



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Débora Souza da Rosa

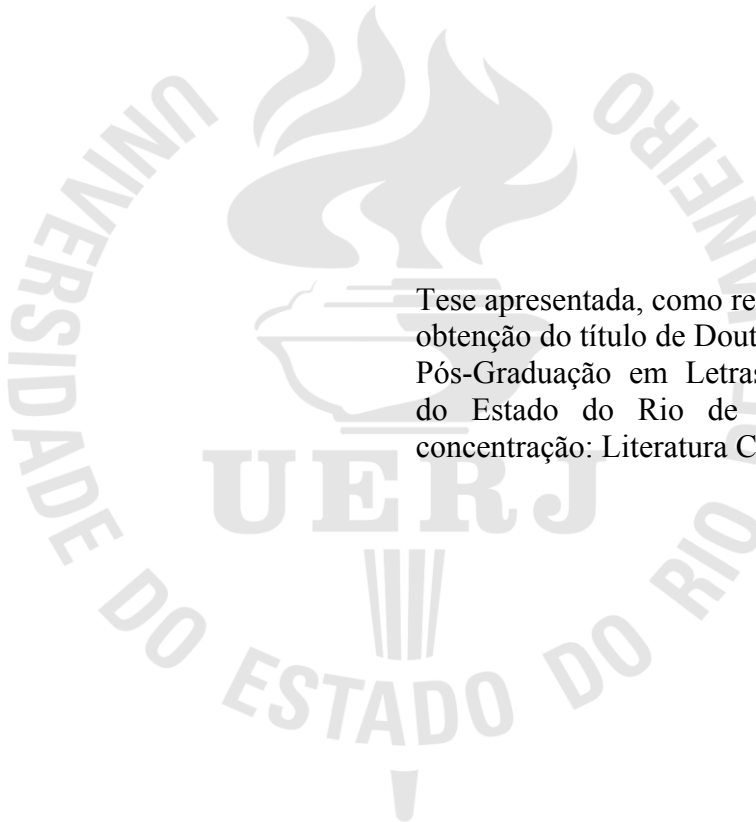
**A ninfa do leque: uma história da coquete
na literatura inglesa da Restauração à Belle Époque**

Rio de Janeiro

2016

Débora Souza da Rosa

**A ninfa do leque: uma história da coquete na literatura inglesa da
Restauração à Belle Époque**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Conceição Monteiro

Rio de Janeiro

2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

R788 Rosa, Débora Souza da.
A ninfa do leque: uma história da coquete na literatura inglesa da
Restauração à Belle Époque / Débora Souza da Rosa – 2016.
227 f.: il.

Orientadora: Maria Conceição Monteiro.
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto
de Letras.

1. Mulheres e literatura - Teses. 2. Mulheres na literatura – Teses. 3.
Literatura e sociedade – Teses. 4. Literatura inglesa – História e crítica –
Teses. 5. Feminilidade na literatura – Teses. 6. Mulheres – Conduta –
Inglaterra – História – Teses. 7. Grã-Bretanha - História - Restauração,
1640-1668 - Teses. 8. Classe média – Teses. I. Monteiro, Maria Conceição.
II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 820-055.2(09)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese,
desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Débora Souza da Rosa

**A ninfa do leque: uma história da coquete na literatura inglesa da
Restauração à Belle Époque**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em 30 de março de 2016.

Banca Examinadora:

Profª. Dra. Maria Conceição Monteiro (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Davi Ferreira de Pinho
Instituto de Letras - UERJ

Profª. Dra. Claudia Maria Pereira de Almeida
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. André Cabral de Almeida Cardoso
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Neil Besner
English Department from the University of Winnipeg

Rio de Janeiro

2016

DEDICATÓRIA

Ao leque, à máscara e ao espelho.

A todos aqueles que, por arte ou natureza, coqueteiam com a vida, como se não houvesse amanhã.

Ao canto da sereia, ao farfalhar das sedas, ao bailar do leque, ao riscar da pena. A tudo aquilo de mais extravagantemente inútil no mundo. Que faz rir com doçura, chorar com amor. À arte de viver a vida e a todos os loucos que a perseguem.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha orientadora, Maria Conceição Monteiro, grande mentora, mestre, amiga, exemplo de coquete, de sereia, de anjo, de deusa, de bruxa, de *mulher*. Obrigada pela paciência, pelo carinho, pela compreensão de meus momentos difíceis e por esse amor pela literatura, pela arte e pela vida que a anima e que sempre me contagiou, alimentando minhas próprias paixões.

Meus agradecimentos vão também para os professores Davi Pinho e Adriana Jordão, que sempre estiveram ao meu lado, desde o início do mestrado, como amigos e modelos de pesquisadores dedicados, apaixonados e competentes.

Agradeço ao Prof. André Cardoso pelas melhores aulas de literatura inglesa que tive em minha graduação de Letras na UFF, pelas discussões riquíssimas em aula e fora dela, pelos conselhos, dicas e sugestões sempre úteis, e pelo exemplo de profissional que sempre representou.

Não posso deixar de agradecer às minhas grandes amigas Ana Paula Costa, por ter me emprestado aquele *Pride and Prejudice* da Penguin, ainda na faculdade de História, que me trouxe até aqui, e Priscila Zaidan, por ter me apoiado em tantos momentos turbulentos da vida e da carreira com conselhos, carinho e estímulos para eu seguir adiante.

I thank Prof. Carol Watts, from the University of Birkbeck, for her co-supervision during my stay in London, and Dr. Anne Lewis, for providing me with some key concepts and for the great chats on French Literature. I thank both for their precious insightful ideas and for introducing this Victorian researcher into an eighteenth-century literary universe which may have turned into as lasting a love affair as the nineteenth-century one has ever been.

Agradeço ao CNPq pela bolsa de doutorado concedida pelo tempo de duração do curso e à CAPES pela concessão da bolsa de doutorado sanduíche de duração de seis meses em Londres, entre outubro de 2014 e abril de 2015. A estadia em Londres não apenas me ofereceu a oportunidade de pesquisar numa das maiores bibliotecas do mundo, a British Library, diariamente, o que me garantiu uma vasta bibliografia para a tese, para futuros trabalhos e para a carreira acadêmica, mas ainda ampliou meus horizontes culturais e teóricos em sentidos que jamais poderia ter imaginado.

Agradeço, por fim, à minha família, pela paciência e compreensão que dezenas de livros espalhados pela sala exigem de qualquer um. E por todo o amor e suporte necessário em meus muitos momentos de escolhas e dilemas.

The Coquette: A Portrait

"YOU'RE clever at drawing, I own,"
Said my beautiful cousin Lisette,
As we sat by the window alone,
"But say, can you paint a Coquette?"

"She's painted already," quoth I;
"Nay, nay!" said the laughing Lisette,
"Now none of your joking, -- but try
And paint me a thorough Coquette."

"Well, cousin," at once I began
In the ear of the eager Lisette,
"I'll paint you as well as I can
That wonderful thing, a Coquette.

"She wears a most beautiful face"
("Of course!" said the pretty Lisette),
"And isn't deficient in grace,
Or else she were not a Coquette.

"And then she is daintily made"
(A smile from the dainty Lisette),
"By people expert in the trade
Of forming a proper Coquette.

"She's the winningest ways with the beaux"
("Go on!" -- said the winning Lisette),
"But there isn't a man of them knows
The mind of the fickle Coquette!

"She knows how to weep and to sigh"
(A sigh from the tender Lisette),
"But her weeping is all in my eye, --
Not that of the cunning Coquette!

"In short, she's a creature of art"
("Oh hush!" said the frowning Lisette),
"With merely the ghost of a heart, --
Enough for a thorough Coquette.

"And yet I could easily prove"
("Now don't!" said the angry Lisette),
"The lady is always in love, --
In love with herself, -- the Coquette!
"There, -- do not be angry! -- you know,
My dear little cousin Lisette,
You told me a moment ago
To paint you -- a thorough Coquette!"

John Godfrey Saxe

RESUMO

ROSA, Débora Souza da. *A ninfa do leque: uma história da coquete na literatura inglesa da Restauração à Belle Époque*. 2016. 227f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

A tese visa a construir uma genealogia do coquetismo na literatura inglesa a partir da década de 1660, em que o termo *coquette* foi importado da França pela monarquia inglesa restaurada, até a *Belle Époque* anterior à Primeira Grande Guerra que decretaria o fim dos impérios e da preponderância ideológica da cultura aristocrática na Europa. O estereótipo da coquete, sua relevância e funcionalidades narrativas são analisados historicamente à luz de seus três símbolos mais característicos: o leque, o espelho e a máscara. Construo uma trajetória alegórica que se inicia com seu *début* no teatro da Restauração, segue para sua queda dos palcos para o romance cuja primazia caberia, pelo menos desde *Pamela*, à mulher doméstica que instruiria a nova moral sentimental. Passando pelas reviravoltas de tragédias ou reformas morais entre os séculos XVIII e XIX, a coquete chega à sua decadente – embora apoteótica – despedida durante as últimas décadas da Época do Belo. Entre as peças *The Way of the World* e *Lady Windermere's Fan*, passando pelos romances *Pamela*, *Moll Flanders* e *Vanity Fair* e *Zuleika Dobson*, faço um estudo da coquete enquanto figura dúbia e representação da vontade de potência nietzscheana das narrativas no período transicional entre a retórica aristocrática do modelo unitário de sexualidade e a retórica burguesa do modelo binário.

Palavras-chave: Coquete. Modelo sexual unitário/binário. Restauração. Belle Époque. Romance sentimental. Moralidade burguesa.

ABSTRACT

ROSA, Débora Souza da. *The nymph with the fan: a history of the coquette in English Literature from the Restoration to the Belle Époque*. 2016. 227f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

The purpose of the thesis is to build a genealogy of coquetry in English literature from the 1660's, decade in which the term *coquette* was imported from France by the restored English monarchy, until the *Belle Époque* right before the First World War which would bring the end of the empires and the end of an ideological preponderance of the aristocratic culture in Europe. The coquette stereotype, its relevance and uses in the narratives are analyzed historically through its three most characteristic symbols: the fan, the mirror and the mask. I endeavor to construct an allegorical trajectory which begins with the coquette's début in the Restoration drama, goes to its fall from the stage to the novel whose dominium belonged, at least since *Pamela*, to the domestic woman who would instruct the readers in the new sentimental morality. Through its upheavals in tragedies or moral reforms between the eighteenth and the nineteenth centuries, the coquette comes to its decadent – although remarkable – farewell during the last decades of the Age of Beauty. Between the plays *The Way of the World* (1700) and *Lady Windermere's Fan* (1893), and the novels *Pamela*, *Moll Flanders*, *Vanity Fair* and *Zuleika Dobson*, I study the coquette as a dubious figure and as the representation of the Nietzschean will to power within the narratives in the transitional period between the aristocratic rhetoric founded on the one-sex model and the bourgeois rhetoric founded on the two-sex model.

