústica das senhoras*], um calhamaço de cinco volumes, surgido

¹⁶⁴ Ver: FRADER, Laura L.; ROSE, Sonya O. *Gender and class in modern Europe* [*Gênero e classe na Europa moderna*] New York: Cornell University Press, 1996.

entre 1844 e 1845, sendo reeditado por pelo menos oito vezes até o ano de 1872. Esses manuais, lindamente ilustrados, ensinavam a preparar os mais diversos pratos, demonstravam passo a passo como recepcionar convidados, organizar os empregados, conservar a mobília, porcelanas, prataria e todos os encantos de um lar perfeito. Mulheres como Olímpia, certamente leitoras, ou, pelo menos conhecedoras desse material, não só idealizavam a casa perfeita, como também o príncipe, que fazia parte do projeto como um todo.

Há pontos de convergência, se pensarmos que mulheres francesas consultavam o manual da esposa exemplar. Emma, quando recém-casada: “se ocupou nos primeiros dias em meditar sobre as mudanças na casa. [...] mandou colar papéis novos, repintar a escadaria e fazer bancos no jardim” (FLAUBERT, 2011, p. 112). De alguma forma, as duas estiveram presas a uma expectativa que, ao final, não se realizou.

Percorrendo as páginas de *O silêncio* (1984), *A casa da cabeça de cavalo* (2017), *A árvore das palavras* (2004) e *Passagens* (2014), acompanhamos a história de personagens femininas e examinamos elementos nelas evidenciados que se referem a mitemas derivados do mito literário de Emma Bovary. Deste ponto em diante, em que passamos à análise da combinação de componentes que vão constituir o terceiro mitema, voltamo-nos a estudos relativos às diferentes formas de manifestação do amor e suas implicações no comportamento de homens e mulheres em relação a esse sentimento.

Erich Fromm, em *The art of loving*¹⁶⁵ (1995) [*A arte de amar*], observou que o conhecimento tem relação fundamental com o problema do amor. A necessidade básica de se fundir com alguém para transcender a angústia da separação original do nascimento, conforme Fromm, está intimamente relacionada ao desejo contíguo, que é conhecer o segredo da alma de outro ser humano.

Enquanto a vida em seus aspectos meramente biológicos é um milagre e também um segredo, o homem é um segredo insondável para si mesmo e para quem com ele convive. Segundo Fromm, conhecemo-nos a nós próprios e, no entanto, mesmo com todos os esforços que possamos fazer, não chegamos a nos conhecer de fato. Sabemos quem é o nosso próximo, mas nunca completamente, porque não somos uma coisa, assim como nosso semelhante também não o é. Quanto mais avançamos nas profundezas de nosso próprio ser ou do ser de outra pessoa, mais o objetivo do conhecimento nos escapa. No entanto, não podemos deixar de desejar penetrar no segredo da alma dessa pessoa, no núcleo mais íntimo que é o seu eu.

O outro caminho para conhecer “o segredo” é o amor. Segundo Fromm, o amor é a penetração ativa de uma pessoa em outra, na qual o desejo de conhecer é acalmado pela

¹⁶⁵ Publicado pela primeira vez *The art of loving* [*A arte de amar*], London: George Allen & Unwin, 1957.

união: “In the act of fusion I know you, I know myself, I know everybody – and I ‘know’ nothing. I know in the only way knowledge of that which is alive is possible for man – by experience of union – not by any knowledge our thought can give”¹⁶⁶ (FROMM, 1995, p. 24).

A literatura ficcional e não-ficcional do mundo ocidental tem apresentado, ao longo dos séculos, definições conflitantes sobre o amor. Numerosos autores têm reconhecido a existência de diferentes tipos de amor. Em seu estudo de 1977, “*A typology of styles of love*” [“*Uma tipologia de estilos de amar*”] Jonh Alan Lee¹⁶⁷ observa que sempre que um autor se afasta da mera descrição dos tipos, para tentar uma definição, seus próprios preconceitos instantaneamente se insinuem. Alguns desses preconceitos são impensados e óbvios, por exemplo, aqueles que eliminaram totalmente o amor homossexual¹⁶⁸, definindo-o como uma atração entre pessoas de sexos opostos.

Lee não se preocupou em apontar uma definição de amor, mas em distinguir claramente a expressão pessoal e social de suas várias concepções, os vários “estilos de amar” (*lovestyles*). Seu interesse se voltou para as formas do sentimento amoroso envolvido nas ligações íntimas entre pessoas adultas¹⁶⁹ (às vezes classificadas de amor para diversão, amor para casar, amor heterossexual). Lee escreve: “an important reminder that a typology is about an empirically manifested social style, preexisting the lover in question. It is about a style of relationship, not about a personality or identity”¹⁷⁰ (LEE, 1977, p. 174).

Uma das dificuldades apontadas por Lee ao tentar uma diferenciação de estilos de amar é a escassez de vocabulário (refere-se aqui à língua inglesa). Como nomear as diversas espécies de amor, questiona o autor: “In general conversation and popular publication I have resigned myself to colloquialisms (“playful love”, “obsessive love”, “dutiful love”), but in

¹⁶⁶ No ato da fusão eu te conheço, conheço a mim mesmo, conheço todos – e nada ‘sei’. Eu sei da única maneira que o conhecimento daquilo que está vivo é possível para o homem – pela experiência da união – não por qualquer conhecimento que nosso pensamento possa dar.

¹⁶⁷ Em seu livro *Colors of love: an exploration of the ways of loving* [*As cores do amor: uma investigação sobre os modos de amar*], (1973), John Alan Lee apresentou sua “Teoria da roda das cores do amor”. O pesquisador canadense define três estilos de amor: primários, secundários e terciários, descrevendo-os em termos da roda de cores tradicional. Os três principais são *Eros*, *Ludus* e *Storge*; os três secundários: *Mania*, *Pragma* e *Agape*. Secundário, nesse caso, não significa inferior, mas resultado da combinação tipos primários. As diversas correlações possíveis entre os dois anteriores, Lee agrupa em um estilo terciário.

¹⁶⁸ John Alan Lee (1933-2013) foi escritor, sociólogo, acadêmico e ativista político canadense. Ele é conhecido, principalmente, por ter sido um dos primeiros a advogar pelos direitos de pessoas pertencentes a grupos tais como os denominados hoje em dia LGBTQIA+, e por suas pesquisas acadêmicas que abarcam aspectos psicológicos e sociológicos de amor e sexualidade.

¹⁶⁹ Embora a definição de amor a Deus, aos filhos ou à pátria possa estar relacionada a conceitos de ligação adulta íntima, este aspecto não é tratado no referido estudo. O foco de sua pesquisa não abarca identidade ou personalidade de uma pessoa, mas um relacionamento em particular, sem aludir necessariamente a todas as ligações íntimas adultas em que uma pessoa se envolva.

¹⁷⁰ Um lembrete importante de que uma tipologia é sobre um estilo social demonstrado empiricamente, preexistindo ao amante em questão. É sobre um estilo de relacionamento, não sobre uma personalidade ou identidade.

scientific taxonomy of *lovestyles* I have preferred to use Latin and Greek terminology”¹⁷¹ (LEE, 1977, p. 174).

Após extenso programa de entrevistas e comparação de dados, Lee propôs uma tipologia de estilos de amar que formavam um círculo fechado. O sociólogo identificou três tipos primários de estilos de amar (*lovestyles*): *Eros* (amor romântico, apaixonado), *Ludus* (jogos de amor), *Storge* (amor fraternal), e três principais estilos secundários: *Mania* (amor possessivo, dependente), *Pragma* (amor baseado na lógica, no cálculo), e *Agape* (amor doação, sem nada esperar em troca). Os estilos terciários foram concebidos como resultado da mescla dos estilos primário e secundário.

Entre os inúmeros estudos que surgiram a partir dos dados coletados por Lee a respeito dos estilos de amar, está “*A theory and method of love*” [“Teoria e modo de amar”], ensaio apresentado em 1986 pelos pesquisadores da Tech University, no Texas (EUA), Clyde e Susan Hendrick. Através de questionários de avaliação, foram observados, nas atitudes amorosas dos pesquisados, aspectos que remetem ao gênero, experiências amorosas anteriores, amor atual e autoestima, entre outros.

Dos resultados obtidos os estudiosos observaram que, tradicionalmente, as mulheres têm sido mais conservadoras nas atitudes sexuais, um conservadorismo que deriva, em parte, do senso comum de que o sexo seja algo como um produto precioso que deve ser protegido. Além disso, o mesmo senso comum, historicamente, conduz o sexo feminino a escolher para se casar um parceiro que seja, ao mesmo tempo, amoroso e um provedor em potencial. Em tal estado de dependência dos homens, seria surpreendente se o sexo feminino não fosse mais *pragmático* (estilo de amor *Pragma*) do que o masculino. Este raciocínio pode explicar o fato de as mulheres serem mais “*estórgicas*”, (estilo *Storge* de amor), observam Hendrick e Hendrick.

A dependência socialmente estabelecida também pode ser responsável por mais atitudes *maníacas* (estilo de amor *Mania*) por parte das mulheres, embora este efeito possa ser devido a um resultado da investigação, ou seja, as mulheres, em geral, relatam mais sintomas do que os homens. Os pesquisadores concluem: “In any event, gender differences in love

¹⁷¹ Em conversas comuns e publicações populares, me submeti a coloquialismos (‘amor lúdico’, ‘amor obsessivo’, ‘amor submisso’), mas na taxonomia científica de estilos de amor preferi usar as terminologias latina e grega.

styles are an important topic worthy of more researches”¹⁷² (HENDRICK; HENDRICK, 1986, p. 401).

A sugestão apontada nas considerações finais de Clyde e Susan Henderick no sentido de que o comportamento de homens e mulheres em relação ao amor seja tema relevante para pesquisas futuras confirma o interesse que o assunto tem despertado em variados campos do conhecimento humano e direciona nosso estudo para a etapa seguinte.

Para a elaboração das subseções anteriores, apontamos elementos que remetem à Emma Bovary, esta na condição de mito literário. A seguir, verificamos em Lavínia, Virita, Amélia e Olímpia, personagens de Teolinda Gersão a existência das características destacadas em Emma e as circunstâncias em que ocorrem em cada uma das personagens citadas. Deste arranjo derivaram “Imagem distorcida de si mesma” e “Frustração”, Mitemas I e II, respectivamente. Da mesma forma procederemos para a configuração do tópico seguinte, o Mitema III: a busca por uma realidade imaginária.

4.2.3 Busca por uma realidade imaginária

A segunda parte do romance *Madame Bovary* tem início com a descrição de Yonville, local em que o casal Bovary passará a viver. Flaubert ambienta a cena na praça central, entre a farmácia e a hospedaria Lion d’Or. Para Laurence Porter e Eugene Gray, em *Gustave Flaubert’s Madame Bovary: a reference guide* (2002) [*Madame Bovary de Flaubert: guia de referência*], esta passagem do romance nada mais é que uma cena teatral: “Like the stage of a theater, to motivate the meeting of the characters he wants to introduce and portray their conversations”¹⁷³ (PORTER; GRAY, 2002, p. 7).

As personagens que vão compor a cena¹⁷⁴ passam a ser apresentadas: a viúva Lafrançois, dona da hospedaria onde o casal faz as refeições inicialmente; Homais,¹⁷⁵ o farmacêutico; Binet, homem descortês e silencioso; Bournisien, o padre; Hivert, o condutor da

¹⁷² De qualquer forma, diferenças de gênero em estilos de amar é um tópico importante que merece mais pesquisas.

¹⁷³ Como o palco de um teatro, para induzir o encontro das personagens que ele quer apresentar e representar suas falas.

¹⁷⁴ Nesse primeiro momento não aparece Justin, jovem primo distante de Homais, recebido na casa por caridade. Ele acumula as funções de empregado doméstico, aprendiz de farmacêutico. E também Hippolyte, ajudante da viúva Lefrançois na hospedaria Lion d’or.

¹⁷⁵ Ver nota 151, em que evidenciamos a descrição da botica de Filipe em *A casa da cabeça de cavalo* (2017). Há várias semelhanças com a farmácia do senhor Homais: “A casa dele, de alto a baixo, está coberta de inscrições em caligrafia inglesa, redonda, moldada: Águas de Vichy, de Seltz e de Berège, xaropes, depurativos, medicina Raspail. [...] E a tabuleta, que ocupa toda a largura da loja, traz em letras douradas: HOMAIS, FARMACÊUTICO” (FLAUBERT, 2011, p. 158)

carruagem, *Hirondelle* [Andorinha]) e Lheureux, o agiota. E também o Sr. Léon Dupuis, o jovem escrivão.

Léon, frequentador assíduo da pousada da viúva, desde a primeira noite em que viu Emma, sentiu-se atraído por ela. Depois do jantar, enquanto conversavam, os dois descobriram vários pontos em comum. O moço diz: “O que há de melhor, realmente, do que ficar à noitinha no canto da lareira com um livro, enquanto o vento bate nas vidraças, a lamparina queima?” (FLAUBERT, 2011, p. 171). Fixando sobre ele os grandes olhos negros, bem abertos, a jovem esposa do agente de saúde, responde: “Não é mesmo?” (p. 171).

O período de gravidez de Emma foi uma felicidade para o marido. Ela, no entanto, “não podendo gastar o que queria” (p. 178), teve acessos de amargura. Em seguida, após o nascimento, a criança, que era uma menina e foi batizada com o nome de Berthe, foi levada para a casa de uma ama de leite.

Um dia, motivada por um impulso, Emma resolve ir ver sua filha. No caminho encontra Leon, que a acompanha. Durante a visita e no caminho de volta a admiração entre eles é recíproca. Léon, em companhia do farmacêutico Homais, passa a fazer visitas frequentes ao casal Bovary. Enquanto Hamais e Charles conversam ou jogam dominó, Emma e Léon folheiam revistas de moda, recitam versos e passam, a partir daí a trocar pequenos presentinhos: “por que a mulher do médico fazia *generosidades* ao escrivão? Isso pareceu estranho, e pensou-se definitivamente que ela devia ser sua *amiguinha*” (FLAUBERT, 2011, p. 191 – *grifo do autor*).

Em um passeio, olhando a distância, Emma comparou os dois homens: Charles lhe pareceu tolo “seus dois lábios grossos tremendo, o que acrescentava ao seu semblante algo de estúpido” (p. 194), enquanto em Léon: “uma ponta de orelha ultrapassava sob uma mecha de cabelos e seus grandes olhos azuis, alçados para as nuvens pareceram a Emma mais límpidos e belos do que aqueles lagos da montanha onde o céu se mira” (p. 194). Tal imagem, para ela, nunca havia existido, exceto nos romances que lera.

De acordo com Erich Fromm (1995), o desejo de união interpessoal é uma das mais poderosas ambições humanas. É a paixão mais basilar. É a força que mantém a raça humana unida, o clã, a família, a sociedade. O fracasso de sua realização implica instabilidade ou destruição – do próprio indivíduo ou dos outros. Sem amor, a humanidade não existiria sequer por um dia. Porém, se chamarmos a realização da união interpessoal de “amor”, deparamo-nos com dificuldades. A união pode ser alcançada por diferentes formas – e as diferenças não são menos significativas do que é comum às várias formas de amor. Em relação às formas de

amor, Fromm questiona: “Should they all be called love? Or should we reserve the word ‘love’ only for a specific kind of union?”¹⁷⁶ (FROMM, 1995, p. 14 – *grifo do autor*).

Emma passou a evitar a presença do marido, jantando em seu quarto. Ela agia como se fosse esposa devota e dedicada aos afazeres do lar. Durante as visitas habituais de Léon, se mantinha entretida em suas costuras. Tirou sua filha da casa da ama e encenava demonstrações afetivas para a criança: “Ela declarava adorar as crianças; era o seu consolo, sua alegria, sua loucura, e acompanhava suas carícias com expressões líricas que, para outros que não os moradores de Yonville, teriam lembrado a Sachette de *Notre Dame de Paris*” (FLAUBERT, 2011, p. 199).

A renúncia de Emma tinha por objetivo arrefecer a paixão de Léon. Ela palpitava ao ruído dos passos dele, mas em sua presença a emoção caía, restando apenas um sentimento de tristeza: “Léon não sabia, quando saía da casa dela desesperado, que ela se levantava atrás dele a fim de vê-lo na rua” (p. 200).

Na esperança de encontrar lenitivo na religião, Emma procura o padre Bournisien. Ao sugerir que um padre fosse um ‘médico de almas’, recebe a grotesca resposta: “– Ah! Nem me fale senhora Bovary. Hoje mesmo pela manhã, precisei ir a Bas-Diauville para ver uma vaca que tinha *inchaço*; eles acreditavam que era um sortilégio” (p. 206 – *grifo do autor*). Sem perceber o estado de tensão de uma das fiéis de sua igreja, o padre seguiu envolvido em suas atividades de catequese com os meninos.

Léon, cansado de seu amor sem esperança, parte para Paris a fim de concluir seus estudos. As memórias de Emma se transformam em paixão febril. Aos poucos ela se desespera, adoece e, um dia quando Charles a vê tossir sangue, convoca a mãe Bovary para ajudá-lo. A velha senhora sentencia: “– Ah! Ela se ocupa! Com quê? Com ler romances, maus livros, obras que são contra a religião e em que se zomba dos padres com discursos tirados de Voltaire. Mas tudo isso vai longe, meu pobre filho, e alguém que não tem religião, acaba sempre se dando mal” (p. 221).

Georges Bataille, em *O erotismo* (1987), sublinha que a violência do amor leva à ternura, que é forma durável do amor, mas introduz na busca dos corações um igual elemento de desordem, de sede de fraqueza e de antegosto de morte que os amantes encontram na busca dos corpos. E escreve: “O amor eleva o gosto de um ser por um outro a esse grau de tensão

¹⁷⁶ Todas elas deveriam ser chamadas amor? Ou deveríamos restringir a palavra “amor” apenas para um tipo peculiar de união?

em que a privação eventual da posse do outro – ou a perda de seu amor – não é sentida menos duramente que uma ameaça de morte” (BATAILLE, 1987, p. 156).

Quando Rodolphe Boulanger apareceu no consultório de Charles, ao ver Emma pela primeira vez, tirou suas conclusões a respeito da esposa do doutor: “Pobre mulherzinha! Isso anda bocejando atrás de amor, como uma carpa atrás da água, numa mesa de cozinha. Com três palavras de galanteria.... [...] seria só ternura! Sim, mas como se livrar dela depois?” (FLAUBERT, 2011, p. 226).

Por ocasião de um evento tradicional do lugar, em que se reuniam os moradores de Yonville, Rodolphe, com seu plano de conquista traçado, aproxima-se da senhora Bovary. Após esse colóquio inicial, como parte do plano de sedução, ele se ausenta por algum tempo: “Se no primeiro dia ela me amou, deve, pela impaciência de me rever, amar-me ainda mais. Continuemos, então!” (p. 255).

Decidido, vai visitar Emma. Com seu discurso amoroso previamente calculado: “Era a primeira vez que Emma ouvia dizer essas coisas para ela; e o seu orgulho como alguém que relaxa numa sauna, estirava-se mole e inteiramente ao calor dessa linguagem”¹⁷⁷ (p. 255). Com a saúde debilitada desde a partida do escrivão, Emma recebera de Homais a sugestão de que a prática da equitação melhoraria seu ânimo. Oportunidade que Rodolphe prontamente acata, vendo aí uma forma de levar a senhora Bovary para a floresta, generosamente oferecendo um de seus animais, assim como sua companhia.

Com esperança de vê-la recuperada, Charles lhe dá de presente um traje especial para montaria e, através de um bilhete, com inconsciente ironia comunica “*Minha mulher está a sua disposição*”¹⁷⁸. Rodolphe, em meio à paisagem bucólica, com firme intenção de seduzi-la, investe na linguagem: “Você está em minha alma como uma madona em um pedestal, num

¹⁷⁷ Lembramos a passagem de *O primo Basílio*: “E Luísa tinha suspirado, tinha beijado o papel devotamente! Era a primeira vez que lhe escreviam aquelas sentimentalidades, e o seu orgulho dilatava-se ao calor amoroso que saía delas, como um corpo ressequido que se estira num banho tépido: sentia um acréscimo de estima por si mesma, e parecia-lhe que entrava enfim numa existência superiormente interessante, onde cada hora tinha o seu encanto diferente, cada passo conduzia a um êxtase, e a alma se cobria de um luxo radioso de sensações!” (QUEIRÓS, Eça. *O primo Basílio*. São Paulo: Ática, 2004).

Entre *Madame Bovary* e *O primo Basílio* não se trata somente de identificação do tema, mas de concepção de obra, de acordo com Maria Luíza Dal Farra em “Eça Educador e Aprendiz”. A assimilação do assunto e a edificação do romance em torno do adultério – que tem como pressuposto um certo tipo de formação, como situação propícia ao isolamento da personagem, como consequência a inevitável “queda” – seguem o encadeamento e a disposição do romance de Flaubert. Há a possibilidade de cotejo entre diversas cenas e comportamentos: o procedimento das personagens na conquista amorosa, a cena do espelho [imediatamente posterior ao adultério], a proposta de fuga e a maneira como os amantes a recusam, a febre cerebral, a cena da convalescença e a da descrição da morte. (DAL FARRA, Maria Lúcia. Eça educador e aprendiz. In: QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. São Paulo: Ática, 2004, p. 3-10)

¹⁷⁸ Ver: “Quando a roupa ficou pronta, Charles escreveu ao senhor Boulanger que sua mulher estava à disposição dele e que contavam com a sua complacência” (FLAUBERT, 2011, p. 257).

lugar alto, firme, imaculado. Mas tenho necessidade de você para viver. Tenho necessidade de seus olhos, de sua voz” (p. 260).

Enquanto Emma experimentava toda sorte de sensações, após ter feito amor com Rodolphe: “como uma música às últimas vibrações de seus nervos comovidos” (p. 261); ele, por sua vez, com um charuto entre os dentes “consertava com o canivete uma das rédeas arrebatadas” (p. 261). Desde esse encontro, muitos outros se sucederam, sempre com ímpetos de sensualidade. Aos poucos, porém, ele deixou de cortejá-la: “ao cabo de seis meses, quando chegou a primavera, eles se encontravam, um em relação ao outro, como dois casados, que cultivam tranquilamente a chama doméstica” (p. 272).

Emma, já arrependida por ter-se envolvido nessa aventura amorosa, sentia-se humilhada por sua fraqueza e, desse sentimento, despontava outro: o rancor. Ao receber uma carta de seu pai, tomada de nostalgia, perdia-se em lembranças de um tempo distante.

Que felicidade naquele tempo! Que liberdade! Que esperança! Que abundância de ilusões! Nada sobrara delas! Ela as tinha gasto em todas as aventuras de sua alma, por todas as condições sucessivas, na virgindade, no casamento e no amor – perdendo-as assim, continuamente ao longo da vida, como um viajante que deixa alguma coisa de sua riqueza em todas as hospedarias do caminho (FLAUBERT, 2011, 274).

Essa passagem do romance evidencia um momento na vida da mulher em que sua experiência amorosa platônica (Léon) ou consumada (Rodolphe), passa a ser objeto de reflexão. Entre os dois amores, abre-se uma fenda em que Emma começa a divisar fantasias de amor romântico de desejo sexual, o que nos leva a pensar sobre a fusão dos corpos, de acordo com o que escreveu Bataille (1987): “A paixão nos repete incessantemente: se você possuísse o ser amado, este coração que a solidão devora, formaria um só coração com o do ser amado. Pelo menos em parte, essa promessa é ilusória. Mas, na paixão, a imagem dessa fusão toma corpo” (BATAILLE, 1987, p. 16).

O erotismo dos corpos, segundo Bataille, tem algo de pesado, de sinistro. Ele guarda a descontinuidade individual, que é sempre um pouco no sentido de um egoísmo cínico. Já o erotismo dos corações, escreve o autor, é mais livre. Aparentemente, a materialidade deste, separa-se daquele. Na verdade, o erotismo do corpo procede do que vem do coração e é, em geral, um aspecto estabilizado pela afeição recíproca dos amantes.

Em sua origem, a paixão dos amantes prolonga no campo da simpatia moral a fusão dos corpos entre si. Ela a prolonga ou lhe serve de introdução. Para quem sente uma paixão dessa natureza, explica Bataille, ela pode ter um sentido mais violento que o desejo dos corpos. Nunca se deve esquecer que, apesar das promessas de felicidade que a acompanham, ela introduz inicialmente a confusão e a desordem, escreve o autor: “A paixão venturosa

acarreta uma desordem tão violenta que a felicidade em questão, antes de ser uma felicidade cujo gozo é possível, é tão grande que é comparável ao seu oposto, o sofrimento” (BATAILLE, 1987, p. 15).

A trajetória de Emma Bovary em busca da realização de suas fantasias de amor e sua procura por alguém que fosse capaz de proporcionar momentos tão intensos quanto aqueles retratados nos romances, constituem os elementos que convencionamos agrupar nesta subseção: “Busca por uma realidade imaginária”. O passo seguinte será investigar nas personagens de Teolinda Gersão, que vimos até aqui analisando, as condições que o referido feixe de características acontece: se totalmente, ou apenas em parte. Conforme a sequência estabelecida desde o início da análise, a primeira da lista é Lavínia, de *O silêncio* (1984).

Recapitulando a subseção anterior, quando examinamos em que circunstâncias se deu a frustração em Lavínia, apontamos suas palavras estrangeiras, incompreensíveis para os membros da família: “*inastranka*”. Lídia, a filha, ao recordar, percebia o isolamento em que sua mãe se encontrava, mesmo cercada de pessoas: “uma anêmona num aquário, por detrás das paredes de vidro” (GERSÃO, 1984, p. 71).

A seguir, em uma longa sequência de imagens, vários elementos podem sugerir ou a solidão de Lavínia ou o imaginário infantil de Lídia que emerge em forma de lembrança: “Fecham-se de repente as barracas de doce, as caixas de gelados e os quiosques de maçã escarlates [...] pequenos patinadores deslizam ainda uma vez na pista e desaparecem na sombra” (p. 71).

Por outro lado, as imagens podem sinalizar a nostalgia da terra natal relatadas à filha pela mãe: “Os ursos polares, caminham devagar, os grandes ursos brancos caminham, Lavínia fuma diante das grades, segura na mão longa a boquilha preta – a neve, penso, a enorme extensão de neve, o céu pálido, o grande espaço, as árvores, as florestas brancas” (p.71). Podem, inclusive, sinalizar para lembranças de acanhados gestos afetivos da mãe pela criança contando histórias infantis: “Um dia eles saem do Jardim e descem a cidade, diz Lavínia, sobem as escadas e entram nas casas, os pequenos ursos abraçam as crianças que dormem nas camas, abraçam-nas como animais de brinquedo” (p. 72)

De certa forma, neste ponto de *O silêncio*, há um resumo do que tenha sido a vida de Lavínia. Em seguida, a organização narrativa se apresenta como uma ruptura, indicando o trânsito de uma situação a outra: “Então Lavínia parte, ao encontro de Herberto. Um dia ela parte de comboio, com uma pequena mala branca que um homem desconhecido lhe ajudou a pôr na rede e leva pendurado o endereço de um hotel num pequeno retângulo de couro” (p. 73).

O feixe de características que constitui o mitema III está relacionado ao sentimento amoroso que une (ou afasta) homens e mulheres. Os conceitos e ideias relativos ao amor em que nos apoiaremos para esta etapa da análise correspondem a pesquisas de estudiosos de variadas localizações geográficas e diferentes épocas na história. Na medida do possível, procuraremos contemplar obras de autores que abordem amor e sexualidade de acordo com tempo histórico em que cada enredo se insere. Por exemplo, os primeiros escritos de Freud a respeito da sexualidade feminina, ou autores que se voltem para tempos recuados em suas análises. Dessa forma, serão evidenciados, para a análise de Emma Bovary, Virita e Olímpia (FREUD, 1997, 2018; FOUCAULT, 1888; GAY, 1988; PERROT, 1991, 2005, 2007). As personagens Lavínia e Amélia serão analisadas, nesta subdivisão, a partir do que escreveram, entre outros: (HORNEY, 1959, 1971, 1985, 2007; BUTLER, 2003, 2009; BENJAMIN, 1996, 1998; DOLTO, 2001; RICH, 1983).

Robert J. Sternberg, desde o início de 1980, vinha estudando o amor. Seu foco inicial incidia sobre a estrutura. Foi somente no final desta década que o psicólogo propôs uma nova teoria triangular de amor. De acordo com este estudo, o amor pode ser compreendido como abarcando três componentes: intimidade, paixão e comprometimento. Diferentes tipos de amor circunscreveriam diferentes combinações desses componentes. Por exemplo, amor romântico seria caracterizado por intimidade acrescido de paixão; os amores de passatempo, alimentados somente por paixão, e o amor consumado ou completo, pela combinação desses três componentes: intimidade, paixão e comprometimento. Embora a referida teoria sistematizasse tipos de amor de uma forma como nenhuma antes o fizera, ela não foi capaz de explicar por que alguém poderia se apaixonar ou ser capaz de manter uma relação de amor com uma pessoa e não com outra.

Próximo ao meio da década de 90, Sternberg passou a ver as coisas sob outro prisma. Ele percebeu que precisaria entender e sistematizar as muitas histórias que ouvia a respeito de relacionamentos. Então, em *Love is a story: a new theory of relationships [O amor é uma história: uma nova teoria de relacionamentos]* (1999), ele formula sua visão de amor como uma história. E escreve: “The basic idea is that we tend to fall in love with people whose stories are the same as or similar to our own, but whose roles in these stories are complementary to ours. Thus, they are like us in some ways, but potentially unlike us in others”¹⁷⁹ (STERNBERG, 1999, p. 10).

¹⁷⁹ A ideia básica é que temos tendência de nos apaixonarmos por pessoas cujas histórias são iguais ou semelhantes às nossas, mas cujos papéis nessas histórias são complementares aos nossos. Assim, elas são como nós em alguns aspectos, mas potencialmente diferentes em outros.

Voltamos à história de amor entre Lavínia e Alfredo (o marido) ou Herberto (o amante). A voz narrativa, que já não é de Lídia, nos informa que ela está a caminho de seu encontro amoroso. O comboio avança depressa e ela se recosta melhor no respaldar do assento, reclina a cabeça para trás e todos os detalhes da viagem impressionam-na agradavelmente: a existência de um lugar para cada coisa, o assento forrado de veludo, a energia das máquinas que a incitam à ação: “Alegra-se com o movimento, a decisão tomada, a coragem de arrumar sua vida” (GERSÃO, 1981, p. 73).

Ao longo do tempo, nos mais diversos espaços, as pessoas costumam crescer ouvindo histórias de amor. Na década de 70, Erich Segal escreveu um romance *best-seller* intitulado simplesmente *Love Story*¹⁸⁰. Sternberg questiona se as relações amorosas da vida real são, de certa forma, influenciadas por tais histórias. Quando alguém é alertado para que seja realista, saiba separar imaginação e realidade e faça distinção entre fato e ficção, no fundo significa que conhecer melhor uma pessoa seja descobrir o que ela “realmente” é, ir além do que percebemos ou imaginamos o que ela pareça ser.

