

UNIVERSIDADE DE ÉVORA
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA E LITERATURAS

O ADULTÉRIO CASTO
Um Olhar sobre o Romance do Século XIX

Maria Amélia Cordeiro Velez

Dissertação apresentada para a obtenção do grau de
Mestre em Literaturas e Poéticas Comparadas
na área de Literatura Comparada
sob a orientação de :

Prof. Doutor Carlos Jorge Figueiredo Jorge (Universidade de Évora)

122 610

Évora, Outubro de 2001

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Professor Doutor Carlos Jorge Figueiredo Jorge pela forma empenhada como orientou o trabalho, pela disponibilidade que sempre manifestou, pelas preciosas sugestões e conselhos que me transmitiu e, ainda, pelo interesse revelado pelo progresso deste trabalho, ensinando-me a encontrar a *dirritta via* e motivação até as perdidias.

ÍNDICE GERAL

INTRODUÇÃO	2
<i>Primeira parte: <u>Preliminares metodológicos</u></i>	5
<i>Capítulo I - A análise temática nos estudos de Literatura Comparada</i>	6
<i>Capítulo II- Delimitação do conceito de adultério casto</i>	10
<i>Capítulo III - Orientações metodológicas</i>	12
<i>Segunda parte: <u>Contributo para uma história do tema do adultério casto</u></i>	
<u>na literatura</u>	17
<i>Capítulo I - Breve cronologia das obras em que o adultério casto é central</i>	18
<i>Capítulo II - O adultério casto no romance epistolar do século XVIII</i>	19
1- O romance epistolar – seu aparecimento e sucesso	19
2- Os romances epistolares do adultério casto,	22
3- Níveis de comparação do romance epistolar do adultério casto	23

3.1 O primeiro encontro	24
3.2 O conceito de amor: o conflito paixão/virtude	25
3.3 Ofertas e trocas entre os amantes	27
3.4 A languidez amorosa ou a caracterização do protagonista	28
3.5 A partida do amante	31
3.6 A inocência e candura da mulher amada.....	33
3.7 O terceiro elemento: a convivência com o marido	34
3.8 Referências à morte: ameaça do suicídio	36
3.9 A morte como punição	38
4- Situação da temática no final do século XVIII	39
Terceira parte: <u>O adultério casto no romance do século XIX</u>	41
<i>Capítulo I</i> – A selecção do nosso corpus: textos a comparar	43
<i>Capítulo II</i> - Níveis de comparação do romance do adultério casto no século XIX	45
1- O primeiro encontro – o reconhecimento dos <i>amantes da alma</i>	45
2- O herói: o conflito entre virtude/ sensualidade ou a dicotomia <i>Amante da alma/</i> <i>Amante do corpo</i>	48
2.1 O herói passivo	49
2.2 O herói activo	52
2.3 O herói satirizado	55
3- A heroína: da mulher-anjo à sedutora	58

3.1 A mulher-anjo	58
3.2 A sedutora	63
4- Os códigos do amor	67
4.1 O silêncio e o olhar	67
4.2 O pacto amoroso com a mulher-anjo: o contacto casto entre os amantes	70
4.3 O pacto amoroso com a sedutora: uma variante do jogo de sedução	75
4.4 O afastamento do amante	77
5- O lugar de encontro	80
6- A vida conjugal da mulher amada	84
6.1 A infelicidade/tédio conjugal: a imagem do marido	84
6.2 A convivência / complacência dos maridos	88
7- O desfecho inevitável	92
7.1 A morte física ou moral das personagens	92
7.2 O propósito de humorismo	95
<i>Capítulo III- <u>Questões levantadas pelo romance do adultério casto</u></i>	<i>98</i>
1 - A questão da verosimilhança no romance do adultério casto	98
1.1 A verosimilhança enquanto objectivo principal da obra literária	100
1.2 Efeitos de verosimilhança	103
1.2.1 A configuração das personagens	104
1.2.2 A relação espaço/tempo (o cronótipo)	107
1.2.3 O documento epistolar como prova de autenticidade	111
2 - O romance do adultério casto enquanto documento crítico da época	113

2.1 Aspectos de crítica social	114
2.2 A marca da religião	117
2.3 Casamento e sociedade	119
2.3.1 A família	120
2.3.2 A educação da mulher	121
2.3.3 Amor, casamento e adultério	123
<i>Capítulo IV - Posicionamento de cada escritor sobre o adultério</i>	128
1- O adultério em Balzac	129
1.1 O adultério consumado	130
1.2 O adultério casto	132
2- O adultério em Flaubert	135
2.1 O adultério consumado	136
2.2 O adultério casto	138
3- O adultério em Machado de Assis	139
3.1 A ambiguidade do adultério	139
3.2 O adultério casto em <i>Quincas Borba</i>	141
4- O adultério em Eça de Queirós	142
4.1 O adultério consumado	143
4.2 O adultério casto	145
CONCLUSÃO – O adultério casto no romance do século XIX: romance da	
desculpabilização do adultério ?	147

ANEXOS	151
Anexo 1 – Cronologia do romance do adultério casto (séculos XVII/XIX).....	152
Anexo 2 – Resumo das obras em análise	153
Anexo 3 – Personagens / obras em análise	160
BIBLIOGRAFIA	161
Bibliografia activa	162
Bibliografia passiva	165

«Renversement historique: ce n'est plus le sexuel qui est indécent, c'est le sentimental – censuré au nom de ce qui n'est, au fond qu'une autre morale».

Roland Barthes, Fragments d'un Discours Amoureux

«L'amour est obscène en ceci précisément qu'il met le sentimental à la place du sexuel».

Roland Barthes, Fragments d'un Discours Amoureux

«...chastes sur la terre mais s'accouplant dans l'infini. [...] Ils couchent ensemble dans les étoiles».

Victor Hugo, Les Misérables

INTRODUÇÃO

A temática do amor na literatura é talvez a mais recorrente e a mais antiga. Diz-se, inclusivamente, que o amor nasceu com e da literatura. A este propósito, Denis de Rougemont (1968:158) afirma que «os sentimentos que [*sentimos*] são criações literárias no sentido de que uma certa retórica é a condição suficiente da sua confissão, portanto da sua tomada de consciência». Não disse La Rochefoucauld que poucos homens se apaixonariam se nunca tivessem ouvido falar de amor?

Porém, a literatura só trata de amores infelizes; o amor feliz parece não ter história. Só existem romances de amor ameaçado, condenado, é o amor-paixão, o amor sofrimento... Bakhtine (1978:374) sublinha esse facto e circunscreve-o no tempo: «L'idylle détruite [...] devient l'un des principaux thèmes littéraires à la fin du XVIII^e siècle et dans la première moitié du XIX^e siècle». O amor infeliz reveste muito frequentemente na literatura a forma de adultério. Com efeito, o adultério ou amor transgressão/proibição tornou-se uma temática preferencial nas literaturas das diferentes culturas e países, ora objecto de censura, ora defendido e até justificado, ora condenado.

Rougemont afirma, numa das primeiras páginas da sua obra *L'Amour et L'Occident*, que existe um grande mito europeu do adultério: o romance de *Tristão e Isolda*. Contudo, o primeiro caso de amor adúltero na literatura ocidental é, sem dúvida, o expresso nas Cantigas de Amor. O estabelecimento do código do amor cortês entre a dama e o trovador é o primeiro sinal de amor adúltero não consumado em termos literários. O poeta obrigava-se a amar uma mulher casada sem dela esperar nada, senão o direito de continuar a louvar os seus dotes nas suas cantigas.

O romance do adultério desenvolveu-se sobretudo na época de ouro do romance, o século XIX, que viu nascer a obra prima do género, *Madame Bovary* de Flaubert. Quando se fala em romance do adultério, apontam-se geralmente obras como *Madame Bovary*, *Ana Karenina* de Tolstói, *O Primo Basílio* de Eça de Queirós, *Effi Briest* de Fontane..., que se caracterizam pela consumação sexual do adultério. O tema do adultério consumado foi, aliás, sobejamente analisado pelos estudos comparatistas nas suas vertentes literária, social, psicanalítica, etc; todavia, nunca, ou quase nunca, se aborda a questão literária do adultério não consumado ou casto. Esta temática tem sido efectivamente descurada e ignorada, apesar das grandes obras de vulto que nela se inspiraram: *La Princesse de Clèves* de Mme de Lafayette, *Julie ou La Nouvelle Héloïse* de Rousseau, *Werther* de Goethe, *Le Lys dans la Vallée* de Balzac, *Dominique* de Fromentin..., cujo denominador comum é a castidade em que se mantém o adultério, designado por «adultério mental» (COELHO, 1990:902), ou «adultério sonhado» (MOISES, 1984:405) ou ainda «adultério espiritual» (J.

Barrento in Introdução GOETHE,1992:13). Este tema não tem merecido, na nossa opinião, o tratamento comparativo devido. Até ao momento, não nos foi dado a conhecer qualquer estudo no âmbito desta problemática.

Deste modo, será nosso propósito, neste trabalho em Literatura Comparada, comprovar a existência do tema do adultério casto na literatura ocidental. Nortearmos a nossa argumentação por duas hipóteses: primeiramente, corroboraremos a hipótese de partida segundo a qual *existe uma literatura que tem como tema central o adultério casto e que se distingue da literatura convencionalmente designada como pertencente ao tema do adultério no seu sentido lato*; em segundo lugar, verificaremos que os mesmos escritores que escreveram sobre o adultério casto também o fizeram sobre o adultério consumado e, nesse momento, deparar-nos-emos com outra hipótese de trabalho: *o adultério casto aparece desculpabilizado pelos mesmos escritores que antes, noutras obras, condenaram acerbamente o adultério consumado*.

Com o desígnio de averiguar a autenticidade dessas hipóteses, delineámos um plano metodológico que pretenderá, essencialmente, encontrar pontos de convergência/divergência entre as diversas obras que constituem o nosso corpus textual, a partir do tema central do adultério casto e dos subtemas que formos encontrando.

Estamos cientes de que, nos estudos comparativos, a análise temática revela ser sempre um estudo extenso, denso, de forma a que se possa chegar a conclusões fiáveis e comprováveis. Provar que um tema existe e perpassa em várias obras literárias, de vários autores, de vários países, é um trabalho árduo que, pela sua diversidade e pluralidade de vertentes, pode muito bem confundir o comparatista. Para além disso, os poucos trabalhos fidedignos sobre estudos temáticos e a falta de um método universal para a abordagem comparativa temática¹ exigem, da parte do comparatista, a consciência de que está, mais ou menos, a construir o seu próprio modelo de análise, válido apenas para este trabalho, mas, ao mesmo tempo, que este poderá ser sempre encarado como um possível contributo para futuros trabalhos.

Neste sentido, a nossa argumentação dividir-se-á em três momentos fundamentais: numa primeira parte, delinearemos os preâmbulos metodológicos que presidirão ao desenvolvimento desse trabalho; salientamos que grande parte do esquema comparativo de análise que apresentaremos se baseia nos pressupostos de Lukács (1989), segundo os quais a classificação do romance é determinada pela configuração de um herói problemático e pelas relações que este mantém com a sociedade; aludiremos ainda a autores como Goldmann e Bakhtine quando se pretender estabelecer

¹ Problemas referidos, entre outros, por CHARDIN(1989:166) e MACHADO; PAGEAUX (1988:120).

a relação entre o herói da obra e a sociedade em que este actua. Esse primeiro momento servir-nos-á ainda para melhor circunscrever o tema que nos ocupa.

Na segunda parte, retrazar-se-á a história do tema do adultério casto na literatura ocidental ao longo do século XVIII que julgamos ser marcante para a temática em questão e estabeleceremos um modelo de análise comparativa para duas obras *Julie ou La Nouvelle Héloïse* de Rousseau e *Werther* de Goethe, ambas romances epistolares. Evidenciaremos a relação que parece existir entre o romance epistolar e o adultério casto, demonstrando ser este o género privilegiado para expressar este tipo de amor no século XVIII e no início do século XIX. Parece-nos, aliás, que o relacionamento desta temática com o género epistolar tem sido ignorado como o refere J. Rousset (1986:66): «il y aurait un livre à faire sur le roman par lettres dans les littératures française et européenne; la bibliographie du sujet n'est pour l'instant que fragmentaire et de provenance américaine».

O esquema comparativo que se constituirá a partir das dominantes do romance epistolar do século XVIII conduzir-nos-á à terceira parte deste trabalho, momento em que nos debruçaremos sobre o romance do adultério casto do século XIX. Será nosso objectivo encontrar paralelismos entre o romance desses dois séculos, mas esperamos também encontrar novas variantes e vertentes do tema em análise. Com efeito, o que caracteriza um tema é o seu próprio dinamismo, a sua forma de ser retomado vezes sem conta e ser sempre modificado, alterado, enriquecido. Seleccionámos para essa fase obras que julgamos canónicas não só nas literaturas nacionais em que se inscrevem, como também na literatura universal: *Le Lys dans la Vallée*, *La Duchesse de Langeais* de Balzac, *L'Education Sentimentale* de Flaubert, *Quincas Borba* de Machado de Assis e o conto «José Matias» de Eça de Queirós.

Seguidamente, tentar-se-á responder a questões que a análise comparativa anterior levantou, nomeadamente no que respeita à problemática da verosimilhança nessas obras, bem como à imagem que cada obra transmite da sociedade, da cultura, da religião, que a viu nascer.

Finalmente, pensamos, com esta metodologia, estarmos aptos a pronunciarmo-nos criticamente sobre o posicionamento de cada escritor em relação ao adultério, não só consumado como também casto, e tentaremos perceber as razões que os terão motivado a escrever romances do adultério casto, em que o adultério aparece desculpabilizado, quando, antes e noutros textos, condenaram o adultério consumado.

Pretendemos, com este esquema metodológico, encarar o texto, não apenas enquanto criação literária própria, única e coerente, mas também queremos evidenciar o(s) sentido(s) que passa(m) no texto, bem como procuraremos demarcar o campo cultural em que se increve. Só assim chegaremos a uma análise comparativa intertextual e cultural.

PRIMEIRA PARTE

Preliminares metodológicos

CAPÍTULO I - A análise temática nos estudos de Literatura Comparada

Estando o nosso trabalho centrado na análise de uma temática com fins comparatistas, propomo-nos reflectir, antes de mais, sobre o estudo do *tema* em Literatura Comparada. Partiremos, para o efeito, da definição de Literatura Comparada oferecida por Brunel, Pichois e Rousseau, que julgamos ser suficientemente ampla e caracterizadora do objecto e dos objectivos dessa área:

«La littérature comparée est l'art méthodique, par la recherche de liens d'analogies, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature des autres domaines de l'expression ou de la connaissance, ou bien les faits et les textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, fissent-elles partie d'une même tradition, afin de les décrire, les comprendre et les goûter». P. BRUNEL, C. PICHOSIS e A. M. ROUSSEAU (1983:150).

Em 1989, Philippe CHARDIN (1989:172) referia-se à ausência quase total de estudos sobre tematologia em Literatura Comparada e/ou à falta de rigor que caracterizava os poucos que existiam. Diagnosticava a ausência de método para essa prática, bem como a indefinição e até mesmo a ambiguidade no que respeitava à conceptualização do próprio termo *tema*, aspecto igualmente referido, aliás, por MACHADO E PAGEAUX (1988:115).

Afigura-se, deste modo, imprescindível uma reflexão sobre o *tema* nos estudos de Literatura Comparada.

Começaremos esta teorização por referirmo-nos à definição de análise temática de Carlos Reis: «Uma análise temática concebe os motivos como esquemas expressivos, frequentemente assimilados a um repertório de metáforas, que plasmam um determinado tema germinal» (REIS; LOPES, 1994 :242). O motivo é definido como um elemento que compõe um tema e está sujeito a ser, vezes sem fim, retomado, modificado, reinterpretado em diferentes textos. Poderíamos acrescentar que a abordagem desse motivo contribui necessariamente para uma leitura socio-cultural da narrativa, já que, através dele, se filtram os elementos antropológicos, temáticos e ideológicos que reflectem um contexto histórico específico.

Machado e Pageaux alertam para a distinção entre os termos *tema* e *motivo*:

«o motivo [...] engloba [...] quer figuras históricas que conseguiram alcançar uma certa *fortuna* literária (por exemplo, Napoleão, Filipe II, etc), quer figuras míticas (Ícaro, Prometeu), quer temas no sentido banal do termo (o tema do labirinto, avatar do *tema* do Minotauro). [...] O motivo é um elemento a que seríamos tentados de chamar acidental ou decorativo se isso não fosse uma visão relativamente simplista e ambígua do texto literário» (MACHADO; PAGEAUX, 1988:115-116).

Em contrapartida, «deverá chamar-se *tema* a tudo aquilo que é elemento constitutivo e explicativo do texto literário, elemento que ordena, gera e permite produzir o texto» (id:116). Os autores conferem, deste modo, uma função estruturante ao tema, realçando «a relação fundamental que existe entre *tema* e *estrutura* duma obra» (id:116); nesse contexto, o tema define-se como «um

elemento *mediador e fundador*: mediador entre o homem e a sua cultura, fundador do texto, do qual constitui as estruturas profundas » (id:117).

Na abordagem comparatista do tema, F. CLAUDON e K. HADDAD-WOTLING consideram que «o comparatista pensa e trabalha sobre um conjunto» (1994 :33), isto é , temos de ter em conta que «o escritor retoma um conjunto narrativo tradicional, trata-o, modifica-o com grande liberdade, reservando-se o direito de acrescentar significações novas». E questionam: «Não é tentador substituir por uma perspectiva sincrónica a tradicional perspectiva diacrónica e procurar [...] não o modelo, mas o esquema que dá ao mito o seu impulso e a sua variação?» (citado por CLAUDON; HADDAD-WOTLING, 1994 :33).

Os estudos comparatistas actuais, segundo os mesmos autores, não procuram tanto descrever uma história literária, constituída por uma génese, intérpretes, mutações; tentam antes analisar uma escrita, fundamentá-la sobre pontos de comparação. Chegam, assim, a estabelecer um denominador comum, ou um *texto focal*, (id.:36) que seria o ponto de referência para outros textos. Esta referência pode ser de ordem ideológica, estética ou cultural. Parecem existir para cada época, para os principais estilos, para as formas artísticas maiores, alguns textos-chave ou, pelo menos, uma problemática de referência servida por um corpus de textos ideológicos.

As análises temáticas possuem um valor científico que reside essencialmente no facto de permitirem, através de análises contrastivas, contribuir com importantes indícios para a determinação da especificidade histórica e estética de certas obras. Com efeito, os temas mantêm-se frequentemente através de séculos de formações literárias e sociais diversas. Podemos, aliás, detectar a marca de uma determinada época através do seu aparecimento frequente na literatura desse mesmo período (BRUNEL et al., 1983:50; KAISER, 1980:224). O tema da mulher, por exemplo, foi tratado em todas as épocas e sempre de forma diferente, consoante os modelos estéticos então em voga ou até as normas ético-sociais e religiosas.

GUILLÉN reitera a importância do tema como elemento estruturador e incitador da escrita. Todavia, este autor vai mais longe, afirmando que : «los límites del tema [...] son muy relativos. Ello está más claro cuando se modifica, se extiende o se repite. El *Motiv* así llega a ser un *leitmotiv*, apoyado en el dinamismo de la reiteración» (1985.:250). Nesta perspectiva, cada vez que um tema é retomado numa obra, é reinterpretado, modificado, e é precisamente essa abordagem que nos permite compreendê-lo melhor. Torna-se, assim, um *leitmotiv* que ganha pela sua constante readaptação à época ideológica, cultural e religiosa em que cada obra se insere, favorecendo a caracterização de um determinado contexto histórico-social.

Comparar obras literárias que, à partida, se nos afiguram bastante heterogêneas, não parece tarefa simples de delinear, precisamente pelas características específicas e particulares inerentes a cada uma delas.

Se existem bastantes teorias da literatura que nos permitem, umas mais facilmente, outras mais ambigualmente, elaborar um modelo de análise mais ou menos consensual para o estudo de uma obra literária, deparamo-nos com um vazio total no que toca à existência de um método comparatista universal. A ausência deste método não significa, porém, que este se torne desnecessário, antes pelo contrário. Ao invés de outras áreas/disciplinas, como a antropologia, a linguística que dispõem de métodos de análise próprios, cabe ao investigador comparatista construir o seu próprio modelo partindo de várias premissas como a definição concreta do campo de investigação que pretende explorar, a delimitação do seu corpus textual e ainda a formulação rigorosa de hipóteses que nortearão a sua argumentação e que tentará comprovar, tornando-se o investigador, deste modo, um pouco teorizador do seu modelo de análise.

A ausência de metodologia e de reflexão sobre essa acentua-se no que toca às análises temáticas em Literatura Comparada. A este propósito, P. Chardin denuncia «le caractère extraordinairement disparate des études de thèmes»: «il est frappant de constater [...] à quel point, dans les meilleures ouvrages, toute exigence de conceptualisation semble délibérément abandonnée dès qu'on en arrive à la question des *thèmes*, comme si l'on entraît alors dans le domaine du hasard, du mouvant et du fluctuant» (CHARDIN, 1989 :166). Machado e Pageaux alertam para o mesmo problema e exemplificam com modelos comparativos falaciosos que a ausência de reflexão sobre a metodologia produziu:

«o estudo temático pode dar lugar a percursos analíticos muito rápidos e que têm por objectivo revelar as diferenças entre duas ou mais literaturas [...]; acrescentar-se-á em conclusão considerações sobre a originalidade irredutível de determinado escritor, reputado como escritor de grande envergadura, ou de determinada obra, reputada como obra-prima» (MACHADO; PAGEAUX, 1988:118).

Baseando-nos nessas observações e na experiência desses autores, partimos para a elaboração de um modelo de análise temática que queremos que sirva os nossos intuitos comparatistas.

De forma a ultrapassar o constrangimento da ausência de método, Machado e Pageaux sugerem que seja concretizada «uma leitura extremamente atenta, compreensiva» que permita «...*entrar* na lógica de um determinado texto e de reencontrar uma certa lógica da produção do texto. A abordagem teórica do tema exige também uma sólida erudição, dado que a investigação, para evitar cair na justaposição ou na comparação mecânica, deve resultar numa identificação dos processos de intertextualidade» (1988:120). Estes autores chegam inclusivamente a delinear um plano de trabalho para o comparatista:

«o estudo do tema [...] obriga o investigador a empreender duas leituras simultâneas dos textos analisados: em primeiro lugar, o texto é, no plano da criação literária, um universo coerente; em segundo lugar, a procura dum sentido deve ser feita no interior do texto e também no conjunto do campo cultural a que esse texto pertence. Assim, passa-se obrigatoriamente duma análise formalista ou estruturalista do texto para uma análise intertextual e cultural: o texto literário é o lugar dialéctico onde se articulam estruturas textuais e extratextuais, participando o tema, justamente, das duas séries. O estudo temático revela, afinal, claramente, as duas fases indissociáveis da investigação literária: o estudo do funcionamento interno dum texto [...] e o estudo da função social e cultural desse mesmo texto» (id:120-121).

O nosso plano de análise temática inspirou-se necessariamente nessas considerações. Após a leitura de vários programas de Literatura Comparada, chegámos à conclusão de que as análises comparativas de certos temas da literatura universal tendiam em estudar insistentemente e constantemente as mesmas obras que se tornaram, em consequência, autênticos mitos. O tema do adultério no século XIX, por exemplo, é um dos mais recorrentes em qualquer programa de Literatura Comparada que se preze. Porém, as obras que o enformam são invariavelmente as mesmas: *Madame Bovary* de Flaubert, *O Primo Basílio* de Eça de Queirós, *D. Casmurro* de Machado de Assis, *Effi Briest* de Theodor Fontane, *Ana Karenina* de Tolstói... Grosso modo, o aspecto convergente nessas obras prende-se com o facto de todas elas abordarem a questão do adultério consumado, assumido. Não obstante, raramente (para não dizer nunca), constam como exemplificativas ou significativas do corpus do adultério, obras como *Le Lys dans la Vallée*, *La Duchesse de Langeais* de Balzac, *L'Education Sentimentale* de Flaubert, *Quincas Borba* de Machado de Assis ou «José Matias» de Eça de Queirós. (Repare-se que essas obras são da autoria dos mesmos autores acima citados).

Destas constatações, nasceu a hipótese que atravessará a nossa dissertação: *existe uma literatura que tem como tema central o adultério casto e que se distingue da literatura convencionalmente designada como pertencente ao adultério no seu sentido lato.*

CAPÍTULO II - Delimitação do conceito de adultério casto

O adultério sempre ocupou um lugar central na literatura; Rougemont, entre outros, salienta que o tema do amor enquanto transgressão – nomeadamente o adultério – é o mais usual e popular na literatura ocidental (ROUGEMONT, 1968:14 e s.). Num contexto diferente, mas que facilmente podemos transpôr para o nosso, V. Propp (2000:67-68) terá determinado que a função «proibição-transgressão» - que constitui a segunda e a terceira do conto – é indispensável para que uma história possa ser contado. A transgressão à ordem moral e religiosa que o adultério proporciona torna-o num tema preferencial da literatura. Aliás, como o refere Rougemont, «o amor feliz não tem história» (id.:13).

Neste sentido, Rougemont estabeleceu um mito do adultério para a literatura ocidental: a história de Tristão e Isolda. Este mito encontra o seu berço nas Cantigas de Amor, nomeadamente no estabelecimento do código do amor cortês: a mulher, alvo de desejo e amor do trovador, era casada. O poeta expunha em versos uma *coita* de amor impossível, mas adúltero, frequentemente correspondido, sendo apenas ensombrado pela presença incómoda de um marido. Nesse contexto, este amor – que Rougemont associa a Eros – é platónico; é

«*delírio* divino, transporte da alma, loucura e suprema razão. E o amante está junto do ser amado *como no céu*, porque o amor é a via que ascende, por degraus de êxtase, para a origem única de tudo o que existe, longe dos corpos e da matéria, longe do que divide e distingue, para lá da infelicidade de se ser o que é e de ser dois no próprio amor [...]. A dialéctica de Eros introduz na vida qualquer coisa de estranho aos ritmos da atracção sexual: um desejo que jamais decresce, que nada pode satisfazer, que recusa mesmo e foge da tentação de se realizar no mundo porque apenas deseja abraçar o Todo» (ROUGEMONT, 1968:51).

Nesta ordem de ideias, o autor sublinha que a concepção de amor platónico prende-se com a concepção de mulher ideal, que é, deste modo, perspectivada como um ser divino, digno de ser venerado, adorado, mas nunca maculado. O amor cortês despreza o casamento, glorifica e exalta a paixão, «o amor fora do casamento, porque o casamento significa apenas a união dos corpos, enquanto o *Amor*, que é o Eros supremo, é o transporte da alma para a união luminosa, para lá de todo o amor possível nesta vida. Eis porque o Amor supõe a castidade» (id:64).

Nos séculos seguintes, o tema não foi esquecido, antes pelo contrário; adaptou-se à prosa, ao teatro e foi-se renovando, ao sabor dos géneros literários, das épocas e correntes literárias que perpassaram ao longo dos séculos.

Porém, quando se fala em adultério na literatura, e, como já referimos um pouco acima, são invariavelmente apontadas as mesmas obras que se tornaram verdadeiros modelos do adultério consumado.

Na dissertação que pretendemos levar a cabo, não é esse tipo de adultério que nos ocupará, já que foi sobejamente estudado pelos estudos comparatistas literários nas suas vertentes cultural, social ou até psicanalítica. Interessa-nos uma outra variante do adultério: o não consumado fisicamente, embora assumido pelas personagens enquanto sentimento recíproco, alimentado por ambas as partes sem, contudo, chegar a concretizar-se numa relação carnal, sexual. Ao contrário do adultério consumado, o tipo de adultério que pretendemos estudar não é claro, evidente; é questionável pois não efectivo, não consumado, não ultrapassando os limites da imaginação ou das palavras. Manifesta-se sobretudo através do olhar, de silêncios, e rege-se segundo um código próprio, sendo, portanto, de difícil delimitação e conceptualização, denotando, porém, uma simbiose de sentimentos afectivos entre duas pessoas.

Se atendermos à definição *ipsis verbis* de *adultério*, verificaremos que, em termos conceptuais (e até legislativos), é necessário um contacto físico para que seja considerado o adultério. Porém, como designar uma relação, mesmo que platónica, que se estabelece entre um homem ou mulher casados senão como adultério? Partilha da nossa opinião Jacinto do Prado Coelho que cria a expressão «adultério mental» para caracterizar a conduta da personagem Sofia na obra *Quincas Borba* de Machado de Assis (COELHO, 1990:902); a propósito da relação sentimental que envolve as personagens Rubião e Sofia, Massaud Moisés emprega a expressão «adultério sonhado, desejado, preparado e não consumado» (MASSAUD MOISÉS, 1984:405); na Introdução às *Afinidades Electivas* de Goethe, João Barrento utiliza as expressões «adultério do espírito» ou «adultério espiritual» (in GOETHE, 1992:13), etc.

Quanto a nós, utilizaremos a expressão *adultério casto ou não consumado* que julgamos mais abrangente e suficientemente explícita para o tema que nos ocupa, isto é, do amor que se caracteriza pela problemática da transgressão a que alude Rougemont, e que só poderá ser sublimado pela morte ou pela superação interior que conduz à transformação da alma da personagem.

Delimitado o conceito de *adultério casto*, importa agora provar que este existe enquanto tema central com um modelo e estrutura próprios de várias obras que nos propomos estudar numa perspectiva comparativa.

CAPÍTULO III - Orientações metodológicas

De forma a corroborarmos a nossa hipótese de partida, centrámos o nosso estudo no romance do século XIX, época de ouro do romance (cf. CHARTIER, 1996:91 e s.), mas também da temática do adultério, uma das mais recorrentes do realismo e do naturalismo, nomeadamente.

Num primeiro momento, o nosso estudo oferecerá uma perspectiva histórica do tema do adultério casto na literatura; de forma a melhor entendermos o aparecimento deste tema na literatura do século XIX, recuaremos até ao romance do século XVIII que marca o começo da Idade de Ouro da temática em questão com dois romances epistolares, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de Rousseau e *Werther*² de Goethe, obras que contribuíram em muito para o sucesso desta temática e para a sua consolidação, podendo, inclusivamente, ser considerados textos focais se tivermos em conta a influência que exerceram sobre as obras que se lhes seguiram. Demonstraremos, aliás, que estes romances epistolares do adultério casto seguiam um esquema, um modelo de intriga que se reflectirá, em grande parte, no romance do século XIX subordinado ao tema. Nesse momento, recordaremos um romance do século XVII que corresponde, de certa forma, à pré-história do tema: *La Princesse de Clèves* de Mme de Lafayette, que não analisaremos exaustivamente, mas sobre o qual nos apoiaremos com frequência.

Seguidamente, centraremos a nossa análise no romance do século XIX cujo tema central é o adultério casto. Seleccionámos obras que marcaram o século XIX e que se incluem indiscutivelmente no cânone literário universal: *La Duchesse de Langeais* e *Le Lys dans La Vallée* de Balzac, *L'Education Sentimentale* de Flaubert, *Quincas Borba* de Machado de Assis e «José Matias» de Eça de Queirós.

Para a classificação dessas obras literárias, partiremos, num primeiro momento, da tipologia do romance apresentada por Wolfgang KAYSER (1976) que propõe três tipos distintos de romances: o romance de acção ou de acontecimento, o romance de personagem e o romance de espaço. Pela configuração das obras que constituem o nosso corpus, e como justificaremos ao longo deste trabalho, esses textos encontram o seu enquadramento na segunda categoria. Porém, esta classificação, por ser demasiado abrangente, não nos satisfaz plenamente.

² Tendo em conta a formação académica – em línguas românicas – de base da mestrandia, *Werther* de Goethe não será trabalhado e citado em língua alemã; servirá de referência uma tradução da obra de Teresa Seriuaya e João Barrento (GOETHE, 1991). Reconhecendo as limitações que a análise de uma tradução pode acarretar para o nosso trabalho – nomeadamente ao nível do estilo –, seguimos as orientações metodológicas de KAISER (1980:36 e 237 a 262) que defende a utilização de uma tradução fidedigna – isto é, elaborada a partir do texto original – quando não se pode recorrer ao texto original. BRUNEL, PICHOS, ROUSSEAU (1983:43-44) valorizam igualmente o uso de “traduções directas”, caso da tradução que apresentamos. Porém, nunca é demais recordar que as traduções e o seu estudo estão cada vez mais implicados nas análises comparatistas como o refere José Lambert: “O estudo das traduções tende a incluir-se nas novas orientações da literatura comparada” (LAMBERT, 1995:189).

Deparamo-nos com a dificuldade que existe na delimitação da noção de *romance*, dificuldade essa que se prende com vários pressupostos: primeiro, porque ele não conhece regras formais; segundo, porque as suas origens são ambíguas e objecto de constantes discussões; terceiro porque o seu objecto evolui com o tempo e, finalmente, porque a sua forma e o seu tom são múltiplos e extremamente variáveis. Carlos Reis considera o romance «o mais importante dos géneros literários modernos» e, ao atribuir-lhe funções de modelização, reconhece a dificuldade em encontrar uma definição adequada para *romance*:

«Particularmente talhado para modelizar em registo ficcional os conflitos, as tensões e o devir no Homem inscrito na História e na Sociedade, o romance tem revelado uma extraordinária capacidade de rejuvenescimento técnico e de renovação temática; afirmando-se como fenómeno multiforme, num tempo em que as constrações das Poéticas não têm já razão de existência, [...] o romance constitui um género de difícil definição» (REIS; LOPES, 1994:356).

A conceptualização proposta por Maria Alzira Seixo vai ao encontro dos nossos intuitos e reúne resultados de investigação que se fundamentam em Barthes, Genette, Todorov, Kristeva, Lukács, Coulet, Eco, Grivel, Ricardou, Bakhtine e Krisynski; assim, o romance seria

«uma organização discursiva que procede à articulação serial de uma funcionalidade estritamente narrativa com conjuntos indiciais que, praticando rupturas e possibilidades de irradiação significativa no relato, o abrem às potencialidades textuais. Essa articulação, que é o signo básico da forma romanesca, implica-se semanticamente no percurso físico da aventura e na deambulação anímica do *herói problemático* que se figuram, no plano do significante, pela travessia de um processo de transformação que é no fundo a natureza elementar e geral de todo o romanesco» (SEIXO, 1986:21).

Destaca-se desta definição o papel preponderante do *herói problemático* e do seu percurso na narrativa. De acordo com este corolário, propomo-nos recriar um modelo de análise do romance do adultério casto centrado principalmente o nosso estudo na personagem e nas suas acções na sociedade. Para o efeito, recorreremos basicamente à tipologia tripartida proposta por G. Lukács em *La Théorie du Roman* (1989) – que julgamos mais adequada aos nossos intentos – para classificar o romance do século XIX, a partir da relação entre o herói problemático e a sociedade.

Segundo o autor, existiria:

- *o romance do idealismo abstracto*, em que se enquadra o romance *D. Quixote*. O herói caracteriza-se por procurar continuamente a aventura e «passe grotesquement à côté du réel aussitôt qu'il l'approche» (LUKÁCS, 1989:94). O herói é, deste modo, um ser problemático que procura atingir valores absolutos sem, contudo, se aproximar deles;
- *o romance da desilusão ou romance psicológico*, orientado para a análise da vida interior, é caracterizado pela passividade do herói e sua consciência demasiado alargada para se satisfazer com o que o mundo da convenção lhe pode trazer; para além de passivo, o herói possui, ainda, «tendance à la passivité, la tendance à esquiver plutôt qu'à assumer les conflits et les luttes extérieures, la tendance à en finir, au-dedans de l'âme et par ses propres

forces, avec tout ce qui peut l'affecter» (id:110). O romance em que se move este herói privilegia, por conseguinte, uma análise psicológica em detrimento de «l'affabulation concrète» (id:110). É o romance do malogro. Neste tipo, enquadra-se *L'Education Sentimentale* de Flaubert;

- o romance de educação, que se situa entre o idealismo abstracto e o romance da desilusão, é o palco da reconciliação do herói problemático – orientado por um ideal – com a realidade concreta e real. O herói pretende exercer uma influência activa sobre a realidade social. É o romance do processo educativo e da maturidade conquistada. É o caso da obra *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister* de Goethe.

De acordo com esta tipologia, é possível enquadrar os romances do século XIX do nosso corpus na segunda categoria definida por Lukács: o *romance da desilusão ou romance psicológico*. Com efeito, o que caracteriza essas obras é precisamente a análise da vida interior das personagens, a passividade dos heróis, bem como a renúncia e/ou negação dos valores do mundo convencional. Mikhaïl Bakhtine parece aceitar igualmente uma classificação do romance do século XIX sustentada pela acção do herói e esclarece:

«L'action, le comportement du personnage dans le roman, sont indispensables, tant pour révéler que pour éprouver sa position idéologique, sa parole. Il est vrai que le roman du XIX^e siècle a créé une variante capitale, où le personnage n'est qu'un locuteur, incapable d'agir, condamné à la parole dépouillée : aux rêveries, aux sermons inefficaces, au didactisme, aux méditations stériles, etc.» (BAKHTINE, 1978 :154).

A aceitação da tipologia de Lukács não nos impedirá de nos afastarmos pontualmente da metodologia proposta por este autor e de recorrermos a outras perspectivas metodológicas que nos pareçam rendíveis, nomeadamente as de Philippe Hamon sobre o estatuto semiológico da personagem, bem como os processos que o autor define para a classificação da personagem no sentido de lhe conferir verosimilhança (HAMON, 1977:122 e s.). Aludiremos, ainda, à concepção de análise da enunciação do romance referida por Bakhtine e à sua definição de cronótopo; de acordo com o autor,

«Le roman contient un système littéraire de langages, plus exactement, de représentations des langages, et la tâche réelle de son analyse stylistique consiste à découvrir, dans le corps du roman, tous les langages servant à l'orchestrer, à comprendre le degré d'écart entre chacun des langages et l'ultime instance sémantique de l'œuvre, et les différents angles de réfraction de leurs intentions, à saisir leurs relations dialogiques mutuelles, enfin, s'il existe un discours direct de l'auteur, à déceler son fond dialogique plurilingue, hors de l'œuvre» (BAKHTINE, 1978 :227-228).

Esta análise pressupõe, antes de mais, «une profonde pénétration littéraire et idéologique du roman³ », que, por sua vez, não existe fora «d'une compréhension profonde du plurilinguisme, du dialogue des langages d'une époque donnée » (id :228). Por isso, torna-se fundamental a compreensão do « sens socio-idéologique de chaque langage, et de connaître de façon précise la répartition sociale de toutes les voix idéologiques d'une époque » (BAKHTINE, 1978 :229). Subentende-se, assim, que, para o autor, a par dos elementos discursivos e textuais, no romance, surgem configurações culturais complexas que não têm directa e propriamente a ver com o processo narrativo e que se prendem com os panoramas culturais, sociais e históricos de uma determinada época.

Uma análise deste tipo irá favorecer analogias entre o romance e a sociedade em que este se inscreve. Nesta perspectiva, o romance assume-se como uma crónica social porquanto se desenvolve no seio de uma determinada sociedade. Madelénat destaca a importância da Literatura Comparada para os estudos sobre sociedade:

«La littérature comparée [...] souligne l'originalité des domaines nationaux, explique les rapports internationaux, relie les aires culturelles séparées ; elle caractérise des stéréotypes, des images et des mirages, [...] elle élucide les voies et les institutions des échanges littéraires (connaissances linguistiques, voyages, traductions...), elle ambitionne de «désenclaver» chaque territoire par un flux d'informations plus fondamentales que celles des journaux. [...] La littérature comparée prend conscience d'elle-même, comme voie particulière de la connaissance, quand les nationalismes enclosent et enracinent chaque culture dans sa langue et ses traditions » (MADELÉNAT, 1989 :107).

A literatura ilustra os dogmas religiosos, as ideologias, os discursos dominantes, ou representa uma cultura de elite ou de massa. Hoje-em-dia, habituámo-nos a integrar os escritores e as suas obras num determinado sistema, num determinado grupo de que elas exprimem os interesses e as aspirações.

As relações que se estabelecem entre literatura e sociedade podem, em parte, explicar a estrutura e as variações literárias, relacionando a emergência de certos géneros literários ou temas, bem como certas características da narração e do estilo com a estática e/ou o dinamismo das forças sociais. L. Goldmann, por exemplo, explica a emergência do romance moderno no século XVIII pelo aparecimento da burguesia que passa a valorizar a vida quotidiana (GOLDMANN,1986). Para o autor, o romance é «la transposition sur le plan littéraire de la vie quotidienne dans la société individualiste née de la production pour le marché» (id :36).

Deste modo, sustentados pelo suporte teórico que nos oferecem os modelos atrás referidos e que desenvolveremos, em alguns casos, em momentos apropriados da nossa argumentação, propomo-nos, ao comparar as obras a que nos referimos, encontrar o fio condutor que as une;

³ Nota do autor. «Cette compréhension implique aussi une appréciation du roman, et pas seulement au sens étroit, mais également idéologique, car il n'y a pas de compréhension littéraire non appréciative » (N.de. A. BAKHTINE, 1978 :228).

esboçaremos um esquema de leitura para a compreensão do romance do adultério casto no século XIX, que se norteará por eixos fundamentais que se estabelecem em função da personagem e das suas acções na sociedade, segundo a tipologia de Lukács e que se concentram, fundamentalmente, no conflito entre virtude e sensualidade, no jogo de sedução que surge em algumas obras e, finalmente, na ironia e na sátira que, por vezes, transparecem em alguns textos. Seguidamente, serão levantadas algumas questões que surgem no romance do adultério casto e que se prendem com as já referidas configurações culturais complexas, a saber, a questão da verosimilhança, os aspectos de crítica social presentes nessas obras, a influência da religião no comportamento e percurso vivencial das personagens e a conceptualização do casamento, da família, da educação da mulher e do adultério, na época em que se inscrevem essas obras.

Finalmente, estaremos em condições de definir a posição de cada escritor sobre o adultério. Tentaremos, graças aos dados que obtivermos a partir das análises anteriores, compreender a forma como cada escritor perspectiva o adultério casto, e, sobretudo, entender o porquê da escolha dessa temática. Para esse efeito, verificaremos a ocorrência do adultério, enquanto tema, noutras obras de cada escritor, inclusivamente no que diz respeito ao adultério consumado. É nosso pressuposto que alguns desses escritores condenaram abertamente o adultério noutras obras, posição que nos parece um pouco diferente da veiculada nas obras que classificámos como pertencentes à temática do adultério casto em que está patente, segundo julgamos, e conforme tentaremos justificar, uma idealização do adultério, isto é, uma forma de reabilitar, desculpar, atenuar o adultério aos olhos da sociedade. Chegaremos, deste modo, à formulação de outra hipótese que o nosso estudo procurará justificar: *o adultério casto aparece desculpabilizado pelos mesmos escritores que, antes, noutras obras, condenaram acerbamente o adultério consumado.*

SEGUNDA PARTE

***Contributo para uma história do tema do adultério casto
na literatura***

CAPÍTULO I - Breve cronologia das obras em que o adultério casto é central

Para melhor entender o romance do adultério casto no século XIX, vimo-nos obrigados a recuar no tempo e procurar raízes temáticas em textos anteriores.

Nesta breve cronologia que nos propomos delinear, apenas nos referiremos a obras de vulto, isto é, obras literárias que marcaram a história da literatura pela sua originalidade, pelo sucesso que originaram (ver anexo 1).

Recuámos até ao século XVII onde, na nossa opinião, a obra que se destaca é *La Princesse de Clèves* de Mme de Lafayette (1678). Seguindo o exemplo de ROUGEMONT (1968) que estabeleceu *Tristão e Isolda* como o mito do adultério, poderíamos muito bem considerar *La Princesse de Clèves* como o mito do adultério casto, pois é a primeira que, com sucesso, aborda o tema, propondo um modelo de intriga próprio.

O século XVIII marca a charneira entre não só a concepção tradicional de literatura, como também abre novas perspectivas no que respeita aos géneros discursivos e ao desenvolvimento e consolidação da temática que nos ocupa. Surgem, assim, duas grandes obras de referência, *Julie ou La Nouvelle Héloïse* de Rousseau (1761) e *Werther* (1774) de Goethe, que influenciaram positivamente a literatura posterior.

No século XIX, surgiram variadíssimas obras subordinadas a este tema : *As Afinidades Electivas* (1809) de Goethe, *La Duchesse de Langeais* (1834) e *Le Lys dans la Vallée* (1836) de Balzac, *L'Education Sentimentale* (1869) de Flaubert, *Volupté* (1834) de Sainte Beuve, *Domini-que* (1862) de Fromentin, *Quincas Borba* (1891) de Machado de Assis e «José Matias» (1897) de Eça de Queirós (ver anexo 1).

Se, no século XIX, o romance foi considerado o género mais adequado para a expressão do adultério casto, parece-nos que se destaca, no século anterior, um outro género preferencial para a expressão dessa temática: o romance epistolar que dá vida a *Julie ou La Nouvelle Héloïse* e a *Werther*, entre outros.

Capítulo II - O adultério casto no romance epistolar do século XVIII

Parece-nos existir uma certa afinidade entre o tema, o adultério casto, e o género escolhido, o romance epistolar. Nesta ordem de ideias, Rousset chega a afirmar: «Il semble qu'on reconnaisse, depuis 1670, une affinité naturelle entre la lettre et la passion, entre le style de la lettre et le style de la passion » (ROUSSET, 1986 :77).

A este propósito, Kaiser opina que «relações evidentes de temas/motivos com formas/géneros são bastante improváveis, mas por outro lado reconhecem-se algumas afinidades com determinados géneros» (KAISER, 1980:230).

É curioso verificar que a temática que nos ocupa foi preferencialmente tratada através do romance epistolar no século XVIII. São exemplos disso as obras *Julie ou la Nouvelle Héloïse* e *Werther* que, através das cartas, mostram o sentimento na sua intensidade, no momento em que é despertado, na sua espontaneidade. Kaiser acrescenta, um pouco mais adiante, que «seria de salientar em especial o facto de, até ao corte com a poética normativa no século XVIII, a originalidade do tema pouco contava, enquanto o aspecto formal era considerado muito importante» (id:231).

1- O romance epistolar : seu aparecimento e sucesso

O romance epistolar existe desde o final do século XVII⁴ e conheceu o seu apogeu durante o século XVIII (ROUSSET, 1986:66). Surge numa época de descrédito do romance. Com efeito, o romance, desde o século XII, era considerado um género menor. Entre os séculos XVII e XVIII, a noção de romance é frequentemente pejorativa, e surge inclusivamente associada a “fábulas”, “invenções” e “mentiras”. AGUIAR E SILVA (1986:678) reforça que «é inegável que o romance, até ao século XVIII, constitui um género literário desprestigiado sob todos os pontos de vista».

O próprio Jean Jacques Rousseau partilhava desta ideia e escreveu no prefácio do seu romance *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, em 1761: «Jamais fille chaste n'a lu de roman» (ROUSSEAU, 1993 a:72).

⁴ Nomeadamente com os grandes romances da época, *Astrée*, *Clélie* que, embora não sendo epistolares puros, estão repletos de cartas inseridas no contexto narrativo e serviram, sem dúvida alguma, de fase preparatória para o romance epistolar.

Chartier argumenta que a opinião dominante, até ao fim do século XVIII, estipula que, se se faz da leitura dos romances uma ocupação total, «elle affaiblit le coeur et dégrade l'esprit» (CHARTIER,1996:43). Boileau chega até a afirmar: «la lecture des romans gâte le goût; elle corrompt les moeurs».(cit. in CHARTIER,1996 :44). As críticas então feitas ao romance prendiam-se com as inverosimilhanças que nele abundavam e com a linguagem ridícula e até incompreensível que ele espelhava.

O tema dominante que perpassava no romance é também objecto de crítica, a saber o amor, a paixão causadora da perdição das almas dos leitores e, sobretudo, das leitoras. A pintura exposta nos romances choca a moral, ofende o pudor das mulheres, perturba a inocência das raparigas, ameaça a família e o casamento, instituição santificada; perverte a ordem social, a moral e a religião; é, portanto, perigoso. Assim se compreende que romances como *La Princesse de Clèves* ou *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, que abordam o tema do adultério casto, tenham celebrado a renúncia final a um amor proibido pela normas sociais e religiosas, acentuando a vitória exemplar de uma virtude heróica, isto é, o triunfo edificante dos valores cristãos.

Por volta de 1740, surge na vida literária um elemento novo, de alcance considerável, a publicação e depois a tradução das obras romanescas inglesas de Richardson, Fielding, Sterne... O romance inglês é imediatamente apreciado e imitado, exercendo sobre os europeus uma influência decisiva pela sua novidade e originalidade, e pauta-se por querer transmitir fielmente a experiência humana e por introduzir marcas de verosimilhança, atribuindo à descrição um lugar privilegiado e, sobretudo, por renegar um estilo confuso, uma retórica do ornamento poético, privilegiando um vocabulário simples, compreensível e adequado à situação narrada. O romance passa a ser visto como um “espelho” que, ao dar uma imagem da realidade, permite corrigir os defeitos que revelou. O próprio herói surge como um exemplo. Assim, o novo leitor anseia pela verdade de sentimentos, por tudo o que se lhe apresenta como verdadeiro ou próximo da realidade quotidiana (HOLLIER,1993:402 ; GENGEMBRE, 1995:41).

Um século antes surgia o romance epistolar. Uma personagem dirige uma série de cartas a um correspondente que pode não se manifestar. É o caso das *Lettres Portugaises*, romance epistolar monofónico atribuído a Guilleragues (1669), a que muitas vezes se chama *Lettres de la Religieuse Portugaise*. As cartas são, por excelência, o lugar da expressão do *eu* e da análise psicológica (cf. HOLLIER, 1993:511-513); apresentam-se como escritas em momentos diferentes e a sua própria sucessão pressupõe uma história contada por um só autor solitário a um amigo fantasma. Esta é também a fórmula adoptada por Goethe no seu livro *Werther* (1774). Podem também aparecer autores múltiplos das cartas, como em *Les Lettres Persanes* de

Montesquieu, ou *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de Rousseau, romance polifónico com dez correspondentes, ou *Les Liaisons Dangereuses* de Laclos.

O sucesso do romance epistolar, nessa altura, parece estar ligado ao reconhecimento, desde 1670, de uma afinidade natural entre a carta e a paixão, entre o estilo da carta e o estilo da paixão; a carta surge como o lugar privilegiado do estudo da afeição (cf. DAUMAS, 1999:96, 106, 117). Com efeito, é suposto a carta ser a expressão imediata da espontaneidade, dos sobressaltos da emoção (ROUSSET, 1986:77) e, por isso, é o instrumento mais adequado para traduzir as flutuações, as incoerências, as contradições da paixão (REIS; LOPES, 1994:363 e s.). Kate HAMBURGER (1977:280) define o romance epistolar como o romance da primeira pessoa, ou melhor como o romance sentimental por excelência. Contudo, o sucesso do romance epistolar não está desligado da noção de romance de que falávamos mais acima. Tal como o romance na primeira pessoa faz figura de verdade porque um sujeito próprio assume o relato romanesco e o *eu* é usado como garantia de verdade, o romance epistolar autentica-se pelo seu carácter íntimo. A sua verosimilhança prende-se não só com o facto de ele se apresentar como não ficcional (os autores das cartas não tinham como finalidade escrever um romance), mas também com o carácter estritamente privado, íntimo, da correspondência.

J. J. Rousseau e Goethe insistem na autenticidade das cartas. Ao acreditar em tal, eles seriam apenas os seus editores. Nenhum se afirma como autor, tradição que perdurará no romance epistolar do século XIX, com obras como *Oberman* de Senancour ou *Delphine* de Mme de Staël. Com o romance epistolar, o escritor, pela primeira vez na história do romance, renuncia à narração; já não narra, liberta-se da história concebida. O que importa são as palavras e o efeito produzido ou a produzir por elas; é a forma como elas são ditas, lidas e interpretadas. O romance por cartas apresenta-se como um documento que se pretende real, que provém não de um escritor, mas de personagens reais que viveram e escreveram. Por exemplo, *Julie ou La Nouvelle Héloïse* reúne as cartas de dois amantes, recolhidas e publicadas por Rousseau. O próprio Goethe, assumindo-se como o *editor* do seu *Werther*, anuncia-nos que nos apresenta tudo quanto pôde recolher da história do pobre Werther: «Empenhei-me na recolha de informações exactas junto daqueles que podiam ter um bom conhecimento da sua história» (GOETHE, 1991:241). Resumindo, já não há um escritor, um autor, há apenas um editor, um colaborador mais ou menos passivo que nada escreveu, que se limitou a *recolher* o que outros escreveram. Consequentemente, aparecem nos prefácios ou advertências explicações sobre o modo como a correspondência foi obtida, fundamentada a selecção feita (as cartas publicadas nunca constituem a totalidade da correspondência, seja por escolha deliberada, seja por factores alheios ao editor) (ROUSSEAU, 1993 a:71-72; GOETHE, 1991:241 e s.).

Rousset considera que o romance epistolar do século XVIII cedeu, por vezes, o lugar ao jornal íntimo e ao monólogo puro em que o herói *se conta* a ele mesmo. Contudo, explora ao máximo uma outra intenção da carta: «elle se dirige vers un destinataire, elle s'adresse à quelqu'un, elle est un moyen d'action; dans la lettre, on se raconte et on s'explore, mais devant autrui et pour autrui » (ROUSSET,1986 :72). É o que acontece em *Werther* : uma só pessoa escreve, mas não se pode considerar que seja um monólogo: com efeito, o destinatário é atingido, os contactos são estabelecidos, invisíveis para o leitor, mas, no entanto, perceptíveis; as respostas não são reproduzidas, mas existem; a carta estabelece uma comunicação diferida no tempo e distanciada no espaço (cf REIS;LOPES,1994:364).

Curiosamente, no romance epistolar, a fórmula que eventualmente seria susceptível de nos parecer mais lógica e que consistiria numa troca efectiva de cartas com respostas dos dois correspondentes, é rara e só aparece no romance *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de Rousseau – em que se verifica a troca efectiva de correspondência entre os dois amantes, mas também com outras personagens, entre as quais a confidente de Julie, a sua prima Claire - e num livro do século XIX, *Mémoires de Deux Jeunes Mariées* de Balzac.

2- Os romances epistolares do adultério casto

É inegável que o inglês Samuel Richardson, com as suas novelas *Pamela or Virtue Rewarded* (1740) ou *Clarisse Harlowe* (1751) tenha sido precursor de J.J. Rousseau (FURST,1976:29), nomeadamente na expressão livre do sentimento e na afirmação do romance epistolar enquanto género.

O interesse da obra *Julie ou la Nouvelle Héloïse* reside na sua intriga, aliás muito simples; os sentimentos das personagens importam muito mais que as suas aventuras. O amor de Julie e Saint-Preux é um amor proibido, mas que enaltece as personagens (ver anexo 2 – resumo da obra). Ao longo da obra, os dois heróis combatem a sua paixão em nome da virtude. O respeito pela virtude e pelo dever permite-lhes resistir às eventuais consequências da sua paixão; essa já era a lição de *La Princesse de Clèves* de Mme de la Fayette, escrita um século antes.