Keywords: Coquette. One-sex/Two-sex model. Restoration. Belle Époque. Sentimental novel. Bourgeois morality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	<i>L’Etreinte de Pierrot</i> (1900), de Guillaume Seignac	11
Figura 2 –	<i>A Cautious Approach</i> (n/d), de Edwin Thomas Roberts	18
Figura 3 –	<i>La Coquette</i> (n/d), de Vittorio Reggianini	36
Figura 4 –	<i>La Tentatrice</i> (n/d), de Pio Ricci	48
Figura 5 –	<i>The Mirror</i> (1896), de Frank Dicksee	59
Figura 6 –	<i>Unmasked</i> (n/d), Edwin Thomas Roberts	107
Figura 7 –	<i>Study for “Becky Sharp”</i> (1964), de Norman Rockwell	146
Figura 8 –	<i>The Masked Ball</i> (1912), de Albert Lynch	180
Figura 9 –	<i>Vanité</i> (1889), de Auguste Toulmouche	201
Figura 10 –	<i>Advice to Caddies</i> (1900), de Charles Dana Gibson	206
Figura 11 –	<i>The Weaker Sex II</i> (1903), de Charles Dana Gibson	209
Figura 12 –	<i>Carmen</i>	219

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	A ROSA DA RESTAURAÇÃO	19
1.1	Nasce a Rosa	19
1.2	O Nome da Rosa	26
1.3	Os Perfumes das Rosas	35
2.	A COQUETE ABSOLUTA	44
2.1	A Rainha Coquete	44
2.2	Entre Tolos e Libertinos	47
2.3	Narquetípica	59
2.4	Quebra-se o Leque	67
3.	A SOMBRA DA COQUETE	92
3.1	A Mulher Coberta	92
3.2	O Corpo Sentimental	100
3.3	Espelho, espelho meu	105
4.	DA LADRA HONESTA AO ANJO MAU	129
4.1	As Artes de ser Nobre	129
4.2	Tudo é Vaidade	147
4.3	Quem Conta um Conto	163
5.	A ÉPOCA DO BELO	180
5.1	Um Baile de Máscaras	180
5.2	Espelhos Absolutos	198
	CONCLUSÃO	211
	REFERÊNCIAS	220

Figura 1 – *L'Etreinte de Pierrot* (1900), de Guillaume Seignac¹



¹ Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/1826> . Última visualização a 30/03/2016.

INTRODUÇÃO

O período pesquisado compreende a grande transição estrutural de longa duração que deu origem à modernidade no Ocidente. Da ideologia feudal à ideologia capitalista. De uma perspectiva holística de mundo para a primazia do conceito de indivíduo. De um estado teocêntrico e autocrático para um estado laico/racionalista e – ao menos em teoria – democrático. De uma sociedade estamental fixa baseada em direito divino, direito de nascimento e primogenitura para uma sociedade de classes regida pela volatilidade do capital. A empreitada colonial só se torna possível por meio do comércio que tece e fortalece a rede de relações entre os territórios mais distantes, convergindo pouco a pouco todos os continentes para a Europa ocidental que lhe irradia de volta sua cultura e costumes.

O comércio torna-se, portanto, a língua de interação, o mediador entre os Estados, em oposição às guerras, propiciando trocas e um crescimento econômico cooperativo e orgânico – idealmente, pois sabe-se muito bem o quão desigual sempre foi a divisão internacional de trabalho e a distribuição de riquezas. O capitalismo comercial floresce no seio do Estado autocrático, mas aos poucos a política segue o fluxo do novo sistema econômico, dando proeminência à classe social que o propicia, a burguesia, e promovendo alterações estruturais para acomodar as mudanças. Todas as transformações têm finalmente um impacto irreversível na sociedade, e uma cultura e ideologia novas formam-se em oposição e muitas vezes à revelia das antigas, gerando discursos de resistência e violentos impasses. A restauração da monarquia inglesa é a última tentativa de retorno absoluto às antigas estruturas: a *Bill of Rights* (1689) que limita o poder dos reis abre espaço político aos protagonistas dos novos tempos: a burguesia que lucra e as classes médias que endossam o novo discurso vigente.

Desse grande período de transição estrutural entre o mundo feudal e o mundo burguês ramificam-se os infinitos microprocessos em todas as esferas de poder que solidificaram a macroscópica mudança. Os agentes da mudança geralmente só se dão conta do microcosmo, e é apenas a partir da promoção das liberdades individuais, da própria construção da ideia de indivíduo, e do avanço dos meios de comunicação, que se passa a enxergar a maior dimensão das transformações conforme se as vive, e, portanto, a se fazer leituras mais profundas da chamada “realidade”.

A figura da coquete perpassou todo esse período: sua presença como construto sociocultural e artístico assinala marcadamente os aspectos da transição maior, pois ela nasce do entroncamento dos dois discursos (o aristocrático e o burguês), do ambiente igualmente transicional, dúbio, que foi a corte absolutista – em torno do qual gravitava um rei que

congregava com a nobreza, mas que devia a centralização de poderes que o tornara um signo político possível à periferizada burguesia mercantil. O estereótipo da coquete é usado pelos mais variados discursos, entre literários, jornalísticos e mesmo filosóficos, tanto para promover quanto para criticar ambas as ideologias, assinalando e problematizando mudanças e permanências e se tornando ainda um lócus de produção discursiva a respeito de cada contexto histórico específico. Porque sua figura e suas práticas resignificam cada transição de curta duração, como a transição da cultura retórica e estética da sátira/do *wit* para a da sensibilidade, uma ampliação das lentes analíticas sobre a sua trajetória proporciona um mapeamento da transição estrutural e ideológica do Ocidente durante o período em questão.

Em linhas gerais, pode-se estabelecer um esquema histórico do tratamento literário da coquete na literatura britânica entre fins do século XVII e início do XX: ela nasce na restauração, consolida-se e tem seu apogeu na literatura satírica do início do século XVIII, é domesticada ou punida na era do sentimento quando o novo modelo de sexualidade binária consolida-se e passa a ser defendido pela moral burguesa, é investigada mais a fundo em críticas sociais ferrenhas à cultura vitoriana, ou empregada como dinamizadora das relações entre personagens e do enredo, e brilha pela última vez nas obras decadentistas e eduardianas que, desistindo de reformar o sistema e de corrigi-la, evadem a realidade com um olhar por vezes nostálgico para o passado aristocrático em que ela triunfara.

Ela surge em um contexto híbrido, pois, embora Theresa Braunschneider (2009) discorde de Richard Kaye (2002) em que a coquete provém da aristocracia, é certo que ela deve sua excelência performática, seu *wit* e liberalidade sexual e discursiva ao ambiente altamente hierarquizado do teatro afrancesado da restauração. O relativo empoderamento da mulher do qual se beneficia a coquete e que transforma o teatro na Inglaterra quando do retorno de Charles II provém da corte parasitária de Louis XIV, em que já atuavam mulheres, e da representação dessa cultura de conversação dos salões da alta sociedade do Antigo Regime. Por volta da década de 1690, como mapeia Braunschneider, a personagem-tipo já então recorrente no teatro inglês começa a responder pelo nome que a consagraria, “coquete”, e torna-se terreno de disputas: ora, como marca de *gentility* devido ao natural refinamento de sua fala, de seus gostos e gestos, e ao seu poder magnético; ora como uma apropriação simbólica do voraz consumismo burguês, que ainda consome o modo de vida *genteel*. Como uma figura com enorme poder de atração, ela reflete bem as disputas de poder de sua época, bem como os locais de fala que dela se apropriam ou desfazem.

A partir de meados do século XVIII, a retórica liberal burguesa triunfa, e com ela se legitima como único o desejo heterossexual monogâmico que acaba desqualificando a

coquete, atirando-a à sarjeta e condenando-a a um destino trágico. Ao longo do século vitoriano de consolidação dos valores burgueses por todo o mundo colonizado, todos os olhos voltam-se para o império britânico em busca do modelo moral a ser seguido, e, portanto, impera o implacável sistema de extrema vigilância, disciplinarização e punição de desvios: dentre esses, logicamente, a coquete. A maioria dos escritores, porém, posiciona-se criticamente em relação ao discurso dominante, de modo que o coquetismo é, pelo menos pelo olhar dos autores consagrados, mais problematizado, analisado e explicado do que propriamente execrado. E a coquete torna-se mais uma vítima e instrumento da moral disciplinadora que se formula e consolida.

O final do século XIX e início do XX traz, contudo, um pessimismo geral e escapismo da realidade insolúvel do capitalismo imperialista e monopolista, de modo que a coquete ressurgue numa atmosfera onírica prestes a ruir com os impérios e a glória da prolongada *pax britannica*. A Primeira Guerra consolida a transição estrutural porque coloca a última pedra sobre os valores imutáveis do passado, desmistificando o capitalismo e provando seu caráter camaleônico, duradouro, e desmitificando conceitos absolutos que ainda mantinham o valor da coletividade e determinavam em grande parte a vida erótica e amorosa dos indivíduos, como a honra, a virtude e o dever. A coquete submerge sob um mundo que se apropria de suas artes para fins exclusivamente materialistas e individualistas, e em que o mito da Nova Mulher pavimenta a emancipação política e econômica da mulher.

A tese está estruturada historicamente sobre cinco eixos menores, que buscam dar conta de transições específicas da história britânica. Cada eixo é representado por uma obra (ou conjunto de obras) particular e a figura de coquete por meio da qual se pode ler em riqueza de detalhes o contexto do qual provém. Os textos que abrem o panorama histórico apresentado são as peças *The Country Wife* (1675), de William Wycherley, e *The Way of the World* (1700), de William Congreve: assim a coquete entra em cena em seu perfeito *milieu*, no ambiente que mais realça seus atributos e que melhor comunica sua essência: o teatro. A peça *Lady Windermere's Fan* (1893), de Oscar Wilde, foi escolhida por ser também um tributo teatral à coquete, na figura controversa de Mrs. Erlynne – que não somente encarna o estereótipo, mas o matiza das nuances do *fin-de-siècle* vitoriano, permitindo a contemplação das transformações no *entre'acte* histórico. Não se trata efetivamente de seu nascimento e morte, mas em muitos aspectos seu apogeu e seu último esplendor.

Entre o abrir e fechar das cortinas (e do leque), quatro romances foram escolhidos para traçar um histórico do coquetismo: *Pamela* (1740), de Samuel Richardson, *Moll Flanders* (1722), de Daniel Defoe, *Vanity Fair* (1848), de William Thackeray, e *Zuleika Dobson*

(1911), de Max Beerbohm. Essas obras são analisadas individualmente, mas integram três arcos distintos: o arco de *Pamela* é um estudo do romance antioquete, em que o estereótipo figura tanto quanto a protagonista enquanto um duplo, um fantasma, provando sua pervasividade no imaginário da época, e esclarecendo o contexto histórico por meio do discurso sentimental que se molda contra ele.