No contexto das relações pessoais, segundo Sternberg, uma separação clara entre fato e ficção simplesmente não é possível, porque a pessoa molda os fatos de um relacionamento para condizer com suas ficções pessoais. E sublinha: “As Immanuel Kant pointed out in *The critique of pure reason*, if there is an objective reality, it is unknowable. All we can know is the reality we construct. The reality takes the form of a story”¹⁸¹ (STERNBERG, 1999, p. 5).

Lavínia segue sua jornada ao encontro de um amor. Traz consigo uma pequena agenda com o número do telefone do hotel: “Comunicar com Herberto se tiver dificuldade em chegar. Mas não terá dificuldade em chegar, os sinais de trânsito funcionam, os comboios rodam nos carris, todas as direções são possíveis. Dentro de duas horas chegará” (GERSÃO, 1981, p. 73).

¹⁸⁰ Em 04 de fevereiro de 1970, *Love Story* apareceu pela primeira vez. Embora a crítica especializada tenha sido desfavorável, a aceitação dos leitores foi imediata. Tão logo foi publicado, o livro saltou para o topo da lista dos *best-sellers* do *New York Times Book Review*, permanecendo nesta posição por um ano. Um em cada cinco americanos lera a trágica história dos amantes. Traduzido para vinte e três idiomas, liderou como o mais vendido na Inglaterra, França, Itália, Brasil, Japão e Alemanha. O sucesso popular de Segal teve consequências, especialmente para sua credibilidade acadêmica. De repente, o professor que escreveu *Love Story* encontrou seus alunos e outros acadêmicos questionando a seriedade de seu propósito. Ele pode ter conquistado reputação como acadêmico, mas era de sua fama pelos roteiros que todos falavam. Os alunos, que já haviam ocupado os seiscentos assentos do auditório da faculdade de Direito de Yale, três vezes por semana, para ouvir as eletrizantes palestras de Segal sobre a civilização clássica, agora reclamavam de seu estilo extravagante. (PELZER, Linda C. *Erich Segal: a critical companion*. Westport: Greenwood Press, 1997).

¹⁸¹ Como Immanuel Kant apontou em *A crítica da razão pura*, se existe uma realidade objetiva, ela é incognoscível. Tudo o que podemos saber é a realidade que construímos. A realidade assume a forma de uma história.

Os gestos e impressões de viagem em Lavínia detonam bem-estar, encantamento e serenidade: “cruza as pernas com meias pretas, estende-as um pouco mais, procurando uma posição mais cômoda” (p. 73). Uma mulher satisfeita consigo mesma, com sua aparência: “Falta apenas um espaço de tempo muito curto, apenas o tempo de passar uma escova nos cabelos e pôr um pouco de bôn” (p.74).

Gerard Pommier em *Do bom uso erótico da cólera e algumas de suas consequências* (1996), lembra que Eros, o bebê rosado, bochechudo e sorridente faz esquecer um pouco, graças a suas feições [traits]¹⁸² simpáticas, outros dardos [traits] que não o são tanto assim. Tanatos¹⁸³, longe de ser irmão inimigo de Eros, é seu servo. Escreve o autor: “Na flecha atirada por Cupido, tendemos a ver um símbolo reservado ao amor infeliz, sem perceber que sua ponta não se volta apenas para o pretendente rejeitado, mas voa em direção a quem quer que caia sob sua lei. E quem pode vangloriar-se de escapar dela?” (POMMIER, 1996, p. 21).

Todo mundo reclama o olhar de um semelhante quando quer apropriar-se de seu próprio corpo e gozar com ele, escreve Gerard Pommier. É graças à atenção desse Outro que construímos um conjunto que assegura nossa presença no mundo. Dependemos do Outro. E qualquer tentativa de se libertar dessa alienação implicaria extrema dificuldade. Ao buscar violentamente a posse do (a) amado (a), é o próprio corpo que a pessoa quer apreender, e sua eventual cólera para com o semelhante manifesta-se proporcionalmente à sua dependência, à sua impotência para rompê-la. Essa violência insidiosa da relação com o semelhante significa

¹⁸² Os pesquisadores Gerald Matthews (professor de Psicologia na Universidade de Cincinnati), Ian J. Deary (professor de Psicologia na Universidade de Edinburgo) e Martha C. Whiteman (membro honorário em Psicologia de Edinburgo), elaboraram uma pesquisa a respeito de traços de personalidade [traits]. Segundo os autores, a ideia de traços de personalidade pode ser tão antiga quanto a própria linguagem humana. Aristóteles (384-322 a. C.), escrevendo a *Ética* no século IV a. C., viu disposições como vaidade, modéstia e covardia como determinantes-chave do comportamento moral e imoral. Ele também descreveu diferenças individuais nessas disposições, muitas vezes referindo-se ao excesso, defeito e níveis intermediários de cada uma. Seu aluno Teofrasto (371-287 a. C.) escreveu um livro que descreve trinta “temperamentos” ou tipos de personalidade, do qual um tradutor observou que o título de Teofrasto poderia ser melhor traduzido como “traços” [traits]. A chave para todo seu empreendimento era a noção de que os traços de caráter individual bons ou ruins podem ser isolados e estudados separadamente. Atualmente, há um grande número de palavras que podem ser usadas para descrever personalidade. Muitas dessas palavras têm significados bastante semelhantes: preciso, cuidadoso, meticoloso e aplicado parecem estar relacionados a uma qualidade específica de probo, consciente ou responsável. Essas características sobrepostas podem ser agrupadas como um amplo aspecto ou dimensão da personalidade. A questão então passa a ser: Qual é o número de dimensões amplas necessárias para descrever os principais elementos de qualquer personalidade individual? Muito esforço de pesquisa foi dedicado à elaboração de esquemas classificatórios das dimensões fundamentais da personalidade. (MATTHEWS, Gerald, DEARY, Ian J., WHITEMAN, Martha C. *Personality Traits*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009).

¹⁸³ Em *Eros e a civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud* (1975), Herbert Marcuse aponta que a metapsicologia de Freud é uma tentativa sempre renovada para desvendar e investigar a implacável necessidade da vinculação íntima entre civilização e barbarismo, progresso e sofrimento, liberdade e infelicidade. Essa vinculação se revela, substancialmente, como uma relação entre Eros e Thanatos. Marcuse escreve: “Freud discute a cultura não de um ponto de vista romântico ou utópico, mas com base no sofrimento e miséria que sua implementação acarreta” (MARCUSE, 1975, p. 37).

uma alienação que, na maioria das vezes, é consentida, quando não buscada, acrescenta Pommier: “Assim, existe uma generalidade da imantação pelo próximo. O *Nebenmensch*¹⁸⁴ nos atrai, e é contra um fundo propício ao conflito entre os senhores e à revolta dos escravos que se perfila a atração sexual” (POMMIER, 1996, p. 22).

Lavínia chega a seu destino. Ficamos sabendo por meio da voz narrativa que vem relatando esse trajeto desde seu início. Ela passa entre a multidão apressada que chega e parte. Carrega sua mala, tão pouco pesada, que ela mesma leva sem esforço. Anônima, atravessa a rua e toma um táxi. Salta diante do hotel. Na recepção, um homem procura a reserva em nome de Herberto X. Ela sobe no elevador. Caminha ao longo do corredor. Bate à porta: “Herberto abraça-a, beija-a longamente na boca, despe-a devagar. Deitar contra seu corpo” (GERSÃO, 1981, p. 75).

Robert J. Sternberg (1999) observa que, embora criemos nossas próprias histórias, nós o fizemos dentro do contexto de nossos costumes culturais. Há uma pressão contínua, apesar de sutil, para criar apenas histórias culturalmente aceitáveis, sublinha Sternberg: “People may be executed in one time or place for a story – about adultery, for example – that in another time or place would scarcely raise an eyebrow”¹⁸⁵ (STERNBERG, 1999, p. 43).

Observamos um recurso de que Gersão lança mão ao estabelecer determinados vínculos: há pensamentos em Lavínia em que o verbo indicando decisões ou ações futuras é usado em sua forma de infinitivo impessoal: “comunicar com Herberto, se tiver dificuldade em chegar” (p. 73), ou “Deitar-se contra seu corpo” (p.75). Supomos que a impessoalidade verbal, nesse caso, denote a dificuldade de Lavínia com o manejo do idioma.

A ruptura no texto, conforme apontamos, marca a mudança repentina de uma personagem a outra ou de um tempo a outro. O que vem a seguir é um relato longo, igualmente iniciado com a forma impessoal do verbo: “Subir o elevador, abrir a porta, abraçar Afonso” (p. 75). Trata-se agora de ações de Lídia.

¹⁸⁴ *Nebenmensch* – Tradução: companheiro, homem companheiro – Refere-se ao que Freud escreveu em “Projeto para uma psicologia científica” (1985). Esse estudo inicial repercutiu em toda sua obra. Pommier se reporta a essa passagem: “O organismo humano é, a princípio, incapaz de promover essa ação específica. Ela se efetua por *ajuda alheia*, quando a atenção de uma pessoa experiente é voltada para um estado infantil por descarga através da via de alteração interna”. A seguir, Freud complementa: “Quando a pessoa que ajuda, executa o trabalho da ação específica no mundo externo para o desamparado, este último fica em posição, por meio de dispositivos reflexos, de executar imediatamente no interior de seu corpo a atividade necessária para remover o estímulo endógeno. A totalidade do evento constitui então a *experiência de satisfação*, que tem as consequências mais radicais no desenvolvimento das funções do indivíduo. (FREUD, Sigmund. “Projeto para uma psicologia científica” [1895]. In: *Obras Completas de Sigmund Freud*, Vol. I. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996 pp. 212-300).

¹⁸⁵ Em determinado tempo ou lugar, as pessoas podiam ser executadas por conta de uma história – como adultério, por exemplo – que em outro tempo e lugar não causaria nada mais que um erguer de sobrelha.

Se o infinitivo impessoal em Lavínia expressa dificuldade em flexionar verbos conforme as exigências da norma culta da língua portuguesa, em cada situação específica, por se tratar de falante estrangeira, em Lídia pode significar tédio, ação repetida. Há um paralelo estabelecido ao longo do texto entre as personagens de mãe e filha. Neste ponto do romance, a concomitância dos eventos encaminha o enredo para seu desfecho. Assim como para Lavínia a expressão “deitar-se sobre seu corpo” representaria um prazer, a concretização de uma história de amor, para Lídia é indício de monotonia: “Ele a beija longamente na boca, despe-a devagar. Deitar-se contra o seu corpo. Dormir, depois do amor, e no sono ser longa e brilhante como um rio. Dormir e estar só durante o sono e acordar de manhã sobre um campo uniforme e sem paisagem” (p. 75).

A passagem que segue é estruturada de tal forma a indicar o momento em que Lídia começa a elaborar sua decisão. Detalhes da narrativa remetem à rotina, insatisfação, frustração e, por fim, uma tomada de atitude. Na ausência de Afonso, em sua reflexão, Lídia questiona: “E quando ele está longe eu recupero meu próprio tempo, em que nada nunca ficou estabelecido e é sempre possível organizar-se de outra forma?” (p. 75).

O cenário da casa, nesse momento decisivo na vida de Lídia é retratado: “As coisas escondidas assomam, empurram as tampas das caixas, deslizam para fora das gavetas, saltam dos armários, bolas de vidro rolando irisadas, sob a luz, bruxuleando no tapete, aladas folhas secas estalando ao de leve” (p. 75). Vale lembrar que as “coisas escondidas” que, nesta fase da história, empurram tampas e deslizam para fora, são retomadas de uma passagem anterior, em que as mesmas peças eram: “vivas, espalhadas que ela trouxera consigo e no começo andavam livres, soltas, contas de colar, folhas, pedras [...] aos poucos foram sendo arrumadas, soterradas pela casa, que não as aceitara nunca, porque destruíam sua ordem antiga” (p. 60).

Destacamos o excerto em que Lavínia parte ao encontro de Herberto. A descrição da preparação para a partida se dá intercalada a outros episódios que compõe a tessitura de *O silêncio*. Somente na terceira parte, é que a descrição deste evento, iniciada em outra fase da narrativa, se completa.

Quase dançando, Lavínia se prepara para deixar a casa de Alfredo. Ela não se furta à observação de um certo cansaço em si, uma elasticidade perdida, um peso a mais no ângulo da cintura. Com um pincel de arminho branco passa no rosto uma camada de pó-de-arroz, umas gotas de seu perfume, “com uma discreta suspeita de jasmim” (p. 98). Colar de jade, que realça o verde de seus olhos, batom vermelho vivo e nas pálpebras, sombra em tons de verde em combinação com ocre-dourado, destacando o loiro de seus cabelos. Na ânsia de sair

correndo e deixar tudo para trás, não tem mais tempo de rever nada: “Oh, Deus, onde estão as agulhas, perderei o comboio e atirar-me-ei da janela se perder o comboio” (p. 98)

As fases que convergem para o instante em que Lavínia abandona o lugar são dispostas em episódios alternados, evidenciando em *O silêncio* fragmentos que, tal qual peças de um jogo, é preciso reuni-los para que se obtenha a totalidade do conjunto. Juntando os componentes, completamos o mosaico que representa seu processo em busca do que imaginou. As características evidenciadas na narrativa de *O silêncio* para a constituição da personagem Lavínia encontram afinidades na trajetória de Emma Bovary. Em movimento reativo contra a frustração, houve a tentativa de transformar a realidade, de sair da posição passiva, de um destino chancelado pelo desejo de outro, nesse caso, o marido.

No que se refere aos movimentos no sentido de realizar o que capturava sua imaginação, há pontos de convergência entre uma e outra. São mulheres frustradas com a vida conjugal e submissas a normas sociais. No excerto a seguir, Vargas Llosa se refere a Emma, mas a citação se aplica a Lavínia, justificando, de certa forma, nossa afirmação de que se configura a reatualização do mito: “A escravidão parece a ela não apenas produto de sua classe social – pequena burguesia controlada por determinados meios de vida preconceituosos [...] –, mas também, e talvez sobretudo, como consequência de ser mulher” (VARGAS LLOSA, 2015, p. 163).

O mesmo contexto verificado em Emma, ressalvadas as peculiaridades de cada uma, pode ser percebido nas personagens Lavínia, (*O silêncio*, 1984), Amélia (*A árvore das palavras*, 2004) ou Olímpia (*Passagens*, 2014). Em Virita (*A casa da cabeça de cavalo*, 2017), o encadeamento apresenta alguns traços que a particularizam. Passemos, pois, ao exame desses traços.

Ao contrário das outras personagens, a frustração de Virita não decorre das platitudes¹⁸⁶ do casamento. Sua busca por uma realidade imaginária vem antes de seu desapontamento. Como vimos, o casamento de Maria do Lado causou grande surpresa entre os moradores, já que até o dia da oficialização do pedido, todos julgavam ser Virita a futura noiva. O desgosto dela foi diminuindo aos poucos e, quando, de repente, decidiu aprender francês com Filipe, colhido de surpresa, ninguém soube como evitar.

Virita soube transformar as lições em momentos inesquecíveis de glória. Como se tivesse atravessando um *boulevard* de carruagem, ela descia de seu quarto. Punha um lenço de *blonde*, um chapeuzinho franzido ou uma fita no cabelo. Por pouco não trazia uma sombrinha de folhos, dizia Ercília: “É verdade que Filipe a imaginava às vezes a abrir essa mesma

¹⁸⁶ FLAUBERT, Gustave. 2011, p. 410.

sombrinha, descendo da carruagem no Bois de Boulogne, enquanto a seu lado corria um enorme galgo cor de prata” (GERSÃO, 2017, p. 153).

Os dois caminhavam juntos, sem plano, aos tropeções. Ele jamais seria um professor competente. Não possuía um método, uma forma de ensinar uma língua, mesmo que fosse a sua. A respeito das lições, dizem os *invisíveis*: “Por mais desastrado que seja, ela segue-o. Bastará que ele fale. De certo modo vai agora à frente dele, pedindo-lhe que corra mais depressa. Estendendo-lhe a mão: Vem, vem. Saltando obstáculos, voando sobre um campo de palavras” (p. 156).

Ao abrir um atlas, Filipe procura um mapa e segue com o dedo os lugares: “*Marseille, Toulouse, Lyon, Vichy, Là, c’est Paris. Ah, oui. L’Allier, affluent de la Loire*”¹⁸⁷ (p. 156). Os dois se perdem em devaneios. Ora estão em bosques junto ao rio, ora em hotéis de luxo, de onde ecoam sons de violino e tinir de cristais: “Íntimo e secreto como o quarto do Grand Hotel aonde sobem para mudar de *toilette*, antes do jantar [...] há um momento em que ela está despida entre um vestido e outro” (p. 156).

Em geral são as lembranças dos *invisíveis* que trazem acontecimentos. Há situações, porém em aparece outra voz narrativa. A descrição sublime, por exemplo, que mostra o encontro dos dois nos raros momentos de que dispõem: “Por vezes as palavras têm caprichos, fugas, ou esperam por eles nas curvas dos caminhos, na dobra dos montes, e quando eles se aproximam e estão quase a tocar-lhes, levantam voo de repente” (GERSÃO, 2017, p. 156).

As histórias que contaram a respeito de Filipe sobre sua origem, de como viera parar em Portugal apenas o divertiam e ele deixou que circulassem em torno de si, sem tocá-lo. A história verdadeira era quotidiana e banal. E apenas a Virita ele poderia mostrar. Em sua imaginação ele via: “a casa de seus pais e seus avós, na cidade a beira do rio. Ela entenderá as razões por que ele se tornou tão elegante e secreto. Debaixo das árvores, perdoa-lhe por ter sido fraco, por ter enlouquecido na véspera do casamento” (p. 152).

Quatro tipos básicos de amor são descritos por C. S. Lewis em *The four loves* (1960) [*Os quatro amores*]: afeição, amizade, amor erótico e amor divino. Sobre o amor erótico, Lewis aponta que a evolução de Eros (a variação humana) se trata de algo que teve origem fora de Vênus, uma complicação tardia do imemorial impulso biológico. Não devemos presumir, no entanto, que isso é necessariamente o que acontece dentro da consciência individual. Pode haver aqueles homens que primeiro sentem mero apetite sexual por uma mulher e então, em um estágio posterior, “apaixonam-se por ela”. Lewis, no entanto, não acredita que isso seja comum; muito frequentemente o que vem em primeiro lugar é

¹⁸⁷ Marselha, Toulouse, Lyon, Vichy, lá está Paris. Ah, sim. O Allier, afluente do Loire

simplesmente uma preocupação encantada com a Amada. É uma preocupação no sentido geral, não específica, com ela em sua totalidade. Segundo o autor, um homem neste estado realmente não tem tempo para pensar em sexo. Ele está muito ocupado pensando no ser amado.

O fato de ela ser mulher é muito menos importante do que o fato de que seja “esta mulher”. Trata-se de um homem cheio de desejo; porém, sem qualquer nuance sexual. Se fosse questionado sobre o que queria, normalmente, a verdadeira resposta seria: “Continuar pensando nela”, observa Lewis: “And when at a later stage the explicitly sexual element awakes, he will not feel (unless scientific theories are influencing him) that this had all along been the root of the whole matter”¹⁸⁸ (LEWIS, 1960, p. 133).

Nesse cenário amoroso, em uma época que marcava o início de uma nova estação, Virita descobriu em um livro a linguagem das flores. Copiou em ordem alfabética numa folhinha e passou a Filipe durante a lição de francês. Ácer significava reserva; alfeneiro, a defesa; já acónito, a distância. Nenhuma dessas lhe interessou. Alecrim que dizia *Je t’aime, Je t’aime, Je t’aime*, ela prendeu ao peito três raminhos. E colheu braçadas de amendoeira, aveleira e balsamina, pois, como ela pensava, reconciliação, impaciência e aventura são muito bem-vindas na linguagem do amor.

Acanto, ela não conhecia; porém, os nós indissolúveis de seu significado, ela bem que gostaria de comunicar. E o agárico? Trazia em seu sentido: não conheço obstáculos. A respeito do novo código de comunicação amorosa, concluiu: “Palavras assim eram pronunciadas nos romances por mulheres muito belas, de cinturas finas, que jogavam a vida como quem se atira da janela: Não conheço obstáculos. O agárico também ela seria capaz de usá-lo. Mas onde encontrá-lo? ” (GERSÃO, 2017, p. 158).

Agárico era um tipo de cogumelo, descobrira Virita folheando pacientemente o dicionário. Não poderia usá-lo ao peito, pois. Mas comê-lo, poderia. Ousadamente serviria um prato a Filipe e diria com os olhos: “Não conheço obstáculos. Podem ser cogumelos venenosos, mas eu não recuo nem um passo. O amor pode ser um veneno e a morte, mas eu não conheço obstáculos. *Mon amour pour toi peut être mon poison et ma mort, mais je ne connais pas d’obstacles*”¹⁸⁹ (p. 159).

As atitudes de Virita, por um lado desmedidas, sem conhecer obstáculos; por outro, desesperadas, sem medir consequências, nos conduzem às singularidades do sentimento

¹⁸⁸ E quando em um estágio posterior o elemento explicitamente sexual despertar, ele não sentirá (a menos que teorias científicas o estejam influenciando) que isso sempre foi a raiz de toda a questão.

¹⁸⁹ Meu amor por ti pode ser meu veneno e minha morte, mas eu não conheço obstáculos.

amoroso expressas por Bataille (1987). Segundo o autor, para os amantes há mais chance de não poder se reencontrar longamente do que gozar de uma contemplação alucinada da continuidade que os une. Dessa forma, as chances de sofrer são tão grandes, que somente através do sofrimento a significação completa do amado é revelada. Bataille escreve: “Se o amante não pode possuir o ser amado, algumas vezes pensa em matá-lo: muitas vezes ele preferiria matar a perdê-lo. Ele deseja em outros casos sua própria morte. O que está em jogo nessa fúria é o sentimento de uma continuidade¹⁹⁰ possível percebida no ser amado” (BATAILLE, 1987, p.15).

Com flores mais familiares e crescidas no quintal como rosa, cravo, pelargônio, gerânio, cevadilha, madressilva, malmequer, Virita criou novas combinações: “Rosa: à entrada da quinta; cravo, ao cimo do olival; pelargônio, no ribeiro, ao pé do carvalho grande; gerânio, atrás do muro da horta; cevadilha, no caramanchão; madressilva, junto à porta lateral da capela” (GERSÃO, 2017, p. 159).

Através desse código marcavam encontros apressados nos campos, entre as ervas. Outros aconteciam na casa, à hora da sesta, em horas mortas no calor do verão. Com a cumplicidade de Badala que, conforme a conveniência, achava, perdia ou trocava chaves, lembram os *habitantes invisíveis*: “Houve assim momentos em que escaparam à vigilância da Casa, disse Ercília, e se soltaram finalmente os cabelos presos, os ganchos, travessões, colchetes, espartilhos, se soltaram os corpos e as palavras não ditas, como água enfim correndo, de fraga a fraga” (p. 160).

A relação sexual é, conforme aponta Françoise Dolto, em *Sexualidad Femenina: la libido genital y su destino femenino*¹⁹¹ (2001) [*Sexualidade feminina*], sem dúvida, um ato surreal no sentido pleno do termo, um ato deliberado em um tempo suspenso, em um lugar onde dois corpos são transmutados pela perda da referência peniana comum e complementar ao falo.

O ponto em que a potência fálica impessoal se manifesta, originada de seu abandono do narcisismo, é o ápice da curva do enfrentamento em cada uma das pessoas do casal, das pulsões de vida com ritmos orgânicos, circulatório e respiratório, intensificados, em sua amplitude, até o galope do coração e das pulsões de morte, no silencioso, total e profundo abandono da consciência “consciente”, isto é, o gozo no decorrer da realização orgástica. E escreve: “La realización de su deseo en el orgasmo completo exige de la mujer una total

¹⁹⁰ A continuidade apontada por Bataille trata-se da união de dois seres descontínuos que, na busca de afirmação erótica, através da fecundidade, atingem a continuidade. Nessa formação primária, o novo ser, também ele é descontínuo.

¹⁹¹ Título Original: *Sexualité feminine*. Paris: Gallimard, 1996.

participación en el encuentro emocional y sexual con su compañero”¹⁹² (DOLTO, 2001, p.199)

Em Virita a busca por uma realidade imaginária se caracteriza como uma forma de transgressão à imposição despótica de seu pai. Ciente da intenção de um jovem em se casar com uma filha, Duarte Augusto, determina que o enlace se dê com outra delas. Nesse cenário de consequências nefastas do despotismo paterno, ao analisamos a tentativa de Virita em fruir, mesmo que precariamente, alguns momentos de amor com Filipe, verificamos aspectos do casamento Maria do Lado. Conforme evidenciamos, a trajetória de uma é atravessada pela da outra em *A casa da cabeça de cavalo* (2017).

Ao destacarmos o que escreveu C. S Lewis em *The four loves* (1960), reportamo-nos à influência de Eros nos encontros amorosos. Porém, quando é Vênus que entra em ação, esses encontros manifestam outra ordenação. A experiência sexual, segundo Lewis, pode ocorrer fora de Eros, sem que o indivíduo esteja “apaixonado”; além disso, Eros inclui outros eventos além da atividade sexual. A investigação do autor não é relativa ao que há em comum entre a sexualidade de seres humanos e a dos animais, ou dos humanos em geral, mas a uma variante dela que se desenvolve dentro do “amor”, dentro de Eros.

O elemento sexual carnal associado a Eros, Lewis chama de Vênus. Nesse caso, trata-se somente do que é sexual, sem o teor enigmático ou sutil averiguado pela psicologia profunda. Seu sentido é óbvio, ou seja, aquilo que é conhecido por quem experimenta, o que poderia ser comprovado como sexual através das observações mais simples. A sexualidade pode operar sem Eros ou como parte de Eros.

Lewis adverte que a distinção que ele propõe tem a finalidade de limitar sua investigação, sem qualquer implicação moral. Não é a presença ou ausência de Eros que torna o ato sexual “puro” ou “impuro”, degradado ou apazível, legal ou ilegal: “If all who lay together without being in the state of Eros were abominable, we all come of tainted stock”¹⁹³ (LEWIS, 1960, p. 132).

Se, por um lado, uma das irmãs vivia um romance furtivo, guiado por Eros, por outro, sob o mesmo teto de seu pai, Duarte Augusto, a outra mantinha um casamento condizente com a obediência cristã. Conforme C. S. Lewis, as épocas e lugares em que os casamentos estavam condicionados a Eros representavam uma minoria. E escreve:

¹⁹²A realização de seu desejo no orgasmo completo requer que a mulher participe totalmente do encontro emocional e sexual com seu parceiro.

¹⁹³ Se todos aqueles que se deitam fora do estado de Eros são desprezíveis, todos nós viemos de estoques contaminados.

Most of our ancestors were married off in early youth to partners chosen by their parents on grounds that had nothing to do with Eros. They went to the act with no other ‘fuel’, so to speak, than plain animal desire. And they did right; honest Christian husbands and wives, obeying their fathers and mothers, discharging to one another their ‘marriage debt’, and bringing up families in the fear of Lord¹⁹⁴ (LEWIS, 1960, p. 132).

Ao examinar a ocorrência de reatualização do mito literário bovariano no percurso narrativo da personagem Virita, selecionamos aspectos análogos na história de cada uma. Da compleição de Emma, ao tempo de sua meninice, seu encanto é destacado: “Com os cabelos em tranças, vestido branco e sapatos de lã preta, tinha um jeito gentil e os senhores, quando ela voltava ao seu lugar, inclinavam-se para dar-lhe parabéns” (FLAUBERT, 2011, p. 126). Ao construir a personagem Virita, Teolinda Gersão põe em ação uma linda jovem, vaidosa da própria aparência, acostumada a elogios e olhares fascinados: “Virita partilhava inconscientemente desde sempre essa visão de mundo” (GERSÃO, 2017, p. 75).

Entre as características do mito de Emma Bovary identificadas em Virita, relativas ao que convencionamos agrupar em um feixe: “Busca por uma realidade imaginária” está o arrebatamento com que uma e outra se entregaram à paixão: “*Mon amour por toi peut être mon poison et ma mort, mas je ne connais pas d’obstacles*”¹⁹⁵, escrevia Virita, em um bilhete cifrado a Filipe. Por sua vez Emma, embevecida: “Rodolphe tinha recebido um sinete com esta divisa: *Amor, nel cor*”¹⁹⁶.

Diante do exposto, podemos concluir que a reatualização do mito bovariano acontece plenamente em Virita no que se refere ao conjunto de elementos agrupados pertinentes à busca por uma realidade imaginária. Assim como em Emma, Virita se move, por um lado, em devaneios românticos; no entanto, visto de outro modo, ela faz movimentos no sentido de realizar seu desejo. Trata-se, de fato, de uma realidade imaginária, mas elas só descobrirão ao final da jornada.

Em *Lust: What we know about human sexual desire* (1999) [*Luxúria: O que nós sabemos sobre o desejo sexual humano*], Pamela Regan e Ellen Berscheid observam que Freud passou a se interessar pelas associações entre a sexualidade e desenvolvimento da personalidade humana e experiências de vida como o amor romântico quando descobriu que

¹⁹⁴ A maioria de nossos ancestrais se casou no início da juventude com parceiros escolhidos por seus pais por motivos que nada tinham a ver com Eros. Eles iam para o ato sem nenhum outro ‘combustível’, por assim dizer, do que o natural desejo animal. E eles agiam certo; maridos e esposas cristãos e honestos, obedecendo a seus pais e mães, descontando um no outro sua ‘dívida de casamento’ e formando famílias no temor a Deus Nosso Senhor.

¹⁹⁵ Ver nota 189.

¹⁹⁶ Escrito em italiano: “Amor no coração”. Louise Colet deu a Gustave Flaubert uma prova de amor com esse lema (FLAUBERT, 2011, p. 490 – Nota 44). Lembramos que entre as “lembrancinhas” de Emma para Rodolphe havia uma cigareira: “igualzinha à do visconde, que Charles tinha há tempos recolhido na estrada” (FLAUBERT, 2011, p. 195).

muitos dos sintomas histéricos ou neuróticos de suas pacientes tinham origem sexual. Assim, dos escritos de Freud em *Sexuality and the psychology of love*¹⁹⁷ (1997) [*Sexualidade e a psicologia do amor*], destacamos: “Hitherto we have left it to poets and imaginative writers to depict for us the ‘conditions of love’ under which men and women make their choice of an object, and the way in which they reconcile the demands expressed in their phantasy with the exigencies of real life”¹⁹⁸ (FREUD, 1997, p. 39 – *grifo do autor*).