Rousseau apresenta o seu romance sob a forma de uma correspondência: *Cartas de Dois Amantes*. O título por ele escolhido *La Nouvelle Héloïse* remete para o paralelismo que o autor pretende estabelecer entre a sua obra e a história amorosa de Abelardo e Héloïse: tal como Héloïse, Julie apaixonou-se pelo seu professor e vivem um amor impossível, em que as cartas consti-

tuem o único meio de comunicação entre os amantes. O romance serviu de base, pela sua temática e /ou pela sua forma, a vários outros livros, entre os quais: *Werther* de Goethe (1774), *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint Pierre (1788); *René* de Chateaubriand (1802). A obra de Rousseau abre ainda o caminho para o romance do adultério casto do século XIX: *Delphine* (1802) e *Corinne* (1807) de Madame de Stael, *Oberman* de Senancour (1804), *Adolphe* de Benjamin Constant (1816), *Volupté* de Sainte Beuve (1834), *Le Lys dans la Vallée* de Balzac (1836) e *Domini-que* de Fromentin (1862).

Werther, escrito dez anos depois de *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, é, com toda a certeza, uma obra tipicamente romântica. Como toda a narrativa romântica, tem tendência a concentrar-se no domínio do confessional e herdou, de Rousseau e Richardson, a forma do romance epistolar enquanto veículo privilegiado para exploração de emoções e de sentimentos.

Goethe leu Rousseau e nele se inspirou, embora pretenda corrigir a sua influência; assim, nas suas memórias, afirmou explicitamente que *Werther* era uma resposta a Rousseau: resposta pela reutilização de um modelo, o romance epistolar; resposta por substituição de ideologia: a revolta que o suicídio traduz, em lugar do espírito de sacrifício angélico de Julie (cf. CLAUDON;HADDAD-WOTLING,1994:59e s.).

Em termos de influências, podemos ainda salientar as afinidades por demais evidentes entre as *Lettres Portugaises* e *Werther*. Madame de Staël, no seu *Essai sur les Fictions* (1795), realça analogias entre as duas obras no que diz respeito ao inconfundível vigor afectivo e às expressões características do amor, aproximando-as pela sua concepção e estilo (STAËL,1997:155).

3 - Níveis de comparação do romance epistolar do adultério casto

A partir da leitura das duas obras que pretendemos comparar, bem como de outras já aqui referidas tanto pela proximidade temática como pela formal, chegámos à elaboração de um possível modelo resultante da análise do romance epistolar do adultério casto, com base em aspectos que nos pareceram recorrentes nas obras em questão.

3.1 O primeiro encontro

O primeiro tópico alvo de comparação nas duas obras em análise é o do primeiro encontro entre os amantes. Antes de mais, podemos afirmar que os heróis masculinos apaixonam-se à primeira vista.

Roland Barthes realça a importância do amor à primeira vista no romance sentimental. Chega a falar em «mito do amor à primeira vista» e define-o : «primeiro, amamos um quadro. [...] Ao amor à primeira vista é necessário o próprio signo da brevidade (que faz de mim irresponsável, submetido à fatalidade, arrastado, seduzido)» (BARTHES, 1977:228-230).

O amor é apenas uma ilusão, alerta Rousseau através de Julie: «Il n' y a point de passion qui nous fasse une si forte illusion que l' amour» (ROUSSEAU, 1993 a :442). Se o amor para os nossos dois heróis - Saint-Preux e Werther - se desencadeou à primeira vista, existem, porém, distinções na sua essência. Saint-Preux considera o amor à primeira vista um privilégio. Encara o amor pela sua aluna abençoado pelo Céu (id:74, 104); é o primeiro a confessar que se apaixonou assim que viu Julie. Desta, apenas saberemos na IIIª parte do livro que também se apaixonou à primeira vista: « Vous étiez jeune, bien fait, aimable; d'autres jeunes gens m'ont paru plus beaux et mieux faits que vous; aucun ne m'a donné la moindre émotion, et mon cœur fut à vous dès la première vue. [...]Je sentis mon coeur et me jugeai perdue à votre premier mot» (id:407,408).

Assim, professor e aluna sentem-se seres de excepção por terem sido atingidos pelo amor. Contudo, como o refere Julie, este amor é apenas uma ilusão porque ambos sabem-no condenado à partida devido às origens sociais plebeias de Saint-Preux. A heroína de Rousseau parece, aliás, ainda muito bem instruída sobre as ilusões do amor à primeira vista:

«Oui, mon ami, loue-moi, admire-moi, trouve-moi belle, charmante, parfaite. Tes éloges me plaisent sans me séduire, parce que je vois qu'ils sont le langage de l'erreur et non de la fausseté, et que tu te trompes toi-même ; mais que tu ne veux pas me tromper. Ô que les illusions de l'amour sont aimables ! [...] L'amant qui loue en nous des perfections que nous n'avons pas, les voit en effet telles qu'il les représente » (id:178).

Werther também se apaixonou assim que viu Charlotte, rodeada pelos seus oito irmãos, numa imagem serena de perfeita e ideal maternidade. Foi este quadro idílico que despertou o sentimento da paixão no jovem. Só passado o primeiro momento de surpresa é que Werther reparou na fisionomia da rapariga que superlativiza de imediato. Portanto, Werther apaixonou-se por um cliché da virtude maternal tão em voga na altura (ARIES;DUBY, 1990 a:138). Somos forçados a concordar com Rougemont quando afirma que «apaixonar-se, nessa teoria [*amor à primeira vis-*

ta], é atribuir a uma mulher perfeições que ela não possui de modo algum. E porquê isso? Porque se tem necessidade de amar e por que só se pode amar a beleza. Digamos mais simplesmente que [...] é o momento em que se idealiza a mulher amada» (ROUGEMONT, 1968:203).

O herói de Goethe, com toda a certeza, idealiza Lotte, superlativiza as suas qualidades morais e espirituais sem, contudo, no-la descrever; do seu «rosto formosíssimo», apenas sabemos que tem «lindos olhos negros». Ora, se Lotte fosse um exemplo de virtude, como explicar que, estando o seu prometido longe a resolver questões ligadas com o falecimento recente de seu pai e a tentar ao mesmo tempo providenciar no sentido de encontrar um emprego que lhe permita sustentar a sua futura mulher e filhos, Lotte corresponda ao desejo de visitas de Werther, pedindo-lhe até que a visite com mais frequência?

No que diz respeito ao local deste primeiro encontro, parece-nos pertinente referir que, excluindo *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, em que o primeiro encontro se dá em casa de Julie, é significativo que, em *Werther*, o primeiro encontro tenha ocorrido num baile, lugar privilegiado para o desenvolvimento da paixão. Segundo Daumas, «o baile desempenha o papel de espelho para os apaixonados» (DAUMAS, 1999:45); através da dança, os apaixonados tinham a ocasião de se verem, de se aproximarem e de se tocarem. Esta tradição já figurava em *La Princesse de Clèves* que, para além de revelar duas cenas de amor à primeira vista – M. de Clèves apaixona-se por Mlle de Chartres e M. de Nemours e Mme de Clèves apaixonam-se reciprocamente um pelo outro –, tem como palco do primeiro encontro o baile em que M. de Nemours e Mme de Clèves se vêem pela primeira vez. Olham-se e sentem-se, mutuamente, seres de excepção feitos um para o outro, predestinados a amarem-se (LA FAYETTE, 1993:89-90).

A tradição do primeiro encontro no baile perdurará no século XIX: aí Félix encontrará Mme de Mortsauf (*Le Lys dans la Vallée*), ou Antoinette de Langeais, M. de Montriveau (*La Duchesse de Langeais*)...

3.2 O conceito de amor: o conflito paixão/virtude

Chegamos, assim, a outra questão crucial: que perspectiva de amor transparece em cada obra, em cada herói?

La Nouvelle Héloïse é, antes de mais, a exaltação de uma paixão dolorosa, incurável, que apenas seres de excepção podem sentir. Esta paixão nunca é vivida directamente, é-nos descrita ao longo das cartas, e está condenada a alimentar-se de esperanças ou de lembranças.

Ao longo da obra, destaca-se o desejo de conciliar a paixão e a virtude: ambas são formas de uma mesma sensibilidade. Apenas os seres apaixonados podem valorizar verdadeiramente a virtude: «Julie était faite pour connaître et goûter tous les plaisirs, et longtemps elle n'aima si chèrement la vertu que comme la plus douce des voluptés» (ROUSSEAU, 1993 b :165). A própria Julie faz a apologia da virtude e da castidade e sublinha o carácter fugaz de qualquer envolvimento sexual: «l'amour sensuel ne peut se passer de la possession, et s'éteint par elle. Le véritable amour ne peut se passer du coeur, et dure autant que les rapports qui l'ont fait naître» (ROUSSEAU, 1993a :407).

Todavia, os dois heróis lutam contra a sua paixão em nome da virtude da qual encontraram o verdadeiro sentido. Julie, sobretudo, vê claro no seu coração e denuncia a confusão que os seduziu durante muito tempo:

«Je frémis quand je songe que des gens qui portaient l'adultère au fond de leur coeur osaient parler de vertu. Savez-vous bien ce que signifiait pour nous un terme si respectable et si profané... ? C'était cet amour forcené dont nous étions embrasés l'un et l'autre qui déguisait ses transports sous ce saint enthousiasme, pour nous les rendre encore plus chers et nous abuser plus longtemps» (ROUSSEAU, 1993b :42).

Quando a morte da sua mãe suscita nela uma crise de consciência, a violência da sua reacção contra o amor tem crescendos de ódio: «Je pris dans une espèce d'horreur la cause de tant de maux; je voulus étouffer enfin l'odieuse passion» (ROUSSEAU, 1993a :415). O escritor encara a virtude como o objectivo a atingir: «Sacrifier les désirs de son coeur à la loi du devoir. Tel est mon ami, le sacrifice héroïque auquel nous sommes tous appelés» (id :431). Esta exaltação sem limites da virtude levou a algumas críticas: «Une vertu acquise par l'asphyxie du sentiment, quel triste et plat spectacle!» (cf. LAUNAY;MAILHOS :171). O próprio Diderot, contemporâneo de Rousseau, lamentou o excesso de virtude em que o seu século se debatia: «Qu'est-ce que la vertu? C'est sous quelque face qu'on la considère, un sacrifice de soi-même» (DIDEROT, 1996 :1061). Saint-Preux, apesar dos constantes apelos de Julie para seguirem o caminho da virtude, tem muita dificuldade em se manter casto e sofre com a imposição de Julie: «Ah cruelle! Que mon coeur en est loin, de cette odieuse vertu que vous me supposez et que je déteste!» (ROUSSEAU, 1993 a :170). Porém, Julie mostra-se confusa no que respeita ao amor que os domina e que chama de «sainte ardeur» (id :419), «invincible amour» (id:415), «tendre amour» (id:411), quando este se mantém num plano casto e que condena com palavras duras como «crime» - várias vezes repetida ao longo da obra - «fol amour» (id:412), «odieuse passion» (id:415), «espèce d'horreur», «passion honteuse» (id: 416), depois de se ter entregue a Saint-Preux.

O casamento de Julie aparece como a única forma de restabelecer a desordem sentimental, e, conforme os desejos do pai, a jovem sujeita-se a casar com um homem que não ama: «Une

puissance inconnue sembla corriger tout à coup le désordre de mes affections et les établir selon la loi du devoir et de la nature » (id:443); Julie roga então a Deus uma oração de submissão: «Je veux aimer l'époux que tu m'as donné. Je veux être fidèle, parce que c'est le premier devoir qui lie la famille et toute la société [...]. Je veux tout ce qui se rapporte à l'ordre de la nature que tu as établi, et aux règles de la raison que je tiens de toi » (id:422) . Contudo, esta ordem restaurada é incerta e frágil.

Efectivamente, paixão e virtude são duas forças inconciliáveis. Daí a imagem cada vez mais obcecante da morte ao longo da obra; Julie chega a preferir a morte - «Ô mort, viens quand tu voudras» (ROUSSEAU,1993 b:328) -, ao risco de ceder à tentação. Para além disso, é veiculado na obra o sentimento de que o amor, para ser duradouro, tem de enfrentar obstáculos. Claire afirma-o a Saint-Preux: «Si l'amour est un désir qui s'irrite par les obstacles comme vous le disiez encore, il n'est pas bon qu'il soit content ; il vaut mieux qu'il dure et soit malheureux que de s'éteindre au sein des plaisirs » (ROUSSEAU, 1993 a :385).

Em *Werther*, perpassa um certo amor pelo inatingível: ama-se quem não se pode ter. Desde o primeiro momento em que Werther viu Lotte que sabe que ela está noiva; todavia, o conhecimento desta verdade não o impede de se interessar, de se apaixonar por ela e de estar cada vez mais dependente dela à medida que os obstáculos surgem entre eles, como por exemplo, o aparecimento de Alberto ou o casamento Alberto/Lotte. Parece que quanto menos a pode ter, mais a deseja; o casamento entre Lotte e Alberto desencadeia a sua loucura amorosa e conduzi-lo-á ao suicídio.

Esse desejo do amor inatingível está envolto num certo masoquismo, pois o amor para Werther é sinónimo de alcance do impossível: ama porque sabe que nunca poderá, segundo as leis morais e religiosas, possuir a mulher que deseja. Assim, este amor surge associado a uma castidade resignada; caracteriza-se por ser platónico por natureza; contudo, se deixasse de o ser, perderia o seu fundamento. Rougemont explica que «sem entraves ao amor, não há romance»; a paixão está associada ao sofrimento e «amar é procurar o sofrimento» (ROUGEMONT, 1968:44). Desta forma, o amor mantém-se num nível espiritual, nunca sendo saciado no plano físico, o que contribuiria para a sua aniquilação.

3.3 Ofertas e trocas entre os amantes

Em *Werther*, encontramos uma oferta efectiva quando Lotte entrega a Werther os laços que usava quando se conheceram e que ela nunca lhe quisera dar. Estes objectos *fétiches* apenas

contribuem para despertar a sensualidade e a loucura do jovem. Esta oferta afigura-se-nos bastante curiosa pois, pela leitura da carta onde Werther relata o ocorrido, deduz-se que foi ideia de Alberto oferecer o laço. Como explicar que um homem consinta que a noiva ofereça a um rival um objecto tão pessoal e tão desejado?

Em *La Nouvelle Héloïse*, a troca mais consistente que existe entre os amantes é a da correspondência. A espera prolongada de uma carta faz nascer a angústia e o desespero e tornou-se um lugar comum do romance epistolar desde as *Lettres Portugaises*. Contudo, Rousseau foi inovador ao ter integrado no tempo romanesco os prazos de demora do correio e ter assim criado um factor de intriga (ver por exemplo, ROUSSEAU, 1993 a:117).

Quando Saint Preux vai para Paris, Julie envia-lhe um retrato seu que vai ser tema de uma longa carta onde Saint-Preux aproveita para louvar os atributos da amada (id:353). O retrato da pessoa amada é um motivo recorrente no romance do adultério casto. Já em *La Princesse de Clèves*, M. de Nemours rouba um retrato de Mme de Clèves para poder contemplá-lo sempre que quiser. Em *Delphine* de Mme de Staël, a heroína apaixonou-se por Léonce apenas por ter visto o seu retrato, etc.

3.4 A languidez amorosa ou a caracterização do protagonista

Começando por Werther, este revela um certo gosto em isolar-se do resto das pessoas, refugia-se na natureza, numa adoração contemplativa. Este isolamento é quase uma fuga, pois só por condescendência consentiu o nosso herói em ir ao baile onde conhecera Charlotte. Apenas se lhe conhece um amigo/confidente, o destinatário das suas cartas, de quem, porém, desconhecemos qualquer resposta.

Werther é dominado por uma certa languidez - «Como insistes tanto em que eu não descure o meu desenho, prefiro passar por cima disso e dizer-te que, desde então, pouco tenho feito» (GOETHE, 1991:171) -, que denuncia uma alma doente sujeita a pulsões contraditórias, reconhecidas, todavia, pela personagem: «quantas vezes não tenho de acarinhar o meu sangue revoltado até o acalmar, pois nunca se viu coração mais instável, mais impaciente que o meu. Será necessário dizer-to a ti, meu caro, que tantas vezes suportaste o fardo de me ver passar da angústia aos excessos, da suave melancolia à paixão funesta?» (id: 133).

A exacerbação sentimental de Werther conduz a uma visão caricatural da personagem; Roland BARTHES sublinha ironicamente: «a mais pequena emoção de amor, feliz ou triste, põe

Werther em lágrimas. Werther chora muito, muitas vezes, e abundantemente» (1977:72). Com efeito, Werther chora do princípio ao fim do livro: na primeira despedida de Charlotte após o baile, Werther beija-lha as mãos «entre lágrimas do mais puro enlevo» (id:154); num discurso que faz contra o mau humor, as lágrimas vêm-lhe aos olhos; ao acordar, depois de ter sonhado com Lotte, «uma torrente de lágrimas irrompe do [seu] coração angustiado e [chora] inconsolável...» (id:163). Conta, diante de Charlotte, uma cena de adeus fúnebre; a narrativa perturba-o e leva o lenço aos olhos, lançando-se, no fim do discurso, aos pés da rapariga «enquanto lhe inundava a mão de mil lágrimas» (id:187). A parte final do livro é ainda mais propensa às lágrimas e Werther tem constantemente os «olhos rasos de lágrimas» (id:193), sai de casa de Charlotte a chorar e a gemer, indiferente aos olhares dos transeuntes (id:249); escreve a Charlotte e representa-lhe a imagem do seu futuro túmulo: «Agora choro como uma criança, pois tudo parece renascer à minha volta» (id:255).

Esta languidez traduz-se ainda no tédio da personagem, proporcionado pela ociosidade que caracteriza Werther: «... não consigo estar ocioso mas também não me sinto capaz de agir . [...] Perdi a sensibilidade à natureza e os livros repugnam-me. Quando faltamos a nós próprios, falta-nos tudo. Juro-te que já várias vezes desejei ser um assalariado, apenas para, de manhã, acordar com alguma perspectiva, alguma motivação ou esperança para o resto do dia» ou «De que me serve estar aqui? Começo a aborrecer-me. [...] Desenhar foi o melhor que aqui fiz» (id: 187, 217). Werther chega a condenar qualquer actividade produtiva para defender o direito de nada fazer:

«Não sou grande amigo da subordinação [...]. Dizes que a minha mãe gostaria de me ver activo, o que me deu vontade de rir. [...] Tudo no mundo vai desembocar na mesma pulhice e quem, em atenção a outros, se desgasta a trabalhar por dinheiro, pela honra ou por qualquer outra coisa, que não seja paixão ou necessidade própria, é um louco» (id: 171).

O herói encara o trabalho como uma sujeição e incita todo o homem a não se submeter a essa dependência. João Barrento chega a afirmar, na Introdução à obra:

«*Werther* será o romance da negação da consciência ético-religiosa pequeno-burguesa (porque infiltra nessa ordem social o germen da desordem e permite ao indivíduo, paradoxalmente “fraco”, uma afirmação forte de si através da morte livremente escolhida), e também o lugar da contestação do dever, nomeadamente nas suas formas de obrigação social e profissional» (id:102).

Werther é, assim, um herói doentio, fraco, insatisfeito de um modo radical e levado aos extremos. Nele se verifica a recusa das normas impostas pela sociedade; este facto traduz-se objectiva e materialmente por afrontas e revoltas constantes. O protagonista é a encarnação perfeita daquilo que os românticos chamaram *mal du siècle* ou *spleen*. Pelas características que acabámos de delinear, João Barrento chega a afirmar que Werther é, «depois de Hamlet, o primeiro anti-herói da literatura da época moderna». Com efeito, em *Werther*, a experiência amorosa pro-

voca no herói não só alienação e tédio existencial, como também o transforma, no seio de uma sociedade burguesa, num agitador (apologista do suicídio) ou num mártir – «mas nunca num herói romanesco» (id:101). Ao longo da obra, Goethe mostra-nos um homem esmagado pelo destino: «Tem o homem outro destino que não seja, até ao fim, beber o seu cálice até à última gota?» (id: 233). O autor chega mesmo a identificar Werther com um crucificado moderno, recorrendo com frequência a referências bíblicas: «Meu Deus! Meu Deus! Porque me abandonaste? E porque havia eu de me envergonhar da expressão, porque havia de temer o momento se nem aquele que enrola os céus como um pano lhe escapou?» (id.:223).

Desde o início do romance, o protagonista não se ilude; porém, como um herói das epopeias antigas que lê e traduz, bate-se, embora saiba que o seu combate está antecipadamente perdido: Werther começa pela confissão da falta, pela consciência do erro e dos seus próprios limites. Efectivamente são inúmeras as referências à fatalidade e ao peso do destino ao longo da obra. É notório ainda no herói o tom solene de uma consciência dolorosa do erro, de uma deploração ostentatória, nomeadamente em passos da obra em que Werther reconhece que a sua paixão é fatídica e votada à desgraça: «Para quê esta paixão furiosa e sem fim?»(id:99).

Werther revela uma erudição surpreendente, bem ao gosto dos românticos, lê e traduz poetas clássicos, Homero e *Ossian* sobretudo; a leitura é, para ele, uma espécie de paraíso artificial, que revela e aumenta, simultaneamente, a sua perturbação: «preciso duma canção de embaalar e essa encontrei-a, em plenitude, no meu Homero. Quantas vezes não tenho de acarinhar o meu sangue revoltado até o acalmar!» (id:133). Por vezes, caem no ridículo essas alusões à leitura de Werther que apenas contribuem para realçar o gosto de ócio do herói: «quando pela manhã, ao romper do sol, saio [...] a colher as minhas ervilhas doces no jardim da hospedaria, sento-me a desfiá-las e, entretanto, vou lendo o meu Homero» (id:157).

Outras vezes a leitura inspira-lhe o desejo de morrer, como por exemplo, na carta de 12 de Outubro (segunda parte) em que, depois de ler um poema de *Ossian*, Werther confia a Guilherme: «Oh, meu amigo! Quanto eu gostaria de arrancar a espada a um nobre guerreiro para, num só golpe, libertar o meu príncipe do tormento cruel da vida que aos poucos se vai apagando e depois enviar a minha alma atrás deste semideus libertado» (id:228).

A caracterização de Saint-Preux não é, para além de ser sensivelmente diferente da de Werther, tão aprofundada quanto a do herói de Goethe. É professor de Julie e, sendo ele plebeu, nunca poderá ambicionar casar com Julie. Poderemos dizer que se destacam as suas qualidades físicas excepcionais, a sua coragem (ROUSSEAU, 1993 a:22). É sensual e pouco dado à virtude que Julie gostaria de ver nele: «Dieu! Quel tourment affreux de n'oser se livrer tout entier à nul

sentiment, de les combattre incessamment l'un par l'autre, et d'allier toujours l'amertume au plaisir ! » (id :148).

O desespero amoroso manifesta-se nele de duas formas diferentes ; em primeiro lugar, pelas manifestações violentas e exageradas da emoção próprias das almas sensíveis:

«Mes genoux tremblaient sous moi; mon émotion croissante me laisse à peine apercevoir mon chemin; j'ouvre la lettre [...] et à peine suis-je à ces lignes où tu peins si bien les plaisirs de ton cœur en embrassant ce respectable père, que je fonds en larmes ; on me regarde [...] je donne de nouvelles pleurs à sa mémoire honorée » (id :118).

ou noutro passo « la rage me fait courir de caverne en caverne ; des gémissements et des cris m'échappent malgré moi ; je rugis comme une lionne irritée » (id : 139). A exemplo de Werther, Saint-Preux é também muito dado às lágrimas : « ... à peine suis-je à ces lignes où tu peins si bien les plaisirs de ton cœur en embrassant ce respectable père que je fonds en larmes » (id : 118). Em segundo lugar, exprime ainda o seu desespero pela grosseria a que a embriaguez o conduz e que o leva a envolver-se com uma prostituta.

As divergências entre Saint-Preux e o herói de Goethe acentuam-se no que toca à opinião que cada um forma sobre a leitura. Paradoxalmente Saint-Preux não reconhece no exercício da leitura uma fonte de erudição ou de educação pessoal; a reflexão e a meditação, sim, são fundamentais: «N'allons donc pas chercher dans les livres des principes et des règles que nous trouvons plus sûrement au-dedans de nous» (id :103) ou «La grande erreur de ceux qui étudient est, comme je viens de vous dire, de se fier trop à leurs livres et de ne pas tirer assez de leurs fonds » (id. :103). Compreende-se essa aversão em relação ao livro numa época que não valorizava o romance como vimos um pouco mais acima. Aliás, Saint-Preux tece uma crítica violenta ao romance: «... le langage imité des livres est bien froid pour quiconque est passionné lui-même ! D'ailleurs ces études énervent l'âme, la jettent dans la mollesse, et lui ôtent tout son ressort » (id :105).

3.5 A partida do amante

De forma a tentar esquecer as suas amadas proibidas, os protagonistas manifestam o desejo de se afastar delas.

Werther reconhece que o único meio de se curar do seu amor é afastar-se de Lotte; assim, decide aceitar um emprego num ministério junto de um embaixador. Contudo, este trabalho desagradá-lhe e sente-se inadaptado à sociedade. Reconhece que o seu temperamento pouco sociá-

vel não facilita a sua integração nesse meio e, sete meses depois de se ter afastado, regressa para junto de Lotte que, entretanto, casara.

Em *La Nouvelle Héloïse*, Saint-Preux é várias vezes afastado por Julie. O primeiro afastamento imposto por Julie surge após o primeiro beijo entre ambos. Surpreendida pelo apelo dos sentidos, Julie pensa que, afastando de si Saint-Preux, poderá resfriar a paixão que os domina. Porém, a ausência vem apenas alimentar ainda mais o sentimento.

O segundo afastamento de Saint-Preux ocorre após o pai de Julie ter descoberto o relacionamento entre eles. Saint-Preux vai para Paris, onde conhece o *grande mundo* e vive alguns momentos de boémia que relata a Julie. Esta perdoa-lhe esses devaneios, justificando-os até pelo facto de Saint-Preux não suportar a sua ausência. No entanto, apela à sua razão e incita-o a manter-se virtuoso, casto. Durante esta separação, Saint-Preux tem uma aventura com uma prostituta em Paris, facto que ele relata a Julie, querendo que ela acredite que, estando ele embriagado, não se apercebeu do que estava a fazer: «Je fus surpris, en revenant à moi, de me trouver dans un cabinet reculé, entre les bras d'une de ces créatures, et j'eus au même instant le désespoir de me sentir aussi coupable que je pouvais l'être» (ROUSSEAU, 1993 a:360). Para justificar a sua embriaguez, Saint-Preux diz ter pensado estar a beber água, quando, na realidade, era vinho branco, apercebendo-se apenas do seu erro quando sentiu que estava um pouco tonto !

O terceiro afastamento de Saint-Preux corresponde a uma promessa do mesmo à mãe de Julie, no seu leito de morte, de não voltar a ver a filha. Mas a paixão é mais forte e ambos não conseguem cumprir o prometido.

Finalmente, o quarto afastamento de Saint-Preux efectua-se após o casamento de Julie com Wolmar. Desesperado, Saint-Preux segue o conselho do amigo Milord Edouard e embarca, como engenheiro, numa nau de uma esquadra inglesa que dará a volta ao mundo. Este afastamento durou quatro anos e foi o mais longo. Todavia, a ausência apenas contribuiu, mais uma vez, para reforçar esse amor.

Assim, por mais paradoxal que possa parecer, nas obras estudadas, a ausência e o afastamento dos amantes não contribuíram para o esquecimento, antes pelo contrário, reforçaram os laços amorosos que já existiam.

3.6 A inocência e candura da mulher amada

A primeira consideração que nos ocorre fazer é que as duas mulheres amadas, Julie e Charlotte, possuem bastantes características em comum. Ambas se destacam pela sua beleza etérea, fora do comum.

Saint-Preux foi mais pródigo em descrever-nos fisicamente a sua amada; Julie partilha dos cânones de beleza da mulher clássica, a típica mulher-anjo – loura, olhos claros, pele alva. Werther apenas nos descreve os imensos olhos negros de Lotte. Os dois desenvolvem muito mais a psicologia, o carácter das suas amadas do que propriamente o seu físico.

Tanto Julie como Lotte parecem-nos demasiado perfeitas, demasiado inocentes e, pelo menos Lotte, demora demasiado tempo a compreender que Werther a ama.

Em *Werther*, a figura feminina dedica-se inteiramente aos seus irmãos mais novos. É junto dessas crianças que Werther a considera como um ser de excepção pelo seu espírito maternal. No romance, as crianças são saudáveis e cheias de vida.

Em *La Nouvelle Héloïse*, Julie também se mostra uma mãe dedicada, chegando até a atirar-se ao lago para salvar um dos seus filhos. Porém, não foi o espírito maternal da jovem que seduziu Saint-Preux. E aqui está uma das diferenças entre as duas obras.

É também significativo o vestuário que estas damas usavam a primeira vez em que os seus amados as viram: vestiam vestidos brancos, símbolo da sua pureza, inocência e virtude.

Lotte está noiva de Alberto, mas raramente fala dele. Numa época bastante constrangedora social e moralmente falando, Lotte autoriza Werther a visitá-la, sai com ele inúmeras vezes. Ela é tão inocente que até o próprio Werther se apercebe dessa característica: «A sua inocência, a sua alma cândida não sente quanto as pequenas intimidades me torturam!» (GOETHE, 1991:169). Leva Werther a acreditar que o ama: «Leio nos seus olhos negros um interesse sincero por mim e pela minha sorte. Sim, sinto-o [...]» (id:68-69). Roland BARTHES chega até a caracterizá-la como «bastante insípida»; «é o personagem fraco de uma representação forte, torturada, ofuscante, realizada pelo sujeito Werther» (1977:40).

A heroína de Goethe parece-nos demasiado irreal pela sua perfeição, pela sua inocência; parece não se aperceber do efeito que tem nos homens. Na carta de 30 de Novembro (segunda parte), Werther conta a Guilherme como um pobre diabo ficou louco depois de se apaixonar por ela. Ele próprio está enlouquecendo de dia para dia e Lotte não se apercebe disso. Numa das últimas cartas do herói de Goethe, Charlotte toma como doença física o amor de Werther: «Werther! [...] está muito doente, Werther os seus pratos favoritos repugnam-lhe. Vá-se embora! Peça-lhe que se acalme» (id: 240).

Julie é constantemente assolada pelo conflito entre a paixão e a virtude: a personagem explica a primazia da virtude na sua vida pela educação que recebeu: «J'ai été élevée dans des maximes si sévères que l'amour le plus pur me paraissait le comble du déshonneur» (ROUSSEAU, 1993 a:94). Quer manter-se pura e virtuosa e deseja que Saint-Preux siga o mesmo caminho; porém, é ela que proporciona o primeiro beijo, é ela também que procede aos preparativos para a primeira noite de amor dos amantes. Julie nunca chega a negar o seu amor por Saint-Preux, nem mesmo no momento do seu casamento, quando aceita um compromisso sagrado - «Je sentis que je vous aimais autant et plus peut-être que je ne l'avais jamais fait» (id: 94-423) -, nem no momento da sua morte: «Mais mon âme existerait-elle sans toi? Sans toi, quelle félicité goûterais-je ? Non, je ne te quitte pas, je vais t'attendre » (ROUSSEAU, 1993 b :388).

Julie entrega-se à virtude e ao seu casamento, porém a felicidade morna do compromisso cedo a aborrece - «je crois que j'aurais mieux aimé vivre moins contente et pouvoir rire plus souvent» (id:18) - e entrega-se cada vez mais ao pensamento religioso. Claire alerta Julie para a sua devoção: «Cousine, tu fus amante comme Héloïse, te voilà dévote comme elle; plaise à Dieu que ce soit avec plus de succès ! » (id :18-120). O papel da religião vai crescer à medida que a história se vai desenvolver. Aliás, será com a ajuda da religião que Julie se entregará totalmente ao seu casamento.

3.7 O terceiro elemento : a convivência com o marido

Em *La Nouvelle Héloïse*, podemos evidenciar duas grandes figuras, no que toca aos oponentes ao amor de Julie e Saint-Preux; temos, primeiramente, os pais de Julie, antes do seu casamento e, num segundo momento, o marido Wolmar.

As figuras do pai e da mãe enquanto oponentes ao amor dos dois amantes aparecem apenas no livro de Rousseau, não existindo como tal em *Werther*. Em termos sociais, Julie estava sob a vigilância da mãe (cf. ARIÈS, DUBY, 1990 a:417); contudo, o símbolo da autoridade familiar era o pai. Julie reconhece o poder paternal e considera um crime desobedecer ao pai: «l'obéissance et la foi [*amor a Saint-Preux*] m'imposent des devoirs opposés [...]. Mon Dieu! Que d'horreurs m'environnent! [...]deshonorer sa famille, abandonner à la fois père, mère, amis, parents [...] ah non ! que jamais ! » (ROUSSEAU, 1993 a :256,257).

Após o casamento, surge outro oponente, Wolmar, o marido. Muito mais velho que Julie, Wolmar é-nos pintado com elevadas qualidades morais, mas é ateu. É precisamente o atéismo do marido que impede Julie de ser feliz: nunca poderá haver união das suas almas no sentido cristão enquanto Wolmar não acreditar em Deus. A heroína diz-se disposta a morrer se souber que com a sua morte pode fazer com que ele se torne crente.

As características mais interessantes desta personagem prendem-se com a sua forma de lidar com o “antigo” amante da sua mulher. Foi instruído pelo pai de Julie, antes de casar, da relação entre ela e Saint-Preux, leu as cartas dos dois amantes; porém, nada disse à sua mulher, esperou que Saint-Preux se reunisse a eles para revelar que tudo sabia do seu passado, mas, mesmo assim, diz estimá-lo: «A peine vos liaisons me furent-elles connues que je vous estimai l’un par l’autre» (id:114); todavia, gostaria que Saint-Preux se esquecesse deste amor que ele julga passado: «Ôtez-lui la mémoire, il n’aura plus d’amour» (id:130).

Wolmar convida, a pedido de Julie, Saint-Preux a visitá-los. Na carta que lhe escreve diz sentir-se honrado por Saint-Preux ter amado a sua mulher: «il vous croit digne d’avoir été aimé d’elle, et il vous offre sa maison» (id:27). Este aspecto foi duramente criticado por Voltaire nas suas *Lettres sur la Nouvelle Héloïse* ou *Aloïsa* por ser inverosímil e trata Wolmar de «cocu complaisant» (in ROUSSEAU, 1993 b:480 – postfácio da obra) por este se revelar um marido sem autoridade que obedece à mulher. Longe de se opor a um «ménage à trois», Wolmar parece favorecer-lo ao convidar Saint-Preux a vir viver com eles para educar os seus filhos «dans la familiarité fraternelle et dans la paix de l’innocence», e Julie reconhece no marido «le meilleur des hommes», (id :301,304).

Em *Werther*, Alberto surge primeiro como noivo de Charlotte. Werther gostaria de não o conhecer, mas isso é impossível. É descrito como honesto, simpático, «que merece todo o respeito» (GOETHE, 1991:173); é um homem sério e sereno, sensível, e de bom humor, característica que aflige Werther que chega até a escrever que «Alberto é a melhor pessoa que existe no mundo» (id:177), com um grande espírito de justiça e de boa fé. Diverge em tudo de Werther; basta ver a sua opinião sobre o suicídio: «Exageras tudo e afirmo que não tens razão pelo menos quando comparas o suicídio, de que estamos a falar, com grandes acções: é que não podemos tomá-lo senão como uma fraqueza. Não há dúvida de que é mais fácil morrer do que suportar com firmeza uma vida atormentada» (id:180). Werther atribui as melhores qualidades a Alberto e, na comparação que faz consigo próprio, sai sempre a perder. Para além disso, ao caracterizar Alberto dessa forma, acaba por realçar a escolha de Lotte que preferiu aquele que tinha maiores qualidades. Qualquer dessas hipóteses é uma forma de rebaixamento do protagonista. Werther chega a desejar que Alberto o odeie: «e depois há Alberto, homem digno, que não perturba a minha feli-

cidade com atitudes caprichosas, que me acolhe com amizade afectuosa, e para quem, depois de Lotte, sou o que há de mais precioso no mundo!» (id:176). Se Alberto o odiasse, Werther teria um motivo para não ver no rival apenas qualidades, poderia lutar contra ele. Mas como lutar e vencer um ser a quem não se encontra um só defeito?

Como explicar também as frequentes saídas de Alberto dos aposentos da sua mulher quando Werther entrava? Nas páginas finais, diz-se que ele o fazia «por ter a sensação de que Werther se sentia incomodado pela sua presença» (id:242). Seria também Alberto um anjo, para deixar a sós dois seres que se debatiam para não cometerem adultério? Seria uma forma de pôr o amor de Lotte à prova? O próprio Werther se questiona: «Não verá ele no meu apego a Lotte uma intromissão nos seus direitos, nas minhas atenções para com ela uma censura directa?» (id:243).

Há apenas um momento no livro em que Alberto se comporta como um marido, preocupado em guardar aquela que é dele; quando, depois de falar com Charlotte acerca de Werther, manifesta o seu desejo de que ela se afaste de Werther «no seu próprio interesse»: «Também o desejo por nós [...]. E peço-te que tentes dar ao seu comportamento para contigo uma outra direcção, outra feição às suas relações contigo, e que ele reduza as suas frequentes visitas. As pessoas começam a estar atentas e sei que já se comentou aqui e acolá» (id:246-247). A partir desse momento, e num acordo quase tácito, Charlotte e Alberto não voltaram a falar sobre Werther e Alberto começou, finalmente, a mostrar alguma frieza em relação a Werther (id:273-274).

Em *Werther*, o desejo de morte de Alberto obceca o herói: «...não consigo evitar o pensamento: e se Alberto morresse?. Tu poderias! Sim, ela poderia...». Contudo, logo a seguir sente-se culpado, arrependido: «E, corro atrás da quimera até à beira do abismo, mas aí paro e recuo, estremecendo» (GOETHE, 1991:220); desse sentimento de culpa, emanam valores morais e cristãos muito fortes e que atravessam a obra.

3.8 Referências à morte: ameaça do suicídio

A ameaça do suicídio perpassa nos heróis masculinos das duas obras em análise.

A vida não lhe permitindo unir-se a Julie, Saint-Preux é assolado pela ideia de se unir a ela na morte; matando-a e depois suicidando-se: «Avant que ta main se fût avilie dans ce noeud funeste abhorré par l'amour et réprouvé par l'honneur, j'irais de la mienne te plonger un poignard dans le sein» (ROUSSEAU, 1993 a: 403); precipitando-se com ela do rochedo de Leucate, último recurso dos amantes infelizes (id:141); atirando-se com ela para o lago: «je croyais voir de moment en moment le bateau englouti, cette beauté si touchante se débattre au milieu des flots, et la

pâleur de la mort ternir les roses de son visage » (ROUSSEAU, 1993b:138) ; suicidando-se os dois : « nous périrons tous deux, s'il le faut ; la mort, je le sais bien ne lui sera point dure avec moi » (ROUSSEAU, 1993 a:239). Numa longa carta a Milord Edouard, após o casamento de Julie, Saint Preux chega a defender o seu direito ao suicídio.

A apologia do suicídio pelo herói que não se satisfaz com as dificuldades de concretização do seu amor é frequente no romance do adultério casto. Reencontrámo-la em *Le Lys dans la Vallée*, *L'Education Sentimentale*, *Delphine* – que, ao exemplo de Werther, suicida-se -, *Volupté* ou *Oberman* que passamos a citar , a título exemplificativo: «La mort et la vie sont en mon pouvoir, je ne tiens pas à l'une, je ne désire point l'autre : que la raison décide si j'ai le droit de choisir entre elles» (SENANCOUR, 1984 :203).

É de realçar que o desejo de morrer também assola Julie quando pressionada para casar com M. Wolmar: «Je ne pus supporter cette horrible alternative [...]. Je souhaitai d'être délivrée de la vie» (ROUSSEAU, 1993a :410). Repare-se, contudo, na linguagem perifrástica e eufemística que Julie utiliza, não se arriscando a abordar directamente a questão da morte ou do suicídio, de forma a não quebrar os seus votos cristãos.

Também Werther defende o seu direito à morte (GOETHE, 1991:177-184). A vontade de morrer está, aliás, presente em Werther desde o início da sua paixão, enquanto típico herói romântico. A maior libertação será a que o suicídio trazer ao protagonista, lúcido e niilista perseguidor de um objecto de desejo impossível. A solução encontrada por Werther é a de um herói que renuncia para se afirmar, e, nas palavras de J. Barrento na Introdução à obra, «a renúncia à vida assume o carácter de sacrifício triunfal na Morte procurada» (in GOETHE, 1991:104). A ideia do suicídio perpassa em vários momentos na obra. Ainda na primeira parte do livro, Werther confessa que lhe «apeteceria furar a cabeça com um tiro!» (id:170). Num outro momento, estando com Alberto, encosta o cano de uma pistola à sua frente. De tanto pensar na morte, Werther vê nela a sua única salvação. Ao longo da obra, é notória a tomada de consciência do nada: não há a formação de um carácter, mas sim o registo de uma derrota quando se é posto à prova pela paixão. Werther nega-se à resignação estóica perante a impossibilidade de amar a sua Charlotte e recorre ao seu direito ao suicídio, que é, porém, negado ao homem tanto pela ética cristã como pela iluminista.

3.9 A morte como punição

Confirmando a afirmação de Picard, «la mort a été conçue dans notre civilisation comme une punition» (PICARD,1995:69), nas duas obras em análise, a morte aparece como a única solução para os amantes se purificarem do pecado cometido não pelos sentidos, mas pelo espírito.

Em Rousseau, a ideia da morte perpassa em todo o romance: apenas na morte Julie terá o direito de amar sem ser culpada. A morte dar-lhe-á uma *nova vida* que ela antecipa pela oração, «une autre existence qui ne tient point aux passions du corps» (ROUSSEAU, 1993 a:328). Todavia, Julie morre tanto por fidelidade a Wolmar como por amor a Saint-Preux: morre para que seja restabelecida a honestidade moral e conjugal. Perde a vida ao salvar o filho, acto heróico e espontâneo de boa mãe de família. Rousseau poderia tê-la feito morrer num acidente, ou agonizar de languidez como em *La Princesse de Clèves*. Cumpriu um dever e assim ficou absolvida do crime de adultério. A este propósito, Rougemont conclui: «...o romance só atinge a morte depois duma renúncia à paixão e essa morte de Julie é cristã – tanto quanto isso depende de Rousseau» (ROUGEMONT,1968 :194).

Em *Werther*, a morte por suicídio é uma expiação da culpa, necessária sobretudo após ele ter cedido as seus impulsos e ter beijado Charlotte. Werther começa por tomar consciência do carácter impuro do seu amor num sonho. Se antes questiona retoricamente, «acaso o meu amor por ela não é o mais sagrado, puro e fraterno que existe? Alguma vez senti na alma um desejo condenável?» (GOETHE, 1991:249), um sonho depressa trai a humanidade do seu desejo: «Esta noite! Estremeço ao dizê-lo, tinha-a nos meus braços, bem aconchegada ao coração, e cobria de beijos sem fim a sua boca que balbuciava palavras de amor» (id:249). Este devaneio materializa-se na fatídica noite em que, exaltadamente, Werther lê alguns cantos de *Ossian* a Charlotte. A tristeza dos versos, as lágrimas que inundam o rosto de Charlotte, levam Werther a beijá-la: «O mundo deixou de existir para eles. Então Werther enlaçou-a nos braços, cingindo-a contra o peito, e cobriu de beijos raivosos os seus lábios trémulos e balbuciantes» (id.:268). Só resta a Werther renunciar ao amor para não infringir os códigos morais e religiosos da sociedade. Aliás, a morte era a única solução para um herói atingido pelo *spleen*, como vimos no capítulo alusivo à caracterização de Werther.

4- Situação da temática no final do século XVIII

Da análise comparativa das duas obras que nos propusemos estudar, destacamos o facto de não haver amor adúltero triunfante.

O adultério tal como Rousseau ou Goethe – ou até Mme de LaFayette, a quem nos referimos várias vezes – no-lo apresentam, dá ao romance uma dimensão ao mesmo tempo trágica e crítica: trágica, porque estamos perante amores votados ao fracasso desde o princípio; a morte parece ser a única solução para restabelecer a ordem desmoronada pelo sentimento proibido; crítica, porque o romance do adultério ilustra, aos nossos olhos, os princípios morais, sociais e religiosos da época em que se enquadra.

Outro aspecto também relevante prende-se com o facto de a palavra *adultério* ser apenas referida em Rousseau e nunca em *Werther*. Julie é a única a falar em adultério, vendo-o sempre como se se tratasse de uma espada suspensa por cima da sua alma. Ao contrário de *Werther*, na obra de Rousseau houve um contacto carnal entre Julie e Saint-Preux antes desta casar com Wolmar. O receio de não conseguir ser suficientemente virtuosa para não ceder ao desejo sexual pode justificar a alusão de Julie ao adultério.

Em *Werther*, e depois da análise que fizemos da obra, somos levados a pensar que o herói, ao lutar contra o seu sentimento, renega o adultério, tanto mais que ele próprio reconhece, desde o início, que nunca poderá possuir Charlotte, portanto nunca poderá haver adultério. *Werther* é, nesta perspectiva, o romance trágico da negação do adultério.

Conforme já vimos, o romance epistolar foi sendo, pouco a pouco, desacreditado, sobretudo a partir do século XIX. O modelo de análise que construímos para esta comparação revela que o romance epistolar, nomeadamente aquele que abordava o adultério casto, seguia estereótipos que facilitaram a sua paródia, a sua sátira, devido às situações caricatas que apresentava ou à exacerbação de sentimentos que nele perpassavam.

As duas obras que comparámos foram parodiadas, precisamente devido a situações inverosímeis nelas contidas e ao exagero da apologia da virtude. Voltaire, para além de ter jurado que antes preferia matar-se a terminar a leitura da *Nouvelle Héloïse* (cf. HOLLIER, 1993:462), ridiculizou a obra nas suas *Lettres sur la Nouvelle Héloïse ou Aloisia* em que criticou o estilo “marotique” (isto é de pendor cortês e contendo alguns arcaísmos) de Rousseau, bem como a inverosimilhança de algumas situações. Com efeito, são várias as situações que identificámos como exageradas e ridículas. Saint-Preux, por exemplo, parece andar constantemente com a pena e o papel na mão e escreve até durante as situações menos apropriadas – nos rochedos e nos glaciares de Meilleries (ROUSSEAU, 1993 a:136-141); no gabinete de Julie, no momento do primeiro en-

contro nocturno, Saint-Preux arranja tinta e papel para escrever (id:197-198); no carro que o leva para Paris (id:246-250), etc.

Werther foi também parodiado no momento da sua publicação, nomeadamente através de *As Alegrias do Jovem Werther* (1775) de Friedrich Nicolai (cf. Introdução de J. Barrento in GOETHE, 1991:99; BENOIT-DUSAUSOY; FONTAINE,1992:537). Alguns aspectos e algumas cenas tornaram-se *clichés* e foram parodiados; por exemplo, Lotte utiliza areia para secar a tinta das suas notas e quando Werther beija a folha de papel, fica com areia na boca: «Uma coisa lhe peço: não ponha mais areia nos bilhetinhos que me escreve. Ao levar o de hoje aos lábios, num ímpeto, ouviram-se-me os dentes a triturá-la» (GOETHE, 1991:172), ou quando Werther conta que lê Homero enquanto desfia as suas «ervilhas doces» (id:157).

O tema do adultério casto não se circunscreveu ao romance epistolar. No século XIX, o tema renova-se, toma novos contornos; o género literário preferencial para a sua expressão passa a ser o romance, apesar de, no início do século, ainda aparecerem obras que retomam a tradição epistolar para relatar o adultério casto, como é o caso de *Delphine* de Mme de Staël e de *Oberman* de Senancour, entre outros. É incontestável a influência que *La Nouvelle Héloïse* e *Werther* exerceram nessas obras, nomeadamente no tratamento do tema e na perenidade de alguns conceitos-chaves importantes para a compreensão da temática que nos ocupa. A este propósito, Béatrice Didier, na Introdução ao *Précis de Littérature Européenne*, realça que numerosos foram os estudos sobre a influência de Rousseau e de Goethe nas obras de autores dos séculos seguintes e frisa que são particularmente interessantes os movimentos de intercâmbio de um país para o outro, de uma obra para a outra: «ainsi *La Nouvelle Héloïse* engendre *Werther* qui à son tour va faire naître beaucoup de chefs-d'oeuvre romantiques français, sans qu'il soit toujours facile de distinguer ce qui vient directement de *La Nouvelle Héloïse* de ce qui est passé par *Werther*» (DIDIER,1998:4).

Não obstante, o romance do adultério casto no século XIX ganha uma nova dimensão ao conferir um novo alento à temática em questão, como veremos a seguir.

TERCEIRA PARTE

O adultério casto no romance do século XIX

Se os séculos anteriores consideraram o romance um género desprestigiado e desprestigiante para o autor que a ele recoursesse, «o século XIX constitui inegavelmente o período mais esplendoroso da história do romance» (AGUIAR E SILVA, 1986:683).

Durante esse século, o romance impôs-se como género literário credível e preferencial para o tratamento e exploração de determinadas temáticas. O génio de alguns escritores, mestres do romance, como Walter Scott, Balzac, Stendhal, Zola, Dickens, Dostoievski, Tolstói, etc (cf. BLOOM, 1997:284), contribuiu para a sua aceitação e ampla divulgação. A tentativa de aproximação do romance da realidade, a contínua anulação do sentimentalismo exacerbado que perpassava no romance dos séculos XVII e XVIII permitiram a reabilitação do romance e sua elevação a um nível nunca antes alcançado.

O romance do século XIX enquadra-se fundamentalmente em três grandes correntes literárias que atravessam o século: o romantismo, o realismo e o naturalismo. As obras que constituem o nosso *corpus* de análise relativo ao século XIX incluem-se, na sua maioria, no realismo – *L'Education Sentimentale*, *Quincas Borba* e «José Matias» -; porém, em alguns momentos, recordam o romantismo, nomeadamente pelo tratamento e exploração da temática do adultério casto ou pela configuração que assumem as personagens, como o demonstraremos. As duas obras de Balzac – *La Duchesse de Langeais* e *Le Lys dans la Vallée* - enquadram-se preferencialmente no período romântico; contudo, possuem características que as aproximam do realismo. Para além disso, a temática do adultério casto, conforme já o demonstrámos nas primeira e segunda partes, tem a sua origem em obras pré-românticas ou românticas em que se verificava o tom confessional e um excesso de sentimentalismo (aspectos favorecidos, entre outros, pelo género epistolar), que privilegiavam uma análise psicológica aprofundada das personagens. Como explicar, então, que este tema tenha sido retomado, um século depois, por escritores marcadamente realistas ou pré-realistas nos quais enquadrámos Balzac?

Deste modo, a classificação do romance do século XIX, tendo em conta a periodização literária, revela-se insuficiente para a compreensão da abordagem que nos propomos realizar. Assim sendo, retomaremos, como já o dissemos na primeira parte, a tipologia de Lukács e consideraremos que as obras do nosso *corpus* se enquadram no *romance da desilusão ou romance psicológico*; estão marcadas por heróis problemáticos e pelas relações que estes mantêm com a sociedade em que se incluem. Daí que os níveis de comparação que definimos se centrem essencialmente no herói e na sua relação com o que o rodeia.

CAPÍTULO 1- A selecção do nosso corpus de análise: textos a comparar

Numa perspectiva comparatista, seleccionámos cinco obras que nos pareceram relevantes e ilustradoras da temática do adultério casto (ver anexo 2 – resumo das obras).

Para a selecção das mesmas, recorrêmos a vários factores. Primeiramente, em cada uma dessas obras, não deveria existir ambiguidades no respeitante a delimitação da temática: o tema central seria forçosamente o adultério casto que pressuporia, obrigatoriamente, reciprocidade de sentimentos por parte dos protagonistas; aceitar-se-iam relacionamentos adúlteros mas castos, isto é, que nunca chegassem a concretizar-se numa relação sexual. Em segundo lugar, queríamos que as obras seleccionadas fossem relevantes nas literaturas nacionais de onde eram oriundas. Com efeito, como demonstrar a existência de um tema, recorrendo a autores e obras pouco edificantes no panorama da literatura universal?

Deste modo, verificou-se que a temática do adultério casto tinha ocupado um lugar preferencial nas obras de grandes mestres do romance do século XIX, em França – Balzac (1799-1850) e Flaubert (1821-1880), em Portugal – Eça de Queirós (1845-1900), e no Brasil – Machado de Assis (1839-1908)⁵.

Todos esses autores foram mais ou menos contemporâneos uns dos outros. Porém, se Balzac e Flaubert não chegaram a conhecer as obras de Eça de Queirós e de Machado de Assis, estes dois conheceram as suas perfeitamente. Eça, por exemplo, reconhece a influência marcadamente exercida por Balzac e Flaubert na sua obra:

«Você classificou admiravelmente o meu trabalho, filiando-o nos romances de “realismo psicológico. Balzac, com efeito, é o meu mestre...[...], ele é [...] certamente, o maior criador na arte moderna: mas é necessário não ser ingrato para com a influência que tem no realismo Gustavo Flaubert[...]. Eu procuro filiar-me nestes dois grandes artistas: Balzac e Flaubert» (carta a Silva Pinto, cit. in CAMPOS MATOS, 1988:92).

Machado de Assis, por sua vez, sempre quis marcar a especificidade e genuinidade da sua escrita. Houve quem não o considerasse um «realista de escola» (cf. GONZAGA, 1994:106), por ter desprezado os elementos principais da arte tipicamente realista, como por exemplo, a objectividade, a impessoalidade do narrador, - os seus romances não possuem uma estrutura narrativa linear, sendo constantemente entrecortados pelas contínuas digressões do narrador, presente em todos os momentos, opinando, julgando... Porém, era notório o seu desejo de pertencer à escola realista, não considerando essas críticas relevantes. Segundo ele, o importante era retratar a realidade, recriá-la (id.:107). É incontestável que Machado de Assis se debruçou sobre a realidade

⁵ Para esta selecção, teve-se também em conta a formação em Línguas Românicas da autora deste trabalho.

social carioca sua contemporânea, sugerindo os traços de uma “comédia humana”, onde perpassa continuamente a ironia e o humor.

M. de Assis conhecia bem a obra de Eça que criticou afincadamente – nomeadamente através dos célebres casos das críticas ao *Primo Basílio* e ao *Crime do Padre Amaro* (cf. ROSA,s/d). Leu «José Matias» que considerou uma obra-prima por excelência (cf. MÓNICA, 2001:327).

Quanto a Balzac e a Flaubert, essencialmente no que respeita às obras *Le Lys dans la Vallée* e *L'Education Sentimentale*, assumiram que quiseram rescrever *Volupté* de Sainte Beuve (cf. BALZAC, 1972:336; RAIMOND, 1981 b:93; SAINTE BEUVE,1986:16,23).