O grande eixo do estudo comparativo e as obras a serem mais detidamente investigadas são, porém, *Moll Flanders* e *Vanity Fair*. Cada qual representa um momento-chave de construção do discurso burguês liberal, do desenvolvimento industrial e da expansão imperialista. Cada uma provém de um estágio distinto da produção e legitimação do discurso pseudocientífico binário de sexualidade fixado no século XVIII e até hoje dominante. E cada uma responde de maneira diversa à realidade de um mesmo país – ou império. Os fluidos, abertos e abrangentes coquetismos de Moll e o de Becky, forças vitais e propulsoras das obras que as gestaram, colocam em evidência as transformações de cada contexto, e de acordo com cada uma são valorados. Argumento que o otimismo da visão de mundo de Defoe e o pessimismo niilista de Thackeray, embora não englobem todas as perspectivas críticas de cada época, informam e escancaram as mudanças ocorridas no país no intervalo de quase um século e meio entre a publicação dos dois romances, e podem, se comparados entre si e com outras obras sobre coquetes, representar por redução o suprassumo da transição estrutural do período.

O mais representativo seria talvez apresentar uma coquete mais estereotípica ao invés de Moll, ou um fim mais trágico para a coquete do que o de Becky. A escolha de *Moll* levou em conta, porém, o caráter quase absolutamente transicional da obra, que foi por si só um dos primeiros romances modernos a ser produzido, e, portanto, ainda experimental em conteúdo e forma como a própria moral burguesa que se permite rir das aventuras ilícitas da protagonista rumo a uma polêmica ascensão social. A empatia comovente de Defoe por Moll, porém, faz com que a obra essencialize a humanidade como ele a enxerga. Seu olhar é crítico diante das abissais desigualdades, leniente com as transgressões que trata como frutos da necessidade, por vezes cômico e irônico ao gosto da literatura de seu tempo, e otimista em relação à classe que não nasce com privilégios, mas que luta e desbrava, como seu Robinson Crusóé, e, por fim, é recompensada.

Por outro lado, a escolha da coquete compulsiva e imoral de Thackeray, com seu caráter não reformado e condescendentemente punido reflete não exatamente a visão que o autor endossa, mas o cinismo de seus tempos, de tempos em que a relativa paz política e prosperidade econômica não parecem suficientes para satisfazer a mesma classe que Defoe

encorajou e que cresceu, enriqueceu e que, segundo o autor vitoriano, perdeu-se na vaidade e na ganância desenfreadas. A letargia moral do narrador diante dos episódios de *Vanity Fair* não deixa de ser, portanto, um lamento cômico fundado em valores contrários aos que ele observa imperarem à sua volta: valores esses decorrentes de uma moralidade inflexível que se justifica exatamente pela falta de valores sólidos diante de um mundo cada vez mais permeável, volátil, ou – como conceituaria Zygmunt Bauman na segunda metade do século XX – líquido. O cinismo de Thackeray, tão humanizado quanto o otimismo de Defoe, pode soar por vezes tão idealizado e intransigente quanto a ética burguesa que ele condena e ridiculariza.

No último arco comparativo, a peça *Lady Windermere's Fan* é lida à luz do esteticismo wildiano em seus textos críticos, e cotejada ao último romance, *Zuleika Dobson*, a paródia eduardiana do caricaturista Max Beerbohm. Tal análise propõe um último traçado diacrônico entre fins do século XIX e a Primeira Guerra, entre o vitorianismo ironicamente combatido por Wilde e o eduardianismo alegoricamente retratado por Beerbohm, por meio de suas mui distintas coquetes. Essa análise conta ainda com um breve comentário a respeito do coquetismo trágico de *Far from the Madding Crowd* (1874) e *Jude, the Obscure* (1895), de Thomas Hardy, que visa a enriquecer a discussão levantada pela leitura de Wilde a respeito da supremacia das máscaras, da arte sobre a determinação absoluta da natureza.

A coquete mostra-se, portanto, lócus de discursos variados – muitos deles contraditórios entre si. Apesar de estereótipo do teatro de restauração, a própria natureza do romance não permite que ela seja, contudo, unidimensional. Cada personagem que se classifica por “coquete” é singular. São os próprios narradores que em geral as apresentam enquanto coquetes, recorrendo, portanto, a todo um universo semântico que pressupõem conhecido do público leitor. A coquete presta-se a uma miríade de definições e usos variados, mas trata-se de um construto ou um mito de feminilidade com características básicas cuja presença se insinua como uma sombra, ou um feixe de luz, em maior ou menor grau por entre as particularidades das personagens assim denominadas. A *coquettishness*, porém, é um conceito mais amplo e parece presente na maior parte dos romances dos séculos XVIII e XIX, pois as questões e posicionamentos levantados pelos atributos fundamentais da coquete estão em constante debate no interior do discurso falocêntrico burguês, ainda que nenhuma personagem que se possa assim chamar esteja presente em uma ou outra obra.

As bases teóricas do trabalho estão assentadas numa variedade de áreas de conhecimento. Outras obras complementaram a composição deste amplo mapeamento do fenômeno coquete, mas citarei as mais importantes. Fundo minha análise dos romances

principalmente sobre a teoria dos modelos unitário e binário de sexualidade do historiador e sexólogo Thomas Laqueur (1990); a teoria do poder disciplinar, do filósofo Michel Foucault, e sua história da sexualidade; e, para a compreensão da figura da coquete, as teorias de vontade de poder do filósofo Friedrich Nietzsche e do “estranho”, do filósofo psicanalista Sigmund Freud. Estudo ainda o coquetismo sob a ótica filosófica e sociológica de Georg Simmel (2006), como uma forma lúdica de sociação, de jogo e de arte. Para os estudos do corpo, especialmente no que concerne à transição do teatro para o romance, uso a teoria da experiência física em *Clarissa*, do estudo culturalista de Jones DeRitter (1994). Os três trabalhos mais específicos que teorizaram a respeito de coquetes e coquetismo, consultados para esta tese, foram *Our Coquettes*, de Theresa Braunschneier (2009), *The Flirt's Tragedy*, de Richard Kaye (2002) e *Refiguring the Coquettes*, de Shelley King e Yaël Schlick (2010). A respeito de coquetismo, aproprio-me ainda parcialmente das teorias sobre o *masquerade*, de Ros Ballaster (1998). Essencial foi a obra de crítica literária associada à história política da Inglaterra, da pesquisadora Nancy Armstrong, em especial seu estudo *Desire and Domestic Fiction* (1987).

Figura 2 – *A Cautious Approach* (n/d), by Edwin Thomas Roberts²



² Fonte:

http://www.classicartpaintings.com/Others/Roberts+Edwin+Thomas+A+Cautious+Approach.jpg.html?g2_imageViewsIndex=1. Última visualização a 30/03/2016.

1 A ROSA DA RESTAURAÇÃO

1.1 Nasce a rosa

What's in a name? that which we call a rose
By any other name would smell as sweet

Shakespeare

Tão antigo na história da cultura ocidental quanto o próprio gênero da comédia, ou quanto o teatro como um todo, talvez a própria narrativa escrita, ou mesmo antes dela, é o perfume perigoso e inebriante que exalam as mais antigas representações do corpo feminino consciente do seu poder. Talvez a Cleópatra de Shakespeare, a marcante Columbina da *commedia dell'arte* italiana, e antes dessas as diversas insaciáveis do Decamerão, ou das comédias de Plauto e do pai da comédia grega, Aristófanes, e, por fim, Dalila, Salomé, Judite, ou a própria Eva bíblica exalassessem o mesmo aroma entorpecente. Somente nos palcos neoclássicos da França absolutista, porém, foi que de fato desabrochou e consagrou-se o suprassumo da vaidade feminina, sinônimo de flerte, intriga, inconstância, simulação e tirania absoluta sobre os desejos e sentimentos dos homens: a grande “rosa” denominada *coquete*.

Foi no Hôtel du Petite-Bourbon e no Théâtre du Palais-Royal em Paris que o grande Molière, considerado um dos três grandes do teatro francês seiscentista (junto a Racine e Corneille) e um dos maiores mestres da comédia ocidental, patrocinado pelo Duque d'Orleans, irmão de ninguém menos que Louis XIV, e escrevendo para a mais seleta corte europeia da época, deu forma, aperfeiçoou e imortalizou personagens-tipo que seriam adotados por outras cortes, como a inglesa, e que inspirariam as futuras gerações de dramaturgos. Em se tratando da comédia da Restauração, Brian Corman (2000, p. 55) afirma que, apesar da “English preference for multiple plots and rejection of the unities of time, place, and action as prescribed by French critical theorists [...] [n]o playwright provided more raw material for adaptation than Molière whose texts were routinely ransacked and incorporated into countless English plays”.

Dentre os consagrados tipos de Molière adaptados aos palcos ingleses estão o libertino (*rake*), o tolo (*fop*), o corno (*cuckold*), o avaro (*miser*), o jogador (*gambler*), a recatada (*prude*) e a coquete. Dorine, da comédia *Tartufo* (1664), é a voz da sátira e do bom senso, além de uma jovem prática, atrevida, flertiva e engenhosa em seus planos para salvar sua patroa, Marianne, do casamento acordado pelo seu pai Orgon com o desprezível personagem-

título. Porque uma serva, ela é obrigada a fazer uso de todas as habilidades de que dispõe para conseguir o que quer, o que lhe confere uma engenhosidade que a coloca em destaque na peça. Limitada economicamente, porém, ela reflete ainda a herança da Columbina da famosa *commedia dell'arte* italiana surgida em meados do século XVI, também uma serva coquete bastante pragmática por força da necessidade.

É em Célimène, contudo, que culmina a figura da coquete na história do teatro ocidental, pois, elevando o tipo à categoria de dama da corte, a amada de Alceste, o protagonista d' *O Misanthropo* (1666), ela eleva o *wit* e todo o aparato estético e performático da *coquetterie* à categoria de arte pela arte, eliminando o elemento da necessidade pragmática do pão nosso de cada dia – que sempre estimulou mulheres a empregarem o melhor de sua aparência e astúcia para sobreviver. As coquetes nos palcos passam a reproduzir as artes da *coquetterie* da vida na corte. E a ambígua e misteriosa Célimène que desafia em pé de igualdade os altos ideais de honestidade de Alceste dá origem ao papel de *la grande coquette* que apenas às mais célebres atrizes caberia interpretar.

Em seu estudo sobre *la grande coquette* no teatro francês da *Belle Époque*, Rebecca Free (2000, p. 177) atesta a permanência dessa figura no imaginário ocidental. “Pragmatically,” explica a autora,

the label *grande coquette* referred to a professional line of business for actresses, and thus denoted a category of dramatic roles and also the actresses who specialized in playing them. Symbolically, the *grande coquette* represented a particular kind of virtuosity in the theatrical and cultural performance of femininity. Denoting a type, a conventionalized image of the feminine person, the concept of the coquette thus functioned theatrically in several overlapping ways: it offered a framework within which theatre artists and critics viewed dramatic characters; it designated an acting tradition; and it connoted a style of behavior understood to operate in society at large, not just on the stage.

Desde seu *début* até seu reavivamento aristocrático profissionalizado da *Belle Époque*, persistiria essa fluidez sugerida por Free na definição da coquete enquanto “um tipo de comportamento, um tipo de aparência [ou] um tipo de mulher” (KING; SCHLICK, 2010, p. 27).