Segundo as palavras do psicanalista, os escritores possuem qualidades que os habilitam para versar sobre e amor e desejo; em especial, uma sensibilidade de percepção em relação aos sentimentos ocultos dos outros e a coragem de dar voz a suas próprias mentes inconscientes. Porém, ele observa, do ponto de vista do conhecimento, uma circunstância diminui o valor do que eles manifestam. Os escritores estão sujeitos a certas condições; eles devem evocar prazer intelectual e estético, bem como determinados efeitos sobre as emoções. Por esta razão, eles não podem reproduzir a realidade inalterada; eles têm que isolar porções dela, separá-las de sua conexão com os elementos perturbadores, preencher lacunas e suavizar o todo. Escreve Freud:

This is the privilege of what is called ‘poetic licence’. They can display no great interest, moreover, in the origin and growth of those conditions of mind which they portray in being. It is inevitable, therefore, that science should lay hands on the stuff which poets have fashioned so as to give pleasure to mankind for thousands of years, although its touch must be clumsier and the result in pleasure less¹⁹⁹ (FREUD, 1997, p. 39 – *grifos do autor*).

Para a composição desta etapa da pesquisa: “Busca por uma realidade imaginária”, vimos nos apoiando em estudos que remetem a aspectos da sexualidade humana, desejo e amor através de variados enfoques, em diferentes épocas. Seguindo a ordem das personagens aqui examinadas, passamos à análise dos componentes que constituem o terceiro mitema em Amélia, personagem de *A árvore das palavras* (2004). No caso dela, a busca não se relaciona a um tipo de amor específico, erótico ou romântico por exemplo. Para sua análise, o aporte teórico será evidenciado com base na psicologia, psicanálise, filosofia ou história.

¹⁹⁷ Esta obra, com edição de Philip Rieff, é a reunião dos artigos de Freud a respeito da sexualidade e estão organizados seguindo a ordem em que apareceram ao público. Primeira publicação: Simon and Schuster: Nova Iorque, 1963.

¹⁹⁸ Até agora, deixamos aos poetas e escritores imaginativos a tarefa de descrever para nós as "condições de amor" sob as quais homens e mulheres fazem sua escolha de um objeto, e a maneira como eles harmonizam as demandas expressas em sua fantasia com as exigências da vida real.

¹⁹⁹ Este é o privilégio do que é chamado de ‘concessão poética’. Além disso, eles não podem demonstrar grande interesse na origem e no desenvolvimento das condições mentais que retratam nos seres. É inevitável, portanto, que a ciência ponha as mãos nas coisas que os poetas criaram para dar prazer à humanidade por milhares de anos, embora seu toque deva ser mais desajeitado e o resultado em prazer menor.

Na subdivisão anterior, ao observarmos seus constituintes em Amélia, mencionamos a falta de elementos suficientes para apontar as razões de sua frustração. Até ali ficaram evidentes o desejo de ascender socialmente e o desgosto por pertencer à classe social a que estava inserida. Ao longo da narrativa, as informações vão sendo introduzidas e, aos poucos, Amélia vai se dando a conhecer. Em relação à reatualização do mito de Emma Bovary, julgamos que acontece. Há algumas discrepâncias, mas ao final, reunindo os elementos é possível perceber que as diferentes fases da vida matrimonial de Amélia se ajustam à descrição das sucessivas etapas do fracasso no casamento de Emma.

Retomamos o mitema anterior, no ponto em que Gita, a respeito do alcance e consequências de palavras proferidas, refletia: “Transformam-se em pedras [...]. Não voltam nunca mais para trás” (GERSÃO, 2004, p. 74). Partimos deste trecho em que, no mesmo fluxo, a menina prossegue em suas ponderações:

A mentira é assim como a desgraça, que primeiro andou por longe, sem fazer mal às pessoas, começou por se chegar às árvores e deixou-as estropiadas, torcidas, gemendo no vento, crescendo curvadas sobre a terra, em lugar de se levantarem para o alto, árvores loucas, mortas-vivas, que não sabem do dia nem da noite, do sol nem da chuva. Depois, a desgraça saiu da floresta e entrou no povoado e, tal como fizera com as árvores, semeou aleijões entre as pessoas. (GERSÃO, 2004, p. 74).

Fecha-se um ciclo na trajetória das personagens e na segunda parte do romance se estabelece uma nova configuração. Amélia, até aqui ambientada em um contexto doméstico, dedicando-se ao trabalho com costuras, insere-se em outros cenários, em tardes de domingos, por exemplo, em que caminhava com seus sapatos de salto por que “o mundo era feito para pisar com saltos altos, que davam elegância ao andar, e faziam cair de outro modo os vestidos” (p. 82).

A paisagem urbana emerge no compasso de suas longas caminhadas: “A cidade, verdadeiramente, começava na António Enes e na Princesa Patrícia”²⁰⁰ (p. 82). Como que arremessada à realidade, volta-se para o outro lado: “O resto não contava e não tinha importância se deixasse um pormenor esquecido [...]. O outro lado, por teimar em embrenhar-se no novelo confuso do “Caniço”²⁰¹, perdia sempre, em dada altura, a geometria” (p. 83). Ela percebe que é tempo de se apressar. Tinha que chegar a casa antes, mudar de roupa e sentar-se outra vez na máquina de costura: “só no último minuto apanhava o machimbombo, corria para

²⁰⁰ Em sites de busca por imagens é possível ver a atual capital de Moçambique, Maputo. Verificamos a existência de todas as ruas mencionadas no excerto destacado. Tal qual a descrição no romance, os lugares são encantadores.

²⁰¹ Ver: SILVA, Arménio Neves da. **Dinâmica socioespacial e produção habitacional na periferia de Maputo-Moçambique a partir da década de 1970: Destaque para os Bairros Polana Caniço A e B** dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas – Programa de Pós-Graduação em Geografia. 188p. Florianópolis, SC, 2011.

casa, para chegar antes deles²⁰² e sentar-se a trabalhar como se nada fosse. Era uma mentira inútil, mas tinha prazer em mentir-lhes” (p. 84).

Em *Sobre mentiras, secretos y silencios*²⁰³ (1983) [*Sobre mentiras, segredos e silêncios*] Adrienne Rich sublinha que a mentira se faz com palavras e também com silêncios. A mulher que mente em suas relações pessoais: “puede o no premeditar e inventar sus mentiras. Puede ser que ni siquiera piense de una forma calculada lo que está haciendo”²⁰⁴ (RICH, 1983, p, 224). A pessoa que mente, segundo Rich, vive com medo de perder o controle. Não consegue sequer imaginar uma relação sem manipulação, já que tornar-se vulnerável diante de outra pessoa, representa para ela a perda do controle.

Mentir habitualmente como forma de vida, escreve Adrienne Rich, significa perder o contato com o inconsciente. É algo como tomar pílulas para dormir: permitem o sono, mas impedem de sonhar. O inconsciente, no entanto, quer a verdade e deixa de se comunicar com aqueles que querem alguma coisa a mais, além da verdade.

Amélia desejava caminhar a tarde inteira à beira da praia lisa e deserta. Havia um machimbombo que chegava à Costa do Sol, mas ela detestava as pessoas que usavam esse tipo de transporte para fazer piquenique na praia. Por outro lado, tinha enorme admiração por mulheres ricas que encomendavam trabalhos de costura em sua casa, mesmo que pequenos consertos: “Apressara-se a dizer às freguesas: À quarta-feira não faço provas. Vou ao Sommerschild²⁰⁵. [...] Nunca diria que se tratava da roupa das crianças e, ocasionalmente alargava ou ajustava as fardas das criadas” (GERSÃO, 2004, p. 86-7)

Às pessoas de seu círculo de convivência o trato de Amélia era indiferente. Mulheres habitantes de bairros elegantes tinham seu maior apreço e consideração. A parte rica da cidade era vista como valorosa; no entanto, a seu ver, os bairros da periferia não possuíam valor algum. Em Karen Horney (1971), encontramos discussões a respeito de aspetos comportamentais semelhantes aos descritos na personagem Amélia.

Dizer que as pessoas tendem a dar as costas para não ver aquilo que lhes traz desconforto, segundo Horney, é uma explicação insuficiente. A psicanalista aponta que o grau com que cada um apaga as coisas depende de quão grande é seu interesse em fazê-lo. Contudo, a cegueira artificial demonstra simplesmente a intensidade da aversão que o

²⁰² Observamos a seguinte passagem, já citada: “Ao cinema? Esta tarde? Não, não vou. Tenho o vestido da Elejana para acabar. É além disso dói-me imenso a cabeça” (GERSÃO, 2004, p. 59).

²⁰³ Título original: *On lies, secrets and silence*. W.W. Norton and Co.: New York, 1979.

²⁰⁴ Pode ou não premeditar ou inventar suas mentiras. Pode ser que nem sequer pense de uma forma calculada no que está fazendo.

²⁰⁵ Sommerschild é um bairro de Maputo (antiga Lourenço Marques), capital de Moçambique, está situado no distrito de KaMpumo, é considerado um bairro nobre dentro da cidade. Concentra a maior parte das embaixadas da cidade. (Na fala de Amélia Sommerschild ao invés de Sommerschild).

indivíduo apresenta em reconhecer conflitos. O problema real, nesse caso, consiste em questionar como pode ser possível ignorar contradições tão perceptíveis. Na verdade, há condições específicas para que isso aconteça: pode se tratar de um entorpecimento excessivo em relação às experiências emocionais, ou se referir ao fenômeno de viver em *compartimentos*, algo assim como compartimentos herméticos e segregação. Aponta Horney:

C'è una sezione per gli amici ed una per i nemici, una per la famiglia ed una per gli estranei, una per la vita professionale ed una per la vita privata, una per le persone dello stesso grado sociale ed una per quelle inferiori. Al nevrotico, perciò, non sembra che quanto accade in un compartimento sia in contraddizione con ciò che accade in un altro. Un individuo, naturalmente, può vivere in questo modo solo quando, a causa dei suoi conflitti, abbia perduto il senso della sua unità²⁰⁶ (HORNEY, 1971, p. 118).

Compartimentalizar a vida pode significar tanto o resultado de estar dividido pelos próprios conflitos quanto uma defesa contra reconhecê-los. O processo não é diferente daquele descrito no caso de um tipo de imagem idealizada. É difícil dizer se esse tipo de imagem idealizada é o responsável pela compartimentalização ou o contrário. Parece provável, porém, segundo Karen Horney, que o fato de viver em compartimentos seja o mais fundamental e que explicaria o tipo de imagem idealizada.

O que estamos propondo aqui é um exercício de aproximação com as possíveis causas para as reações de Amélia. A análise de suas características que apontaram para uma imagem distorcida de si mesma (primeiro mitema), conduziu aos elementos componentes do segundo (frustração); contudo, para determinar exatamente o que busca Amélia, não temos ainda informações suficientes. Prossigamos.

Há algumas pistas de sua vida pregressa, perceptíveis, por exemplo, em: “Talvez tudo fosse um equívoco, mas não podia voltar atrás. Era como se do outro lado, de onde viera, o mundo tivesse acabado”. (GERSÃO, 2004, p. 84). Ou, mais adiante: “A vida era falsa, armava-lhe ciladas em que ela, descuidada, caía” (p. 88). E também: “Ah, sim, a vida era falsa. [...]. Às vezes a gente não aguentava mais e enfurecia-se, e dava-lhe para ter caprichos, cegueiras, impulsos. E estava bem assim, cada um sabia de si e era como era, e ninguém tinha nada com isso” (p. 88). As reflexões de Amélia sinalizam para vicissitudes em seu caminho:

O que não estava certo era a vida aproveitar a ocasião e levar a sério a pessoa. Agarrá-la, nesse primeiro passo, e fazê-la dar a seguir todos os outros. Não estava

²⁰⁶ Existe uma secção para amigos e outra para inimigos, uma para familiares e outra para estranhos, uma para a vida profissional e outra para a vida privada, uma para pessoas da mesma classe social e outra para pessoas de estrato social inferior ao seu. Para o neurótico, portanto, não parece que o que acontece em um compartimento esteja em contradição com o que acontece no outro. Um indivíduo, é claro, só pode viver assim quando, devido aos seus conflitos, ele perdeu o sentido de sua unidade.

certo, mas a vida era assim. Por causa de um pequeno passo, dado a rir, podia a gente encontrar-se do outro lado do mundo. Sem quase saber como. E depois não podia voltar atrás (GERSÃO, 2004, p. 88).

A partir dos eventos que acompanhamos até esta parte da narrativa de *A árvore das palavras*, percebemos a existência de um padrão comportamental em Amélia. Ao analisar suas reações diante de situações pontuais em sua trajetória no romance, procuramos entendê-la a partir de explicações embasadas em estudos psicológicos. Horney (2007), por exemplo, estabelece um paralelo entre o que pode ser considerado normal ou neurótico nas atitudes de uma pessoa.

A psicanalista observa que vários aspectos devem ser levados em conta antes que se possa atribuir normalidade ou comportamento neurótico em alguém. Entre os aspectos destacados, Horney aponta a cultura; por exemplo, há determinados costumes que são perfeitamente aceitáveis em um lugar, já em outros poderiam ser vistos como insanidades. A variação do conceito de normalidade pode se dar dentro da própria cultura em que se insere o indivíduo, no decorrer do tempo. Horney escreve:

Today, for example, if a mature and independent woman were to consider herself ‘a fallen woman’, ‘unworthy of the love of a decent man’, because she had had sexual relationships, she would be suspect of a neurosis, at least in many circles of society. Some forty year ago²⁰⁷ this attitude of guilt would have been considered normal. The conception of normality varies also with the different classes of society²⁰⁸ (HORNEY, 2007, p. 15 – *grifos da autora*).

No entanto, para Horney, existem duas características em todas as neuroses, passíveis de reconhecimento, sem um conhecimento íntimo da formação de uma personalidade: certa inflexibilidade ao reagir às situações e uma discrepância entre potencialidades e realizações.

Segundo a psicanalista, é evidente que esta discrepância pode estar atrelada a fatores externos. Será, porém, indicativo de neurose se, apesar dos dons e das possibilidades externas favoráveis para o seu desenvolvimento, a pessoa permaneça improdutiva; ou embora tenha todas as possibilidades de se sentir feliz, não consiga desfrutar do que tem; e ainda, mesmo sendo muito bonita, uma mulher sinta que não pode atrair uma pessoa. Dito de outra forma, o neurótico tem a impressão de que se opõe a seu próprio caminho.

Amélia, ora sentada sob uma pérgula repleta de buganvílias em flor, ora no Miradouro ou Caracol “que às vezes gostava de descer a pé, até junto da praia” (p. 84), ela recorda: “Não sabia que o começo de uma grande viagem tinha sido esse pequeno passo entre a cozinha e a

²⁰⁷ Observamos aqui a data da publicação do livro (1937). Os quarenta anos anteriores a que se refere a autora, recairia na última década do século XIX.

²⁰⁸ Hoje, por exemplo, se uma mulher madura e independente se considerasse ‘uma mulher perdida’, ‘indigna do amor de um homem decente’, porque ela teve relações sexuais, ela seria suspeita de uma neurose, pelo menos em muitos círculos da sociedade. Há cerca de quarenta anos, essa atitude de culpa seria considerada normal. A concepção de normalidade varia também com as diferentes classes da sociedade.

sala, onde leu outra vez o anúncio em voz alta à Conceição e à Celeste” (GERSÃO, 2004, p. 91). Em uma folha de jornal, jogada ao acaso, depois de servir de embrulho, ela lera: “Cavalheiro, solteiro, trabalhador e de bons sentimentos, 30 anos, residente em Moçambique, procura menina honesta até 25 anos para fins matrimoniais. Escrever para: L. C....” (p. 90).

Foi por causa de Quim que resolvera responder ao anúncio: “Senhor Capítulo. Escrevo para dizer ao senhor que li seu anúncio. Tenho dezenove anos e vivo em casa de minha madrinha desde os seis. Mando o meu retrato como o senhor pediu. Amélia Santos Marcelino” (p. 90). Sua resposta não foi mais que uma pirraça para provocar ciúmes em Quim Albano; no entanto, passou Entrudo, chegou a quaresma e no domingo de Páscoa ela quis fazer as pazes: “Mas o Quim em vez de vir às boas e lhe pedir desculpas [...] começou a andar atrás da Adelina” (p. 92).

A decisão de Amélia pautada por demandas masculinas faz com que pensemos com Margaret Whitford (1991), que observa que as filósofas feministas tornaram-se cautelosas com o conceito de experiência. As categorias com as quais elas descrevem sua experiência derivam de um discurso coletivo e compartilhado que herdaram, e é essencial compreender sua herança de maneira crítica. Mesmo compreensões aparentemente básicas como as de espaço e tempo podem ser masculinas em sua construção. As categorias constroem a divisão simbólica entre masculino e feminino. O relato fenomenológico do corpo vivido e do mundo vivido precisa ser complementado pela consciência de que há uma interação entre a experiência vivida, o imaginário e a construção discursiva e social de ambos.

Whitford, em seu livro *Luce Irigaray: philosophy in the feminine* (1991) [*Luce Irigaray: filosofia no feminino*] discute a obra da filósofa, analisa os termos usados ao longo de seus escritos e procura estabelecer contrapontos entre seu pensamento com o de outros autores. Whitford escreve que, embora Irigaray simpatize com certos fenomenólogos (particularmente Heidegger, Merleau-Ponty e Levinas), porque eles enfatizam a linguagem, o corpo e a ética, ela aponta que em cada caso, sua filosofia reproduz, de uma forma ou de outra, a morfologia ou imperativos do corpo masculino.

Então, o que dizer da sexualidade e do imaginário da mulher? Aqui, quem diz é Irigaray: “The Copernican revolution has yet to have its final effects in the male imaginary”²⁰⁹ (IRIGARAY, 1985, p. 133). Margaret Whitford, a respeito do exposto por Irigaray explica: “For what the male imaginary has difficulty in conceiving or fears to conceive, is that his

²⁰⁹ A revolução copernicana ainda não teve seus efeitos finais no imaginário masculino.

base, the earth/woman, might turn, and turn upon her own axis. He needs the illusion that the ‘object is inert’”²¹⁰ (WHITFORD, 1991, p. 152)

Amélia, infeliz com o abandono de Quim; esperançosa, com a proposta do noivo por correspondência, tinha sua vida regulada pelo desejo masculino. A essa altura, as pessoas na aldeia começaram a comentar a respeito das cartas, o que para ela significava atenção, como se passasse a existir mais: “sentia sempre dentro de si aquela raiva, aquela vontade de se vingar do mundo. Desde os seis anos que andava a engolir a esmola da madrinha. [...] Ela era pouco diferente da criada” (GERSÃO, 2004, p. 93).

Essa evocação de Amélia à criança maltratada que um dia fora, sinaliza para o que tratou Karen Horney (2007) ao abordar a natureza de determinados processos psíquicos. Segundo a psicanalista, pode haver situações de neurose que não correspondam a uma personalidade neurótica, mas a uma momentânea falta de adaptação a determinada situação difícil. Quando se trata de caráter neurótico, o principal distúrbio é a deformação deste e é a consequência de um insidioso processo crônico iniciado, via de regra, na infância que envolve partes maiores ou menores da personalidade, em maior ou menor intensidade.

Visto da superfície, um caráter neurótico, pode, também, resultar de situação real de conflito, mas um histórico da pessoa cuidadosamente coletado pode mostrar que traços difíceis de caráter estavam presentes muito antes de qualquer conflito surgir, e que a situação momentânea, em si, em grande medida, se deve a dificuldades pessoais prévias, que já existiam há muito tempo.

As cartas iam e vinham. Havia promessas de lindos passeios: “Podia-se ir ao Bilene, que era uma praia com dunas de areia clara” (GERSÃO, 2004, p. 94); Como se andasse às voltas num carrossel de feira, ela lia: “Dão-se passeios à Bela Vista, à Ponta Mahone” (p. 95); E para que chegasse aos ouvidos de Quim, repassava para as amigas: “E havia ali perto outros sítios para visitar, a menina ia gostar de ver. E quanto ao resto também ia gostar – já tinha visto um macaco? Uma zebra? Um crocodilo? Uma árvore grande da borracha? Uma papaeira? ” (p. 93). Na troca de cartas, vai uma missiva da madrinha endereçada ao noivo, transcrita, em parte, como segue:

Senhor Capítulo, não é por o senhor pedir informações da menina que respondeu ao que o senhor botou nesse jorenal, mas eu é que não ficava bem com a minha consciência se deixasse a menina seguir viaje sem le dar essas informações por que o senhor há de querer que las deem, mesmo que não passa que a gente sabe como são os homes que ficão a empreender que buscar mulher é coisa séria e a gente se casando a distância não é como na nossa terra [...]. Desta que assina: Maria do Livramento da Nossa Senhora Coelho (GERSÃO, 2004, p. 97).

²¹⁰ Pois o que o imaginário masculino tem dificuldade em conceber, ou teme conceber, é que sua base, a terra / mulher, possa girar e girar sobre seu próprio eixo. Ele precisa da ilusão de que o “objeto é inerte”.

Amélia imaginava que sua madrinha estivesse promovendo intrigas. Talvez soubesse das noites dos dois. Talvez o Quim não tivesse recebido o bilhete: “Quim, as cartas não são de verdade. Era só para me vingar de ti” (p. 96). Ela esperou a noite toda que ele atirasse a pedrinha, como de costume. Teria aberto a janela e tê-lo-ia deixado entrar. Dormiria com ele, como já tinham feito algumas vezes.

Amélia sentia como se estivesse sendo empurrada por todos. Quanto mais procurava Quim, mais ele fugia. A última vez que o viu, ele gritara que não tinha confiança nela. Poderia ter sido intriga da mãe dele, que fazia gosto do casamento com Adelina. E para piorar: “a maldita madrinha percebera a história das pedrinhas na janela e batera-lhe com o guarda-chuva até lho partir na cabeça. Algures, algures no mundo ainda deviam existir os pedaços desse guarda-chuva” (p. 122).

Assim, Amélia decidiu que faria a travessia de Portugal a Moçambique. No final, ao deixar o navio, alguém lhe indicou as belezas da África “se tiver oportunidade, não deixe de visitar tudo” (p. 103). Eram lugares esplendidos, como a montanha do feitio de uma mesa²¹¹, onde sempre havia uma toalha de nuvens. E à pergunta: “Quanto tempo vai ficar por aqui?” (p. 103), Amélia, sem saber por que, sentiu, com o coração descompassado que nunca mais ia dizer uma palavra verdadeira sobre si mesma e respondeu: “Vim visitar parentes. Passar férias” (p. 103).

Tratando de mentiras chegamos, inevitavelmente, ao tema da verdade, sublinha Adrienne Rich (1983), e atenta para o fato de que não há nada simples ou fácil acerca desta ideia, porque a ‘verdade’, ‘uma verdade’ é algo inexistente, não é uma coisa, nem ao menos um sistema. É uma complexidade que cresce. O inconsciente quer a verdade, tanto quanto o corpo. A autora escreve: “La complejidad y fecundidad de los sueños viene de la complejidad y fertilidad de la lucha inconsciente para satisfacer los deseos. La complejidad y fertilidad de la poesia se da gracias a esta misma lucha”²¹². (RICH, 1983, p. 224-225).

Nas tardes de domingo, em que se punha a andar pela praia, suas lembranças recuperam a infância na casa da madrinha. “Ela de quem as comadres diziam à boca pequena

²¹¹ *Table Mountain*, em inglês, *Tafelberg* em africâner ou Montanha da mesa, em português, tem pouco mais de mil metros de altura e cerca de três quilômetros de extensão. Foi considerada uma das sete maravilhas do mundo e pode ser vista de diversas áreas da cidade. Além de chamar a atenção pela aparência externa desigual. O local apresenta vasta flora e mirantes para que proporcionam belas paisagens. Disponível em: <https://guia.melhoresdestinos.com.br/table-mountain-140-2943-1.html>. Acesso: 06/05/2021.

²¹² A complexidade e fecundidade dos sonhos vêm da complexidade e da fertilidade da luta inconsciente para satisfazer os desejos. A complexidade e fertilidade da poesia são dadas graças a esta mesma luta.

[...] que tinha nascido por detrás dos valados, nas tristes ervas e era filha daquela desgraçada, que tinha filhos sem pai” (p. 95). Talvez fosse filha do padrinho, ela pensava.

O exame do feixe de características que compõem a subseção III: “Busca por uma realidade imaginária”, revela que em Amélia a ocorrência se dá em parte. Nas outras personagens houve movimento no sentido de ir ao encontro daquilo que desejaram. Ao final da segunda parte do romance quando ela pensa: “Nunca fora, afinal, a Capetown [...]. Nunca vira de perto a toalha de nuvens nesse monte com feitio de mesa” (p. 104) indica o reconhecimento de que seus sonhos não se realizaram. Isso nos leva a crer que sua busca acontece, porém é voltada para seu próprio íntimo.

De Amélia, passamos à Olímpia, personagem seguinte a ser analisada nesta etapa da pesquisa. O diálogo que se estabelece entre Ana 1 e Ana 2, em *Passagens* (2017), de acordo com a estrutura do texto, corresponderia a um ato (segunda parte do romance), intitulado “Noite”. Os familiares, vindos para a cerimônia fúnebre de Ana 1, não entram nesta cena. Retiraram-se para um descanso noturno.

Anatol Rosenfeld em *A personagem de ficção* (1974) se refere a estruturas narrativas como a expressa em *Passagens*. Para o autor, a modificação do discurso indica que na ficção (também na dramaturgia e na poesia) não há um narrador real em face de um campo de seres autônomos. É somente graças ao ato narrativo (ou ao enunciador lírico ou dramático) que este campo é possível. Diferente do historiador ou do químico, o narrador fictício não é sujeito real de orações, ele se desdobra imaginariamente e se torna manipulador da função narrativa (dramática ou lírica). Rosenfeld escreve:

O pretérito perde sua função real de pretérito, já que o leitor, junto com o narrador fictício, ‘presencia’ os eventos. O pretérito é mantido com a função do ‘era uma vez’, mero substrato fictício da narração, o qual, contudo preserva a sua função de ‘posição existencial’, de grande vigor individualizador, e continua ‘fingindo’ a distância épica de quem narra coisas há muito acontecidas (ROSENFELD *In*: CANDIDO *et al.* 1974, p. 26 – *grifos do autor*).

Por meio da narração de coisas há muito acontecidas, Ana 1 e Ana 2 formavam, por assim dizer, uma colcha de retalhos. Dos fragmentos dessas lembranças, compomos o caminho percorrido por Olímpia. Retomamos a subseção anterior em que as Anas analisavam a submissão da mãe às extravagâncias do marido. A partir daí, passamos a examinar os elementos que compõem o mitema III, oriundo de mito de Emma Bovary: “Busca por uma realidade imaginária” e em que circunstâncias esses elementos se apresentam nesta personagem de Teolinda Gersão.

A despeito das atitudes que seu marido tomava em relação à herança deixada pelos pais de ambos, dilapidando o patrimônio, contraindo dívidas exorbitantes que refletiam no

bem-estar das crianças, Olímpia se recusava a admitir: “Negava a realidade e amava-o, apesar de tudo: Seria um homem perfeito, se não fosse aquilo, era um defeito, sim, mas só um, e como a vida poderia ser bela se ele se corrigisse, porque outro defeito nunca lhe encontrara” (GERSÃO, 2014, p. 97).

Sua maneira de pensar está de acordo com a constituição da família nuclear (o lar burguês) do século XIX. Esta ordenação é tributária de um padrão de feminilidade cuja principal função era promover o casamento “*não* entre a mulher e o homem, *mas entre a mulher e o lar* (KEHL, 2008, p. 44 – *grifos da autora*). Segundo Kehl, a segunda função da feminilidade, seguindo os modelos vigentes de união burguesa, seria a adequação entre o casal em que a posição feminina sustentasse a virilidade masculina.

Kehl observa que a adequação das mulheres a estas funções foi fruto de uma produção discursiva intensa: “Se hoje nos deparamos com uma ideia de feminilidade que nos parece *tradicional*, é importante perceber que esta tradição tem uma história recente” (KEHL, 2008, 44 – *grifo da autora*). Os devaneios de Olímpia de que seu lar fosse perfeito eram evidentes. Ana 1 diz: “A ilusão a que ela se agarrava: em certos dias parecia-lhe que tinha um homem que a amava, uma casa, uma família, duas crianças felizes” (GERSÃO, 2014, p. 99).

Após a derrocada da família, as irmãs, através dos cunhados, mantiveram mãe e filhas: “Como ela sofreu por viver à custa delas. Cada pedaço de pão lhe sabia a esmola”, conforme Ana 1 (p. 98). Passaram a morar num pequeno andar úmido que não batia sol e com a maior das parcimônias, ela geria a mesada escassa das irmãs. Sob o controle dos maridos delas, que decidiam tudo e julgavam a cunhada: “Por que é que teve de esperar que ele vendesse tudo e se fosse embora para finalmente abrir os olhos? Não fora por falta de bons conselhos, mas porque ela mesma não prestava, era doída como ele” (p. 99).

Michelle Perrot em *As mulheres ou o silêncio da história* (2005) discorre a respeito de aspectos da vida familiar que correspondem ao tempo em que o enredo de *Passagens* foi ambientado. Segundo Perrot, no início do século XIX, em consequência das turbulências e modificações da Revolução, os Códigos em toda a Europa passam a definir a ordem civil e cívica. A Revolução Francesa reconheceu a existência de uma mulher civil²¹³, ou seja, podia herdar, contratar, casar-se livremente, casamento entendido aqui como contrato civil, e divorciar-se.

²¹³ O estabelecimento do casamento como contrato civil, suscetível de rompimento pelo divórcio, inclusive por consentimento mútuo, é um avanço considerável, sobre o qual o Código Civil Napoleônico, voltará atrás, fazendo do casamento patriarcal a pedra angular da família e da sociedade. Ver: PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução de Viviane Ribeiro. São Paulo: EDUSC, 2005, p. 329.

Porém, conforme a autora lembra, o Código de Napoleão coloca restrições em toda parte fazendo com que o Antigo Regime fosse até melhor para certas categorias sociais. É sobretudo o casamento que faz a diferença: “A mulher solteira é uma ‘mulher maior’ que dispõe de direitos iguais. A mulher casada é uma menor, submissa a seu marido até no segredo de sua correspondência. Se ela trabalha, não recebe nem mesmo seu salário” (PERROT, 2005, 270).

A submissão de Olímpia ao marido atinge o limite e seus cunhados a recriminam por somente abrir os olhos depois de Tiago ter vendido todos os bens e ido embora. Esta partida é recuperada através do *script*²¹⁴ de Rosinha em sua cena com Marta. Retrocedemos ao final da parte dois de *Passagens* em que Marta menciona as memórias de sua avó: “Para ela a vida dividia-se entre o presente e um passado luminoso, cada vez mais distante e cada vez mais luminoso, em que o avô era vivo e ela completamente feliz” (GERSÃO, 2014, p. 67).