Só uma análise comparatista evidenciará analogias ou divergências ao nível do desenvolvimento da temática nessas obras, como a seguir se demonstrará.

CAPÍTULO II- Níveis de comparação do romance do adultério casto do século XIX

Tendo por base as características dominantes do herói de cada obra, tanto ao nível da sua personalidade como da sua actuação na sociedade e, por conseguinte, ao nível do seu desempenho na relação amorosa, construímos um modelo de análise comparativo, susceptível de reunir as vertentes e as linhas de leituras estruturantes dos romances que nos ocupam⁶.

1- O primeiro encontro ou o reconhecimento dos amantes da alma

Em *Le Lys dans la Vallée*, o primeiro encontro de Félix com Mme de Mortsauf ocorre por ocasião de um baile, tal como em *Werther*. Porém, ao contrário do herói de Goethe, Félix é, de imediato, invadido por uma onda de sensualidade que lhe faz apreciar os atributos físicos desta mulher. Foi o seu perfume que primeiramente lhe despertou a atenção e que se infiltrou na sua alma. A descrição que faz da pele alva e acetinada de Mme de Mortsauf, o seu desejo de se debruçar para melhor poder apreciar o seu decote, ou melhor dizendo, os seus seios, constituem provas inequívocas do desejo sensual que toma posse de Félix. Assim, ainda antes de ver o seu rosto, já Félix se sentia perdido pela sua imaginação (BALZAC, 1972:34). Ao exemplo de *Werther*, também Félix se sente atraído pela maternidade desta senhora; contudo, ao contrário de *Werther*, que perspectiva em Lotte uma idealização da mulher virtuosa da época, Félix vê em Mme de Mortsauf uma outra mãe: «je me plongeai dans ce dos comme un enfant qui se jette dans le sein de sa mère» (id.:34). Se, de facto, entendermos bem a sua vida anterior, compreendemos a sua solidão, a falta de amor materno, o ódio e desprezo a que a sua mãe o obrigou. Percebemos, assim, que veja em Mme de Mortsauf uma mãe. No entanto, não é como um filho que ele beija Mme de Mortsauf: lança-se em beijos frenéticos nos ombros desta mulher com quem não trocou sequer uma palavra! Pensamos que Balzac exagerou um pouco ao atribuir este gesto irreflectido, impulsivo, quase incompreensível e pouco verosímil à sua personagem. Só depois de beijar as costas de Mme de Mortsauf e desta se voltar, é que Félix vê finalmente o seu rosto e, obviamente, fica surpreendido pela sua beleza: «Je fus pétrifié par un regard animé d' une sainte colère, par une tête sublime couronnée d'un diadème de cheveux cendrés, en harmonie avec ce dos d'amour» (id.:34).

⁶ De forma a relacionar o mais rápida e correctamente possível as personagens que se citarão e as obras a que pertencem, elaborou-se o anexo 3.

Nos restantes romances que nos propomos estudar, os protagonistas são vítimas, mais uma vez, do amor à primeira vista e, em todos os casos, esse é o momento em que, pela primeira vez, conhecem o amor.

Em *L'Education Sentimentale*, o primeiro encontro toma os contornos de uma «presque miraculeuse apparition» (RAIMOND, 1981 a:98). No barco onde ambos viajam, o olhar de Frédéric concentra-se, de imediato, única e exclusivamente em Mme Arnoux, perdendo até a noção do que o rodeia: «Elle était assise, au milieu d'un banc, toute seule; ou du moins il ne distingua personne, dans l'éblouissement que lui envoyèrent ses yeux» (FLAUBERT, 1983:7). Tudo nesta mulher lhe parece extraordinário: a sua pele, os seus dedos, os seus cabelos negros – que tanto o obcecaram daí em diante e até o bordado em que está a trabalhar!

Porém, quase paradoxalmente, Frédéric, nesse mesmo primeiro encontro, apercebe-se que não é um desejo físico que o domina, mas algo mais, que não consegue explicar: «et le désir de la possession physique même disparaissait sous une envie plus profonde, dans une curiosité douloureuse qui n'avait pas de limites » (id.:7).

Mme Arnoux fica indiferente aos olhares intensos com que Frédéric a gratifica. Não se apercebe sequer da sua presença, perdida ora no bordado que a ocupa ora em pensamentos que flutuam ao sabor de uma canção oriental que um mendigo canta (cf. id:8).

Em «José Matias», também existe amor à primeira vista. O cenário está preparado: uma noite de Outubro, um terraço banhado pela lua. Elisa surge como uma aparição sobrenatural, divina: «Alta, esbelta, ondulosa, digna de comparação bíblica da palmeira ao vento. Cabelos negros, lustrosos e ricos, em bandós ondedados» (QUEIRÓS, s/d a:202). Aparece a José Matias praticamente sempre vestida de branco, símbolo da pureza, mas também da indefinição: «a divina Elisa, com vestidos claros, passeava à tarde no jardim entre roseirais». Aos olhos de José Matias, surge à distância como a «branca mulher», «vestida de claro, com um chapéu branco», José Matias mira furtivamente «os brancos sulcos do vestido branco». A primeira vez que lhe aparece surge como «uma figura branca, nas longas pregas de um roupão branco». A fisionomia de Elisa – tão parecida com a de Mme Arnoux, com os seus cabelos presos em bandós negros e os seus olhos negros – deslumbra José Matias. Este primeiro encontro silencioso transtornou o herói de Eça que, de comedido e impassível, passou a apaixonado iluminadamente sôfrego.

Apesar de sabermos que Elisa corresponderá ao seu amor, não parece ter tido parte activa nesse primeiro encontro em que as sombras da noite escondiam propositadamente José Matias.

O primeiro encontro entre Rubião e Sofia de *Quincas Borba* decorre numa carruagem de comboio e não foi muito propício ao amor, já que Rubião parecia estar demasiado ocupado em

falar de si ao marido de Sofia e da herança que estava prestes a receber. Para além disso, de Sofia, apenas se distinguem os olhos, já que ela estava envolta numa capa.

Deste modo, é apenas no segundo encontro que Rubião se dá conta da presença e da fisionomia de Sofia e que se perde irremediavelmente de amor por ela. Machado de Assis começa por revelar-nos a inexperiência de Rubião no que respeita a assuntos do coração para, logo a seguir, enumerar as qualidades físicas de Sofia que encantaram Rubião: «trazia à vista os olhos e o corpo, elegantemente apertado em um vestido de cambraia, mostrando as mãos que eram bonitas, e um princípio de braço. [...] Rubião desceu meio tonto» (ASSIS, 1995:26). Esta caracterização remete para a sensualidade de Sofia que, como veremos, serve-se de todos os seus atributos para «conquistar» o «tímido e acanhado» Rubião (id:26).

Finalmente, em *La Duchesse de Langeais*, o primeiro encontro entre Antoinette de Langeais e Montriveau toma contornos algo diferentes do que já referenciámos. Decorre durante um serão mundano, num salão da alta sociedade parisiense, cena que nos faz recordar, por vezes, *La Princesse de Clèves*. Mme de Langeais, *coquette*⁷ afamada da época, repara no único homem que não a olha e que ela desconhece. A indiferença que este homem lhe confere intriga a sedutora mais do que a sua «physionomie large et grave» (BALZAC, 1977:940).

O desejo de “possuir” – enquanto *coquette*, claro – esse homem que delicia a sociedade pelo seu carácter, pelas suas façanhas, impõe-se à duquesa que o quer para a sua corte de admiradores:

«La duchesse de Langeais, sachant à quel prix passager était la conquête de cet homme, résolut [...] d'en faire un de ses amants, de lui donner le pas sur tous les autres, de s'attacher à sa personne, et de déployer pour lui toutes ses coquetteries. Ce fut une fantaisie, pur caprice de duchesse[...]. Elle voulut que cet homme ne fût à aucune femme et n'imagina pas d'être à lui»(id. :947).

O propósito da duquesa é claro: torná-lo seu amante sem, contudo, nunca se entregar física e sexualmente: vê nesse homem um troféu a exhibir perante a sociedade. Desde o início, Montriveau é vítima do amor, ele que, «de l'amour ne savait rien» (id:950); a Duquesa, por seu lado, apenas o considera como a sua próxima conquista.

Em síntese, no respeitante ao tópico do primeiro encontro, verificamos que, nos romances que analisámos, a mulher nunca se apaixona à primeira vista. O homem, pelo contrário, perde-se irremediavelmente de amor pela mulher que mal conhece: encanta-se, deslumbra-se com a beleza física dessa mulher que, frequentemente, é descrita como um ser sobrenatural, de uma beleza luminosa, divina. Também não deixa de ser curioso que, em todos os casos, esses homens estejam a descobrir o amor pela primeira vez na vida, independentemente da sua idade.

⁷ Optámos pelo uso da palavra *coquette* em francês por nos parecer ser mais explícito para designar o comportamento frívolo dessa personagem.

2- O herói: o conflito entre virtude/sensualidade ou a dicotomia *Amante da alma* / *Amante do corpo*

Tal como no romance epistolar do adultério casto, o conflito entre virtude e sensualidade assola os protagonistas, sendo uma constante ao longo de certas obras. As personagens têm consciência do sentimento que as domina; não obstante, um código moral impõe-lhes regras de conduta casta, o que contribui para o conflito latente entre o não ceder e manter-se casto, virtuoso, ou ceder e deixar-se dominar pelos sentidos. É patente a luta, a recusa, a negação do adultério por uma das partes ou ambas.

Le Lys dans la Vallée de Balzac é, talvez, a obra onde este aspecto está melhor espelhado. De forma a caracterizar, o melhor possível, a dualidade sentimental que assombra a personagem Félix, Balzac usa as expressões «la maîtresse du corps» para se referir a Lady Dudley e «l'épouse de l'âme», para Mme de Mortsauf (BALZAC, 1972:229).

Flaubert retoma uma expressão muito semelhante em *L'Education Sentimentale*, quando M. Arnoux considera ser «l'amant de coeur» de Rosannette (FLAUBERT, 1983:367).

Eça de Queirós, por sua vez, parece ter-se também inspirado em Balzac e, em «José Matias», a «divina Elisa» reconhece no apontador das Obras Públicas de Beja e em José Matias respectivamente, «o amante do corpo e o amante da alma» (QUEIRÓS, s/d a:220).

Esta luta incessante já dominava as personagens de *Werther* e, sobretudo, as de *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. Com efeito, nas três primeiras partes do romance de Rousseau, a virtude supera a paixão e inspira-a. Nas últimas três partes, a paixão está constantemente presente: inspira a virtude e ameaça-a ao mesmo tempo; explica a inquietação religiosa de Julie, o seu aborrecimento na felicidade e o seu apelo da morte.

De modo a percebermos como foi explorado esse conflito no romance do século XIX, criámos um modelo de análise com elementos que nos pareceram significativos e relevantes. Distinguímos três tipos diferentes de heróis, reveladores de configurações distintas: o herói passivo, o herói activo e o herói satirizado.

2.1 O herói passivo

Neste ponto, enquadraremos os protagonistas masculinos que se apresentem portadores de um carácter comum, vulgar, que não revelem traços físicos, psicológicos ou morais excepcionais; são, antes pelo contrário, fracos, passivos, sem vontade própria e influenciáveis, votados ao malogro - Frédéric em *L'Education Sentimentale* e Félix em *Le Lys dans la Vallée* -, quase anti-heróis, e constantemente dilacerados pelo conflito virtude/ sensualidade.

Os heróis Félix e Frédéric possuem muitos pontos em comum nomeadamente no que toca aos seus processos de caracterização. Ambos são jovens (dezasseis anos para Félix e dezoito para Frédéric) quando se apaixonam por mulheres casadas, dez anos mais velhas do que eles. Possuem a beleza da juventude, uma beleza quase efeminada em Félix e uma beleza elegante em Frédéric. Ambos estudaram direito. Contudo, nunca praticaram qualquer profissão. Antes pelo contrário, dedicaram-se ao ócio que a sua classe social lhes proporciona: Félix deambulava pelos campos, como todo o herói romântico, durante o dia e a noite, numa melancolia que exacerbava a sua sensibilidade; Frédéric perdia-se nos prazeres e vícios da cidade, delapidando uma herança providencial. Raimond perspectiva que «la marche de Frédéric [...] est comme une lente dérive» (RAIMOND, 1981a :99).

A ociosidade, em ambos, mistura-se com a falta de vontade de trabalhar, ficando o seu futuro a cargo das suas amadas. Henriette consegue para Félix um emprego na corte de Luís XVIII. Apesar da iniciativa não ter partido de Félix, este, movido pela ambição e pela vontade de agradar, não só à amada, mas também à sociedade parisiense em geral e às mulheres em particular, investe na sua vida profissional, conseguindo ultrapassar a tepidez ociosa que o dominava quando estava próximo de Henriette. A personagem sai, deste modo, vitoriosa, de um destino que se lhe apresentava bastante passivo e negativo.

Frédéric compraz-se e acomoda-se na sua vida morna e ociosa. Poucas vezes pensa pôr em prática os conhecimentos que auferiu com o seu curso. Sem vontade própria para trabalhar, sem iniciativa, submete-se aos desejos de Mme Arnoux. Todavia, nem o desejo de agradar à amante casta consegue vencer a falta de vontade deste herói que, embora ambicioso, não luta por aquilo em que acredita. A sua preguiça revolta Deslauriers: «Il aurait voulu le conduire absolument, le voir se développer d'après l'idéal de leur jeunesse ; et sa fainéantise le révoltait, comme une désobéissance et comme une trahison » (FLAUBERT, 1983:70).

Ainda assim, Frédéric não é desprovido de ambição pessoal ; sonha, faz planos que nunca chega a concretizar: «...puis, couché sur son divan, s'abandonnait à une méditation désordonnée : plans d'ouvrages, projets de conduite, élancements vers l'avenir. Enfin, pour se débarrasser de

lui-même, il sortait » (id:76-77). MOUCHARD e NEEFS explicam esta constante na obra: «Frédéric, tout au long du roman, se voit, ou plutôt croit se voir, cherche à se voir [...]. À se voir en image, Frédéric happe le possible, trop vite ; il tue le futur » (1986 :225, 226). Os sonhos, alimentados pela preguiça e falta de iniciativa de Frédéric, fecham o futuro à personagem que estagna num presente sem horizonte.

A ociosidade que parece ser a característica mais relevante da classe social que Frédéric representa, confere-lhe o sentimento de superioridade social e chega a sentir desprezo pelos que trabalham, fazendo-nos recordar Werther:

«Quelquefois, l'espoir d'une distraction l'attirait vers les boulevards. [...] Mais les charrettes, les boutiques recommençaient, et la foule l'étourdissait [...], il se sentait tout écoeuré par la bassesse des figures, la niaiserie des propos, la satisfaction imbécile transpirant sur les fronts en sueur ! Cependant, la conscience de mieux valoir que ces hommes atténuait la fatigue de les regarder » (FLAUBERT, 1983 :77).

Esse sentimento de superioridade verifica-se em Frédéric, não só em termos sociais, como também em termos físicos: a personagem, numa atitude perfeitamente narcisista, gosta da imagem que se reflecte nos espelhos: «Son visage s'offrait à lui dans la glace. Il se trouva beau ; - et resta une minute à se regarder » (id :59).

O desejo de ser socialmente superior condu-lo a preocupar-se constantemente com o que os outros, nomeadamente Mme Arnoux, podem pensar dele. No momento em que sabe que está arruinado, entra em desespero, não apenas pela situação em si, mas também, e, sobretudo, por se preocupar com o que os demais iriam pensar dele: «Il allait donc passer pour un hâbleur, un drôle, un obscur polisson, qui s'était introduit chez eux dans l'espérance d'un profit quelconque ! Et elle, Mme Arnoux, comment la revoir, maintenant » (id:107). Chega a pensar que o seu amigo Dussardier pode não ser do agrado de Mme Arnoux por não ser rico:«Frédéric maudît Dussardier. Elle allait croire qu'il frayait avec les gens du commun » (id. :96).

Frédéric, tal como Félix, satisfaz os seus impulsos sexuais com outras mulheres que não a mulher amada. Mais do que Félix, deixa-se corromper pelos seus sentidos e revela-se um *dom juan* nato, conquistando várias amantes: Rosanette (também amante de Arnoux), que exhibe como um troféu duramente conquistado e Mme Dambreuse que servirá os seus interesses financeiros e sociais. Félix, recordamos, satisfaz-se na conquista física e exclusiva de Lady Dudley. Ambos respeitam a castidade imposta pela mulher amada, transpondo o seu desejo sexual para outras, nunca traido o sentimento, apenas o corpo.

O retrato de Frédéric é traçado de forma muito mais precisa, mas também negativa, do que o de Félix. Flaubert começa por atribuir-lhe contornos nitidamente românticos: deixa-se guiar pela sua sentimentalidade, procura a solidão, compõe valsas, escreve histórias rocambolescas de

que ele próprio é o herói... Todavia, justifica esse temperamento pelas leituras românticas da personagem, «ses opinions littéraires étaient changées : il estimait par-dessus tout la passion ; Werther, René, Frank, Lara, Lilia et d'autres plus médiocres l'enthousiasmaient presque également » (id.:18).

Félix, quanto a ele, encara a leitura como um refúgio para o tédio, para o vazio da sua vida. Durante os anos de juventude em que a mãe o internou num colégio, sem nunca o visitar, encontrava alguma felicidade na leitura dos livros que estavam à sua disposição. Ao longo da obra, são várias as referências a autores que leu: Petrarca, Rabelais, Bossuet, Cervantes, La Fontaine, Molière, etc. Porém, se, antes de conhecer Mme de Mortsauf, as leituras de Félix se pautavam por alguma erudição, assim que conhece o amor, deixa de ler. Parece que a leitura apenas fez parte dos momentos de solidão da sua infância quando era rejeitado pela sua mãe e pela sociedade. O amor de Mme de Mortsauf liberta-o da sua solidão.

Frédéric procura imitar as personagens dos livros que lê na exacerbação do sentimento, na ociosidade, futilidade e mediocridade que caracterizam o herói romântico: está preparado o terreno para o percurso vivencial realista no qual Flaubert quer enformar a sua personagem.

As leituras faziam de Frédéric um eterno sonhador, com os olhos postos no que poderia ser; a sua imaginação guia-o mais que a sua vontade de agir. Nesse aspecto, G. Genette compara-o com Emma Bovary, caracterizando-o como «un rêveur velléitaire mais au fond, lucide» (GENETTE, 1976:226). Insatisfeito com a sua vida, constrói a sua vida «comme un architecte qui fait le plan d'un palais, il arrangea, d'avance, sa vie. Il l'emplit de délicatesses et de splendeurs ; elle montait jusqu'au ciel ; une prodigalité de choses y apparaissaient ; et cette contemplation était si profonde, que les objets extérieurs avaient disparu » (FLAUBERT,1983:121).

Tanto em *L'Education Sentimentale* como em *Le Lys dans la Vallée*, assiste-se a um fiasco, a um desengano individual e pessoal dos dois protagonistas por culpa própria, por falta de energia. MOUCHARD e NEEFS concluem: « Frédéric est un personnage fait pour n'atteindre rien » e vão mais longe : « qu'il aspire, nostalgique, à une présence soudaine, totale et suffisante, ou qu'il retombe, perpétuellement, dans un temps inorienté et fade, Frédéric n'est jamais un héros » (1986 :227).

2.2 O herói activo

Optámos por estabelecer uma distinção entre Montriveau e os protagonistas que estudámos um pouco acima porque o comportamento daquele assume características substancialmente diferentes. Se alvitramos que os protagonistas Frédéric e Félix eram heróis fracos, influenciáveis, Montriveau, pelo contrário, merece uma caracterização mais positiva, destacando-se pelos seus traços de excepcionalidade moral e de coragem, apesar de vacilar constantemente entre a virtude que a amante lhe impõe e a sensualidade que o caracteriza. Distingue-se pela sua bondade, bravura e desprezo da glória, características que o sobrevalorizam aos olhos de uma sociedade que não entende estes valores e esta maneira de ser e estar: «Il était bon, mais sa contenance le faisait passer pour hautain et sévère[...]. C'était un de ces grands hommes inconnus, assez philosophes pour mépriser la gloire[...]» (id.:941).

É objectivo de Balzac realçar a superioridade moral da personagem que se afirma pelo seu «génie entreprenant», «par cette hauteur de pensée», pela sua «force de corps et sa constance d'âme» (id.:942). O desejo de se sentir útil à sociedade, de ser solidário, «passionné par sa rectitude instinctive pour les projets d'une grande utilité» (id.:942), levam Montriveau a arriscar a sua vida em partes desconhecidas do Egipto e de África. É essa superioridade de alma que o distingue dos restantes membros da sociedade em que se integra que desperta a curiosidade e explica o seu sucesso numa sociedade ávida de novidades:

“Puis [...], il alla dans le monde, où il fut accueilli favorablement, et où il rencontra partout les témoignages d'une haute estime [...]. Il y eut beaucoup de succès, précisément parce qu'il tranchait fortement sur la masse des physionomies convenues qui meublent les salons de Paris, où il fut effectivement tout neuf[...]. Sa timidité fut prise pour de la hauteur et plus beaucoup » (id.:943/944).

E, o seu sucesso estende-se às mulheres, desejosas de acrescentar à sua lista de pretendentes e adúladores esse homem de que todos falam e que todos respeitam: «Il était quelque chose d'étrange et de grand, et les femmes furent d'autant plus généralement éprises de ce caractère original qu'il échappait à leurs adroites flatteries, à ce manège par lequel elles circonviennent les hommes les plus puissants, et corrodent les esprits les plus inflexibles» (id.:944). Assim se justificam o interesse e a curiosidade de la Duchesse de Langeais, «reine de la mode» (id.:938), e dotada de uma «coquetterie naturelle» (id.:947), por este homem.

A sua fisionomia está em harmonia com o seu carácter corajoso. Destaca-se nele «la vigueur de son front», «l'audace tranquille des yeux», «l'espace de fougue qu'exprimaient ses traits saillants». É, porém, pequeno mas «large de buste, musculeux comme un lion». Tudo na sua pessoa concorre para transmitir confiança, segurança: «Quand il marchait, sa pose, sa dé-

marche, le moindre geste trahissait et je ne sais quelle sécurité de force qui imposait, et quelque chose de despotique. Il paraissait savoir que rien ne pouvait s'opposer à sa volonté » (id. :946).

Contudo, este homem, tão experiente nas artes da guerra, é totalmente inexperiente no amor: «Il était à son âge – trente sept ans -, aussi neuf en amour que l'est un jeune homme qui vient de lire *Faublas* en cachette. De la femme, il savait tout ; mais de l'amour, il ne savait rien» (id. :950). Desconhecendo o que é o amor, confunde-o com desejo e propõe-se jogar o mesmo jogo de sedução que julga comum na sociedade em que é introduzido. Assim que os amigos de Montriveau se apercebem do interesse de Mme de Langeais por Montriveau, felicitam-no por esta conquista: «cette difficile, cette illustre conquête, était décidément faite, et la gloire en avait été réservée à l'artillerie de la Garde » (id :949). São esses comentários que despertam em Montriveau a curiosidade por esta ilustre conquista que, de entre todas as presentes, é a única que deseja por amante: «Il ne put s'empêcher de s'avouer à lui-même que, de toutes les femmes dont la beauté avait séduit ses yeux, nulle ne lui avait offert une plus délicieuse expression des vertus, des défauts, des harmonies que l'imagination la plus juvénile puisse vouloir en France à une maîtresse » (id. :949).

As qualidades físicas e morais que julga ver na duquesa despertam nele um violento desejo e, por isso, faz a promessa de possuir essa mulher, confundindo amor com desejo físico:

«Son désir devint un serment fait à la manière des Arabes [...] et pour lesquels un serment est un contrat passé entre eux et toute leur destinée, qu'ils subordonnent à la réussite de l'entreprise consacrée par le serment, et dans laquelle ils ne comptent même plus leur mort comme un moyen de plus pour le succès » (id. :950).

E, passados alguns instantes do momento em que a conheceu, lisonjeado pelas felicitações dos outros homens por ter cativado o interesse da duquesa, Montriveau promete: «J'aurai pour maîtresse Mme de Langeais» (id:951). Trata-se, assim, de um desejo de conquista que pouco ou nada tem a ver com amor; com efeito, esse desejo é apenas motivado pela vontade de reconhecimento social por possuir uma mulher desejada por todos, o que o enche de orgulho, «heureux de voir la reine du monde élégant vouloir se compromettre pour lui, le général eut de l'esprit en ayant de l'espérance» (id.:960). Porém, Balzac adverte de imediato: «Quand un homme vierge de coeur et pour qui l'amour devient une religion, conçoit une semblable pensée, il ne sait pas dans quel enfer il vient de mettre le pied » (id. :951). Efectivamente, Montriveau deixar-se-á prender pelo seu próprio jogo: acabará apaixonando-se perdidamente por aquela que apenas queria possuir por afirmação social.

Assim que descobre a profundidade do seu sentimento, Montriveau, na sua honestidade, bondade e pureza de alma, julga que o mais adequado é declarar o seu amor. No entanto, mesmo inexperiente, apercebe-se que a duquesa o manobra, o domina «sentant qu'il n'était qu'un ins-

trument dont jouait cette femme» (id.:953). A partir desse momento, Montriveau passa a ser «un jouet de ses caprices» (id. :954), rebaixa-se, exigindo dela uma declaração de amor: «[il] resta la tête appuyée dans ses mains: “m’aimez-vous, madame? demanda-t-il en relevant la tête et lui montrant un visage plein de résolution » (id :963), humilha-se : « [il] tomba pour la première fois de sa vie aux genoux d’une femme. Il baisa le bas de la robe de la duchesse, les pieds, les genoux » (id. :978), comove-se e chora perante aquela mulher que crê virtuosa, púdica (cf.,id : 973), acreditando que chegará o momento em que a possuirá, julgando-se no direito de reclamar «ses droits illégalement légitimes» (id. :974). Só tarde de mais se apercebe da falsidade dessa mulher : «Pour la première fois, il entrevoyait la coquetterie de cette femme, et devinait instinctivement que l’amour dévoué, l’amour partagé ne calculait pas, ne raisonnait pas ainsi chez une femme vraie » (id. :976).

Não são, porém, as estratégias de *coquette* que cansam Montriveau, mas sim um amigo que o alerta para os perigos que corre com «cette courtisane titrée» reveladora de «une nature ingrate» (id.:981). Então, sente-se humilhado, ridicularizado perante a sociedade. Nasce nele o desejo de vingança. Agora é a sua vez de jogar, ora ignorando a duquesa ora perseguindo-a com o olhar «d’un tigre sûr de sa proie» (id.:989), aterrorizando-a na expectativa de «quelque vengeance inouïe, proportionnée à leur état» (id.:988). Consegue, deste modo, que a duquesa o ame perdidamente, mas esquiva-se, utilizando o mesmo jogo de galantaria que ela. O orgulho desse homem impede-o, contudo, de ceder ao amor agora confessado por Antoinette. Apenas a reclusão religiosa voluntária da duquesa quebra esse orgulho; mas, Antoinette morre na noite em que Montriveau pretende retirá-la do seu refúgio.

Tal como Félix e Frédéric, o herói de Balzac não consegue alcançar a felicidade e a plenitude junto da mulher amada. Contrariamente ao que sucedeu com os dois heróis já citados, para Montriveau, a vida não acabou com a morte da mulher amada, não há lugar para o malogro definitivo. As últimas linhas do romance são, aliás, bastante esclarecedoras a este propósito: a duquesa foi apenas uma mulher na vida do herói, outras virão.

2.3 O herói satirizado

As duas personagens – José Matias e Rubião - que nos propomos comparar neste ponto, evidenciam o seu estatuto de inferioridade em relação às restantes no que toca ao seu perfil psicológico: são facilmente enganadas pelas aparências, pelos outros e até por si próprias.

Começando por Rubião, destaca-se a profunda análise psicológica da personagem, por parte do escritor, como forma de salientar o sentido trágico da vida, mas também enquanto crítica mordaz às desconcertantes contradições da vida humana através de um humor sarcástico e ferino.

É-nos apresentado como ingénuo, desde as primeiras páginas do romance, ao tomar como confidente da sua boa fortuna o casal Palha que acabara de conhecer. A vaidade e fanfarronice são tantas que, nesse primeiro encontro, preocupa-se mais em falar de si e da herança que o tornara rico do que em olhar para Sofia Palha em quem praticamente nem reparou. Quando, finalmente, repara na beleza da mulher de Palha, num momento em que ficou «tímido e acanhado» (ASSIS,1995:26), fica deslumbrado pela sua beleza, trazendo, a partir daí, «sempre guardado, e mal guardado, certo fogo particular, que ele não podia extinguir» (id.:26).

Porém, Rubião, a exemplo dos outros heróis do romance do adultério casto, nunca tinha conhecido o amor e «não sabia haver-se com senhoras» (id.:26). Essa inexperiência explica o rápido deslumbramento de Rubião por um «corpo, elegantemente apertado em um vestido de cambraia, mostrando as mãos que eram bonitas, e um princípio de braços». E, a partir desse momento, Rubião já não consegue controlar a paixão que o assombra e que se assemelha à loucura.

É, desde o despertar da sua paixão, assolado pelo sentimento de culpa, de pecado por amar a mulher do amigo (cf. id.:27). Esses pensamentos são paradoxalmente atenuados pela crença de que é correspondido no seu amor: «É tão bonita! E parece querer-me tanto! Se aquilo não é gostar, não sei o que seja gostar. Aperta-me a mão com tanto agrado, com tanto calor... Não posso afastar-me» (id.:27-28). Convence-se, para justificar o pecado de amar a mulher do amigo, que ela também «o amava, e que o amava muito» (id.:6). A sua imaginação transfigura a realidade. Não obstante, o jogo de sedução de Sofia também contribui para o sentimento de correspondência que Rubião julga antever. Assim, em momentos de lucidez, consegue aperceber-se de que «Sofia parecia tê-lo animado ao que fez: os olhos frequentes, depois fixos, os modos, os requêbros, a distinção de o mandar sentar ao pé de si, à mesa de jantar, de só cuidar dele, de lhe dizer melodiosamente coisas afáveis, que era tudo isso mais que exortações e solicitações?» (id.:47). Oferece-lhe jóias caras que ela e o marido aceitam, contribui com elevadas quantias de dinheiro para as suas acções de beneficência, não se apercebendo que as atenções de Sofia para com ele aumentam em consonância com as prendas que ele lhe oferece.

A alegria de Rubião depressa se transforma, se confunde com a loucura. Começa por ouvir vozes com quem dialoga, debate, entra em conflito. Ocupa a sua ociosidade de homem rico lendo romances de Dumas que o deixam pensativo, sonhador (cf., id.:90). E o sonho acaba por ocupar cada vez mais a sua solidão: imagina Sofia casando com ele, vê-se marquês, enfim compõe «mil cenas lindas e namoradas – a viver do que podia ter sido» (id.:104). Pouco a pouco, Rubião abstrai-se da realidade de tal forma que já não consegue distingui-la do sonho, distorce-a, esquecendo-se do que está a fazer ou de onde está. Em breve, «o espírito de Rubião pairava sobre o abismo» (id.:92). Chega a sofrer de dupla personalidade, acreditando que é Napoleão III. A loucura passa a dominar o seu espírito; fecha-se na carruagem de Sofia, obrigando-a a ouvir uma declaração de amor inflamada e repleta de incongruências que a assustam por um lado e, por outro, a lisonjeiam por pensar «que o motivo podia ser ela» (id.:164).

Cria-se uma lenda em volta dele: «Diziam-no discípulo de um grande filósofo, que lhe legara imensos bens [...]. Estranhavam alguns que ele não tratasse nunca de filosofia, mas a lenda explicava esse silêncio pelo próprio método filosófico do mestre, que consistia em ensinar somente aos homens de boa vontade» (id.:146). Porém, os mesmos que desculpavam a loucura deste homem rico, encontrando argumentos mais ou menos plausíveis, abandonam-no à sua miséria quando descobrem a sua falência financeira. Acaba por morrer só, pobre, louco e abandonado por todos os que o extorquiram.

José Matias, tal como Rubião, encarna a ruína económica, física e moral arquitecturada pela loucura.

No início do conto, José Matias, vivendo dos rendimentos, é um «ocioso amável» (QUEIRÓS, s/d a:209) que se ocupa passeando por Lisboa, ou, mais pejorativamente, um inútil a quem não se conhecia qualquer ocupação para além do seu amor contemplativo. Não gere os seus bens nem os herdados do tio Garmilde, que aliás desperdiçará jogando e bebendo. Avista Elisa à janela e apaixonase-se, súbita e irremediavelmente, pela primeira vez na vida. Passa, desde então, a assumir um amor platónico, desenvolvendo um sentimento radicalmente espiritualista, incapaz de corresponder às expectativas de consumação amorosa que eram as da «divina» – mas casada – Elisa. Segundo J.Prado Coelho, «José Matias exemplifica *ad absurdum* o velho tema do idealismo amoroso neoplatónico. A tese burlesca de que “o amor espiritualiza o homem – e materializa a mulher” é desenvolvida, com realismo fantasista de farsa, pelo narrador[...]» (COELHO, 1990:512).

O narrador refere-se a José Matias como «um doente, atacado de hiperespiritualismo, de uma inflamação violenta e pútrida do espiritualismo que receara apavoradamente as materialidades do casamento» (QUEIRÓS,s/d a:212). José Matias vive, assim, um conflito amoroso que se

alimenta da antinomia espírito/matéria. Mais que a mulher, José Matias ama o Amor, a Beleza, recusando o corpo em detrimento da alma, distanciando-se da mulher amada, quando a sabe disponível para a consumação amorosa, porque viúva, reaproximando-se dela, cultivando sempre uma atitude de contemplação silenciosa, quando a sabe casada ou, de novo viúva, com um amante. A esse propósito, explicando o percurso da personagem, Campos Matos refere que José Matias era um masoquista «[...] em que o princípio do prazer [...] foi bloqueado; e então a reacção primordial será a agressão, neste caso virada contra o próprio sujeito, auto-agressão, o masoquismo» (CAMPOS MATOS, 1988:367).

A caracterização psicológica inicial da personagem evidencia o seu carácter pouco dado a romantismos: «... na nossa ardente geração, ele foi o único intelectual que não rugiu com as misérias da Polónia; que leu sem palidez ou pranto as *Contemplações*; que permaneceu insensível ante a ferida de Garibaldi!» (QUEIRÓS,s/d a:201). José Matias revela-se uma personagem complexa, torturada por inibições interiores; torna-se difícil caracterizar o «desgraçado», «este inexplicado José Matias» (id.:215/222); sendo o seu amor «inexplicável», José Matias morre inexplicado (cf. LEOPOLDO E SILVA, 1995:185). Com efeito, ao caracterizá-lo pela contradição, o narrador indefine José Matias: o herói não é apenas inexplicável «mas mesmo “impenetrável” à análise» (cf. RITA, 1995:81).

Ao exemplo de Rubião, José Matias cria um mundo próprio, encerra-se num silêncio que apenas evidencia a sua loucura, pensando na «sublime Elisa», jantando com ela em pensamento. José Matias ostenta a sua loucura, por exemplo, passeando num «grande cavalo branco, com um imenso chicote para saudar a aparição do sol» (QUEIRÓS,s/d a:214). A degradação moral acompanha a degradação física e económica do «pobre José Matias», que suscita no narrador uma «espantosa lástima» (id.:218). É encontrado morto na rua, com o olhar voltado para as varandas de Elisa, numa última contemplação ao seu único amor.

Esses dois heróis enlouqueceram por amor. A idealização a que o amor casto os conduziu contribuiu para o seu afastamento da realidade e, portanto, para a sua inadaptação e morte.

3- A heroína: da mulher-anjo à sedutora

No romance do adultério casto, distinguiremos dois tipos distintos de heroína: a mulher-anjo, fonte de virtude, que luta incansavelmente contra o sentimento adúltero que a domina, e a mulher sedutora que, deliberadamente, empreende a conquista amorosa do amante que escolhera.

3.1 A mulher-anjo

Neste tópico, enquadraremos as heroínas que souberam manter-se virtuosas, embora estejam constantemente dilaceradas pela tentação da carne. Incluem-se nesta categoria, Henriette (*Le Lys dans la Vallée*), Mme Arnoux (*L'Education Sentimentale*) e Elisa («José Matias»). Estas três mulheres, embora casadas, acalentam um idílio amoroso platónico com outro homem. As três estabelecem códigos tácitos de conduta para ambos.

Henriette é o protótipo da mulher-anjo do romantismo, digna, encarnando na perfeição a imagem da mulher virtuosa que paga com o sacrifício da sua vida terrestre o amor adúltero que viveu, imagem que teve como precursora a de Julie de *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau. É a ela, personagem feminina, que cabe fraquejar e adoecer, destruída pelos ciúmes, após ter tido conhecimento das aventuras de Félix com a inglesa Lady Dudley. É nesse momento, em que Henriette admite o seu amor por Félix, que ela se torna numa mulher de carne e osso. A sua morte liberta-a do adultério; morre pura.

No prefácio da primeira edição de 1835 de *Le Père Goriot*, Balzac dirige-se às mulheres «sincèrement vertueuses» que se disseram chocadas pela pintura feita pelo autor do adultério em *La Physiologie du Mariage* e traça as linhas gerais da obra *Le Lys dans la Vallée* que, na altura, se propunha escrever; deste modo,

«il s'engage formellement à leur faire, après quelque temps employé à chercher son modèle, une femme vertueuse par goût. Il la représentera mariée à un homme peu aimable ; car si elle était mariée à un homme adoré ne serait-elle pas vertueuse par plaisir ? [...] Aussi sera-ce quelque belle femme gracieuse, ayant des sens impérieux et un mauvais mari, poussant la charité jusqu'à se dire heureuse et tourmentée » (BALZAC, 1983 :341.342).

Mme de Mortsauf será a mulher-anjo que aceita todas as agressões do marido sem dizer nada, preocupada apenas em satisfazer todos os seus desejos: «... elle se voua, pour un seul homme, à la mission qu'embrace la soeur de charité pour tous; [...] elle lui pardonna ce qu'il ne se pardonnait pas [...] elle accepta les privations imposées [...], elle resta dans la solitude et se plia

sans murmure à ses défiances ». Félix caracteriza-a « pure comme un enfant et sa pensée ne se jetait dans aucun écart » (BALZAC, 1972 :66,76) ; para ele, ela é a encarnação da virtude.

Le Lys dans la Vallée será, deste modo, um hino à glória de Henriette. É virtuosa, acredita na bondade humana e política, é, em suma, um anjo. Pensa, entre outros aspectos, que «l'honneur, la loyauté, la politesse sont les instruments les plus sûrs et les plus prompts » do destino (id:156). Acredita na necessidade das boas maneiras, na utilidade das relações mundanas. Em nome da moral, Henriette condena «cette théorie des criminels» que leva «l'homme à croire que tout ce qu'il s'attribue secrètement sans que la loi, le monde ou l'individu s'aperçoivent d'une lésion, est bien ou dûment acquis » (id :155). Henriette sente um terror profundo por este cinismo a que ela opõe a sua «théorie des devoirs» que ela pratica estoicamente. Com efeito, foi por obrigação moral que ela casou com o odioso Mortsauf; foi também por obrigação moral que lhe foi fiel e o serviu com devoção. Luta estoicamente em nome da virtude e da moral contra a paixão que a domina desde que conheceu Félix e que confessa na sua carta de despedida: «Vous souvenez-vous encore aujourd'hui de vos baisers? Ils ont dominé ma vie, ils ont sillonné mon âme ; l'ardeur de votre sang a réveillé l'ardeur du mien ; votre jeunesse a pénétré ma jeunesse, vos désirs sont entrés dans mon cœur » (id. :311). Confessa ainda que, durante a doença do marido, quase fraquejou : «Vous souvenez-vous de la maladie que fit monsieur de Mortsauf [...]. Dès ce jour je souhaitais me donner à vous comme une récompense due à tant d'héroïsme » (id.:314). Considera-se culpada e é constantemente assolada pela culpa, permanentemente motivada por preceitos morais, sociais e religiosos. Responsabiliza-se pelo nascimento desse amor pecaminoso: «Oh! Vous, vous êtes bon [...]. Moi, moi, je suis la grande coupable » (id:205) ; considera-se até culpada das doenças que atingem o marido : «Ah ! s'il mourait de cette maladie que nous avons causée, je ne me marierais jamais, je le jure ! » (id.:205). Ao atribuir apenas a si própria a culpa do adultério, demonstra falta de amor próprio ao rebaixar-se perante Félix: «Combien de fois ne vous ai-je pas trouvé supérieur à moi! Vous étiez grand et noble, moi j'étais petite et criminelle !» (id :258) ou «Oui, j'ai pêché, j'ai grandement pêché ! J'ai trouvé goût aux pénitences infligées par l'Eglise » (id :257).

A virtude que impôs a si própria apenas fraqueja no momento em que toma conhecimento da relação amorosa entre Félix e Lady Dudley e, com o último sopro de vida, exclama loucamente: «Je veux être aimée, je ferai des folies comme Lady Dudley» (id.:296), lamentando a castidade que se impôs.

O retrato de Mme Arnoux aproxima-se bastante do de Henriette, não fisicamente— a primeira é morena, a segunda loura —, mas em termos psicológicos e morais.

Nas suas notas preparatórias à obra, Flaubert desenha o retrato de Mme Arnoux. Estima que «il serait plus fort de ne pas faire baiser Mme Arnoux qui, chaste d'action, se rongerait d'amour. Elle aurait eu son moment de faiblesse que l'amant n'aurait pas vu, dont il n'aurait pas profité» (cit. in FLAUBERT, 1983 :516). Está, assim, delineada a linha de conduta de mais uma adúltera casta.

É através do olhar de Frédéric que perspectivamos Mme Arnoux, daí a extrema idolatria da mulher, como o refere M. RAIMOND (1981 a:99; 1981 b:95). Tal como Félix e Werther, Frédéric rende-se às qualidades maternas de Mme Arnoux. A forma como cuida da filha leva-o a adorar essa mesma criança. Sempre que olha para esta mulher com os seus filhos (um casal: rapaz e rapariga como em *Le Lys dans la Vallée*) parece estar a contemplar um quadro da virtude maternal. As crianças, nas duas obras de que tratamos, são doentes, pálidas e frágeis, ao contrário do que acontecia em *Werther*. Em *Le Lys dans la Vallée*, herdaram essas maleitas do pai. Em *L'Education Sentimentale*, é a doença do pequeno Jacques que impossibilita o encontro entre Frédéric e Mme Arnoux.

Porém a beleza de Mme Arnoux desorienta-o; o seu cabelo e os seus olhos negros cativam-no. Frédéric repara de imediato nos seus «bandeaux noirs, contournant la pointe de ses grands sourcils», «l'ovale de sa figure», «la splendeur de sa peau brune», «la finesse de ses doigts» (FLAUBERT, 1983 :7). Todavia, igualmente desde o início, Frédéric vê nela a incarnação da virtude que nunca poderá ou deverá macular. A virtude de Mme Arnoux torna-se, para ele, sagrada; nada a deverá corromper e quanto mais ela revela e faz mostra desta virtude estóica, mais ele a deseja: «il était empêché [...] par une sorte de crainte religieuse. Cette robe, se confondant avec les ténèbres, lui paraissait démesurée, infinie, insoulevable; et précisément à cause de cela son désir redoublait» (id.:233). Virtude e maternidade confundem-se em Mme Arnoux e confundem Frédéric: «il résolut de la posséder à lui seul, et d'aller vivre ensemble bien loin au fond d'une solitude[...]. Mais, pour l'amour de ses enfants, jamais elle n'en viendrait à une telle extrémité. Tant de vertu augmenta son respect» (id.:201).

Não obstante, existem diferenças entre Mme Arnoux e Henriette de *Le Lys dans la Vallée*. Pierre Sipriot, no prefácio a *L'Education Sentimentale*, refere essa mesma oposição entre as duas heroínas: «Mme Arnoux n'est pas Mme de Mortsauf du *Lys dans la Vallée*, c'est une Mme Bovary prude» (id:VIII). Com efeito, Mme Arnoux parece corresponder ao amor contemplativo de Frédéric e, em momentos decisivos, encoraja-o. Ela domina o jogo de sedução que Frédéric, inexperiente nas artes do amor, confunde-o com virtude; o olhar é o meio privilegiado para transmitir a sua sensualidade, mas, por vezes, a ambiguidade que surge numa simples conversa revela mais do que à primeira vista poderia parecer. É relevante e suficientemente elucidativa a

cena do capítulo III da segunda parte em que Frédéric surpreende Mme Arnoux vestida de roupão e despenteada. Passada a surpresa e, tendo-se Mme Arnoux vestido, a conversa entre ambos é repleta de *qui pro quo* e trocadilhos:

«Je vous demande pardon, dit-elle, mais je ne pouvais...
 Il eut la hardiesse de l'interrompre :
 - Cependant..., vous étiez très bien... tout à l'heure.
 [...]– Par quel bon hasard êtes-vous venu ?
 Il ne sut que répondre ; et, après un petit ricanement qui lui donna le temps de réfléchir :
 - Si je vous le disais, me croiriez-vous ?
 - Pourquoi pas ?
 [...]– J'ai rêvé que vous étiez gravement malade, près de mourir.
 - Oh ! ni moi, ni mon mari ne sommes jamais malades !
 - Je n'ai rêvé que de vous, dit-il.
 Elle le regarda d'un air calme.
 - Les rêves ne se réalisent pas toujours.
 Frédéric balbutia, chercha ses mots, et se lança enfin dans une longue période sur l'affinité des âmes[...]. Elle l'écoutait, la tête basse, tout en souriant de son beau sourire » (id. :227).

Mme Arnoux concilia virtude e sedução alternando ora uma, ora outra, confundindo Frédéric.

Noutros momentos, Mme Arnoux parece repreender Frédéric pelo seu amor que demora a confessar. Parece, aliás, prever os raros momentos em que Frédéric, enchendo-se de coragem, está prestes a declarar-se. Assim, num dia em que este toma como ponto de partida e apoio para a sua confissão poemas de Musset sobre o amor e os seus desesperos, Mme Arnoux declara a este propósito, que «tout cela [...] était criminel ou factice» e acompanha as suas palavras de um «regard austère» que, «plus encore que le mot», imobiliza Frédéric (id:232).

É claramente Mme Arnoux que dirige a “educação sentimental” de Frédéric, sabendo que gestos, palavras ou olhares fazer, dizer, ou aplicar para alimentar a paixão que o domina. É precisamente esse “jogo” de sedução que a separa de Henriette e a aproxima de Emma Bovary sem, contudo, chegar a consumir a sua paixão. Porém, Flaubert reconhece no comportamento de Mme Arnoux o adultério. Depois de, finalmente, Frédéric conseguir declarar o seu amor, Mme Arnoux aceita os factos em silêncio: «Elle ne répondit rien. Mais cette complicité silencieuse enflamma son visage de toutes les rougeurs de l'adultère » (id. :313). A partir desse momento, estabelece-se entre eles uma série de convenções, regras, códigos para a vivência deste amor, chegando este relacionamento a atingir o *climax* num encontro a sós que não chegou a ter lugar por doença do filho de Mme Arnoux que é, portanto, uma adúltera consciente⁸, vendo na doença do filho um castigo de Deus:

«Tout à coup l'idée de Frédéric lui apparut d'une façon nette et inexorable. C'était un avertissement de la Providence. Mais le Seigneur, dans sa miséricorde, n'avait pas voulu la punir tout à fait ! Quelle ex-

⁸ É, aliás, a adúltera mais consciente de todas as heroínas que nos propomos analisar, como o demonstraremos ao longo desta dissertação.

piation, plus tard, si elle persévérât dans cet amour ! [...] et, de toutes ses forces, lançant son âme dans les hauteurs, elle offrit à Dieu, comme un holocauste, le sacrifice de sa première passion, de sa seule faiblesse » (id.:328).

Elisa de «José Matias» é a terceira heroína do nosso estudo que se sente dilacerada entre a virtude e a sensualidade e assume, à primeira vista, o protótipo de mulher-anjo. Contudo, é uma personagem bastante diferente das anteriores, pela sua configuração e compleição.

Elisa é designada pelo narrador anónimo como «divina Elisa» - epíteto que, pela sua recorrência nessa caracterização, ironiza, de certa forma, esse mesmo retrato – e é descrita como um «precioso tipo de encanto lamartiniano, alta, esbelta, ondulosa, digna da comparação bíblica da palmeira ao vento» (QUEIRÓS, s/d a:202). A sua beleza extraordinária é enfatizada, superlativizada várias vezes através de hipéboles e adjetivos como «sublime», «divina»...: «...foi a sublime beleza romântica de Lisboa, nos fins da Regeneração [...] a deusa raramente emergia de Arroios e se mostrava aos mortais» (id.:202), apenas comparável com as trágicas e belas Helena de Tróia e Inês de Castro (id.:202,217). É ainda óbvia a ironia com que Eça reveste esta caracterização: não estamos perante uma mulher de carne e osso, mas sim perante a «divina Elisa» ou «uma deusa» que reina sobre os «mortais». Contudo, é uma deusa com «gosto bortalheiro de provinciana» (id.:202), aspecto pejorativo e irónico no quadro superlativizado dessa beleza sublime. Fisicamente, Eça destaca os seus «cabelos negros, lustrosos e ricos, em bandós ondedados», os «olhos negros, líquidos, quebrados, tristes, de longas pestanas» (id.:202), que tanto uns como outros, nos recordam Mme Arnoux.

Por duas vezes casada e por duas vezes viúva, a heroína não consegue que José Matias abandone a contemplação espiritualista em que se fixa; por fim, parece aceitar a divisão do sentimento amoroso, acolhendo um «amante carnal», a par do «amante espiritual» que José Matias sempre foi (id.:220).

Assim, em Elisa, parece não existir o conflito entre virtude e sensualidade; com efeito, a heroína concilia as duas, encarnando cada uma delas num homem diferente, libertando-se ela própria do conflito. E Eça ironiza esse procedimento:

«De resto, Elisa era fundamentalmente honesta; e conservava o respeito sagrado do seu corpo, por o sentir tão belo e cuidadosamente feito por Deus – mais do que da sua alma. E quem sabe?... Talvez a adorável mulher pertencesse à bela raça daquela marquesa italiana [...] que conservava dois amadores ao seu doce serviço, um poeta para as delicadezas românticas e um cocheiro para as necessidades grosseiras»(id.:213).

A personagem assume, deste modo, o adultério casto, espiritual. A caracterização da heroína que, até então, o narrador se tinha limitado a considerar como uma beleza sublime e divina, torna-se subitamente mais sensual a partir do momento em que Elisa tem por amante, o apontador das Obras Públicas de Beja, casado com uma espanhola: «É bela [...] mais cheia e mais har-

moniosa, toda madura, e succulenta, e desejável» (id.:217). E, nessa altura, o narrador aproveita para, mais uma vez ironizar: «E unicamente por não poder, com a sua costumada honestidade, possuir um legítimo e terceiro marido» (id.:217). Elisa, ao contrário das duas heroínas que antes referimos, sente o apelo da carne. Não o podendo saciar com o homem que ama espiritualmente, escolhe um outro para ceder à fraqueza do corpo: «este era meramente o amante, que ela nomeara e mantinha só para ser amada: e nessa união não aparecia outro motivo racional senão que os dois corpos se unissem» (id.:220).

Perante a sociedade, a divina Elisa torna-se uma infractora das normas sociais, ao tornar-se primeiramente adúltera casta, amando José Matias, escrevendo-lhe cartas (cf. id.:204) e, depois, adúltera consumada ao tomar como amante um homem casado que ela também enganara ao amar em silêncio José Matias. Este retrato que, inicialmente, poderíamos supor realmente enaltecedor, é francamente pejorativo, como, aliás, o é o retrato das figuras femininas na obra de Eça de Queirós (cf. CAMPOS MATOS, 1988:483) : Elisa aparece-nos como um ser dilacerado entre os apelos da carne e os do amor verdadeiro, não conseguindo resistir à sua sensualidade, desafiando os valores morais, sociais, ético-religiosos, ao assumir, aos olhos de Lisboa, ora um «amante espiritual» ora um «amante do corpo». Na óptica de Eça, mulheres como Elisa nunca podem ser realmente amadas e, como o sublinha CAMPOS MATOS, «as personagens masculinas que se deixam atrair por tais mulheres são textualmente ridicularizadas, seja por assim se rebaixarem seja por serem enganadas por elas» (id.:481). Foi o que aconteceu com o pobre José Matias.

3.2 A sedutora

Nesta categoria, enquadrámos Antoinette de Langeais (*La Duchesse de Langeais*) e Sofia (*Quincas Borba*) que se envolvem num jogo de sedução para conquistar os amantes desejados. Convém realçar, contudo, que, nessas personagens, também existe o conflito entre a virtude e a sensualidade, sendo este, no entanto, relegado para segundo plano.

O jogo de sedução exercido por Antoinette de Langeais encontra a sua justificação numa prática de cortesia e da relação amorosa a que se dava o nome, desde o século XVII, de galantaria (cf. DAUMAS, 1999:74). Segundo DAUMAS, «na aristocracia de corte, o casamento não tinha estritamente nada a ver com o amor: o aparecimento da galantaria correspondeu à necessidade de conferir um lugar a este último sem que ele seja prejudicial aos fundamentos do grupo» (id.:75). É neste contexto que aparecem as *coquettes* para quem o amor não é um sentimento espontâneo, mas uma pretensão. P. STEWART refere uma definição lacónica de *coquet* no primeiro dicionário-

rio da Academia Francesa (1694): «qui fait le galant, qui affecte de donner de l'amour» (STEWART, 1973:91). Depressa, a palavra domina no género feminino, e define «une femme [qui] veut toujours plaire, sans le vouloir par une réflexion expresse» (id.:91). Esta sedução pretende manter afastado o pretendente, ao mesmo tempo que a mulher, deliciada com as suas atenções, sabe fazê-lo esperar. Ainda segundo STEWART, «la coquetterie[...], comme tout art [...] ne peut être perfectionné sans effort. La vraie coquette est ainsi une actrice consommée» (id :92).

O que a *coquette* deseja é ser idolatrada, adorada por todo os homens e isso pressupõe obviamente uma certa superficialidade e inconstância. Esclarecendo o papel da *coquette*: «la coquette ne sait que plaire, et ne sait pas aimer; et voilà aussi pourquoi on l'aime tant[...]. La femme qui aime cessera de plaire, et celle qui s'efforce sérieusement de plaire se gardera bien de s'abandonner à la passion : ce serait cesser d'être maîtresse du jeu pour en devenir une victime» (id :93). Eis precisamente o destino de Antoinette de Langeais que começa por ser uma *coquette*, seguindo um dos códigos da sociedade em que vivia e acaba por tornar-se vítima do amor.