Na Inglaterra deu-se nome à rosa a partir da década de 1660, quando os tipos sociais continentais, dentre eles *la coquette*, migraram da corte do Rei Sol para o vocabulário inglês junto ao rei Charles II e seus *Cavaliers*, para a restauração da monarquia após o Interregno Inglês (1649-1660) – período em que militares e parlamentares puritanos governaram a Inglaterra, suspendendo o teatro sob alegações de imoralidade. O exílio do rei e a decapitação de seu pai, Charles I, foram os resultados mais radicais da Guerra Civil Inglesa (1642-1651), uma série de conflitos armados entre parlamentares (chamados cabeças-redondas) e

monarquistas. Os primeiros lutavam pela submissão do poder político do rei ao Parlamento e saíram, a princípio, vitoriosos. Sucederam-se, então, variados governos republicanos, em geral sob a liderança da controversa figura político-militar de Oliver Cromwell (1599-1658) – depois da morte do qual a instabilidade política cedeu espaço ao restabelecimento do país aos monarquistas, e ao retorno do rei.

Enquanto a península experimentava o que se pode considerar sua “revolução francesa” precoce – processo que só se completaria anos depois, com a Revolução Gloriosa (1688) e a limitação contratual da autoridade monárquica com a assinatura da *Bill of Rights* –, a vizinha França gozava o apogeu de seu regime absolutista. Apesar de um período curto, o Interregno deixou marcas duradouras em todos os aspectos da vida britânica e aprofundou as disparidades entre França e Inglaterra a tal ponto que mesmo a restauração dos Stuart não foi capaz de reaproximá-las. A coquete importada dessa França alienígena experimenta inicialmente, assim como o rei, todo o arrebatado entusiasmo do retorno da ordem antiga, seguido, porém, da desconfiança do novo (em relação ao período puritano), estranhamento, alheamento e, por fim, crescente resistência. Se no princípio ela representa a mulher universal, gradativamente passará a significar a reminiscência de uma época e de um lugar cuja autoridade cultural os ingleses já não mais reconhecem e contra a qual buscam forjar sua própria identidade nacional.

Charles II trouxe a “Ilha Encantada”³ para a Inglaterra na década de 1660. Depois de dezoito anos sem atividade teatral pública, ele concedeu licença para dois cortesãos, William Davenant e Thomas Killigrew, construírem dois teatros públicos em Londres. Segundo Joseph Roach (2000, p. 2), eles abriram as casas em antigas cortes de tênis como as que frequentaram no Continente esperando um número limitado e seletivo da aristocracia londrina, objetivando a construção de um teatro bem diverso daquele aberto, mais democrático e comparativamente vulgar das eras elizabetana e jamesiana. Aos poucos tiveram de incorporar novos cenários sofisticados e ampliar seus espaços, absorvendo os paladares das classes médias – e com elas gradativamente novos gostos e demandas. As coquetes cômicas surgem e se consolidam, porém, durante o período inicial de restrição ao público cortesão.

Para agradar aos puritanos que consideravam obscena a tradição elizabetana de rapazes imberbes interpretarem papéis femininos, assim como para agradar ao seu próprio paladar continental, Charles II decretou que apenas mulheres poderiam interpretá-los dali por

³ Como o crítico Thomas Brown (1720, p. 37) denominou a casa de teatro.

diante. Assim se inaugurou um interlúdio de maior presença e relativo (e ambíguo) empoderamento feminino na história das artes britânicas, em que mulheres destacaram-se tanto nos palcos quanto por detrás deles, com Aphra Behn (1640-1689) epitomizando o fenômeno. Tal como Sir Walter Raleigh, Christopher Marlowe e outras figuras versáteis do renascimento europeu, Behn foi dramaturga, poeta, ficcionista, tradutora e provavelmente espiã para Charles II durante a Segunda Guerra Anglo-Holandesa (1665-1668). Como a coroa não lhe pagou pelos serviços prestados em tempos de guerra, ela foi parar na prisão civil por suas dívidas e passou a escrever para saldá-las. Além de diversas peças, sua obra-prima, *Oroonoko* (1688), foi um dos primeiros romances – senão o primeiro – a ser escrito, e por toda a sua obra e história Virginia Woolf (2005, p. 604) chegou a afirmar que “[a]ll women together ought to let flowers fall upon the tomb of Aphra Behn [...] for it was she who earned them the right to speak their minds.”

Behn não foi, contudo, a única. Os grandes nomes do teatro da restauração foram, como as primeiras celebridades modernas, figuras públicas reconhecidas à parte de realeza e nobreza, ou seja, pela sua profissão. As atrizes Nell Gwyn (1650-1687), Elizabeth Barry (1658-1713) e Anne Bracegirdle (1671-1748) foram alguns dos principais nomes e produziram escândalos e anedotas tão conhecidos quanto suas elogiadas atuações. Suas biografias iluminam a compreensão do impacto do teatro de restauração e pós-revolução na Inglaterra, esse último reduto de liberdades que a moral burguesa progressivamente arrefeceria e a lei de censura, o *Licensing Act 1737*, extinguiria de vez, e o derradeiro espelho vivo de uma sociedade de corte altamente estilizada e performática.

Nell Gwyn, por exemplo, foi uma das mais famosas amantes do rei, corroborando-lhe e muito a fama de libertino que tanto corroeria a reputação dele diante do povo. A tolerância de Charles II para com os puritanos (os dissidentes da Igreja Anglicana), suas extravagâncias com o dinheiro público, a perda humilhante da guerra contra a Holanda e mesmo catástrofes alheias ao seu controle, como a peste de 1665 e o grande incêndio de Londres, de 1666, contribuiriam para a degradação da sua imagem pública. Em 1681, as ameaças parlamentares de exclusão de seu irmão, James II, da sucessão do trono, fizeram-no dissolver o Parlamento definitivamente. James II era reconhecidamente católico e autocrático: mal governou por três anos após a morte de Charles e foi deposto e exilado na chamada Revolução Gloriosa que trouxe o holandês protestante William de Orange, marido da filha de James II, Mary, para governar o país. O governo do casal também gerou insatisfação pública e resistências pelo menos até a vitória da Guerra dos Nove Anos (1688-1697) contra a França, mas o fim do terror antipapista com o exílio de James II e a assinatura dos monarcas da *Bill of Rights*,

garantindo liberdades de expressão e tolerância religiosa, assim como a soberania parlamentar, devem ter soado mais para os ingleses como uma restauração da antiga ordem do que o período logo a partir de 1660. A Inglaterra definia-se definitivamente como anticatólica, antiabsolutista, marcadamente puritana em seus valores morais predominantes, apegada às antigas instituições e avessa a radicalismos, mais inclinada a reformas do que a revoluções, a um (ainda que limitado) ideal de liberdade e (ainda que embrionária) democracia. Embora a revolução de 1688-9 tenha sido na realidade perpetrada pela nobreza (mais independente e atuante do que a francesa), é certo que todas as manobras políticas de fins do século XVII pavimentaram o paulatino aburguesamento cultural e consequente pioneirismo industrial do século seguinte. Todas essas grandes mudanças refletiriam no desenvolvimento do teatro e de toda a sua plêiade de tipos – dentre eles e principalmente a coquete.

Segundo Joseph Roach (2000, p.38), a aposentadoria de Anne Bracegirdle e Elizabeth Barry, e o falecimento do grande Thomas Betterton que interpretara Shakespeare até os setenta anos sob aplausos, por volta de 1710, marcaram o fim da tradição neoclássica da restauração na Inglaterra. Barry foi a atriz medíocre que o conhecido libertino John Wilmot, Conde de Rochester (1647-1680), jurou transformar numa grande artista, e a quem de fato ensinou com tamanha destreza as artes dramáticas que ela veio a se tornar uma das maiores estrelas do período. Bracegirdle, alcunhada “Virgem Romântica”, foi musa de William Congreve (1670-1729) e para quem ele, o último grande dramaturgo da era, escreveu o papel de uma das mais significativas coquetes do teatro inglês: o “redemoinho” Millamant, de *The Way of the World* (1700). Os relatos a respeito das performances dessas duas grandes atrizes ilustram a mudança de valores que se opera sutilmente sob os calorosos aplausos das audiências, quando moças de origens humildes são ensinadas ao nível da excelência impecável os gestos, maneirismos, entonações e hábitos das altas classes que reproduzem no palco – em suma: as artes de ser nobre. A pergunta que disso decorre e que deve ter aos poucos inspirado questionamentos entre os frequentadores mais atentos da Ilha Encantada é: se nada há de inerentemente divino na nobreza, se tudo pode ser copiado à perfeição, se a aparência, comportamentos e costumes são adquiridos culturalmente, não herdados pelo sangue, então o que distingue seus membros do resto da plebe, o que justifica sua existência e seus privilégios?

Tratando do estilo do teatro dessa época, geralmente dado por artificial, Roach (2000, p. 23) explica que

[a]rtifice is in the eye of the beholder, not to mention in the historical period of the beholder, and all stage performance is in some way stylized. Style, in fact, might be helpfully defined as social order as it is lived in the bodies of individual subjects.

When individual subjects have lived with a style long enough, they begin to think of it as nature – until an innovator draws their attention to its artifice. Perhaps what makes Restoration performance seem particularly ‘stylized’ is that the reciprocal construction of nature (passion and mortality) and second nature (manners and ceremony) is openly understood, acknowledged, and even celebrated in this period.

Trata-se de uma cultura performática porque autoconsciente enquanto construto cultural, porque consciente de que os modos de pensar, sentir e agir são frutos de discursos ideológicos. E essa autoconsciência é explicitada nesses processos de construção de sentido por meio de tramas mais diretas, fundadas no texto, quase sem subtextos, silêncios ou estímulos para além da retórica, do jogo de palavras do *wit*, todas as evoluções narrativas contidas nos diálogos e no que hoje se lê por extravagância gestual. Esses textos endossam ao mesmo tempo em que satirizam o caráter cultural do existir no mundo – no mundo daquela determinada cultura cortesã fortemente teatralizada.

Neste curto intervalo apoteótico após 1660 e especialmente a partir da década de 1690, portanto, a coquete desabrochou, como a rosa de Julieta⁴, compreendeu-se enquanto coquete; reconheceu-se abertamente pelo seu nome e por ele foi celebrada publicamente. E em casos especiais como o de Millamant, pode-se dizer ainda dessa figura específica o que Roach (2000, p. 35) afirmou da interpretação bettertoniana, que “serve as a model for the moral performance of everyday life,” pois a comédia de Congreve é, entre outros aspectos, um triunfo do *wit* da coquete e da liberdade de escolha individual por ela preconizada em detrimento da autoridade parental e estamental de sua tia Lady Wishfort. Não foi à toa que escreveu o papel para sua musa e possível amante platônica, a “Virgem Romântica” Bracegirdle. Nada havia de essencialmente vergonhoso em ser coquete, a partir da segunda metade do século XVII: as artes do palco celebravam as artes da sedução, da composição artística da aparência, do bem vestir, bem falar e bem portar-se, praticadas diariamente com excelência pelo *crème de la crème* da aristocracia britânica. Nas últimas linhas do Epílogo de *The Way of the World*, declamado por Bracegirdle, o próprio Congreve (1997, p. 319) dedica a heterogeneidade e riqueza de seus personagens às inspirações da vida real com as quais ele monta “whole *belles assemblées* of coquettes and beaux”, e frisa “to which no single beauty must pretend”.