A organização do romance coloca em sequência os monólogos interiores das personagens, complementando-se na forma de diálogos. Rosinha, tomando a deixa²¹⁵ de Marta: “Quando a avó Olímpia morreu a Marta e eu éramos crianças. Nessa altura nenhuma de nós duvidada e não nos cansávamos de ouvi-la. [...]. Como por exemplo aquela história da passagem para o Brasil (p. 67).

O diálogo entre as duas Anas permite que saibamos da decisão rápida e momentânea de Tiago. Ele iria para o Brasil ganhar dinheiro, assim como o cunhado Sebastião fizera. Sua esperança era de que fizesse fortuna e logo voltasse. Pensava em permanecer no Brasil, talvez montasse algum tipo de estabelecimento comercial. Ele imaginava uma vivenda espaçosa com jardim amplo.

Enviaria dinheiro o mais cedo que pudesse. A avó compraria passagens. Logo ela e as filhas Laura e Ana atravessariam o mar ao encontro dele. De repente todos faziam planos e compravam o necessário para pô-los em prática: “Vendeu-se a Quinta do Moinho Velho e quase ninguém deu conta nem lamentou nada. [...] O avô Tiago parecia também mudar de pele: tinha outros comportamentos, andava otimista, dinâmico” – conforme fala de Marta (p. 68).

A forma como se estruturava a família de Olímpia e Tiago coincide com o que assinalou Gerda Lerner em *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres*

²¹⁴ Palavra inglesa, que se ajustou melhor ao cinema e à televisão, para indicar o texto básico de apoio para a direção e a produção do espetáculo. No caso do teatro, o uso corrente é roteiro. Dicionário de teatro. (TEIXEIRA, Ubiratan. *Dicionário de Teatro*. Instituto Geia, São Luís, 2005).

²¹⁵ Deixa: A última palavra de uma fala, sinalizando a entrada ou interferência de outra personagem, quer falando, quer praticando uma ação física qualquer, dando continuidade à cena. TEIXEIRA, Ubiratan. *Dicionário de Teatro*. Instituto Geia, São Luís, 2005.

pelos homens (2019). Na família patriarcal, segundo a autora, as responsabilidades e obrigações não são distribuídas de modo semelhante entre aqueles a serem protegidos. Os meninos se subordinam ao pai apenas temporariamente, até que eles mesmos possam tomar conta de suas próprias casas. Já a subordinação de meninas e esposas é para a vida inteira. Uma filha escapa dessa dominação somente se posicionando como esposa sob proteção / dominação de outro homem.

A base do paternalismo é um contrato de troca não escrito, escreve Lerner: “sustento econômico oferecido pelo homem em todos os campos, serviço sexual e trabalho doméstico não remunerado oferecido pela mulher [...] mesmo quando o parceiro não cumpre com suas obrigações” (LERNER, 2019, p. 359). No caso de Olímpia devemos acrescentar: mesmo que o dinheiro seja da mulher.

Rosinha, após a deixa de Marta: “No Rio de Janeiro era verão na altura em que aqui se atravessa tristemente o inverno. Mas no Rio não havia inverno nem tristeza: a vida era uma festa, uma música, em que todo corpo dançava” (GERSÃO, 2014, p. 68). A lembrança desses dias era reproduzida como histórias para as netas. Marta, sobre a avó: “Ninguém se dava o trabalho de duvidar ou de contradizer – talvez porque não lhe prestassem atenção – era uma história que não interessava a ninguém. A não ser a mim, que sempre tive curiosidade de conhecer a vida dela” (p. 66). Essa invisibilidade das mulheres tem explicação. Em *Minha história das mulheres*, Michelle Perrot escreve:

Porque são pouco vistas, pouco se fala delas. E esta é uma segunda razão de silêncio: *o silêncio das fontes*. As mulheres deixam poucos vestígios diretos, escritos ou materiais. [...] São elas mesmas que destroem, apagam esses vestígios porque os julgam sem interesse. Afinal, elas são apenas mulheres, cuja vida não conta muito. Existe até um pudor feminino que se estende à memória. Uma desvalorização das mulheres por si mesmas (PERROT, 2007, p. 17 – grifo da autora).

Olímpia e as filhas quase podiam sentir o balanço das ondas quando Tiago contava suas histórias. Ele segurava o leme e elas já tinham embarcado, embriagadas, no prazer da travessia. Em conclusão, Ana 1 observa: “Era a peça que ele nos encenava, com tanta convicção que parecia real. O pai e a mãe eram tão bons actores que se confundiam com os papéis que representavam” (GERSÃO, 2014, 127).

A idealização de aconchego doméstico à época em que se dá a história de Olímpia vinha repercutindo por toda a Europa. Michelle Perrot, em *História da vida privada* (1991), a esse respeito, escreve: “Sob as asas daquelas que logo serão denominadas ‘anjos do lar’, entre a *nursery* e o jardim, viceja a doçura do *home*” (PERROT, 1991, p. 18 – grifo da autora).

A autora aponta que esse modelo exerceu forte influência através de canais diferentes, materiais e pessoais. Ele se infiltrou nas classes dominantes, que encontraram na anglomanía

uma forma de distinção. Costumes de higiene (sabonete, banheira...), as modas do vestuário, maneiras de falar (*home, baby, comfort...*), de jogar, de amar, de sentir oferecem inúmeros traços desse fenômeno. Michel Foucault em *História da Sexualidade I: a vontade de saber* (1988), ao discorrer a respeito desse período, escreve:

O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo. No espaço social, como no coração de cada moradia, um único lugar de sexualidade reconhecida, mas utilitário e fecundo: o quarto dos pais. Ao que sobra só resta encobrir-se; o decoro das atitudes esconde os corpos, a decência das palavras limpa os discursos. (FOUCAULT, 1988, p. 9 -10)

A busca por uma realidade imaginária em Olímpia caracteriza-se pela ilusão de possuir e manter um lar feliz. Ao retomar o mito literário de Emma Bovary, podemos dizer que houve reatualização. Em Emma, suas ilusões de romance têm como alvo outros homens; em Olímpia, estas ilusões se voltam para o próprio marido. No entanto, as duas se confundem em um mesmo sofrimento.

Nas subdivisões do Capítulo IV: “O mito bovariano reatualizado” organizadas como mitemas decorrentes do mito de Emma Bovary analisamos quais são elementos constituintes e de que forma ocorre a imagem distorcida de si mesma, a frustração e a busca por uma realidade imaginária nas quatro personagens selecionadas de romances de Teolinda Gersão.

Com este ordenamento foi possível acompanhar primeiro em Emma Bovary e, a seguir, nas outras personagens, seus desencontros entre o real e o imaginário, ilusões, amores, enganos, decepções e tentativas de encontrar outros caminhos. O próximo passo, adotando os mesmos critérios mencionados, será verificar características, que agrupadas, constituirão o mitema seguinte e último: o aniquilamento.

4.2.4 Aniquilamento

No segmento anterior, ao encerrarmos o exame de combinações de elementos que caracterizam em Emma Bovary a “Busca por uma realidade imaginária”, destacamos o momento em que ela, ao ler a carta de seu pai, revê seu passado, sentindo-se como “um viajante que deixa alguma coisa de sua riqueza em todas as hospedarias do caminho” (FLAUBERT, 2011, p. 274). Nesse horizonte em que vislumbra apenas desilusões, tudo mudou quando Homais, o boticário, apareceu com uma oportunidade. Tendo lido a respeito das novas técnicas cirúrgicas para corrigir pés tortos, sugeriu que Charles fizesse o procedimento em Hyppolyte, o ajudante de estábulo da hospedaria Lion d’Or.

Emma não levou em conta o fato de que seu marido não tivesse a competência exigida para caso, pensou apenas que sua reputação e sua fortuna ficariam acrescidas: “Ela não queria outra coisa senão apoiar-se em algo mais sólido do que o amor” (p. 277). A insistência de Emma e as solicitações de Homais convenceram Charles, contudo a operação foi um fracasso.

Possuída por uma profunda irritação, ela passou a se deleitar com todas as ironias do adultério e “lançava nisso a sua alma, arrastada rumo a essa imagem por um entusiasmo novo” (p. 290). Quando encontrou novamente Rodolphe “todo o rancor derreteu como neve sob o calor daquele beijo” (290). Passou a gastar muito dinheiro com objetos que realçassem sua beleza e com presentes caros para Rodolphe. As mercadorias eram fornecidas por Lheureux, que a convencia a adquirir mais e mais: “novas mercadorias vindas de Paris, mil curiosidades femininas ” (p. 293).

O apego de Emma a determinados objetos e seus gastos extravagantes têm sido tema de inúmeros estudos. Louise Kaplan, por exemplo, em *Cultures of fetishism* (2006) [*A cultura do fetichismo*] lembra que um artigo sobre fetichismo, publicado em 1842 por Karl Marx²¹⁶ foi a semente a partir da qual sua Teoria da Mercadoria criaria raízes. Em “Sobre o poder do dinheiro na sociedade burguesa”, Marx afirmou que o desejo por dinheiro transforma a imaginação em realidade e a realidade em imaginação. Ou seja, faculdades humanas reais são transformadas em abstrações imaginárias enquanto, ao mesmo tempo, abstrações imaginárias são transformadas em poderes materiais e reais.

O amor possessivo de Emma fez com que Rodolphe a comparasse com todas as amantes que tivera “o encanto da novidade caindo pouco a pouco como uma roupa, deixa ver a nu a eterna monotonia da paixão”. (FLAUBERT, 2011, p. 296). Mas ele percebeu nesse amor outros prazeres a explorar, julgando todo pudor incômodo, tratou-a sem cerimônia: “Fez dela algo maleável e corrompido” (p. 296). Em *Gustave Flaubert's Madame Bovary: a reference guide*. (2002), Laurence Porter e Eugene Gray, em relação ao excerto destacado, escrevem: “But Rodolphe takes advantage of her subjection judging that all sexual modesty is unnecessary, and made something supple and corrupt of her’ (presumably meaning that he initiated her into oral and anal sex)”²¹⁷ (PORTER; GRAY, 2002, p. 13).

Georges Bataille, em *O erotismo* (1987), escreve que na medida de sua atração, uma mulher serve de alvo ao desejo dos homens. A menos que ela se esquive inteiramente em

²¹⁶ Ver: Pires, Rogério Brittes W. “Fetichismo religioso, fetichismo da mercadoria, fetichismo sexual: transposições e conexões” *Revista de Antropologia*, vol. 57, no. 1, 2014, pp. 347-391. JSTOR, Disponível em: www.jstor.org/stable/26605455. Acesso em 02 abr. 2021.

²¹⁷ Mas Rodolphe tira vantagem de sua sujeição julgando que toda modéstia sexual é desnecessária, e ‘fez dela algo flexível e corrupto’ (supostamente significando que ele a tenha iniciado no sexo oral e anal).

castidade, a questão é saber a que preço e em que condições ela cederá. Uma vez preenchidas as condições, ela se dá como objeto: “pelo cuidado que ela dá a seus adereços, pelo cuidado que tem com sua beleza, que os adereços põem em relevo, uma mulher considera a si mesma como um objeto que ela, constantemente, propõe à atenção dos homens” (BATAILLE, 1987, p. 86).

As considerações de Bataille, são relativas ao ano 1957. Em torno de quatro décadas depois desta publicação, Regan e Berscheid (1999) a respeito do mesmo tema apontam que as teorias do contexto social sugerem que algumas características podem ser diferentemente importantes na determinação da capacidade de sedução na conquista sexual masculina e feminina. Por exemplo, a teoria do papel social postula que as pessoas desenvolvem expectativas para o seu próprio comportamento e o dos outros com base em suas crenças sobre comportamento e atributos apropriados ao sexo.

As pessoas preferem que os outros se comportem de acordo com estereótipos de papéis sexuais, características e atributos tradicionalmente "masculinos" (tais como, orientação de carreira, emprego de alta remuneração) podem ser vistos como determinantes particularmente importantes da capacidade de sedução sexual masculina e características e atributos tradicionalmente 'femininos' (como exibir uma aparência atraente) podem ser consideradas características significativas da sedução sexual feminina.

Emma insistia na ideia de fugir com Rodolphe. Ele, a princípio aceita, arrependendo-se em seguida. Como justificativa para a desistência envia uma carta. A montagem de seu texto é feita com base em antigas mensagens de amor que recebera de mulheres de todas as idades, com diferentes estilos de amar: “*Pobre mulherzinha*, pensou com enternecimento. *Ela vai pensar que sou insensível como uma rocha; ficaram faltando lágrimas em cima disso*”. (FLAUBERT, 2011, p. 310 – *Grifos do autor*).

A separação a levou ao desespero. Durante quarenta dias Charles largou seus pacientes e não saiu de perto dela “O que mais o apavorava era o abatimento de Emma; pois ela não falava nada, não ouvia nada e não parecia sofrer” (p. 317). Os problemas financeiros de Charles só aumentavam e Lheureux o atormentava. Os fornecedores não lhe deixavam em paz com cobranças.

Aos poucos Emma foi se recuperando. A lembrança de Rodolphe foi suprimida ao máximo que suas forças permitiram e “ficava lá, mais solene e imóvel do que uma múmia de rei num subterrâneo” (p. 323). Homais, com a intenção de ajudar, sugeriu exercícios de equitação para Emma em uma ocasião. Em outra, a operação para corrigir o pé de Hippolyte.

Vinha ele, dessa vez, aconselhar Charles que levasse a senhora a Rouen para ver um ilustre tenor. No dia seguinte precipitaram-se na *Hirondelle*.

Durante o recesso entre as partes da Ópera, Charles encontra Léon, que retornara de Paris a Rouen para um estágio em um escritório de advocacia. À pergunta do estagiário sobre a permanência do casal, Charles responde que partirão no dia seguinte: “A menos – acrescentou voltando-se para a mulher – que você queira ficar sozinha, minha gatinha?” (p. 339).

De manhã cedo, após a partida de Charles, Léon apareceu no hotel em que Emma estava hospedada, alegando ter o instinto como guia (a verdade é que ele seguira o casal). Quando o escrivão a convidou para um *tour* pela cidade em um trole²¹⁸, Emma resistiu inicialmente à atração que sentia. Mas diante do comentário: “Isso se faz em Paris”²¹⁹ (p. 357), o irresistível argumento determinou-a.

Bataille (1987) traça um paralelo entre o desejo de uma atividade sexual e o desejo de matar. Ele sublinha que a atividade sexual não é proibida senão em casos determinados. O mesmo acontece com o homicídio. O interdito que é posto nos dois casos reduz sua

²¹⁸ Charrete rústica, puxada por apenas um cavalo, com toldo fechado.

²¹⁹ *Au Bonheur des dames* [*O paraíso das damas*] de Émile Zola é o livro 11 da saga *Les Rougon-Macquart* [*Os Rougon-Macquart*], composta de 20 tomos. O subtítulo desta série de romances é *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* [*História natural e social de uma família sob o Segundo Império*]. Zola retrata a estrutura e o funcionamento de uma elegante loja de departamentos e a disputa pelos produtos entre as damas. Ele descreve Madame Marty “On la connaissait pour sa rage de dépense, sans force devant la tentation, d'une honnêteté stricte, incapable de céder à un amant, mais tout de suite lâche et la chair vaincue, devant le moindre bout de chiffon” (ZOLA, 1994, p. 79-80). [Nós a conhecemos por seu frenesi consumista, sem força diante de uma tentação, de uma rigorosa honestidade, incapaz de ceder a um amante, mas de súbito acovardada, o corpo subjugado, ante ao menor pedaço de pano]. Em relação à Madame Marty, personagem citada no excerto, Alfano (2012) destaca seu caráter perfeitamente bovariano, privada, no entanto, da potência enigmática de Emma. Ele observa que o romance de Zola remete à frágil mediação vigente na conexão *Paris-Bonheur* [Paris-felicidade]; uma diáde, por assim dizer, que se apoia em um fantasmático pedaço de seda. E acrescenta, ainda, os pontos de contato entre as personagens femininas de Zola, em *Au Bonheur des dames* com Emma Bovary: “É um processo in cui è già colta Emma, la protagonista del romanzo flaubertiano, la quale, quando fantastica di Parigi, si abbona alle riviste di moda: “La Corbeille” e “La Sylphe des salons” (ALFANO, 2012, p.40). [É um processo em que Emma, a protagonista do romance flaubertiano, já está presa e, quando fantasia sobre Paris, assina revistas de moda: “La Corbeille” e “La Sylphe des salons”]. (Ver: página 141 de *Madame Bovary*, FLAUBERT, Gustave. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011). Usamos para esta pesquisa a edição francesa de *Au Bonheur des dames*. Paris: Bookking International, 1994. Há no Brasil a tradução de Joana Canêdo: *O paraíso das damas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2008, com prefácio de Jeanne Gaillard. A obra foi projetada em 1872 e publicada somente entre 1882-1883, em torno de dez anos depois. O romance não teve grande relevo literário, contudo Zola afirmou, com essa publicação, algo que já havia tratado teoricamente em conjunto com o médico, professor de fisiologia e o principal teórico do Positivismo, Claude Bernard (1813-1878). *Le roman expérimental* [*O romance experimental*], publicado em 1880, em que Zola escreve, em sua abertura, a respeito das manifestações da inteligência humana em um mesmo caminho científico e de seu embasamento no livro de Claude Bernard *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1902) [*Introdução ao estudo da medicina experimental*] ao tratar de estudos literários voltados ao romance e ao drama.

possibilidade apenas para determinadas situações. A formulação é bem simples, escreve Bataille:

‘Não matarás’. É verdade que ele é universal, mas está evidentemente subentendido: ‘Salvo em caso de guerra, e em outras condições mais ou menos previstas pelo corpo social’. De modo que ele é o paralelo quase perfeito do interdito sexual que se enuncia: ‘Só haverá intercuro carnal – no casamento’, ao qual evidentemente se acrescenta: ‘Ou em certos casos previstos pelos costumes’ (BATAILLE, 1987, p. 48 – *grifos do autor*).

Se houve intercuro carnal dentro daquele trole, o longo percurso foi descrito apenas do lado de fora. Quando o condutor, exausto, com sede, tentava descansar, uma voz furiosa de homem gritava que se mantivesse em movimento: “Depois, pelas seis horas, o cabriolé parou numa ruela do bairro Beauvoisine, e uma mulher desceu dele, caminhando com o véu abaixado” (p. 359). Ao voltar para casa, Emma recebe um recado que fosse à farmácia de Homais. O boticário, envolvido com suas poções, adverte, aos gritos, o menino aprendiz, Justin, sobre os perigos de entrar em seu laboratório, e manejar os frascos: “E sabe o que é que tinha dentro? Arsênico!” (p.361)

Na verdade, Emma ficou sabendo na casa de Homais que o pai de Charles morrera. Enquanto o marido sofria e procurava conforto na esposa, ela imaginava uma forma de se encontrar com Léon. Passou a insinuar a necessidade de aprimorar em música. Homais reconhecia a importância de as mães desenvolverem habilidades que passariam aos filhos: “É uma ideia de Rousseau, talvez um pouco nova ainda, mas que acabará por triunfar, tenho certeza, como o aleitamento materno e a vacinação” (p. 377).

Emma passou a sair cedo todas às quintas-feiras para tomar suas lições de piano com a Senhorita Lampereur. Esse dia era reservado, na verdade, para os encontros com Léon. Alugaram um pequeno apartamento e ali “estavam tão completamente perdidos na posse um do outro, que se julgavam em sua casa particular” (p. 381). Quando um dia Charles encontrou a professora de piano, esta afirmou nunca ter tido aluna chamada Emma Bovary. Inventar uma saída não foi tarefa fácil. A partir daí sua vida passou a ser uma sucessão de mentiras.

Suas dívidas aumentavam vertiginosamente e, para completar Lheureux a vira abraçada em Léon nas ruas de Rouen, o que deixou Emma temerosa de que o comerciante a denunciasse. Ele, de forma ardilosa, alguns dias depois, entrou no quarto dela: “– Eu precisava de dinheiro” (p. 389). Lheureux acumulava lucros, ora com a venda exploratória de seus produtos, ora com a chantagem que passaria a exercer sobre Emma. Essa atitude nos lembra o que apontou Bataille (1987). O autor escreve que “ainda existe na humanidade o princípio estreito do capitalista, o do administrador de ‘sociedade’, o do indivíduo isolado que

revende ‘na esperança de devorar, no fim (pois sempre são engolidos de alguma maneira), lucros acumulados’” (BATAILLE, 1987, p. 40 – *grifos do autor*).

Na solidão de seus dias, após as tardes de amor, em que ela não se sentia feliz, Emma repassou um a um os eventos que marcaram sua existência: “Não estava feliz. Nunca tinha estado. De onde vinha então essa insuficiência da vida, essa podridão instantânea das coisas em que ela se apoiava? ” (FLAUBERT, 2011, p. 403). Em um desses momentos pensara em sua filhinha, Berthe, longe, dormindo no quarto da criada: “Quisera, escapando como um pássaro, ir rejuvenescer-se num outro lugar, bem longe, nos espaços imaculados. (p. 412)

Os amantes começaram a se cansar um do outro: “Emma reencontrava no adultério todas as platitudes do casamento” (p. 410). Ao escrever cartas para Léon ela percebia outro homem: “um fantasma feito de suas mais ardentes lembranças, de suas mais belas leituras” (p. 412).

Continuamente ela recebia papéis timbrados com cobranças, mas mal olhava: “Gostaria de não viver mais, ou de dormir continuamente” (p. 412). Por essa ocasião a mãe de Léon recebera uma carta anônima para avisá-la de que seu filho “estava se perdendo com uma mulher casada” (p. 409). Ao voltar para casa, numa quinta-feira, após as “lições de piano”, encontra correspondência: “Mandado pelo rei, a lei e a justiça, à Senhora Bovary” (p. 413). Porque comprava e não pagava, sua situação tornava-se insustentável e, por “tomar emprestado, subscrever promissórias, depois, de renovar essas promissórias, que inchavam a cada novo vencimento, ela tinha acabado por preparar ao Sr. Lheureux um capital, que aguardava impientemente para as suas especulações” (FLAUBERT, 2011, p. 413).

Conforme Vargas Llosa, o desejo intenso de Emma para possuir objetos não está relacionado apenas a seus amores, mas também aos seus desenganos e tédio. É uma relação muito sutil, explica o autor, mas em certos períodos de sua trajetória no romance é possível perceber claramente. Ele conclui: “Cem anos antes que suas congêneres de carne e osso, Emma Bovary, em uma aldeiazinha normanda, tenta contrabalançar uma insuficiência vital adquirindo objetos, recorrendo aos produtos industriais na busca de ajuda que os homens não podem lhe dar” (VARGAS LLOSA, 2009, p. 161).

Emma parte para Rouen atrás de Léon. Fingindo sair em busca de quem pudesse emprestar dinheiro, o escrivão a advertiu: “Se não me vir às três, não me espere mais, minha querida (FLAUBERT, 2011, p. 419). Com este ela não poderia contar, concluiu. Em desespero, pois já estavam retirando os móveis de sua casa como garantia de suas dívidas, ela recorre a outro: “Eu não os tenho – respondeu Rodolphe, com aquela calma perfeita dos que se cobrem como um escudo as cóleras resignadas” (FLAUBERT, 2011, p. 437).

A cobiça material de Emma a conduz à ruína. Na mesma proporção em que seus amores por Rodolphe e Léon se intensificavam em ousadia e requinte, suas dívidas com o comerciante Lheureux se multiplicavam. Ele, apresentando-se como um perito na obtenção de lucros, excitava e satisfazia os caprichos dela, mesmo que isso pudesse arruiná-la. Na descrição do caráter de Lheureux, Flaubert retrata sua motivação vil para o lucro.

Através dessa personagem e de seus associados, segundo Edward J. Ahearn em seu ensaio “*A Marxist approach to Madame Bovary*” [“Uma Abordagem marxista para Madame Bovary”], inserido em *Approaches to teaching Flaubert’s Madame Bovary* (1995) [*Abordagens para o ensino de Madame Bovary de Gustave Flaubert*], o capitalista explorador apontado por Marx ganha nome. Ahearn assevera: “Along with the moneylender, the notary Guillaumin, the banker Vinçart, not to mention Binet, the tax collector who also rebuffs Emma on her last day. By the end, paralleling Marx's arguments, they have entirely appropriated the Bovarys’ wealth”²²⁰ (AHEARN In: PORTER; GRAY, 1995, p. 30).

Emma sofria de amor e sentia sua alma abandoná-la “como os feridos, agonizando, sentem a existência que se vai pela chaga que sangra” (FLAUBERT, 2011, p. 437). Em um transporte de heroísmo, uma decisão final, ela corre à casa do farmacêutico Homais, consegue a chave do laboratório (*Cafarnaum*): “sua lembrança a guiava bem, pegou o pote de vidro azul, arrancou a rolha, enfiou a mão nele, e, retirando-a cheia de um pó branco, pôs-se a comê-lo na mão mesmo” (p. 439).

À hora da morte, quando o padre Bournisien lhe estendeu o crucifixo “como alguém tem sede e, colando os lábios sobre o corpo do Homem-Deus, depositou ali com toda sua força expirante, o maior beijo de amor que jamais houvera dado” (p. 449). O sacramento trouxe serenidade ao rosto de Emma. Ela olhou ao redor de si, como se despertasse de um sonho: “Pedi um espelho e ficou debruçada sobre ele por algum tempo, até o momento que duas grossas lágrimas lhe correram dos olhos. Então ela jogou a cabeça para trás soltando um grande suspiro, voltou a cair sobre o travesseiro” (p. 450).

O momento em que Lavínia, sem tempo de arrumar mais nada, sai correndo, na ânsia de deixar tudo para trás, marca o encerramento da subdivisão “Busca por uma realidade imaginária”. Conforme observamos, essa partida foi retratada de forma fragmentária, intercalada em diversos momentos. Os acontecimentos vêm ora através das memórias de

²²⁰ Junto com o agiota, o tabelião Guillaumin, o banqueiro Vinçart, sem falar no Binet, o cobrador de impostos que também rejeitou Emma em seu último dia. No final, paralelamente aos argumentos de Marx, eles se apropriaram inteiramente da riqueza dos Bovarys.

Lídia, ora de uma voz narrativa que presencia e relata o que acontece no mundo exterior e na intimidade secreta das personagens.

Antes dessa partida, com aspecto de fuga, já havia sido enfatizado o instante em que Herberto abre a porta do quarto de hotel e toma Lávnia em seus braços. Os narradores deslocam-se sem obstáculos no tempo e, assim como dão são saltos retrocedendo, outros vão adiante, a fim de contar as histórias e definir a estratégia narrativa de *O silêncio* (1984).

A alternância de voz narrativa é evidenciada quando logo após o momento em que Lavínia encontra Herberto no hotel, segue-se o relato de Lídia em primeira pessoa, transpondo os fatos para o tempo presente: “Estou sentada no chão, encostada a uma estante, no pequeno escritório em desordem, Alfredo caminha de um lado para outro, de cabeça baixa, e mãos atrás das costas, senta-se finalmente, tapa a cara com as mãos” (GERSÃO 1984, p. 76). Essa cena se refere a um chamado de Alfredo: “Ela chega às três horas, disse levantando-se, como se me quisesse fazer sentir que era tudo simples” (p. 78)

Alfredo nada percebe. Ele sequer se dá conta da presença de Lídia: “um homem gordo, de pequena estatura, cabelos ralos, ombros curvados para frente” (p. 76). Retomamos esta cena que, logo no início de *O silêncio*, apareceu como um indício do que viria a seguir e somente se confirmou no final da narrativa: “Penso que ele é sobretudo um homenzinho gordo, que estava uma vez numa gare esperando um comboio” (p. 17). Tanto naquele ponto do romance quanto agora, não há pista que indique o que realmente provocou esse sentimento em Alfredo.

Há, neste ponto da narrativa, fatos entrelaçados na trajetória das personagens: “circular sem perturbar, não quebrar nunca o silêncio, fingir que tudo está certo e caminhar pelos dias [...] A maioria das pessoas não conversa nunca, o que cria divisões cada vez mais fundas entre elas. É por isso que é tão importante conversar. Conversemos” (p. 78). A insatisfação de Lídia e seu diálogo truncado com o companheiro correspondem ao que escreveu Simone de Beauvoir em *O segundo sexo: fatos e mitos* (1970). A filósofa apontou que entre aldeias, nações, clãs, classes há guerras, tratados, lutas que tiram o sentido absoluto da ideia do Outro e descobrem-lhe a relatividade. Beauvoir escreve:

Por bem ou por mal os indivíduos e os grupos são obrigados a reconhecer a reciprocidade de suas relações. Como se entender, então, que entre os sexos essa reciprocidade não tenha sido colocada, que um dos termos se tenha imposto como o único essencial, negando toda relatividade em relação a seu correlativo, definido como a alteridade pura? Por que as mulheres não contestam a soberania do macho? (BEAUVOIR, 1970, p. 12).

Nenhuma evidência é apontada para o fato de que Lavínia tenha regressado ao lar. A filha vai ao encontro de sua mãe: “beija-me trêmula, magra, as faces frias, um ramo de vileta

nas mãos enluvadas” (GERSÃO, 1984, p.79). Supomos que seja sua volta após o romance com Herberto. Nada há, no entanto, que indique motivos: “Alfredo de repente está junto de nós, abraça Lavínia e chora, é um homem baixo e gordo e desesperado. E o que há depois disso é uma lembrança informe, obscuros anos passando em silêncio” (p. 79).

A falta de reciprocidade entre homens e mulheres referida por Beauvoir, se encontra na trilha do pensamento de Judith Butler (2003), que escreve: “Para Beauvoir, o ‘sujeito’, na analítica existencial da misoginia, é sempre já masculino, fundido com o universal, diferenciando-se de um ‘Outro’ feminino que está fora das normas das normas universalizantes que constituem a condição de pessoa” (BUTLER, 2003, p. 31 – *grifos da autora*).

Lavínia é evocada através das lembranças informes da filha. Os anos passados em silêncio: “cabelos desfeitos, no espelho, senta-se na beira do sofá, tira distraidamente a boquilha de cima de uma mesinha” (GERSÃO, 1984, p. 80). De forma minuciosa, as ações que compõem a rotina da Lavínia aparecem, enumeradas por ela mesma: “mudar a água das flores, polir os castiçais dourados, lavar, um por um, os pingentes de cristal do lustre” (p. 80).

Logo a seguir, a sequência destes eventos, é relatada através do narrador em terceira pessoa: “Percorreu outra vez com os dedos o recorte das folhas entalhadas: era um fato, não sentia; de repente os objetos tinham se tornado informes e confusos” (p. 81). Por meio de linguagem simbólica temos a representação do isolamento de Lavínia e de sua fragilidade. O que provocou sua volta nós não sabemos, porém de sua profunda frustração com a relação matrimonial, conhecemos os detalhes. Conforme Adrienne Rich (1983) é difícil que as mentes das mulheres possam chegar a crescer a nível adequado, ou a tocar as reais fontes de seu poder de modificar a realidade, sob um regime ideológico masculino. Isto não significa que as mulheres não possam utilizar nada desta ideologia ou de seus métodos, ou que devam se negar a entendê-los, escreve Rich: “O mundo comum dos homens não pode nos dar o que necessitamos e certas implicações que lhes são próprias nos estão envenenando” (RICH, 1983, p. 251).