Integrada numa sociedade que privilegia a *coquetterie*, enquanto dissimulação amorosa, Mme de Langeais é «reine de la mode», imitada por todas e rodeada pelas suas «dames d'atours, qui reproduisaient ailleurs ses manières et son esprit» (BALZAC, 1977:938). Dotada de uma *coquetterie naturelle* – «La Duchesse de Langeais avait reçu de la nature les qualités nécessaires pour jouer les rôles de coquette, et son éducation les avait encore perfectionnées» (id : 947)-, Mme de Langeais decide conquistar Montriveau porque o sabe o homem mais desejado por todas as mulheres. Seduzi-lo será mais uma prova do seu poder de sedução prestada à sociedade. Eis as intenções da *coquette* : encontrar um amante casto para juntar à sua já longa lista de pretendentes, concretizando uma prática corrente nessa aristocracia frívola dos séculos XVIII e XIX, segundo STEWART que acrescenta que «les hommes n'étaient occupés qu'à augmenter authentiquement la liste de leurs maîtresses, et les femmes à s'enlever leurs amants avec publicité» (STEWART, 1973 :34-35).

E o jogo da duquesa é simples: manter Montriveau junto dela fazendo-lhe pensar que estar com ela só por si é um privilégio, tentando *educá-lo* segundo os hábitos da sociedade: «Ah! La duchesse entendait à merveille son métier de femme, elle savait admirablement rehausser un homme à mesure qu'il se rapetissait, et le récompenser par de creuses flatteries à chaque pas qu'il faisait pour descendre aux niaiseries de la sentimentalité» (BALZAC, 1977 :956). A heroína de Balzac deseja apenas « se voir adorée par un homme dont la supériorité, le caractère inspirent de l'effroi ; en faire un enfant » (id. :979), sem, contudo, se entregar fisicamente. Montriveau torna-se o amante casto que « la duchesse distingue le plus», «qui se confondait parmi ses nombreux

admirateurs» (id.:959), admitindo, assim, uma forma de adultério frequente nessa sociedade e denunciada por Balzac através da simples pergunta: «Qui ne sait pas ce que veut dire, à Paris, être distingué par une femme ? » (id.:959).

Antoinette de Langeais representa uma sociedade hipócrita, artificial e cruel que consente o adultério galante, casto. Deste modo, «Mme de Langeais apprit, jeune encore, qu'une femme pouvait se laisser aimer ostensiblement sans être complice de l'amour, sans l'approuver, sans le contenter autrement que par les plus maigres redevances de l'amour» (id.:939).

Porém, quando a sua conduta começa a levantar suspeitas em Montriveau, Mme de Langeais sente cada vez mais medo deste homem tão diferente dos que ela conhece e receia pela sua vida: «cet homme est capable de me tuer, s'il s'aperçoit que je m'amuse de lui» (id.:979). A única atenuante de Antoinette é ignorar tudo do amor: «Elle en connaissait très peu la théorie, elle en ignorait la pratique, ne sentait rien et réfléchissait à tout » (id.:976).

Balzac transforma esta *coquette* cruel em mulher frágil e apaixonada. E após uma caracterização extremamente pejorativa, chegando a designar a mulher como «porte-jupe» (cf.id:977), o escritor, em contraste total, apresenta uma nova Antoinette, possuidora de dons excepcionais e reveladora de uma grandeza de alma extraordinária que só lhe nasce no sofrimento, na desgraça. Antoinette só se apercebe que ama Montriveau durante o extraordinário rapto que ele organiza para assustá-la. Rende-se, oferece-se ao marquês que a desdenha. Ela está então segura que o ama. O amor transfigura-a, humilha-a, como uma punição, levando-a a encontrar-se «de jour en jour plus abattue, plus pâle, plus amaigrie» (id.:1002), ferida no seu orgulho; comete imprudências que a desonram aos olhos da sociedade.

Contudo, a maior grandeza de Mme de Langeais encontra-se na sua decisão irremediável de desaparecer, de renunciar à sua vida ao enclausurar-se num convento, morrendo para o mundo como uma qualquer outra heroína romântica e falecendo na sua cela após ter voltado a ver o seu amante pela última vez.

A outra sedutora casta assumida do romance do século XIX é a personagem Sofia de *Quincas Borba*.

É uma *coquette* mais recatada, mais dissimulada que Antoinette de Langeais, é uma adúltera casta por interesse. Etimologicamente, o nome Sofia remete para sabedoria, esperteza, malícia, que ela vai usar para atingir os seus fins. É-nos apresentada como egoísta e narcisista, adorando contemplar o seu reflexo no espelho: «comprazia-se na contemplação de si mesmo, das suas ricas formas, dos braços nus de cima a baixo, dos próprios olhos contempladores» (ASSIS, 1995:124). Sabe-se bela, atraente: compraz-se nos olhares que lhe lançam, sabendo, contudo, até onde pode ir: «ela acabou gostando de ser vista, muito vista, para recreio e estímulo dos outros .

[...]Para as despesas da vaidade, bastavam-lhe os olhos, que eram ridentes, inquietos, convidativos, e só convidativos» (id.:37). A comparação que Assis tece seguidamente é suficientemente elucidativa para entendermos os limites que se impõe a *coquette* em termos de sedução:

«podemos compará-los à lanterna de uma hospedaria em que não houvesse cómodos para hóspedes. A lanterna fazia parar toda a gente, tal era a lindeza da cor, e a originalidade dos emblemas; parava, olhava e andava. Para que escancarar as janelas? Escancarou-as, finalmente; mas a porta, se assim podemos chamar ao coração, essa estava trancada e retrancada»(id.:37).

Os homens deixam-se prender aos seus encantos, como Carlos Maria de quem ela ouviu «palavras furtadas», com quem trocou «olhos cálidos e compridos» (id.:113); consentiu as suas galantarias, «dando-lhe a primazia entre as mulheres deste mundo» (id.: 80).No entanto, esperava mais dele: «Era certo e certíssimo que Carlos Maria não correspondera às primeiras esperanças – nem às segundas nem às terceiras – porque as houve em quadras diversas» (id.:115). Não obstante, consola-se depressa pois «não lhe faltavam galanteios; chegou a ouvir aquela declaração de Carlos Maria, provavelmente ouvira outras, a que deu somente a atenção da vaidade. E todas passavam» (id.:140). Não suportando ser abandonada ou despeitada, Sofia tem que substituir rapidamente o «vadio egoísta e enfatuado, que a convidou um dia à valsa do adultério e a deixou sozinha no meio do salão» (id.:169). Encontra um substituto na pessoa de Teófilo, marido de D. Fernanda, uma das suas amigas: «Carlos Maria, Teófilo... Outros nomes relampejavam no céu daquela possibilidade» (id.:170).

Ciente do seu poder sobre os homens, é o interesse na fortuna de Rubião que a leva a seduzi-lo. Tal como o marido, assim que sabe da herança de Rubião, cerca-o de gentilezas. Depressa se apercebe do efeito que produz nele e aproveita-se dando o argumento decisivo para o convencer a ser sócio do marido: «Sofia só apareceu no fim [e] dona astuta [soube deixá-lo] resolver por si mesmo que entraria de sócio com o marido» (id.:78-79). Pretende apoderar-se do dinheiro do pobre Rubião, por isso, delinea a sua estratégia que envolve, numa primeira fase, olhares demorados que Rubião toma por uma confissão de amor e que o levam a declarar-se à bela que não esperava tão rápida vitória. Num segundo momento, mais destemida, procura a sua companhia; «tomou conta dele, estava divina. As palavras [saíam-lhe] carinhosas e graves, entrecortadas de sorrisos amigos e honestos» (id.:101), torna-se mais atenciosa, meiga e «nunca fora tão solícita nem tão dada com ele» (id.:137). Envia-lhe cartas, convidando-o a jantar, a ir vê-la, desfaz-se em atenções, reservando-lhe olhares «e da parte dela era mais apurada a atenção, e os olhos excepcionalmente meigos e serviçais» (id.:125).

Esta *coquette* – que Assis compara com Tartuffe (ASSIS,1995:149) - não quer apenas acrescentar mais um pretendente casto à sua lista, mas quer, sobretudo, tirar benefícios económicos dele. GONZAGA (1994:100) qualifica o casal Palha de «parasitas sociais», pois agem sem

escrúpulos para se apoderar da fortuna do ingénuo e desprevenido Rubião. Rapidamente, Sofia, mais inteligente que o marido, passa a aconselhá-lo sobre a forma como não-de enganar Rubião e, astutamente, rectifica e salva situações que Palha não controla: «Sofia é que, em verdade, corrigia tudo. Observava, imitava. Necessidade e vocação fizeram-lhe adquirir, aos poucos, o que não trouxera do nascimento nem da fortuna» (id.:150).

Porém, a sensualidade de Sofia é tanta que rapidamente se surpreende a sonhar com algo mais: «oh! Se tinha vontade de ir na manhã seguinte, com Rubião, estrada acima, bem posta no cavalo[...]. Ouviria Rubião louvar-lhe a afoiteza e o garbo ... Chegou a sentir um beijo na nuca...» (id.:151), ou meditando sobre a possibilidade de poder vir a amá-lo: «se hás-de amar a alguém, fora do matrimónio, ama-o a ele [*Rubião*], que te ama e é discreto» (id:153).

A loucura de Rubião vem desfazer esse sonho adúltero.

4- Os códigos do amor

Numa relação de amor proibido, censurado, como é a do adultério, os amantes estabelecem códigos entre si para viver esse mesmo amor. No caso do adultério casto, esses códigos são extremamente precisos e ditam a conduta das personagens; resultam de um acordo tácito, combinado ou de uma atitude ou gesto espontâneo que o outro entende perfeitamente.

4.1 O silêncio e o olhar

Já em *La Princesse de Clèves*, a expressão do amor entre Nemours e Mme de Clèves encontrava no silêncio e, sobretudo no olhar, na contemplação, meios apropriados e privilegiados. Nemours, com efeito, vive «songeant à la voir sans songer à être vu» (LAFAYETTE,1993:276); a melhor forma que encontrou para olhar a amada foi roubar-lhe um retrato ou alugar um quarto de onde pudesse avistar as suas janelas. Quando a olha, é sempre de longe e sem que ela se aperceba. Nemours pressiona Mme de Clèves com o olhar; torna-se, deste modo, uma testemunha constante e inoportuna. Aliás, só assim se percebe que, graças aos intentos de Nemours para ver a Princesa, este tenha assistido a duas confissões, revelações. Só assim percebe que ela o ama: «Voir au milieu de la nuit, dans le plus beau lieu du monde, une personne qu'il adorait, la voir sans qu'elle sût qu'il la voyait, et la voir tout occupée de choses qui avaient du rapport à lui et à la passion qu'elle lui cachait, c'est ce qui n'a jamais été goûté ni imaginé par nul autre amant»

(id :255). Mme de Clèves, quanto a ela, foge desse olhar : « elle évitait la présence et les yeux de M. de Nemours » (id :212), mas não escapa ao seu destino. Rousset resume da seguinte forma o argumento desse pequeno romance : « Cette guerre perpétuelle de regards interdits et de regards dérobés, ce recours à des images de remplacements, à des contacts à distance, ce jeu savant qui veut voir et d'une amante qui se cache » (ROUSSET, 1986 :26).

Nas obras que nos ocupam, encontramos a mesma importância do olhar aliado ao silêncio, por vezes, como veículo de expressão do sentimento amoroso.

Em *Le Lys dans la Vallée*, a paixão que assola Félix vive dos seus olhares ardentes que acabam, à custa de imaginação, por transfigurar ou, pelos menos, idealizar Henriette. Desde o início, a presença de Henriette ilumina o olhar de Félix e, tal como em *L'Education Sentimentale*, assemelha-se a uma aparição divina:

« Je fus plus ébloui par elle que je ne l'avais été par la fête [...]. Mes yeux furent tout à coup frappés par de blanches épaules rebondies sur lesquelles j'aurais voulu pouvoir me rouler, des épaules légèrement rosées qui semblaient rougir comme si elles se trouvaient nues pour la première fois, de pudiques épaules qui avaient une âme, et dont la peau satinée éclatait à la lumière comme un tissu de soie » (BALZAC, 1972 :33, 34).

Repare-se no olhar minucioso e atento de Félix que, no espaço dos poucos segundos que durou esta cena, alcançou os mais ínfimos pormenores!

A partir do segundo encontro, parece gerar-se um pacto silencioso que os legitima a reflectir nos seus olhares o que lhes vai na alma: « nous commençâmes à échanger des regards d'intelligence » (id.:75), ou marca o seu entendimento mútuo: « La comtesse me jeta l'un de ces remerciements muets qui brisent un coeur jeune: elle m'accorda le regard qu'elle réservait à ses enfants » (id.:79). O olhar torna-se ainda meio de comunicação entre ambos: “elle me regarda toujours en parlant. Je ne saurais expliquer dans quel état je fus en m'en allant ! », (id. :79) ou, « Je la regardai, en proie à une ivresse qui dut être communicative » (id. :101).

Frequentemente, o silêncio alia-se ao olhar para revelar desejos reprimidos: « Quand les mots manquaient, le silence servait fidèlement nos âmes qui pour ainsi dire entraient l'une chez l'autre sans obstacle [...]. Nous allions dans un gouffre sans fond, nous revenions à la surface, les mains vides, en nous demandant par un regard : « Aurons-nous un seul jour à nous parmi tant de jours ? » (id.:114).

Os motivos do silêncio e do olhar assumem uma centralidade muito mais relevante em *L'Education Sentimentale*. O silêncio na obra de Flaubert foi estudado num artigo de G. Genette, *Silences de Flaubert*, em que o autor destaca momentos de pausa narrativa motivados pelo silêncio das personagens que preferem o sonho à acção: « ... les personnages ont cessé de parler pour se mettre à l'écoute du monde et de leur rêve » (GENETTE, 1976:237); falamos, obviamente de

Frédéric. Porém, o silêncio está também frequentemente associado ao olhar, à contemplação que assume no romance um lugar bastante importante. A palavra *contemplação* e o verbo que lhe está associado são repetidos várias vezes ao longo da obra, constituindo, deste modo, um campo semântico fundamental. A este respeito, MOUCHARD e NEEFS referem que «le mot revient dans *L'Education*. Il a une force sourde» (1986 :243).

Desde a *aparição* quase divina de Marie Arnoux a Frédéric, no barco, que este a contempla, a observa em silêncio, perdido de amor, fixando o mais ínfimo pormenor: «il ne parlait guère pendant ces dîners ; il la contemplait. Elle avait à droite, contre la tempe, un petit grain de beauté ; ses bandeaux étaient plus noirs que le reste de sa chevelure et toujours comme un peu humides sur les bords» (FLAUBERT, 1983 :66). Esta contemplação minuciosa acaba por despertar os seus sentidos : «La contemplation de cette femme l'énevrait, comme l'usage d'un parfum trop fort. Cela descendait dans les profondeurs de son tempérament, et devenait presque une manière générale de sentir, un mode nouveau d'exister » (id. :80).

Em «José Matias», o amor nasce e vive através do olhar, da contemplação. Foi à «luz da lua» de uma noite de Outono que José Matias «avistou» a divina Elisa. Essa contemplação é referida - na primeira fase desse amor e momento do primeiro casamento de Elisa - como «adoração sublime», «adoração de monge» (QUEIRÓS, s/d a:204-208) e diviniza, deste modo, a mulher e a sua beleza. Ao contemplar essa mulher, José Matias contempla a beleza ou a imagem que ele imagina ser a da beleza, imagem essa que se irá degradando à medida que Elisa for trocando de marido.

Com o segundo casamento de Elisa, José Matias deixa de contemplá-la abertamente para passar a espiá-la, escondendo-se por trás das cortinas fechadas «com a face toda devastada pela angústia e pela derrota» (id.:211). Vê-se, assim, atraído pela «divina Elisa», visto que a troca de olhares, a contemplação mútua pressupunham um entendimento, um acordo entre ambos, quase uma posse espiritual. A imagem dada pelo narrador é explícita: «o sentimento deste extraordinário Matias era o de um monge, prostrado ante uma imagem da Virgem, em transcendente enlevo - quando de repente um bestial sacrílego trepa ao altar e ergue obscenamente a túnica da imagem» (id:211).

O objecto da contemplação degradou-se e esta degradação contamina o próprio José Matias que, também ele, se vai degradando, definhando. Leopoldo e Silva explica essa degradação da personagem: «a contemplação angustiada traduz-se no desespero, na perda de si, na ânsia alucinada de continuar amando aquilo que já não é amável, porque distanciado da essência do Amor» (LEOPOLDO E SILVA, 1995:187).

A degradação atingirá o seu clímax quando Elisa, viúva pela segunda vez, toma um amante. Nessa altura, José Matias, arruinado física e moralmente, vive como um mendigo, escondido no portal de uma casa em frente da de Elisa. É de noite, envolvido nas sombras da obscuridade que José Matias agora vigia a casa de Elisa, querendo ser identificado, adivinhado por ela, graças à luz de um cigarro aceso: «E agora avivava desesperadamente o lume, como um farol, para guiar na escuridão os amados olhos dela, e lhe mostrar que ali estava transido, todo seu, e fiel» (QUEIROS, s/d a:219).

E é com a face «voltada para as varandas de Elisa» que é encontrado o cadáver de José Matias.

4.2 O pacto amoroso com a mulher-anjo: o contacto casto entre os amantes

No romance do adultério casto, existem, porém, contactos físicos permitidos no âmbito do código amoroso que os amantes estabelecem entre eles e que nos fazem recordar o código do amor cortês⁹, como refere Rougemont:

«o amor supõe também um ritual: o *domnei* ou *donnoi*, vassalagem amorosa. O poeta conquista a sua *dama* pela beleza da sua homenagem musical. Jura-lhe, de joelhos, uma eterna fidelidade, como se faz a um suserano. Como garantia de amor, a dama dava ao seu poeta-paladino um anel de ouro, ordenando-lhe que se erguesse e depondo-lhe um beijo na fronte. A partir daí, os amantes estão ligados pelas leis da *cortezia*: o segredo, a paciência e a «mesura» [...]. E, sobretudo, o homem será o servo da mulher» (ROUGEMONT, 1968:65).

Em *Le Lys dans la Vallée* e *L'Education Sentimentale*, os amantes, assumido e declarado o seu amor, acordam entre si regras de conduta que podem ou não implicar um contacto físico, seja ele mais ou menos atrevido.

Na obra de Balzac, quando finalmente Henriette se apercebe que também ama Félix, impõe-lhe um ritual de vassalagem amorosa justificado pela sua virtude e pelo seu desejo de se manter virtuosa aos olhos da sociedade: deverá amá-la castamente, sem nunca ter outro centro de interesse senão ela: «ne vous mariez ni avec l'église ni avec une femme, ne vous mariez d'aucune manière, je vous le défends» (BALZAC, 1972: 103); deverá obviamente manter esse amor em segredo e contentar-se com o único contacto físico que ela lhe autoriza: beijar-lhe a mão quando ela o consentir. Félix aceita este jogo amoroso, associando o prazer amoroso à necessidade do

⁹ Convém lembrar a este propósito as palavras de Rougemont: «toda a poesia do Ocidente procede do amor cortês e do romance bretão que dele deriva» (ROUGEMONT, 1968:136).

sofrimento: «Aimer sans espoir est encore un bonheur [...]. J'accepte ce contrat qui doit se résoudre en souffrances pour moi » (id :95-96). Félix aceitou uma proposta de enlace platónico que o obriga a sujeitar-se à fidelidade e à castidade, mas não consegue cumprir essas promessas. Rougemont esclarece que, por paradoxal que seja, «o amor cortês opõe uma fidelidade independente do casamento legal, baseada no só amor. Chega mesma a declarar que o amor e o casamento são incompatíveis» (ROUGEMONT, 1968:29). O amor adúltero impõe, assim, regras estritas, rigorosas de fidelidade, quando os princípios de fidelidade cristãos que fundamentaram a união legítima não foram suficientemente fortes para sujeitar os esposos à fidelidade. Porém, Félix não consegue ter apenas sentimentos puros, castos em relação a Mme de Mortsau e tenta sempre combater os seus impulsos sexuais: «... le désir serpenta dans mes veines comme le signal d'un feu de joie. Après trois mois, je commençais à ne plus me contenter de la part qui m'était faite, et je caressais doucement la main d'Henriette en essayant de transborder ainsi les riches voluptés qui m'embrasaient », ou « L'amant qui n'est pas tout n'est rien. J'aimais donc seul avec les désirs d'un amour qui sait tout ce qu'il veut, qui se repaît par avance de caresses espérées, et se contente des voluptés de l'âme parce qu'il y mêle celle que lui réserve l'avenir » (BALZAC, 1972 :115,203).

Assim, o seu sentimento é sempre prospectivo, no sentido em que se baseia na esperança constante de que, um dia, a sensualidade prevalecerá no pensamento de Henriette sobre a castidade, tal como isso já acontece com ele. Este desejo de sensualidade, de volúpia crescente em Félix condu-lo a ser infiel a Mme de Mortsau; trai Mme de Mortsau com a inglesa Lady Dudley. A partir desse momento, opõem-se na obra a sensualidade e a virtude num combate sem piedade, respectivamente nas figuras de Lady Dudley e Henriette, dividindo cada vez mais Félix: «elle [*Lady Dudley*] était la maîtresse du corps. Madame de Mortsau était l'épouse de l'âme ». Félix ama as duas mulheres : « J'aimais passionément Lady Arabelle... mais j'adorais Henriette » (id:229). Floresce então um conflito no interior de Félix: quem escolher? Esta escolha não deverá prender-se com o estado civil das amadas, pois ambas são casadas.

Reencontramos em *L'Education Sentimentale* imposições muito semelhantes. Logo após a declaração amorosa de Frédéric, Mme Arnoux deixa bem claro que nunca poderá existir qualquer relação física, sexual entre ambos e que deverão manter-se castos: «Il était bien entendu qu'ils ne devaient pas s'appartenir. Cette convention qui les garantissait du péril, facilitait leurs épanchements » (FLAUBERT, 1983 :316).

Tal como Henriette deixa Félix tratá-la pelo seu segundo nome¹⁰, nome que só ele será autorizado a pronunciar, também Mme Arnoux permite que Frédéric a trate por *Marie* (id:317). Ao exemplo de Félix, Frédéric promete a Mme Arnoux que nunca casará (id:313). Tanto Frédéric quanto Félix tendem para idolatrar os objectos pessoais das suas amadas, guardando-os como *fetiches*, como se fossem prolongamentos das mulheres que amam. Frédéric, por exemplo, «contempla le fauteuil où elle s'était assise et tous les objets qu'elle avait touchés. Quelque chose d'elle circulait autour de lui. La caresse de sa présence durait encore » (id:219).

José Matias, também ele, não podia deixar de adorar tudo o que fosse da *divina* Elisa. Não se sabe como os obteve, mas possuía objectos pertencentes a Elisa. Quando se descobriu o seu cadáver, encontrou-se «preso ao pescoço por um cordão, [...] um saquinho de seda, puído e sujo também. Decerto continha flor, ou cabelos, ou pedaço de renda de Elisa, do tempo do primeiro encanto e das tardes de Benfica» (QUEIROS, s/d a:221). Supõe-se que terá havido uma oferta, uma troca entre ambos, ficando, no entanto, a dúvida.

Em *Le Lys dans la Vallée*, Henriette faz a Félix uma curiosa oferta : « - Voilà les cheveux qui me sont tombés depuis un an, prenez-les, ils sont bien à vous, vous saurez un jour comment et pourquoi » (BALZAC, 1972 :218).

Semelhante oferta faz Mme Arnoux em *L'Education Sentimentale* a Frédéric, na última vez em que se encontram: «Elle défit son peigne; tous ses cheveux blancs tombèrent. Elle s'en coupa, brutalement, à la racine, une longue mèche. - Gardez-les ! Adieu ! »(FLAUBERT, 1983:496).

As regras que estas mulheres impõem toleram, todavia, o beijo, enquanto contacto físico máximo. Henriette autoriza Félix a beijar-lhe as mãos sempre que ela assim o entender: «Ne la [*a mão*] prenez que lorsque je vous la donnerai, laissez-moi mon libre arbitre, sans quoi je serais une chose à vous, et cela ne doit pas être » (BALZAC, 1972 :96). Essa é uma forma de ter um ascendente sobre ele, isto é, de lhe dar a entender que é ela que domina a relação, o jogo. É mesmo de um jogo que se trata, pois, ocasionalmente, Henriette age como uma *coquette* que, num gesto de bondade, deixa o amante beijar-lhe a mão: «En vérité, vous avez été bien bon ce soir, vous avez consolé tout mon avenir; prenez, mon ami, prenez!» (id.:96). Para além disso, ciente da sensualidade que pode surgir ao beijar a mão, Henriette apenas consente o beijo na costa da mão: «...elle ne voulut jamais me donner que le dessus et jamais la paume, limite où pour elle commençaient peut-être les voluptés sensuelles » (id:111).

¹⁰ Félix não permite que Lady Dudley o trate pelo mesmo nome que Henriette pronuncia e para a inglesa será Amédée(BALZAC, 1972:256),

Em *L'Education Sentimentale*, Mme Arnoux não impõe este tipo de jogo a Frédéric. O contacto físico é aceite sem ser reprimido. Assim, Frédéric pode apertar nas suas a mão de Mme Arnoux e satisfazer-se nesse breve e limitado contacto: «Frédéric la [a mão] saisissait, doucement: et il contemplait l'entrelacs de ses veines, les grains de sa peau, la forma de ses doigts. Chacun de ses doigts était pour lui, plus qu'une chose, presque une personne » (FLAUBERT, 1983 :317).

Não obstante, aventura-se mais que Félix e chega a beijar Mme Arnoux que corresponde ou pelo menos não desgosta: «... lui prenant la tête à deux main, il se mit à la baiser sur les paupières[...]. Elle acceptait ces caresses, figée par la surprise et par le ravissement » (id. :313). Entre eles, instala-se uma cumplicidade que os leva a tornarem-se confidentes, e que depressa os aflige, pois recorda-lhes o adultério que estão a viver: «cette complicité silencieuse enflamma son visage [de Mme Arnoux] de toutes les rougeurs de l'adultère » (id:313).

Porém, esses leves contactos físicos estão longe de satisfazer o apetite sexual dos dois jovens heróis.

Félix sente que o desejo se apodera dele sempre que toca ao de leve Henriette: «le désir serpenta dans mes veines comme le signal d'un feu de joie. Après trois mois, je commençais à ne plus me contenter de la part qui m'était faite, et je caressais doucement la main d'Henriette en essayant de transborder ainsi les riches voluptés qui m'embrassaient » (BALZAC, 1972 :115). A sensualidade que envolve Félix apenas se manifesta em Henriette no seu leito de morte, através de palavras incoerentes que Félix atribui à loucura da doença.

Em Félix, o erotismo e a sensualidade são constantes ao longo da obra; a sua linguagem está frequentemente repleta de metáforas que, de uma certa forma, sublimam o desejo que o invade. Comparando Mme de Mortsauf a uma planta, o herói de Balzac serve-se das flores, da natureza para transmitir o seu amor; oferece à mulher amada ramos de flores brancas e rosas finas como renda, desvendando

«tout ce que ces naïves créatures ont de plus échevelé, de plus déchiré, des flammes et de triples dards, des feuilles lancéolées, déchiquetées, des tiges tourmentées comme les désirs entortillés au fond de l'âme. Du sein de ce prolix torrent d'amour qui déborde, s'élançe un magnifique double pavot rouge accompagné de ses glands prêts à s'ouvrir, déployant les flammèches de son incendie [...]. Quelle femme enivrée par la senteur d'Aphrodise cachée dans la flouve, ne comprendra ce luxe d'idées soumises, cette blanche tendresse troublée par des mouvements indomptés, et ce rouge désir de l'amour qui demande un bonheur refusé dans les luttés cent fois recommencées de la passion contenue, infatigable, éternelle ?» (id:120-121).

Henriette entende perfeitamente essa linguagem e, metaforicamente também, justificando assim os seus constantes trabalhos manuais, responde a Félix: « ce que vous mettez dans vos bouquets, moi je le disais à mes dessins » (id:136). Esses jogos de palavras que lhes permitem

comunicar acalmam, de um certo modo, os apelos sensuais de ambos: «ces plaisirs neutres nous furent d'un grand secours pour tromper la nature irritée par les longues contemplations de la personne aimée, par ces regards qui jouissent en rayonnant jusqu'au fond des formes pénétrées» (id :121). Não podendo Henriette saciar as suas necessidades sexuais, Félix encontra na pessoa de Lady Dudley a *amante do corpo* que necessitava.

O mesmo desejo sexual invade Frédéric. A ânsia de possuir Mme Arnoux domina-o desde a primeira vez em que a viu e «plus il fréquentait Mme Arnoux, plus ses langueurs augmentaient» (FLAUBERT, 1983:80). Vê-se obrigado a frequentar prostitutas, seguindo os conselhos de Deslauriers: «on se console des femmes vertueuses avec les autres» (id.:82). Depressa se habitua aos prazeres sensuais que Mme Arnoux não lhe pode dar: «une autre soif lui était venue, celle des femmes, du luxe et de tout ce que comporte l'existence parisienne. Il se sentait quelque peu étourdi, comme un homme qui descend d'un vaisseau » (id. :150). É assim que conhece Rosanette, a amante de Arnoux. Começa, deste modo, uma relação algo ambígua. Com efeito, Frédéric parece desejar possuir Rosanette por esta pertencer a Arnoux, tal como Mme Arnoux também lhe pertence. Na impossibilidade de possuir fisicamente a esposa legítima, terá a amante:

«Quant à tromper un ami, Arnoux à sa place ne s'en gênerait guère ! et il avait bien le droit de n'être pas vertueux avec sa maîtresse, l'ayant toujours été avec sa femme, car il croyait l'avoir été, ou plutôt il aurait voulu se le faire accroire, pour la justification de sa prodigieuse couardise. Il se trouvait stupide cependant, et résolut de s'y prendre avec la Maréchale carrément » (id. :174-175).

Aliás, sempre que está com Rosanette lembra-se de Mme Arnoux: «Il était léger en sortant de là, ne doutant pas que la Maréchale ne devint bientôt sa maîtresse. Ce désir en éveilla un autre ; [...]il eut envie de voir Mme Arnoux» (id. :159), ou

« ils [*Frédéric et Rosanette*] allaient côte à côte, elle appuyée sur son bras, et les volants de sa robe lui battaient contre les jambes. Alors, il se rappela un crépuscule d'hiver, où, sur le même trottoir, Mme Arnoux marchait ainsi à son côté ; et ce souvenir l'absorba tellement, qu'il ne s'apercevait plus de Rosanette et n'y songeait pas » (id. :179).

Deste modo, também Frédéric opta por ter uma *amante do corpo* e uma *amante da alma*.

Em «José Matias», o contacto físico é totalmente inexistente:

«Decerto se encontravam na quinta de D. Mafalda; decerto se escreviam, e transbordantemente, atirando as cartas por cima do muro que separava os dois quintais; mas nunca [...] procuraram a rara delícia de uma conversa roubada ou a delícia ainda mais que perfeita de um silêncio escondido na sombra. E nunca trocaram um beijo... Não duvide! Algum aperto de mão fugidio e sôfrego [...] foi o limite exaltadamente extremo que a vontade lhes marcou ao desejo»(QUEIROS, s/d a:204).

Estamos perante o cúmulo da castidade. Só assim se pode justificar o excesso de espiritualismo de José Matias e a procura por parte de Elisa de um *amante do corpo* capaz de lhe saciar a sensualidade já que o *amante da alma* não consegue.

4.3 O pacto amoroso da sedutora: uma variante do jogo de sedução

Sendo as duas *coquettes* que nos ocupam casadas e ciosas do seu estatuto social, preocupam-se constantemente com a sua imagem social, com o que os outros podem pensar delas, a sua reputação. Deste modo, só lhes resta impor aos seus amantes pactos amorosos castos e rigorosos.

A duquesa de Langeais, hábil e experiente *coquette*, quer impor a Montriveau um pacto visando mostrar à sociedade que ele não é o que é, o seu amante:

«La duchesse avait fait un pacte qui lui permettait de prouver au monde, par ses paroles et ses actions, que M. de Montriveau n'était point son amant. Quant à lui, la rusée se promettait bien de le laisser en ne lui accordant d'autres faveurs que celles surprises dans ces petites luttes dont elle arrêtait le cours à son gré. [...] Elle était si sérieusement déterminée à rester physiquement vertueuse, qu'elle ne voyait aucun danger pour elle à des préliminaires redoutables seulement aux femmes bien éprises » (BALZAC, 1977 :965).

Esse é o plano que delineou para eles, plano com certeza já aplicado anteriormente com êxito junto de outros pretendentes. Montriveau, perdidamente apaixonado e desconhecendo tudo do amor, entra no jogo da duquesa, obedece-lhe e «s'applaudissait d'avoir conquis encore un peu plus de terrain» (id.:965). Despersonaliza-se de tal forma que se torna rapidamente alvo de comentários jocosos e «certaines personnes le nommèrent, en plaisantant, *le planton de la duchesse*»(id.:959).

Antoinette reitera-lhe várias vezes que o seu amor deverá manter-se casto: «Vous ne devez être qu'un ami pour moi [...]. Je voudrais vous voir l'instinct, les délicatesses de l'amitié vraie, afin de ne perdre ni votre estime, ni les plaisirs que je ressens près de vous » (id.:960). Montriveau não entende essas regras e rebela-se com tanta frequência que a duquesa vê-se obrigada a esclarecer os seus direitos: «je vous donnerai toujours mon front à baiser[...]. Vous me permettez d'augmenter le nombre de mes poursuivants, d'en recevoir dans la matinée encore plus que par le passé : je veux redoubler de légèreté, je veux vous traiter fort mal en apparence, feindre une rupture ; vous viendrez un peu moins souvent » (id.:964).

Essas regras rebaixam Montriveau que, se num primeiro momento acede a obedecer a Antoinette, num segundo momento, exige dela mais do que as aparências e a castidade podem oferecer. Poucas são as concessões que consegue e estão longe de poder acalmar os seus desejos; a duquesa permite-lhe o tratamento pelo seu primeiro nome, Antoinette (cf. id.:974), autoriza-lhe um beijo casto: «Ainsi, quelques jours après la rencontre de la duchesse et d'Armand de Montriveau, l'assidu général avait conquis en toute propriété le droit de baiser les insatiables mains de sa maîtresse » (id.:959).

Porém, mesmo essa castidade acorda nele o desejo que tenta adormecer : «Et elle lui tendit à baiser sa main encore humide[...]. Aussi, chez un homme épris qui a dans les sens autant de volupté qu'il a d'amour au cœur, ce baiser, chaste en apparence, peut-il exciter de redoutables orages » (id. :956). Mesmo pequenas, essas concessões fazem crer a Montriveau que está a vencer os caprichos da duquesa e pressiona-a cada vez mais, a ponto de esta ter de rever o seu plano de sedução: «elle essaya de se faire haïr, et se montra dure, exigeante, nerveuse, détestable pour Armand» (id.:960). Contudo, não consegue afastar esse temível amante. Montriveau nunca aceitou pacificamente as exigências da duquesa de Langeais, no respeitante à conduta amorosa a adoptar, e são frequentes os incumprimentos às regras que ela estipulou. Todavia, a proximidade da duquesa, a voluptuosidade que os envolve constantemente, desorientam-no. Está ela também prestes a ceder ao desejo natural; mas, inexplicavelmente, Antoinette de Langeais nega-se aos prazeres físicos: «aucune femme n'ose se refuser sans motif à l'amour, rien n'est plus naturel que d'y céder » (id.: 966), e desdobra-se em desculpas metafísicas e teológicas para justificar a sua *coquetterie*.

Cada vez mais este jogo se torna perigoso para ela, pois é-lhe cada vez mais difícil resistir à voluptuosidade que os envolve. E é precisamente ela – que tanto fez para reprimir os impulsos sexuais do amante – que acaba por lhe pedir um beijo no momento do rapto, momento em que percebe que o ama; orgulhosamente, Montriveau recusa-lhe essa benesse (id.:1000). Resta à duquesa «la solitude de son lit voluptueux où la volupté n'avait pas encore mis ses pieds chauds » e onde repete lamentações desesperadas que ninguém ouve : « Je veux être aimée » (id. :1003).

Sofia, por seu lado, não é tão explícita quanto Antoinette de Langeais na definição e imposição de regras de condutas aos seus amantes castos. Preocupa-se muito com a sua reputação e imagina-se frequentemente «objecto de suspeita ou de calúnia» (ASSIS,1995:58).

Para evitar esse mal-estar, limita o seu jogo de sedução a uma troca de olhares intensos. É o que acontece inicialmente com Rubião que julga entender nesses olhares uma reciprocidade do sentimento que o domina e declara-se desajeitadamente, para surpresa de Sofia.

É difícil para ela estabelecer um pacto ou regras de conduta, dado o carácter e comportamento instável de Rubião. Porém, aceita jóias valiosas ou dinheiro que ele lhe dá. É Rubião que, vendo «um princípio de cumplicidade» entre ele e Sofia, se declara e lhe propõe um pacto amoroso que a deixa sem palavra tanto pelo seu teor como pela sua inoportunidade, pede-lhe «que não esquecesse aqueles dez minutos sublimes [e] que, todas as noites, às dez horas, fitasse o Cruzeiro, ele o fitaria também, e os pensamentos de ambos iriam achar-se ali juntos, íntimos,

entre Deus e os homens» (id:41). Este jogo de sedução motivado pelo interesse, pela ganância de Sofia dificilmente poderia estar sujeito a regras devido à loucura crescente de Rubião.

Em *Quincas Borba*, não há praticamente contacto físico entre Rubião e Sofia. Destaca-se, porém, o momento da primeira declaração de Rubião em que este, segurando uma das mãos de Sofia para que ela não fuja, magoa-a, desajeitadamente. Essa atitude, que Sofia mais tarde descreveu pormenorizadamente ao marido, mais que a declaração de amor em si, transtornou momentaneamente o esposo de Sofia: «Palha teve um calafrio; a ideia do contacto das mãos e da força empregada para reter a mulher é que o mortificava mais» (id.:54). Esse aperto de mãos é acompanhado pelos «olhos de fogo» de Rubião que literalmente «devoravam» Sofia que subitamente deixa de ver nele o rapaz «recatado de longos meses» e antevê «um libertino» (id.:41).

Os remorsos frequentes que sente por pensar estar a enganar o suposto amigo Palha (cf id.:27/47) impedem Rubião de ter qualquer tipo de falta de respeito em relação a Sofia. Limita-se a idolatrar recados, cartas que Sofia lhe manda, tentando compreender o que poderá estar por detrás de cada palavra, vendo metáforas e segundas intenções onde não as há: «beijando o papel [...] beijando o nome, o nome dado na pia de baptismo, repetido pela mãe, entregue ao marido como parte da escritura moral do casamento, e agora roubado a todas essas origens e posses para lhe ser mandado a ele, no fim de uma folha de papel...Sofia! Sofia! Sofia!» (id:34).

4.4 O afastamento do amante

Vivendo um amor proibido, ilegítimo, aos dois amantes que querem manter-se castos, só lhes resta afastarem-se um do outro.

No *Lys dans la Vallée*, é Henriette que propõe o afastamento de Félix. É sua pretensão lançá-lo na sociedade parisiense, emancipando-o, consciente, contudo, dos perigos que se lhe depararão: «vous livrez au monde, n'est-ce pas renoncer à vous ? mais je vous aime assez pour sacrifier mes jouissances à votre bel avenir » (BALZAC, 1972:153). A par do sucesso profissional, Félix descobre também os prazeres, futilidades e luxo da sociedade citadina, nomeadamente através de Lady Dudley que se torna sua amante. O jovem já só regressa a Clochegourde quando Henriette adoece após ter descoberto a sua relação com Lady Dudley. O afastamento de Félix de Henriette exemplifica na perfeição a teoria de Rousseau segundo a qual o homem é puro, a sociedade é que o corrompe. Enquanto permaneceu junto de Henriette, onde o espaço inspirava a virtude, soube manter-se puro, apesar dos temíveis e cada vez mais insistentes apelos da carne. Quando se integrou na sociedade parisiense, transformou-se, deixando-se corromper por ela.

O caso de Frédéric em *L'Education Sentimentale* é sensivelmente diferente. Com efeito, os seus vários afastamentos de Mme Arnoux resultam sempre de uma frustração por não poder possuí-la. Essas frustrações, por sua vez, têm origem ora na preocupação de Frédéric com a sua imagem social, ora no seu despeito por ter sido repreendido por Mme Arnoux, ora por orgulho puro e simplesmente.

A primeira separação que Frédéric impõe é resultado da falência económica que vitimou a sua família. Preocupado como sempre com o olhar e dizeres da sociedade, afasta-se voluntariamente de Mme Arnoux, não suportando o seu novo estatuto social de pobre: «Ruiné, dépouillé, perdu! [...]. Il maudissait le sort, il aurait voulu battre quelqu'un ; et, pour renforcer son désespoir, il sentait peser sur lui une sorte d'outrage, un déshonneur. [...]Et elle, Mme Arnoux, comment la revoir, maintenant ? Cela, d'ailleurs, était complètement impossible » (FLAUBERT, 1983 :108). Só regressa a Paris após ter recebido uma herança que não esperava, mas que, na sua opinião, o reabilitava aos olhos da sociedade parisiense e, sobretudo, de Mme Arnoux.

O afastamento seguinte é motivado pelo orgulho de Frédéric: tendo emprestado dinheiro a Arnoux, pensou que receberia a visita de Mme Arnoux que viria agradecer-lhe. Como tal não aconteceu, sentiu-se ferido no seu orgulho e decidiu não visitar mais os Arnoux. Data também desse momento o seu relacionamento com Rosanette, que nasce como uma espécie de vingança contra Mme Arnoux (cf, id.:235).

Mas o amor é mais forte e chega o momento em que Frédéric, finalmente, consegue declarar o seu amor a Mme Arnoux. Vivem momentos idílicos até ao dia em que Frédéric decide marcar um encontro num apartamento que alugou para, finalmente, poderem consumir o seu amor. Mme Arnoux vê-se obrigada a faltar ao encontro devido à doença repentina do filho e é impossibilitada de avisar o amante que julga que foi, mais uma vez, enganado. Esse é o momento do afastamento mais crucial para esta relação, pois, mesmo tendo voltado a ver-se casualmente após o sucedido, nunca chegarão a desfazer completamente o equívoco que se gerou. O amor de Frédéric transforma-se em ódio e regressa para os braços de Rosanette como forma de vingança contra Mme Arnoux: «Alors, par un raffinement de haine, pour mieux outrager en son âme Mme Arnoux, il l'emmena [Rosanette] jusqu'à l'hôtel de la rue Tronchet, dans le logement préparé pour l'autre » (id :330).

As separações impostas por Frédéric – ao contrário de *Le Lys dans la Vallée*, em que essas pretendiam acalmar e, ao mesmo tempo, preservar e reforçar o amor entre os dois amantes – são frutos da frustração do herói por não poder consumir o seu amor. É-nos revelada assim a fraqueza psicológica da personagem que facilmente se deixa derrotar por preconceitos sociais e

cede demasiado depressa aos seus impulsos, sempre que encontra qualquer contrariedade. Tudo concorre, mais uma vez, para nos dar uma imagem negativa da personagem que se revela um anti-herói.

Em «José Matias», verificam-se dois afastamentos do protagonista, sempre após a morte de um dos maridos da “divina” Elisa; ao contrário dos heróis anteriores, Félix e Frédéric, José Matias foge do amor. Sempre que antevê a possibilidade de uma maior aproximação de Elisa, afasta-se deliberadamente para voltar apenas depois desta ter assumido um compromisso com outro homem. LEOPOLDO E SILVA explica esta aparente incongruência: «José Matias foge para não sucumbir ao prosaico, para preservar-se da promiscuidade da existência, para continuar amando absolutamente, essencialmente» (id:186).

O primeiro afastamento de José Matias assemelha-se a uma fuga: José Matias apressa-se a ir para o Porto mal sabe da morte do primeiro marido de Elisa, lançando para o terraço onde costumava avistá-la, «um olhar em que transparecia inquietação, ansiedade, quase terror!» (QUEIROS, s/d a:207). O mesmo acontecerá após a morte do segundo marido: «José Matias inteiramente se sumiu, se evaporou, sem que [...] revoassem novas dele, mesmo incertas» (id:216). O herói de Eça foge dos prazeres terrenos, foge da mulher para se refugiar na contemplação do amor. Ama a essência, o espírito do amor, não a mulher em si. Qualquer contacto, qualquer aproximação com a mulher verdadeira, real, pode aniquilar a imagem que ele criou e venera. Nesta perspectiva, para que o amor seja eterno, só lhe resta fugir.

La Duchesse de Langeais é o único romance do nosso corpus em que não é o protagonista masculino a afastar-se mas, sim, a heroína.

Antes de nos debruçarmos concretamente sobre este afastamento, convém recordar as circunstâncias que o antecederam. Montriveau abandona Antoinette, ou melhor dizendo, passa a ignorá-la, numa espécie de jogo que o seu amigo Roquerolles lhe terá sugerido. Antoinette sofre com este desdém, humilha-se, rebaixa-se em vão. Pensando que Montriveau não a ama mais, decide morrer para o mundo, enclausurando-se num convento perdido em Espanha. Abandona o seu estatuto, a vida mundana, numa atitude típica de heroína romântica. Esse afastamento é definitivo e inexorável. A duquesa despediu-se da vida e do amor, pagando com a sua vida a crueldade da *coquette* que foi. Só anos mais tarde Montriveau descobre o seu esconderijo, mas já é tarde demais para a duquesa que morre, inexplicavelmente, na noite em que o amante se preparava para a libertar da sua clausura.

Em *Quincas Borba*, Rubião é assolado várias vezes pela necessidade de se afastar de Sofia, tentando reprimir, adiar a «tentativa de adultério» (ASSIS, 1995:61). Impõe-se, como um castigo pela declaração de amor que fizera a Sofia, regressar a Minas. Mas depressa se esquece

desta decisão. De seguida, decide casar para matar «a paixão que o ia comendo aos poucos, sem esperança nem consolação» (id:89). Porém, sonhou demasiado com o casamento em si e esqueceu-se que tinha de encontrar uma noiva para que pudesse haver casamento.

Finalmente, o afastamento efectivo resultou de uma suposta traição de Sofia com Carlos Maria. Uma série de equívocos, olhares e troca de palavras levaram Rubião a desconfiar de uma relação amorosa adúltera entre Sofia e Carlos Maria. Cego pelo ciúme, Rubião acusa Sofia de tê-lo enganado, como se eles tivessem uma relação ou como se fosse ele o seu legítimo amante: «A senhora é que não tem sido sincera comigo, porque me tem enganado[...] a senhora é que me tem enganado e muito e sem compaixão. Que ame a seu marido, vá; perdoava-lhe; mas que...» (id.:112). Consegue, assim, afastar-se durante alguns meses, envergonhado pela atitude de Sofia. Porém, o anúncio do casamento de Carlos Maria com a prima de Sofia desfaz na mente de Rubião todos os equívocos e regressa a casa de Sofia.

5- O lugar de encontro

O lugar ou ponto de encontro dos amantes castos também tem a sua relevância e o seu significado para a compreensão da temática que nos ocupa.

Em *Le Lys dans la Vallée*, descobrimos em Félix um gosto pela natureza tipicamente romântico. O herói, movido pelo desejo de fugir de uma comunidade humana na qual não se revê, aspira a uma solidão propícia à meditação e à exploração do *eu*, procura a harmonia dos campos, dos bosques ou das montanhas. Mais do que nas outras obras que nos ocupam, em *Le Lys dans la Vallée*, verifica-se que o lugar, o espaço, está em íntima harmonia com as personagens. Sem ainda saber onde poderá morar Henriette, que conheceu num baile, mal chega a Clochegourde, Félix estabelece de imediato uma afinidade, uma correspondência lógica entre este espaço e essa mulher:

«Là se découvre une magnifique coupe d'émeraude au fond de laquelle l'Indre se roule par des mouvements de serpent. À cet aspect, je fus saisi d'un étonnement voluptueux que l'ennui des landes ou la fatigue du chemin avait préparé. – Si cette femme, la fleur de son sexe, habite un lieu dans le monde, ce lieu, le voici ! » (BALZAC, 1972:37).

Esse vale que descreve é a mulher que ama; e essa mulher é o vale: «Elle était [...] le Lys de cette vallée où elle croissait pour le ciel, en la remplissant du parfum de ses vertus » (id. :37).

No romance, a imagem do rio surge também simbolicamente associada à paixão: «L'amour infini, [...] je le trouvai exprimé par ce long ruban d'eau qui ruisselle au soleil entre deux rives vertes » (id. :37). A imagem da água está, aliás, sempre ligada a Henriette, cujas pala-

vas parecem fluir como «des flots menus, murmurés par la mer sur un sable fin» (id. :131) ; os seus olhos estão «constamment attachés sur la rivière » (id :44) ; dela, « la sensibilité coule à torrents » (id :76). A simbologia da água acompanha positivamente o romance casto entre os dois amantes. Porém, a relação entre Lady Dudley e Félix trará o inferno, o deserto, a morte ao vale e, portanto, a Henriette: «L'ouragan de l'infidélité, semblable à ces crues de la Loire qui ensablent à jamais une terre, avait passé sur son âme en faisant un désert là où verdoyaient d'opulentes prairies » (id. :233). A mesma imagem é retomada por Félix quando tenta justificar-se perante Henriette : « j'ai eu soif au milieu du désert » (id.:245).

Em *L'Education Sentimentale*, o espaço de encontro dos dois amantes castos não se reveste do mesmo valor simbólico que tem no romance de Balzac. Todavia, sendo-nos este dado a conhecer pelo olhar subjectivo da personagem Frédéric¹¹, encontramos algumas correspondências que julgamos pertinentes. A casa de Mme Arnoux, no início do romance, parece estar em harmonia com a personagem: «c'était un endroit paisible, honnête et familial tout ensemble» (FLAUBERT, 1983:54). Esta simbiose parece desfazer-se quando Frédéric conhece a segunda casa dos Arnoux, para onde tiveram de mudar por motivos financeiros (que, na altura, Félix desconhecia): «... l'abat-jour de la lampe [...] assombrissait l'appartement. [...] Ne retrouvant plus Mme Arnoux dans le milieu où il l'avait connue, elle lui semblait avoir perdu quelque chose, porter confusément comme une dégradation, enfin n'être pas la même » (id :129-130). O espaço acompanha e revela a degradação moral e financeira das personagens. O escuro, as sombras passam a dominar sobre a luz que iluminava a presença de Mme Arnoux. As tensões entre M. e Mme Arnoux são cada vez mais frequentes e parecem ecoar no silêncio do apartamento: «Alors, il se fit un grand silence; et, tout, dans l'appartement, sembla plus immobile» (id.:196). Deparamo-nos com outro momento na obra em que o espaço evidencia a degradação moral das personagens na altura em que Frédéric reflecte sobre os motivos que o levam constantemente a pensar em Mme Arnoux quando está com Rosanette e vice versa. E chega a uma conclusão extremamente elucidativa:

«cette confusion était provoquée par des similitudes entre les deux logements. Un des bahuts que l'on voyait autrefois boulevard Montmartre ornait à présent la salle à manger de Rosanette, l'autre, le salon de Mme Arnoux[...] ; puis une foule de petits cadeaux, des écrans, des boîtes, des éventails allaient et venaient de chez la maîtresse chez l'épouse, car, sans la moindre gêne, Arnoux, souvent, reprenait à l'une ce qu'il lui avait donné, pour l'offrir à l'autre » (id. :171).

Em «José Matias», o local de encontro, ou melhor dizendo, de contemplação dos dois amantes, vai-se tornando gradualmente mais noturno, à medida que os casamentos de Elisa se vão

¹¹ A este propósito, RAIMOND fala de «réalisme subjectif» (RAIMOND, 1981a :97).

sucedendo. O primeiro encontro, como a maioria dos seguintes, aliás, ocorre de noite, no terraço, numa noite de Outono, apadrinhado pela lua. Irradiando a escuridão, surge no terraço da casa em frente da de José Matias, a luminosa, a sublime, a divina Elisa, de branco vestida, como já vimos.

Durante o primeiro casamento de Elisa, os amantes contemplavam-se de frente, sem se esconder. Após o segundo casamento, José Matias esconde-se por «trás das cortinas fechadas, através de uma escassa fenda» (id:211), para mirar Elisa. E nessa altura, já se adivinha um desfecho trágico para esse amor; o terraço passou a ser «fatal» (id.:214) e o narrador não pode deixar de conjecturar: «talvez fosse apenas a fatalidade dos jardins vizinhos» (id:213).

Com o terceiro homem na vida de Elisa – o amante casado -, José Matias passa a viver na rua, escondido na sombra de um portal escuro e sujo. As noites de outono cederam o lugar às noites negras e frias de inverno. Para José Matias, também chegou o inverno da vida.

Em relação às duas últimas obras que constam do nosso corpus, o local de encontro entre os amantes assume um significado e uma relevância maior em *La Duchesse de Langeais* do que em *Quincas Borba* porque funciona como um elemento integrante da tática de sedução da *coquette* mundana, que é Antoinette de Langeais, e ilustra na perfeição o modo de vida da aristocracia galante e ociosa dos séculos XVIII e XIX.

Nesse sentido, destacamos dois locais privilegiados: o baile nos salões aristocratas – enquanto espaço aberto de convívio social (regido por leis próprias) – e o *boudoir* da *coquette*, espaço íntimo.

O baile é o acontecimento social em que homens e mulheres estão frente a frente, podendo falar, conhecer-se, cortejar-se (cf. DAUMAS, 1999:45); é também o lugar privilegiado de sedução em que se observam e avaliam comportamentos e caracteres. É num baile que Antoinette de Langeais conhece M. de Montriveau e decide fazer dele o seu amante casto. É ainda noutros bailes que Antoinette exhibirá a sua mais recente conquista como um trofeu, segura de que, fazendo-se acompanhar por ele, «personne n'hésiterait à le croire passionnément amoureux d'elle» (BALZAC, 1977:937). O baile é, assim, o espaço das aparências, daquilo que se quer mostrar, da face visível de um jogo de sedução que se desenvolve no *boudoir* da *coquette*.

É no *boudoir* – «lieu de prédilection» para desenvolver e «perfectionner le potentiel érotique» da *coquette* (STEWART, 1973:51) – que Antoinette de Langeais recebe Montriveau. Aí, tudo é preparado para levar a bom porto a estratégia de sedução da duquesa: a iluminação é sabiamente controlada de forma a deixar ver apenas o necessário e a permitir adivinhar subtilmente tesouros a descobrir. Assim, a primeira vez que Montriveau penetra nos aposentos da duquesa, fica surpreendido por ser recebido num «obscur boudoir» (BALZAC, 1977:952), totalmente desconhecedor das intenções da duquesa. Mal consegue vê-la, apenas adivinhar as suas formas suge-

ridas pelo «clair-obscur produit par la tremblante lueur d'une seule bougie placée loin d'elle» (id.:952). E esse jogo de sugestões agudiza a sua curiosidade e o seu desejo natural.