Evidentemente que a comédia por si só sempre foi instrumento de críticas sociais e políticas de toda ordem, e não foi diferente quando, por exemplo, William Wycherley conscientemente se negou a oferecer um final conciliador para o seu aclamado *The Country*

⁴ Ver epígrafe do capítulo 1.1, p. 19.

Wife, expondo um sem-número de questões morais e dilemas complexos para os quais não apresentou imediatas e convencionais soluções, como a devassidão de Horner e a descrença generalizada na instituição do casamento. Apesar do caráter satírico inerente ao gênero, não era o estilo performático que se criticava, exceto em casos específicos do ambíguo *O Misanthropo* de Molière, quando a grande questão é de fato a resistência à *politesse* cortês por parte de Alceste – e fica ambíguo no interior de uma das mais ambíguas peças seiscentistas se ele é de fato misantropo e, portanto, condenável, ou se o único apto a relacionamentos honestos, por condenar a hipocrisia das relações sociais de seu tempo. O filósofo Jean-Jacques Rousseau tomará a parte de Alceste, o “proto-herói roussauniano”, segundo Eric Gans (2006, p. 404), mas seus ideais iluministas já são a marca viva da nova ordem burguesa e do sentimentalismo pré-romântico setecentista da segunda metade do século das luzes.

A coqueteria⁵ (*coquetterie*), em inglês *coquetry*, é, portanto, o fruto mais sofisticado desse estilo de corte autoconscientemente artificial, simultaneamente informado por e informante das práticas socioculturais vigentes no período. Essa *politesse* em voga, “a habilidade de observar e manipular o mundo com a maior finesse” (SCHLIK, 2012, p. 25) é mimetizada nos palcos, a princípio para alimentar o ócio da corte. O termo “coquete” está etimologicamente ligado à *coquetterie*, definido mais largamente em dicionários franceses antigos e atuais, como o Michaelis e a Larousse, como “*un désir de plaire aux autres*”, ambos os vocábulos provenientes do radical francês *coq* (e do inglês *cock*), que significa galo – o que sugere a imagem do galo (e de outras aves do sexo masculino, como o pavão) que dança e exhibe coquetamente suas plumagens para seduzir as fêmeas. Desde o princípio, portanto, o universo etimológico do qual provém a coquete se mostra ambíguo, pois investe um corpo feminino de atributos masculinos das aves. Uma ambiguidade que se mostrará ora irreverente, ora ameaçadora, dependendo dos valores de cada época e do projeto estético de cada autor.

A nobreza e a *gentry* veem na reprodução de seus modos e costumes no interior de um ambiente socialmente neutro e controlado como o teatro apenas mais uma forma de entretenimento. O corpo da mulher é ultrassensualizado e exposto numa vitrine (tão artificial quanto aquelas pelas quais transitavam as aristocratas) para o deleite dos *Restoration rakes* da vida real, como o infame Conde de Rochester e o próprio rei Charles II. Acima do drama, das tragédias, do lirismo e das emoções arrebatadoras, o que predomina e domina o gosto das audiências é a dança coreografada de tipos das comédias de costumes, com suas imagens

⁵ Embora “coqueteria” e “coquetismo” tenham o mesmo significado em português, farei aqui uma distinção intencional para fins teóricos: “coqueteria” para a arte de agradar em geral, ramificação da *politesse*, e “coquetismo” para a arte mais específica do flerte, como veremos mais adiante na definição do filósofo Georg Simmel.

apelativas e seus precisos *witticisms*. E a autossuficiência da coquete, que se esquiva até o fim de uma escolha única, da fixação de sua vontade, manipulando os desejos dos espectadores no vai-e-vém do leque, é encantadora, atraente para os paladares libertinos avessos a dependências emocionais, cobranças e demandas. Essa independência, distanciamento emocional da coquete oferece o estado perfeito para as artes da sedução, do coquetismo – arte mimética primorosa da sutil, complexa e *ever-changing* dança política cortesã. Mesmo o significado ou a intenção das artes coquetes ou de sua representação é esquivo, ambíguo: como arte cortesã, é a um tempo apologética e paródica dos jogos da corte absolutista; como arte feminina, é a um tempo empoderadora e aprisionadora, pois seu poder emana do eterno movimento, da linha tênue entre os desejos dos outros e os da coquete, sem um ponto de encontro possível que pareça preservá-la dona de si.

O *wit* não é um mero artifício do coquetismo: “*wit is more necessary than beauty*” (WYCHERLEY, 1997, p.13), diz o grande libertino Horner, em *The Country Wife*. É chave de reconhecimento entre pares, os também chamados *wits*, categoria de exclusão social cujo domínio figurava tão ou mais importante quanto, e certamente entrelaçado às artes da coqueteria e da galanteria masculina. Para além do *wit*, o que faz a coquete é a sua aparência exuberante, suas roupas, e acessórios variados como leques, perucas, cães de colo, seus gestos apurados à perfeição para comunicar um misto de delicadeza e poder, seu ar de indiferença; tudo é externalizado nessa modalidade de teatro; não há muito espaço para ou interesse na exploração de estados internos do ser. Portanto, a coquete é o que ela representa, tudo o que há para se saber é exposto e expresso no movimento, na leveza caótica do redemoinho, e, sendo um estereótipo, ela representa uma cultura, informa, testa e critica sua época e local de origem, o contexto histórico bastante específico no qual se consagrou.

1.2 O Nome da Rosa

A origem histórica do termo francês *coquette* e de suas ramificações é indeterminada, embora a partir do início do século XVII ele se torne suficientemente corrente nos usos da língua para figurar em dicionários. O quadro abaixo traça um enxuto histórico das acepções dos termos centrais à pesquisa, encontradas em três dos dicionários mais relevantes do período, para abrir um panorama inicial:

	Coquette	Coquetry	(To) Coquet
<i>A Dictionarie of French and English Tongues</i> (1611), de Randle Cotgrave	Coquette: a pratling, or proud gossip; a fiscing, or fliperous minx; a coquet, a tatling houswife; a titifill, a flibergebit	--	--
<i>New world of words, or, A universal English dictionary</i> (1696), de Edward Phillips	Cocquet (Fr.): a Beau, a Gallant, a general Lover, also a wanton Girl that speaks fair to several Lovers at once	Coquetry (Fr.): skill in carrying on amorous Intrigues, Effeminacy, wantonness	--
<i>A Dictionary of the English Language</i> (1755), de Samuel Johnson	Coquette: a gay, airy woman, who by various arts endeavours to gain admirers	Coquetry: deceit in love, affectation	(To) Coquet: to deceive in love, to flirt

Observa-se que um dos primeiros registros do termo “coquette”, do dicionário de Cotgrave, define exclusivamente o sexo feminino e concentra-se no aspecto mais inocente da tagarelice leviana, frívola, havendo apenas uma conotação de valor sexual, em *minx*, que significa “impudente”, “namoradeira”. Já ao final do século, Phillips engloba homens e mulheres em sua definição do termo, embora na mulher ele seja carregado de uma sutil carga negativa (“speaks fair to several Lovers at once”), e embora uma das acepções de coquetismo seja “effeminacy”, o que confirma a perspectiva popularizada em boa parte da literatura da época e de épocas posteriores de que as artes do flerte são inerentemente femininas, e, portanto, degradantes quando ostensivamente praticadas por um homem.

O aspecto sexual predatório confirma-se ainda no termo “wantonness” (lascívia, promiscuidade), e coquetismo é definido antes de mais nada como um “skill” (habilidade), o que parece desafiar a compreensão de uma “natureza coquete” da mulher. Meio século mais tarde, o famoso e consagrado dicionário de Samuel Johnson parece tratar a coquete com ainda maior leniência, atribuindo-lhe definições suaves (“alegre”, “leve”). Ademais, ele não sexualiza a prática em si: o coquetismo é uma arte enganosa, mas também uma espécie de “afetação”, ou seja, uma artificialidade, algo teatral, não inerente ao ser, e coquetear aparece finalmente como sinônimo de flertar – que é a prática pela qual a coquete será mais fundamentalmente conhecida. Phillips já apresentara a introdução do caráter poligâmico na

definição de “coquete” (“speaks fair to several Lovers at once”), mas não diretamente ligado ao termo “flerte” com que se viria a confundir “coquetismo”, e que representa por si só o

- 241.** *La coquetterie est le fond de l’humeur des femmes; mais toutes ne la mettent pas en pratique, parceque la coquetterie de quelques unes est retenue par la crainte ou par la raison.* (p. 79).
- 277.** *Les femmes croient souvent aimer, encore qu’elles n’aiment pas. L’occupation d’une intrigue, l’emotion d’esprit que donne la galanterie, la pente naturelle au plaisir d’être aimées, et la peine de refuser, leur persuadent qu’elles ont de la passion lorsqu’elles n’ont que de la coquetterie.* (p. 89-90)
- 332.** *Les femmes ne connoissent pas toute leur coquetterie.* (p. 105).
- 334.** *Les femmes peuvent moins surmonter leur coquetterie que leur passion.* (p.105)
- 349.** *Le plus grand miracle de l’amour, c’est de guérir de la coquetterie.* (p. 109).
- 376.** *L’envie est détruite par la véritable amitié, et la coquetterie par le véritable amour.* (p. 116).

reconhecimento de uma prática cultural específica e difundida, já parte de um senso comum.

Em *Réflexions: ou sentences et maximes Morales* (1665)⁶, La Rochefoucauld (1868) demonstra grande interesse em definir a prática da *coquetterie*:

Todas as máximas pressupõem que o coquetismo se trata de algo inerente à mulher, uma doença que apenas “o milagre do amor” pode curar, uma inclinação de que seque a mulher é plenamente consciente, mais insuperável do que a paixão, e cujo exercício somente o medo ou a razão retêm. Segundo a máxima 277, muitas vezes a mulher confunde a natureza dos seus sentimentos: a prática da intriga, a emoção provocada pela galanteria masculina, o desejo “natural” de ser amada e a dor da recusa levam-na a confundir seu instinto coquete com paixão ou amor. Dentre as características, os sintomas da coqueteria ou coquetismo, estão algumas pretensamente intrínsecas à mulher, como a vontade “natural” de ser amada, e outras nem tão claramente intrínsecas, como a “ocupação com intrigas”.

Mais marcadamente essencialista foi Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), para quem “[a] mulher é naturalmente coquete; mas seu coquetismo muda de forma e de objeto segundo seus desígnios; regremos esses desígnios em obediência à natureza e a mulher terá a educação que lhe convém” (1995, p. 433). Ele afirma ainda que

[n]o desejo geral de agradar, o coquetismo sugere meios semelhantes: os caprichos não fariam senão irritar se não fossem sabiamente dosados; e é distribuindo-os com arte que ela os transforma nas mais fortes cadeias de seus escravos.
[...] De onde vem essa arte, se não das observações finas e contínuas que lhe fazem ver a cada instante o que se passa no coração dos homens e que a predispõem a dar a

⁶ Como se trata de um estudo da literatura inglesa, os textos que encontrei no original dessa língua serão mantidos nela. Embora a tese coqueteie com a literatura francesa em que se originou a figura estudada, os textos originalmente lidos em francês serão traduzidos para facilitar a compreensão, com exceção de algumas passagens curtas, como as máximas de La Rochefoucauld aqui transcritas.

cada movimento secreto que percebe a força necessária para detê-lo ou acelerá-lo? Ora, aprende-se essa arte? Não; ela nasce; as mulheres a têm todas e nunca os homens a tiveram no mesmo grau. É um dos caracteres distintivos do seu sexo. A presença de espírito, a penetração, as observações sutis são a ciência das mulheres; a habilidade em utilizá-las é seu talento.