Há uma consonância entre o momento crucial por que passa Lavínia e a efemeridade das flores. A partir da observação de Lídia à atividade da mãe, ela externa assim: “a vidrosa, reparas, levantando mais a cabeça, uma flor de tanto melindre, tão difícil de pegar e tão rara, uma estrela de cristal sobre um fundo de veludo cor-de-rosa – e de repente sei que não irás nunca. Partir para onde agora” (GERSÃO, 1984, p. 81). O pensamento de Lavínia surge, então, intercalado: “o meu corpo envelhecendo, envelhecido, onde ficou a minha vida, em algum momento, algures, deixei-me ficar, a mim mesma para trás” (p.82).

Envolvida em regar flores, ajeitar suas folhinhas, alternam-se os pensamentos das duas mulheres. Lavínia: “E onde encontrar força para procurar outra vida, depois de todo o tempo e de toda a morte, a loucura de partir correndo, pelo sonho dentro, mas não existem sonhos, nem eu sei mais sonhar” (p.82). Há uma representação metafórica na observação de Lídia que sugere o cotejo entre a delicadeza das plantas com a fragilidade de sua mãe: “Baixas um pouco mais a cortina porque estas são plantas domésticas, domesticadas, que não sabem mais viver ao ar livre e suportam apenas pouco sol. [...] ficas fechada, para lá de outra porta, fechada no jardim, nos retratos, nas molduras” (p. 82).

Os momentos de angústia de Lavínia, que aparecem subentendidos através das percepções de Lídia, constituem um encadeamento que encontra explicação em Peter Gay (1988). O historiador e comentador da obra de Freud aponta que, segundo o psicanalista austríaco, o Id não é o único adversário problemático do Eu. Antes da guerra, em seu artigo sobre o narcisismo e, mais tarde, no Grupo de Psicologia, Freud havia reconhecido um segmento especial do Eu que o vigia criticamente. Ele o denominou Superego, e sua elucidação o ocupou integralmente no estudo de “O Eu e o Id”. Peter Gay em *Freud: a life for our time* (1988) [*Freud: uma vida por nosso tempo*], explica o processo. O cavaleiro, o Eu, não está apenas (pode-se dizer) desesperadamente ocupado mantendo as rédeas de seu cavalo obstinado, o Id; ele é, também, compelido ao mesmo tempo a enfrentar uma nuvem de abelhas furiosas, o Superego, fervilhando sobre ele.

Retornando à observação da filha, pressentimos a iminência de um desfecho: “medes de repente a quantidade de obstáculos, de coisas em que foste ficando soterrada, porque sem dares conta foste engolida pela casa e Alfredo tirou a chave, e porque não pudeste levar-te a ti mesma, voltaste para trás e procuraste na morte uma saída” (GERSÃO, 1984, p. 82).

Exposto a ansiedades correspondentes aos perigos (retomamos a explicação de Peter Gay), o Eu, para Freud, é um negociador sitiado, longe de ser onipotente, tentando seriamente mediar entre as forças que o ameaçam e esta batalha de um contra o outro. A esse respeito Peter Gay escreve. “It labors to make the id tractable to the pressures of the world and of the superego, and at the same time tries to persuade the world and the superego to comply with the id’s wishes”²²¹ (GAY, 1988, p. 358).

Lavínia foi o nome em português que o marido escolhera para a mulher russa que trouxe consigo de Paris. Um nome de flor, comentou Alfredo no início do romance: “uma palavra esdrúxula, sobe até um ponto alto e parte-se, de repente. (p.18). Sobrevém, nesse

²²¹ Ele trabalha para tornar o Id tratável às pressões do mundo e do Superego, e ao mesmo tempo tenta persuadir o mundo e o Superego a cumprir com os desejos do Id.

contexto sublime, a singularidade de um momento, expressa através de uma flor tão minúscula que, regá-la requer uma seringa. É uma planta frágil, sensível a tudo. Conforme nos revela o narrador, Lavínia: “nota, pelo simples contato dos seus dedos, se ela está triste ou inquieta ou enervada” (p.100).

A forma como vêm sendo expressas as representações do estado psíquico em que se encontra Lavínia, nos leva a pensar nas teorias de Freud. Em seu escrito “O Eu e o Id”, lemos: “De outro lado, no entanto, vemos esse Eu como uma pobre criatura submetida a uma tripla servidão, que sofre com as ameaças de três perigos: do mundo exterior, da libido, do Id e do Super-eu²²². Três espécies de angústia correspondem a tais perigos: pois angústia é expressão de um recuo do perigo” (FREUD, 2011, p. 54).

A voz narrativa que aparece, ao longo do romance, intercalada aos relatos e pensamentos de Lídia, descreve as ações minuciosas em Lavínia que, às vezes nem toca na plantinha, apenas olha para ela, um movimento brusco seria insuportável: “Ela sabe exatamente como a planta precisa ser tocada, as palavras que quer ouvir” (GERSÃO, 1984, p. 100). Conhece as fases de seu crescimento, as suas trocas na terra com o ar, a água e o sol. Leva-a consigo, protege-a do calor ou do perfume intenso de outras flores, exceto das rosas: “Num canteiro de rosas, a flor poderia ficar uma tarde inteira” (p. 100).

O encadeamento entre descrição e imagens se organizada de tal forma a atenuar um momento crucial: “Um dia abre a janela do quarto e empurra o vaso do peitoril, ouve-o estilhaçar-se em baixo, no chão de pedra, fica muito tempo imóvel, de costas, apoiada à janela, até que alguém a chama, lhe toca no ombro docemente: porquê, Lavínia, porquê...” (p. 101). Freud explica que a angústia da morte, na melancolia, admite apenas uma interpretação:

O Eu abandona a si mesmo por sentir-se odiado e perseguido pelo Super-eu, em vez de amado. De modo que para o Eu viver significa ser amado, ser amado pelo Super-eu, que também aí surge como representante do Id. O Super-eu desempenha a mesma função protetora e salvadora que tinha antes o pai, depois a Providência ou o Destino (FREUD, 2011, p. 56).

Pela voz de Lídia descobrimos, então que a morte invade o pequeno mundo de Alfredo: “Os ramos de cidreira sobre a campa, a casa vazia envolta em névoa” (GERSÃO, 1984, p. 103). Ela só podia ser feliz, diziam as pessoas. Alfredo era rico e a amava. “Por que suicídio se ela tinha tudo, sim claro, havia aquele alheamento dela, [...] só podia ter sido um acidente” (p.106).

²²² O tradutor optou pelo termo Super-Eu, no entanto consta em outras traduções da obra freudiana *superego*. O termo [*Über-Ich*] é usado por Freud, pela primeira vez, em O Ego e o Id. Na tradução para o inglês, feita pelo casal Strachey, a opção dos tradutores foi pelo termo em latim, denominando como *Superego*, da mesma forma que Ego (EU) e Id (Isso). Em português há traduções como Super-Eu, Supereu, *Superego* e Super-Eu.

Em 1888, quando Henry James publicou “*The art of fiction*”²²³, ao se referir aos romancistas e suas criações artísticas, ele sublinhou que a vitalidade de uma arte que se compromete em reproduzir a vida de forma tão direta, exige que ela seja perfeitamente livre. Ela vive da prática, e o próprio significado de prática é liberdade. A única imposição feita de antemão a um romance, sem incorrer na acusação de ser arbitrário, é que seja interessante, escreve Henry James. Os romances são tão variados quanto o temperamento do homem, e serão bem-sucedidos na medida em que revelam uma mente particular, diferente de outras. Um romance é, em sua definição mais ampla, uma impressão pessoal, direta da vida, “that, to begin with, constitutes its value, which is greater or less according to the intensity of the impression. But there will be no intensity at all, and therefore no value, unless there is freedom to feel and say”²²⁴ (JAMES, 1948, p. 8).

O mesmo tema, ou seja, narrativas e seus criadores, em uma abordagem bem mais recente, James Woods (2008), diz que a narrativa parece escapar do romancista e assumir os atributos da personagem, que passa a ‘possuir’ as palavras. O escritor é livre para modificar o pensamento relatado, para sujeitá-lo aos domínios das próprias palavras da personagem, por exemplo: “Que diabos, afinal, ela deveria dizer?” (WOOD, 2008, p. 10).

Conforme Wood exemplifica é neste ponto que atingimos o fluxo de consciência, e é a esta direção que o estilo indireto livre nos conduz: “He looked at her. Unhappy, yes. Sickly. Obviously a big mistake to have told her. His stupid conscience again. Why did he blurt it? All his own fault, and what now?”²²⁵ (WOOD, 2008, p.10). Para o autor, este monólogo interno, livre de sinalização ou pontuação, soa muito como o puro solilóquio de romances dos séculos XVIII e XIX, é um exemplo de um aperfeiçoamento técnico apenas renovando, de forma circular, uma técnica original muito básica e útil e muito real.

Os recursos de que lançam mão os romancistas ao estruturar suas obras conforme observamos nas palavras de Henry James e James Woods, em *O Silêncio* (1981), apresentam-se de forma bastante singular. A longa reflexão, que tanto pode estar relacionada à consciência de Lídia quanto à de um narrador, fala de escolhas feitas ou de renúncias de modo geral.

²²³ Artigo publicado em outras obras do autor. Em 1948, seus ensaios, críticas literárias e resenhas com ênfase nos romances foram reunidos e publicados *The art of fiction: and other essays*. New York: Oxford University Press, 1948. No Brasil, foi publicado: JAMES, Henry, 1843-1916 A arte do romance: antologia de prefácios / Henry James; organização, tradução e notas Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2003.

²²⁴ Que, em primeiro lugar, constitui o seu valor, que é maior ou menor conforme a intensidade da impressão. Mas não haverá intensidade alguma e, portanto, nenhum valor, a menos que haja liberdade para sentir e dizer.

²²⁵ Ele olhou para ela. Infeliz, sim. Doente. Obviamente, um grande erro ter contado a ela. Sua consciência estúpida novamente. Por que ele deixou escapar? Tudo por sua própria culpa, e agora?

É preciso esmagar o desejo como forma de rotura, porque se de repente todos comessem a desejar, a imaginar, o mundo conhecido cairia por terra, e entrar-se-ia noutra, diferente, e é essa possibilidade aterradora que é preciso esmagar a todo custo, eu bem sei que seria perigoso, porque se de repente alguém dissesse: quem odiar a sua vida ao meio-dia abra a janela e salte, toda gente saltaria ao bater do meio-dia e a rua ficaria de repente cheia de pessoas inadvertidamente mortas, mas por outro lado só quando se compreende que a alternativa é mudar a vida ou saltar pela janela se adquire a exata perspectiva das coisas (GERSÃO, 1984, p. 101).

A trajetória de Lavínia, em que vimos observando a imagem que ela fazia de si mesma, suas frustrações e a conseqüente busca por uma alternativa para sua vida, tem seu desfecho por meio da analogia entre a mulher e o delicado vasinho de plantas que se parte no chão ao cair de uma janela. O exame ao feixe de características correspondentes à última subseção, Mitema IV: “Aniquilamento”, em Lavínia, evidencia conformidade com mito de que é originário, Emma Bovary. Embora as circunstâncias que a conduzem à morte não sejam idênticas, há pontos de convergência em relação às conseqüências de suas escolhas. Dando seqüência ao estudo das personagens, quem vem a seguir é Virita de *A casa da cabeça de cavalo* (2017).

Ao concluirmos a observação dos elementos que se referiam à busca por uma realidade imaginária, Mitema III, na personagem Virita, paramos no ponto em que a criada Maria Badala ao achar, perder ou trocar as chaves dos aposentos da Casa, facilitava os encontros amorosos entre Virita e seu cunhado Filipe. Maria Badala pensava que de tanto viverem fechadas, as pessoas endoideciam. Quanto a ela, “não se deixava endoidecer nem sufocar. Ela ria. E seu riso abanava a Casa, que tremia até os alicerces” (GERSÃO, 2017, p. 161).

Com a intimidade de quem cuidou das meninas desde o nascimento, a criada era como uma confidente para Virita. Sobre seu amor por Filipe ela dizia: “Por mais que eu faça, não consigo tirar da ideia”, ou: “É só dele que eu gosto” (p. 164). E a mulher berrava: “Não gostas nada. É tudo teimosia, orgulho e doídice, marras nele que nem cabra no cepo, só porque se casou com a outra. [...] Não cuides que isso é gostar, porque nem tudo o que ronca é porco e nem tudo o que berra é bode” (p. 165).

As coisas são como são, Badala suspirava: “e não pode a gente fingir que são outras. Pois para o tirares da cabeça é que eu tenho aberto a porta, porque quanto menos essas acontecem mais ficam dentro a roer” (p. 165). A sabedoria de Maria Badala, através de sua forma direta de abordar questões relacionadas a sexo e amor, remete-nos ao ensaio introdutório de Gilson Iannini e Pedro Heliodoro Tavares à tradução para o português do Brasil da obra de Sigmund Freud *Amor, sexualidade, feminilidade/Sigmund Freud* (2018).

Em relação aos primeiros trabalhos publicados de Freud, Iannini e Tavares lembram que alguns desses textos causaram escândalo, e nunca deixaram de fazê-lo. “Por um lado, a moral sexual civilizada, o *establishment* científico e certos valores da família burguesa ficaram fortemente incomodados e até mesmo ofendidos pelas ideias psicanalíticas acerca da sexualidade (IANNINI; TAVARES *In*: FREUD, 2018, p. 9)

À forma de falar sem rodeios de Maria Badala, Virita reage: “Jesus”. Ao que a outra revidava: “Não te ponhas com ai Jesus. Quatro nalgas são dois cus e agora tens é de andar pra frente” (GERSÃO, 2017, p. 165). Se os homens apresentavam tal comportamento, as mulheres que lhes dessem a volta, argumentava Maria Badala: “para limparem em nós os pés não servimos” (p. 165). Apesar dos sábios conselhos, Virita sentenciava: “Mesmo que eu quisesse, nenhum homem me ia aceitar agora” (p. 65).

Na esteira da conversa de Maria Badala, pensamos no artigo de Iannini e Tavares, supracitado. A respeito da sexualidade feminina, os autores observam ter havido uma polarização da recepção aos textos iniciais de Freud. O que demonstra que a complexidade das posições freudianas exige uma leitura cuidadosa e sutil, uma vez que não se deixa apreender em lugares pré-determinados por discursos prévios. Eles recuam no tempo e aludem ao debate ocorrido na década de 1920. Enquanto a escola inglesa, com destaque para Karen Horney, Melanie Klein e Ernest Jones, “criticava o ‘falocentrismo’ de Freud, paradoxalmente estava disposta a admitir uma espécie de harmonia natural entre os sexos” (IANNINI; TAVARES *In*: FREUD, 2019, p. 9 – *grifo dos autores*).

Maria Badala, especialista em assuntos de sexualidade e perita em bons conselhos, evocou a história de uma certa Dona Isabela Bela. Apesar de prometida a Dom Beltrão Pantaleão, ela caiu de amores por Dom Crispim Ritepramim, que entrou direto no coração da donzela. Conforme as palavras da criada, o percurso que vai do coração de uma dama até sua cama costuma ser bem curto. Ela relata que no dia do casamento a moça chorava. Na primeira noite, o noivo descobriria tudo: “leva-me de volta a meu pai, e meu pai me mata” (p. 166).

Já apontamos os estudos iniciais de Freud a respeito da sexualidade e alguns aspectos relativos ao debate quanto à recepção destes textos à época em que apareceram. Recentemente, Alenka Zupancic elaborou uma síntese das noções freudianas sobre sexualidade que, ainda hoje, apesar da modernidade, são perturbadoras. Zupancic escreve: “To the Victorians screaming ‘Sex is dirty’, Freud did not answer something like ‘No, it is not

dirty, it is only natural’, but rather something like: ‘What is the ‘sex’ that you are talking about’”²²⁶ (ZUPANCIC, 2017, p.7 – *grifos da autora*).

O recurso pedagógico de Maria Badala, ao ensinar por meio de representações, reuniu outras personagens: Marculina Fina, ama de Dom Crispim, que por ser velha, era muito sábia, encontrou solução para o problema de Dona Isabela Bela:

Aqui tem um saquinho, feito de bexiga de porco, cosido com linha e cheio de sangue de galinha. A menina mete-o em certo sítio que eu cá sei e quando for ocasião espeta-lhe com um gancho de cabelo ou um alfinete, e depois de amanhã Dom Beltrão Pantaleão vai orgulhar-se de mostrar o lençol a todo reino e a mais cem léguas em redor. (GERSÃO, 2017, p. 167).

Em *Minha história das mulheres* (2007), Michele Perrot conta que nos campos da Borgonha, na aldeia de Minot (estudada por Yvonne Verdier²²⁷, 1979), as moças passam o inverno de seus quinze anos na casa da costureira, fazendo uma pequena marca vermelha nos lençóis de seu futuro enxoval, sendo este ato considerado uma iniciação aos segredos da vida de mulher. Porém, segundo Perrot, o que geralmente se vê é o silêncio do pudor, ou mesmo da vergonha, ligado ao sangue das mulheres.

A autora escreve que somente na década de 70 é que as mães começaram a falar preventivamente de menstruação com suas filhas. A virgindade das moças era cantada, cobiçada, vigiada até a obsessão. A igreja, que a consagrara como virtude suprema, celebrava o modelo de Maria, virgem e mãe. Os pintores da Anunciação, grande tema medieval, representavam o anjo ajoelhado no quarto da jovem virgem, diante de seu leito. “Essa valorização religiosa foi laicizada, sacralizada, sexualizada também: o branco, o casamento de branco, no Segundo Império, simbolizava a pureza prometida. Preservar, proteger a virgindade da jovem solteira é uma obsessão familiar e social” (PERROT, 2007, p. 43).

Quanto à história ilustrativa de Badala para Virita, os *habitantes invisíveis* lembram que as duas não imaginavam que Duarte Augusto, em uma emergência para atender às suas necessidades fisiológicas, corra para a “casinha”. Para bem se desempenhar das penosas tarefas do corpo, quando ia respirar com alívio e “usar da vantagem de ali estar sentado” (GERSÃO, 2017, p. 167), ouviu a conversa toda. Pelo riso alto percebeu que Badala era uma das dialogantes. Correndo, ele gritava:

Putas. Assim as mulheres furavam a lei, com um bico de alfinete. [...]. Fingidas, falsas. Perversas. Mentirosas. Dissimulando com risos, doçuras e falinhas mansas, para os basbaques que fossem nisso. Mas ele nunca fora. Com ele, mulheres era

²²⁶ Para os vitorianos gritando ‘Sexo é sujo’, Freud não respondeu algo como “‘Não, não é sujo, é natural’, mas sim algo como: ‘Qual é o ‘sexo’ de que você está falando’”

²²⁷ VERDIER, Yvonne *Façons de dire, façons de parler: la laveuse, la couturière, la cuisinière*, [*Maneiras de dizer, maneiras de falar: a lavadeira, a costureira, a cozinheira*]. Paris: Gallimard, 1979.

como dizia o povo: rédea curta e porrada na garupa. Mas Virita se gostava de ouvir histórias dessas, era porque não levava porrada bastante (GERSÃO, 2017, p. 168).

Um galo cantou ao lado. O som alto, estridente, lembrava uma gargalhada. Duarte Augusto mandou que matassem o galo. E despediu Maria Badala. Quando nasceu o bebê que Maria do Lado esperava, ela não estava na Casa. Nasceu um menino, chamado Francisco. Depois dele vieram Antônia (morta na infância), Tina e Eugênio. Apesar de as relações entre Maria do Lado e Filipe “serem casuais e raras” (p. 179).

A cada vez que Maria do Lado dava à luz, era como se estivesse se desembaraçando de um fardo. Passava o filho em seguida para as mãos de Badala (que voltara para a Casa, depois da morte de Duarte Augusto). Depressa as crianças punham de lado “uma mãe áspera e distante e encontraram alegremente em Badala uma mãe acolhedora que cuidava, lavava e sentava no colo [...] segura e confortável como um sapato velho” (p. 175). Em Virita elas encontravam uma mãe sorridente, bonita e doce. Era um modelo. “Ser parecida com a tia Virita era o maior desejo de Tina quando tinha cinco anos e punha laços ao espelho” (p. 175).

Quando a história dos habitantes de *A casa da cabeça de cavalo* se encaminha para seu final, o penúltimo capítulo “Histórias de Badala embalando Tina” é uma reflexão a respeito da condição feminina. Enquanto tricotava meias e balançava o berço, Maria Badala ia falando: “Só podem saber como somos se se calarem e nos ouvirem, em vez de nos baterem, castigarem e matarem por nós sermos como somos” (p. 192).

Suas conclusões derivam de uma visita do bispo a Casa. Badala ria à socapa das coisas que dizia o santo padre. Ele resolvera dar uma lição às mulheres. Elas eram o que havia de mais belo no mundo, ele dizia. “Quando passam deixam no ar o seu perfume” (p. 190). Segundo Michelle Perrot (2005), o corpo está no centro de toda relação de poder. “Mas o corpo das mulheres é o centro, de maneira imediata e específica. Sua aparência, sua beleza, suas formas, sua roupa, seus gestos, sua maneira de andar, de olhar, de falar e de rir são o objeto de uma perpétua suspeita” (PERROT, 2005, p. 447).

Nelas, seguia dizendo o bispo, não se podia tocar. Aí Duarte Augusto já demonstrava aflição, lembram *os invisíveis*. “Na verdade, não era bem assim. Quando era preciso chamá-las à razão ou castigá-las...” (GERSÃO, 2017, p. 191). O bispo apressou-se em esclarecer; “Não é que um homem não pudesse tocar numa mulher, castigá-la até, se ela precisasse” (p. 191). O que ele queria dizer é que as mulheres são pura abstração, elas não existem mais concretamente que Deus. E repetia que o noivo das mulheres era Deus. Maria Badala se perguntava “o que é que o bispo ou outro homem qualquer sabia de mulheres, se nunca tinha sido senão homem?” (p.191)

Badala passa a refletir a respeito. As mulheres não tinham corpo. Não mandavam nele. Não mandavam em si mesmas, ia dizendo para a menina Tina: “O corpo, tinham-lho roubado. Deixavam-lhes as rendas, os folhos e os vestidos, mas o corpo não. Corpo não tinham. [...] O que lhes ficara em lugar do corpo era uma coisa arremedada, tosca, que nem espantalho de pardal, apesar dos enfeites” (p. 192).

Levando-se em conta o período em que se desenvolve o enredo de *A casa da cabeça de cavalo*, observamos o que escreve Michelle Perrot em *As mulheres ou os silêncios da história* (2005), em seu capítulo XIX “Corpos subjugados”. Entre as questões abordadas em sua análise, a respeito do corpo das mulheres, ela escreve: “Na família, ele pertence a seu marido que deve possuí-lo com sua potência viril. Mais tarde a seus filhos, que as absorvem inteiramente. Na sociedade, ele pertence ao Senhor. As mulheres escravas eram penetráveis ao seu bel-prazer” (PERROT, 2005, p. 447).

Badala nem enxergava mais os pontos: “cinco malhas azuis, cinco malhas brancas, espera aí se não caem, que já estou a ver mal com esta luz” (GERSÃO, 2017, p. 193). Os *invisíveis* reproduzem o teor da conversa. Ela dizia à criança que um dia iriam abrir a porta da Casa e as mulheres todas sairiam. Não ficariam presas, enlouquecendo, como aquelas. Ela lembrava-se de Virita: “feita boneca e perdida em sonhos” (p. 193). E de tia Eugênia também: “com aqueles ataques de asma que não eram nada senão o sufoco da Casa” (p. 193)

Sobre a mãe de Tina, a velha criada observava as fadigas de Maria do Lado, sempre a cuidar de tudo, magra, correndo de um lado para outro: “para ganhar uma migalha de afeto de teu avô, já que de teu pai nunca teve nenhum – e o teu pai e teu avô a jurarem que ela fazia tudo por gosto de poder e vontade de mandar” (GERSÃO, 2017, p. 193). Os *invisíveis*, nessas revisões, lembram-se de Filipe. Não sabiam ao certo o que pensar dele, a não ser que tinha, por vezes, um clarão de ironia no olhar. Talvez fosse um homem misterioso, concluíam:

A imagem que ficou é filtrada pelo amor incansável de Virita e pelo ciúme não menos incansável das mulheres. Porque Maria do Lado e Virita tiveram quinze anos para disputar Filipe e mais de três décadas para chorar sua morte. Na verdade, disputaram também sua morte, cada uma lutando por um quinhão maior de saudade (GERSÃO, 2017, p. 199).

Estando a criança adormecida e Badala já deixando escapar os pontos da malha, vai saindo para ajudar nas tarefas de cozinha. Antes de deixar o quarto faz, da mesma forma que em seu tricô, um arremate: “E tu também não fiques presa na Casa, vai procurar o amor onde o houver, e a vida onde ela estiver, desejo que encontres o amor, Tina. [...] o maior pecado que há no mundo é não amar ninguém. Que isto tudo que eu te conto não é para dizer mal dos homens, Tina” (GERSÃO, 2017, p. 193).

Há, nessa organização final de *A casa da cabeça de cavalo* (2017), através das reflexões de Maria Badala um encontro de mulheres. A mais velha, mulher amorosa, conhecedora dos processos por que passam as pessoas ao longo do tempo. A mais nova, a quem a mensagem é transmitida, representa todas as mulheres. Ou, na pessoa de Tina, as mais jovens. É para estas mulheres que fala Maria Badala. Nesse diálogo, vamos incluir Luce Irigaray (2017). À pergunta: “Qual é a relação ou a não relação entre falar-mulher e falar-entre-mulheres? ”, a filósofa responde que pode haver um falar-entre-mulheres que seja ainda um falar-homem e que esse pode ser também um lugar no qual se ousa enunciar um falar-mulher, completa:

É certo que com esse mulheres-entre-elas (e essa é uma das apostas dos movimentos de liberação, quando não são organizados com o modelo do poder masculino, e quando não estão reivindicando a tomada do ‘poder’ ou a sua derrocada), nestes lugares onde se processa a fala-entre-mulheres, enuncia-se algo de um falar-mulher. (IRIGARAY, 2017, p. 154-155 – *grifos da autora*).

Através dos elementos que compõem o “Aniquilamento”, encerramos a análise da personagem Virita. A urdidura textual neste romance de Teolinda Gersão organiza-se de tal forma que, ao final, a pessoa encarregada de cuidar das crianças na Casa, Maria Badala, resume o que foi o destino de cada uma. Entre as mulheres a que a criada aludiu, Virita vem sendo observada por nós, bem de perto, desde sua meninice. Da história de Emma Bovary, os componentes que, em conjunto remetem para sua ruína, podem ser identificados na composição de Virita. Sabemos que motivos levaram tanto uma quanto a outra à concepção de uma imagem distorcida de si, quais as razões de suas frustrações, o que (ou quem) as motivou a empreender uma tentativa de realizar aquilo que imaginaram.

O aniquilamento em Virita não chega ao extremo, como em Emma, mas podemos dizer que, houve reatualização do mito bovarino no sentido de que, inconformada com a amargura de seu destino, Virita não mede consequências em busca daquilo que idealizou. Sem condições de transformar a realidade, ela termina inerte, relegada a mais profunda solidão. Após muitos anos passados, quando a maioria dos moradores da Casa havia morrido, vemo-la velha e sozinha: “E então ficou quieta, imóvel dentro do espelho – rígida, hirta, vestida de azul [...] enquanto camadas de pó, como se tivesse acumulado pó durante um século, começaram a cair do tecto, sobre o chapéu de palha de arroz” (GERSÃO, 2017, p. 216). A personagem seguinte é Amélia:

Verificamos, em *A árvore das palavras* (2004) que, à medida em que Amélia buscou por uma realidade imaginária, ele mergulhou em seu próprio íntimo, de onde emergiu a certeza de sonhos não realizados e de esperanças perdidas.

Quando a trama vai se encaminhando para o final da segunda parte, ao mesmo tempo em que Amélia percebe que suas expectativas não se cumpriram, imediatamente, ela procura compensações, e ao se comparar com outras pessoas, sua tendência era posicionar-se em uma margem inferior:

Mas conhecia, podia dizer que conhecia, pessoas para quem parecia que a Europa ficava perto e a África do Sul era um arrabalde a dois passos; pessoas que ‘usavam’ a África do Sul, do mesmo modo que os da África do Sul ‘usavam’ Moçambique [...]. Gente que ia e vinha e nunca se sentia aprisionada, nem corria o risco de enjoar em barcos. (GERSÃO, 2004, p. 104 – *grifos da autora*).

Ela pensava em Dora Flávia, a mulher do engenheiro que, como outras de seu grupo, desdenhavam das praias locais e todos os verões iam com seus maridos em busca das águas sul-africanas “mais frescas e cheias de espuma” (p. 105). E havia tantos nomes interessantes: Sara Crespo, Marta Lobo e todas as amigas com que Dora falava ao telefone: “Sim, já tinham ido tanta vez a Capetown” (p. 106).

O simples fato de ouvir fragmentos de conversas lhe excitava: “ah, ela sabia, como ela sabia de tudo isso” (p. 107). Quando provava a roupa das crianças, ouvia Graça Casaleiro, Telma Dias Marques ou Paulina Gameiro ao telefone, Dora interrompia, mas deixava escapar uma frase ou duas e ela captava “pelo dito e sobretudo pelo não dito, como se lesse claramente nas entrelinhas” (p. 107). Então, Amélia percebia que as palavras que Dora ia deixando cair, diante dela como diante dos cozinheiros, criados e mainatos, porque nenhum deles existia, “eram coisas, sombras, objetos que passavam pela casa e amanhã se poriam fora, estariam noutra lugar e seria como se nunca lá tivessem entrado. Porque ela era tratada como criada (nada mudara, nada mudara, desde a casa da madrinha), era tratada como os criados negros” (GERSÃO, 2004, p. 107).

Para Karen Horney (2007), não há dúvida de que, em nossa cultura, certas maneiras de se proteger contra a ansiedade podem desempenhar um papel decisivo na vida de muitas pessoas. Existem aqueles cujo principal esforço é para ser amado ou aprovado, e que fazem de tudo para ter esse desejo gratificado. Há outros cujo esforço é dominado pelo desejo de sucesso, poder ou posse.

Alguém pode questionar, entretanto, escreve Horney, se é correto declarar que esses esforços representam uma proteção contra alguma ansiedade básica. Eles não seriam expressão de movimento dentro da faixa normal de determinadas possibilidades humanas? O erro em argumentar nesse sentido é colocar a questão de forma alternativa. Na realidade, os dois pontos de vista não são contraditórios nem mutuamente exclusivos.