Para receber o amante, é também necessário dominar a arte de se vestir ou, melhor dizendo, de se despir. A este propósito, STEWART esclarece que, para a *coquette*, «il convient de recevoir habillée, on s'habille donc d'une façon délicatement indécente qu'on fait passer en principe pour une inattention [...] pour laisser soupçonner ou entrevoir au mieux ses charmes » (STEWART, 1973 :44-45). É assim que Montriveau – « pauvre écolier » (BALZAC, 1977 :952) – *surprende* « sa vaporeuse sylphide enveloppée d'un peignoir de cachemire brun habilement bouillonné, languissamment couchée sur le divan » (id. :952). Tudo é habilmente estudado desde a roupa à posição lânguida em que se encontra deitada, parecendo descansar. Se o roupão apenas sugere, a *coquette* pode ser mais explícita e revelar ao amante, *inadvertidamente*, como é óbvio, um pé, um braço, numa nudez estudada que «à une époque où d'ordinaire ni les pieds, ni les chevilles, ni les jambes, ni les bras[...] n'étaient découverts en public, un pied ou un bras exposé comportait une suggestion érotique dont s'extasiait maint héros de roman» (STEWART, 1973 :44). É assim que, «en faisant sauter par un mouvement plein de grâce le coussin qui lui couvrait les pieds [...], elle [*les*] laissa voir dans toute leur clarté » (BALZAC,1977 :953). O resultado não se faz esperar no inexperiente Montriveau : «Madame, en Asie, vos pieds vaudraient presque dix mille sequins » (id. :953).

O *boudoir*, lugar privilegiado onde a sedutora revela todo o seu poder, diminui, rebaixa lamentavelmente o homem : «C'eût été grande pitié pour l'un de ceux qui connaissait la magnifique valeur de cet homme, de le voir devenu si petit, si tremblant, de savoir cette pensée, dont les rayons pouvaient embrasser des mondes, se rétrécir aux proportions du boudoir d'une petite maîtresse » (id. :952-953).

Em *Quincas Borba*, o espaço não está ao serviço de qualquer estratégia de sedução e assume uma relevância mínima. Os encontros entre Sofia e Rubião ocorrem, na sua maioria, em casa dos Palha. Apesar dos escassos momentos descritivos que percorrem o romance, apercebemo-nos que a casa do casal se torna mais opulenta, melhor decorada, à medida que a fortuna dos Palha vai aumentando e a de Rubião, diminuindo. É através do olhar pouco perspicaz de Rubião que nos damos conta da melhoria de condições de vida do casal: «O Palha vive agora um pouco melhor...– e Rubião lançava os olhos aos móveis, porcelanas, cristais, reposteiros» (ASSIS,1995:127). O espaço, neste caso, serve o propósito de mostrar a ganância desfreada do casal Palha.

6- A vida conjugal da mulher amada

Seria impossível falar de adultério, sem nos referirmos às pessoas dos maridos enganados. Nesse ponto, a nossa análise privilegiará dois vectores que parecem destacar-se: por um lado, temos heroínas infelizes no seu casamento, dominadas, enganadas por maridos pouco escrupulosos; por outro, temos maridos coniventes com a situação de adultério ou que, pelo menos, mostram uma certa passividade perante a infidelidade. Verificaremos, deste modo, entre outros aspectos, a imagem que perpassa em cada obra da figura do marido, bem como as relações que cada um mantém com o amante espiritual das suas esposas.

6.1 A infelicidade / tédio conjugal : a imagem do marido

Neste primeiro grupo de mulheres casadas infelizes, emquadram-se Henriette, Mme Arnoux e Antoinette de Langeais, enganadas, traídas, violentadas ou simplesmente desiludidas pelo casamento.

Tanto M. de Mortsauf como M. Arnoux oferecem-nos retratos bastante negativos. Começando pelo nome de M. de Mortsauf, verificaremos que este o define: «morto mas que vive». Ele é descrito como egoísta e como um ser possuidor de uma agressividade inconsciente e latente. Sofre de mudanças de humor bruscas e é hipocondríaco. A emigração envelheceu-o e voltou deficiente e gasto; era tido por um bruto por quem o conhecesse, e dizia rezear o progresso e os homens cultos. É caracterizado como avaro, com um carácter extremamente instável, dado a cóleras repentinas, brusco, sujeito a profundas tristezas sem motivos; tinha também momentos de loucura em que gritava e que assustavam a mulher, os filhos e quem o conhecesse. Até é impotente, apesar de ter dois filhos, «personne ne soupçonnait-il l'incapacité réelle de M. de Mortsauf » (BALZAC, 1972 :67).

Assim, o quadro que Balzac, através de Félix, nos pinta de M. de Mortsauf em tudo justificaria o adultério de Henriette; a caracterização de M. de Mortsauf enaltece a sua esposa que, por respeito a quem nunca a respeitou, soube manter-se pura até ao fim. M. de Mortsauf foi talvez o único a nunca se aperceber do sentimento que unia Henriette e Félix, mas nem por isso o leitor se compadece mais com esta figura que não inspira compaixão senão a Mme de Mortsauf.

Félix pretende ganhar a confiança de M. de Mortsauf, apesar do medo que este lhe inspira, para poder estar mais próximo de Henriette; «J'avais peur qu'en surprenant le langage de mes

yeux, M. de Mortsaufr ne me tuât sans réflexion[...]. La lutte ne me faisait pas trembler, mais je ne voulais pas perdre la vie sans avoir goûté le bonheur d'un amour partagé » (BALZAC, 1972 :74). O plano de Félix que consistia em aproximar-se de M. de Mortsaufr resulta perfeitamente, visto este último o tomar praticamente por confidente.

O desejo de morte do marido é muito forte em Félix, apesar de não ver em M. de Mortsaufr um rival efectivo, pois este era impotente. Parece que uma coabitação a três agradaria a Félix, e tenta, por todos os meios, ganhar a confiança de M. de Mortsaufr. Há, contudo, momentos em que Félix desejaria a morte deste marido incómodo: «Je ne sais quel démon me disait d'attendre près d'Arabelle le moment où quelque désespoir, où la mort du comte me livrerait Henriette » (BALZAC, 1972 : 273-274).

M. Arnoux de *L'Education Sentimentale* revela participar de bastantes pontos em comum com M. de Mortsaufr. Com efeito, a exemplo de M. de Mortsaufr, Arnoux é caracterizado de forma bastante pejorativa. Não revela nem a sua agressividade, nem as suas crises de loucura, porém, outros defeitos não menores o caracterizam e permitem realçar, pela oposição, a virtude e honestidade da sua esposa.

O primeiro aspecto que nos é revelado de M. Arnoux prende-se com o seu carácter mulherengo. É o amante socialmente reconhecido de Rosanette. Graças ao seu negócio de compra e venda de mobiliário e objectos decorativos, consegue ausentar-se o suficiente do lar legítimo para criar em Rosanette a ilusão de que vive com ela. Aliás, como já o vimos, ele tenta mobilar, decorar o apartamento da amante com o mesmo estilo da sua casa, criando, assim, em Frédéric a ilusão que as duas casas são idênticas. Revela também a sua falta de carácter ao trocar com demasiada facilidade as prendas que dá, ora à mulher ora à amante. Se, num primeiro momento, Mme Arnoux desconhecia esse segundo lar, depressa se apercebe da infidelidade, mas, conhecedora da traição, continua a defender o marido e a resistir, com dignidade estóica, aos encantos de Frédéric.

Arnoux revela-se ainda extremamente vulgar quando se refere à mulher e suas intimidades em público: «Arnoux se lamentait devant lui sur l'humeur de sa femme, son entêtement, ses préventions injustes [...] et, passant à ses qualités corporelles, il prodiguait les révélations, avec l'étourderie de ces gens qui étalent leurs trésors dans les auberges » (id. :202), ou, sendo ainda mais explícito: «Et Arnoux recommença son éloge [*de Mme Arnoux*] [...]. Il ajouta d'une voix basse, en roulant des yeux : - Et comme corps de femme ! » (id:216). Estas atitudes grosseiras de Arnoux chocam Frédéric que encontra que Mme Arnoux fica pessoal e socialmente rebaixada pela vulgaridade do marido: «Cette privauté déplut à Frédéric, il se recula [...]. Mme Arnoux,

elle-même, se trouvait comme diminuée par la vulgarité de son mari » (id.:51); Arnoux chega inclusivamente a aconselhar Frédéric: «Ne vous mariez pas, mon pauvre ami, non croyez-moi!» (id.:196), conselho que M. de Mortsauf já tinha dado a Félix (cf. BALZAC, 1972:137).

Outra faceta de Arnoux também bastante negativa é a sua desonestidade nos negócios que o levou à ruína. Sabemos que ele compra e vende objectos decorativos no início do romance. Porém, é várias vezes obrigado a mudar de estabelecimento e de ramo, devido a situações pouco claras. Num momento de crise económica, Arnoux não hesita em pedir dinheiro emprestado a Frédéric. Aproveitando-se dos sentimentos de Frédéric pela sua mulher, Arnoux, inteligentemente, ludibria o jovem.

Perante o retrato de Arnoux traçado de forma tão pejorativa, a virtude de Mme Arnoux resplandece. Porém, a relação do casal não é pacífica. Se Mme Arnoux aceita, em silêncio, as traições, depressa se instala entre eles um clima de desconfiança, mal-estar e suspeita, presenciado por Frédéric que passa a ser elemento moderador nas discussões do casal:

«Il [*Frédéric*] assistait aux dîners où Monsieur et Madame, en face l'un de l'autre, n'échangeaient pas un mot : ou bien, Arnoux agaçait sa femme par des remarques saugrenues. Le repas terminé, [...] il [*M. Arnoux*] s'en allait enfin ; et elle abordait immédiatement l'éternel sujet de plainte : Arnoux. Ce n'était pas son inconduite qui l'indignait. Mais elle paraissait souffrir dans son orgueil, et laissait voir sa répugnance pour cet homme sans délicatesse, sans dignité, sans honneur » (id. :199).

Bem distinta, nesse aspecto, da heroína de *Le Lys dans la Vallée* que aceita passivamente as agressões morais do marido, Mme Arnoux não consegue encarar o marido, fecha-se num irremediável silêncio : «ils en étaient à cette période où, dans les unions disparates, une invincible lassitude ressort des concessions que l'on s'est faites et rend l'existence intolérable. Mme Arnoux se retenait pour ne pas éclater, Arnoux s'assombrissait ; et le spectacle de ces deux êtres malheureux attristait Frédéric » (id. :204).

Esta situação poderia, eventualmente, justificar qualquer infidelidade por parte de Mme Arnoux. Mas esta mantém-se pura, honesta, virtuosa. Todavia, paira sobre ela a ameaça de uma infidelidade espiritual, do adultério casto que é socialmente mais aceitável que o adultério físico, consumado, pois não quebra os votos do casamento, dado que, social e legalmente falando, o adultério envolveria necessariamente uma relação sexual; contudo, moralmente, Mme Arnoux quebrou os seus votos. Parece-nos, aliás, que a preocupação com a imagem social é muito forte em *L'Education Sentimentale*; já Frédéric se preocupa constantemente com o que pensarão dele.

Entre Frédéric e Arnoux instala-se também uma relação curiosa. No início do romance, Frédéric idolatra praticamente o marido da mulher que ama. Defende-o abertamente contra tudo e contra todos: «Frédéric s'était convaincu lui-même en défendant Arnoux. Dans l'échauffement de son éloquence, il fut pris de tendresse pour cet homme intelligent et bon, que ses amis calom-

niaient et qui maintenant travaillait tout seul, abandonné » (id. :50). Contudo, à medida que as relações entre os dois homens se vão estreitando, Frédéric começa a ver em Arnoux o homem com todos os seus defeitos: «Frédéric, dans ces longs tête-à-tête, reconnut que le marchand de peinture n'était pas fort spirituel" (id.:78); e, assim sendo, deixa, pouco a pouco, de sentir ciúme do demasiadamente imperfeito Arnoux: «une chose l'étonnait, c'est qu'il n'était plus jaloux d'Arnoux» (id.:81). Aliás, Frédéric não consegue compreender ele próprio a estima que o liga a este homem que ele deveria, supostamente, odiar: «Et Frédéric (cela tenait sans doute à des ressemblances profondes) éprouvait un certain entraînement pour sa personne. Il se reprochait cette faiblesse, trouvant qu'il aurait dû le hair, au contraire » (id. :202).

Os laços entre eles aprofundam-se, ao ponto de Frédéric se tornar confiante e amigo de Arnoux. Este último convida-o para jantar em sua casa e em casa da amante; fala com o jovem sobre a mulher e Frédéric, conhecendo as fraquezas de Arnoux, tenta afastá-lo da esposa lisonjeando a amante: «il songea que plus Arnoux serait détaché de sa femme, plus il aurait de chances auprès d'elle. Alors, il se mit à faire l'apologie de Rosanette, continuellement ; il lui représenta tous ses torts à son endroit, conta les vagues menaces de l'autre jour » (id. :174). Porém, essa tática não lhe permite colher os frutos desejados; paradoxalmente, Arnoux parece cada vez mais ligado à mulher. Depois de Arnoux lamentar os defeitos da esposa, Frédéric aconselha-o: «- A votre place, disait Frédéric, je lui ferais une pension, et je vivrais seul. Arnoux ne répondait rien ; et un moment après, entamait son éloge. Et elle était bonne, dévouée, intelligente, vertueuse » (id. :202) ; ou « au lieu de la rupture qu'il [Frédéric] attendait, voilà que l'autre, au contraire, se mettait à la chérir et complètement, depuis le bout de ses cheveux jusqu'au fond de l'âme » (id. :216).

Esta é, aliás, a única tática que Frédéric empreende no sentido de preparar o caminho para a conquista de Mme Arnoux. Revelando-se esta infrutífera, Frédéric demonstra uma grande falta de vontade e um carácter fraco: começa a frequentar Rosanette, pois se não consegue possuir a mulher de Arnoux, conseguirá a sua amante.

Tal como já acontecera com as heroínas de *Le Lys dans la Vallée* e *L'Education Sentimentale*, a duquesa de Langeais teve um casamento de conveniência com M. de Langeais, determinado pelas famílias de ambos segundo os hábitos aristocráticos da época. Tratou-se de um casamento sem amor em que os caracteres orgulhosos dos dois noivos depressa entraram em conflito. Comandante de uma divisão militar, M. de Langeais tinha na vida militar um pretexto para a sua ausência. No entanto, esta separação «de fait et de coeur» (BALZAC, 1977:937) não era conhecida da sociedade que, curiosamente, não se questionava sobre a constante ausência do marido de Mme de Langeais. Sendo os laços do casamento indissolúveis aos olhos da Igreja, os Lan-

geais mantêm um casamento de fachada, mas que obriga Mme de Langeais a respeitar o voto de fidelidade ao marido imposto pelo casamento de forma a poder usufruir dos privilégios sociais a que a sua condição de mulher casada dá acesso. Compreende-se a atitude da duquesa se tivermos em conta que, naquela época, «la femme reste [...], quels que soient les motifs et la durée de la séparation, astreinte à la fidélité conjugale et toute liaison amoureuse l'entraînerait à subir les lourdes peines prévues pour châtier les épouses adultères» (RONSIN, 1990 :31).

Várias vezes, recorda a Montriveau os laços que a unem a M. de Langeais e os deveres que tem para com ele: «Si la manière dont je vis avec M. de Langeais me laisse la disposition de mon cœur, les lois, les convenances m'ont ôté le droit de disposer de ma personne [...]. Il ne m'aime pas, il n'est pas bien pour moi, mais j'ai des devoirs à remplir envers lui » (id. :961-964). Mais uma vez, são as aparências que importam.

Montriveau não entende os argumentos dados por Antoinette: não entende, entre outros aspectos, que «un mariage annulé depuis longtemps» (id.:965) possa exigir o sacrifício desta mulher. Para poder amar livremente Antoinette, está disposto a desafiar a fatalidade e libertá-la do casamento que assumiu, matando M. de Langeais. Esta opção assusta Antoinette não só pela brutalidade do acto, mas também pela agressividade que domina esse homem de quem tem cada vez mais medo.

Porém, nem com a morte natural de M. de Langeais, os dois amantes estarão livres para assumirem o seu amor.

6.2 A convivência/complacência dos maridos

Neste grupo, deparamo-nos com um marido conivente com o adultério casto, Cristiano Palha de *Quincas Borba*, e os maridos mais ou menos complacentes com a situação de adultério casto de Elisa.

Assim que conhece Rubião, Cristiano Palha pensa nas vantagens de se tornar “amigo” de tal personagem. Palha é-nos apresentado como «jeitoso, activo e tinha o faro dos negócios e das situações» (ASSIS,1995:36). Porém, «o pior é que ele despendia todo o ganho e mais» em «vestidos caros e jóias para a mulher, adornos de casa ...» (id:36). Vive acima das suas possibilidades e exhibe-se em locais sociais como o teatro, «sem gostar dele», e em bailes «em que se divertia um pouco» (id.:37).

A chegada de Rubião foi providencial para Palha, que vê nele um meio de dar resposta à sua crescente necessidade de dinheiro. Dizendo-se seu amigo, começa a explorá-lo. Depressa se

apercebe do interesse de Rubião pela mulher e, longe de se sentir incomodado com o facto, incentiva a esposa a agradar-lhe, a «tratá-lo com atenções particulares» (id.:55).

Palha serve-se dos atributos da mulher que exhibe perante Rubião para entontecê-lo; assim, «decotava a mulher sempre que podia, e até onde não podia, para mostrar aos outros as suas venturas particulares» (id.:37). Ao incentivar a exibição sensual do corpo de Sofia, Palha transforma-a num objecto sexual digno de ser possuído, prostituindo-a praticamente. Palha fica, por exemplo, extremamente desapontado por causa de uma queda de cavalo sofrida por Sofia não ter descoberto mais do que a bota ao olhar de Rubião: «E lastimava que o causal tivesse parado na ponta da bota [...]. Palha imaginava o pasmo e a inveja da única testemunha do desastre, se este fosse menos incompleto» (id.:155).

Chega inclusivamente ao ponto de endereçar cartas a Rubião com a assinatura da mulher: «Achava natural que as gentilezas da esposa chegassem a cativar um homem – e Rubião podia ser esse homem; mas confiava tanto no Rubião, que o bilhete que Sofia lhe mandara, acompanhando os morangos, foi redigido por ele mesmo» (id.:54).

Tudo é válido para Palha conquistar a confiança do ingénuo e «simplório» (id.:56) Rubião a fim de explorá-lo. E, sem praticamente dar por isso, Rubião começa a pagar as dívidas de Palha (cf. id.:47) que, entretanto, o convence a ser seu sócio num negócio de importação para o qual lhe pediu «uns bons pares de contos de réis» (id.:78), e depois torna-se «depositário dos títulos de Rubião (acções, apólices, escrituras) que estavam fechados na burra do armazém. [...] Conhecendo, mais que o dono, a soma total dos bens e assistia aos rombos feitos na caravela» (id.:116-117).

À medida que o luxo em casa dos Palha vai aumentando, a fortuna de Rubião diminui. Porém, Palha não fica por aí: quando se apercebe da iminente falência do sócio, desfaz a sociedade, não querendo ter de dividir lucros, «ia-se ver livre de um sócio cuja prodigalidade crescente podia trazer-lhe algum perigo [...], o negócio corria-lhe largo; um dos motivos da separação era justamente não ter que dividir com outro os lucros futuros» (id.:142-143).

Se Palha consente o amor de Rubião pela sua mulher, este último, paradoxalmente, afirma não ter ciúmes de Palha e que «nunca a intimidade do casal lhe excitara os ódios contra o legítimo senhor» (id.:81). Contudo, sente remorsos por pensar estar a enganar Palha (cf. id.:47), mas depressa se consola, encontrando factores atenuantes: «certa dívida pecuniária e umas três letras que Rubião aceitou por ele»; para além disso, considera que a principal responsável por este amor é Sofia que, «desde muito», o andava «desafiando» (id.:47).

Porém, esse triângulo amoroso não satisfaz Rubião que, pouco a pouco, dominado pela loucura, chega «a pensar na morte do Palha» (id.:92). Todavia, no auge da sua debilidade mental, esquece-se da sua presença inconveniente. Depois de ter roubado Rubião e de este ter ficado louco, Palha abandona-o, considerando que constitui uma «atrapalhação ter de cuidar o outro, de o acompanhar, e, provavelmente, de recolher [...]. Um aborrecimento de todos os diabos» (id.:173).

Em «José Matias», não temos uma caracterização pormenorizada dos maridos e amante de Elisa; todavia, podemos tirar algumas ilações a partir do que nos é dito acerca de cada um deles e da relação que os unia a Elisa.

O conselheiro Matos Miranda, «director venerado», com sessenta anos, foi o primeiro marido da jovem e bela Elisa de vinte anos que, «por imposição paternal do marido» (QUEIROS, s/d a:202), raramente saía de casa, vivendo enclausurada entre quatro paredes segundo os «hábitos rigidamente reclusos de Matos Miranda, diabético e tristonho» (id.:205). Um marido velho, doente, triste e que a tratava como um pai, não podia satisfazer de forma alguma os anseios amorosos de Elisa. E o «bom Matos Miranda» parecia não se preocupar com o amor que se vivia na sua janela e de que toda Lisboa falava: «Verdade seja, aquele digno diabético, tão grave [...] não sugeria ideias inquietadoras de marido ardente, cujo ardor, fatalmente e involuntariamente, se partilha e abrasa», e «não desmanchava nem a perfeição, nem a quietação desta felicidade» (id.:206). A complacência do marido para com este adultério casto trazia a felicidade ao trio e José Matias retribuía-lhe com «aquela consideração, quase carinhosa» (id.:206) que durou dez anos. A morte de Matos Miranda provoca o efeito igual ao de um cataclismo em José Matias.

O segundo marido, o proprietário Francisco Torres Nogueira, «ocioso amável» (id.:209), veio alimentar os apetites sexuais de Elisa que o amor espiritual de José Matias não podia satisfazer: «certamente [...] os grossos bigodes negros do Torres Nogueira apeteçiam mais à sua carne do que o buço louro e pensativo de José Matias!» (id.:209). O narrador refere várias vezes que o que motivou esse segundo casamento de Elisa foi precisamente a necessidade sexual que esta mulher sentia, pois tudo o resto parece igual, «de sorte que a única mudança, naquele doce canto de Arroios, parecia ser o Matos Miranda no seu belo jazigo dos Prazeres, todo de mármore – e o Torre Nogueira no leito excelente de Elisa» (id.:210.211).

É precisamente a sensualidade a principal característica de Torres Nogueira que tanto abisma e surpreende José Matias habituado e conformado com a doença e obesidade do anterior marido: «O Torres Nogueira, esse, rompera brutalmente através do seu puríssimo amor, com os magros bigodes, e os carnudos braços, e o rijo arranque de um antigo pegador de touros, e empolgara aquela mulher – a quem revelara talvez o que é um homem» (id.:212). Se antes José Ma-

tias não sentia ciúmes do primeiro marido, talvez devido à velhice e doença deste que o incapacitavam sexualmente, o mesmo não acontece com Torres Nogueira: «E agora, [...] a dor presente, a dor real, era que ele amara sublimamente uma mulher, e que a colocara entre as estrelas para mais pura adoração, e que um bruto moreno, de bigodes negros, arrancara essa mulher de entre as estrelas e a arremessara para a cama» (id.:212).

A presença deste homem inibe Elisa que só sente segurança para voltar à sua janela para a contemplação beatificada de José Matias quando o marido se ausenta de Lisboa; mas, mesmo assim, age com algum receio: «o novo senhor, o homem robusto de bigodeira negra, impunha à divina Elisa, mesmo de longe, de entre as vinhas de Carcavelos, retraimento e prudência» (id.:213). Torres Nogueira também inspira medo e receio a José Matias que, só durante as suas ausências de Lisboa, abre as suas janelas. Quando ele está presente, volta a esconder-se por trás das vidraças. Mas Torres Nogueira morre, vítima de anasarca. E José Matias desaparece novamente.

Seguidamente, Elisa encontra, na pessoa de um «pacato apontador de Obras Públicas de Beja», casado, um amante que despertou nela «uma paixão tão urgente que o arrancou precipitadamente às Obras Públicas, e o arrastou a Lisboa, cidade mais propícia do que Beja a uma felicidade escandalosa, e que se esconde» (id.:217). E mais uma vez, é o carácter sensual que se destaca da caracterização da personagem que passa anónima pois o seu nome nunca é referido: «belo moço, sólido, branco, de barba escura, em excelentes condições de quantidade (e talvez mesmo de qualidade) para encher um coração viúvo» (id.:218).

Para José Matias, os dois casamentos de Elisa eram compreensíveis pois, segundo a moral vigente, baseavam-se nos princípios morais e cristãos de edificação de uma família, mas o amante que Elisa escolhera, esse, revelava a baixeza da condição humana de Elisa que não soube vencer os baixos apelos da carne :

«os dois anteriores, o Miranda e o Nogueira, tinham entrado na alcova de Elisa, publicamente, pela porta de Igreja, e para outros fins humanos além do amor – para possuir um lar, talvez filhos, estabilidade e quietação na vida. Mas este era meramente o amante, que ela nomeara e mantinha só para ser amada: e nessa união não aparecia outro motivo racional senão que os dois corpos se unissem» (id.:220).

Este facto surpreende José Matias que começa a vigiar, a seguir o amante de Elisa, primeiro para saber ou adivinhar o que esse homem tinha de diferente dos outros mortais por ter sabido conquistar Elisa e, depois, para certificar-se que esse amante seria fiel a Elisa!

7- O desfecho inevitável

Neste ponto, tentaremos evidenciar os motivos que conduziram a determinado desfecho em cada obra. Efectivamente, é comum a todas as obras a morte física ou moral de pelo menos um dos protagonistas do adultério casto; porém, se, em algumas obras, o tom é sério, credível, trágico, outras deixam transparecer uma perspectiva irónica ou até humorística, conferindo acentos de tragicomédia a esses textos.

7.1 A morte física ou moral das personagens

A morte física ou moral das personagens tem forçosamente de estar presente numa obra que aborde o tema de um amor proibido, ilegítimo, como o é o adultério casto.

Em *Le Lys dans la Vallée*, são frequentes as alusões ao desejo de morrer por parte de Félix, sobretudo durante a narração da sua infância e adolescência (cf. BALZAC, 1972:30-31). O desejo de morte aparece aqui sob a forma de afogamento, forma de suicídio que assola outros livros de Balzac. Contudo, o herói, Félix, consegue ultrapassar esta fraqueza a partir do momento em que começa a viver em sociedade. Na obra de Balzac, é a mulher amada que perde a vida, mas de uma morte natural. O suicídio era tema *tabu* e proibido para a sociedade do século XIX que Balzac não quis chocar, como o fez Goethe ou até Mme de Staël em *Delphine*, indo contra os princípios ético-religiosos da época.

No entanto, Félix ama demasiado a vida, ama-se demasiado a si próprio. Não há nele renúncia ao amor por Henriette em nenhum momento na obra. Ele tudo quer: o amor espiritual de Henriette, a sensualidade de Lady Dudley, amando e enganando as duas.

Na obra, é a Henriette a quem cabe a expiação do pecado por ter amado.

A doença de Henriette aparece ligada ao seu sentimento de culpa. Deixa-se morrer de culpa, de languidez, doença então em voga nos escritores românticos e que Balzac infligiu a muitas das protagonistas dos seus romances: *La Femme Abandonnée*, *La Cousine Bette*, *Le Cousin Pons*, *La Marâtre*, *Le Contrat de Mariage*, *La Femme de Trente Ans*...

Seis meses antes de adoecer, na última visita que Félix lhe faz, Mme de Mortsauf anuncia a Félix que é a última vez que se vêem: «Mon ami, nous nous parlons en ce moment pour la dernière fois. A peine pourrai-je vous dire encore quelques mots, car ce ne sera plus moi tout entière qui vous parlerai. La mort a déjà frappé quelque chose en moi » (BALZAC, 1972 :272). É bas-

tante curiosa esta premonição da morte e do estado em que se encontrará quando voltar a ver Félix. Com efeito, quando a doença a domina, ela mal consegue pronunciar as palavras, e o pouco que lhe diz revela a sua loucura, tal como ela previra. A doença de Henriette é nos apresentada como uma forma de loucura. Balzac estende por várias páginas a descrição de uma doença à qual não dá nome:

«Elle meurt d'une affreuse mort, elle meurt d'inanition. [...] La maladie était arrivée au point où l'art est inutile : c'est l'incurable résultat d'un chagrin [...]. Cette affection est produite par l'inertie d'un organe dont le jeu est aussi nécessaire à la vie que celui du cœur. [...] Il n'existe aucun remède, et les souffrances sont horribles. Riche, jeune, belle, et mourir aigrie, vieillie par la faim, car elle mourra de faim ! Depuis quarante jours, l'estomac étant comme fermé rejette tout aliment, sous quelque forme qu'on le présente » (id :283-284).

Com a doença, Henriette enlouquece e quando revê Félix é assaltada por desejos passionais que, em tudo, se opõem à sua verdadeira personalidade. É curioso que tanto o padre, que assistiu a esse reencontro, como Félix, atribuem essa loucura ao cheiro das flores que ela colocou no quarto!: «Ainsi donc les fleurs avaient causé son délire, elle n'en était pas complice. Les amours de la terre, les fêtes de la fécondation, les caresses des plantes l'avaient enivrée de leurs parfums et sans doute avaient réveillé les pensées d'amour heureux qui sommeillaient en elle depuis sa jeunesse » (id :299).

Mme de Mortsauf é considerada culpada, aos olhos da Igreja, por não ter respeitado as leis do casamento religioso, mesmo sem ter fraquejado perante o desejo físico. Deve morrer, só assim voltará a ser pura, inocente. Uma afortunada doença concede-lhe o direito a uma morte natural, uma vez que o suicídio lhe estava proibido tanto por imperativos morais e religiosos, como para não ternir a imagem de pureza que Balzac quis conferir a esta sua personagem.

Félix, quanto a ele, volta para Lady Dudley após a morte de Henriette, pensando talvez poder esquecer a defunta nos braços da inglesa. Mas, esta última surpreende-o, abandonando-o e volta para o marido e os filhos. Assim, ele, que tanto desejou amar e ser amado, ficou só, tendo contribuído para a morte daquela que ele considerava uma santa; não soube amar quem deveras o amou. O único castigo para Félix foi a solidão e a amargura, uma espécie de morte moral tão ao gosto dos românticos.

Em *L'Education Sentimentale*, a passagem do tempo favorece a morte moral das personagens que não souberam viver. É o que acontece com Frédéric. As suas ambições de juventude já nasceram mortas devido à sua ociosidade. Não conseguiu fazer nada na vida. Viveu graças a uma herança de família que os seus anseios burgueses e luxúria foram dissipando. Não soube amar, não soube nem como e nem quando se declarar a Mme Arnoux impedido pela sua cobardeia; viveu relações efémeras com mulheres duvidosas (Rosanette) ou mulheres adúlteras (Mme Dambreuse), correndo atrás do reconhecimento social, da fama, da fortuna. Viveu preocupado

com o olhar dos outros e perdeu-se, algures, no caminho da vida. Pode dizer-se que Frédéric falhou a sua vida, tendo alcançado uma morte moral. Reconhece esse facto numa derradeira conversa com Deslauriers sem, contudo, admitir a sua própria culpa nesse malogro: «Et ils résumèrent leur vie. Ils l'avaient manquée tous les deux, celui qui avait rêvé l'amour, celui qui avait rêvé le pouvoir. [...] Puis, ils accusèrent le hasard, les circonstances, l'époque où ils étaient nés » (FLAUBERT, 1983 :499).

Numa última entrevista com Mme Arnoux, praticamente trinta anos após se terem conhecido, ela com cinquenta e sete anos, ele com quarenta e sete, apercebem-se os dois que falharam a sua vida, o seu amor. Mme Arnoux confessa-lhe que também o amava e ambos lamentam a castidade em que mantiveram o seu amor:

«Elle soupira; et, après un long silence :

- N'importe, nous nous serons bien aimés.

- Sans nous appartenir, pourtant !

- Cela vaut peut-être mieux, reprit-elle.

- Non ! Non ! Quel bonheur nous aurions eu !

- Oh ! je le crois, avec un amour comme le vôtre ! Et il devait être bien fort pour durer après une séparation si longue ! [...]

Elle dit en baissant la tête :

- J'aurais voulu vous rendre heureux » (id. :493, 494-495).

Mme Arnoux também sofreu um processo de degradação física e moral. Com efeito, é um choque para Frédéric constatar que essa mulher envelheceu: «Mme Arnoux ôta son chapeau. La lampe, posée sur une console, éclaira ses cheveux blancs. Ce fut comme un heurt en pleine poitrine » (id. :494). Frédéric já não consegue sentir desejo físico por esta mulher que envelheceu sem ele e que lhe causa repulsa porque julga ver nela a figura da mãe: «Cependant, il sentait quelque chose d'inexprimable, une répulsion, et comme l'effroi d'un inceste. Une autre crainte l'arrêta, celle d'en avoir dégoût plus tard » (id. :495). Não revê nesta mulher aquela que amou e que ficou na sua memória, intacta, tal e qual como no último dia em que se viram, ainda era ela jovem, «et tout à la fois par prudence et pour ne pas dégrader son idéal, il tourna sur ses talons et se mit à faire une cigarette» (id., *ibid*). Frédéric já não vê a Mme Arnoux jovem, bela que amou; é uma mulher envelhecida e, portanto, desconhecida, que está perante ele; a surpresa é grande e desagradável quando se apercebe da sua mudança física. Recordar-se a importância do olhar, da(s) aparência(s) na obra, da beleza física como elemento valorativo de quem a possui. Frédéric sente repulsa perante esta mulher e pior, tem piedade dela, mente-lhe para agradar-lhe e ela finge acreditar – continuamos no mundo das aparências!- :«Elle acceptait avec ravissement ces adorations pour la femme qu'elle n'était plus. Frédéric, se grisant par ses paroles, arrivait à croire ce qu'il disait » (id. :494). Por isso, pensamos que é nesse momento – e exclusivamente nesse momento –

que podemos falar do carácter edipiano nessa relação: Frédéric revê nessa mulher envelhecida a figura da mãe e não a da mulher que amou.

A decrepitude física de Mme Arnoux acompanha também a sua degradação moral, pois amou quem não podia e sacrificou esse amor aos imperativos morais da sociedade. No último capítulo, sofre a compaixão, a piedade e a repulsa de Frédéric perante o envelhecimento do seu corpo. Ela própria reconhece que essa é a sua «dernière démarche de femme» (id.:496).

7.2 Propósito de humorismo

Quincas Borba e «José Matias» são duas obras sensivelmente diferentes das restantes do nosso *corpus* pela carga humorística, irónica, satírica que veiculam. A ironia sempre foi um meio privilegiado para os escritores criticarem a sociedade sua contemporânea.

Machado de Assis não é excepção. Através da ironia que transparece em *Quincas Borba*, é seu propósito demonstrar a impossibilidade de qualquer acção com grandeza. Com efeito, Rubião é o exemplo perfeito dessa impossibilidade: pensa que, com a ajuda económica, os donativos que faz, as prendas que dá, está a criar amizades, estimas, mas todos os que ele ajudou o abandonam à sua loucura. Não há lugar para a dignidade no mundo do autor porquanto este mundo é sórdido e medíocre, anulando toda e qualquer possibilidade de autêntica trajectória humana. Na obra, é evidente a hipocrisia de Sofia e de Cristiano Palha, principalmente orientada para a satisfação das aparências.

Dedicando-se a uma análise psicológica e dos valores sociais, Machado de Assis constata a falência e a degradação dos valores das elites sociais; deste modo, «a amargura e o desespero nele se convertem em ironia» (GONZAGA, 1994:104). Na opinião de MOISES, «o romancista afasta a ironia e o humor explícitos [...], acaba transformando a obra numa sátira ao Homem, presa dos dogmas e da ignorância» (1984:405). O próprio título remete para esta sátira, visto apontar, paradoxalmente, não para o filósofo, mas para um cão assim transformado em herói desta *comédia humana*. Rubião pensa, aliás, que o filósofo defunto encarnou no cão e continua a exercer a sua influência póstuma e indirecta. MOISES refere que essa «intenção é ainda satírica, e o cão funciona como os protagonistas das fábulas de La Fontaine: a moral da história é dada por um animal irracional, para edificação e escárnio dos homens» (1984:406).

Nesta trágicomédia, o adultério é «sonhado, desejado, preparado e não consumado» (id.:405) por Sofia como única saída para o tédio existencial, ou para satisfação da sua vaidade e leva Rubião à loucura e à morte.

«José Matias» constitui uma singular narrativa: um narrador anónimo narra o patético trajecto amoroso de um idealista – José Matias –, sendo esse mesmo relato enunciado precisamente durante o funeral do protagonista. Conforme já vimos anteriormente, na obra queirosiana, o humorismo é frequentemente desviado do tema para a criação e caracterização de certas personagens. É o que acontece neste conto: ao analisá-lo, J. Prado Coelho refere que este é dominado pelo contraste e pela ambiguidade. São precisamente estes que conferem a ironia a esse texto, pois «social e original, cómica e trágica [...], a ironia realiza efectivamente a coincidência dos contrários» (COELHO,1977:165). É o próprio narrador que se refere a José Matias como um personagem ambíguo e singular. Ainda segundo Coelho, «todo o conto se desenrola em precário equilíbrio entre o Sublime e o Ridículo» (id: 166), e fala de «amor platónico quixotesco» para se referir à situação amorosa entre José Matias e Elisa, pelo idealismo grotesco de cariz trágico, que pauta José Matias, e pela sensualidade transbordante de Elisa (cf. COELHO,1976:191).

O humorismo em Eça «é intelectualizado e define-se pela observação subtil de traços e situações ridículas» (CAMPOS MATOS, 1988:329), evitando trocadilhos, frases ambíguas, *qui pro quo*, etc. É sobre as personagens, os seus traços, as suas particularidades que recai o humor, a ironia de Eça. As caracterizações contrastantes de José Matias e Elisa revelam esse mesmo propósito. José Matias aparece-nos como um ser ambíguo, ora caracterizado como um doente mental, ora como um espírito eleito.

Elisa é, ambigualmente e, várias vezes, designada como a «divina Elisa», tanto no momento em que vive o seu amor espiritual, contemplativo mas adúltero com José Matias, como nos momentos em que está, em casa, com um dos seus legítimos maridos.

Ao longo da narrativa, Elisa sofre um processo de degradação que influenciará negativamente o percurso vivencial de José Matias. Assim, a degradação moral já atingira Elisa no momento do seu segundo casamento, tendo-se ela casado para satisfazer os seus apetites sexuais, deixando de lado os amores espirituais de José Matias, privilegiando, assim, a matéria sobre o espírito e confirmando a tese do narrador segundo a qual «o amor espiritualiza o homem – e materializa a mulher» (QUEIRÓS, s/d a:205). E essa degradação moral sobe de tom cada vez que Elisa ou casa ou assume um amante, com o fim de saciar a sua sexualidade.

José Matias, por sua vez, foi-se degradando moralmente à medida que o seu amor por Elisa ia crescendo. A incompreensão da necessidade de sexo por parte de Elisa transtorna-o, deixando-o à beira da loucura. A contemplação da decadência moral de Elisa provoca a sua própria degradação: ver o objecto amado ser conspurcado, corrompe-o inevitavelmente a ele também. A fraqueza física e as condições climatéricas debilitam o seu pobre corpo e acaba por morrer.

O *inexplicado* José Matias morre de amor porque viveu de amor. Porém, se esta máxima está eivada de romantismo, é precisamente esse romantismo exacerbado de sentimentalismo que Eça ironiza neste conto, que encerra com a imagem satírica do *amante carnal* de Elisa a depositar flores no túmulo do *amante espiritual* morto.

CAPÍTULO III - Questões levantadas pelo romance do adultério casto

A análise do romance não se pode prender apenas com aspectos mera e puramente linguísticos, intrínsecos ao próprio facto literário. Para compreendermos a mensagem que veicula, vários factores se nos deparam, como a experiência pessoal do autor no seio da sociedade, a imagem que perpassa de uma determinada sociedade e, por conseguinte, dos valores que a enformam. O romance do século XIX deixa transparecer a visão do seu autor sobre a sociedade: o olhar crítico e atento do autor está em cada página, daí a preocupação primordial que atribuí aos factores susceptíveis de conferir verosimilhança à sua obra. Nesta ordem de ideias, T. Todorov sublinha: «pour les écrivains du XVIII^e et XIX^e siècle comme pour leurs lecteurs, le réalisme en littérature [...] est un idéal : celui de la représentation fidèle du réel, celui du discours véridique, qui n'est pas un discours comme les autres mais la perfection vers laquelle doit tendre tout discours» (in Introdução GENETTE ; TODOROV, 1982 :7).

Por tais motivos, é nosso intuito, neste capítulo, debruçarmo-nos sobre questões que, na nossa opinião, atravessam e problematizam o romance do adultério casto. Deste modo, num primeiro ponto, abordaremos a questão da verosimilhança e da coerência narrativa desejada no romance do adultério casto; num segundo momento, achamos relevante determo-nos sobre a importância deste tipo de romance, enquanto documento crítico de uma sociedade, nomeadamente no que se refere à crítica social, ao casamento, ao adultério, à educação da mulher, entre outros aspectos.

1- A questão da verosimilhança no romance do adultério casto

Para entendermos a importância da verosimilhança no romance, é necessário compreender que a noção de *romance* esteve praticamente, desde o século XVIII – altura em que ela se consolida – sempre associada negativamente a fábulas e mentiras¹²; é forçoso que entendamos que o romance, até ao século XVIII, estava repleto de inverosimilhanças e comprazia-se numa linguagem ridícula, afectada, muitas vezes incompreensível.

Com *La Princesse de Clèves*, os contemporâneos de Mme de Lafayette assistiram a uma transformação das técnicas narrativas que se verificou em dois aspectos essenciais: uma nova

¹² Já nos referimos a este aspecto na segunda parte deste trabalho, capítulo II, ponto 1.

relação com a realidade e a renovação das formas romanescas. Mme de Lafayette declarou que a referida obra não era um romance mas, sim, umas «Mémoires», isto é, «une parfaite imitation du monde de la cour et de la manière dont on y vit» (cit. por COULET, 1981 :255). Efectivamente, se podemos afirmar que *La Princesse de Clèves* é, com certeza, o primeiro romance de análise psicológica (HOLLIER,1993:340), onde a vida interior das personagens constitui a acção principal do romance, não podemos também esquecer que essa mesma vida interior é totalmente determinada pelos hábitos da sociedade que lhe serve de pano de fundo: a corte de Luís XIV.

A este propósito, Yves CHEVREL escreve: «on constatera que les antécédents d'un mouvement réaliste apparaissent au XVIII^e siècle : ce qu'on a appelé le « dilemme du roman » conduit les écrivains à jouer la carte de la vraisemblance, et à inscrire leurs oeuvres dans la réalité connue de leurs lecteurs » (CHEVREL, 1998 :366).

Porém, se *La Princesse de Clèves* se pretende afirmar como o primeiro romance que se aproxima da realidade, inúmeras foram as críticas que deram vida a polémicas, ainda hoje na ordem do dia, sobre situações consideradas inverosimíveis e vieram relançar a discussão sobre a verosimilhança e seus limites no romance¹³.

No início do século XIX, em *L'Essai sur les Fictions*, Mme de Staël assegurava que « les romans qui peindraient la vie telle qu'elle est [...] seraient les plus utiles de tous les genres de fiction » (STAEL, 1997 :133). Ao mesmo tempo que deplora o estado actual em que estava o romance, espera vê-lo orientar-se para novos domínios, conferindo-lhe um pouco de verosimilhança e reitera «tout ce qui est inventé doit être vraisemblable» (id:135), atribuindo ao romance uma função moral de forma a que este possa educar melhor que um tratado de moral: «les romans [...] peuvent peindre les caractères et les sentiments avec tant de force et de détails, qu'il n'est point de lecture qui doive produire une impression aussi profonde de haine pour le vice, et d'amour pour la vertu» (id :148). Reforçando que o objectivo da obra literária deve ser a verosimilhança, a escritora revela, no Prefácio de *Delphine*, que pretende escrever um romance «où les sentiments sont peints avec assez de naturel, pour que vous [*o leitor*] croyiez assister à la vie réelle en les lisant» (STAËL,2000 :54).

O século XIX vê, assim, nascer uma nova concepção de literatura: «La littérature, reflet de la réalité»; o romance torna-se «le genre par excellence qui trouve sa matière dans la *mimesis* des êtres et des choses» (MITTERAND,1994 :1-2). Mitterand expõe brevemente os fundamentos desse realismo :

¹³ Ver a este propósito o artigo de G. Genette ((1976) *Vraisemblance et motivation* que analisa os processos de verosimilhança na confissão de Mme de Clèves ao seu marido.

«Le réalisme “classique” se caractérise au premier chef par une attention de principe au psychisme (réalisme des sentiments, des passions, des caractères, de la normalité et de l’anormalité psychique), aux structures et au fonctionnement de la société (réalités économiques, sociales, institutionnelles), et plus timidement, mais de plus en plus hardiment d’un siècle à l’autre, au corps et à ses pulsions» (id. :3).

O que explica os métodos de trabalho dos escritores realistas que transformam a gênese da sua obra numa exploração, numa procura e numa pesquisa, de forma a anular o mais possível o efeito de inverosimilhança.

1.1 A verosimilhança enquanto objectivo principal da obra literária

Assim sendo, a questão da verosimilhança é fundamental para os escritores das obras que tratamos. Porém, verosimilhança não é apenas imitação, aproximação ou reflexo da realidade. A este propósito, Guy de Maupassant realça que «faire vrai consiste à donner l’illusion complète du vrai suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pélemêle de leur succession. J’en conclu que ces Réalistes de talent devraient s’appeler plutôt des Illusionnistes» (cit. in MITTERAND, 1994 : 6). M. Robert partilha da mesma opinião e reitera que «le degré de réalité d’un roman n’est jamais chose mesurable, il ne représente que la part d’illusion dont le romancier se plaît à jouer» (ROBERT, 1972 :21).

O efeito do real é fornecido, portanto, pelo equilíbrio entre a ilusão e a autenticidade. Ao analisar o romance do século XIX e, considerando como premissa que o real em literatura deveria, antes de mais, ser coerente, Phil HAMON (1982:135 e s.) inventariou quinze processos susceptíveis de produzir o real, o coerente. Para a nossa análise, agrupámo-los em cinco categorias que apresentamos a seguir. Deste modo, todo o texto que pretenda imitar o real deverá conter e evidenciar:

- a) processos de flash-back, de resumo ou de referência a um ciclo que garantam o passado de uma personagem;
- b) processos de caracterização/configuração das personagens, que permitam, entre outros aspectos, entender a motivação psicológica da personagem, aquilo que a incita a agir. A caracterização do herói assume uma relevância particular porquanto é a ele que cabe hierarquizar o sistema interno de valores das restantes personagens, é ele ainda que organiza o espaço ideológico da narração, é ao seu olhar que caberá sistematizar as descrições. De forma a garantir o real, a caracterização da personagem deverá ser objectiva, sem qualquer tipo de ambiguidade que possa dificultar o entendimento do seu contorno figurativo.

A atribuição de nomes próprios ou alcunhas às personagens deverá ser sempre suficientemente explícita para conotar, por exemplo, o seu estatuto social, a sua profissão, etc, ou para denotar um traço característico ou físico (por exemplo, o nome Mortsaufer). A presença no romance de personagens referenciais, isto é, personagens históricas ou sociais, contribui necessariamente para a credibilidade e verosimilhança da diegese em que se incluem: «intégrés à un énoncé, ils serviront essentiellement d'«ancrage» référentiel en renvoyant au grand Texte de l'idéologie, des clichés, ou de la culture: ils assureront donc ce que Barthes appelle ailleurs un «effet de réel» (HAMON, 1977 :122) ;

- c) referências à História, à política, a textos conhecidos ; tratam-se das chamadas *citações* do discurso que «assurent des points d'ancrage, rétablissent la performance (*garants-auctores*) de l'énoncé référentiel en embrayant le texte sur un extra-texte valorisé, permettent l'économie d'un énoncé descriptif, et assurent un effet de réel global» (HAMON,1982 :137); para serem entendidas como tal, torna-se evidente que essas referências têm de ser reconhecidas e compreendidas pela competência cultural do leitor ;
- d) a marca do autor¹⁴ enquanto origem, fonte e autoridade possuidora de um saber que frequentemente organizou em fichas e estudos preparatórios. Porém, o autor não aparece na obra, esconde-se por detrás da(s) sua(s) personagem(s). Hamon resume esse processo da seguinte forma: «le discours réaliste est simplement un discours *ostentateur de savoir* (la fiche descriptive) qu'il s'agit de *montrer* (au lecteur) en le faisant *circuler* (dans et par un récit, et en l'accompagnant des signes les plus ostensibles de l'autorité» (HAMON,1977 :145). Porém, o autor não deve intervir na obra; a sua escrita deve ser «transparente, monopolisée par la seule transmission d'une information» (id:150). Esta aparente contradição sobre o papel do autor na obra é esclarecida por Hamon: «certes, l'auteur doit intervenir subrepticement, on l'a vu, et de manière oblique, soit comme *organisateur* de la syntagmatique de son message [...], soit comme *authentificateur* de son information (et il opère alors par la citation et la circulation du savoir), cela pour assurer à la fois la crédibilité et la cohésion interne de son message» (id :150). O discurso do autor deverá, portanto, aparecer sem qualquer tipo de modalizador que possa deixar entrever a sua presença. O autor pode delegar a narração numa personagem que assumirá o papel de narrador, como, por exemplo, no caso de «José Matias» que é narrado por um narrador que assiste

¹⁴ A noção de autor aqui referenciada corresponde a de «autor textual» utilizada por Aguiar e Silva: «o autor textual [...] é o emissor que assume imediata e especificamente a responsabilidade da enunciação de um dado texto literário e que se manifesta sob a forma e a função de um eu oculto ou explicitamente presente e actuante no enunciado, isto é, no próprio texto literário. [...] O autor textual pode criar um ou mais *narradores* explicitamente representados - possuindo, muitas vezes, o estatuto de *narrationis personae* principais ou secundárias» (AGUIAR E SILVA,1986:227,228).

ao funeral do herói¹⁵. Por vezes, o autor garante ser uma testemunha e refere esse facto em prefácios que pretendem garantir a autenticidade do manuscrito ou da correspondência que publica, declarando-se o mero editor do manuscrito que publica e do qual garante a autenticidade – é o caso, recorda-se, de Rousseau em *Julie ou La Nouvelle Héloïse* e de Goethe em *Werther*. Nessas duas obras, trata-se de autenticar um acto ou de justificar um conteúdo ao garantir a sua origem;

- e) o discurso deve pautar-se pela redução, e até, ausência de ambiguidades lexicais. Para o efeito, deve imitar os discursos científico, tecnológico, histórico, etc. Segundo Hamon, este mimetismo do discurso científico é frequentemente perceptível nos títulos e subtítulos das obras (história, crónica, fisiologia, morfologia, etc). Deste modo, o texto é essencialmente informativo: «rien de plus étranger au discours réaliste que toute intrigue «à suspense», ou «déceptive», que toute disposition structurale «en partition», «en tresse», etc, et que toute structure à «ellipses» qui sauterait un maillon nécessaire à la cohésion logique globale du discours» (id :161). A intriga é frequentemente amorfa, organizada segundo o processo elementar de encontros, reuniões, recepções, jantares, etc, tornando, assim, redundantes e previsíveis certos conteúdos. Finalmente, destacam-se a nível do discurso, os momentos descritivos, que embora constituam paragens no processo narrativo, são os garantes do efeito do real: «l'énoncé narratif est encadré d'énoncés descriptifs corrélés qui le justifient comme unité de transformation, et l'énoncé descriptif est lui-même encadré de deux (pseudo-) énoncés narratifs corrélés qui le vraisemblabilisent» (id:164).

Baseando-nos nestas considerações, partimos para o estudo do processo de verosimilhança nos romances do adultério casto do século XIX, embora adaptando o esquema de análise à especificidade das obras que nos ocupam numa perspectiva comparatista.

Já Rousseau, ao escrever *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, se preocupara com a questão da verosimilhança na obra. Numa época em que se criticava precisamente a leviandade do romance é a sua falta de verosimilhança, Rousseau quis escrever uma obra que fosse tida como verdadeira, real: o processo epistolar confere uma autenticidade própria. Ao escrever um romance longo, Rousseau tinha a ambição de integrar na sua obra a totalidade do mundo contemporâneo, isto é, natureza, sociedade, ideias, sensibilidade... (cf. COULET,1981: 405). Para dar mais verosimilhança, o romance assume, nas suas várias partes, momentos de dissertação, de discussão, de re-

¹⁵ A este propósito, Jacinto do Prado Coelho reforça que «o testemunho do narrador e o apelo deste a outros testemunhos contribuem para a impressão de que a história é verdadeira, aconteceu» (COELHO,1977:164).

flexão sobre, nomeadamente, a educação das crianças ou a economia doméstica, etc. Porém, foram-lhe criticadas algumas inverosimilhanças como já referimos no capítulo II da Segunda Parte.

No século XIX, a questão da verosimilhança domina as preocupações dos escritores, como é o caso, por exemplo, de Balzac.

É hoje unanimemente reconhecida a condição do autor de *Le Lys* de precursor do romance moderno (QUENEAU, 1978:1035; CHARTIER, 1996:113). Becker atribui-lhe o título de modelo para as gerações futuras, «il est considéré, avec Stendhal, comme le créateur du réalisme moderne» (BECKER, 2000:161). Com efeito, Balzac, «génie qui semble à l'origine de tout le roman moderne» (QUENEAU, 1978:1036), dominou o romance do século XIX pela fecundidade da sua obra que pretendia o mais próxima possível da realidade. O escritor foi o criador de uma nova maneira de romancear em que a existência das personagens só ganhava sentido enquanto reflexo da existência em sociedade. As personagens dos romances de Balzac assombram, ainda hoje, pela sua verosimilhança e pela sua capacidade visionária. Pela primeira vez, um escritor conseguia substituir a idealização, a subjectividade e as inverosimilhanças que pautavam o romance, pela tradução literal dos factos, pela minúcia das descrições: «Balzac, c'est vraiment le roman tout entier» (QUENEAU, 1978:1036).

Balzac introduz no romance a descrição minuciosa que fundamenta em pesquisas documentais, históricas preparatórias à redacção da obra. Já não é apenas a realidade física que interessa mostrar, mas também e, sobretudo, a realidade social. Assim, nasce o propósito de *La Comédie Humaine*: escrever a história da sociedade francesa sob a Restauração, nas suas diferentes vertentes políticas, económica, social, religiosa, etc.

Flaubert, por seu lado, segue os passos de Balzac e revela a mesma preocupação: «ramener le roman à la vérité de la vie [et] lui conférer la dignité d'une œuvre belle» (cit. in RAIMOND, 1981a : 85).

1.2 Efeitos de verosimilhança

É nossa pretensão neste ponto ilustrar os processos delineados por Hamon para conferir verosimilhança à obra, encontrando-os nas obras do nosso *corpus*. De forma a não tornar exaustivo o nosso estudo, agrupámos esses processos em três classes: a configuração das personagens, os aspectos temporais e espaciais e a utilização de determinado tipo de discurso como garante de autenticidade. A marca do autor na obra será analisada um pouco mais adiante quando nos referirmos aos aspectos de crítica social presentes nas obras.