Eis o que é, e vimos porque isso deve ser. As mulheres são falsas, dizem-nos. Elas se tornam falsas. O dom que lhes é peculiar é a habilidade, não a falsidade: nas verdadeiras inclinações de seu sexo, mesmo mentindo, elas não são falsas. (ROUSSEAU: 1995, p. 460-1)

Seu tratado educativo *Émile; ou De l'éducation* (1762) tornou-se uma das maiores referências da reforma do sistema educacional francês durante a Revolução, contribuindo como tantos outros textos escritos por autoridades filosóficas com o mito de feminilidade angelical que dominaria todo o imaginário ocidental durante o século seguinte. Rousseau introduz as artes coquetes como naturais e desejáveis nas mulheres por evidenciarem seu impulso muito natural e desejável de agradar e servir aos homens. À educação cumpriria apenas o papel de orientar o impulso para que ele melhor servisse aos seus propósitos sociais: a arte de agradar não é logicamente legitimada pelo desejo de autogratificação da vaidade da mulher, mas pela busca da satisfação dos homens. “Pela própria lei da natureza,” afirma o filósofo,

as mulheres, tanto por elas como por seus filhos, estão à mercê do julgamento dos homens: não basta que sejam estimáveis; cumpre que sejam estimadas; não basta que sejam belas, é preciso que agradem; não basta que sejam bem comportadas, é preciso que sejam reconhecidas como tal; sua honra não está apenas na sua conduta, está na sua reputação. E não é possível que a que consente em passar por infame seja um dia honesta. (ROUSSEAU, 1995, p. 432)

A coquete compulsiva que faz uso de seus atributos naturais para subjugar os homens subverte o modelo rousseauiano. Para isso ele prescreve que os caprichos e as vaidades das jovens sejam desde cedo administrados racionalmente, que elas não se habituem a ter todos os seus desejos gratificados já que terão de submetê-los a vontades superiores no futuro. E ele responde aos discursos já então em voga a favor da igualdade na educação de homens e mulheres afirmando que não beneficiará as mulheres, pois elas serão sempre inferiores nos atributos inerentemente masculinos, como a inteligência e a força, assim como eles, nos delas.

Para ele, a educação é apenas a razão orientando a maximização dos dotes naturais do ser humano. E o ser humano é claramente definido segundo uma lógica binária de sexualidade. Sua leitura das diferenças comportamentais entre homens e mulheres legitima como naturais e inerentes características que filósofos como Mary Wollstonecraft (1759-1797) lerão como historicamente determinados. Note-se que, para ele, não basta que a mulher seja honrada: faz parte de sua dependência da opinião da sociedade (e mais especificamente

dos homens) que ela busque aparentar virtude sempre que possível – domando, portanto, seus impulsos coquetos mais extravagantes. Assim Rousseau legitima o papel da boa reputação, das aparências, fortalecendo ainda a função dos sistemas de vigilância e punição que, segundo Michel Foucault, as sociedades ocidentais internalizariam na típica sociedade disciplinar. Desse quadro se depreende, portanto, que os impulsos coquetos podem ser naturais e socialmente úteis, mas que devem ser domesticados com a educação apropriada, temperados sob a luz da razão e o foco da virtude.

Trinta anos depois do tratado de Rousseau, a também filósofa Wollstonecraft (2014, p. 109) afirma que

Rousseau's observations [...] were made in a country where the art of pleasing was refined only to extract the grossness of vice. He did not go back to nature, or his ruling appetite disturbed the operations of reason, else he would not have drawn these crude inferences.

Também fruto da era da razão e engajada nas reformas sociais que ocuparam as mentes pensantes de todo o turbulento século XVIII, Wollstonecraft defendia a educação unificada para ambos os sexos não apenas como projeto humanista, mas como um passo necessário ao desenvolvimento da civilização ocidental como um todo.

The education of women has of late been more attended to than formerly; yet they are still reckoned a frivolous sex, and ridiculed or pitied by the writers who endeavour by satire or instruction to improve them. [...] strength of body and mind are sacrificed to libertine notions of beauty, to the desire of establishing themselves--the only way women can rise in the world--by marriage. And this desire making mere animals of them, when they marry they act as such children may be expected to act,--they dress, they paint, and nickname God's creatures. Surely these weak beings are only fit for a seraglio! Can they be expected to govern a family with judgment, or take care of the poor babes whom they bring into the world? (WOLLSTONECRAFT, 2009, p.32)

Apenas a iluminação de homens e mulheres nos princípios da razão e da virtude, sua exposição ao conhecimento científico e moral, e o estímulo ao espírito crítico e ao pensamento autônomo gerariam casamentos equilibrados e favoráveis ao bem-estar social, em que marido e mulher seriam unidos por valores e interesses afins, não por dependência socioeconômica e emocional, e, portanto, constituiriam cidadãos mais preparados para os deveres da família e do Estado.

Assim como Rousseau, Wollstonecraft concorda que a educação da mulher é voltada para a aparência e para o deleite dos homens, que isso a torna dependente como criança e que a indulgência de seus mimos alimenta impulsos tirânicos como os que caracterizariam muitas coquetos. Enquanto para Rousseau o coquetismo é um fenômeno natural, um fruto da sensibilidade feminina tão em voga em seu tempo, devendo ser apenas regulado, para

Wollstonecraft ele deve ser extinguido e substituído pelo cultivo da mente nos princípios da razão e da virtude. Como outras escritoras de fins do século XVIII, dentre elas as romancistas tão caras a Jane Austen, Maria Edgeworth e Frances Burney, Wollstonecraft busca deslocar o foco dos debates de gênero do corpo da mulher para a sua mente, desconstruindo ainda que parcialmente os determinismos biológicos que já se iniciavam no período. Assim ela defendeu a igualdade intelectual entre os sexos e a educação igualitária inclusive como instrumento de escolha amorosa consciente, já que o novo discurso burguês de liberdade individual demandava teorias que legitimassem racionalmente o casamento heterossexual monogâmico entre as demais opções, e a posição subalterna da mulher diante do homem.

Afastando-se dos “reveries of fancy and refined licentiousness” de Rousseau e apelando ao invés disso para o “good sense of mankind”, Wollstonecraft (2014, p. 117-8) questiona:

[w]ill it be allowed that the surest way to make a wife chaste, is to teach her to practise the wanton arts of a mistress, termed virtuous coquetry by the sensualist who can no longer relish the artless charms of sincerity, or taste the pleasure arising from a tender intimacy, when confidence is unchecked by suspicion, and rendered interesting by sense?

The man who can be contented to live with a pretty useful companion without a mind, has lost in voluptuous gratifications a taste for more refined enjoyments; he has never felt the calm satisfaction that refreshes the parched heart, like the silent dew of heaven--of being beloved by one who could understand him. In the society of his wife he is still alone, unless when the man is sunk in the brute. [...]

But, according to the tenor of reasoning by which women are kept from the tree of knowledge, the important years of youth, the usefulness of age, and the rational hopes of futurity, are all to be sacrificed, to render woman an object of desire for a short time. Besides, how could Rousseau expect them to be virtuous and constant when reason is neither allowed to be the foundation of their virtue, nor truth the object of their inquiries?

Para ela, estava claro que, em Rousseau como em muitos outros teóricos da natureza feminina, “the effect of habit is insisted upon as an undoubted indication of nature” (WOLLSTONECRAFT, 2014, p. 109). E o “hábito” de extrapolar emoções e delicadezas – encorajado pelos romances sentimentais em que Rousseau também fora educado –, misturado às reminiscências do *wit* aristocrático da era da sátira, naturalizaram o coquetismo nos salões burgueses ao longo do século XVIII, e ele se atrelou a tal ponto às teorias do feminino que Rousseau pôde lê-lo como característica inata à mulher. Ao fim do século, porém, a performance do sentimentalismo passa a ser severamente criticada e o conceito de sensibilidade ganha um refinamento racional na busca e já como resultado de um modelo de união conjugal mais adequado aos ideais burgueses em processo de consolidação. A retórica sentimental parece ter nascido como uma reação burguesa ao *wit* aristocrático, mas, havendo conquistado seu espaço, arrefeceu, temperando-se do bom senso racional.

Os debates em torno do que é natural ou não à mulher, e do que é ou não fruto da educação, continuarão ao longo do século XIX, ganhando novos contornos, enriquecidos por novos interesses políticos e avanços científicos e culturais. O tratamento condescendente de Rousseau à coquete, porém, cairá em desuso a partir de fins do século XVIII, e ela deixará o protagonismo de peças teatrais e poemas para tornar-se coadjuvante dos romances; deixará a sátira e a comédia de costumes para ingressar cada vez mais profundamente na tragédia. O melhor exemplo dessa última tendência foi provavelmente o romance epistolar *The Coquette or, The History of Eliza Wharton* (1797), de Hannah Webster Foster, a melodramática biografia ficcionalizada de uma mulher da elite de Connecticut, nos Estados Unidos, cujo coquetismo foi a porta de entrada para a sua trajetória de ruína até a morte após o parto de um filho ilegítimo numa taverna.

A mulher tagarela e fofoqueira do dicionário de Cotgrave é reduzida, no *A Complete and Universal English Dictionary* de 1799, a uma fria predadora de homens que “endeavours to attract the notice of the other sex, and by an affectation of tenderness to engage a number of suitors merely from a principle of vanity, and without any inclination to a connubial state”. As definições de todos os termos relativos ao coquetismo de *The London Encyclopaedia* de 1829 são mais completas e incluem no início uma referência a falar muito (*prattler*). A partir daí, porém, concentram-se no aspecto sexual. Afirma que *coquetier*, do francês antigo, refere-se a “a seller of egges, or egge shels”, de modo que “coquete” seria aquela que aparenta dar algo, como o vendedor que aparenta dar os ovos, mas dá apenas a casca. Ele inclui ainda o sentido do termo marítimo “coqueter” que significa remar; “[a] coquette, then, [...] would be one who keeps on in her amorous course by a constant alternation from side to side” (BARCLAY, 1799, p. 462). Acima de tudo, a enciclopédia define a coquete como uma *jilt*, ou seja, uma mulher que rejeita o homem abrupta e/ou insensivelmente. Trata-se, portanto, de uma mulher enganadora e inconstante.