Desejo de amor, esforço por influência ou sucesso, estão presentes em todos nós, em várias combinações, sem o mínimo indicativo de uma neurose. Ela explica que com sua concepção não pretende negar o caráter normal desses movimentos, “but to maintain that all of them may be put to the service of affording reassurance against some anxiety, and furthermore, that by acquiring this protective function they change their qualities, becoming something entirely different”²²⁸ (HORNEY, 2007, p. 103).

Amélia gostava de nomes. Ela pensava que podiam, assim como as fotografias, revelar as pessoas. Alegna d’Ortsac foi um nome lhe impressionou. Era dona de salão e dava conselhos de beleza em um jornal. Alegna! Seria alta, magra. Seu sotaque certamente seria estrangeiro. “Mas o dia que aludiu ao nome, Laureano desatou a rir. Alegna d’Ortsac? Meu Deus, mas é Ângela Cartro, escrito ao contrário, como é que ela não tinha dado conta?” (Gersão, 2004, p.109). Alegna! Nem sequer existia, mas a fez sonhar. Não importava. Estava fora de seus planos. Riscou em vermelho MENTIRA sobre os recortes com seus conselhos.

Havia um embate entre realidade objetiva e subjetiva em Amélia. Incapaz de estabelecer diferença entre as duas, sua tendência era se manter em ilusão. Ela se encantava com anúncios escritos em inglês. Em seus passeios por lojas requintadas, comprou um frasco de perfume fino: “Era uma prenda que dava a si mesma – merecia, alguma vez um perfume caro, é verdade que demasiado caro, mas pago afinal com o dinheiro dela, dela mesma. Amélia Capítulo, ganho com o trabalho de suas mãos”

O que será que queria Amélia? Perguntamos nós. O mesmo que todas as mulheres, respondeu Luce Irigaray (2017): “o que elas desejam não é precisamente nada, e ao mesmo tempo é tudo. Sempre mais, e outra coisa que esse *um* – de sexo, por exemplo, que vocês dão a elas, ou emprestam” (IRIGARAY, 2017, p. 39). As mulheres se voltaram para elas próprias, o que não pode ser entendido do modo como os homens entendem. Elas não têm a mesma interioridade deles, escreve Irigaray: “quando dizemos nelas mesmas, significa: *na intimidade desse tato silencioso, múltiplo, difuso*. E se vocês insistirem em perguntar sobre o que pensam, só responderão: em nada. Em tudo. (IRIGARAY, 2017, p. 38 – *grifos da autora*).

Amélia detestava seu nome. Amélia nem tanto, mas o sobrenome do marido causava-lhe pavor. Na casa de Dora Flávia ninguém conhecia essa particularidade. Se pudesse escolher seria: “Patrícia – Hart. Uma mulher alta, loura. Estrangeira. Uma mulher bonita, rica, admirada. Patrícia Hart” (GERSÃO, 2004, p. 113). Amélia caminhava sem sentir, sem pensar

²²⁸ Mas sustenta que eles podem ter a função de proporcionar garantias contra alguma ansiedade e, além disso, ao adquirir esta função protetora mudam suas características, tornando-se algo totalmente diferente.

em nada. O bater dos saltos parecia-lhe ser de outra pessoa: “Como se nada fosse realidade, fosse antes um cenário onde ela se perdia, onde tinha prazer em perder-se, atordoada pelo ruído das vozes” (p. 117).

Ela escolhia um lugar confortável num café ou confeitaria, pedia um chá com leite ou limão, folheava uma revista de moda e escolhia os vestidos que ficariam bem em Patrícia Hart. Quanto aos passeios solitários de domingo, ela pensava: “Gostava de mentir-lhes. Nem sabia porquê. Sentia-se melhor assim, escondendo deles os seus pensamentos” (p. 113).

Amélia escondia pequenos segredos. Divertia-se com recortes de jornal, como: “reze nove ave-marias durante nove dias”; “Oração a Santo Onofre: Oh, meu Glorioso Santo”; “Cavalheiro recém-chegado da metrópole procura alojamento” (p. 118). Junto com anúncios de brindes do café *Cazumbi*, ou famoso chá *Ogard* para o estômago “à venda no *Centro Ervanário de Moçambique*” (p. 124), ela acrescentou este: “Cavalheiro português, residente em Sidney, com carro, casa própria, indústria florescente, deseja conhecer senhora 28-38 anos para convívio por carta, podendo levar a futuro compromisso. Bob Pereira CP... Sidney” (p. 124).

Onde ficava Sidney? – ela se perguntava. Percorrendo o globo de Gita lembrou que Austrália era lugar onde havia cangurus. Se escrevesse a Bob Pereira seria apenas para perguntar se havia cangurus em Sidney. Bob Pereira respondeu que não. “Ela tinha acabado por escrever, afinal” (p. 125). A experiência de ir buscar cartas à posta-restante fê-la sentir-se saltando, de repente, para a vida de outra pessoa, de alguém diferente: “E porque gostava de segredos e tinha prazer em mentir, também a Bob mentia. Ele nunca saberia seu verdadeiro endereço, nem seu verdadeiro nome. Assinava Patrícia Hart” (GERSÃO, 2004, p. 125).

A terceira parte de *A árvore das palavras* corresponde ao relato de Gita. Desde a chegada de Amélia a Moçambique, decorreram aproximadamente quinze anos. A garota relata excursões com amigos pelas praias, atividades da escola, seus amores e primeiras decepções. A narrativa se organiza a partir dos diálogos de Gita com seu namorado. O rapaz fala de sua vida, de seu pai prepotente e da violência que sua mãe sofre. Gita, por sua vez, compartilha assuntos de sua família: “Também eu contei a partida da Amélia três anos antes. [...]. Quase não levou nada. Fui eu que esvaziei os armários e as gavetas” (p. 149).

Sem olhar para o conteúdo, ela lançou para dentro de sacos os objetos que lembravam Amélia. Depois, com calma, leu papéis, encontrou fotografias: “Penso que foi para mim que ela deixou essas coisas. Para que um dia pudesse compor a sua imagem, como as peças de um puzzle” (p. 149). Entre os achados encontrou anúncios de jornais, recortes de horóscopo, conselhos de beleza em folhas assinadas por Alegna d’Ortsac. Algumas rasgadas, mas ela

conservou os pedaços, riscados em vermelho: “Alegna é mentira”. As cartas de Bob Pereira também foram guardadas:

Assinava-as: Patrícia Hart. Porque era esse o nome do endereço, nas cartas que ele lhe mandava. Bob Pereira – sim, foi num anúncio. Como já tinha feito, uma vez, com Laureano. Talvez – sim, foi isso: creio que repetiu, de algum modo, a mesma história. [...], mas não quero falar disso agora. Tornei a guardar tudo num saco, atrás de malas vazias, na parte mais alta do armário. Um dia olharei tudo mais de perto. Agora não. (GERSÃO, 2004, p. 150).

Se pensarmos na forma como Flaubert traçou o caráter da jovem Emma Rouault, podemos dizer que já estava definido desde sua estada no convento. Logo, Emma já exibiria o que os críticos, posteriormente, passariam a denominar *bovarismo*. Em resumo: imaginar a vida no máximo de sua perfeição, passando ao tédio e a completa rejeição daquilo que já possui. Seus projetos de vida, porém, falharam: “No fundo da alma, entretanto, ela esperava por um acontecimento. [...] Ela passeava sobre a solidão de sua vida, os olhos desesperados, procurando ao longe alguma vela branca nas brumas do horizonte” (FLAUBERT, 2011, p. 146).

Em Amélia, foi necessário percorrermos boa parte de sua história para que tivéssemos elementos suficientes a fim de estabelecermos a origem de suas insatisfações. Também ela desejou uma vida distinta da que teve ao lado de seu marido: “Sim, podia ter sido o engenheiro a esperá-la no cais. Por pouco sua vida não era diferente. Por um acaso, um golpe de sorte, um nada” (GERSÃO, 2004, p. 108). Quanto à reatualização do mito bovariano considerando o feixe de características que sinalizam para sua ruída, afirmamos que houve, no sentido de que, movida por insatisfação, Amélia não só não consegue perceber o que tem de possível em sua vida, como corre em busca do intangível, ao que tudo indica, em uma procura infinita. Encaminhamos a análise à próxima personagem: Olímpia.

Ao examinar de que forma ocorreu o feixe de características que compõe o terceiro mitema, “Busca por uma realidade imaginária”, na personagem Olímpia de *Passagens* (2014), percebemos que em seu caso, a busca está ligada à negação. Olímpia não distinguia real e ideal. Ela imaginava seu casamento perfeito, em um lar irretocável. Ao negar a realidade, via em seu marido qualidades que ela não possuía. O preço pago por essa cegueira acabava por ser alto demais. Os componentes a serem observados no próximo segmento relacionam-se ao Mitema IV, Aniquilamento:

A viagem que Tiago programara com expectativa, prometendo um dia voltar e levar consigo a família para o Rio de Janeiro nunca aconteceu. Pelo menos não para Olímpia e as filhas. Essa história é recuperada por Rosinha e Marta, as netas de Olímpia. E é por meio delas que sabemos de malas de couro com monogramas em prata e tudo o mais que pudesse

ser luxuoso e confortável para sua viagem. Isso tudo para que sua chegada ao Rio fosse triunfal.

Anos antes, Olímpia, na sua condição de proprietária de uma casa com amplas instalações, recebera uma amiga doente. Com atenção e cuidados, a saúde da moça foi restabelecida e surgiu, nesse tempo, um pretendente. Casando-se, a amiga fora com seu marido morar no Brasil. Assim, este casal, por sentimento de gratidão à Olímpia, receberia Tiago, a fim de iniciar uma vida nova em terras brasileiras. “Pois não dissera o Sobreiro que teria o maior gosto em recebê-lo? [...] E que não era favor nenhum, pois nunca lhe pagaria a dedicação da senhora dona Olímpia na doença de Filomena”. Episódio recuperado por Marta, das histórias que avó contava (p. 70).

Tiago relia a carta. Tinha excelentes instalações onde ficar e trabalho na empresa. Posição que as meninas Ana e Laura imaginavam ser a melhor. Segundo Marta: “Na febre dos preparativos tinham orgulho naquele homem, o seu pai. Ia abrir caminho, preparar a passagem da família e todos aqueles atavios eram prova de amor.” (p. 71). A constituição familiar retratada na trajetória da personagem Olímpia, apresenta características compatíveis com aquelas examinadas em Michelle Perrot (1991).

Destes núcleos, sublinha a autora, resta a dificuldade de conhecer algo além da face externa e pública da vida privada. Há um impedimento para atingir o outro lado do espelho, ela explica: “o dizível fabrica o indizível, a luz cria a sombra. O não-dito, o desconhecido, o incognoscível – e a consciência trágica que temos disso – avançam no ritmo do saber que cava sob nossos pés mistérios insondáveis” (PERROT, 1991, p. 13).

Para que haja melhor compreensão dos processos, Perrot aponta a necessidade de outros métodos de leitura, inspirados na semiótica ou na psicanálise. Segundo ela, permanece a irreduzível opacidade do objeto, desde o momento em que o pesquisador pretende ir além de uma história social do privado e fazer uma história dos indivíduos, de suas representações e emoções, para além dos grupos das famílias: histórias dos modos de agir, viver, sentir e amar, dos impulsos do coração e do corpo, do fantasma e do sonho, Perrot escreve: “não só uma história balzaquiana, das intrigas familiares, mas também nervaliana do desejo, uma história proustiana e musical das intimidades” (PERROT, 1991, p. 13).

De volta à rota de Tiago, o fato é que ele chegou ao Rio de Janeiro como um figurão. Sua bagagem não era condizente com o espaço disponível na casa do casal. Filomena pensava: “Então era aquele o marido de Olímpia? Depois de tantos anos de espera e de quase ter ficado solteira, encontrara um conde, um príncipe, um fidalgo?” (GERSÃO, 2014, p.72).

O comportamento do hóspede fez com que Filomena passasse a se sentir intimidada em sua própria casa. Ele, bastante à vontade, ocupava todos os espaços e recebia suas roupas limpas e passadas. Ao perceber que nada evoluía, começou a duvidar de que “aquele homem vindo de outro continente que ela já esquecera, de um mundo social “que ela nunca conhecera” (p. 79), fosse, realmente, o marido de sua amiga.

Nada mais sabemos a respeito da estada de Tiago no Brasil. O relato é retomado, dessa vez nas falas das duas Anas, referindo-se à ausência dele. Elas se lembram da instituição para onde foram encaminhadas em que as crianças acordavam quase de madrugada para ir à missa. A higiene matinal feita em água fria, mesmo no inverno, em lavatórios coletivos. Vestiam roupas semelhantes às das freiras, que eram mulheres frias e insensíveis. Havia, após tantos anos, o eco das vozes no momento da partida para o colégio interno: “Tenho pena das crianças”; “Vão ficar sem nada” (p. 94).

Ana 1 faz um retrato de sua mãe: “ela recusava-se a acreditar que era uma mulher desgraçada e tão fraca, a troco da simulação de amor de um homem, suportava tudo, inclusive que ele a explorasse e maltratasse e desgraçasse o futuro das crianças” (GERSÃO, 2014, p. 97). Após uma vida inteira (Ana está morta), o que vemos aqui é o julgamento da filha sobre sua mãe.

Teorias, estudos e pesquisas em que temos nos debruçado para a realização deste trabalho visando à compreensão das personagens femininas (mulheres de livro) que percorreram estas páginas nos revelaram as complexidades que envolvem a feminilidade.

Sobre o assunto, Maria Rita Kehl, em *Deslocamentos do feminino* (2008), aponta que a manutenção de um ponto enigmático sobre o querer feminino, a representação da mulher como continente negro da psicanálise seriam, segundo ela, recursos a que Freud recorreu para manter-se sem resposta respeito de algo que *ele mesmo não queria saber*, mesmo que já tivesse revelado ao mundo, ou seja, “a diferença fundamental entre homens e mulheres é tão mínima, que não há mistério sobre o ‘outro’ sexo que um cavalheiro não pudesse responder indagando a si próprio” (KEHL, 2008, p. 184 – *grifo da autora*).

As questões específicas em relação às mulheres na obra de Freud, apontadas por Kehl (2008), são também comentadas por Gay (1988). Em meados da década de 1920, Freud previa que seus oponentes iriam criticar seus pontos de vista sobre a feminilidade como hostis às aspirações das mulheres e tendencioso em favor dos homens. No final de 1924, tentando resolver alguns enigmas sobre a sensibilidade clitoriana e vaginal que Abraham havia levantado, Freud confessou que, embora a questão lhe interessasse muito, ele não sabia “absolutamente nada sobre ela”.

Conforme Peter Gay, em termos gerais, Freud admitiu, “perhaps a little too cheerfully: ‘the female aspect of the problem is extraordinarily obscure to me’”²²⁹ (GAY, 1988, p. 425). Mais tarde, em 1928, conforme Peter Gay, Freud falou a Ernest Jones: “‘everything we know of feminine early development appears to me unsatisfactory and uncertain.’ He had, he thought, sincerely tried to understand the ‘sexual life of the adult woman’, but it continued to intrigue and puzzle him. It was something of ‘a dark continent’”²³⁰ (GAY, 1988, p. 425)

Voltemos à Olímpia: durante muitos anos Tiago desaparecera, recorda a filha: “Vivíamos sozinhas, eu e mãe. Laura morrera, entretanto”. E Ana 2: “Só muito mais tarde soubeste que o pai voltara do Brasil [...] Tinhas quantos anos, nessa altura?” (GERSÃO, 2014, p. 101). Ana teria em torno de quinze anos. A mãe, as tias e seus maridos proibiram-na de falar com ele se o visse. Ana viu seu pai. Ele espreitava a casa em que moravam Olímpia e ela. À saída do liceu, um dia, ela o seguira na rua: “ele estaria tão curvado e envelhecido que me pareceria irreconhecível” (p. 104).

Em uma ocasião, na ausência de Olímpia, ele bate à porta. Ana abre: “Não volto cá, disse logo. [...] Só hoje. Não me sinto bem, só quero um prato de comida e vou-me embora” (p. 109). Foi esta a última vez que Ana vira seu pai. Precisou se deitar um instante. A moça indicou um quatinho de despensa. Tiago morreu ali.

Nada mais havia a dizer. A peça estava por terminar. Seriam os outros a entrar no palco a partir daquele momento. Cada um diria as suas falas pegando nas deixas uns dos outros, fariam os gestos e os movimentos certos, cumprindo as marcações.

Na última parte, o terceiro ato denominado “A cerimônia”, culmina com a cremação de Ana. Das personagens que fizeram parte da encenação proposta por Teolinda Gersão em *Passagens* (2014), entre as filhas de Ana, seus netos, genros, amigos, funcionários da casa de saúde em que passara seus últimos dias, escolhemos, como encerramento a esta parte da pesquisa, relativa à passagem de Olímpia, a fala da personagem Fernando, companheiro de Marta:

O que dizemos das células vivas, que não há nenhuma forma imaginável que não se encontre nas células, também se aplica às mães, que podem ser de todas as formas e feitios. Há as que deixam os recém-nascidos em caixotes de lixo, ou os abandonam na soleira de uma porta, as que os têm por fatalidade, nunca disseram sim, mas não tiveram escolha de dizer não, as que lhes batem, abusam e torturam, as que enlouquecem e os assassinam. Há todo o tipo de mães, mas as más estão doentes ou loucas. Todas as más mães são infelizes (GERSÃO, 2014, 174).

²²⁹ Talvez um pouco alegre demais: “o aspecto feminino do problema é extraordinariamente obscuro para mim”.

²³⁰ “Tudo o que sabemos sobre o desenvolvimento feminino precoce parece-me insatisfatório e incerto”. Ele pensava, sinceramente tentado entender ‘a vida sexual da mulher adulta’, mas continuava a intrigá-lo e confundindo. Era algo como ‘um continente negro’

Quanto aos elementos que compõem o aniquilamento em Emma, ao examinarmos sua ocorrência em Olímpia, podemos perceber que são bastante semelhantes. Os motivos que impulsionaram Emma para um trágico final, para seu total aniquilamento estão atrelados a paixões não correspondidas, à negação da realidade, a questões financeiras. São componentes também evidentes em Olímpia, divergindo no fato de que o homem a quem ela idealizara, não estava fora de sua casa, mas dentro dela. Aquele a quem ela dedicou seu amor, imaginando-o forte e leal, ao final somente traiu e enganou.

CONCLUSÃO

Desde 2017, quando apresentamos nosso projeto de tese ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Artes a fim de concorrer a uma vaga no curso de doutorado, temos “convivido” com Emma Bovary. Ao percorrer as páginas eternizadas por Gustave Flaubert analisamos sua protagonista na condição de mito literário. Novos elementos foram emergindo a cada leitura, dada a versatilidade de enfoques que *Madame Bovary* proporciona.

A proposta inicial, ao apresentar o projeto de tese à Banca encarregada pela seleção dos trabalhos, ainda não era composta por todas as personagens de Teolinda Gersão presentes nesta pesquisa que ora concluímos. A fim de que pudéssemos decidir quais seriam incluídas, tratamos de ampliar as leituras na obra da autora. Então, procuramos os títulos disponíveis no mercado livreiro nacional. À falta de alguns, recorremos a distribuidoras de Portugal.

Ao longo das etapas anteriores à definição dos romances que, em conjunto com *Madame Bovary*, compuseram esta tese de doutorado, conhecemos um pouco mais de Teolinda Gersão em livros como: *Os guarda-chuvas cintilantes* (1984), *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1996), *O mensageiro e outras histórias com anjos* (2003), *Histórias de ver e andar* (2002), *A cidade de Ulisses* (2011) e *Águas livres* (2013).

Assim, entre as fases necessárias para que chegássemos a esta configuração final, optamos pelos quatro romances que integram o *corpus* deste trabalho: *O silêncio* (1984), *A casa da cabeça de cavalo* (2017), *A árvore das palavras* (2004), e *Passagens* (2014). Quanto às personagens femininas, a decisão foi por: Lavínia, Virita, Amélia e Olímpia, respectivamente. O critério utilizado para a escolha não esteve relacionado ao protagonismo de cada uma no âmbito da ação no romance, mas às características compatíveis com aquelas selecionadas na personagem Emma Bovary.

O que propusemos com esta pesquisa, como já apontamos, foi destacar o *status* de mito literário na protagonista de *Madame Bovary*. Foi necessário, inicialmente, traçarmos um percurso investigativo relativo ao mito propriamente dito para que alcançássemos as pesquisas pertinentes ao mito literário.

Nesta empreitada, importantes definições foram verificadas. Assim, quando Durand (1996a, p. 94) aponta que o discurso mítico é, como todo discurso, segmentável em pequenas unidades e as define como mitemas, percebemos a necessidade de ir um pouco adiante nesse arcabouço teórico. Foi nesse ponto que, buscando aprofundar esse conhecimento, através do que demonstrou Claude Lévi-Strauss (2008, p. 189), chegamos à noção de que as verdadeiras

unidades que constituem o mito (os mitemas) não são as relações isoladas, mas os *feixes de relações*.

Entre os conceitos basilares pesquisados no referencial teórico inicial, a noção de arquétipo foi de fundamental importância já que esse conhecimento conduziu ao que Jung classificou como consciente individual e coletivo, aspectos importantes para nossa análise. Em *A vida simbólica* (2000), C.G. Jung sublinha que o estudo da psicologia dos primitivos, o folclore, a mitologia e a ciência comparada das religiões abre a perspectiva de um horizonte mais amplo da psique humana e fornece os meios indispensáveis para a compreensão dos processos inconscientes.

Somente quando percebemos o papel que assumem os símbolos oníricos no cenário étnico e histórico, somos capazes de entender o que eles pretendem indicar. Este material comparativo permite, também, a clareza na compreensão de um fator decisivo para a vida psíquica: *o arquétipo*. Esse conceito não é uma ideia hereditária, mas um modo hereditário da função psíquica. Jung explica:

Aquele modo inato pelo qual o pintinho sai do ovo, o pássaro constrói seu ninho, um certo tipo de vespa atinge com seu ferrão o gânglio motor da lagarta, a enguia encontra seu caminho para as Bermudas, portanto um *'pattern of behaviour'* (padrão de comportamento) (JUNG, 2000, p. 91).

Este quadro muda completamente quando visto de dentro, do ângulo da psique subjetiva, escreve Jung. A psique não consiste apenas de conteúdos conscientes, que podem ser derivados de percepções de sentidos, mas também de ideias baseadas aparentemente nessas percepções que foram modificados de maneira peculiar por formas inconscientes e existentes *a priori*, isto é, os arquétipos. E conclui: “Pode se dizer, portanto, que a psique consiste da consciência e do inconsciente. Segundo essa concepção, é possível concluir que uma parte da psique se explica por causas recentes, mas que outra parte remonta aos fundamentos da história dos povos” (JUNG, 2000, p. 92).

Durand (2003), ao se reportar à noção junguiana de *inconsciente coletivo*, aponta seu ordenamento em duas séries. Uma delas, específica, vinculada à estrutura do animal social (*homo sapiens*); a outra, “lamarquiana”, passível de hábitos culturais. A última está voltada à imagem arquetípica, envolta em representação e, portanto, localizada; a primeira, ao arquétipo propriamente dito.

Às noções apresentadas por Jung, Gilbert Durand contrapõe a sua teoria e esboça o que ele denomina *inconsciente coletivo específico*. Este, segundo Durand, nada tem de caótico e integra claramente os “pacotes” de imagens assim como correlações bem definidas. Uma característica fundamental que se vincula à lógica de toda essa “sistemática”, explica Durand,

é que esses arquétipos são plurais: ao mesmo tempo, constituem o politeísmo fundamental dos valores imaginários e caráter “dilemático” que reveste todo o *sermo mythicus*.

Mas esse “inconsciente específico”, como demonstra Durand, é fixado, como se diz do gesso, que é contíguo a um molde, quase imediatamente nas imagens simbólicas veiculadas pelo ambiente cultural. As cidades, os monumentos, as construções da sociedade, passam a captar e identificar a pulsão dos arquétipos na memória do grupo.

No nível dessa “*arquissociologia*” estão aqueles fenômenos de primeira absorção cultural que os norte-americanos identificaram com o nome de *basic personality* [personalidade básica] e os alemães com o de “paisagem cultural”, *Landschaft*. Mas esse nível fundacional, sob o próprio impulso da representatividade, acarreta *ipso facto* o nível em que essas substantificações são atribuídas a papéis humanos e são “teatralizados”. E é exatamente esse conjunto de “atuações” que metaforicamente é convencionalizado chamar de “eu social”.

Nesse quadro, emerge uma constelação de papéis que não apenas esboça uma hierarquia, como também se integra na negatividade de certas representações, de alguma forma indispensáveis; os excluídos, marginalizados e bárbaros, mais ou menos integrados. Esta negatividade, introduzida sistematicamente no conjunto dos papéis reproduz, certamente, uma importante função nos movimentos de revitalização dos mitos.

Quanto à categorização de papéis sociais, Durand escreve: “Recordemos [...] la clasificación de los ‘roles’ en positivo y negativo o, como lo habían subrayado los antiguos griegos o latinos, en divindades *intra* y *extramuros*...”²³¹ (DURAND, 2003, p.119). Diante disso, podemos pensar que os mitos compõem uma sociedade, segundo a ordem de sua duração. É evidente que o mito do cristianismo está na base da sensibilidade, dos valores, do discurso de muitos povos há bons dois milênios. Certo é, também, que se metamorfoseia à mercê de lideranças políticas e etnoculturais desses povos, mas conserva, até a atualidade, importantes traços comuns praticamente inalterados.

No interior desse mito “implícito” e geral, enxertam-se correntes e contracorrentes que vem a tipificar, aproximadamente de século em século, grandes imagens, por exemplo, a imagem da Virgem Maria nos séculos XII e XIII, o crucifixo nos séculos XIV e XV, e assim por diante. Mas o mais importante é que uma sociedade, em suas diretrizes pedagógicas, em suas “classes dirigentes” passa por diástoles e sístoles de uma racionalização institucional ou, ao contrário, de uma degradação desta racionalização, de onde “ressurgem” as dissidências.

²³¹ Vamos nos lembrar [...] da classificação dos "papéis" em positivos e negativos ou, como os antigos gregos ou latinos enfatizaram, em divindades *intra* e *extramuros*...

Há uma oposição entre as fases de desencantamento racionalista e reencantamento imaginário.

Dito de outra forma, há um desgaste dos mitos muito “aproveitados” e em suas “subidas” e “descidas”, há reaparecimentos de onde emergem mitos ocultos. Certamente, alguns mitos, os mais ‘duros’, podem resistir vitoriosamente a tais evidências históricas do desgaste escolástico e conceitual e ganhar vida quando metamorfoseados por alguma “transformação”. Em alguns casos, o mito original sai irreconhecível desse tratamento. Ao longo de sua trajetória, eles perdem mitemas e integram outros, nesse caso mais mitigados, por exemplo, Prometeu transformado em Fausto. Em conclusão, Durand escreve:

Lo mítico se submerge entonces en las fuentes de un mito que permanecía a la espera en la sombra y se regenera con frenesí. Fausto ya no le basta ao siglo XIX: en el horizonte del pensamiento renacen Orfeo, Dionisio, y aun más lejos, Hermes, sin contar el cortejo de los Zaratustra y de los Wotan²³² (DURAND, 2003, p. 124).

Os referências teóricas estudados na pesquisa sinalizaram para a necessidade de definir dentro do estudo do mito o que seja mito literário. Partimos das reflexões de Rougemont (1972) que, ao traçar o percurso de mito à literatura, afirmou ter sido esta a profanação daquele. O mito, segundo ele, é ascendência, conduz ao encanto; a literatura, ao contrário, “é a vulgarização do mito” (ROUGEMONT, 1972, p.147). Pierre Brunel (1997, p. 18), observou as constatações de Rougemont e chegou à seguinte conclusão: quer se queira, quer não, o mito já nos chega envolto em literatura.

O estudo do mito literário foi, em seu início, abordado como tema. Porém, impuseram-se dificuldades quanto a conceitos e definições. Assim, Raymond Trousson que na década de sessenta empreendia suas pesquisas como estudos temas, em 1981 reeditou sua obra com o título *Temas e Mitos*. Essas pesquisas evoluíram e, em 1984, Philippe Sellier se referia a narrativas de prestígio originadas no Ocidente como “mitos literários recém-nascidos”. Sallier cita *Tristão e Isolda* como exemplo.

Andre Dabiez (1967, p. 10), ao tratar da passagem do mito ao mito literário, aponta a importância e abrangência de pesquisas no campo ciências humanas. Ele destaca nomes como Ernst Cassirer, Georges Gusdorf e Paul Ricoeur, na filosofia; Raffaele Pettazzoni, Mircea Eliade e Claude Lévi-Strauss, na etnologia ou história das religiões; Karl Kerényi, Rudolf Otto e Carl Gustav Jung, na psicologia, teologia e ciências humanas e Georges Sorel e Edgar Morin, na sociologia.

²³² O mítico então submerge nas fontes de um mito que esperava na sombra e se regenera com ímpeto. Fausto não é mais suficiente para o século XIX: no horizonte do pensamento renasce Orfeu, Dioniso e ainda mais longe, Hermes, sem contar a procissão dos Zaratustra e dos Wotan.

Pierre Albouy (2012) interessado em alargar o escopo das pesquisas apontou que a elaboração de referências tradicionais ou arquétipos por meio do estilo próprio de um autor ou de uma obra são capazes de expressar estados de espírito especialmente complexos. Por fim, Frédéric Monneyron e Jöel Thomas (2004, p. 40), escrevem que todas essas formas de expressão convergem em uma mesma constelação imaginária. Os poetas muitas vezes tiveram uma percepção intuitiva de que seus discursos estavam ligados a forças cósmicas, e frequentemente o expressaram.

A estrutura da pesquisa já contemplava definições capazes de determinar fundamentos de mito e, conseqüentemente, concepções relacionadas como mitema, arquétipo, perenidade, derivação, desgaste. Daí em diante passamos a tratar de estudos que abarcassem o conceito de mito literário. Uma vez reunidas esses fundamentos, a ação seguinte foi a assinalar o *status* de mito em Emma Bovary.

Entre os aspectos determinantes para a classificação de mito, implica avaliar o número de vezes que a obra ou tema mítico é retomado, escreve Andre Dabezies (BRUNEL, 1997, p. 732). Ele observa, ainda, que as tiragens editoriais do livro em que o mito está inserido são consideradas, as reações de diferentes leitores, as derivações, as alusões passadas ou atuais ou na linguagem cotidiana. Destarte, entabulamos nossa busca nesse sentido.