1.2.1 A configuração das personagens

No que toca às personagens, várias são as estratégias levadas a cabo pelos escritores, quer ao nível da caracterização das personagens, quer ao nível da densidade psicológica, para as tornar o mais reais possíveis.

Antes de mais, parece-nos pertinente recordar que a personagem e as suas acções são os meios privilegiados e preferidos pelo escritor para reflectir uma determinada atitude, ou posição socio-ideológica. A este propósito, Bakhtine refere: «l'action d'un héros de roman est toujours soulignée par son idéologie : il vit, il agit dans son monde idéologique à lui [...], il a sa propre conception du monde, incarnée dans ses paroles et dans ses actes » (BAKHTINE, 1978 :155).

A todos os protagonistas do romance do adultério casto é atribuído um passado vivencial que pode, em certa medida, explicar as suas motivações psicológicas, morais.

Félix – *Le Lys dans la Vallée* – teve uma infância infeliz marcada pela indiferença da mãe, o que contribuiu para o seu sentimentalismo exacerbado, para a sua procura de amor, confundido por vezes em Mme de Mortsau a amante e a mãe, exaltando nela a sua dedicação materna para os filhos. Percebe-se, assim, que só se poderia ter apaixonado por uma mulher casada.

Henriette, por seu lado, foi obrigada a casar ainda muito jovem com um homem que não amava. O casamento torna-a infeliz, mas resignada. O adultério casto é praticamente encarado como uma benesse para a sua alma sofredora.

O mesmo destino teve Antoinette de Langeais, quando se viu obrigada a casar com M. de Langeais. O ódio que nasce entre ambos favorece o seu afastamento. Só, Mme de Langeais, enquanto *coquette* que se preza, brinca com os sentimentos dos seus pretendentes. É natural que caísse na armadilha do amor.

Montriveau é um ser que se rege por valores morais nobres, como a justiça, a coragem, a sinceridade. Não entendendo o jogo no qual se vê aprisionado, apaixonou-se perdidamente por Antoinette de Langeais, reclamando dela prazeres que julga poder ter, visto considerar o seu casamento nulo.

Para conferir verosimilhança, tanto a Antoinette de Langeais como a Montriveau, Balzac, assumindo-se como o grande escritor da *comédia humana* social francesa, fez reaparecer essas duas personagens em *Le Père Goriot*, como personagens secundárias, dilaceradas pela separação. Utilizou o mesmo processo com Félix de Vandenesse que persegue o seu infeliz percurso vivencial em *Le Contrat de Mariage*.

Frédéric – *L'Education Sentimentale* – teve uma educação burguesa e rica em que a ociosidade dominava e a falta de valores humanos reinava. A sua leviandade, a apatia perante a vida,

a indecisão ligada à falta de vontade da personagem conduzem-na ao malogro ou, pelo menos, à inactividade improdutivo. Assim se explica que não se consiga declarar a Mme Arnoux e que só procure relações momentâneas, casuais e sem consequências.

Fica na dúvida se o casamento de Mme Arnoux foi baseado num amor recíproco. Sabe-se que, para Arnoux, foi amor à primeira vista (cf. FLAUBERT, 1983:199-200), mas desconhecem-se os sentimentos que moveram Mme Arnoux na altura. A explicação para a personagem ter cedido ao adultério encontra-se no fracasso do matrimónio motivado pela inconstância e falta de valores do marido, bem como nos seus negócios pouco claros que os vão arruinando pouco a pouco.

O passado de José Matias resume-se a pouco mais do que duas linhas que se referem ao epíteto «Coração de Esquilo» (QUEIROS, s/d a: 203) que os amigos lhe davam nos seus tempos de Coimbra por nunca se ter apaixonado. A virgindade do seu coração deixaria supor um futuro amor. O amor por Elisa é fruto de uma adoração quase filosófica pelo Amor em si e sua essência mais do que propriamente pela mulher. José Matias ama espiritualmente a beleza de Elisa, deseja-a para objecto de contemplação; a posse física materializaria esse amor, matando-o. A loucura que toma conta de José Matias explica esses raciocínios filosóficos, obsessivos e doentios e contribui para a verosimilhança da personagem: o comportamento lunático de José Matias justifica a castidade absurda a que ele se impõe.

Desconhece-se o passado de Elisa. Porém, o seu adultério casto encontra justificação nas incompletas relações matrimoniais que assume, onde apenas há lugar para o amor carnal, ficando insatisfeita do ponto de vista espiritual, sentimental. Elisa sonha com um amor ultra-romântico; José Matias oferece-lhe um amor eterno, mas platónico.

Em *Quincas Borba*, desconhece-se o passado das personagens. O adultério explica-se pelo presente, pelo comportamento e necessidades das personagens.

Um outro aspecto que contribui para criar verosimilhança nas personagens é a erudição e a inteligência que revelam possuir os protagonistas masculinos.

Félix estuda direito tal como Frédéric, embora nenhum dos dois trabalhe para viver, preferindo a ociosidade própria da classe que representam.

São frequentes as referências às leituras de Félix, leu Petrarca, Rabelais, Bossuet, Cervantes, Molière, La Fontaine, etc., autores que revelam a sua erudição e cultura, aspecto a que já aludimos na segunda parte deste trabalho..

Frédéric, pelo contrário, com um carácter bem mais romântico, venera heróis românticos como Werther, René, Frank, Lara, Lélia. Claramente, Flaubert critica os gostos exageradamente românticos e sentimentais de Frédéric, justificando, assim, a sua persistência numa relação

casta e sentimental com Mme Arnoux. Frédéric não se limita, porém, a ler, também se dedica a escrever livros que, devido à sua instabilidade e inconstância, nunca acaba e que têm o mesmo fundo sentimental das leituras que o inspiram, ou a compor sinfonias ou a pintar, actividades que exteriorizam o seu sentimentalismo, conforme já o dissemos.

Montriveau revela-se pouco erudito, em termos literários, porém revela uma inteligência fora do vulgar ao conhecer várias línguas, sem nunca as ter estudado, aprendendo-as no contacto directo com outros povos. Adapta-se, com facilidade, às culturas estrangeiras, demonstrando, assim, o seu cosmopolitismo cultural. É um homem pragmático, corajoso, leal, justo. Comparativamente, Antoinette de Langeais revela-se uma mulher pouco inteligente, pouco culta devido à sua frequência constante dos salões sociais que se distinguem pela sua superficialidade e levianidade na óptica, obviamente, do escritor.

José Matias e Rubião são dois casos à parte. Rubião, apesar de ser um antigo professor, não se destaca pela sua inteligência, antes pelo contrário, é ingénuo, fraco e acaba louco.

De José Matias, o narrador informa-nos que, antes de conhecer Elisa, era um «espírito curioso, muito afeiçoado às ideias gerais, tão penetrante que compreendeu [*a sua*] *Defesa da Filosofia Hegeliana* » (QUEIROS, s/d a:199), ou, por outras palavras, era inteligente e possuía um espírito bastante aberto. Porém, o amor aviltou-o, rebaixou-o à condição de louco, conduzindo-o à morte, parecendo, assim, ser o exemplo vivo de que o amor torna louco o sábio.

Mais uma vez, é de referir a presença ou referência a personagens históricas para conferir verosimilhança. A maioria das vezes, este tipo de personagem assume um papel secundário na economia da obra: «c'est précisément ce peu d'importance qui confère au personnage historique son poids *exact* da la réalité; *ce peu* est à la mesure de l'authenticité [...]. [*As personagens históricas*] réintègrent le roman comme famille, et tels des aïeux contradictoirement célèbres et dérisoires, ils donnent au romanesque le lustre de la réalité, non celui de la gloire : ce sont des effets superlatifs de réel» (BARTHES, 1970 :108).

Nas obras do nosso corpus, é em *Le Lys dans la Vallée* que mais marcadamente aparecem referências a personagens históricas que teriam uma influência mais ou menos directa sobre a personagem principal. Porém, essas personagens históricas mantêm-se sempre em segundo plano. É o caso do rei Luís XVIII que terá ajudado Félix a impor-se na sociedade.

1.2.2 A relação espaço/tempo (o cronótopo)

Bakhtine baseia a análise do romance no conceito de *cronótopo*, ou seja, na correlação indissolúvel que existe entre os dados espácio-temporais da obra literária. Segundo este autor, a leitura e compreensão do romance compreende a tomada de consciência dos indícios temporais e espaciais conjuntamente e acrescenta: «ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps» (BAKHTINE, 1978 :237). Ian Watt partilha da mesma opinião: «...l'espace est le corrélat nécessaire du temps. Logiquement, le cas particulier, individuel, est déterminé en référence à deux coordonnées, l'espace et le temps. Psychologiquement, [...] notre idée du temps est toujours mêlée à celle d'espace. Les deux dimensions sont en vérité inséparables à maints égards pratiques» (WATT,1982 :33).

Segundo H. MITTERAND, «l'inscription dans le temps est de fait une condition essentielle pour que le lecteur admette que le personnage et son destin pourraient être authentiques » e justifica essa afirmação : « car seul le temps crée le lien de causalité ou de finalité qui unit les situations les unes aux autres de manière cohérente, et donne à chacune d'elles une suite, qui satisfera l'attente du lecteur » (1994 : 4-5).

Nesta perspectiva, o romance do século XIX privilegia a temporalidade histórica e «associe l'intrigue personnelle avec l'intrigue politique et financière, le secret d'Etat avec le secret d'alcôve, la série historique avec la série des mœurs et de la biographie » (BAKHTINE, 1978 : 388). É notório o desejo dos escritores – nomeadamente os do século XIX – de precisar a data histórica em que situam os seus romances, como forma de criar a ilusão da autenticidade histórica do que pretendem narrar. L. Bersani refere essa motivação e esclarece que «les dates sont extrêmement importantes dans la littérature réaliste et le premier paragraphe d'innombrables romans du XIX^e siècle nous donne l'année exacte du début de leur histoire» (BERSANI,1982 :50-51).

Por esses motivos, o nosso estudo dos processos de verosimilhança no romance terá que ter em conta as componentes temporais e espaciais em simultâneo.

Le Lys dans la Vallée, romance cuja linearidade é favorecida pelo discurso epistolar, inscreve a sua narração no século XIX, mais concretamente no reinado de Luís XVIII. A acção tem início após a queda de Napoleão. «Le coup de la baguette de la Restauration» (BALZAC, 1972 :107) permite aos Mortsauf a recuperação de uma parte da sua fortuna e dos seus privilégios.

os. No início da Restauração, a nobreza tinha ficado algo aliviada e depositava esperança no novo rei; mas este não tardou em decepcioná-la. Félix defende com «une éclatante justice» (id: 182) a política de Luís XVIII que se preocupou em restabelecer a unidade nacional. Porém, M. de Mortsauf, ultra-monárquico, leitor de *La Quotidienne*, desaprova vivamente as orientações tomadas pelo governo; Félix esforça-se em vão para lhe explicar «les intentions de Sa Majesté». O castelão de Clouchegourde nega-se com obstinação a adaptar-se ao mundo moderno. Graças à ajuda e aos conhecimentos de Mme de Mortsauf, Félix aproxima-se do rei; a sua lealdade e a sua devoção durante os *Cents-Jours* valem-lhe a protecção real. Mas a carreira do jovem ambicioso termina com a morte de Luís XVIII; no reinado do seu sucessor, na monarquia de Julho, o conde de Vandenesse não desempenhará mais um papel político de primeiro plano. A obra oferece, deste modo, uma visão política profundamente céptica, criticando os excessos dos ultra-monárquicos e alertando para o declínio da aristocracia ociosa.

A descrição, tanto do espaço físico como social, pode também contribuir para a verosimilhança da história que se pretende narrar. Mitterrand refere, a este propósito, que «l'espace romanesque devient un espace de jeu, ou d'enjeu [...]. D'où l'importance, dans les meilleures œuvres du genre, des points de rencontre ou de passage, des lieux d'observation, de préparation ou de manipulation, bref, de tous les points sensibles d'une topologie qui impose ses lois propres à la cartographie réelle» (MITTERAND, 1994 : 7-8). Vitor Aguiar e Silva partilha da mesma opinião: «...a descrição é um elemento textual privilegiado de que o narrador dispõe para produzir o efeito do real» (AGUIAR E SILVA, 1986:740).

Em Balzac, a descrição assume uma relevância particular. Em *Le Lys dans la Vallée*, é notória a importância que o espaço físico e geográfico tem na economia da obra. São inúmeras as páginas em que Balzac canta a Touraine através das palavras de Félix: «je l'aime comme un artiste aime l'art; je l'aime moins que je ne vous aime, mais sans la Touraine, peut-être ne vivrais-je plus» (BALZAC, 1973 :38). E é com alma de poeta que Balzac pinta as suas paisagens, descrevendo os mais ínfimos pormenores: «Çà et là, s'élèvent des masses de gravier sur lesquelles l'eau se brise en y formant des franges où reluit le soleil. Les amaryllis, le nénuphar, le lys d'eau, les joncs, les phlox décorent les rives de leurs magnifiques tapisseries» (id : 38-39). O espaço está em perfeita harmonia com a mulher amada, Henriette, e adivinha-se a afinidade e correspondência entre ambos (cf., id:37). O vale acorda a volúpia de Félix sugerindo-lhe a imagem da desconhecida do baile, conforme já o revelámos num outro capítulo.

É nesta paisagem sobejamente conhecida de Balzac que se enquadra a história amorosa de Henriette e Félix. Nesse mesmo quadro, inscreve-se o espaço social da aristocracia da Regeneração cujos hábitos e valores estão bem explícitos na longa carta de Henriette a Félix

A narração de *La Duchesse de Langeais* situa-se igualmente sob a Restauração, no reinado de Luís XVIII. A obra constitui, mais uma vez, uma crítica veemente à aristocracia: denuncia os aristocratas que vendem as suas terras, vivem na ociosidade, são falsos, assumem hábitos e linguagem arrojados... O facto das personagens fictícias se integrarem num determinado momento histórico, frequentando personagens reais e ilustres, contribui necessariamente para a verosimilhança da história.

Em *La Duchesse de Langeais*, a preocupação de Balzac não é a descrição do espaço físico; assenta, antes, no espaço social exaustivamente caracterizado através da acção das personagens, representantes da aristocracia do reinado de Luís Filipe. É intenção de Balzac dar a conhecer uma sociedade que se baseia em valores falsos ao mesmo tempo que a critica. Balzac introduz uma nova localização para as peripécias: o salão, enquanto local socialmente privilegiado para os encontros. Aí se tecem intrigas, e sobretudo «là s'échangent des dialogues chargés d'un sens tout particulier dans le roman, là se révèlent les caractères, les idées et les passions des personnages» (BAKHTINE, 1978 :387). Bakhtine pormenoriza a sua afirmação realçando que «sous la Restauration et la Monarchie de Juillet, on y trouve le baromètre de la vie politique et celui des affaires [...]. Ici, concentrées, condensées, évidentes et visibles, se trouvent les marques d'un temps historique, d'un temps biographique ou d'un temps quotidien» (id :388). Philippe Hamon retoma essa mesma ideia e refere que, em Balzac, «le salon est donc le pendant exact du lieu élevé d'observation» (HAMON,1982 :158).

O tema sentimental de *L'Education Sentimentale* cruza-se com a evocação histórica dos acontecimentos revolucionários de 1848 e a queda da Monarquia de Julho de Luís Filipe.

Flaubert descreve-nos a queda da monarquia de Julho de forma extremamente ridícula, irónica: «La fusillade devenait plus pressée. Les marchands de vin étaient ouverts ; on allait de temps à autre y fumer une pipe, boire une chope, puis on retournait se battre. Un chien perdu hurlait. Cela faisait rire » ou « Sur le trône, en dessous, était assis un prolétaire à barbe noire, la chemise entr'ouverte, l'air hilare et stupide comme un magot » (FLAUBERT, 1983 :338-339). O vermelho da revolução (aqui simbolizado pelos *bonnets rouges*) e de sangue transforma-se em rios de vinho no momento do saque das caves do Palácio Real. A personagem Frédéric não tem papel activo nesses acontecimentos, participando, aliás, de bastante longe na efervescência revolucionária, transformando-se a sua passividade, por vezes, em perversidade ou em falta de vigor; paradoxalmente, ao assistir aos confrontos, Frédéric parecia estar «aussi tranquille au milieu de l'émeute qu'un horticulteur dans son jardin» (id:337). Quando a revolução inicia, Frédéric está com Rosanette e comenta com desprezo: «Ah! On casse quelques bourgeois, dit Frédéric, tranquillement, car il y a des situations où l'homme le moins cruel est si détaché des autres, qu'il

verrait périr le genre humain sans un battement de cœur » (id. :330). O olhar de Frédéric pouco ou nada se sensibiliza com o espaço físico que o rodeia.

Flaubert prefere dar-nos antes conta do espaço social do que propriamente do espaço físico. É muito mais pródigo a descrever um espaço interior do que um espaço exterior. Se o primeiro justifica, de certa forma, o espaço social e, portanto, a classe social dominante na obra, o segundo poderia atestar a veracidade dos factos pela sua inscrição num espaço comprovadamente real. Porém, para Flaubert, em *L'Education Sentimentale*, a verosimilhança não está tanto presente no espaço mas, sim, na corroboração dada pela época histórica em que se desenrola a narração¹⁶. Aliás, o espaço social parece estar concebido como um factor que condiciona e determina os estados e as acções das personagens.

No que respeita ao espaço social, em *Quincas Borba*, Machado de Assis recria a sociedade brasileira do século XIX. Porém, a sua análise e crítica à sociedade nunca aparecem à superfície da obra, estão sim, implícitas na vida das personagens, como acontece, por exemplo, com a exploração de que Rubião é vítima pelos parasitas Sofia e Cristiano Palha que o bajulam. Aos poucos, acompanhando a trajectória de Rubião, percebe-se como funciona a engrenagem social da época. O romance projecta um quadro bastante crítico das relações sociais da época, das lutas pelo poder político e pela ascensão económica na Corte e no Rio de Janeiro e é bastante parco na caracterização de um espaço geográfico, sobressaindo a crítica à estrutura social.

José Matias enquadra-se nos fins da Regeneração e oferece-nos um retrato da burguesia ociosa lisboeta. Poucos são os dados históricos que contextualizam o conto. A verosimilhança é antes conferida pelo processo narrativo utilizado que privilegia a alternância da acção passada – a história de José Matias – com a acção presente – o relato do narrador dominado pelo tom de vivacidade coloquial. No conto, os raros momentos descritivos remetem para um ambiente ultra-romântico propício a paixões também elas ultra-românticas sendo, assim, alvos directos da crítica de Eça.

Deste modo, no romance do adultério casto do século XIX, a caracterização do espaço social impera sobre a de um espaço físico, geográfico. É verdade que a descrição de uma paisagem, por exemplo, raramente é objectiva, conforme verificámos em Balzac. Ao querer relacionar as suas personagens com esse espaço acaba por subjectivá-lo. Porém, sendo o adultério casto um amor ilegítimo, tornava-se imprescindível para esses autores a caracterização de um espaço social impeditivo do amor, e potencial censurador das acções das personagens. Só assim, se poderão entender os objectivos que perfilham cada uma dessas obras, ou seja, a crítica a sociedades des-

¹⁶ Convém lembrar que nesta sequência de ideias, Bakhtine refere ser impossível separar a análise do tempo da análise do espaço e cria, para o efeito, o conceito de *cronótopo* (BAKHTINE, 1978:237).

feitas que vivem das aparências e da hipocrisia, onde o amor aparece como um elemento anormal, disforme, que se tem de esconder e pelo qual se padecem todos os sofrimentos imagináveis.

1.2.3 O documento epistolar como prova de autenticidade

Segundo Bakhtine, «en littérature, le chronotope a une importance capitale pour les genres. On peut affirmer que ceux-ci avec leur hétéromorphisme, sont déterminés par le chronotope» (BAKHTINE, 1978 :238), isto é, cada época terá dado preferência a um determinado género literário. Como já o referimos na segunda parte desta dissertação, o documento epistolar foi, durante o século XVIII e o início do século XIX, o meio privilegiado para veicular sentimentos. No romance do adultério casto, voltamos a encontrar, total ou parcialmente, textos epistolares enquanto expressão intimista, confessional.

A narração na terceira pessoa não é um meio privilegiado para a transposição de sentimentos. O discurso epistolar está mais adaptado para aproximar o leitor do sentimento vivido; privilegia a expressão do *eu* na primeira pessoa e no presente, contribuindo, assim, para o carácter de autenticidade do documento.

A este propósito, Bakhtine enquadra o romance epistolar do século XVIII no *romance psicológico sentimental* (cf. BAKHTINE, 1978:209) e realça o patético amoroso como sendo «un des aspects du pathos polémico-apologétique du roman baroque» (id:209). Acrescenta que neste tipo de romance, o discurso «devient intime et, perdant la vaste échelle politique et historique propre au roman baroque, s'allie à un didactisme moral commun, à l'échelle de la sphère étroite de la vie privée familiale. C'est un pathétique *en chambre*. [...] Le didactisme de ce pathétique sentimental devient concret, pénètre jusque dans les détails de la vie quotidienne, des relations intimes entre les gens et de la vie intérieure des personnes» (id :209).

A classificação de *Le Lys dans la Vallée*, por exemplo, envolve-se em controvérsia: a obra é composta por duas cartas muito desiguais: uma bastante comprida, onde Félix de Vandenesse conta a Natalie de Manerville um longo episódio da sua juventude, e segue-se a resposta da dama, que apenas inclui uma opinião pouco lisonjeira e bastante curta. Esse romance tem dividido os teorizadores literários quanto à sua inclusão ou não no romance epistolar ou por cartas. Rousset, apesar de reconhecer que a obra é constituída por duas cartas, considera-a um romance autobiográfico no passado e não um romance por cartas (ROUSSET, 1986:100); contudo, partilhamos

mais da opinião de Backès que o classificou como um romance epistolar (BACKÈS,1996:284)¹⁷, ou melhor, como uma forma evoluída, recriada do género epistolar a quem o próprio Balzac anunciou a morte no Prefácio de *Mémoires de Deux Jeunes Mariées*: «ce mode si vrai de la pensée sur lequel ont reposé la plupart des fictions littéraires du XVIII^e siècle est devenu chose assez inusitée depuis bientôt quarante ans» (BALZAC,1988:193).

Assim, como não acreditar na sua vontade de reformular este género, de adaptá-lo às novas exigências literárias e aos gostos apurados do leitor do século XIX? Parece-nos justificado, em Balzac, o desejo de recriar, dar um novo alento ao romance epistolar, de forma a não o conduzir para uma morte certa.

No meio da longa carta de Félix de Vandesse a Natalie de Manerville, encontramos duas cartas de Mme de Mortsauf endereçadas a Félix, atestando a autenticidade do seu amor e um início de uma carta de Félix a Mme de Mortsauf, que nunca chegou a enviar-lhe, onde confessa a profundidade do amor (BALZAC,1972: 141-143), num discurso eivado de lirismo e de metáforas.

A primeira carta de Mme de Mortsauf (id: 152-168) é, contudo, mais relevante e digna de análise como contributo para a verosimilhança da obra; é um autêntico tratado de educação social e sentimental para Félix. Mme de Mortsauf revela-se uma hábil e consciente conhecedora de caracteres e dos hábitos da sociedade, apesar dela estar afastada. Revela aí uma inteligência fora do vulgar, suficientemente perspicaz para se permitir filosofar, em certos momentos, sobre a felicidade, por exemplo: «expliquer la société par la théorie du bonheur individuel pris avec adresse aux dépens de tous, est une doctrine fatale dont les déductions sévères amènent l'homme à croire que tout ce qu'il s'attribue secrètement sans que la loi, le monde ou l'individu s'aperçoivent d'une lésion, est bien ou dûment acquis» (id :155), dando conselhos ao jovem e inexperiente Félix, prevenindo-o sobre a hipocrisia e o cinismo da sociedade que irá encontrar, informa-o sobre política e questões de estado e previne-o sobre os amores demasiados fáceis e frívolos que poderá encontrar.

Em *La Duchesse de Langeais*, transcreve-se apenas a carta que Antoinette de Langeais endereça a Montriveau, implorando, pela última vez, que lhe perdoe. Esta carta, para além de mostrar o seu desejo de ser amada, permite à duquesa reconhecer a sua *coquetterie*, através, nomeadamente do seu tom confessional. Para além disso, permite ainda, graças à sua entrega não atempada – processo bastante utilizado no romance epistolar -, separar os dois amantes e, assim, dar andamento à acção: Montriveau não recebe a carta a tempo e a duquesa, pensando que ele não a ama, decide retirar-se para um convento.

¹⁷ O autor relembra a controvérsia que se gerou à volta da classificação da obra e compara essa problemática à que envolveu a classificação da obra de Richardson, *Clarisse Harlowe* (1748), como pertencente ou não ao género epistolar.

L'Education Sentimentale não contém nenhum momento epistolar. Não há compromisso escrito por parte dos amantes, não há troca de correspondência. Aliás, em toda a obra, parece estar banido o tom confessional que trairia as perspectivas realistas em que Flaubert pretende que o romance se enquadre.

O mesmo acontece com *Quincas Borba*. O tom irónico da obra pouco se coadunaria com o tom confessional que implicaria o documento epistolar trocado pelos amantes.

Em *José Matias*, não existe a transcrição de cartas; porém, é referida a troca de correspondência entre os amantes, sendo este, aliás, o único momento em que trocam palavras. Seria inverosímil se o narrador, estando a contar a história de José Matias no cemitério, pudesse estar na posse de cartas dos amantes. Para além disso, o facto de não se reproduzirem as cartas permite manter o segredo que envolve este amor inexplicável de José Matias.

2- O romance do adultério casto enquanto documento crítico

No romance do adultério casto, não há – ou quase – acção no seu sentido restrito do termo. A acção é banalizada, relegada para segundo plano. Interessa mais a psicologia das personagens, conforme já o provámos – e, sobretudo, a interacção dessas personagens na sociedade em que se inserem, os desafios que se lhes deparam, os aspectos que são postos em causa, etc.

Partilhamos da opinião de Goldmann quando refere que «toute grande oeuvre littéraire ou artistique est l'expression d'une vision du monde» (GOLDMANN, 1986:28). Efectivamente, qualquer obra literária tem como pano de fundo uma determinada sociedade perspectivada através da visão do seu autor. MAINGUENEAU relembra igualmente a relação existente entre literatura e sociedade, referindo que «loin d'énoncer sur un sol institutionnel neutre et stable, l'écrivain nourrit son oeuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champs littéraire et à la société» (MAINGUENEAU, 1993 :27). Sendo a sociedade o reservatório de um conjunto de valores, mais ou menos partilhados e aceites pelos seus membros, é natural que as obras literárias – nomeadamente as do adultério casto – os ponham em causa, questionando-os, legitimando-os ou não. Nesse sentido, Goldmann observa que «le roman se caractérise comme l'histoire d'une recherche de valeurs authentiques sur un mode dégradé, dans une société dégradée» (GOLDMANN, 1986 :35).

Perpassa, assim, no romance do adultério casto, nomeadamente no do século XIX, uma crítica social que implica e favorece a reflexão sobre um determinado modo de existência e os

valores que o sustentam, visando implicitamente uma modificação de todas as nossas perspectivas.

2.1 Aspectos da crítica social

Todo o romance se inscreve numa determinada época. Torna-se um testemunho privilegiado e credível das repressões, das regras, dos costumes que caracterizam uma época, uma sociedade. Segundo Daniel Madelénat, «l'art est une activité sociale; l'œuvre esthétique ne s'isole pas d'un environnement religieux, politique, culturel, économique, voire technique, bref d'un ensemble d'institutions, de mentalités, d'idéologies, de savoirs, d'attitudes proprement sociaux» (MADELÉNAT,1989 :105). Porém, não deixa de sublinhar a importância que o olhar do escritor tem na representação que este faz da sociedade: «la société propose, conditionne, présente un répertoire (monuments, formes, événements, traditions...): le créateur dispose, joue, figure ces données selon ses fantasmes, ses intentions esthétiques, ses possibilités individuelles» (id:105). O escritor propõe-se criar o microcosmos de uma sociedade que ele perspectiva, interpreta, segundo as suas vivências, a sua personalidade, a sua maneira de estar e de viver nessa mesma sociedade. A este propósito, Isabel P. de Lima justifica: «ao afirmar-se que a obra literária é um fenómeno social, não se está a negar a presença do universo psico-afectivo do *eu*, da especificidade pessoal daquele que a gera [...], está-se apenas a afirmar a existência de determinantes do processo histórico e de estruturas socioculturais, presentes no texto, através da vivência do autor» (LIMA,1987:18). O romance fornece portanto um reflexo mais ou menos claro e explícito da sociedade. Welleck e Warren, por sua vez, reforçam esta mesma ideia: «uma grande maioria das questões suscitadas pelo estudo da literatura são, pelo menos em última análise ou implicitamente, questões sociais» (WELLECK;WARREN,s/d:113).

As relações entre literatura e realidade social devem, então, ser entendidas como relações críticas, visto a obra literária assumir uma função crítica ao reproduzir os factos sociais e estruturas ideológicas de acordo com a apreensão subjectiva que deles faz o escritor.

Já Rousseau tinha proclamado no Prefácio de *La Nouvelle Héloïse*: «j'ai vu les mœurs de mon temps et j'ai publié ces lettres» (ROUSSEAU,1993a :71). Na obra, perfilavam-se momentos de crítica social em certas cartas onde se revelam opiniões e proibições da sociedade, preconceitos familiares ou sociais que assombavam o desenvolvimento da paixão.

Antes dos realistas, Balzac assume que quer basear a sua obra na observação da sociedade que o rodeia. Assim, propõe-se escrever a história da sociedade francesa durante a Restauração e declara-se, na Introdução de *La Comédie Humaine*, o secretário da sociedade francesa.

La Duchesse de Langeais contém, por exemplo, algumas páginas de análise política e social. À volta da duquesa, adivinham-se outros mundanos: a aristocracia dos salões que vive de aparências e hipocrisias, os jovens ociosos e apaixonados... Balzac aproveita ainda para criticar a linguagem desses aristocratas, o emprego de certas palavras, os eufemismos utilizados como, por exemplo, «elle a distingué quelqu'un» para se referir ao adultério elegante, ou a utilização de sobrenomes como «le planton de la Duchesse» (BALZAC, 1977:959) utilizado para designar Montriveau.

Le Lys dans la Vallée assume-se como obra onde perpassa a crítica política do seu autor, conforme já vimos, e a crítica social, nomeadamente à religião e ao casamento enquanto instituição, aspectos que desenvolveremos mais adiante.

Balzac foi, vezes sem conta, acusado de imoralidade pelos tribunais da época, por ter apresentado e denunciado os vícios de uma sociedade que se recusava a reconhecê-los. O escritor defendeu-se em nome da verdade. No Prefácio de *Le Père Goriot*, declara: «si les tableaux dessinés par l'auteur étaient faux, la critique les lui aurait reprochés en lui disant qu'il calomniait la société moderne ; si la critique les tient pour vrais, ce n'est pas son œuvre qui est immorale» (BALZAC, 1983 :348). Balzac assumiu-se, assim, como um pré-realista para quem a observação imparcial da realidade deveria servir de base à escrita da obra literária.

O escritor só pode ser verdadeiro se observar a alma humana e a sociedade com a imparcialidade da ciência, isto é, sem fazer intervir os seus sentimentos pessoais. Esses são os princípios basilares do escritor realista. Nesse sentido, Flaubert assume-se como um digno sucessor de Balzac, no que toca à vontade de caracterizar a sociedade sua contemporânea. Flaubert aplicou o método científico à literatura, baseado na observação rigorosa da realidade e na elaboração de leis gerais decorrentes dessa mesma observação. A documentação tornou-se, deste modo, a condição essencial do seu trabalho e dá origem a vastas pesquisas sobre acontecimentos reais que inspirarão os seus romances. A preocupação pela exactidão documentária torna-se uma constante em Flaubert: antes de descrever o envenenamento de Mme Bovary, por exemplo, consultou vários tratados médicos. Em *L'Education Sentimentale*, após vastíssimas pesquisas, reconstituiu a atmosfera parisiense entre 1840 e 1851 e, em particular, as jornadas revolucionárias, com uma incrível precisão, conforme já descrevemos. Nas palavras de Pierre Sipriot na Introdução de *L'Education Sentimentale*, «Flaubert dissèque une société qui s'enivre des splendeurs de la vertu tout en se goinfrant de plaisirs faciles» (FLAUBERT, 1983 :IX).

A sociedade é representada como superficial, hipócrita; no seu seio, predominam as aparências. A utilização, por vezes abusiva, do verbo *paraître* por Flaubert nos momentos de descrição – já por si dados através do olhar subjectivo e tendencioso de Frédéric – remete precisamente para esse mundo de aparências, fútil, sem moral¹⁸.

Para além da crítica veemente ao casamento que nos ocupará um pouco mais adiante, perpassa o tema do dinheiro que ritma o romance: é por causa da falta dele que Frédéric se afasta de Paris e, portanto, de Mme Arnoux e é graças a ele que pode regressar. O dinheiro confere confiança à personagem: «[...] les actions du Nord ayant fait quinze francs de hausse, comme il en avait acheté deux mille l'autre mois, il se trouva gagner trente mille francs. Cette caresse de la fortune lui redonna confiance » (id : 274), ou retira-lha : « A la fin de juillet, une baisse inexplicable fit tomber les actions du Nord. Frédéric n'avait pas vendu les siennes ; il perdit d'un seul coup soixante mille francs. Ses revenus se trouvaient sensiblement diminués. Il devait ou restreindre sa dépense, ou prendre un état, ou faire un beau mariage » (id : 282). O dinheiro, ou a sua ausência, dita, assim, a conduta das personagens.

Em *Quincas Borba*, ao acompanharmos Rubião, apercebemo-nos do funcionamento da engrenagem social da época, da disputa pelo poder político e ascensão económica. Com efeito, Machado de Assis tece um quadro bastante crítico das relações sociais da época, em que o pobre, o louco, os associaos são sempre expulsos ou abandonados. A obra surge como o reflexo de uma sociedade erguida sobre o trabalho do escravo, uma sociedade parasitária na sua própria essência. Observa-se uma concorrência feroz, traduzida num individualismo exaltado e na substituição de valores autênticos, como a solidariedade, por falsos valores como o interesse, o egoísmo e a vaidade.

Contrariamente às restantes obras do nosso corpus de análise, «José Matias» não evidencia aspectos de crítica social. Convém, porém, não esquecer que Eça tinha um projecto literário bem definido e que desvenda a Teófilo Braga, numa carta datada de 12 de Março de 1878: «a minha ambição seria pintar a Sociedade portuguesa tal qual a fez o Constitucionalismo desde 1830 – e mostrar-lhe, como num espelho, que triste país eles formam – eles e ela. É o meu fim nas *Cenas da Vida Portuguesa*» (cit. in CAMPOS MATOS, 1988:507). A particularidade do conto enquanto género literário obriga a uma circunscrição da acção e à ausência de descrição pormenorizada. Assim, apesar das breves referências temporais à época da Regeneração, raras são as referências à sociedade em si mesmo. O objectivo de Eça, nesse conto, prende-se mais com a psicologia das personagens e com a crítica ao casamento e ao adultério.

¹⁸ ver a este propósito RAIMOND, 1981 a, pp.98-99 e RAIMOND, 1981 b, p93.

2.2 A marca da religião

Enquanto documento crítico da época, o romance do adultério casto refere-se com alguma frequência à religião.

Em Balzac, a religião assume um lugar de destaque no que diz respeito à conduta das personagens femininas.

Em *La Duchesse de Langeais*, opõem-se duas concepções diferentes da religião nas pessoas de Antoinette de Langeais e Montriveau. Este último é caracterizado como um homem pragmático que desafia constantemente as leis da moral cristã; primeiro, ao exigir que Antoinette se torne sua amante física, consumada e, depois, ao querer desviar uma religiosa dos seus votos, desafiando Deus, pensando «trionpheraï-je de Dieu dans ce coeur?» (BALZAC, 1977:918). Porém, não é sobre esse comportamento que recai a crítica de Balzac que encontra desculpas, atenuantes na conduta provocadora de Antoinette.

Efectivamente, é notória a censura de Balzac à moral da *coquette* que não aplica na sua vida os princípios cristãos que finge defender, pensando que uma ida à igreja a lava de todos os seus pecados: «chaque dimanche elle entendait la messe, ne manquait pas un office; puis le soir, elle se plongeait dans les enivrantes voluptés que procurent des désirs sans cesse réprimés» (id: 965). Antoinette de Langeais serve-se da religião como se de um escudo se tratasse, contra as investidas de Montriveau:

«Elle évoqua les terreurs de la religion. Jamais le Père de l'Eglise le plus éloquent ne plaïda mieux la cause de Dieu ; jamais les vengeances du Très Haut ne furent mieux justifiées que par la voix de la duchesse. Elle n'employait ni phrases de sermon, ni amplifications de réthorique. Non, elle avait son *pathos* à elle. [...]elle le faisait taire en lui demandant grâce ; un mot de plus, elle ne voulait pas l'entendre, elle succomberait, et la mort lui semblait préférable à un bonheur criminel » (id : 966).

É perceptível a ironia que se destaca neste extracto e que acentua o jogo estratégico da *coquette*, «cette jolie comédienne». Balzac critica a falta de moral de Antoinette que, como muitas outras *coquettes*, frequentava a igreja todos os domingos, fazendo, assim, hipocritamente prova, da sua devoção e respeito pelos valores cristãos e vivia uma vida completamente desregrada. O temor da religião é apenas mais uma das estratégias que ela usa para acalmar Montriveau que desconhece esse jogo.

Porém, é no fundo de um convento que Antoinette se esconde do mundo, quando se vê rejeitada por Montriveau. E só aqui recebe as palavras de benevolência de Balzac: «[...] la réclusion d'une femme n'est-elle pas toujours une lutte sublime?» (id : 918).

A perspectiva religiosa de Balzac assume contornos completamente diferentes em *Le Lys dans la Vallée*.

Henriette é dominada, desde o início do romance, por imperativos morais e religiosos que a impedem de se entregar a Félix. Se não entregou o corpo, a sua alma pertence a Félix. Deverá então morrer, porque esse amor é ilegítimo. E essa morte fará dela uma santa, uma mártir, por ter amado sem ter gozado os prazeres desse amor.

O final do livro é elucidativo no que respeita à luta entre a alma de Henriette, a sua revolta e a sua resignação que tornam «horrible la lutte du corps et de l'âme» (BALZAC, 1972: 288). Apesar do padre Birotteau não pensar que a doente é «complice de ces mouvements de folie» (id: 297), considera-a, no entanto, possuía no sentido teológico; segundo a opinião dos padres que a assistem «le mauvais ange dispute cette belle âme au ciel» (id: 287). Porém, é o médico que, ao prescrever-lhe ópio, alivia o seu martírio, ordenando ainda que sejam retiradas as flores do quarto, que teriam causado o delírio de Henriette, pois elas evocavam com os seus aromas «les amours de la terre, les fêtes de la fécondation, les caresses» (id: 299). A última confissão acalma e libera, finalmente, a alma de Henriette que, então, reencontra «son sourire d'autrefois» e antevê «les joies célestes de la terre promise» (id: 303).

A sua morte enquadra-se numa concepção autenticamente cristã da condição humana. Balzac sublinha, aliás, que a sua heroína sofreu a paixão de Cristo no Monte das Oliveiras; ela «subit sa lutte au mont des Oliviers, elle accompagne de ses larmes la chute des roses blanches qui couronnaient as tête de Jephté mariée » (id : 287). Henriette morreu como uma santa católica; porém, viveu à margem da igreja romana, ao praticar o cristianismo da igreja primitiva; tinha, com efeito, sido iniciada ao martinismo¹⁹ :

«cette doctrine donne la clef des mondes divins, explique l'existence par des transformations où l'homme s'achemine à de sublimes destinées, libère le devoir de sa dégradation légale, applique aux peines de la vie la douceur inaltérable du quaker, et ordonne le mépris de la souffrance en inspirant je ne sais quoi de maternel pour l'ange que nous portons au ciel. C'est le stoïcisme ayant un avenir. La prière active et l'amour pur sont les éléments de cette foi qui sort du catholicisme de l'Eglise romaine pour rentrer dans le christianisme de l'Eglise primitive » (id : 65) .

Nesta definição bastante precisa, encontramos igualmente a justificação para a conduta e valores de Henriette. Explica a recusa da heroína em «vivre de la vie terrestre [qui] nous ravale trop en faisant dominer l'égoïsme des sens sur la spiritualité de l'ange qui est en nous » (id :255). Contudo, Balzac transmite-nos que esse espiritualismo é um engano: na hora da morte, não é Saint-Martin que traz alívio e consolo a Mme de Mortsauf, é o doutor Deslandes, médico dos

¹⁹ Louis-Claude de Saint-Martin (1774-1803), apelidado de “le philosophe inconnu”, fundou o iluminismo martinista à margem da igreja romana.

corpos e os padres Biroteau e Dominis, médicos das almas que, ao conjugar os seus esforços, derrotam o mal.

Porém, se a doutrina martinista sai derrotada, ela perpassa todo o romance e determina as suas estruturas. É ela que inspira a Mme de Mortsauf as suas virtudes estóicas e a sua doçura. Henriette crê ver o dedo de Deus em todos os acontecimentos da sua vida, o que lhe permite aceitar as tribulações e os consolos; porém, as adversidades são em número maior: o carácter do conde cada vez mais áspero, a doença de Jacques piora e aparece a Mme de Mortsauf como um aviso de Deus para se preservar de ceder a uma paixão ilegítima (cf. id: 174).

Apesar de, em *L'Education Sentimentale*, as referencias à religião passarem praticamente despercebidas, encontramos em Mme Arnoux a sensação de receber um aviso de Deus através da doença do seu filho, conforme já referimos no momento da caracterização de Mme Arnoux (cf. FLAUBERT, 1983: 328).

Contudo, a religião raramente é a florada, sendo, na parte final da obra, alvo de ridicularização, quando Arnoux se estabelece «marchand de chapelets» (id: 461): «Arnoux, affaibli par une attaque, avait tourné à la religion; d'ailleurs, il avait toujours eu un fond de religion, et (avec l'alliage de mercantilisme et d'ingénuité qui lui était naturel), pour faire son salut et sa fortune, il s'était mis dans le commerce des objets religieux» (id: 461). A descrição do estabelecimento comercial de Arnoux, que se segue, está repleta de uma ironia mordaz que denuncia a crítica veemente de Flaubert contra esse negócio espiritual que revela a verdadeira decadência a que chegou o vendedor.

As obras *Quincas Borba* e «José Matias» – tonde a sátira é mais evidente – não se referem à religião, sendo esse aspecto totalmente irrelevante.

2.3 Casamento e sociedade

De forma a melhor compreendermos o pano de fundo social que encobre as obras do nosso corpus, propomo-nos, nesse momento da nossa dissertação, caracterizar a sociedade do século XIX, através das referidas obras, nos seus aspectos sociais e morais, mais propriamente no que diz respeito à família, ao papel da mulher na sociedade e ao casamento enquanto instituição, bem como tudo o que ele implica ou não, ou seja, o amor e o adultério.

2.3.1 A família

Segundo José Mattoso, desde o fim do século XVIII, «a família constitui um universo totalitário, em que existe apenas um sujeito, apenas um interesse, apenas um direito (o do homem), não havendo, no seu seio, lugar para a discussão sobre o “meu” e “o teu” (a justiça), mas apenas para considerações de oportunidade, deixadas ao arbítrio do *bonus pater familias*» (MATTOSO, 1993:273). Esta afirmação é bem clara: em casa, os homens eram senhores absolutos. O amor do marido pela mulher fundava-se na mesma identidade pessoal, pois os cônjuges eram, para utilizar a expressão dos Evangelhos repetida em todas as cerimónias nupciais, «carne de uma só carne. Ou melhor, a mulher saíra do corpo do homem, reintegrando-se com o matrimónio, no plano espiritual, essa comunidade corpórea» (id.:273). Ilustrando essa posição, Balzac coloca sob a pena de uma das suas heroínas em *Mémoires de Deux Jeunes Mariées*, os seguintes pensamentos: «toute notre destinée est faite par l’homme et pour l’homme» (BALZAC, 1978 :210) ou «la femme est un être faible qui doit, en se mariant, faire un entier sacrifice de sa volonté à l’homme» (id :401). As mulheres, essas, eram relegadas para a cozinha e para os quartos das crianças, onde deveriam exercer uma «influência pura e religiosa» (ARIES; DUBY, 1990 a:417).

Nas obras do nosso *corpus* do século XIX, apenas duas mostram o quotidiano de uma vida de família entre esposos e filhos: *Le Lys dans la Vallée* e *L’Education Sentimentale*. Em *La Duchesse de Langeais*, os esposos estão separados; em «José Matias», Elisa parece pouco preocupada em construir uma família e mais interessada em encontrar o parceiro sexual adequado às suas necessidades; estamos perante uma família mutilada que não se consegue erguer. *Quincas Borba* revela-nos um casal unido, mas ligado por valores morais duvidosos que lhes concedem todos os meios para satisfazerem as suas ambições.

Em *Le Lys dans la Vallée*, encontramos em M. de Mortsauf a encarnação da figura do *pater familias* que tenta impor-se, enquanto chefe de família, pelos seus gritos e injúrias constantes, pelos seus arrebatamentos súbitos, mas que uma inconstância de carácter e uma ponta de loucura transfigura numa caricatura do poder masculino na família, tanto mais que é Henriette que, subtilmente, e na sombra, gere os bens dos Mortsauf, o que só contribui para engrandecê-la. Aliás, ela perfila de todas as características morais exigidas a uma boa mãe; dedica-se aos seus filhos doentes, tentando preservá-los da conduta louca do marido, repreendendo-os quando fazem mau juízo do pai «essayant ainsi de soustraire monsieur de Mortsauf au jugement de ses enfants» (BALZAC, 1972:175).

Em *L'Education Sentimentale*, assistimos à destruição dos papéis assumidos no seio familiar. Arnoux está completamente desligado da sua família legítima, vivendo ora com a mulher e os filhos, ora com a amante Rosanette. A Mme Arnoux cabe a tarefa de educar os seus filhos doentes, tal como Henriette de *Le Lys dans la Vallée*. Mme Arnoux conhece a infidelidade do marido, mas, mesmo assim, mantém-se-lhe fiel em nome de valores sociais e morais. Apenas manifesta o seu desagrado com silêncios, que incomodam o marido e perturbam o bem estar da relação: «ils en étaient à cette période où, dans les unions disparates, une invincible lassitude ressort des concessions que l'on s'est faites et rend l'existence intolérable» (id: 204). A leviandade de Arnoux impede-o de conhecer melhor a mulher, ignorando o meio de se aproximar dela : « le soir, il voulut dîner seul, avec elle, dans un cabinet particulier, à la Maison d'Or. Mme Arnoux ne comprit rien à ce mouvement de cœur, s'offensant même d'être traitée en lorette ; ce qui de la part d'Arnoux, au contraire, était une preuve d'affection » (id :203).

Tanto *Le Lys dans la Vallée* como *L'Education Sentimentale*, oferecem-nos imagens de famílias dilaceradas, infelizes, próximas do colapso.

2.3.2 A educação da mulher

Cada época determina os princípios da condição feminina e fixa um modelo exemplar de mulher, os seus mitos de feminidade: mulher rainha, esposa, mãe, mulher escrava.... Abundam, desde a Renascença até ao século XIX, os textos ou discursos – de origem variada, mas todos masculinos – que se preocupam em fixar as regras do comportamento das esposas e da educação das raparigas.

A maternidade, segundo ARIES e DUBY (1990 a:417), era a missão sagrada da mulher do século XIX. Eça declarou até que «a valia de uma geração depende da educação que recebeu das mães» (QUEIRÓS, 1979:1200), remetendo para a importância do papel da mulher, enquanto mãe, na transmissão e consolidação de valores.

Em *Le Lys dans la Vallée*, Henriette é a encarnação da mãe perfeita. Félix admira esta mulher pela sua dedicação maternal e sente vergonha dos seus impulsivos desejos:

«si vous me demandez pourquoi, jeune et plein de fougueux vœux, je demeurai dans les abusives croyances de l'amour platonique, je vous avouerai que je n'étais pas assez homme encore pour tourmenter cette femme, toujours en crainte de quelque catastrophe chez ses enfants ; [...] frappée par lui [*son mari*], quand elle n'était pas affligée par la maladie de Jacques ou de Madeleine ; assise au chevet de l'un d'eux quand son mari calmé pouvait lui laisser prendre un peu de repos » (BALZAC, 1972:111).

Félix transborda de felicidade no dia em que Mme de Mortsauf o olha com amor, com o mesmo olhar que presta aos seus filhos: «La comtesse me jeta l'un de ces remerciements muets qui brisent un coeur jeune: elle m'accorda le regard qu'elle réservait à ses enfants ! » (id : 79). A própria Mme de Mortsauf, nunca tendo conhecido outro amor senão o sentido pelos seus filhos, confunde o seu sentimento inicial por Félix com o amor maternal: «Vous êtes un enfant, je vous pardonne encore, mais pour la dernière fois. Sachez-le monsieur, mon coeur est comme enivré de maternité ! » (id :93). A maternidade ocupa um lugar de destaque na obra de Balzac. Prova disso, são as inúmeras páginas escritas sobre a gravidez e o parto pelo autor em *Mémoires de Deux Jeunes Mariées*, e que constituem verdadeiros momentos líricos. Porém, em *Le Lys*, o tema aparece juntamente ao seu oposto, à esterilidade, nomeadamente na pessoa de M. de Mortsauf e sua impotência sexual. A mulher, símbolo máximo da criação e fecundidade, sai, assim, valorizada aos olhos de Balzac.

Antoinette de Langeais oferece-nos uma perspectiva completamente diferente: é uma mulher mundana que optou pelos artificialismos da galantaria, da sedução em detrimento dos valores da família. É a mulher fria, *coquette*, artificial que abdicou dos prazeres conjugais e maternais. Não merece, em momento algum, a compaixão de Balzac: morre envelhecida prematuramente, seca e paradoxalmente virgem, aos vinte e nove anos, longe da sociedade que a conheceu, votada ao esquecimento de Montriveau, que lança o seu cadáver ao mar, ouvindo e concordando com os conselhos do seu amigo Roquerolles «c'était une femme, maintenant ce n'est rien. Attachons un boulet à chacun de ses pieds, jetons-la dans la mer, et n'y pense plus que comme nous pensons à un livre lu pendant notre enfance » (BALZAC,1977 :1037).

Em *L'Education Sentimentale*, Mme Arnoux é uma mãe exemplar e, como tal, essa caracterização atrai e retrai Frédéric. Vê nela a encarnação perfeita da virtude maternal e, por isso, idolatra essa mãe, tão distinta das outras mulheres que conhece; todavia, esta perfeição impede-o de se declarar, pois qualquer confissão do seu amor parece-lhe um atentado à sua imagem.

Não obstante, Frédéric sente-se atraído pela beleza física de Mme Arnoux, como o demonstrámos no momento da caracterização dessa personagem. Idolatra-a porque vê nela a encarnação das virtudes maternais valorizadas e exacerbadas pela moral e sociedade vigentes. Poderíamos tentar explicar a incapacidade de Frédéric em se declarar a Mme Arnoux pelo carácter edipiano dessa relação, se tivermos em conta a diferença de idades entre ambos – dez anos. Porém, Frédéric admira esta mulher que se enquadra tão harmoniosamente nos parâmetros de perfeição definidos para a mulher no século XIX. É essa admiração perante esta pureza que o impede de declarar-se.

Tanto Sofia de *Quincas Borba* como Elisa de «José Matias» distinguem-se por não serem mães. Sofia é demasiado materialista e egoísta para desempenhar essa função. Aliás a frieza de Sofia perante os infortúnios dos que a rodeiam acompanha a esterilidade da personagem. O amor materno é puro, revela-se nas mulheres virtuosas, com princípios e valores cristãos; Sofia não merece ser mãe: é o oposto total da virtude e da perfeição.

Quanto a Elisa, é demasiado leviana para poder ser mãe. Se entendermos que, para Eça, em *Uma Campanha Alegre*, a maternidade é a missão sagrada da mulher (cf. QUEIROS, 1979:972, 1253), Elisa não podia, de forma alguma, encarnar a perfeição materna. Aliás, como já o dissemos, estamos perante um família mutilada, que Elisa parece, paradoxalmente, querer construir, edificar sem contudo o conseguir porque parte de pressupostos errados como , por exemplo, o amor carnal. E cada casamento acaba por tornar-se um tédio para ela, porque não existe amor puro nessas relações.

2.3.3 Amor, casamento e adultério

No século XIX, as relações entre marido e mulher baseavam-se num amor igual e desigual ao mesmo tempo. Igual porque assentavam numa promessa comum e recíproca de ajuda, de fidelidade e de vida em comum. Desigual porque, em virtude da diferente natureza do homem e da mulher, não se desdobravam em sentimentos iguais e recíprocos. Uma boa ilustração disso é o adultério. Embora seja, em qualquer caso, igualmente censurável do ponto de vista da moral abstracta (pois ambos violam a mútua obrigação de fidelidade), a moral positiva julga-o diferentemente, já que «a impudícia na mulher é muito mais detestável do que no homem» (cit. por MATTOSO, 1993:283)²⁰. Aliás, o adultério masculino encontrava sempre desculpas e justificações sociais e morais. Não podemos deixar de citar, de forma a ilustrar essas afirmações, os resultados de um trabalho de Laure Adler onde esta refere estudos médicos do século XIX que estabelecem uma relação entre o adultério e a fisiologia masculina: «o Dr. Forel justifica clinicamente o adultério... o sistema fisiológica do homem não lhe permite contentar-se com a monotonia das relações conjugais, o seu impulso sexual inclina-o para a novidade...; o sistema fisiológico da mulher, esse, está perfeitamente adaptado à monogamia! O Dr. Virey [...] não autoriza clinicamente o adultério senão a certo tipo de homens: àqueles que, tendo uma grande quantidade de esperma para expulsar, acabariam por fatigar as suas legítimas se não

²⁰ Sobre o mesmo assunto ver ARIES;DUBY,1990b:21.

descarregassem a sua força noutras mulheres. [...] Dr. Cabanis encorajava os homens a praticar o adultério para não envelhecerem tão depressa. [...] Não só é fisicamente necessário como, ainda por cima, moralmente consentâneo. Um marido engana a mulher e, a seguir, ama-a ainda mais: é o lado moral do adultério, diz orgulhosamente A. Capus» (ADLER, 1983:189).

É também esta desigualdade do amor, do ciúme e da dor que faz com que o marido não seja punido (no secular, pois no espiritual, incorre sempre em pecado mortal) se matar a mulher colhida em flagrante de adultério (desde que mate também o parceiro) (ADLER, s/d:149 e s.; RONSIN, 1990:27 e s.).