O *Etymological and Pronouncing Dictionary of English Language* de 1881 oferece as mesmas definições envolvendo a gratificação da vaidade e acrescenta que no final ela “rejects her lover for another”. “Coquettish” significa não apenas “affecting the manner of a coquette”, mas também “invintingly pretty” (STORMOTH, 1881, p.114), como se a beleza fosse um atributo inerentemente perigoso para a virtude da mulher, e por si só marca de sua natureza coquete, num retorno ao raciocínio de Rousseau. E como se ainda a beleza da mulher fosse um comunicado direto ao homem, um convite. Para o *Webster’s Complete Dictionary of the English Language* de 1886, “coquette” é “[a] vain, trifling female, who endeavors to attract admiration and gain matrimonial offers, from a desire to gratify vanity, and with the

intention to reject her suitor” (WEBSTER, 1886, p.295). Todas as definições dos termos relativos à coquete envolvem a afetação e “the design to deceive and disappoint”. Nada mais há de cômico a respeito da coquete: a julgar pelos dicionários oitocentistas, ela se perde facilmente entre os mitos de feminilidade endemonizada da Era Vitoriana.

Em *A Modern Dictionary of the English Language* (1911), “coquetear” é definido pela mera prática do flerte, um jogo de amor, e pode-se apenas sugerir que a Era Eduardiana, palco de uma renascença da cultura aristocrática em torno do rei Edward VII, outro grande admirador da beleza feminina, foi a derradeira redenção das coquetes.

Surpreendentemente moralizante e mais sexualmente determinada é a definição oferecida pelo *Oxford English Dictionary*, de 2005, segundo a qual a coquete é

[a] woman (more or less young), who uses arts to gain the admiration and affection of men, merely for the gratification of vanity or from a desire of conquest, and without any intention of responding to the feelings aroused; a woman who habitually trifles with the affections of men; a flirt. In early use the notion ranged widely from gallantry, wantonness, or immodesty, to pretty pertness.

Herança de uma compreensão de sexualidade feminina predatória enraizada pela cultura vitoriana, essa definição de coquete associa-a diretamente à vaidade, sua característica mais marcante, e enfatiza com mais clareza o aspecto artificial, não intrínseco, de suas práticas.

Apesar do termo “coquette” não ser mais de uso corrente na língua inglesa há pelo menos um século, ele figura no moderno dicionário online de *slang*, o Urban Dictionary, fundado em 1999, como sinônimo de “high class prostitute”, “escort”, “hooker”, “slut”. Entre as palavras relacionadas, encontra-se um universo semântico que muito explicitamente ecoa alguns mitos vitorianos de feminilidade ameaçadora, como “temptress”, “siren”, “femme fatale”. Em se tratando de um dicionário coletivo com que contribuem os próprios internautas, obtém-se destarte um panorama geral do modo como a mulher ainda hoje é idealizada e tem sua sexualidade fixada entre dois polos extremos contrários. O vocábulo “coquete”, que englobara uma rica série de definições desde seu *début* lexicográfico, perde suas especificidades históricas para ser atirado no caldeirão de termos degradantes com que se aprisiona a sexualidade feminina.

A história da coquete na cultura ocidental começa a delinear-se a partir do histórico dessas definições. A mudança de valor é evidente: de uma garota namoradeira e fofoqueira, passamos a nos deparar progressivamente com uma figura moralmente condenável, sob julgamentos de valor cada vez mais severos. A severidade decorre da consolidação da burguesia como classe dirigente das grandes potências ocidentais; os julgamentos ecoam os

valores puritanos então havia muito enraizados; o fantasma a favor do qual essas definições se posicionam e contra o qual a figura livre e descompromissada da coquete alinha-se é o caro Anjo do Lar que se começou a formar pelo século XVIII e que ainda norteia o imaginário sexual do Ocidente nos dias de hoje.

A diferença entre as definições escolhidas por dois dicionários literários, o *Dictionary of Poetical Quotations*, de 1856, e o *The Dictionary of Love*, organizado em 1800 apenas com citações das obras de John Wilmot, o Conde de Rochester, evidencia a mudança de valores entre os dois períodos, entre a moral mais libertina e a mais pudica do intervalo aqui estudado. Wilmot (1800, p. 20) define a coquete como “[o]ne who wants to engage the men without engaging herself; whose chief aim is to be thought agreeable, handsome, amiable; though a composition of levity and vanity”. Compara-a aos engolidores de fogo que brincam com as chamas, mas não são afetadas por elas; afirma ainda que, “whatever may be their pretended insensibility”, elas dão mais prazer do que as recatadas dão glória em seus momentos de entrega (WILMOT, 1800, p.20).

Enquanto isso, o dicionário vitoriano, organizado por Sarah Hale (1856), concentra-se em citações de John Gay (1685-1732), de Lord Byron e outros que confinam a coquete à sua vaidade fria sem compensações, e no modo como ela morrerá sozinha se não for convertida ao amor a tempo, matando pelo caminho todos os que ousam deixar-se enredar pela “nymph” do “fluttering heart” (HALE, 1856, p. 148). Apesar de usar citações do século XVIII em que as visões sobre a coquete eram ainda temperadas de um *wit* e bom humor que o século seguinte dificilmente veria, as escolhas desse compêndio escolhem definir a figura como uma criatura quase mítica e ameaçadora ao invés de meramente leviana e vaidosa, como fizera Wilmot.

Desde que a figura da coquete surgiu como estereótipo acabado no teatro inglês, ela nunca parece ter sumido da cultura popular de todo. Se não mais em inglês, em muitas outras línguas, dentre elas o francês, o termo “coquete” é ainda atribuído a mulheres que se importam um pouco demais com sua aparência. A vaidade é a característica fundamental das coquetes de todos os tempos e lugares e o nome pode ter sido preservado graças ao papel duradouro que tal atributo desempenhou e ainda desempenha nas sociedades capitalistas de todo o mundo – tão repellido por moralistas quanto alimentado pelas indústrias da moda, de cosméticos e tantas outras cujo lucro provém da contínua e inesgotável redefinição da beleza feminina.

Figura extremamente visual e performática, a coquete no mundo das artes está sempre cercada de imagens que evocam suas características mais típicas: as que mais se repetem são

o leque, o espelho e a máscara (teatral ou cosmética). O leque, a marca da inconstância/leveza; o espelho, da vaidade; a máscara, do artifício. Todos os casos aqui estudados são estruturados a partir desses objetos e seus significados: são, a meu ver, os símbolos essenciais a definir essa figura.

Fazendo um estudo da coquete sob a perspectiva do desejo, como representante da consumidora moderna, Theresa Braunschneider (2009) atribui-lhe ainda outras características essenciais: para ela, a coquete deve ser virtuosa, caprichosa e dona de um desejo disperso, múltiplo. Onde Richard Kaye (2002) lê ausência de desejo, Braunschneider lê abundância de desejo, mas ausência de escolha.

Por virtuosa entenda-se casta enquanto solteira e tecnicamente fiel enquanto casada, embora faça parte da mística da coquete sua habilidade de operar no ponto-cego da moralidade burguesa, plantando a dúvida e escapando ao flagrante do adultério. Rousseau mostra-se tão rígido em relação à manutenção não apenas da virtude da mulher, mas ainda da aparência dessa virtude, porque o flagrante é o fim da coquete – que se torna a partir daí uma mulher caída.

No século XIX abundam os casos de migrações de personagens entre mitos de feminilidade, como Becky Sharp, que de coquete passa a mulher caída e termina, por fim, como uma *femme fatale* ou mulher-destruidora-de-homens. No século anterior, Moll Flanders, mais sexualmente explícita, embora moralmente redimível, não é enquadrada em imagens fixas como Becky – que é chamada “coquete” mais de uma vez, e metaforizada como “ninha”, “sereia”, entre outros mitos em voga. Pelo menos até meados do século XVIII, uma mulher podia transitar mais facilmente tanto nos espaços públicos quanto nos imaginários, sem ser fixada, rotulada, vigiada e valorada tantas vezes por meras suspeitas. Quanto mais atenção se volta, porém, à criação do mito de feminilidade absoluto consagrado como “Anjo do Lar”, mais delimitados tornam-se os espaços do feminino, maior a vigilância desses espaços, mais alto o pedestal de santidade a ser galgado pelas mulheres reais.

1.3 Os Perfumes das Rosas

Figura 3 – *La Coquette* (n/d), de Vittorio Reggianini⁷



Frailty – thy name is woman!
Shakespeare

God has given you one face, and you make yourselves another: you jig, you amble, and you lisp, and nickname God's creatures, and make your wantonness your ignorance.
Shakespeare

Categorizando as coquetes de acordo com suas motivações prioritárias, temos a coquete pragmática/mercenária, em que se enquadram Moll Flanders e Becky Sharp; a coquete narcísica, como seriam os casos de Lydia Bennet, Mrs. Bennet e a maioria das coquetes austenianas; e, por fim, a coquete filosófica, como Millamant, Amoranda e Florence De Lacey. Podemos falar ainda de coquetismos predominantemente narcísico, pragmático e filosófico, e afirmar que a maioria das personagens coquetes apresenta traços de mais de um desses tipos.

Há coquetismos ainda cujas motivações jamais são inteiramente compreendidas pelo leitor/espectador e cujo objetivo é seduzir, para além dos outros personagens, acima de tudo o público: esse tipo por vezes transborda a narrativa, evidenciando as artes coquetes da própria

⁷ Fonte: <http://www.burlington.co.uk/original-paintings/vittorio-reggianini-la-coquette-25774.html>. Última visualização a 30/03/2016.

palavra, da literatura enquanto arte, como um convite em que o grande sedutor é o autor. Geralmente esse coquetismo misterioso se faz pela idealização do olhar de alguns autores e/ou pela exploração da própria natureza da inconstância e indecisão atribuídas à mulher, como é o caso de Bathsheba Everdene, de *Far from the Madding Crowd*. Mulheres escrevendo sobre mulheres geralmente não atribuem causas ocultas para a aura sedutora de uma mulher, mas, ao invés disso, procuram explicar os motivos dessas impressões: fácil e não sem alguma razão seria limitar o motivo desse fenômeno recorrente à competitividade feminina tão discutida como um dos mais lamentáveis resultados do que se convencionou chamar patriarcado.

De acordo com essa lógica de competitividade, uma “poor, obscure, plain and little” Charlotte Brontë (1927, p. 260) não somente escreveria heroínas fortes com iguais características, como Jane Eyre e Lucy Snowe, mas as contrastaria às belas e coquetes Blanche Ingram e Ginevra Fanshawe, atribuindo seus objetivos coquetes, porém, aos absurdos do mercado matrimonial. George Eliot, cujas feições foram comparadas às de um cavalo por Henry James, e que despertou comentários de semelhante natureza em outros companheiros literatos do sexo masculino, não permitiria que seus leitores caíssem de amores pelas sereias Gwendolen Harleth e Rosamund Vincy, e, para tanto, exporia suas motivações coquetes. A primeira é psicologicamente explorada à exaustão, suas vaidades e narcisismo devastados pelas inseguranças que acabam soando tragicamente infantis em oposição à virtuosa Mirah, enquanto a segunda, que jamais poderia se igualar à *larger-than-life* Dorothea Brooke com quem divide a cena e as atenções dos homens, tem ainda suas motivações mercenárias e sexuais confirmadas ao longo da narrativa pelo progressivo empobrecimento ao qual parece condenar o predominantemente honesto marido Lydgate.