Tanto a crítica contemporânea a Flaubert, como estudiosos do nosso tempo encontraram motivação para o debate a respeito do romance. Sainte-Beuve, em seu artigo “*Madame Bovary*, de Gustave Flaubert”, que apareceu na resenha semanal do crítico, publicada sempre às segundas-feiras e mais tarde foi incluído nos *Causeries du Lundi* [“Colóquios de segunda-feira”], declarou que *Madame Bovary* era em primeiro lugar um livro composto cuidadosamente, amplamente calculado e absolutamente coerente, em que nada foi deixado ao acaso e que seu autor, ou melhor, ele diz, seu pintor, fez exatamente o que planejou do começo ao fim (SAINT-BEUVE *In*: FLAUBERT, 2005, p. 392).

Não fazia muito tempo que *Madame Bovary* aparecera ao público pela primeira vez, quando Henry James, em 1902, formulou sua declaração que seria eternizada. Segundo James, Flaubert é: “novelist’s novelist” [o romancista entre os romancistas]. O artigo foi incluído mais adiante em *Notes on novelists* (1914). Apareceram estudos sob os mais variados pontos de vista: de Marx, de Jung, dos teóricos franceses Derrida e Foucault, das feministas. A lista não tem fim: Albert Thiboudet (1935), Paul de Man (1965), Mario Vargas Llosa (1975) e Geoffrey Wall (2011).

David e Nanelle Barash publicaram *Madame Bovary’s ovaries; a Darwinian look at literature* (2005) [*Os ovários de Madame Bovary: um olhar darwiniano sobre a literatura*],

buscando na biologia explicação para as ações de Emma Bovary. Os autores contam que várias décadas atrás, alguns intrépidos biólogos estudiosos da vida selvagem realizaram vasectomias em melros machos (*blackbirds*), tentando descobrir uma forma não letal de controlar seus números.

As operações foram um sucesso, mas para espanto dos pesquisadores, as fêmeas do melro continuaram botando ovos! Evidentemente, alguém além do “marido” estava tendo sexo com Madame *Blackbird*. Deveria ter sido um alerta, pelo menos para os biólogos, escrevem Barash e Barash (2005, p. 94). Segundo eles, ao que tudo indica, o melro macho era – e ainda é – tão ingênuo sobre as atividades extracurriculares de sua companheira quanto o infeliz Charles Bovary.

Emma Bovary se consolidou, ao longo do tempo, como um exemplo de comportamento social generalizado, caracterizado pela aspiração irreal de ser diferente do que era, de pertencer a um ambiente social mais elevado e refinado. Talvez esse conjunto de características da personagem não seja seu único atributo, mas é o que os leitores da obra têm atribuído a ela desde o final do século XIX. Desde então tem sido enraizado na mentalidade e no léxico intelectual franceses, a tal ponto que, na França, “bovarismo” é um conceito regularmente utilizado no vocabulário oficial da psiquiatria há mais de um século. Alfano (2012), a esse respeito, escreve:

Si tratta di una convenzione così stabile e condivisa, che nemmeno Michel Foucault, pur attento osservatore dell’istituzione medica, ebbe alcunché da osservare, quando, inaugurando nel 1974 il suo corso al Collège de France sugli *Anormali*, presentò un caso di infanticidio occorso nel 1955, che gli psichiatri chiamati dalla magistratura a registrare l’eventuale infermità mentale definirono nelle loro perizie come un esempio di ‘bovarismo’²³³ (ALFANO, 2012, p. 70).

A passagem a que se refere Alfano trata-se de *Os anormais* (2001), em que Michel Foucault apresenta aos alunos textos contendo uma série de exames, todos datados dos anos 1955-1974 a respeito de laudos psiquiátricos de criminosos. Foucault aponta noções continuamente encontradas por ele em todo material coletado: ‘imaturidade psicológica’, ‘personalidade pouco estruturada’, ‘má apreciação do real’, escreve Foucault: “Tudo isso são expressões que eu encontrei efetivamente nesses exames: ‘profundo desequilíbrio afetivo’, ‘sérios distúrbios emocionais’. Ou ainda: ‘compensação’, ‘produção imaginária’ [...] ‘bovarismo’” (FOUCAULT, 2001, p. 20).

²³³ É uma convenção tão estável e compartilhada que mesmo Michel Foucault, embora um observador atento da instituição médica, teve algo a destacar na aula inaugural de seu curso no Collège de France em 1974, do livro *Os anormais*, ele apresentou um caso de infanticídio ocorrido em 1955, em que psiquiatras convocados pelo judiciário para registrar eventuais doenças mentais definiram em seus laudos como exemplo de ‘bovarismo’.

As considerações apontadas até aqui em relação ao romance, seu autor, a protagonista e ao próprio uso do termo bovarismo já contemplam o que estudiosos apontaram como fatores determinantes para que uma personagem seja considerada mito. No entanto, vamos alargar um pouco mais o escopo da pesquisa. Em relação às alusões atuais ou passadas ao romance *Madame Bovary* (Emma ou o bovarismo), retomamos o estudo Giancarlo Alfano (2012):

Procurando entender as relações entre psiquiatria, literatura, história cultural e comportamentos femininos, Alfano delimitou sua pesquisa em um âmbito que abarcou desde os cinquenta anos finais do século XIX aos meados da década de trinta do século XX, esses últimos contemporâneos à publicação da tese de doutorado em medicina do então jovem Jacques Lacan: *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* (1932). Após traçar um panorama relativo ao uso do termo na França, escreve: “Questa abitudine a utilizzare il termine *bovarysme* in ambito medico aiuta a comprendere taluni automatismi mentali del giovane Lacan. [...] Ma qual è l’uso che Lacan fa di questa categoria all’epoca in cui sta compilando la sua tesi?”²³⁴ (ALFANO, 2012, p. 74).

Há, inicialmente, na tese de Lacan, uma crítica ao conceito utilizado por Jules de Gaultier²³⁵. Segundo o médico a definição de bovarismo de Gaultier constituiria uma “entidade metapsicológica universal” e, nessa acepção, inútil à observação psiquiátrica. A razão dessa recusa é que Lacan se movia em direção a uma definição dos fenômenos da personalidade em que ele levava em consideração três pares de fatores. Nós os encontramos em “*Définition objective des phénomènes de personnalité*” [Definição objetiva dos fenômenos da personalidade], seção IV do segundo capítulo: “*Critique de la personnalité psychologique*” [“Crítica da personalidade psicológica”], em que ele expôs a definição objetiva dos fenômenos de personalidade (LACAN, 1932, p. 42).

Avançando na leitura da tese, o tema aparece novamente – desta vez referindo-se à Aimée²³⁶ e não mais em caráter geral – Ele emprega o termo para descrever o ‘caráter’ de

²³⁴ Esse hábito de usar o termo bovarismo na área médica ajuda a entender certos automatismos na mente do jovem Lacan. [...]. Mas qual é o uso que Lacan faz dessa categoria no momento em que está elaborando sua tese?

²³⁵ Citado no segmento 4.2. “Mítemas”, ao nos referirmos ao artigo de Alice Gonzi (2015, p.15) “*Madame Bovary*, tra letteratura e filosofia. Jules de Gaultier ed il bovarismo”. E, novamente, ao analisarmos a personagem Viritana, na subseção 4.2.1.

²³⁶ Trata-se de Marguerite Anzieu, presa após atacar com uma faca uma atriz de sucesso (Huguette, ex-Duflos) à saída do teatro. Após um período na prisão Marguerite é transferida para o renomado hospital psiquiátrico, o Sainte Anne, de Paris. Aí, o jovem Jacques Lacan, em seu período de residência em psiquiatria, assume o caso. A paciente mesma escolhe para si o pseudônimo Aimée. A partir daí o tratamento passa a ser registrado dando origem à tese acima referida. Destacamos um trecho de um registro do médico sobre sua paciente: “Quelle est en effet pour Aimée la valeur représentative de ses persécutrices? Femmes de lettres, actrices, femmes du monde, elles représentent l’image que se fait Aimée de la femme qui, à un degré quelconque, jouit de la liberté et du pouvoir sociaux. Mais là éclate l’identité. Imaginaire des thèmes de grandeur et des thèmes de persécution: ce type de femme, c’est exactement ce qu’elle-même rêve de devenir. La même image qui représente son idéal est

Emma Bovary. Alfano observa: “Se possiamo parlare di ‘carattere’ per un personaggio di finzione”²³⁷ (ALFANO, 2012, p. 75). Deste ponto de vista, Aimée é como Emma: sua personalidade é análoga à da personagem de Flaubert. Em Lacan, em relação à exteriorização dos sentimentos da paciente, lemos:

Une sensibilité s'y révèle que nous qualifierons d'essentiellement ‘bovaryque’, en nous référant directement par ce mot au type de l'héroïne de Flaubert. Cette discordance affective s'accommode bien de l'émergence incessante de mouvements proches de la sensibilité infantile: révélations soudaines d'une pensée fraternelle, départs pour l'aventure, pactes, serments, liens éternels²³⁸ (LACAN, 1932, p.180).

Um aspecto fundamental no âmbito do mito literário pressupõe o processo criativo das obras pelos autores. Nomes como Pierre Brunel (1981), Pierre Albouy (2012) e Raymond Trousson (1981) levantaram questões importantes relacionadas à escolha do “assunto” e a forma como cada criador trata suas próprias criaturas. Trousson (1981) observa que o autor pode tomar para si um conteúdo e fazer uso dele como bem lhe aprouver. Por exemplo, Stendhal, a partir da leitura de um artigo na *Gazette des Tribunaux* [*Gazeta dos Tribunais*] concebeu *O Vermelho e o Negro*, e de um *fait-divers* de província, Flaubert trouxe à luz *Madame Bovary*.

Quanto à retomada de uma narrativa tradicional do mito, Pierre Brunel (1981) diz que um autor, pode se reservar o direito de lhe atribuir novas interpretações. Por outro lado, uma obra ou personagem mítica de autoria de criador individual, como *Dom Quixote* de Cervantes será elevada à categoria de mito através da recepção ampla e renovada conferida pela posteridade. O mito, como escreveu Albouy (2012), sempre tem aspecto *coletivo* e as sociedades nunca param de produzir mitos e mitologias.

As teorias orientadas para processo de passagem do mito ao mito literário, no âmbito da criação de obras de arte escritas, apontam para personagens que, ao longo do tempo, vêm se eternizando na memória dos povos. Neste roteiro, dentro do universo mítico, deparamo-nos

aussi l'objet de sa haine” (LACAN, 1932, p.253) [Qual é, de fato, para Aimée o valor representativo de seus perseguidores? Mulheres letradas, atrizes, mulheres do mundo, representam a imagem que Aimée tem da mulher que, em qualquer grau, goza de liberdade e do poder social. Mas aí explode a identidade imaginária dos temas da grandeza e dos temas da perseguição: esse tipo de mulher é exatamente o que ela própria sonha ser. A mesma imagem que representa seu ideal também é objeto de seu ódio].

²³⁷ Se é que podemos falar em ‘caráter’ em uma personagem de ficção.

²³⁸ Revela-se uma sensibilidade de que nós classificaremos essencialmente como ‘bovarismo’, referindo-nos diretamente por esta palavra ao tipo da heroína de Flaubert. Essa discórdia afetiva vai bem com o surgimento incessante de movimentos próximos à sensibilidade infantil: revelações repentinas de um pensamento fraterno, saídas para a aventura, pactos, juramentos, laços eternos.

com um artigo publicado em 1951 em que Ian Watt propunha equiparar *Robinson Crusoe*²³⁹ aos grandes mitos da civilização como Fausto, Don Juan e Dom Quixote²⁴⁰.

Percebemos neste primeiro ensaio de Watt sua intenção de comprovar a condição de mito a *Robinson Crusoe*²⁴¹. A organização das características presentes no mito, Watt denominou temas²⁴². Ao logo de nossa investigação vimos evidenciando pesquisas posteriores que abordam essa divisão como *feixes* de características, paquetes, constelações, enfim, os

²³⁹ WATT, Ian, “*Robinson Crusoe as a Myth*”, *Essays in Criticism*, Volume I, Issue 2, April 1951, Pages 95–119 [“*Robinson Crusoe* como um myth”, *Ensaaios Críticos*, Vol. I, Artigo 2, Abril de 1951, pp. 95-119]. Esse artigo é o embrião do que mais tarde se tornaria o livro que teve sua primeira publicação em 1996: *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Na tradução para o português de 1997, lemos as palavras de Watt a esse respeito: “Em abril de 1951 publiquei o ensaio intitulado “*Robinson Crusoe* como um mito” Era assim que iniciava: ‘Habitualmente não pensamos em *Robinson Crusoe* como um romance. A primeira criação de porte na ficção de Dafoe parece situar-se melhor ao lado de Fausto, Dom Juan e Dom Quixote, os grandes mitos da nossa civilização. [...] Hoje talvez eu não escrevesse o mesmo sobre essas figuras [...]. Mas ainda vejo Dom Quixote, Dom Juan, Fausto e Robinson Crusoe como poderosos mitos, capazes de repercutir de modo muito especial em nossa sociedade individualista” (WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 1997).

²⁴⁰ Em “*Robinson Crusoe as a myth*” [“*Robinson Crusoe* como um mito”] Watt indaga: afinal, o que representavam esses mitos. Segundo o autor, é bem fácil determinar. São enredos básicos, imagens eternizadas e todos exibem uma obstinada busca pelo protagonismo de aspirações características do homem ocidental. O pensamento de Watt nesse sentido, coincide com o que expressou Durand (1996b, p. 192). O autor apontou que grandes romancistas como Proust, Faulkner, Thomas Mann, por meio de suas criações pessoais ou releituras, elevaram seus heróis à condição de Imortalidade. Outro aspecto relacionado ao mito literário é evidenciado em Durand (1996a, p. 100). Ao abordar Prometeu, o autor escreve que este mito é flutuante, por isso pode se integrar numa família ou em diversas. De forma geral, o mitema que rege Prometeu, inicialmente, é a “transgressão das ordens divinas”. Durand aponta a possibilidade de flutuações na trajetória de um mito. No caso de Prometeu, outros elementos culturais podem destacar este ou aquele setor mítico, enquadrando-se de forma menos ou mais satisfatória. Em torno do eixo prometeico há possibilidade para diversos outros, como Durand (1996a) demonstrou: Caim e Satã, por exemplo, seriam os desobedientes, Jean Valjan de *Os miseráveis* de Victor Hugo, um Prometeu, meio cruzado com Atlas.

²⁴¹ Entre os requisitos apontados como fundamentais para que uma personagem se eleve à condição de mito (TROUSSON, 1981; BRUNEL, 1997 e ALBOUY, 2012) consta o número de tiragens do livro de onde emerge um mito, as reações dos leitores, as derivações e alusões na linguagem. Watt, já na época em que compôs seu ensaio, evidenciava esses elementos, asseverando não haver dúvida sobre a apoteose de *Robson Crusoe*. No final do século XIX, apareceram pelo menos setecentas edições, traduções e imitações. Há casos pitorescos envolvendo seu nome. Por exemplo, o de um empresário francês, que em 1848 inaugurou um restaurante em uma árvore (modelo casa da árvore), em um bosque perto de Paris e o chamou “Robinson”: “and now restaurateurs vie for the title in a village of that name. And ‘un robinson’ has become a popular term for a large umbrella” (WATT, 1951, p. 96). [Agora os donos de restaurantes disputam o título em uma vila com esse nome. E ‘un robinson’ se tornou um termo popular para uma vasta abrangência].

²⁴² Em seu estudo no sentido de atribuir o *status* de mito a *Robinson Crusoe*, Watt se referia às características daqueles aos quais ele pretendia equiparar Crusoe como importantes esferas de ação peculiares a nossa cultura. Essas esferas de ação, segundo demonstram as pesquisas que temos feito até aqui, correspondem ao que Durand (1996a), com base em Claude Lévi-Strauss (2008), denominou *mitemas*. “Each of their heroes embodies an *arete* and a *hubris*, an exceptional prowess and a vitiating excess, in spheres of action that are peculiarly important in our culture. Don Quixote, the impetuous generosity and the limiting blindness of chivalric idealism; Don Juan, pursuing and at the same time tormented by the idea of boundless experience of women; Faustus, the great knower, his curiosity always unsatisfied, and therefore damned” (WATT, 1951, p. 95). [Cada um de seus heróis incorpora aretê (perfeição ou excelência em determinada coisa) e húbris (arrogância, ou comportamento desmedido dos deuses) próprias de uma proeza excepcional e um excesso viciante, em esferas de ação que são peculiarmente importantes em nossa cultura. Dom Quixote, a generosidade impetuosa e a cegueira limitadora do idealismo cavalheiresco; Don Juan, perseguindo e ao mesmo tempo atormentado pela ideia da experiência ilimitada das mulheres; Fausto, o grande conhecedor, sua curiosidade sempre insatisfeita e, portanto, maldita.

mitemas: (DURAND, 1996a, 1996b, 2003, 2012; LÉVI-STRAUSS, 2008). Unidos desses conhecimentos, nossa pergunta foi: Em Emma Bovary, quais seriam os feixes de características, que em seu conjunto, constituiriam os mitemas? Eis que optamos por elementos que compuseram os quatro segmentos correspondentes aos Mitemas: I. “Imagem distorcida de si mesma”, II. “Frustração”, III. “Busca por uma realidade imaginária” e IV. “Aniquilamento”.

Para cada feixe de características orientamos a pesquisa no sentido de encontrar teorias que nos auxiliassem no entendimento ao processo criador de seus autores. Palavras, combinações, imagens e metáforas que compõem as estruturas de cada trama remetem a esferas do consciente e do inconsciente de cada personagem. No entanto, nossa análise levou em conta o que escreveram Wellek e Warren no capítulo “*Literature and Psychology*” inserido em *Theory of literature* (1949). Os autores apontam ser comum considerarmos personagens de obras dramáticas ou de romances como “psicologicamente” verdadeiros, e em razão disso, alguns argumentos são evidenciados.

Não há dúvida de que as razões e sentimentos de Rodion Raskólnikov são analisados de forma a sugerir algum conhecimento de clínica psicológica. Proust, certamente, teve toda uma teoria psicológica da memória, de fato importante para a organização de sua obra. Há romancistas que conscientemente lançam mão da psicanálise freudiana para suas criações narrativas. Cabe, com certeza, levantar a questão se o autor teve a intenção de incorporar a psicologia em suas personagens e nas relações entre elas. A mera exposição de seu entendimento ou de suas teorias não conta. O conhecimento de psicologia, neste caso, atuaria como “conteúdo” ou “fundo”, segundo autores: “like any other type of information to be found in literature, e.g., facts from navigation, astronomy, or history”²⁴³ (WELLEK; WARREN, 1949, p. 87).

Para o exame dos feixes de características correspondentes aos mitemas em cada personagem, nos valem de estudos em áreas como história, linguagem, filosofia, antropologia, psicologia, psicanálise e feminismo. Entre a teorização que serviu de apoio nessas áreas do saber, diversas pesquisas lançaram luz em questões relativas às diferenças de gênero, relações conjugais, melancolia, recordações dolorosas, família, meio social, a vida, enfim, suas complexidades, projetados nas histórias que buscamos analisar.

Para melhor compreendermos a psicologia feminina, entre outros, recorreremos às concepções de (HORNEY 1959, 1971, 1973; BENJAMIN, 1996, 1998; RICH, 1983;

²⁴³ Como qualquer outro tipo de informação a ser encontrada na literatura, por exemplo, fatos de navegação, astronomia ou história.

DOLTO, 2000). Em conflitos de ordem filosófica, sociológica, de linguagem, nosso apoio foram os escritos de (BEAUVOIR, 1970; BUTLER 2003, 2009; IRIGARAY, 1993, 2017; CAVARERO, 2005; KEHL, 2008; RILEY, 2005).

Determinadas situações, tais como a trajetória das personagens Virita e Olímpia, encaminham a pesquisa para percursos históricos. Nesse sentido, tendo por base (PERROT 1991, 2005, 2007; SCOTT, 1996; LERNER, 2009, 2019) contextualizamos as personagens ao tempo em que os respectivos enredos foram retratados, procurando entender a sociedade daquele período. Em várias passagens dos cinco romances surgiram questões relativas à sexualidade, envolvendo o corpo. Eis quem nos deu suporte (FREUD, 1982, 1997, 2018). As teorias freudianas utilizadas nesta pesquisa devem-se às alusões feitas por autores como Karen Horney, Luce Irigaray e Peter Gay.

Chegamos à tese de Jacques Lacan a partir de Alfano (2012). Para o escopo de nossa pesquisa, destacamos passagens em que o uso do termo bovarismo ou referências à Emma Bovary são assinalados. Na trilha de Lacan, observamos outras situações em que o termo é empregado na França, como em Foucault, por exemplo.

Questões envolvendo personagens, enredo, estruturas narrativas, e crítica literária foram tratadas à luz de múltiplos enfoques e autores: (JAMES, 1948; WELLEK e WARREN, 1949; LUKÁCS, 1965; CANDIDO, 1974; BARTHES, 1978; PAZ, 1982; GENETTE, 1995; REIS 2013, 2018; SARTRE, 2004 e WOOD, 2008).

O segmento correspondente ao Mitema III “Busca por uma realidade imaginária”, em específico, demandou pesquisas em diversos campos no conhecimento. A esta altura do trabalho, percorrêramos as páginas de cinco romances. Inicialmente, identificamos as causas para a imagem distorcida de si, assim como observamos de que forma a frustração encontrava-se marcada em cada uma das personagens, nas subseções I e II, respectivamente. Assim, a etapa seguinte foi dedicada ao amor, ao erotismo e à sexualidade. Ao compor esta fase do estudo examinamos teorias que revelassem a amplitude e a diversidade do tema. Assim, para falar de amor, elencamos obras que contemplam diferentes épocas. Entre estas, destacamos:

Erich Fromm *The art of loving* (1995), John Alan Lee, “*A typology of styles of love*” (1977), Clyde e Susan Hendrick “*A theory and method of love*” (1986), Georges Bataille *O erotismo* (1987), Robert J. Sternberg *Love is a story: a new theory of relationships* (1999), Gerard Pommier *Do bom uso erótico da cólera* (1996), C. S. Lewis *The four loves* (1960), Pamela Ragan e Ellen Berscheid *Lust: What we know about human sexual desire* (1999),

Freud *Sexualidade e a psicologia do amor* (1997), Foucault. *História da sexualidade I: vontade de saber* (1988).

Por fim, a última subseção, o “Mitema IV” correspondeu ao “Aniquilamento”. Da mesma forma como procedemos em cada caso, examinamos o feixe de características inicialmente na personagem Emma Bovary, lembrando que sua análise se deu na condição de mito literário. A ocorrência dos elementos apontados em Emma passou a ser examinada em todas as personagens de Teolinda Gersão. Ao final de cada uma das partes correspondentes aos Mitemas I, II, III e VI apontamos as características e de que forma ocorreram: de forma integral? Apenas em parte? Que motivos houve para ser dessa ou daquela forma?

Segundo Michelle Perrot, em *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra* (1991), o historiador hesitou por muito tempo à soleira do privado. Nunca ultrapassou esse limite fosse por pudor, por incompetência ou respeito pelo sistema de valores que considerava o homem público como herói e ator da única história merecedora de ser contada, ou seja, a grande história dos Estados, das economias e das sociedades. Perrot escreve:

Para que ele finalmente entrasse, foi preciso que, por uma inversão da ordem das coisas, o privado deixasse de ser uma zona maldita, proibida e obscura: o local de nossas delícias e servidões, de nossos conflitos e sonhos; o centro, talvez provisório, de nossa vida, enfim reconhecido, visitado e legitimado. O privado: uma experiência de nosso tempo (PERROT, 1991, p. 10).

Ao ultrapassar a soleira de uma propriedade, a fazenda dos Bertaux, Flaubert contou a história da senhorita Emma Rouault, que conhecemos a partir da visita de um médico ao paciente: “O oficial de saúde, durante o caminho, compreendeu, pela fala do guia, que o senhor Rouault devia ser um cultivador dos mais abastados. [...]. Sua mulher morrera havia dois anos. Ele só tinha consigo a *mocinha* que o ajudava a manter a casa” (FLAUBERT, 2011, p. 89 – *grifo do autor*).

Penetramos a vida privada dos Rouault e, através da expressão do pensamento do pai que, ao perceber que o médico tinha as maçãs do rosto coradas quando estava junto de sua filha, supondo um possível pedido de casamento, descobrimos que: “não ficaria zangado com quem o livrasse da filha, que quase não lhe servia na casa” (p. 101). O médico, na verdade, não correspondia ao que o pai imaginara como marido para sua *mocinha*, no entanto, estando apaixonado, “certamente não ia brigar muito pelo dote” (p. 101).

Após o período de noivado e realização das bodas, acompanhamos a despedida entre pai e filha. O pai Rouault mandou que levassem os recém-casados em seu trole e ele próprio os conduziu até Vassonville: “Lá, beijou a filha uma última vez, apeou e retomou seu

caminho. Após ter andado uns cem passos, parou e, como visse que o trole se afastava, cujas rodas giravam na poeira, lançou um grande suspiro” (FLAUBERT, 2011, p. 109).

Em *As mulheres e o silêncio da história* Michele Perrot escreve: “No início era o Verbo, mas o Verbo era Deus, e Homem. O silêncio é o comum das mulheres. Ele convém à sua posição secundária e subordinada” (PERROT, 1998, p. 9). O silêncio, escreve a autora, é um mandamento reiterado através dos séculos pelas religiões, pelos sistemas públicos, pelos manuais de comportamento. Silêncio até mesmo na vida privada, no salão do século XIX. Ordenavam às mulheres que evitassem “assuntos mais quentes – a política em primeiro lugar – suscetíveis de perturbar a convivialidade, e que limitem às conveniências da polidez: ‘seja bela e cale a boca’, aconselha-se às moças casadoiras” (PERROT, 1998, p. 10 – *grifos da autora*). Desses silêncios impostos às mulheres, mesmo na intimidade dos lares, a história de Virita, em *A casa da cabeça de cavalo* (2017) foi tecida. Lembremo-nos, na trajetória dessa família, de uma mulher anterior a ela: Umbelina, sua mãe.

O convite para a festa de Nosso Senhor dos Aflitos veio em uma carta da mãe de Duarte Augusto que viajou dias por estradas escarpadas. Umbelina, acompanhada da tia, deixou para trás os montes, a casa perdida: “Pouca gente subia até lá, além do pai, do irmão, da tia Violante e da criada Ercília” (GERSÃO, 2017, p. 82). Os caminhos sombrios por que passava, sob árvores cerradas e os descampados pedregosos somente aumentavam sua solidão. “Uma vida cruel, que exigia, cobrava, obrigava, impunha. Olho por olho, dente por dente” (p. 83). Benta, integrante dos *invisíveis*, conta:

A morte da mãe estava ligada a tudo isso [...], às oliveiras tristes, e aos rebanhos de cabras, ao caldo comido em silêncio à noite, ao lume baixo da lareira, ao gosto vivo das azeitonas, à lâmpada de azeite perdendo a força, até a casa ir aos poucos mergulhando no escuro. Muito lidara e pouco recebera em troca, fora esse seu destino (GERSÃO, 2017, p. 83).

A chegada à propriedade dos primos trouxe à Umbelina a impressão de ter alcançado a Terra Prometida. No entanto, após ter dado à luz cinco meninas e ter sido exposta a toda sorte de humilhações e violência por parte de seu marido, Duarte Augusto, ela, no fim da vida, esgotada por uma luta inglória, se desinteressou do real “como se ele a tivesse excessivamente cansado. A serra, com sua solidão pedregosa e os seus atalhos inóspitos, aparecia-lhe agora como um lugar perfeito” (p. 86).

O foco de nossa pesquisa, como desde o início vimos apontando, foi a investigação de uma possível reatualização do mito literário de Emma Bovary nas narrativas aqui analisadas. Ao longo deste estudo, porém, além das teorias que facilitaram nossas discussões nesse

campo do saber, aproximamo-nos de outras que nos possibilitaram estabelecer diálogos entre as obras literárias e personagens aqui examinadas.

Ao evocarmos Umbelina e, no mesmo contexto, sua mãe, percebemos que a forma com que se tratavam as mulheres naquele período histórico, não se distancia sobremaneira daquilo que apontamos em Emma Bovary. Os autores Laurence M. Porter e Eugene F. Gray, em *Gustave Flaubert's Madame Bovary: a reference guide* (2002) lembram que ao tempo em que Flaubert ambientou sua obra-prima, poucas oportunidades eram dadas às mulheres. Entre 1814 e 1886, por exemplo, o divórcio foi considerado ilegal, o casamento era praticamente a única opção para que a mulher disfrutasse de algum modelo de convívio social respeitável. “But marriage itself often proved a trap for women, while their extramarital affairs could prove just as tedious and constraining as legitimate unions”²⁴⁴ (PORTER; GRAY, 2002, p. 26).

Os romances, das mais variadas épocas, tratam do enigma do *eu*. Assim, sempre que um autor cria um ser imaginário, uma personagem, ele o formula. E ao questionar: “como o *eu* pode ser compreendido? ”, obtém uma das questões fundamentais em que o romance se baseia. Pelas várias respostas a essa pergunta, um leitor poderia distinguir diferentes tendências, e talvez diferentes períodos, na história do romance. A abordagem psicológica nem era conhecida pelos primeiros contadores de histórias europeus. Boccaccio, conforme Milan Kundera em *The art of novel* (1988), simplesmente nos fala sobre ações e aventuras. Ainda assim, por trás de todos esses contos divertidos, podemos decifrar esta convicção: “It is through action that man steps forth from the repetitive universe of the everyday where each person resembles every other person; it is through action that he distinguishes himself from others and becomes an individual”²⁴⁵ (KUNDERA, 1988, p. 13).

As personagens ou seres imaginários a que se refere Kundera e o ato de sua criação, remetem nosso pensamento à Virita e ao núcleo familiar em que Teolinda Gersão a inseriu. Em sua trajetória em *Casa da cabeça de cavalo*, acompanhamo-la desde sua meninice, com cantorias e folguedos à mocidade, com bailes, escolhas de vestidos e laços de fita para os cabelos. Vimo-la investir tudo em um amor, sem que jamais pudesse vivê-lo plenamente. E, conforme apontamos, o pai, ao negar o pedido de casamento a um jovem com uma filha (Virita) e o arranjo matrimonial do mesmo com outra (Maria do Lado) foi a razão de infelicidade para todos os envolvidos (GERSÃO, 2017, p. 91).

²⁴⁴ Mas o casamento em si costumava ser uma armadilha para as mulheres, enquanto seus casos extraconjugais podiam ser tão tediosos e restritivos quanto as uniões legítimas.

²⁴⁵ É por meio da ação que o homem sai do universo repetitivo do cotidiano onde cada pessoa se assemelha a todas as outras; é pela ação que ele se distingue dos outros e se torna um indivíduo.