Aos olhos da Igreja, o adultério era, ao mesmo tempo, um sacrilégio, um crime contra a ordem natural e um crime contra a ordem social porque o sacramento unia ao mesmo tempo duas almas fiéis, dois corpos aptos a procriar e duas pessoas jurídicas. Santificava, portanto, os interesses fundamentais da espécie e os interesses da cidade (ADLER, s/d:158).

Rougemont esclarece esse ponto:

«a síntese católica esforçava-se por casar a água e o fogo, porque se podia tirar das escrituras e dos Padres da Igreja as teses mais contraditórias sobre a santidade da procriação – lei da espécie – e sobre a santidade da virgindade – lei do espírito. Para o Antigo Testamento, por exemplo, uma descendência numerosa é um sinal de eleição, enquanto para São Paulo, o que permanece virgem “age melhor” que aquele que se casa, mesmo cristãmente» (ROUGEMONT, 1968:247).

Por tudo isso, declara Rougemont que «a paixão e o casamento são por essência incompatíveis. As suas origens e os seus fins excluem-se» (id:249). Ainda segundo o mesmo autor, o amor-paixão nasce do desejo de amar alguém que, em princípio, por convencionalismos sociais, religiosos ou outros não podemos alcançar: «Assim, quer se deseje o amor mais consciente ou simplesmente mais intenso, deseja-se em segredo o obstáculo. [...] Sem entraves ao amor, não há romance» (id:45). Desta forma, o amor nunca poderá surgir do e no casamento visto a união pressupor já em si uma posse, um fim. Para amar, seria necessário recriar os obstáculos para se poder de novo desejar e para elevar esse desejo à proporção duma paixão consciente, intensa, infinitamente interessante. Contudo, «só a dor torna consciente a paixão, e é por isso que gostamos de sofrer e fazer sofrer» (id:255). Daí que a paixão só se possa encontrar fora do casamento! Daí que os nossos heróis masculinos se apaixonem por uma mulher que já pertence a outro.

Já em *La Princesse de Clèves*, amor e casamento eram incompatíveis; no século XVII, o amor no casamento era susceptível de chocar, conforme nos refere COULET: «le mariage [...] est toujours décidé en raison des convenances sociales ; si l'amour n'est pas exclu, il n'y est nullement nécessaire ; la bienséance interdit de laisser paraître les émotions que l'on ressent» (COULET, 1981 : 258). No seu leito de morte, M. de Clèves declara à mulher ter-lhe escondido a

sua paixão amorosa de forma a não chocá-la ou importuná-la: « je vous en ai caché la plus grande partie, par la crainte de vous importuner, ou de perdre quelque chose de votre estime, par des manières qui ne convenaient pas à un mari »(LAFAYETTE, 1993 : 267).

Debruçando-se sobre a questão do amor no casamento nos séculos XVII a XIX, M. Daumas refere que o homem não deveria «amar a sua mulher como uma prostituta» e cita um anónimo do século XVIII:

«os maridos que abusam das suas mulheres são muito puníveis, como ouvi dizer a grandes doutores, que os maridos, não se governando com as mulheres deles modestamente na cama como devem, levam com elas vida dissoluta como com as concubinas, não tendo o casamento sido introduzido senão pela necessidade e procriação, e não para o prazer desordenado e libertino» (DAUMAS, 1999:51).

De entre todos os autores das obras que constituem o nosso *corpus*, Balzac é aquele que mais estudou, analisou e dissecou o tema do casamento. Várias são as obras que revelam a sua intenção e pretensão de questionar e caracterizar o casamento: *La Physiologie du Mariage*, *Mémoires de Deux Jeunes Mariées*, *Le Contrat de Mariage*, são alguns exemplos bastantes elucidativos e que ilustram os nossos propósitos. Para o autor, o casamento é encarado como um negócio pelas famílias dos noivos. Em *La Physiologie du Mariage*, fornece uma imagem bastante explícita: um homem que se casa *compra* a sua mulher como se comprasse «une partie de rentes à la Bourse» (BALZAC, 1990 a:970). Num casamento, ainda segundo Balzac, e sempre numa perspectiva económica, uma mulher elegante torna-se rentável, pois anuncia e confirma o êxito social, tornando-se um sinal exterior de riqueza a exibir.

O casamento na época de Balzac é um meio de subir socialmente: une duas posições sociais ou duas fortunas, ou consolida pela fortuna de um a posição social do outro; burgueses, aristocratas, cortesãs..., todos pensam no casamento como um meio de se estabelecerem na vida. Citando uma obra anónima de 1784, Francis Ronsin desvenda-nos a opinião corrente na época sobre o casamento: «à Paris, le mariage n'est plus qu'un contrat d'échange, un marché réciproque dans lequel chacun cherche son avantage» (cit. in RONSIN,1990:20).

La Duchesse de Langeais aceitou um casamento por conveniência, sem amor, que lhe proporcionou uma posição social de destaque e que lhe mereceu o reconhecimento social. Já em *Mémoires de Deux Jeunes Mariées*, Balzac fazia a apologia do casamento sem amor. O autor apresenta dois tipos diferentes de casamento: um inspirado por um egoísmo cego (o amor), o outro guiado pela consciência de um dever a cumprir (o casamento por conveniência). Louise, a única das duas jovens que casou por amor, tem de expiar na morte a sua paixão, morrerá de ciúme, levada pelo excesso da sua paixão.

Nesta obra, o escritor demonstra que o amor é incompatível com o casamento; o amor, no quadro conjugal, é apenas gerador de catástrofe. Aliás, os romances de Balzac em que o amor

é o elemento primordial são poucos numerosos. O amor não eleva a alma, é uma fraqueza. O amor que é divinizado pela aristocracia, pela alta burguesia, pela literatura até, não é o amor conjugal. A mulher «divina» é a amante, não a esposa.

Para Balzac, como se vê, o casamento não é um assunto leviano: reflecte e põe em causa as leis, os costumes e o próprio sistema de valores.

Na sua obra *La Physiologie du Mariage*, Balzac estuda pormenorizadamente o casamento burguês por conveniência e chega à conclusão que «le mariage est une institution nécessaire au maintien des sociétés» e acrescenta, paradoxalmente, «mais [...] il est contraire aux lois de la nature » (BALZAC, 1990 a :913). O casamento em Balzac está baseado na propriedade e é consagrado à sua transmissão. Supõe, assim, que o homem não se case antes de ter feito fortuna ou carreira e pressupõe ainda que o sentimento ocupe pouco espaço neste tipo de união, que é, antes de mais, um contrato. Se o homem assume um compromisso tardio, a idade da mulher é muito inferior à do marido, pois o objectivo do casamento é a reprodução, suporte da transmissão dos bens.

Esses são os fundamentos do casamento de M. e Mme de Mortsauf. Henriette casou com M. de Mortsauf por sugestão dos seus pais que viram neste homem um bom partido para a filha, não porque fosse rico, mas pela importância do seu nome. Henriette, que nada conhecia da vida, aceitou este homem de trinta e cinco anos, doente e envelhecido porque via nesse casamento uma forma de se libertar da opressiva tutela maternal (cf. BALZAC, 1972:64). Porém, a vida conjugal dos Mortsauf depressa se torna dramática para Henriette. M. de Mortsauf revela-se um tirano que impõe a sua vontade despótica a todos quantos vivem em sua casa, filhos, mulher e criados.

Nesta perspectiva, é o próprio casamento que se baseia em leis e em valores morais e religiosos obsoletos, em total contradição com a alma humana, que acaba por abrir caminho ao adultério, primeiro sob a forma de galantaria e de *coquetterie* e depois de adultério consumado ou não. *Le Lys dans la Vallée* denuncia, deste modo, o casamento por conveniência.

Nas obras que integram o nosso *corpus*, a heroína feminina aparece-nos sempre sofredora no seu casamento ²¹ ou infeliz ou enganada, mas padece sempre os seus sofrimentos em silêncio, mantendo-se virtuosa na adversidade, lutando contra o adultério e o sentimento amoroso que a invade.

Em «José Matias», também verificamos essa mesma incompatibilidade entre o amor e o casamento. Elisa nunca casa por amor mas, sim, e, tendo em conta a perspectiva satírica que Eça

²¹ Não se inclui nesta categoria Sofia Palha de *Quincas Borba*.

quis inculcar ao seu conto, para satisfazer os seus apetites sexuais. O primeiro casamento com Matos Miranda pareceu assumir os contornos de um casamento de conveniência. Contudo, os seus dois outros casos amorosos revelam as necessidades sexuais de Elisa, já que o amor em si, o encontrara na pessoa de José Matias. Através de Elisa, verifica-se a exaltação da «sensualidade sensorial», da matéria, confirmando as palavras de Guerra da Cal quando afirma que «há nele [*Eça de Queirós*] um poeta pagão ébrio de entusiasmo por magnificência da matéria, pelo encanto da beleza física» (GUERRA DA CAL, 1981:82). Eduardo Lourenço corrobora essa opinião quando considera Eça como «o mais erótico dos nossos autores» (LOURENÇO, 1994:251).

Sofia Palha e Marie Arnoux assumem-se como heroínas um pouco diferentes das anteriores já que se casaram por amor, ou pelo menos por atracção mútua. Arnoux apaixonou-se de imediato por Marie e sempre a amou loucamente. Não nos sendo dado a conhecer directamente a posição de Mme Arnoux sobre o marido, é notório, no entanto, que a personagem demonstra, ao longo da obra, amor e respeito pelo marido, apesar das suas infidelidades e das humilhações que sofre em silêncio.

Do casamento de Sofia Palha e Cristiano Palha pouco se sabe. São os dois jovens, pertencem ambos à mesma classe social e completam-se na perfeição. O adultério surge como um meio para atingir os fins: extorquir a fortuna de Rubião.

CAPÍTULO IV – Posicionamento de cada escritor sobre o adultério casto

Neste último capítulo do nosso trabalho, é nossa pretensão tentar compreender os motivos que levaram os escritores das obras que estudámos a alicerçar as mesmas sobre o tema do adultério casto e, de um certo modo, a desculpabilizar essa forma de adultério, tendo, no entanto, castigado os seus intervenientes com a morte física ou moral. Pareceu-nos curioso e paradoxal que autores que, antes condenaram veemente o adultério consumado, tenham escrito obras onde transparece uma condescendência absoluta pelo adultério casto. Curiosamente, os únicos autores que não desculpabilizaram esta forma de adultério são Eça de Queirós e Machado de Assis, que satirizaram este tipo de amor e as personagens que nele se envolveram.

De forma a corroborarmos as nossas afirmações e a tirarmos daí algumas ilações que julgamos pertinentes, estudaremos o modo como é perspectivado, por cada escritor, o adultério, não só casto como também consumado, porquanto todos os escritores do século XIX que nos ocupam terem escrito outras obras onde abordaram crítica e negativamente a questão do adultério consumado. Para atingir esse fim, seremos obrigados a pesquisar na bibliografia mais alargada de cada autor. Por isso, seleccionaremos apenas uma obra que julgamos significativa no conjunto da obra de cada escritor, para exemplificar o nosso ponto de vista e comprovarmos a nossa hipótese de que existe, por parte destes escritores, uma desculpabilização do adultério casto por oposição à crítica veemente que teceram ao adultério consumado.

Compararemos esta perspectiva com a veiculada, pelo mesmo autor, nas obras do adultério casto. Nesse momento, verificaremos que, no caso de alguns autores apenas – Balzac e Flaubert -, houve uma verdadeira vontade de transpor para o romance situações que o próprio escritor viveu. Não queremos cair nos riscos que qualquer estudo biografista comporta; porém, é notório o paralelo que esses autores estabeleceram entre a história narrada e a sua própria vida. Neste sentido e, seguindo os postulados de Welleck e Warren (s/d:87), consideraremos a biografia do autor, sempre que esta seja susceptível de contribuir com elementos objectivos para o estudo sistemático do tema que nos ocupa. Warren e Welleck sublinham que «a biografia explica e ilumina o produto real da poesia»; por isso, «é directamente relevante para a nossa concepção de *investigação literária*» (id.:87). Há que ter em conta, no entanto, que os romances de que tratamos não são auto-expressão pura e simples, isto é, transcrições *ipsis verbis* de experiências pessoais. Warren e Welleck alertam para o perigo de se entender qualquer romance como uma transcrição da vida do seu autor: «mesmo quando uma obra de arte contém elementos que possam com segurança ser identificados como autobiográficos, tais elementos estarão de tal

modo reelaborados e transformados na obra que perdem o seu significado especificamente pessoal e se tornam apenas material humano concreto, partes integrantes da obra» (id:91). Há que ter em conta, portanto, que, mesmo quando uma obra de arte tem por base situações ou aspectos da vida real do seu criador, este pode transformá-los na sua criação que se tornará como uma máscara, um sonho atrás do qual a personalidade do autor se esconde.

Até na criação de personagens, é-nos possível detectar uma inegável semelhança entre certas personagens e o autor ou pessoas que o rodearam: «pode supor-se que a criação de personagens consiste em fundir uma liga de tipos literários herdados, de pessoas observadas e da própria pessoa do escritor, em percentagens variadas» (id:106). Nesta perspectiva, já Rousseau tinha enriquecido o seu romance ao evidenciar a identificação do autor com a sua personagem tanto na situação narrada como na expressão do sentimento. *Julie ou La Nouvelle Héloïse* aparece como uma soma das ideias, dos sentimentos e dos sonhos do escritor. No romance, Rousseau identifica-se com o amante da obra, Saint-Preux, como o afirma em *Les Confessions*: «je m'identifiais avec l'amant et l'ami le plus qu'il m'était possible, mais je le fis aimable et jeune, lui donnant au surplus les vertus et les défauts que je me sentais» (ROUSSEAU, 1959 :430). Durante o período de tempo em que decorre a escrita do livro, J.J.Rousseau conhece e apaixona-se por Mme d'Houdetot: «je vis ma Julie em Mme d'Houdetot, et bientôt je ne vis plus que Mme d'Houdetot, mais revêtue de toutes les perfections dont je venais d'orner l'idole de mon cœur» (id :440).

Rousseau defende, aliás, que a narrativa deve mostrar «un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme, ce sera moi. Moi seul» (id :195).

Goethe seguiu o exemplo de Rousseau e ter-se-á inspirado em duas amantes suas para a criação da personagem Charlotte, Charlotte Buff, de que herdou o nome, e Maximiliane Van La Roche que terá, entre outros aspectos, emprestados os seus olhos negros à personagem (cf. ORLANDI,1972:25-26).

1- O adultério em Balzac

Em *La Physiologie du Mariage*, Balzac diagnostica que o mal do qual sofre o casamento em França prende-se com o adultério que aparece como uma fatalidade.

No dizer de Balzac, desde muito cedo se começou a interessar pela problemática do adultério: «... à l'époque où, beaucoup plus jeune, il étudia le Droit français, le mot ADULTÈRE lui causa de singulières impressions» (BALZAC, 1990 a:940). No adultério, o olhar de Balzac

recai mais sobre as mulheres do que sobre os homens, porquanto acredita que as mulheres têm um papel de primeiro plano a desempenhar na sociedade. Recorrendo à estatística, declara: «... nous possédons en France une masse flottante d'un million de femmes, exploitant le privilège d'inspirer les passions qu'un galant homme avoue sans honte ou cache avec plaisir » (id :929).

Essa teoria do casamento e do adultério em França será demonstrada e comprovada em *La Comédie Humaine*.

1.1 O adultério consumado

O tema do adultério consumado é, sem dúvida alguma, um dos preferidos de Balzac. Serviu de pano de fundo, total ou parcialmente, a vários romances. Nas obras que nos ocupam, o tema é secundário, mas bem presente e revelador não só do pensamento do escritor como também de toda uma sociedade. De forma a melhor ilustrar essa mesma posição, aludiremos ainda ao desenvolvimento do tema em *La Cousine Bette*, obra que julgamos constituir a ilustração perfeita da imagem do autor sobre o adultério.

Neste ponto, teria sido nosso objectivo incluir também *La Duchesse de Langeais*; porém, neste romance não se verifica caso algum de adultério consumado.

Em *Le Lys dans la Vallée*, a par do adultério casto entre Félix e Henriette, Félix vive um caso intenso de adultério consumado com Lady Dudley.

O jovem e ocioso Félix deixa-se seduzir pela inglesa Lady Arabelle, interessada em conquistar o jovem de quem toda a sociedade parisiense conhecia o dedicado amor por Mme de Mortsauf. Lady Dudley surge como uma mulher sem escrúpulos, desejosa de novidades e notoriedade, «elle voulait du poivre, du piment pour la pâture du coeur [...] du romanesque et du difficile» (BALZAC, 1972:225). É Lady Dudley que empreende a conquista amorosa de um Félix que tenta desdenhá-la sem sucesso: «cette lutte, dont elle se faisait gloire, excita la curiosité de quelques salons, ce fut pour elle un premier bonheur qui lui faisait une obligation du triomphe » (id :225).

Como se vê, mais uma vez, é a mulher casada que toma a iniciativa de conquistar o amante, não por amor, mas, sim, por prestígio social tal como o fizera Antoinette de Langeais. Repare-se que Félix é meramente uma vítima nesse caso de assédio: «un homme a moins de ressources pour résister à une femme que vous n'en avez pour échapper à nos poursuites. Nos mœurs interdisent à notre sexe les brutalités de la répression » (id :225).

Dois aspectos sobressaem : o adultério é socialmente tolerado por essa sociedade e a posição social da mulher casada permite-lhe uma certa *coquetterie* e, deste modo, a conquista dos corações masculinos. Lady Dudley assume-se como uma Antoinette de Langeais, com a diferença de ser mais ousada e sensual.

Balzac, pela pena de Félix, julga toda a Inglaterra através desta mulher: «quoi qu'elle fasse ou dise, l'Angleterre est matérialiste, à son insu peut-être. Elle a des prétensions religieuses et morales, d'où la spiritualité divine, d'où l'âme catholique est absente» (id : 227-228). Lady Dudley é a matéria, a sedução dos sentidos que nada tem a ver com a espiritualidade e a virtude de Mme de Mortsauf. Constituem duas formas de amor diferentes: uma material e, portanto, baixa, e a outra espiritual e, por conseguinte, elevada. Mais uma vez, o adultério consumado é condenado em Balzac; pouco ou nada tem a ver com o amor em si, é condenável socialmente e revela a baixeza de carácter sobretudo da mulher casada.

Em *La Cousine Bette*, Balzac dá-nos uma visão diferente do adultério, embora também ela negativa. O romance assume-se como a demonstração de que o adultério conduz as famílias honestas à ruína. A obra é um romance abertamente erótico porquanto Balzac, sem qualquer tipo de pudor, refere claramente as práticas eróticas das suas personagens, bem como as realidades físicas do amor.

Ao contrário dos idealistas românticos seus contemporâneos, em vez de evocar o amor enquanto sentimento idílico, pinta-o como um autêntico inferno, caracterizado pela agressão, pela divisão, desumanização e destruição. Efectivamente, o amor revela-se degradado e degradante para a personagem. Mme Hulot, única personagem a sentir um amor puro e algo incompreensível, se tivermos em conta a libertinagem em que vive o marido, é desrespeitada não só pelo marido, como também por Crevel. Mme Hulot aceita as infidelidades constantes do marido em silêncio; é um ser incompreensível e incompreendido na obra. Apenas a morte poderá libertá-la do inferno de amar. Ao contrário, Hortense Hulot não aceita o adultério de Wencislas e abandona-o, desafiando as leis da sociedade burguesa; o seu estatuto social superior ao do marido, bem como o poder e o dinheiro de que dispõe a sua família, autorizam-lhe esse acto de bravura. Contrariamente à mãe, Hortense não está destinada a morrer; o desafio que lança à sociedade e ao marido libertino permite-lhe vencer a batalha do adultério e reconquistar o marido. Balzac transmite-nos, sem dúvida alguma, uma mensagem clara: a mulher não deve aceitar impassivelmente o adultério do marido como lhe manda a lei; deve lutar para obter os mesmos direitos, independentemente da sua condição social.

Surge ainda o adultério feminino na pessoa de Valérie Marneffe. Porém, este assume uma vertente libertina e depravada ao se materializar por interesse económico e com o

consentimento e a ajuda do marido. André Wurmser esclarece que o adultério feminino em Balzac é mais frequente nas classes sociais mais elevadas: «contrainte à l'oisiveté, la femme aisée (si mince soit son aisance) est vouée à la futilité et aux passions fabriquées» (WURMSER, 1970 :618). A mulher adúltera terá obrigatoriamente uma morte digna de uma criminoso; morrerá na sequência de um misterioso envenenamento que lhe proporcionará uma longa agonia e a desfiguração total do seu corpo e rosto.

Tal como o fizera em *La Physiologie du Mariage*, Balzac oferece-nos, em *La Cousine Bette*, reflexões esclarecedoras acerca da sua posição sobre o adultério feminino: «Dévier du sentier de l'honneur, est pour la femme mariée un crime inexcusable; mais il est des degrés dans cette situation. Quelques femmes, loin d'être dépravées, cachent leurs fautes et demeurent d'honnêtes femmes en apparence [...]; tandis que certaines d'entre elles joignent à leurs fautes les ignominies de la spéculation» (BALZAC, 1993 :147).

Balzac denuncia uma sociedade para quem o adultério, a infidelidade nunca é um crime masculino. Nas palavras de A. Wurmser, na obra de Balzac, «l'infidélité n'est péché capital que si la femme le commet» (WURMSER,1970:617).

É notória a censura ao adultério consumado; nunca, nesse romance, bem como noutros em que ocorre o adultério, o amor físico é acompanhado do mais ínfimo sinal de felicidade ou de partilha entre os amantes. O adultério consumado é sempre fruto de uma situação material a preencher ou por resolver, nunca do amor natural e desinteressado. Consequentemente, é sempre altamente reprovável.

1.2 O adultério casto

Em nenhuma das obras é referida a palavra *adultério*. Em *La Duchesse de Langeais*, reconhece-se a relação ilegítima pelas palavras *escândalo* ou *amante* (cf. BALZAC, 1977:1010). Se tivermos em conta, e como já referimos neste trabalho, que a galantaria aliada à *coquetterie* era socialmente aceite e praticada, temos de reconhecer que o adultério constituía uma estratégia dessa mesma *coquetterie* mundana. Neste contexto, STEWART fala de «indulgence française pour l'adultère» (STEWART, 1973 :17). Já que o casamento pouco ou nada tinha a ver com amor, a galantaria permitia jogos amorosos que os amantes faziam crer ser castos. Desta forma, Antoinette de Langeais, vivendo separada do marido, ia formando à sua volta uma corte de admiradores que lhe satisfaziam o *ego*. Contudo, conhecia os limites que tinha de impor a essas

ligações para não ser condenada pela sociedade e assim perder os privilégios sociais e económicos que usufruía pelos laços do casamento com M. de Langeais:

«Mme de Langeais apprit, jeune encore, qu'une femme pouvait se laisser aimer ostensiblement sans être complice de l'amour, sans l'approuver, sans le contenter autrement que par les plus maigres redevances de l'amour, et plus d'une sainte nitouche lui révéla les moyens de jouer ces dangereuses comédies. La duchesse eut donc du cour, et le nombre de ceux qui l'adoraient ou la courtoisaient fut une garantie de sa vertu » (BALZAC, 1977 :939).

Nesse pequeno excerto, é patente que a crítica que Balzac quer tecer não se dirige apenas à mulher, à duquesa enquanto pessoa individual, mas é sim à uma sociedade que é posta em causa e condenada: a duquesa aprendeu a agir nesse mundo; foi educada, ensinada por outras mulheres nas manhas da *coquetterie*, prática corrente nessa sociedade mundana.

Em *Le Lys dans la Vallée*, a palavra *adultério* também nunca é referida: Balzac menciona apenas uma vez «l'ouragan de l'infidélité» (BALZAC, 1972:233) para se referir à traição de Félix e Lady Dudley para com Henriette. Aliás, Félix sente mais remorsos em enganar Henriette, «l'épouse de l'âme», do que M. de Mortsaufl

O adultério parece não estar condenado nessas duas obras, porque é justificado pelo amor verdadeiro e puro. Parece interessante, para melhor entender essa afirmação, debruçarmos sobre a configuração das personagens principais de cada obra de Balzac.

La Duchesse de Langeais nasceu incontestavelmente de uma decepção amorosa de Balzac com a marquesa Henriette de Castries, que sempre se negou ao amor do escritor (ORLANDI: 1972 b: 9-21; SIPRIOT,1992:222). O livro não é um romance autobiográfico, de forma alguma. Porém, nele Balzac quis sublinhar a rejeição de que foi alvo e criou uma personagem parecida física e moralmente com Mme de Castries. Tal como esta, Antoinette de Langeais está separada do marido ; é uma mulher fria, calculista e que representa a *coquette* aristocrática. Por isso, Balzac descreve no-la, no início do romance, de forma extremamente negativa, agindo de «manière hypocrite», imprevisível, manifestando uma «attitude incessamment changeante» (BALZAC, 1977: 947), sabendo ser, quando oportuno, «affable, méprisante, ou impertinente, ou confinte» (id: 948). Só o amor a modificará, a tornará humana, digna de compaixão.

Se Antoinette de Langeais é o espelho de Mme de Castries, Montriveau é o retrato aperfeiçoado e romanceado de Balzac: tal como Balzac, é pequeno, com a cabeça grossa e quadrada, moreno, inteligente, bom, enérgico... Ambos são feios, mas destacam-se pela sua forte personalidade. Montriveau é sobrevalorizado em todas as páginas do romance, destacando-se da mesquinhez da sociedade mundana em que aparece, vivendo «plus par le sentiment que par l'intérêt» (id: 951), «cet homme vraiment grand» (id: 954) distingue-se dos restantes pelos nobres

valores que o dominam e guiam as suas acções, sobressaindo «la magnifique valeur de cet homme» (id.:954).

Em *Le Lys dans la Vallée*, encontramos também alguns paralelismos com a vida de Balzac. Frequentemente apelidado de romance autobiográfico (ROUSSET,1986:100), *Le Lys dans la Vallée* é antes de mais uma narração romanceada, poetizada de um amor casto, puro, mas que, em termos reais, foi bastante consumado por Balzac.

Segundo Orlandi (1972 b) e Sipriot (1992), Mme de Mortsauf incarnaria Antoinette Louise Laure de Berny, amante de Balzac que este terá conhecido tendo ele vinte e dois anos e ela quarenta e quatro. Mme de Berny foi, sem dúvida alguma, o grande amor do escritor, que ele considerava como uma mãe exemplar e a quem chamava *Dilecta* (Eleita). Contudo, o amor de Balzac e Mme de Berny não se manteve casto. Aliás, esta não era socialmente vista como o modelo de perfeição, de pureza que enforma Mme de Mortsauf. Porém, para Balzac, era como se fosse. Curioso é o nome que o escritor atribui à sua personagem, Henriette, primeiro nome de Mme de Castries²². Para corroborar ainda esta teoria de que Mme de Mortsauf é Mme de Berny, resta referir o espaço da Touraine que se confunde com a descrição de Henriette, e que serviu de palco aos amores de Balzac e Mme de Berny (ORLANDI,1972 b:23).

Mme de Berny viveu treze anos com Balzac, depois de abandonar o marido. Vê na morte de um filho uma maldição de Deus e pede a Balzac que se afaste dela, voltando apenas a vê-lo no seu leito de morte (id:28). Entretanto, fora viver com Emmanuel de Berny, irmão do marido, que fora imigrante durante doze anos, e amigo de Balzac que, se encontrou no seu caminho algumas mulheres recalcitrantes, curiosamente, sempre encontrou maridos complacentes (cf. WURMSER,1970:369). Estava, deste modo, encontrado M. de Mortsauf que, porém, espelha um pouco de todos os maridos das amantes de Balzac.

A inglesa Lady Dudley seria outra encarnação da marquesa de Castries, exímia cavaleira. Porém, as críticas acerbas que Balzac tece à inglesa e que generaliza a todas as inglesas, conforme já vimos, deixam supor que Lady Dudley poderá ser a conjugação de várias amantes inglesas de Balzac, como Lady Ellenborough, por exemplo (SIPRIOT,1992:227).

Natalie de Manerville é previsivelmente a polaca Mme Hanska com quem Balzac manteve uma correspondência acalorada durante anos e por quem acabou por se apaixonar.

Quanto a Félix, é praticamente o *alter-ego* de Balzac. A longa descrição da triste e infeliz infância de Félix e a rejeição da sua mãe assemelha-se à de Balzac. As paixões adúlteras de Félix são parecidas com as de Balzac. Não obstante, algumas diferenças os distinguem: Félix

²² Curioso também é o nome de Mme de Langeais, Antoinette, primeiro nome de Mme de Berny.

incarna a beleza que Balzac sempre desejou possuir, destaca-se pelas suas qualidades físicas; porém, moral e psicologicamente é fraco, não revelando uma forte personalidade nem firmeza de carácter: ouve docilmente os conselhos de Henriette, deixa-se seduzir por Lady Dudley, é rejeitado por Madeleine e Natalie... Não é, com certeza, o protótipo do super-herói, assemelhando-se mais a um anti-herói.

Torna-se evidente a exaltação da mulher amada, mas adúltera, nestas duas obras, ao contrário da adúltera consumada de *La Cousine Bette*. A adoração das adúlteras castas conduz logicamente à desculpabilização do adultério casto: este só existe porque as almas dos amantes são virgens de um amor que o casamento não lhes trouxe.

A crítica patente nestas duas obras é, no sentido restrito, ao casamento por conveniência em si mesmo, motivado quase sempre por razões económicas, e, num sentido lato, à sociedade que permitia o casamento sem amor.

Para Balzac, o adultério só é condenável quando praticado sem amor, como é o caso de Valéria Marneffe de *La Cousine Bette*. O amor nunca pode ser condenável; a união de dois seres por motivos económicos é-o muito mais, por isso, defende o divórcio como um «admirable palliatif aux maux du mariage» (BALZAC, 1990 a:913). Seguindo esse raciocínio dedutivo e, por analogia, também é digna de desculpabilização a mulher amada castamente, pois é vítima de um sentimento nobre e espiritual, o amor, por oposição ao adultério consumado puramente material. Se as suas personagens femininas são condenadas a morrer, é porque a sociedade ainda não está preparada para entendê-las. Elas são demasiado puras, virtuosas para viver numa sociedade em que tudo se rege pelo aspecto económico e financeiro, onde não há lugar para a pureza, para a espiritualidade.

Nessas obras, é a exaltação e a apologia do amor a que se propõe Balzac.

2- O adultério em Flaubert

De entre os autores que nos ocupam, Flaubert é talvez aquele que escreveu o livro que ficou na história da literatura universal como o grande modelo do adultério consumado do século XIX, *Madame Bovary*. A posição de Flaubert em relação ao adultério, na sua generalidade, sempre foi de reprovação total, como o demonstraremos. Porém, como explicar a sua desculpabilização do adultério casto em *L'Education Sentimentale*, após o ter denunciado na sua vertente consumada em *Madame Bovary*?

2.1 O adultério consumado

A par do adultério casto entre Frédéric e Mme Arnoux, encontramos ainda, em *L'Education Sentimentale*, dois casos de adultério consumado: o primeiro protagonizado por Jacques Arnoux e Rosanette e o segundo por Frédéric e Mme Dambreuse.

O primeiro adultério é reconhecido e aceite socialmente. Rosanette é uma cortesã que Arnoux assume como sua amante aos olhos dos amigos, como se essa fosse um sinal de prestígio económico e social (cf. STEWART, 1973:34-35). Como afirma A. Corbin,

«para estas classes, trata-se de legitimar a sua posição. Exibir-se na companhia de uma amante que é uma mulher “à moda”, dar nas vistas com uma grande cortesã, [...] faz parte desta estratégia de acumulação dos valores simbólicos que contribuiu para que se tenha tornado de bom tom coleccionar quadros dos mestres holandeses ou frequentar os grandes restaurantes» (CORBIN, 1998:147).

Flaubert denuncia este tipo de adultério frequente e tolerado no século XIX, por isso, caracteriza Arnoux como um tolo, inconstante e leviano.

O adultério entre Frédéric e Mme Dambreuse surge, não por amor, mas por tédio da parte de Mme Dambreuse que «voulait un grand amour» (FLAUBERT, 1983:437) – fazendo-nos recordar Mme Bovary – e por interesse de Frédéric que vê nessa mulher um meio de projecção social: «une maîtresse comme Mme Dambreuse le poserait» (id: 425). Paradoxalmente, não se sente minimamente atraído por ela e «il n'en feignait pas moins de grandes ardeurs; mais pour les ressentir, il lui fallait évoquer l'image de Rosanette ou de Mme Arnoux» (id :437). É o luxo em que vive esta mulher, rica e artificial, que o seduz. «Surpris par la facilité de sa victoire », tem a sensação « qu'il entraît définitivement dans le monde supérieur des adultères patriciens et des hautes intrigues» (id:428). Essa relação depressa se torna pública, conhecida e, inexplicavelmente, tolerada: «leur liaison ne tarda pas à être une chose convenue, acceptée» (id :436).

Neste caso, também a amante é um indício de sucesso social. A sustentar esta afirmação, declaram MOUCHARD e NEEFS: «À Paris, on croyait que la femme était un moyen d'arriver à une position, on la considérait comme une échelle qui conduisait à la fortune » (MOUCHARD ; NEEFS, 1986 :223). Ainda a este propósito, parece-nos bastante esclarecedora a declaração de Eça de Queirós acerca dos hábitos e costumes da época em *Uma Campanha Alegre*: «o homem que nunca teve uma amante casada é, segundo a apreciação mundana, ligeiramente ridículo, filósofo, caturra» (QUEIRÓS, 1979:1259).

Nestes dois casos, é clara a crítica de Flaubert ao adultério, que ridiculariza, ironiza, rebaixa, destina a seres fracos, sem vontade própria, votados ao malogro.

Madame Bovary é, sem dúvida, a obra mais conhecida de Flaubert e tornou-se, como já o dissemos, o grande mito do adultério consumado da sociedade ocidental. Denuncia o romantismo exacerbado de uma sociedade e a educação excessivamente romântica da mulher, entre outros aspectos.

Cerca de um terço do romance é dedicado às justificações do adultério. Flaubert descreve-nos minuciosamente os anseios de Emma, os seus sonhos românticos sobre o amor, o casamento, que têm origem nos romances excessivamente românticos que lê e que acentuam o seu pendor para a tristeza, para a morte, exacerbando o seu sentimento religioso. Ao lado da idealização de Emma sobre o casamento, proporcionada pelo excesso de leituras românticas a que a educação da mulher burguesa lhe dava acesso, deparamo-nos com os anseios realistas e materiais de Charles. O choque de duas educações diferentes, de duas perspectivas substancialmente desiguais sobre o casamento, conduz a heroína ao desencanto, à desilusão, ao aborrecimento²³, à insatisfação, em suma, à inadaptação. Tudo isso se conjuga em Emma como se de uma doença se tratasse, e Flaubert descreve minuciosamente as mudanças temperamentais que nela se verificam e a tornam instavelmente perigosa.

O primeiro adultério consumado materializa-se com Rodolphe, um sedutor experiente que o destino coloca no seu caminho e a quem Emma se abandona por fraqueza, por moleza. O amor torna-se um abandono de si próprio, quase tédio também. Com o segundo amante de Emma, Léon, o amor depressa se torna igualmente um aborrecimento, ou, segundo as palavras de J. P. Richard (1970:150), «une nausée» e Emma reencontra «dans l'adultère toute les platitudes du mariage» (FLAUBERT,1993:296).

O adultério consumado em Flaubert é sempre altamente condenável; é à heroína adúltera que caberá morrer, vítima da sua fraqueza, da sua mentira, dos livros que leu. Não é Emma que Flaubert crucifica, é uma sociedade excessivamente romântica, que favorece uma educação inadequada para a mulher burguesa, que sofre de tédio e aborrecimento favorecidos pela sua ociosidade. Repare-se que os amantes de Emma, tal como Frédéric e Arnoux não ficam minimamente incomodados pelas mortes físicas ou morais das suas amantes.

²³ A este propósito, Rousset refere que «Flaubert est le grand romancier de l'inaction, de l'ennui, de l'immobile» (ROUSSET,1986:133).

2.2 O adultério casto

Ao contrário de Balzac, Flaubert refere várias vezes a palavra adultério para aludir à relação entre Mme Arnoux e Frédéric.

Um encontro a sós proporcionou uma troca de reflexões, de mágoas e, pela primeira vez, parece-lhes que estão perto do adultério: «ce muet échange de leurs pensées était comme un consentement, un début d'adultère» (FLAUBERT, 1983:197). Repare-se, porém, que é na partilha do silêncio que ambos reconhecem o carácter ilegítimo da sua relação: o silêncio subentende uma intimidade, uma compreensão, um entendimento que as palavras não conseguem expressar. É noutro encontro a sós que Mme Arnoux se dá conta do sentimento adúltero, ilegítimo que a une a Frédéric: «... cette complicité silencieuse enflamma son visage de toutes les rougeurs de l'adultère» (id:313). Mais uma vez, é no silêncio que se consome essa relação adúltera.

Tal como aconteceu com Balzac, a paixão casta entre Mme Arnoux e Frédéric nasceu de um amor real que Flaubert protagonizou casta e silenciosamente. Com efeito, Flaubert terá querido recordar o seu amor platónico por Elisa Schlésinger, casada com um editor de música; tinha ele quinze anos e ela vinte e seis. Essa paixão mudara a sua vida. Amou-a em silêncio, sem nada lhe confessar durante trinta e cinco anos; esperou pela sua viuvez para enfim se declarar na primeira das muitas cartas que trocaram (cf. FLAUBERT, 1964:7-12). Marthe Robert dá a seguinte explicação para o platonismo dessa relação: «la femme adorée, protégée par sa situation de mère de famille, et plus encore par la dévotion de l'adolescent, est et devra rester à jamais hors de sa portée» (ROBERT, 1972 :315). Elisa, a sua única grande paixão, terá inspirado, entre outras obras, as duas versões de *L'Education Sentimentale*. Mme Arnoux é, deste modo, Elisa. Ainda segundo Marthe Robert, Frédéric é a encarnação do próprio Flaubert:

«...la figure de Frédéric fournit aussi le plus fidèle des autoportraits, c'est Gustave lui-même, n'en doutons pas, Gustave peint avec la lucidité méchante de qui se connaît à fond et qui se voit médiocre, lâche devant la vie, petitement égoïste, ambitieux et inconséquent, tel qu'il est en partie et aurait été entièrement si la mystique de l'art ne l'avait pas sauver» (ROBERT, 1972 :348).

O escritor compreende Frédéric porque viveu e sofreu como ele; mas julga-o constantemente, atribuindo-lhe um destino medíocre.

L'Education Sentimentale é, assim, um livro pessimista: o amor e suas felicidades constituem desilusões totais. Não obstante, é incontornável a desculpabilização do adultério casto em Flaubert. Mme Arnoux (Elisa) mantém-se virtuosa mesmo quando é enganada publicamente

pelo marido, dedica-se de corpo e alma ao bem-estar dos seus filhos; é, em suma, um modelo de perfeições. Pecou em pensamentos, amou outro homem que não o marido, mas tinha atenuantes como as infidelidades do marido, a sua vulgaridade. Contudo, este pecado é sempre mais desculpável do que o de Emma Bovary, pois a grande diferença reside precisamente no que motiva o adultério: o amor. A mensagem que Flaubert deixa transparecer na sua obra é que o adultério tem atenuantes quando é fruto do amor realmente sentido.

3- O adultério em Machado de Assis

A abordagem literária do adultério por Machado de Assis é sensivelmente diferente da dos outros escritores por nós estudados, nomeadamente pela criação de atmosferas e situações ambíguas e complexas que dificultam a apreensão de que o adultério é real, efectivo ou simplesmente imaginário.

D. Casmurro - «a obra-prima absoluta de Machado de Assis, o seu romance mais completo e mais representativo» (CASTRO, 1999 b:360) – é o exemplo de uma situação insuportável em que não se chega a saber se o adultério entre Capitu e Escobar aconteceu ou não. Em *Quincas Borba*, a par do adultério casto de Rubião e Sofia, existe também uma situação ambígua que sugere um adultério entre Sofia e Carlos Maria.

3.1 A ambiguidade do adultério

D. Casmurro é narrado por Bento Santiago – o marido supostamente traído – que, ao se assumir como autodiegético, oferece um ponto de vista subjectivo, uma versão pessoal de acontecimentos dramáticos, sujeita, portanto, a omissões voluntárias ou casuais, e a deformações por ventura preconcebidas. Assim, o amor, o ciúme e o caos psicológico são revelados apenas parcialmente ao leitor. A mente do narrador, corroída pelo ciúme, provoca sequelas que recheiam a narrativa de ambiguidades, parcialidades e unilateralidade. O narrador transfere para o leitor o encargo de decidir se Capitu é inocente ou culpada, se houve ou não adultério através dos vários indícios, provas e até contraprovas que Bentinho apresenta ao longo de uma narrativa dominada pelo ciúme do narrador. Nada é esclarecido sobre o possível adultério, e o próprio Bentinho afirma: «Não é claro isto, mas nem tudo é claro na vida ou nos livros» (ASSIS, 1998:95). O leitor, analisando todas as provas e contraprovas apresentadas, poderá opinar em favor do adultério ou

contra ele, ou ainda permanecer na infinita dúvida. A dúvida de que existiu ou não adultério modifica por completo a vida de Bentinho, Capitu e Ezequiel, incutindo-lhes uma dimensão de sofrimento profunda e irremediável e conferindo à narração a sua intensidade trágica. Moisés vê nesse romance

«o símbolo de algo [...] trágico, expresso na incomunicabilidade e na traição. Derrubado o véu que cobre o acto adúlterino, vê-se não apenas uma personagem – Bentinho – a ruminar para todo o sempre sua tragédia burguesa, senão o próprio ser humano em face da miséria existencial. Com o adultério, regride o homem à condição de troglodita, incapaz de sujeitar-se às normas culturais que inventou» (MOISES, 1984:409).

Reencontramos o carácter ambíguo da situação de adultério em *Quincas Borba* nas personagens Sofia e Carlos Maria, embora sem a densidade trágica atrás referida. Assistimos à declaração amorosa de Carlos Maria e aos galanteios com que brinda Sofia. O receio que esta sente de imediato ao pensar que o marido se apercebera da situação confirma a sua correspondência neste adultério nascente. O ciúme que invade Rubião também parece comprovar o adultério. Sofia surpreende-nos quando pensa ou sonha com Carlos Maria.

Uma série de coincidências nesse passeio proporcionam uma situação ambígua e complexa que convence Rubião da traição de Sofia e de Carlos Maria. A descoberta de uma carta de Carlos Maria endereçada a Sofia, e que lhe viera inadvertidamente parar às mãos, confirma as suspeitas de Rubião. Porém, não abre «aquele papel homicida», ficando, paradoxalmente convencido de que este contém «perversidade, luxúria, toda a linguagem do mal e da demência» (ASSIS, 1995:106). Prefere dar a conhecer a Sofia que sabe do seu caso. A reacção da jovem confirma, mais uma vez, as suas suspeitas: «Rubião meteu a mão no bolso, tirou a carta, e entregou-lha. Sofia, ao ler o nome de Carlos Maria, ficou sem pinga de sangue; ele viu-lhe a palidez» (id:112).

Noutros momentos, todavia, o narrador apresenta contra-provas desse adultério e dissipa as dúvidas do leitor.

Deste modo, por lástima de Sofia, esse «suposto» namoro ter-se-á mantido num plano totalmente casto:

«uma revoada de memórias entrou na alma de Sofia. A imagem de Carlos Maria veio postar-se ante ela [...]; ele acompanhava-a de um lado para outro [...]. Às vezes, viu-o inclinar-se, articulando as mesmas palavras de certa noite de baile, que lhe custaram a ela horas de insónia, dias de esperança, até que se perderam na irrealidade. Nunca Sofia compreendera o malagro daquela aventura [...]. Recordou ainda outros encontros, palavras furtadas, olhos cálidos e compridos, e não chegava a entender que toda essa paixão acabasse em nada» (id:113).

O facto desta perspectiva não nos ser dada por um narrador autodiegético (que só conhece a sua visão dos factos), como no caso de *D. Casmurro*, mas sim por um narrador heterodiegético e onisciente, funciona como um contributo valioso para desvendar o carácter

real ou imaginário desse adultério. Descobrimos que Sofia não passa de uma adúltera casta que sonha com os seus amantes, mesmo quando está com o marido: estava

«deitada de bruços, escrevendo com o dedo na água um nome – *Carlos Maria* [...]. Eis que a parede da cerração se rasga, e nada menos que o próprio dono do nome aparece aos olhos de Sofia, caminha para ela, toma-a nos braços e diz-lhe muitas palavras de ternura [...], escutou-as com prazer, meia caída para trás, como se desmaiasse. [...] Sofia soltou um grito de horror e acordou. Tinha ao pé do leito o marido» (id:171).

Sofia assemelha-se a Emma Bovary porquanto idealiza o amor, procura-o desesperada e enganosamente. Em *Quincas Borba*, o adultério, pelo menos o de Sofia, não assume uma dimensão trágica, não traz para as personagens que o corporizam a infelicidade como em *D. Casmurro*, antes pelo contrário: Sofia e o marido enriquecem à custa de Rubião, assemelhando-se a autênticos parasitas. A obra pretende precisamente denunciar a ausência de valores que move uma determinada classe social que não olha a meios e medidas para atingir os seus fins.

3.2 O adultério casto

Contrariamente ao que sucedia nas obras acima analisadas, a configuração das personagens de *Quincas Borba* não obedece a qualquer princípio biográfico do autor, isto é, Machado de Assis não quis retratar nas suas personagens pessoas que conheceu. As suas personagens são, antes de mais, conforme já vimos, caricaturas ou retratos mais ou menos irónicos de encarnações de vícios, defeitos ou servem os intentos do seu criador no sentido de demonstrar qualquer teoria ou ideia. Assim, no romance machadiano do adultério casto, as ideias valem por elas próprias.

Nêste sentido, é relevante que a palavra *adultério* ou a noção de pecado, de erro, sejam mais frequentes em Rubião, a personagem mais verdadeira da obra. Logo que este conhece Sofia, ocorre-lhe que o sentimento que ela lhe proporciona é um «pecado» (id:27) que o persegue. Identifica os morangos que ela lhe envia como provas evidentes «de um amor adúltero» (id:33). A noção de estar constantemente a incorrer em erro toma conta da personagem, que vê nesse interesse por Sofia uma «mentira» que o confunde: «confuso, incerto, ia a cuidar na lealdade que devia ao amigo» ou «a estima do marido deu-lhe remorsos» (id:47).

Sofia, pelo contrário, raramente sente que está a trair o marido. O cinismo da personagem impede-a de reconhecer os seus erros. Através do discurso indirecto livre, a personagem, aludindo à relação que o narrador nos sugere ter ocorrido entre ela e Carlos Maria,

refere a expressão «valsa do adultério» (id:169) que, mais uma vez, remete para a ambiguidade de ter ou não havido adultério.

Assim, em Machado de Assis, o adultério casto parece assumir duas vertentes: a primeira – a encarnada por Rubião – é desculpável porque surge associada à loucura. Rubião ama Sofia até ao ponto de perder a noção da realidade que o rodeia; o amor, enquanto sentimento descontrolado, conduz à infelicidade. A segunda – personificada por Sofia – é degradante e altamente condenável; a personagem recusa admitir o erro, a falta, o que prova a sua falta de valores. Aliás, o adultério casto, nesta perspectiva, é assumido como uma estratégia para enganar o outro e, assim, conseguir tirar dele dividendos.

4– O adultério em Eça de Queirós

O adultério constitui, sem dúvida alguma, um dos temas mais importantes da ficção queirosiana, a par do tema do amor quase sempre representado nos termos de uma concepção negativa e pessimista.

Em Eça, o tema do adultério está em íntima sintonia com a condição da mulher, com a questão da educação, a situação moral da família burguesa. A par dos numerosos romances que têm como pano de fundo o adultério, o escritor enunciou ainda as suas opiniões sobre esta questão em textos de intervenção crítica n' «As Farpas», inseridos em *Uma Campanha Alegre*. Explorou o tema nas suas vertentes consumada e casta, quase sempre na perspectiva da personagem feminina, como, por exemplo, Elisa de «José Matias», Luísa de *O Primo Basílio*, Maria de Monforte ou a Condessa de Gouvarinho em *Os Maias*, Maria da Piedade em «O Moinho», etc. Segundo Campos Matos,

«pousando o olhar principalmente sobre mulheres casadas, o autor fê-las adúlteras, quase sempre fúteis e pouco inteligentes, facilmente manipuláveis pelos homens. Trata-se de criaturas não emancipadas, sem profissão definida, educadas e encaminhadas para o casamento, numa sociedade dominada pelo dinheiro, dentro de estruturas económicas, sociais e familiares que as condicionam à obediência e à veneração pelo homem» (CAMPOS MATOS, 1988:483).

Estas considerações aplicam-se à mulher adúltera consumada, como Luísa, por exemplo; porém, apenas se adequam em parte para caracterizar Elisa, como veremos.

Deste modo, abordaremos a questão do adultério em Eça em duas obras ficcionais que conjecturam o tema de forma sensivelmente diferente: *O Primo Basílio*²⁴, em que o adultério consumado é o tema central e obviamente «José Matias» que, a par do adultério casto

²⁴ José Régio sustentou que *O Primo Basílio* era «o melhor romance de Eça» (CAMPOS MATOS, 1988:508).

protagonizado pelo próprio e Elisa, evidencia ainda um caso de adultério consumado entre Elisa e o apontador de Obras Públicas de Beja.

4.1 O adultério consumado

Antes de nos debruçarmos sobre as obras ficcionais e, no intuito de melhor as entendermos, aludiremos a opiniões tecidas por Eça em textos de intervenção crítica sobre, não só o adultério, mas também o casamento e a educação da mulher portuguesa, que o escritor julga ser a causa principal do adultério.

Em Eça, a mulher é sempre retratada negativamente; critica duramente a educação da mulher portuguesa que favorece a ociosidade e a futilidade. A jovem portuguesa caracteriza-se pela «sua falta de acção, a sua infeliz *passividade*. Uma menina portuguesa não tem iniciativa, nem determinação, nem vontade. Precisa ser mandada e governada» (QUEIRÓS, 1979:1205), daí que «uma ilusão, um momento de abandono podem-na perder: e toda a copiosa, aparatosa doutrina que lhe ensinaram e que perdeu – não a pode salvar» (id:1207). Nesta perspectiva, a educação da mulher portuguesa favoreceria o adultério; efectivamente, a falta de ocupação, o tédio (falando das classes altas, ricas e improdutivas) levariam ao adultério: «Para a generalidade das mulheres – ter *um amante* significa ter uma quantidade de ocupações, de factos, de circunstâncias a que, pelo seu organismo e pela sua educação, acham um encanto infável» (id:1252). O sonho, as leituras românticas também têm a sua cota parte de responsabilização: «Ter *um amante* é ter a feliz, a doce ocasião destes pequeninos afazeres – escrever cartas às escondidas, tremer e ter susto; fechar-se a sós para pensar, estendida no sofá, ter o orgulho de possuir um segredo» (id:1252). Estas reflexões recordam-nos obviamente Emma Bovary e não podemos deixar de pensar que as críticas que Eça tece à educação portuguesa da mulher também são extensíveis à educação da mulher francesa.

Por tudo isso, vaticina Eça que se deve ocupar a mulher rica para evitar que se deixe seduzir pelo adultério: «é que as mulheres mais ocupadas são as mais virtuosas. É isto evidente na pequena burguesia, no mundo proletário [...]. Dê-se à mulher um alto interesse doméstico, e dá-se-lhe uma virtude invencível. Dê-se-lhe uma casa a governar, uma família a dirigir, e ela encontrará no seu coração mais valor por ser virtuosa, do que nós encontramos razões no nosso espírito para sermos honrados» (id:1256). Essas constatações aplicam-se, sem dúvida alguma, à personagem Luísa de *O Primo Basílio*, como o procuraremos demonstrar.

Em *O Primo Basílio*, Eça propõe-se fazer a «denúncia moral e social do casamento peninsular e da educação romântica da mulher» (COELHO,1990:870). Pretende, por isso, tecer uma crítica acerba à sociedade burguesa sua contemporânea e à educação retrógrada da mulher portuguesa. Luísa será, portanto, o modelo de mulher portuguesa educada segundo princípios românticos que a conduzirão ao adultério, à desilusão, ao malogro. A personagem apresenta-se fútil, hipersensível, frágil, ingénua, totalmente dependente do marido e, por isso, será facilmente manipulável por Basílio. São frequentes os momentos em que Luísa encara o adultério com leviandade: «ia, enfim, ter ela própria aquela aventura que lera tantas vezes nos romances amorosos! Era uma nova forma do amor que ia experimentar, sensações excepcionais!» (QUEIRÓS,s/d b:195). Imagina-se, tal como Emma Bovary, uma das heroínas dos livros que povoavam a sua imaginação.

Aliás, Luísa nunca refere a palavra *adultério* para falar da sua relação com Basílio; admite o «amor ilegítimo» e repete exaltadamente, a exemplo de Emma Bovary, «tenho um amante!» (id:180), mas apenas reconhece o erro, o adultério, após o término da relação com Basílio, quando, já louca de angústia por o marido descobrir a infidelidade, é «tomada dos soluços do adultério» (id:388) e quando expia o seu pecado numa longa e terrível agonia, momento em que o delírio lhe traz de volta as «exaltações do adultério» (id:430). Curiosamente, é Basílio quem admite o adultério, mas minimiza-o, atenua-o, referindo-se ao «adultériozinho» (id:261).

Consequentemente, Eça demonstra que Luísa comete o adultério não por não gostar do marido, mas porque a sua educação a induziu em erro, através de sentimentalismos que fragilizaram a sua personalidade. Esclarece ainda, através do Sr. Paula, que esta educação atinge os membros da «alta sociedade, das fidalgas, das que arrastam sedas! [...] *[porque]* no povo há mais moralidade» (id:200). Luísa errou devido à sua educação, como o refere Ramalho Ortigão: «a moral deste livro não está em que a prima de Basílio morre depois da queda; está em que ela – não podia deixar de cair» (cit. in REIS, s/d:228). Luísa tem necessariamente de pagar pelo seu erro com a morte. Tal como em Balzac e Flaubert, em Eça, a punição é assumida na sua totalidade pela mulher, não pelo homem, já que a sociedade que Eça denuncia tolera o adultério masculino desde que discreto.

Em «José Matias», deparamo-nos com um caso de adultério consumado que geralmente passa praticamente despercebido nas abordagens que se fazem ao conto.

A necessidade de satisfação sexual leva Elisa a assumir um amante, em vez de mais um marido. Pela primeira vez no conto, o narrador refere que Elisa «adorava» «o ditoso moço», ao contrário dos dois maridos por quem desconhecemos o (s) sentimento (s) que ela nutria. Porém,

ironicamente, o narrador coloca num plano secundário o casamento desse amante de Elisa: «o ditoso moço que ela adorava era com efeito casado...Casado em Beja» (QUEIROS,s/d a:217). Repare-se no valor expressivo das reticências que sugerem a distância, o afastamento da família do apontador, e, portanto, a irrelevância deste facto. O apontador vivia separado da mulher, que também vivia com um amante. Não obstante, aos olhos da lei e da moral burguesas, o seu amor com Elisa era ilegítimo; por isso, refugiaram-se em Lisboa. O sentimento de culpa, de ilegitimidade reflecte-se ainda no facto de nunca ser referido o nome do apontador; passa anónimo porque é um infringidor da lei. Apesar de viverem cada um em sua casa, mas na mesma rua, Lisboa inteira conhece o romance e aceita-o.

A ociosidade, o tédio que o amor contido e platónico que José Matias lhe proporciona, conduzem Elisa ao adultério. Alia-se a tudo isto uma necessidade sexual feroz e exuberante por parte da personagem feminina. Paradoxalmente, é também a ociosidade, o tédio e a falta de satisfação sexual que a empurram irremediavelmente para José Matias, na procura constante do amor verdadeiro.

4.2 O adultério casto

A exemplo de Machado de Assis, Eça de Queirós parece não se ter inspirado em pessoas reais para a construção das personagens em «José Matias», apesar da hipótese alvitada por Lúcia Ribeiro em «José Matias – pós-moderno», segundo a qual a personagem seria «um Antero de Quental às avessas [...], um anti-Antero de Quental, irreverente/carnavalizado, caricaturado pela pena implacável de Eça de Queirós» (RIBEIRO, 1997:596).

Curiosamente, a palavra *adultério* nunca é referida em «José Matias». O sentimento que une o herói e Elisa é sempre sujeito de qualificação positiva: é «o amor espiritual», a «adoração sublime», o «enlevo»... Destaca-se a «castidade deste amor» e a sua «nobreza moral».

Paradoxalmente, o narrador apenas reconhece engano e traição nas infidelidades constantes de Elisa a José Matias. E permitimo-nos recordar mais uma vez as palavras de Rougemont segundo as quais o amor adúltero – porque se baseava em sentimentos verdadeiros – obrigava a uma fidelidade que o casamento legítimo não controlava porque não era baseado no amor. Deste modo, esperava-se que Elisa fosse fiel a José Matias, após a morte do primeiro marido. Ora, cada vez que encontra um novo homem, Elisa é rebaixada pelo narrador que não hesita em atribuir-lhe «a falsidade, a inconstância ondeante e pérfida, toda a enganadora torpeza das mulheres, e daquela especial Elisa cheia de infâmia entre as mulheres!» ou refere-se a ela

dizendo que «a mulher é um monturo de impureza erguido à porta do Inferno» (id:209). O amor casto que a unia a José Matias, embora fosse um adultério, exigia a sua fidelidade, a sua constância. A inconstância sexual de Elisa diminui-a aos olhos do narrador. As constantes idas à janela para olhar a lua, as flores ou José Matias, revelam a mulher ociosa, sonhadora, da alta burguesia, que aspira a conhecer um ideal de amor romântico, não conseguindo, no entanto, abstrair-se das suas necessidades sexuais. Elisa acredita que José Matias é a encarnação desse amor ideal com o qual sonha pois, se assim não fosse, como explicar que tendo sido rejeitada por ele a seguir à morte do primeiro marido e sempre que se apercebe que o seu casamento ou relação sai frustrada em termos sentimentais, regresse para a contemplação amorosa de José Matias?

Um pouco mais adiante, o narrador descobre que, afinal, Elisa sempre fora fiel a José Matias, isto é, fora fiel à sua alma, ao seu amor, pois nunca amara aqueles a quem oferecera o corpo; por isso, «Elisa era *fundamentalmente* honesta» (id:213), isto é, nunca enganara os maridos ao consumir o adultério e também nunca enganara José Matias pois nunca entregara a sua alma, o seu coração a outro homem! Após esta constatação, Elisa volta a ser «divina», «sublime» aos olhos do narrador.

Porém, o paradoxo não fica por aí; José Matias apercebe-se, mais ou menos confusamente, desta dicotomia e pretende ele também manter a fidelidade no permanente triângulo amoroso; ou seja, ele, amante da alma, ser-lhe-á fiel; só lhe resta zelar pela fidelidade do apontador ao corpo de Elisa. Por isso, segue o *amante do corpo* de Elisa.

Ambígua é ainda a mente de José Matias que foge do amor sempre que ele está prestes a deixar de ser ilegítimo, ou seja, transgressão. Com efeito, o herói distancia-se da mulher amada quando a sabe disponível para a consumação do amor e reaproxima-se dela, sempre numa atitude de contemplação silenciosa, quando a sabe casada ou com um amante.

Estamos, deste modo, perante uma sátira do amor e do adultério.

CONCLUSÃO

O adultério casto no romance do século XIX: romance da desculpabilização do adultério?

Se a literatura vive e se alimenta de amores infelizes, o adultério é, sem dúvida, uma forma preferencial de amor infeliz na literatura. Rougemont é bastante categórico sobre esta matéria e, reforçando a importância do tema na literatura ocidental, questiona: «sem adultério, que seriam todas as nossas literaturas?» (ROUGEMONT, 1968:14).

O adultério casto é, com certeza, um excelente exemplo de amor transgressão na literatura: a paixão fortifica-se graças, precisamente, à sua proibição, reveste-se do atractivo do mal e transforma-se numa vertigem irresistível; neste tipo de amor, a felicidade e a paixão excluem-se mutuamente. O amor proporcionado pelo adultério casto torna-se, assim, sublime, misterioso, embora seja portador de uma força fatal para os amantes.

Esta Dissertação de Mestrado foi norteada pela hipótese de que existiria um romance do adultério casto, substancialmente diferente, na sua essência e substância, do romance do adultério já convencionalmente conhecido. Provou-se que era precisamente o sentimento que guiava as personagens que determinava a distinção. No romance do adultério consumado não existe amor enquanto sentimento positivo, nobre; as personagens são levadas ao adultério por questões que se prendem com a sua educação ou com o seu modo de vida, nunca por amor. Pelo contrário, o adultério casto é guiado pelo amor que une dois seres que, infelizmente, não podem assumir uma relação que teria a desaprovação social.

Partindo da análise comparativa que fizemos, primeiro do romance epistolar do século XVIII e, em segundo lugar, do romance do século XIX, chegámos à elaboração de um modelo esquemático de base de intriga para o romance do adultério casto: um jovem belo, com um sentimentalismo exacerbado, algo narcisista e ocioso, apaixona-se por uma mulher um pouco mais velha, casada – diríamos, mal-casada – com um homem medíocre ou que, pelo menos, inspira a antipatia do leitor. Essa mulher corresponderá ao amor do jovem, sacrificando, porém, a sua felicidade, nunca abandonando o marido e nunca se entregando fisicamente ao amante. Aliás, este último também não quer destruir a família que conheceu e está sempre pronto, sem nunca o conseguir totalmente, a abandonar a mulher amada. Não suportando a castidade imposta, o jovem mantém quase sempre uma relação paralela, essa sim consumada fisicamente, e frequentemente

adúltera. Tratando-se de um adultério, ainda que não consumado, os seus protagonistas serão punidos necessariamente através de uma morte física ou moral.

Este esquema, voltamos a repeti-lo, é o modelo de base que, obviamente, se irá adaptando, sofrendo as alterações pontuais que cada escritor lhe quiser dar. Nele, enquadra-se na perfeição *Le Lys dans La Vallée* de Balzac, *L'Education Sentimentale* de Flaubert, *Julie ou La Nouvelle Héloïse* de Rousseau, *Werther* de Goethe, *Dominique* de Fromentin, *Oberman* de Senacour, *Volupté* de Sainte Beuve ou *Delphine* de Mme de Staël que segue o mesmo modelo, conferindo-lhe uma perspectiva feminina ao substituir o jovem solteiro por uma jovem. *Quincas Borba*, apesar da sua vertente satírica, também se adapta perfeitamente a esse modelo, embora os valores que movem a adúltera casta Sofia sejam substancialmente diferentes dos das heroínas anteriores. *La Duchesse de Langeais* segue este esquema, mas introduz algumas variantes pontuais ao centrar-se mais na heroína feminina. «José Matias» apresenta-nos o esquema invertido porquanto é a personagem masculina que luta pela constância da castidade, ao contrário da mulher que cederia, com toda a certeza, aos seus impulsos sexuais.

O adultério, tal como é tratado nos romances que estudámos, não é apenas a narração de uma aventura individual, encarada numa perspectiva puramente psicológica. Assume também uma vertente histórica, social e cultural. Com efeito, o romance do adultério casto questiona a escala axiológica que rege uma determinada sociedade. Deste modo, evidenciou-se que, socialmente, o casamento implica o adultério, como seu necessário corolário visto o primeiro não se basear nos sentimentos dos futuros esposos, mas tratar-se de um autêntico contrato entre famílias. Por isso, o adultério, enquanto procura do amor, surge inevitavelmente.

Não se pense, contudo, que o adultério consumado é o único que pode ser reprovado; o adultério casto, porquanto supõe amor, ou seja, uma preferência por outrém, é também condenável por se concretizar numa traição moral.

Porém, e chegamos, assim, à segunda hipótese que surgiu no nosso trabalho, os mesmos escritores, que condenaram veemente o adultério consumado, como consequência inevitável de uma sociedade desregrada e medíocre, tentam reabilitar o adultério – apresentado agora na sua vertente casta -, desculpá-lo aos olhos da sociedade, ao transmitir uma nova imagem da infidelidade conjugal, transformando os amantes em mártires. Mostram o carácter despropositado e déspota dos casamentos por conveniência, os maridos violentos, mulheres virtuosas que tudo aceitam estoicamente... Todavia, ao aproximarmo-nos mais dessas obras, verificamos que as personagens femininas se aproximam bastante de mulheres reais que os escritores conheceram e amaram, que os heróis masculinos se assemelham aos seus criadores ou são a encarnação daquilo que eles gostariam de ter sido... É incontestável que a grande maioria dos escritores que

escreveram romances do adultério casto quis transpor para a ficção literária dados, aspectos reais; há uma transposição incontestável da vida para a ficção. E, desta forma, torna-se mais fácil entender o processo de desculpabilização do adultério e respectivas causas; com efeito, os escritores viveram casos de adultério consumado que sublimaram para a escrita na sua vertente casta, de forma a reabilitá-lo, desculpabilizá-lo aos olhos da sociedade. Goethe, Rousseau, Balzac, Flaubert, Fromentin, Mme de Staël... usaram este processo de transposição do real vivido para a escrita. O que sobressai é a desculpabilização do adultério, o amor vence; culpa-se o casamento sem amor enquanto imposição social. Exceptuam-se Eça de Queirós e Machado de Assis que satirizaram, cada um à sua maneira, o tema.

É evidente que este tipo de conclusão levanta questões diversas e encaminha para trabalhos noutras áreas como, por exemplo, a psicológica que poderia, sem dúvida alguma, elucidar sobre a personalidade desses escritores bem como sobre os processos psicológicos de sublimação que terão conduzido à escrita de tais obras, num estudo comparado entre Literatura e Psicanálise.

Em «Psicanálise de Eça de Queirós», Pedro Luzes (2000) oferece-nos uma classificação dos romances que abordam a questão do adultério, tendo em conta a personagem principal. Assim, teremos romances do adultério de fundo edipiano masculino sempre que a infidelidade partir da personagem principal masculina – dá como exemplos Rastignac ou Lucien de Rubempré, personagens de Balzac, ou Julien Sorel de *Le Rouge et le Noir* de Stendhal – e o romance do adultério de fundo edipiano feminino quando a infidelidade é assumida pela mulher – por exemplo, *Ana Karenina* de Tolstói, *D. Casmurro*, *Effi Briest* de Fontana. Repare-se que todos estes exemplos se reportam a romances do adultério consumado.

Aplicando esta classificação às obras que trabalhamos e referimos, destacamos os seguintes dados: no romance de fundo edipiano masculino, enquadrámos as personagens José Matias, Rubião de *Quincas Borba*, Frédéric de *L'Education Sentimentale*, Félix de *Le Lys dans la Vallée*, Werther, Saint-Preux de *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, Dominique, Amaury de *Volupté*, *Öberman*...

No romance de fundo edipiano feminino, encontramos Antoinette de Langeais de *La Duchesse de Langeais*, Delphine de Mme de Staël, *Madame Bovary* de Flaubert, Luísa de *O Primo Basílio* e Valérie Marnerffe de *La Cousine Bette*, Capitú de *Dom Casmurro*.

Curiosamente, a grande maioria dos romances do adultério casto são de fundo edipiano masculino e, em contrapartida, são maioritariamente de fundo edipiano feminino romances do adultério consumado.

Um estudo psicanalítico seria útil neste momento, de forma a melhor interpretarmos estes dados; porém, podemos, sem grandes margens de dúvida, após a análise que fizemos, alvitrar que os escritores do adultério casto quiseram desculpar, humanizar os seus heróis masculinos, pois eles amaram verdadeiramente; o adultério é, deste modo, fundamentado, sustentado pelo amor. Ao perdoar o herói, está-se também a perdoar o escritor porque também ele viveu, conheceu o adultério. Desculpabiliza-se da mesma forma a mulher-amante que aparece divinizada na obra: essa é a grande mensagem do romance do adultério casto.

Este tema não desapareceu totalmente da literatura, ganhou um novo alento no século XX e parece ser constantemente retomado e renovado, total ou parcialmente em certas obras, como por exemplo, *Terra do Pecado* de Saramago, *O Marido Fiel* de João Gaspar Simões, *O Vestido Cor de Fogo* de José Régio, *Le Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras que, entre outros, mereciam uma abordagem comparativa nesta perspectiva.

ANEXOS

ANEXO 1 – Cronologia do romance do adultério casto (séculos XVII/XIX)

ANEXO 2 – Resumo das obras em análise

ANEXO 3 – Personagens / obras em análise

ANEXO 1

CRONOLOGIA DO ROMANCE DO ADULTÉRIO CASTO¹
(SÉCULOS XVII / XIX)

SÉCULO	DATA DA PUBLICAÇÃO	OBRA	AUTOR
XVII	1678	<i>La Princesse de Clèves</i> (romance)	Mme de Lafayette
XVIII	1761	<i>Julie ou La Nouvelle Héloïse</i> (romance epistolar)	Jean Jacques Rousseau
	1774	<i>Werther</i> (romance epistolar)	Goethe
XIX	1802	<i>Delphine</i> (romance epistolar)	Mme de Staël
	1804	<i>Oberman</i> (romance epistolar)	Senancour
	1809	<i>As Afinidades Electivas</i> (romance)	Goethe
	1834	<i>La Duchesse de Langeais</i> (romance)	Honoré de Balzac
	1834	<i>Volupté</i> ² (romance)	Sainte Beuve
	1836	<i>Le Lys dans la Vallée</i> (romance ³)	Honoré de Balzac
	1862	<i>Dominique</i> (romance)	Fromentin
	1869	<i>L'Education Sentimentale</i> (romance) ⁴	Gustave Flaubert
	1891	<i>Quincas Borba</i> (romance)	Machado de Assis
	1897	<i>José Matias</i> (conto)	Eça de Queirós

¹ Esta cronologia refere-se apenas a obras que serão referidas ou analisadas nesta dissertação de Mestrado.

² O adultério casto neste romance não é partilhado pela heroína.

³ A propósito da classificação da obra, ver Segunda Parte, Capítulo III, ponto 1.2.3.

ANEXO 2

RESUMO DAS OBRAS EM ANÁLISE

1

JULIE OU LA NOUVELLE HÉLOÏSE

Jean Jacques Rousseau

Iª parte : em Clarens , pequena cidade dos Alpes, Julie d'Etange e Saint-Preux, o seu preceptor, partilham um amor impossível, visto Saint-Preux não ser nobre e, por esse motivo, o barão d'Etange não consentir no casamento dos dois jovens. Julie convence Saint-Preux a afastar-se durante algum tempo.

IIª parte: em Paris, Saint-Preux está desesperado devido à separação. Julie exorta-o à virtude e recusa a tentação de ir viver com ele em Inglaterra. A correspondência dos dois amantes é descoberta pela mãe de Julie.

IIIª parte: Mme d'Etange morre e Julie sente remorsos. Claire, que entretanto se casara com M. d'Orbe, incita Saint-Preux a renunciar à sua prima, que decide casar com M. de Wolmar segundo a vontade de seu pai. Depois de ter pensado no suicídio, Saint-Preux aceita afastar e dar a volta ao mundo.

IVª parte: vários anos depois, em Clarens, junto do seu marido e dos seus dois filhos e de Claire d'Orbe que se tornara viúva, Julie parece ter encontrado a paz. M. de Wolmar não ignora nada do que se passou entre ela e Saint-Preux, e convida-o a vir viver com eles. Os dois amantes reencontram-se, emocionados. Apesar das lembranças evocadas com Julie e da paixão estar sempre presente, a virtude triunfa.

Vª parte: Todos vivem dias de felicidade serena.

VIª parte: Julie gostaria de casar Claire com Saint-Preux. Durante um passeio no lago, ela salva uma das suas crianças que se afogava e adoece ela também. M. de Wolmar conta a Saint-Preux a morte da sua mulher e envia-lhe a carta que ela lhe destinava e onde lhe indica o caminho a seguir. Saint-Preux abandona-se ao desespero.

2

WERTHER**de Goethe**

“Werther, um jovem moderno e brilhante, encontra-se por algum tempo numa pequena cidade, onde o seu espírito se vê possuído pelas inefáveis belezas da natureza.

Num baile campestre, conhece Lotte, logo se apaixonando por ela. Lotte é órfã e é como que uma mãe para os seus seis irmãozitos. Embora noiva de um certo Alberto, Lotte aceita com agrado a simpatia de Werther. Não tarda que Alberto regresse da viagem que realizava, e Werther, que encontra nele uma alma honesta, ainda que um tanto árida, indiferente e ambiciosa, torna-se seu amigo. O jovem apaixonado sofre, pois apercebe-se cada vez melhor de que nunca poderá conquistar Lotte. Afasta-se por isso da bem-amada, e emprega-se num ministério; porém, em virtude de uma ofensa de que é vítima, pede a exoneração. Volta assim a viver perto de Charlotte, que entretanto desposara Alberto, e o seu amor por ela degenera em nevrose. Desconfia inclusive que o amor de Alberto por Lotte não é total, o que o leva a um progressivo agravamento das relações entre os dois homens. Werther, perdido numa inextricável rede de sentimentos, decide salvaguardar o casamento da mulher que ama com a sua própria morte. Dirige-se então a casa de Lotte para se despedir e, depois de lhe ler algumas páginas de Ossian, aperta-a pela primeira vez nos braços e cobre-a de beijos. No dia seguinte, manda o criado buscar as pistolas de Alberto, a quem as pede emprestadas a pretexto de precisar delas para uma viagem. Lotte não arranja coragem para contar ao marido os acontecimentos da véspera, nem para o impedir de ceder as pistolas ao amigo-rival.

Ao receber as armas, Werther sente-se feliz por ver que a sua amada o ajuda naquele doloroso e derradeiro passo. Caída a noite, recolhe-se ao quarto, para escrever. Na manhã seguinte, o criado encontra-o agonizante. «Morreu ao meio-dia... O velho e os filhos acompanharam o féretro; Alberto não pôde. Receava-se pela vida de Charlotte...»”.

3

LA DUCHESSE DE LANGEAIS**Honoré de Balzac**

Antoinette de Langeais fez um casamento de conveniência com M. de Langeais, segundo os costumes da época. A incompreensão e o desprezo pautam este casamento, e levam M. de Langeais a privilegiar a vida militar que lhe permite e justifica ausências prolongadas. Vivendo sozinha em Paris, Mme de Langeais torna-se uma *coquette* afamada dos salões mundanos, respeitando, porém, os votos do casamento.

Conhece M. de Montriveau, num serão mundano, e imediatamente quer fazer deste homem, de quem todos falam, a sua mais recente conquista. Montriveau, não entendendo o jogo de sedução desta *coquette*, apaixona-se perdidamente por ela.

Durante meses, a duquesa mantém Montriveau junto dela, sem, contudo, se entregar fisicamente. Um dia, um amigo de Montriveau, o marquês de Roquerolles, explica-lhe o modo de vida e as estratégias de sedução da *coquette*. Montriveau sente-se enganado e decide vingar-se da duquesa: de forma a assustá-la, rapta-a de um salão de baile e ameaça marcá-la com um ferro em brasa. A duquesa apercebe-se do amor deste homem por ela e reconhece amá-lo; porém, quando se oferece a ele, Montriveau rejeita-a.

Nos dias seguintes, várias são as tentativas de aproximação da duquesa que chega inclusive a humilhar-se e a rebaixar-se ao permanecer à porta de Montriveau à sua espera, mas este ignora-a, não chegando a ler nenhuma das cartas que ela lhe envia ou até recusando-se a recebê-la. Desesperada, Mme de Langeais decide morrer para o mundo e enclausura-se num convento em Espanha.

Quando Montriveau se apercebe do seu desaparecimento, acredita finalmente que a duquesa o amava sinceramente e procura-a desesperadamente sem sucesso.

Passados cinco anos, e tendo M. de Langeais falecido entretanto, Montriveau descobre o paradeiro de Antoinette que se tornara freira. Consegue uma entrevista com ela, mas é expulso do convento, quando a Madre Superior se apercebe que ele fora amante da religiosa. Montriveau decide raptá-la nessa mesma noite. Porém, quando chega à cela de Antoinette, depara com o seu cadáver.

4

LE LYS DANS LA VALLÉE**Honoré de Balzac**

A narração de *Le Lys dans la Vallée* apresenta-se como uma longa carta de Félix de Vandenesse à condessa Nathalie de Manerville que ele está prestes a desposar : conta-lhe a sua infância infeliz, o seu encontro, durante um baile, com uma desconhecida que reencontra alguns meses depois, e a paixão ardente, mas platónica, que sente por ela; com efeito, Mme de Mortsauf, casada e mãe de duas crianças, encontra na religião e no amor materno as forças necessárias para resistir à inclinação que sente por Félix; obriga o jovem a conter os seus sentimentos nos limites da castidade. Graças a ela, e a uma situação política favorável à aristocracia, Félix conhece um brilhante sucesso social; torna-se então amante de uma Inglesa, sensual e cínica, Lady Dudley.

Dividido entre estas duas mulheres opostas, Félix perderá ambas: Mme de Mortsauf, que teve conhecimento desta relação, adoece e morre, perdoando ao amigo, a quem revela, através de uma carta póstuma, que sempre o amara; Lady Dudley, sentido-se humilhada por ele a ter deixado para ir ver Mme de Mortsauf agonizante, abandona-o por sua vez.

No seguimento desta longa confissão, Nathalie de Manerville manda saber a Félix numa carta mais curta, que não é nem Mme de Mortsauf nem Lady Dudley e aconselha-o a procurar outra noiva.

Adaptado de *Histoire de la Littérature Française*, vol. II, N. Warusfel-Onfroy et al., Editions Nathan, 1988, p293.

5

L'EDUCATION SENTIMENTALE**Gustave Flaubert**

Durante uma viagem de barco, Frédéric Moreau, jovem estudante que quer ser artista, conhece, num encontro que irá iluminar a sua vida, Mme Arnoux. Depois do choque inicial, enreda-se na companhia de alguns jovens da sua espécie, na boémia parisiense de 1840, dividido entre múltiplas veleidades artísticas, amorosas ou políticas, que nunca se chegam a concretizar. Tendo voltado a encontrar Mme Arnoux, a quem não se consegue declarar, mantém uma relação com uma cortesã, Rosanette, ao mesmo tempo que se interessa pela rica Mme Dambreuse. Após um encontro ao qual Mme Arnoux não pôde comparecer, Frédéric abandona-se a Rosanette, com quem passa momentos deliciosos na floresta de Fontainebleau enquanto se desenrolam as jornadas revolucionárias de 1848. Mais tarde, deixa Rosanette e torna-se momentaneamente o amante de Mme Dambreuse, viúva; mas abandona-a e volta à sua província, desejando casar com Louise Roque, uma jovem que gostara dele, mas que, entretanto, já se tinha casado.

Vários anos depois, Frédéric volta a encontrar Mme Arnoux numa última entrevista que acaba por marcar a renúncia definitiva a esta mulher. O romance conclui com uma conversa entre Frédéric e Deslauriers em que cada um constata a falência das suas existências.

Adaptado de *Histoire de la Littérature Française*, vol. II, N. Warusfel-Onfroy et al., Editions Nathan, 1988, p300.

6

QUINCAS BORBA**Machado de Assis**

Pedro Rubião de Alvarenga, ex-professor primário, torna-se, em Barbacena, enfermeiro e discípulo do filósofo Quincas Borba, que ao viajar para o Rio de Janeiro, falece. Rubião é nomeado herdeiro universal do filósofo, sob a condição de cuidar do seu cão, também chamado Quincas Borba.

Rubião parte para o Rio de Janeiro, e, na viagem, conhece o capitalista Cristiano Palha e sua esposa Sofia. Ingénuo, Rubião deixa-se guiar pelo casal. Instala-se num palacete e começa a frequentar a casa de Palha. Apaixona-se por Sofia e, depois de muitos favores prestados ao casal amigo, Rubião resolve declarar o seu amor por ela, que apesar de ter provocado a declaração, recusa e queixa-se ao marido. Cristiano não rompe as relações com Rubião, porque pretende extorquir-lhe a fortuna. Ciente do seu poder sobre o pobre ingénuo, Sofia insinua-se a Rubião com o mesmo objectivo do marido. O amor por Sofia desperta-lhe, aos poucos, a loucura. Abandonado por todos os que se aproveitaram dele, Rubião regressa a Barbacena. Depois de passar fome e frio, morre, pronunciando a frase do filósofo Quincas Borba, que só agora consegue entender “Ao vencedor, as batatas”.

7

JOSÉ MATIAS**Eça de Queirós**

«José Matias vai a enterrar e a história desta vida e desta morte é contada a um terceiro, de que mal apercebemos a presença, por um amigo, professor de filosofia, no percurso que medeia entre a igreja e o cemitério dos Prazeres. É esse professor que nos relata a sua história desde os tempos de Coimbra em que José Matias era um “rapaz airoso”, “um suave camarada, sempre cordial e mansamente risonho”, até àquela “tarde agreste de Janeiro” em que, “metido num portal da rua de S. Bento tiritava dentro duma quinzena cor de mel, roída nos cotovelos e cheirava abominavelmente a aguardente”. José Matias apaixonara-se por uma linda mulher, Elisa Miranda, casada com o conselheiro Matos Miranda, já velho e diabético, “e este enlevo durou dez anos, assim esplêndido, puro, distante e imaterial”.

Era apenas à distância que se viam, as casas de ambos tinham de permeio os jardins, um muro. Quando o marido de Elisa morreu com uma pneumonia, José Matias vai nessa mesma noite para o Porto, inexplicavelmente embaraçado. E, quando os amigos supunham que ele se afastaria por um ano, o tempo do luto, para regressar depois, feliz, aos braços da mulher amada – ele deixou-se ficar no Porto numa “dúvida insolúvel”. Entretanto, Elisa casa de novo com o proprietário Torres Nogueira, depois de ter implorado, em vão, a José Matias que com ela casasse... “Mas, então esse sublime amor de José Matias?... É o mesmo de sempre! Infinito, absoluto... mas não quer casar.” Regressando depois a Lisboa, continuando na casa de Arroios, vizinho de Elisa, José Matias permanecia “com os olhos e a memória e a alma e todo o ser cravados no terraço, nas janelas, nos jardins da parreira!” Começou entretanto a jogar e a beber, a gastar a herança do tio Garmilde, e mais sete anos passaram nesta vida. E de novo outra morte, agora do Torres Nogueira. Outro ano de luto e Elisa de novo em Lisboa, desta vez com um amante. Então José Matias aparece pelas ruas da cidade, diminuído, de barba crescida, um farrapo, embriagado e andrajoso, continuando a espreitar pelos portais as varandas da nova casa da mulher amada. A troca de olhares mudos continua.

O pobre apaixonado segue entretanto o amante de Elisa, receoso de que ele lhe não fosse fiel. Até que morre: é encontrado moribundo no ladrilho defronte das varandas da “divina criatura...”. Chegado ao cemitério, verifica o narrador desta história que lá se encontra o amante de Elisa, a mandado desta, com um grosso ramo de violetas...»

ANEXO 3

PERSONAGENS / OBRAS EM ANÁLISE

Personagens Obras	Protagonista masculino (amante casto)	Protagonista feminina (mulher casada)	Marido
Werther (Goethe)	Werther	Charlotte (Lotte)	Alberto
Julie ou La Nouvelle Héloïse (Rousseau)	Saint-Preux	Julie	M. de Wolmar
Le Lys dans la Vallée (Balzac)	Félix	Blanche Henriette de Mortsauf	M. de Mortsauf
La Duchesse de Langeais (Balzac)	M. de Montriveau	Antoinette de Langeais	M. de Langeais
L'Education Sentimentale (Flaubert)	Frédéric Moreau	Marie Sophie Arnoux	Jacques Arnoux
Quincas Borba (Machado de Assis)	Pedro Rubião	Sofia Palha	Cristiano Palha
José Matias (Eça de Queirós)	José Matias	Elisa	Matos Miranda Torres Nogueira Apontador das Obras Públicas

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA ACTIVA

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

BIBLIOGRAFIA ACTIVA

ASSIS, M. *Dom Casmurro*. Publicações Europa-América, Mem Martins, 1998.

ASSIS, M. *Quincas Borba*. R.B.A Editores, Lisboa, 1995.

BALZAC, H. *La Cousine Bette*. Classiques Français, Paris, 1993.

BALZAC, H. «La Duchesse de Langeais», in *La Comédie Humaine*, Tome IV, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 1977.

BALZAC, H. «La Physiologie du Mariage», in *La Comédie Humaine*, Tome XI, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 1990 a.

BALZAC, H. «Le Contrat de Mariage», in *La Comédie Humaine*, Tome III, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 1990 b.

BALZAC, H. *Le Lys dans la Vallée*. Préface de Paul Morand e Postface de Anne Marie Meininger, Editions Gallimard, Paris, 1972.

BALZAC, H. *Le Père Goriot*. Editions Le Livre de Poche, Paris, 1983.

BALZAC, H. «Mémoires de Deux Jeunes Mariées», in *La Comédie Humaine*, Tome I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1988.

DIDEROT, D. «Eloge de Richardson», in *Œuvres*, Gallimard, Paris, 1996.

FLAUBERT, G. *L'Education Sentimentale*. Préface de Pierre Sipriot, Editions Le Livre de Poche, Paris, 1983.

FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. Classiques Français, Paris, 1993.

FROMENTIN, E. *Dominique*. Editions Garnier Flammarion, Paris, 1987.

- GOETHE, J. «A Paixão do Jovem Werther», in *Obras Escolhidas de Goethe*, vol. I, Tradução de Teresa Seruya e João Barrento e Introdução de João Barrento, Círculo de Leitores, Lisboa, 1991.
- GOETHE, J. «As Afinidades Electivas», in *Obras Escolhidas de Goethe*, vol. IV, Tradução de Maris da Assunção Pinto Correia e Introdução de João Barrento, Círculo de Leitores, Lisboa, 1992.
- LAFAYETTE, Mme (de). *La Princesse de Clèves*. Classiques Français, Livre de Poche, Paris, 1993.
- ROUSSEAU, J.J. *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. Vol. I, Editions Folio-Gallimard, Paris, 1993 a.
- ROUSSEAU, J.J. *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. Vol. II, Editions Folio-Gallimard, Paris, 1993 b.
- ROUSSEAU, J.J. «Les Confessions et autres textes autobiographiques», in *Œuvres Complètes*, Vol.I, Bibliothèque de La Pléiade, Editions Gallimard, Paris, 1959.
- SAINTE BEUVE, C. A. *Volupté*. Editions Folio-Gallimard, Paris, 1986.
- SENCOUR, E. *Obermann*. Editions Folio-Gallimard, Paris, 1984.
- STAËL, Mme de. *De L'Allemagne*. (2 vol), Editions Garnier-Flammarion, Paris, 1968.
- STAËL, Mme de. *De la Littérature*. Editions Garnier Flammarion, Paris, 1991.
- STAËL, Mme de. *Delphine I*. (vol I). Présentation par Béatrice Didier. Editions Garnier-Flammarion, Paris, 2000 a.
- STAËL, Mme de. *Delphine II*. (vol II). Présentation par Béatrice Didier. Editions Garnier-Flammarion, Paris, 2000 b.
- STAËL, Mme de . «Essai sur les Fictions», in *Œuvres de Jeunesse*, Les Editions Desjonquères, Paris, 1997.

QUEIRÓS, E. «José Matias», in *Contos*, Edição Livros do Brasil, Lisboa, s/d a.

QUEIRÓS, E. *O Primo Basílio*. Edição Livros do Brasil, Lisboa , s/d b.

QUEIRÓS, E. «Uma Campanha Alegre», in *Obras de Eça de Queirós* , vol. 3, Lello e Irmãos Editores, Porto, 1979.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

- ABLAMOWICZ, A. (org). *Le Romanesque Français d'une Fin de Siècle à l'Autre*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 1998.
- ADAM, A. ; LERMINIER, G. ;MOROT-SIR, E. (org). *Littérature Française*. 2º vol., Larousse, Paris, 1967.
- ADLER, L. *Segredos de Alcova – História do Casal – 1850-1930*. Terramar, Mem Martins, s/d.
- AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da Literatura*. 7ª ed., Editora Almedina, Coimbra, 1986.
- AGUIAR E SILVA, V.M. *Teoria e Metodologias Literárias*. Universidade Aberta, Lisboa, 1990.
- ANGENOT, M. et al. (dir). *Teoria Literária*. Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1995.
- ARIES, P. ; DUBY, G. *História da Vida Privada*. vol.3, Edições Afrontamento, Porto, 1990 a.
- ARIES,P.; DUBY, G. *História da Vida Privada*. vol. 4, Edições Afrontamento, Porto, 1990 b.
- AZEVEDO, C. et al. *Metodologia Científica – Contributos Práticos para a Elaboração de Trabalhos Académicos*. 2ª ed., Edição de Autor, Porto, 1994 a.
- AZEVEDO, M. *Teses, Relatórios e Trabalhos Escolares – Sugestões para a sua Elaboração*. Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1994 b.
- BACKES, J. L. *A Literatura Europeia*. Instituto Piaget, Lisboa, 1996.
- BAKHTINE, M. *Esthétique et Théorie du Roman*. Editions Gallimard, Paris, 1978.
- BARDÈCHE, M. *Balzac Romancier – La Formation de l' Art du Roman chez Balzac jusqu'à la Publication du Père Goriot (1820-1835)*. Slatkine Reprints, Genève, 1967.

- BARGUILLET, F. *Le Roman au XVII^e Siècle*. Presses Universitaires de France, Paris, 1981.
- BARTHES, R. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Edições 70, Lisboa, 1977.
- BARTHES, R. «L'Effet du Réel», in *Littérature et Réalité*. Org. de G. Genette e T. Todorov, Editions du Seuil, Paris, 1982, pp.81 a 90.
- BARTHES, R. *S/Z*. Editions du Seuil, Paris, 1970.
- BEAU, A. E. *Estudos*. Vol.II (Goethe, Herculano et al), Coimbra Editora, Coimbra, 1964.
- BECKER, C. *Lire le Réalisme et le Naturalisme*. Editions Nathan, Paris, 2000.
- BENOIT-DUSAUSOY, A. ; FONTAINE, G.(org.). *Lettres Européennes - Histoire de la Littérature Européenne*. Hachette, Paris, 1992.
- BERNHEIMER, C. «La Prostitution dans le Roman», in *De La Littérature Française*. Dir. De D. Hollier, Editions Bordas, Paris, 1993, pp.732 a 736.
- BERSANI, L. «Le Réalisme et la Peur du Désir», in *Littérature et Réalité*. Org. de G. Genette e T. Todorov, Editions du Seuil, Paris, 1982, pp.47 a 80.
- BEUTIN, W. et al. *História da Literatura Alemã 1*. Edições Cosmos, Lisboa, 1993.
- BLOOM, H. *O Cânone Ocidental*. Editora Temas e Debates, s/l, 1997.
- BOLOGNE, J.C. *História do Casamento no Ocidente*. Círculo de Leitores, Lisboa, 1995.
- BRUNEL, P; CHEVREL, Y. (Dir.). *Précis de Littérature Comparée*. Presses Universitaires de France, Paris, 1989.
- BRUNEL, P; PICHOS, C. ; ROUSSEAU, A. M. *Qu'est-ce que la Littérature Comparée*. Armand Colin, Paris, 1983.

CAEIRO, O. (ed). *Panorama da Literatura Universal*. vol I, Círculo de Leitores , Lisboa, 1991.

CAHEN, G. (org). *História do Beijo*. Círculo de Leitores, Lisboa, 1998.

CAMÕES – Revista de Letras e Culturas Lusófonas. nº 9/10, Abril-Setembro 2000.

CAMPOS MATOS,A. (org). *Dicionário de Eça de Queiróz*. Editorial Caminho, Lisboa, 1988.

CARVALHO, J.S. *A Metodologia nas Humanidades. Subsídios para o Trabalho Científico*. Editorial Inquérito, Mem Martins, 1994.

CASTRO, S (Dir.). *História da Literatura Brasileira*. Vol 2, Publicações Alfa, Lisboa, 1999.

CASTRO, S. «Realismo e Cosmovisão em Machado de Assis», in *História da Literatura Brasileira*. Vol.2. Dir. de S. Castro, Publicações Alfa, Lisboa, 1999, pp.329 a 372.

CEIA, C. *Normas para a Apresentação de Trabalhos Científicos*. Editorial Presença, Lisboa, 1995.

CHARDIN, P. «Thématique Comparatiste», in *Précis de Littérature Comparée*. Dir. De P. Brunel e Y. Chevrel. Presses Universitaires de France, Paris, 1989, pp.163 a 176.

CHARTIER, P. *Introduction aux Grandes Théories du Roman*. Dunod, Paris, 1996.

CHAUVIN,D. ; CHEVREL,Y. *Introduction à la Littérature Comparée*. Dunod, Paris, 1996.

CHEVREL, Y. «Le Modèle du Roman Naturaliste : l'Education Sentimentale», in *Mimesis et Semiosis*. Littérature et Représentation. Dir. P. Hamon e J. P. Leduc-Adine, Editions Nathan, Paris, 1992, pp.505 a 514.

CHEVREL, Y. «Le Réalisme et le Naturalisme en Europe », in *Précis de Littérature Européenne*, Org. de B. Didier, Presses Universitaires de France, Paris, 1994, pp.365 a 372.

CLAUDON, F. ;HADDAD-WOTLING, K. *Elementos de Literatura Comparada*. Inquérito, Lisboa, 1994.

- COELHO, J. P. *Ao Contrário de Penélope*. Bertrand Editora, Venda Nova, 1976.
- COELHO, J. *A Letra e o Leitor*. 2ª ed. Moraes Editores, Lisboa, 1977.
- COELHO, J. P (org). *Dicionário de Literatura*. (5 vol), Figueirinhas, Porto, 1990.
- CORBIN, A. «O Fascínio do Adultério», in *Amor e Sexualidade no Ocidente*. Org. de G. Duby, 2ª ed., Terramar, Lisboa, 1998, pp.145-154.
- COULET, H. *Le Roman jusqu'à La Révolution*. Armand Colin, Paris, 1981.
- DAUMAS, M. *A Ternura Amorosa, séculos XVI-XVII*. Editorial Notícias, Lisboa, 1999.
- DICTIONNAIRE des Genres et Notions Littéraires*. Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, Paris, 1997.
- DIDIER, B. (dir.). *Dictionnaire Universel des Littératures*. 3 vol., Presses Universitaires de France, Paris, 1994.
- DIDIER, B. «Les Écritures du Moi», in *Précis de Littérature Européenne*. Org. de B. Didier, Presses Universitaires de France, Paris, 1988, pp.453 a 464.
- DIDIER, B. (org.). *Précis de Littérature Européenne*, Presses Universitaires de France, Paris, 1988.
- DUBY, G. (Org). *Amor e Sexualidade no Ocidente*. 2ªed., Terramar, Lisboa, 1998.
- ECÔ, U. *Como se faz uma tese em Ciências Humanas*. 5ª ed., Editorial Presença, Lisboa, 1991.
- ESPÍRITO SANTO, L. *O Amor em Debate*. Ésquilo, Lisboa, 1998.
- FABRE, J. «Jean Jacques Rousseau», in *Histoire des Littératures, Vol III. Littératures Françaises, Connexes et Marginales*. Org. De R. Queneau, Encyclopédie de la Pléiade, Editions Gallimard, Paris, 1978, pp.725 a 750.

- FURST, L. *Romanticism – the Critical Idiom*. Methuen and Co Ltd, Cambridge University Press, 1976.
- GASPAR SIMÕES, J. *Eça de Queirós*. 2ª ed., Arcádia, Lisboa, s/d.
- GENGEMBRE, G. *Le Romantisme*. Elipses, Paris, 1995.
- GENETTE, G. *Figures I*. Editions du Seuil, Paris, 1976.
- GENETTE, G. *Figures II*. Editions du Seuil, Paris, 1969.
- GENETTE, G. ; TODOROV, T. (org). *Littérature et Réalité*, Editions du Seuil, Paris, 1982.
- GENETTE, G. ; TODOROV, T. (org). *Poétique du Récit*. Editions du Seuil, Paris, 1977.
- GENETTE, G. ; TODOROV, T. (org). *Travail de Flaubert*. Editions du Seuil, Paris, 1983.
- GIRARD, M. «Les Souffrances du Jeune Flaubert. Apprentissage et Rupture chez l'auteur de Madame Bovary», in *Mimesis et Semiosis. Littérature et représentation*, Dir. De P. Hamon e J. P. Leduc-Adine, Editions Nathan, Paris, 1992, pp.65 a 77.
- GOLDMANN, L. *Le Dieu Caché*. Gallimard, Paris, 1985.
- GOLDMANN, L. *Pour Une Sociologie du Roman*. Gallimard, Paris, 1986.
- GONZAGA, S. *Manual de Literatura Brasileira*. Mercado Aberto, Porto Alegre, 1994.
- GUERRA DA CAL, E. *Língua e Estilo de Eça de Queirós*. 4ª ed., Livraria Almedina, Coimbra, 1981.
- GUILLÉN, C. *Entre lo Uno y lo Diverso*. Crítica, Barcelona, 1985.
- HAMBURGER, K. *Logique des Genres Littéraires*. Editions du Seuil, Paris, 1977.

- HAMON, P. «Un Discours Contraint», in *Littérature et Réalité*. Org. de G. Genette e T. Todorov, Editions du Seuil, Paris, 1982, pp.119 a 181.
- HAMON, P. «Pour un Statut Sémiologique du Personnage», in *Poétique du Récit*. Org. de G. Genette e T. Todorov, Editions du Seuil, Paris, 1977, pp.115 a 180.
- HAMON, P. ; LEDUC-ADINE, J. P. (dir). *Mimesis et Semiosis. Littérature et Représentation*. Editions Nathan, Paris, 1992.
- HOLLIER, D (dir.). *De la Littérature Française*. 2º ed., Bordas, Paris, 1993.
- IAÑEZ, E. *As Literaturas no Século XVIII*. vol 5, Planeta Editora, Lisboa, 1990.
- JORGE, C.J. *A Problemática do Plágio como Questionamento da Transtextualidade – Análise da Relação Literária na Leitura Comparativa de O Crime do Padre Amaro com La Faute de l'Abbé Mouret*. Dissertação de Doutoramento em Literatura Comparada, Universidade de Évora, 1997.
- JUIN, H. *Lectures du XIXº Siècle*. Union Générale d'Éditions, Paris, 1977.
- KAISER, G. R. *Introdução à Literatura Comparada*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1980.
- KAYSER, W. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Vol II. 6ª ed. Arménio Amado, Coimbra, 1976.
- LAMBERT, J. «A Tradução», in *Teoria Literária*. Dir. de M. Angenot et al., Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1995, pp.189 a 198.
- LAUNAY,M. ; MAILHOS, G. *Introduction à la Vie Littéraire du XVIIIº Siècle*. Bordas, Paris, 1981.
- LEITÃO, M.I ; SANTANA, F. *Dicionário das Personagens de Eça de Queirós*. Editorial o Livro, Lisboa, 1987.

- LEOPOLDO E SILVA, F. «O Amor em *José Matias*», in *150 Anos com Eça de Queirós, IIIº Encontro Internacional de Queirosianos (1995)*. Org. de E. Miné e B. Justo Caniato, Universidade de São Paulo, 1997, pp.184 a 189.
- LIMA, I. P. *As Máscaras do Desengano - Para uma abordagem Sociológica de «Os Maias» de Eça de Queirós*. Editorial Caminho, Coleção Universitária, Lisboa, 1987.
- LINDLEY CINTRA, L.F; MOURÃO FERREIRA, D. et al. (org). *Afecto às Letras – Homenagem da Literatura Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1984.
- LOURENÇO, E. *O Canto do Signo. Existência e Literatura (1957-1993)*. Editorial Presença, Lisboa, 1994.
- LUHMANN, N. *O Amor como Paixão. Para a Codificação da Intimidade*. Difel, Lisboa, 1991.
- LUKÁCS, G. *La Théorie du Roman*. Gallimard, Paris, 1989.
- LUZES, P. «Psicanálise de Eça de Queirós», in *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. Nº9/10, Abril-Setembro 2000, pp.58 a 67.
- LUZES, P. «Vida Erótica de Eça de Queirós e a Crise de 1878», in *150 Anos com Eça de Queirós, IIIº Encontro Internacional de Queirosianos(1995)*,E. Mine ; B. Justo Caniato (org), Universidade de São Paulo, 1997, pp.477 a 486.
- LYONS, J. «Le Roman s’Affirme», in *De la Littérature Française*. Dir. de D. Hollier, Éditions Bordas, Paris, 1993, pp.337 a 341.
- MACHADO, A. M.; PAGEAUX, D., H. *Da Literatura Comparada a Teoria da Literatura*. Edições 70, Lisboa, 1988.
- MADELÉNAT, D. «Littérature et Société», in *Précis de Littérature Comparée*. Dir. De P. Brunel e Y. Chevrel, Presses Universitaires de France, Paris, 1989, pp.105 a 132.

- MAINGUENEAU, D. *Le Contexte de l'Oeuvre Littéraire – Enonciation, Écrivain, Société*. Ed. Dunod, Paris, 1993.
- MARTINI, F. *História da Literatura Alemã*. Editorial Estúdios Cor, Lisboa, 1960.
- MATTOSO, J. *História de Portugal*. vol. IV, Círculo de Leitores, Lisboa, 1993.
- MEDINA, J. S. *Eça de Queirós e o seu Tempo*. Livros Horizonte, Lisboa, s/d.
- MINÉ, E.; JUSTO CANIATO, B. (org). *150 Anos com Eça de Queirós, IIIº Encontro Internacional de Queirosianos (1995)*. Universidade de São Paulo, 1997.
- MITTERAND, H. *L'Illusion Réaliste (de Balzac à Aragon)*. Presses Universitaires de France, Paris, 1994.
- MOISÉS, M. *História da Literatura Brasileira (Romantismo e Realismo)*. vol. II, Cultrix, São Paulo, 1984.
- MONFÉRIER, J. *Le Suicide*, Bordas, Paris, 1980.
- MÓNICA, M.F. *Eça de Queirós*. Círculo de Leitores, Lisboa, 2001.
- MONTEIRO, A. C. *Estrutura e Autenticidade na Teoria e na Crítica Literária*. Col. Estudos Gerais, Série Universitária, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1984.
- MOUCHARD, C. ; NEEFS, J. *Flaubert, une Vie, une Oeuvre, une Epoque*. Editions Balland, Paris, 1986.
- MOURA , G. «Variações sobre José Matias», in *Afecto às Letras- Homenagem da Literatura Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, Org. L.F. Lindley Cintra; D. Mourão Ferreira et al., Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1984.
- ORLANDI, E. *Gigantes da Literatura Universal, Goethe*. vol. XVI, Editorial Verbo, Lisboa, 1972 a.

- ORLANDI, E. *Gigantes da Literatura Universal, Balzac*. vol. XX, Editorial Verbo, Lisboa, 1972 b.
- ORLANDI, E. *Gigantes da Literatura Universal, Machado de Assis*. vol. XXVI, Editorial Verbo, Lisboa, 1972 c.
- PÉQUINOT, B. *La Relation Amoureuse. Analyse Sociologique du Roman Sentimental Moderne*. L'Harmattan, Paris, 1991.
- PEREIRA, L. M. *Machado de Assis*. 6ª ed. Editora da Universidade de São Paulo, S. Paulo, 1988.
- PEREIRA, M.E. «Sobre o José Matias de Eça de Queirós», in *Afecto às Letras – Homenagem da Literatura Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, Dir.L.F. Lindley Cintra, D. Mourão Ferreira. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1984, pp.439 a 445.
- PEREIRA, M.E. «Condições da Ficção Literária: a Propósito de José Matias e a Perfeição», in *150 Anos com Eça de Queirós, IIIº Encontro Internacional de Queirosianos (1995)º*. Org. E. Mine; B. Justo Caniato, Universidade de São Paulo, 1997, pp.361 a 373.
- PETIT, L. *Le Champ du Signe dans le Roman Queirosien*. Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, Paris, 1987.
- PEYRE, H.(org). *Qu'est-ce que le Romantisme*. Presses Universitaires de France, Paris, 1979.
- PHILIPPE, G. *Le Roman*. Editions du Seuil, Paris, 1996.
- PICARD, H. *La Littérature et la Mort*. Presses Universitaires de France, Paris, 1995.
- PICON, G. « Le Roman et la Prose Lyrique au XIXº Siècle», in *Histoire des Littératures, Vol III. Littératures Françaises, Connexes et Marginales*. Org. De R. Queneau, Encyclopédie de la Pléiade, Editions Gallimard, Paris, 1978, pp.980 a 1088.
- PLINVAL, G. *História da Literatura Francesa*. Editorial Presença, Lisboa, 1978.
- PROPP, V. *Morfologia do Conto*. 4ª ed. Veja Editora, Lisboa, 2000.

- QUENEAU, R., (org). *Histoire des Littératures, Vol III . Littératures Françaises, Connexes et Marginales*. Encyclopédie de la Pléiade, Editions Gallimard, Paris, 1978.
- RAIMOND, M. «Le Réalisme Subjectif dans *L'Education Sentimentale* » (1981 a) , in *Travail de Flaubert* . Org. G. Genette ; Todorov , Editions du Seuil, Paris, 1983, pp.93 a 102.
- RAIMOND, M. *Le Roman depuis la Révolution* . Editions Armand Colin, Paris, 1981 a.
- REIS, C. *Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção de Eça de Queirós*. 3ª ed., Livraria Almedina, Coimbra, 1994
- REIS, C. (coord.). *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Vol VI (Realismo e Naturalismo). Org. de Maria Aparecida Ribeiro, Editorial Verbo, Lisboa, s/d.
- REIS, C.; LOPES, C. *Dicionário de Narratologia*. 4ª edição, Livraria Almedina, Coimbra, 1994.
- REY, P.L. *La Comédie Humaine de Balzac*. Hatier, Paris, 1979.
- RIBEIRO, L.M. « José Matias pós-moderno», in *150 Anos com Eça de Queirós, IIIº Encontro Internacional de Queirosianos* (1995). Org. E. Mine; B. Justo Caniato, Universidade de São Paulo, 1997, pp.595 a 599.
- RICHARD, P. *Stendhal et Flaubert. Littérature et Sensations*. Editions du Seuil, Paris, 1954.
- RITA, A. «Relendo Eça : José Matias mais uma vez», in *150 Anos com Eça de Queirós, IIIº Encontro Internacional de Queirosianos* (1995). Org. E. Mine ; B. Justo Caniato, Universidade de São Paulo, 1997, pp. 79 a 82.
- ROBERT, M. *Roman des Origines et Origines du Roman*. Ed. Gallimard, Paris, 1972.
- RONVIN, F. *Le Contrat Sentimental. Débats sur le Mariage, l'Amour et le Divorce, de l'Ancien Régime à la Restauration*. Editions Aubier, 1990.

- ROSA, A. M. *Eça, Discípulo de Machado? Um Estudo sobre Eça de Queirós*. 2ª ed. Editorial Presença/ Martins Fontes, Lisboa, s/d.
- ROSBOTTOM, R. «Du Genre dans les Romans», in *De la Littérature Française*. Dir. de D. Hollier, Editions Bordas, Paris, 1993, pp.462 a 467.
- ROUGEMONT, D. *O Amor e o Ocidente*. Moraes Editores, Rio de Janeiro, 1968.
- ROUGEMONT, D. *Os Mitos do Amor*. Livros Horizonte, Lisboa, 2001.
- ROUSSET, J. *Forme et Signification*. Librairie José Corti, Paris, 1986.
- SAES, M.C. «Perspectiva Irónica : Eça e Machado», in *150 Anos com Eça de Queirós, IIIº Encontro Internacional de Queirosianos* (1995). Org. E. Mine ; B. Justo Caniato, Universidade de São Paulo, 1997, pp.659 a 663.
- SARAIVA, A., J. *As Ideias de Eça de Queirós*. Livraria Bertrand, Amadora, 1982.
- SEIXO, M. A. *A Palavra do Romance. Ensaio de Genologia e Análise*. Livros Horizonte, Lisboa, 1986.
- SIPRIOT, P. *Balzac sans Masque. Splendeurs et Misères des PASSIONS (1799-1850)*. Editions Robert Laffont, Paris, 1992.
- STEINER, G. *Après Babel. Une Poétique du Dire et de la Traduction*. Albin Michel, Paris, 1998.
- STÉWARD, P. *Le Masque et la Parole. Le Langage de l'Amour au XVIIIº Siècle*. José Corti Editeur, Paris, 1973.
- TIEGHEM, P.V. *Le Romantisme dans la Littérature Européenne*. Albin Michel, Paris, 1969.
- TIEGHEM, P., V. *Dictionnaire des Littératures*, Vol 1 à 4, Presses Universitaires de France, Paris, 1984.

- TIEGHEM, P., V. *Les Grandes Doctrines Littéraires en France*. Presses Universitaires de France, Paris, 1993.
- VALENTE, B. *Esthétique du Roman Moderne. Le Roman en France : XIX-XX^e Siècle*. Editions Nathan, Paris, 1985.
- VILELA, A.L. « Primatas e carnívoros n'Os Maias: Elementos do Discurso Erótico Queirosiano a propósito de um anáas comido na Toca », in *150 Anos com Eça de Queirós, III^o Encontro Internacional de Queirosianos* (1995). Org. E. Mine ; B. Justo Caniato , Universidade de São Paulo, 1997, pp.57 a 64.
- WARUSFEL-ONFROY, N. et al. *Histoire de la Littérature Française*. Vol. II, Editions Nathan, Paris, 1988.
- WATT, I. «Réalisme et forme Romanesque», in *Littérature et Réalité*. Org. de G. Genette e T. Todorov, Editions du Seuil, Paris, 1982, pp.11 a 46.
- WELLEK, R ; WARREN, A. *Teoria da Literatura*. 5^a ed., Publicações Europa América, Nem Martins, s/d.
- WURMSER, A. *La Comédie Inhumaine*. Editions Gallimard, Paris, 1970.