Assim como no contexto familiar de Virita ficou evidente, na relação entre homens e mulheres, o comportamento opressor de Duarte Augusto, observamos o mesmo aspecto na trajetória das outras personagens. Em *O silêncio*, Lavínia, uma moça de origem russa, é trazida da França a Portugal pela mão de um homem: “de uma burguesia rica e provinciana” (GERSÃO, 1984, p. 69). Na intimidade do lar, a relação de poder é clara: “Lavínia começa e acaba nesta casa, decide, e não ficou nada para trás” (p. 7), assim como a interferência do meio em que convive: “porque é preciso compreender que Alfredo vai uma vez algum tempo a Paris e traz consigo uma estrangeira [...] o momento de loucura em que saiu da norma e seus princípios” (p. 68).

Há também o julgamento “[...] um momento incontrolado em sua vida que o aterra e um riso que estala sempre nos corredores do liceu, um riso alto, provocador, continuado, que é preciso sufocar para não endoidecer” (p. 70). E era assim que Alfredo passava de cabeça baixa, receoso, sorriso amarelo e humilde. As pessoas riam nas suas costas. A frustração desse homem, incapaz de assumir escolhas, rompendo com o meio, encontrava vazão de alguma forma. E em Lavínia, a rosa-sexo, vertiam as fontes de sua insatisfação:

Havia uma palavra proibida crescendo de noite em sua boca, no escuro, uma palavra grande como o mundo, mas cuja forma se ignora, asor, sora, sora, orsa, osrae – experimenta-se – e depois de mastigada, triturada, cuspidada, riscada em folhas de caderno rasgado, misturada com terra, água, lágrimas, saliva, sangue, esperma, abre-se finalmente ao sol a rosa-mar, rosa-peixe, rosa-vento, lua, pássaro, rosa-sexo (GERSÃO, 1984, 69).

À medida que apontávamos características do mito bovariano a fim de compormos feixes de elementos constituintes dos mitemas, em *Amélia de Árvore das palavras*, alguns desses elementos não se evidenciaram na abertura do romance, passando a ser examinados em capítulos posteriores. Isso se deveu ao fato de que Amélia não se deu a conhecer logo de início. Foi da segunda parte da narrativa em diante (GERSÃO, 2004, p. 81), que passamos a compreender suas motivações para determinadas ações.

Nesta etapa, em que a análise das personagens, seguindo o enfoque que objetivamos verificar, está concluída, retomamos aspectos que julgamos pertinentes lançar uma mirada particularizada. Assim, revimos a ação do pai Rouault em relação à Emma; de Duarte Augusto sobre Umbelina, sua mulher, assim como sobre Virita e Maria do Lado, as filhas. Também apontamos o olhar para a realidade de Lavínia, em um país estrangeiro, à mercê de normas estranhas e confusas que ela jamais conseguira dominar.

Vejamos, pois, em Amélia como se deu o atravessamento, em sua trajetória, das relações entre homens e mulheres. Inicialmente, ela se apresenta amargurada, isolada e truculenta. Vários episódios, destacados ao longo da pesquisa, demonstram esses elementos

na personagem. Somente passamos a compreendê-la quando, por exemplo, depois de bem marcada sua decepção com o marido, o cenário em que se insere, muda. Os laços conjugais parecem afrouxar, assim que emergem lembranças do passado.

Amélia lembra-se de um relógio que, na hora da morte, seu padrinho lhe dera. Talvez fosse sinal de alguma injustiça e de que ela tivesse direito a outras coisas, ela pensa. Lembra-se também das conversas de comadres que à boca pequena diziam que “ela era filha daquela desgraçada, que tinha filhos sem pai” (GERSÃO, 2004, p. 95). Em seus devaneios, fatos antigos afluíam: “Por causa do relógio vinha-lhe às vezes essa ideia de que era filha do padrinho Honorato” (p. 95). A suspeita de Amélia se justifica. Apesar de a madrinha bradar aos quatro ventos que o marido lhe fora sempre fiel, através das mesmas comadres, quando se punham a lavar roupas no tanque, ela ouvia que “o padrinho Honorato não era nenhum santo, não, tinha ido até com a Joana Coxa, do Olival de Cima” (p. 95).

Se considerarmos como verdadeiras as evidências de que Amélia fosse filha do padrinho, a ação masculina teve consequências dolorosas: “Que lhe queria como filha, dizia a madrinha a quem queria ouvir. Mas sempre lhe tratara de modo bem diferente da Palmira que era filha de verdade”. E também: “Desde os seis anos que andava a engolir esmola da madrinha. Era tudo muito bonito, mas ela era pouco mais do que uma criada” (p. 93). Nesse contexto, em que o desejo masculino se sobrepôs, mesmo em lados opostos, as mulheres uniram-se em um silêncio condescendente. Inclui-se aí a “desgraçada, que tinha filhos sem pai” (p. 95), talvez a mãe de Amélia.

Michelle Perrot, em *As mulheres ou os silêncios da história* (1998), sublinha que o silêncio é ao mesmo tempo disciplina do mundo, das famílias e dos corpos, regra política, social e familiar: “as paredes da casa abafam os gritos das mulheres e das crianças” (PERROT, 1998, p.10). A impossibilidade de falar de si mesma, segundo Perrot, acaba por abolir, na mulher, o seu próprio ser, ou ao menos o que se pode saber dele. Mas as mulheres não estão sozinhas nesse silêncio profundo, completa a autora, ele envolve o continente perdido das vidas tragadas pelo esquecimento em que se aniquila a massa da humanidade.

As mulheres que procuraram a clínica psicanalítica no final do século XX (e início do XXI), como escreve Maria Rita Kehl (2008), não são as mesmas que procuraram Freud no final do século XIX. No entanto, segundo Kehl, isto não significa que a metapsicologia freudiana esteja ultrapassada, e sim que a teoria psicanalítica deve ser plástica o suficiente para acompanhar e compreender as mudanças sofridas pelos sujeitos na medida em que mudam as sociedades em que estão inseridos.

O Édipo, a sexualidade, o significado do falo e da castração, as identificações, a formação do *supereu*, o inconsciente e recalque, continuam sendo conceitos fundamentais para o pensamento clínico; mas os significantes migram [...], os sujeitos se ressignificam, os desdobramentos metafóricos do falo circulam, os homens e as mulheres se deslocam dos lugares que ocupavam num certo discurso. (KEHL, 2008, p. 257).

Apoiamo-nos no que escreveu Maria Rita Kehl em relação aos lugares ocupados por homens e mulheres e sua inserção na história para retomarmos a personagem Olímpia, de *Passagens*, a fim de examinar, além do que foi analisado em relação à sua relação conjugal, outras nuances da dominação masculina em sua trajetória.

Olímpia é apresentada ao leitor através das lembranças de algumas personagens. A primeira imagem dela é de sua velhice. Uma velhinha, vestida de preto, absorta em sua tarefa de fazer renda. As diversas etapas de sua vida vão sendo compostas conforme as recordações se sucedem. E destas fases agrupamos componentes que demonstraram em que condições ela projetou uma imagem distorcida de si mesma; como e por que se sentiu frustrada; o que a motivou a empreender uma busca por realidades imaginárias e, por fim, que episódios contribuíram para seu aniquilamento.

Nessa retomada, com intuito de concluir a pesquisa, observamos a atuação dos cunhados de Olímpia em sua vida. Partimos do momento em que Teolinda Gersão insere em sua narrativa de *Passagens* uma mulher madura, que aos trinta e quatro anos “vivia sozinha na casa com as criadas e os trabalhadores da quinta. Os pais já tinham morrido e as irmãs casado” (GERSÃO, 2017, p. 87). Desde antes do casamento de Olímpia com o jovem, dez anos mais moço, os cunhados já tomavam para si a incumbência de “cuidar” da vida da cunhada. Junto com as esposas, eles “[...] tiraram informações do forasteiro, mas tudo parecia apontar no bem sentido: era de boa família” (p. 88).

Olímpia é retratada em diversas fases em *Passagens*: a festa de seu casamento, as viagens, a vida luxuosa e sua reação ante as extravagâncias de seu marido. No momento de sua derrocada, quando seus bens estavam totalmente dilapidados, os cunhados, sentindo-se lesados voltavam-se contra Tiago: “era a fonte de toda a culpa e sempre se julgara mais do que os outros” (p. 99). Mas sobravam impropérios também a Olímpia, porque “ela mesma não prestava, era tão doida como ele (p. 99).

Nada restando a ela, passou a viver de uma pequena mesada das irmãs, que geria com muita parcimônia. “Tudo estava, é claro, sob o controle dos maridos delas, o Lourenço e o Sebastião. Eram eles que decidiam tudo” (GERSÃO, 2017, p. 99).

Após prolongada ausência, em um quadro de extrema pobreza, Tiago volta. As irmãs, no afã de protegê-la advertem: “Por isso a mana que estivesse em guarda, se ele lá batesse

nunca lhe abrisse a porta, disse a Tia Leonor. Já sabia o traste que ele era, e os cunhados não iam tolerar que ela fosse outra vez doida” (p.107).

Por fim, na hora da morte de Tiago, vieram irmãs e cunhados ao funeral e “ninguém fez comentários nem perguntas. Agora, de qualquer modo, não valia a pena” (p.117). Quanto a Olímpia, aos poucos ia compondo a imagem do marido e repetia as frases que ouvira das vizinhas: “Até morto é bonito” ou: “Tinha umas belas mãos. Era um senhor” (p. 118). Ele ficou intacto na imaginação dela: “Um belo homem como sempre fora. Para o melhor e para o pior, o homem de sua vida. Sempre e para sempre” (GERSÃO, 2017, p. 118).

Retomando o que escreveu Michelle Perrot, o espaço privado é o local de delícias, de servidões, de conflitos e de sonhos. E de dores, acrescentamos nós, ao encerrar essa reflexão, trazendo a imagem, eternizada por Flaubert, do pai Rouault ao descobrir que sua filha estava morta:

Chegou a supor que era talvez uma farsa, uma vingança de alguém, uma fantasia de um homem ébrio; e, aliás, se ela estivesse morta saberiam? Mas não! O campo não tinha nada de extraordinário: o céu estava azul, as árvores balançavam; um rebanho de carneiros passou. Ele avistou a aldeia; viram-no chegando sobre o cavalo, que ele espancava com grandes chicotadas. [...]. Quando recobrou conhecimento, caiu em prantos nos braços de Bovary: “ – Minha filha! Emma! Minha criança! Explique-me...!” (FLAUBERT, 2011, p. 464).

Com o intuito de compreender aspectos das narrativas analisadas, retomamos escritos (PERROT, 1991, 1998; KEHL, 2008; LERNER, 2019) relativos aos lugares ocupados por homens e mulheres e sua inserção na história. A fim de examinar, além do que foi tratado em relação às esperanças, aos amores, às ilusões e às decepções expressas por seus autores, destacamos passagens que evidenciaram a dominação masculina na trajetória de cada personagem. Encaminhando esta abordagem para o final, trouxemos o exposto por Gerda Lerner em *A criação do patriarcado: história da dominação das mulheres pelos homens* (2019):

A falácia androcêntrica, que é incorporada em todos os constructos mentais da civilização ocidental, não pode ser retificada apenas com a “adição das mulheres”. O que é necessário para a retificação é uma reestruturação radical de pensamento e análise que aceite de uma vez por todas o fato de que a humanidade consiste em partes iguais de homens e mulheres e que as experiências, os pensamentos e *insights* de ambos os sexos devem ser representados em toda a generalização feita sobre seres humanos (LERNER, 2019, p. 363).

Observamos, ainda, que a história de todas as personagens examinadas foi pautada pelas relações entre os sexos, o desejo e a interferência familiar e social. Acompanhamos, nas concepções estruturais de cada romance, a forma como seus autores as inseriram nas diferentes fases de suas trajetórias. Conhecemos seus sonhos de moça, suas esperanças e seus anseios frustrados. Inconformadas com a realidade, houve um momento em que todas, de uma

forma ou de outra, acreditaram ser possível a vida esplendida que sua imaginação almejou; contudo, Emma, Lavínia, Virita, Amélia e Olímpia viram seus sonhos desfeitos. Ao final da narrativa de suas trajetórias, nada restou das primeiras ilusões.

Falamos de amor através de diferentes enfoques. Os autores pesquisados, de acordo com seu tempo, procuraram explicar formas, razões, encontros e desencontros amorosos. Não nos esqueçamos, porém, de quem o Amor é filho.

São bastante conhecidos os participantes daquela reunião acontecida em torno de 380 a.C., com a finalidade de comemorar o triunfo de um de seus membros: Agatão. Como de costume, todos faziam discursos envolvendo um tema. Decidiram, pois: Eros, o Amor. Nesse *Banquete*, muitos proferiram seus comentários sobre o deus do amor. Dos sete argumentos apresentados, Sócrates reproduziu o que ouvira de Diotima, sacerdotisa de Mantinea: Eros não é um deus. É um gênio ou *daemon*. Se ele é mortal, então quem é seu pai? – pergunta Sócrates. Diotima lhe conta:

Em um banquete pelo nascimento de Afrodite, entre os convidados estava Recurso, o filho de Prudência. Nesses dias de festa, a Pobreza costumava esmolar pelas portas. Recurso, embriagado, adormeceu. Pobreza, aproveitando-se da situação, deita-se a seu lado, e de pronto concebe um ser: o Amor. Por ser gerado no dia em que nasceu Afrodite, Eros sempre foi companheiro da Beleza. Sendo filho de Recurso e da Pobreza, do pai o Amor tem o que há de belo, bom e corajoso. Da mãe, a falta, a precariedade. O Amor é assim. Tem dupla natureza. É um ser intermediário, explica Sócrates: “A natureza mortal procura, na medida do possível ser sempre e ficar imortal. E ela só pode ser assim, através da geração, porque sempre deixa um ser novo em lugar do velho, pois é nisso que se diz que cada espécie animal vive e é a mesma” (PLATÃO, 207d).

Aquilo que apresentamos aqui, é justo que se diga, é fruto do trabalho de pessoas de diferentes épocas e lugares no mundo. Debruçamo-nos por quatro anos sobre páginas que nos remeteram ao pensamento daqueles que se voltaram para os primórdios, em que descobrimos os mitos. Encontramos explicações nos escritos de estudiosos que procuraram entender sentimentos, causas de sofrimentos, assim como formas de amenizá-los. Pesquisas sobre o amor, através das gerações, iluminaram e ofereceram instrumentos para a análise das personagens. Teoria e crítica literárias permitiram compreender as escolhas dos autores ao colocar em ação suas criaturas.

O avanço na pesquisa sugeriu diversas abordagens possíveis. No entanto, na impossibilidade de incluí-las nesta discussão, projetamos estudos futuros. Ao contextualizarmos cada romance à época em que o enredo se inseriu ou à data de sua aparição

ao público, autores como PESAVENTO (2012) ou RICOEUR (1994) nos permitem pensar em atrelar as obras aqui estudadas às teorias de História e Memória. Outro vínculo possível é a análise dos romances enfocando autores que tratem de feminismos. As construções de identidades masculinas e estudos relativos às masculinidades podem ser aplicados, considerando o tempo histórico e, nesse sentido, examinar as ações de Charles (FLAUBERT, 2011), Alfredo /Afonso; Filipe / Duarte Augusto; Laureano e Tiago (GERSÃO 1984, 2017, 2004, 2014), respectivamente.

Esperamos que esta tese de doutorado possa contribuir para pesquisas orientadas ao tema que propusemos. Reunindo-se aos trabalhos apresentados ao Instituto de Letras e Artes – Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande, que seja proveitoso ao acervo desta entidade de ensino universitário que tão bem nos acolheu e possibilitou a realização desta jornada de estudos do começo ao seu final.

REFERÊNCIAS

- AHEARN, Edward J. *A Marxist approach to Madame Bovary Approaches to teaching Flaubert's Madame Bovary*. In: PORTER, Laurence M.; GRAY, Eugene F. (Ed.) *Approaches to teaching Flaubert's Madame Bovary*. New York: The Modern Language Association of America, 1995.
- ALBOUY, Pierre. *Mythes et mythologies: dans la littérature française*. Paris: Armand Colin, 2012.
- ALFANO, Giancarlo. *La cleptomane derubata: Psicoanalisi, letteratura e storia culturale tra Otto e Novecento*. Trento: New Magazine, 2012.
- AUERBACH, Erich "On the serious imitation of the everyday" *Madame Bovary: contexts / criticism*. 2ed. Translated by Eleanor Marx and Paul de Man. Norton Critical Edition. New York: W.W. Norton & Company, 2005.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BARASH, David P.; BARASH, Nanelle R. *Madame Bovary's ovaries; a Darwinian look at literature*. New York: Delacorte Press, 2005.
- BARRENTO, João. *A Nova Desordem Narrativa: Sujeito, Tempo e Discurso Acentrados no Romance de Mulheres em Portugal (Maria Velho da Costa, T.G. e Maria Gabriela Llansol)*. In: **ABRIL**, Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, vol. 2, nº 3, 2009.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BARTHES, Roland. *Aula: (aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977)*. Tradução de Leyla Perrone-Moises. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mito*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BELO, Maria. Introdução. In: LACAN, Jacques. *A família*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1981.
- BENJAMIN, Jessica. *Los lazos de amor: psicoanálisis, feminismo y el problema de la dominación*. Buenos Aires: Paidós, 1996.
- BENJAMIN, Jessica. *Shadow of the other: intersubjectivity and gender in psychoanalysis*. New York: Routledge, 1998.
- BLOOM, Harold. *Modern Critical View: Gustav Flaubert*. New York: Chelsea House Publishers 1988.

- BOURGET, Paul. *Essais de Psychologie Contemporaine*. Paris: Alphonse Lemerre, 1920.
- BROMBERT, Victor. *Madame Bovary: a tragedy of dreams Modern Critical View: Gustav Flaubert*. In: BLOOM, Harold. *Modern Critical View: Gustav Flaubert*. New York: Chelsea House Publishers, 1988.
- BRONFEN, Elisabeth. *Night passages: philosophy, literature, and film*. Translated by the author with David Brenner. New York: Columbia University Press, 2008.
- BRUNEL, Pierre; PICHOS, Claude et ROUSSEAU, André. *Qu'est-ce que la littérature comparée?* Paris: Armand Colin, 1983.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução de Carlos Sussekind *et al.* Rio de Janeiro: José Olímpio, 1997.
- BURKE, Peter. (Org.) *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1992.
- BUTLER, Judith. *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Tradução de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAMPBELL, Joseph. *Man and Time: papers from Eranos Yearbook*. Translated by Ralph Manheim. London: Routledge, 1958.
- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CAMPBELL, Joseph. *Mitologia na vida moderna*. Tradução de Luiz Paulo Guanabara. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2002.
- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida e GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- CASSIRER, Ernst. *Antropologia filosófica. Ensaio sobre o Homem*. Tradução de Vicente Felix de Queiroz. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972.
- CAVARERO, Adriana. *For more than one voice: toward a philosophy of vocal expression*. Translated by Paul Kottman. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- DABEZIES, André. *Visages de Faust au XX^e siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.
- DABEZIES, André. "Mitos Primitivos e mitos literários". In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind *et al.* São Paulo: José Olímpio, 1997.
- DALBIEZ, Roland. *Psychoanalytical method and the doctrine of Freud*. Translated by T. F. Lindsay. New York: Longmans, Green and Co., 1941.

DOLTO, Françoise. *Sexualidad Femenina: la libido genital y su destino femenino*. Traducción de Tomás del Amo. Buenos Aires: Paidós, 2001.

DUMESNIL, René. *The real source of Madame Bovary*. In: FLAUBERT, Gustav. *Madame Bovary: Backgrounds and sources/ essays in criticism. Critical Edition*. Translated by Paul de Man. New York: Norton e Co. Inc., 1965.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Tradução de Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

DURAND, Gilbert. *Campos do Imaginário*. Tradução de Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996a.

DURAND, Gilbert. *Introduction à la Mythodologie, Mythes et Sociétés*. Paris: Albin Michel, 1996b.

DURAND, Gilbert. *Mitos y sociedad: introducción a la mitología*. Traducción de Sylvie Nante. Buenos Aires: Biblos, 2003.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. Tradução de José Antono Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. Tradução de Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ELIADE, Mircea. *Time and eternity in Indian thought*. In: CAMPBELL, Joseph. *Man and Time: papers from Eranos Yearbook*. Translated by Ralph Manheim. London: Routledge, 1958.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Mário Laranjeiras. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

FLAUBERT, Gustav. *Madame Bovary: Backgrounds and sources/ essays in criticism. Critical Edition*. Translated by Paul de Man. New York: W.W. Norton e Co. Inc 1965.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary: Provincial Lives*. Translated by Raymond N. Mackenzie. Cambridge: Hackett Publishing Company, Inc 2009.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary: contexts / criticism*. 2ed. Translated by Eleanor Marx and Paul de Man. Norton Critical Edition. New York: W.W. Norton & Company, 2005.

FLAUBERT, Gustav. *Correspondence*, Vol. I: [1830-51], Jean Bruneaus (ed.) Paris: Gallimard, 1973. p. 203-204.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais: Curso no Collège de France (1974-1975)*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FREUD, Sigmund. Manuscrito G. Melancolia. In: Sigmund Freud. *Obras Completas*. Vol. 1. Traducción de José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorroutu Editores, 1992.

FREUD, Sigmund. *Sexuality and the psychology of love*. RIEFF, Philip (ed.) Touchstone: New York, 1997.

FREUD, Sigmund. O Eu e o Id ‘autobiografia’ e outros textos [1923-1925] In: *Obras completas de Sigmund Freud*, Vol. 16. Tradução de Paulo Cezar Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. A Feminilidade. In: *Amor, sexualidade, feminilidade/Sigmund Freud*; Tradução Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

FROMM, Erich. *The art of loving*. London: Thorsons, 1995.

GAULTIER, Jules de. *Le Bovarysme*. Paris: Mercure de France, 1921.

GAY, Peter. *Freud: A life for our time*. New York: W.W. Norton & Company, 1988.

GENETTE, Gerard. *The Architext: An introduction*. Translated by Jane E. Lewin. Los Angeles: University of California Press, 1992.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, 1995.

GERSÃO, Teolinda. *O silêncio*. Lisboa: O jornal, 1984.

GERSÃO, Teolinda. *A casa da cabeça de cavalo*. Lisboa: Dom Quixote, 2017.

GERSÃO, Teolinda. *A árvore das palavras*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004

GERSÃO, Teolinda. *Passagens*. Porto: Porto, 2014.

GOLDFARB, Delia Catullo. *Corpo, tempo e envelhecimento*. São Paulo: Editora do psicólogo, 1998.

GONZI, Alice. *Madame Bovary, tra letteratura e filosofia. Jules de Gaultier ed il Bovarismo*”. **Dialegesthai. Revista telemática di filosofia** [in linea], anno 7 (2005). Disponível em: <http://mondomani.org/dialegesthai>. Acesso em: 18 ago. 2020.

GUSDORF, Georges. *Mythe et Métaphisique: Introduction à la Philosophie*, Paris: Flammarion Éditeur, 1984.

HENDRICK, Clyde; HENDRICK, Susan. *A theory and method of love*. **Journal of Personality and Social Psychology, American Psychological Association** 50(2), 1986. p. 392-402.

HENDRICK, Clyde; HENDRICK, Susan. “*Styles of romantic love*”. In: STERNBERG R.; WEIS K. (eds.). *The new psychology of love* New Haven: Yale University Press, 2006. p. 149-170.

HORNEY, Karen. *Nuove vie della psicanalisi: che cosa è vivo e che cosa è morto in ciascuno di noi*. Milano: Bompiani, 1959.

HORNEY, Karen. *I nostri conflitti interni: una teoria delle nevrosi*. Traduzione di Francesca Sambalino. Firenze: G. Martinelli, 1971.

HORNEY, Karen. *Feminine psychology*. New York: W.W. Norton & Co. 1973.

HORNEY, Karen. *The neurotic personality of our time*. Obingdon: Routledge, 2007.

IRIGARAY, Luce. *Speculum of the other woman*. Translated by Gillian C. Gill. New York, Cornell University Press, 1985.

IRIGARAY, Luce. *An ethics of sexual difference*. Translated by Carolyn Burke and Gillian C. Gill. New York: Cornell University Press, 1993.

IRIGARAY, Luce. *Este sexo que não é só um sexo: sexualidade e status social da mulher*. Tradução de Cecília Prada. São Paulo: Senac, 2017.

JACOBI, Jolande. *Complexo, arquétipo e símbolo na psicologia de C. G. Jung*. Tradução de Milton Camargo Mota: Petrópolis: Vozes, 2017.

JAMES, Henry. *Notes on novelists: with some other notes*. New York: Charles scribner’s sons, 1914.

JAMES, Henry. *The art of fiction: and other essays*. New York: Oxford University Press, 1948.

JAUSS, Hans R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JUNG, Carl G. *Tipos Psicológicos*. Tradução de Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

JUNG, Carl G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luíza Appy et al. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, Carl G. *A energia psíquica*. Tradução de Mateus Rocha. Petrópolis : Vozes, 2002.

KAPLAN, Louise J. *Cultures of Fetishism*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

KAPLAN, Louise J. *Female perversions: the temptations of Emma Bovary*. New York: Doubleday, 1991.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

KUNDERA, Milan. *The art of novel*. New York: Grove Press, 1988.

LACAN, Jacques. *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*. Paris: Seuil, 1932.

- LACAN, Jacques. *A família*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1981.
- LECERCLE, Jean-Jacques, RILEY, Denise. *The Force of Language*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- LEE, John A. *A typology of styles of loving*. In: ***Personality and Social Psychology Bulletin***, 3(2), 1977. p. 173-182.
- LERNER, Gerda. *Living with history: making social change*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2009.
- LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. Tradução de Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Cru e o Cozido*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. Rio de Janeiro: Cosac e Naify, 2004.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac e Naify, 2008.
- LEWIS, Clive. S. *The four loves*. New York: HBJ Publishers, 1961.
- LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MACQUEEN, Norrie. *United Nations Peacekeeping in Africa since 1960*. New York, Routledge, 2014.
- MACKENZIE, Raymond N. *Introduction* In: FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary* Translated by Raymond N. Mackenzie. Cambridge: Hackett Publishing Company, Inc 2009.
- MALINOWSKI, *Sex and Repression in Savage Society* New York: Routledge Classics, 2001.
- MAN, Paul de. Introdução. In: FLAUBERT, Gustav. *Madame Bovary: essays in criticism. Critical Edition*. Translated by Paul de Man. New York: W.W. Norton e Co. Inc., 1965.
- MEMMI, Albert. *Racism*. Translated by Steve Martinot. Minneapolis: University of Minnesota press, 2000.
- MONNEYRON, Frédéric, THOMAS, Joël. *Mitos y literatura*. Tradução de Emilio Bernini. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004.
- MOSS, Joyce. *World literature and its times*. vol. 4.: *Portuguese Literatures and their times*. New York: Gale Group, 2002.
- ORNELAS, José. *Corpo e Linguagem na Narrativa de T. G. Veredas, Revista da Associação Internacional de Lusitanias*, 2005.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PERROT, Michelle. (Org.) *História da vida privada* vol. 4. Tradução de Denise Bottmann e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

- PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução de Viviane Ribeiro. São Paulo: EDUSC, 2005.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução de Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.
- PESAVENTO, Sandra J. *História e História Cultural*. São Paulo: Autêntica, 2012.
- PLATÃO. *O banquete*. In Platão, *Diálogos*. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1972. (Coleção Os Pensadores).
- POMMIER, Gérard. *Do bom uso erótico da cólera e algumas de suas consequências*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- PORTER, Laurence M.; GRAY, Eugene F. (ed.) *Approaches to teaching Flaubert's Madame Bovary*. New York: The Modern Language Association of America, 1995.
- PORTER, Laurence M.; GRAY, Eugene F. *Gustave Flaubert's Madame Bovary: A Reference Guide*. London: Greenwood Press, 2002.
- PORTER, Roy. História do Corpo. In: BURKE, Peter. (Org.) *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1992.
- REGAN, Pamela C.; BERSCHIED, Ellen. *Lust: What we know about human sexual desire*. Thousand Oaks: Sage Publications, 1999.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.
- REIS, Carlos. *Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.
- RICH, Adrienne. *Sobre mentiras, secretos y silêncios*. Tradução de Margarita Dalton. Barcelona: Icaria, 1983.
- RICOEUR, Paul. *Finitude et culpabilité: La Symbolique du Mal*. Paris: Éditions Mouton, 1960.
- RICOEUR, Paul. *Le Symbole donne à penser*. *Esprit*, n. 27, 1959. p. 7-8.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa (tomo1)*. Tradução de Cosntança M. Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.
- ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o Ocidente*. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Guanabara, 1972.
- SAINTE-BEUVE, Charles A. *Madame Bovary, by Gustave Flaubert* In: FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Translated by Eleanor Marx and Paul de Man. New York: W.W. Norton & Company, 2005.

- SARTRE, Jean P. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 2004.
- SCOTT, Joan W. *Only paradoxes to offer: French feminists and the rights of man.* Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- SEEKINGS, Jeremy; NATTRASS, Nicoli. *Class, race, and inequality in South Africa.* New Haven: Yale University Press, 2005.
- SELLIER, Philippe. *Récits mythiques et productions littéraires. In: Mythes, images, représentations, Actes du XIV e congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée,* Limoges: Université de Limoges, 1977.
- SELLIER, Philippe. *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire? In: Littérature,* n. 55. La farcissure. Intertextualités au XVI^e siècle, 1984. p. 112-126.
- STARKIE, Enid. *Flaubert: The making of the master.* New York: Atheneum 1967.
- STERNBERG, Robert J. *Love is a story: a new theory of relationships.* New York: Oxford University Press, 1999.
- THIBAUDET, Albert. *Gustave Flaubert: Sa vie, Sa Romans, Son Style.* Paris: Plon, 1935.
- THIBAUDET, Albert. *Madame Bovary In: FLAUBERT, Gustav. Madame Bovary: essays in criticism.* Translated by Paul de Man. New York: W.W. Norton e Company. Inc., 1965.
- TROUSSON, Raymond. *Thèmes et Mythes: Questions de Méthode.* Bruxelles: Université de Bruxelles, 1981.
- TURNER, Bryan S. *Body and Society.* Los Angeles: Sage, 2008.
- VARGAS LLOSA, Mario. *A orgia perpétua: Flaubert e Madame Bovary.* Tradução de José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- WALL, Geoffrey. Introdução. In: FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary.* Tradução de Mário Laranjeiras. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- WATT, Ian. *Robinson Crusoe as a Myth. Essays in criticism.* vol. I. Issue 2, April 1951
- WELLEK, René, WARREN, Austin. *Theory of Literature.* London: Jonathan Cape, 1949.
- WHITFORD, Margaret. *Luce Irigaray: philosophy in the feminine.* New York: Routledge, 1991.
- WOOD, James. *How fiction works.* New York: Strauss and Giroux, 2008.
- ZOLA, Émile. *Au bonheur des dames.* Paris: Bookking international, 1994.
- ZUPANCIC, Alenka. *What is sex?* Cambridge: The MIT Press, 2017.