Para além de uma possível competitividade enraivecida de Brontë, e a mais maternal de George Eliot, o fato é que, sendo mulher e tendo lido sobre as mais patéticas idealizações de mulheres em muitas das obras de seu tempo, é no mínimo justificável que uma autora, e certamente uma vitoriana transgressora, vivendo na pele o resultado de tais idealizações, quisesse desconstruir literariamente os maiores mitos de feminilidade, dentre eles a coquete, e talvez usá-lo ainda como um eco mais hiperbólico das mesmas angústias que sempre afligiram a todas as mulheres.

Explorar a fundo as motivações da coquete, e não apenas os efeitos de seu coquetismo sobre os outros, dando-lhe protagonismo, lendo-a de dentro para fora, e não o contrário, empodera a mulher, ainda que para questionar uma alternativa de poder que só se sustenta em ambiguidades. Falar do elemento coquete é inevitavelmente falar do feminino, e abordar, portanto, a “questão da mulher”, já que, como foi visto nos exemplos dos grandes

filósofos, desde que a rosa ganhou seu nome, tem-se debatido se toda flor não seria, em seu íntimo, afinal, uma rosa. Talvez o tal coquetismo misterioso de Bathsheba, por exemplo, não passe da assunção internalizada, naturalizada por parte de Thomas Hardy, como teorizaram Rousseau e, mais tarde, Freud, de que o essencialmente feminino é, afinal, o ser coquete.

As coquetes prioritariamente mercenárias usariam suas artes para conquistar o marido mais rico: são praticamente assexuadas, mas determinadas, sagazes, e não se deixam levar por paixões, pois objetivam status e dinheiro. Becky Sharp é o exemplo clássico, elevado à última potência da sociopatia. Essa coquete busca, evidentemente, o homem mais rico e poderoso – antes e por vezes depois do casamento.

As coquetes narcísicas seriam aquelas cujos movimentos respondem mais diretamente a causas e propósitos sexuais, as mais predatórias e indiscriminadas, sem método ou objetivos claros para além da gratificação de sua vaidade; geralmente são as mais ingênuas e dadas por vulgares, por vezes estúpidas. Toda coquete é narcísica, mas algumas coqueteiam ainda por interesses, e outras por filosofia de vida. A coquete narcísica aproxima-se mais intimamente do coquetismo natural definido por Rousseau e outros pensadores: é o menos acusado de afetação, tratado com mais condescendência e mesmo explicado em manuais de conduta sexual pré-sentimentalismo, como o famoso *Aristole's Masterpiece*, do século XVII, como aspecto natural da puberdade, do início do desenvolvimento sexual da mulher, sinalizando aos pais, portanto, que a menina está preparada para o casamento e que eles devem apressar-se, antes que ela coloque em risco seu bem mais precioso: sua virtude.

Essas coquetes são em geral mais jovens e esse é o coquetismo mais patético em idades mais avançadas – como nos casos ilustres de Mrs. Bennet, mais coquete do que a filha Lydia, e de Lady Delacour, do romance *Belinda* (1801). Elas buscam geralmente o homem mais bonito e desejado cuja conquista alimenta sua vaidade, e valorizam a quantidade de admiradores ao seu redor. Embora o impulso seja narcísico, a coquete jovem é virgem, virtuosa e ainda até certo ponto inocente da finalidade instituída da corte amorosa. Em geral toda coquete, embora conheça à excelência os códigos sexuais de seu tempo, é, em termos práticos, inexperiente com o sexo, visto que a revelação final do desejo erótico a fixaria, exporia, macularia seu caráter puramente coquete e acabaria por aprisioná-la em outros mitos de feminilidade, degradantes e proscritos dos círculos sociais mais respeitáveis.

As coquetes filosóficas, por fim, seriam aquelas que coqueteiam por princípios, assim como vários libertinos à la Marquês de Sade que usam o discurso do erotismo e mesmo da pornografia como método de transgressão política. São geralmente ricas, independentes, racionais, muito sagazes (*witty*) e órfãs (ao menos de pai), pois essas características lhes

garantem segurança e estabilidade financeira, mas ao mesmo tempo a falta de suporte emocional e/ou instrução moral considerada adequada. Um exemplo bastante completo dessa categoria de coquete é Florence De Lacey, do romance norte-americano de autoria desconhecida *The coquette; or, Florence de Lacey: a novel*, publicado em 1846. Num diálogo inicial com Bertha, a personagem que melhor representa o Anjo do Lar no romance, Florence de uma só vez explica, bastante racionalmente, as motivações, o método e os objetivos de seu coquetismo. Pode-se observar por meio dessa cena o minucioso domínio por parte do autor de todos os elementos mais fundamentais que constituem e problematizam o universo coquete:

The world, that is my world of flatterers and sycophants, tell me that I am young.

You are nineteen.

And handsome.

You are indeed very beautiful, Florence.

And my fortune is sufficient, for all the wants and even luxuries of existence. To these circumstances, but mainly to the profession of an inherited property, I am indebted for my throng of admirers. Is not the belief mortifying to my pride as a woman, and can you wonder that I should sometimes act from principles and feelings which you cannot understand?

[...] Although in many respects I know I am inferior to you, yet in knowledge of the world, I am conscious of superiority. I have mingled more in its busy scenes; I have been personally engaged in more adventures which tend to the development of character; I have been compelled, in self defence, to scan the motives and examine the pretensions of individuals; and I tell you, as the result of my experience, that the mass of men are hollow, deceitful, interested, and presuming –

[...] Do I not estimate the attentions, the professions, and the gallantries of men by the just standard, when I assert that they are dictated by the most selfish motives, by the desire of amusement, the love of notoriety, or the hope of gain. How many amiable and lovely girls, in the lists of my acquaintance, are slighted and neglected because they are not rich and fashionable; because they are not eligible matches. No: insulting as it is to our sex, it is nevertheless true, that we are not selected as companions and friends, but are regarded as the slaves of the whim, fancy, and caprice of these petty lordlings of creation.

[...] Wherefore, then, do you exert your fascinations, so generally and so successfully, upon the objects you despise?

Because I have consciousness of power, said Miss De Lacey, proudly, which is the essence of tyranny all over the world. And do you think there is no gratification in turning the weapon pointed at your own bosom, into the breast of your antagonist? If a conceited coxcomb approaches me, to triumph over my feelings by idle flattery, persevering attention, and the display of his personal advantages, is it nothing to be able to foil his attack, to exhibit his own weakness to himself, and to convince him that men are not always irresistible, even in the garb of fashion and of confidence? I but avenge the implied insult offered to my sex, when I permit the hollow professions and disingenuous flatteries of an interested admirer to exercise an apparent influence upon my feelings, until the hour of retaliation has arrived, and he learns that his true object has not been mistaken, nor his real character misunderstood. And all this is accomplished by a woman who relies upon herself, by a glance, or the emphasis of a phrase otherwise without meaning.

And have you really so much art, Florence?

It is not art – it is nature.

[...] God bless you, Florence, and grant that I may live to see you the happy wife of a man, whose nobility of heart and soul shall render him worthy of you.

And to such a man, or to none, shall the affections of Florence De Lacey be given. Think you [...] that this hand, and this person, shall be lightly won? Do not believe

me vain, Bertha, because I am proud. My pride is my shield and my defence.
(ANONYMOUS: 1846, p. 23-7).

A maioria dessas coquetes não quer casar-se porque não quer perder a liberdade, a independência, a individualidade; algumas se colocam diretamente contra a instituição do casamento e suas prisões, e algumas ainda demonstram traumas passados em relação aos homens e seus desejos. São geralmente as mais atraentes e as mais passíveis de reforma na literatura, pois representam muitas das características desejáveis de uma heroína: a solução para o seu coquetismo é geralmente alcançada pelos argumentos racionais do herói e pelo seu acesso à sensibilidade camuflada delas, por meio da experienciação do infalível amor. Elas possibilitam elementos de heroísmo clássico em narrativas modernas, pois o herói deve mostrar seu valor, sua simpatia, sentimento, seu intelecto elevado e sua honra para merecê-las e merecer o processo de ressignificação do casamento, ou reelaboração dos princípios morais e/ou éticos que regem as vidas delas. Elas não procuram um homem específico, seu coquetismo é mais claramente uma suspensão do ego do que uma elevação – já que seu ego é, nos casos de reforma, a sensibilidade oculta que o herói deve desenterrar como a um tesouro. Geralmente apenas os heróis, com suas virtudes mais elevadas, conseguem conquistá-las, e a narrativa formata-se, então, na lógica do heroísmo sentimental. Estella, de *Great Expectations* (1861), é um antiexemplo da reforma da coquete filosófica na medida em que, embora reconheça que “[she had] been bent and broken [...] into a better shape” (DICKENS, 2009, 899) ao final, ela não consegue, ao longo do romance, deixar-se “salvar” por Pip dos resultados da educação claustrofóbica de Miss Havisham, a partir da qual justifica sua filosofia de vida (para Pip, fria e cínica) como consequência inevitável.

Enquanto Estella é produto de uma visão mais crítica de Dickens às “grandes expectativas” alimentadas pela sociedade vitoriana, a reforma de Florence De Lacey convida a uma visão mais romântica e esperançosa do futuro, tendo como base fundadora a forte presença da retórica sentimental setecentista. Como se lê acima, Florence é bela, rica e jovem. Julga que os homens estão apenas atrás de beleza e principalmente dinheiro e resolve dar-lhes uma lição, ao seduzi-los e deixá-los assim que sentem que triunfaram na conquista. Ela explica à amiga virtuosa Bertha que age a partir de “principles and feelings which [Bertha] cannot understand”. Obviamente, o Anjo não pode alcançar a complexidade filosófica dessa coquete, pois aprendeu a cartilha da perfeita feminilidade à risca – razão pela qual Florence se aceita inferior à amiga em relação a tudo, menos ao conhecimento de mundo necessário para justificar seus traumas e sua filosofia. Ela diz agir em “self defence” e garante que a maioria dos homens é “hollow, deceitful, interested, and presuming”, chamando-os ironicamente

“petty lordlings of creation”. Seu discurso a respeito de toda a tirania dos caprichos masculinos soa bastante similar aos discursos mais amedrontados contra a tirania coquete: a diferença é que o desequilíbrio de poder entre homens e mulheres que ela percebe é ratificado social, econômica e legalmente, o que a faz parecer tão lúcida, ainda que amarga e vingativa, em sua lógica de raciocínio. Como se trata de um romance vitoriano que não foi escrito por uma Brontë, porém, sabe-se que toda essa lucidez será ofuscada ao final pela luz do amor redentor do herói Arthur Wemyss “whose nobility of heart and soul [...] render him worthy of [her]”. Em detrimento da sua “consciousness of power”, o amor faz com que ela se submeta à única sujeição “natural” para uma mulher – pois ao longo do romance sua crença de que não se trata de uma arte, mas da natureza, é desconstruída.

O amor conjugal triunfa como a única aspiração compatível com a natureza verdadeira de uma mulher, como era de se esperar. Antes que os jogos do amor se iniciem, porém, ela coloca as cartas na mesa nos bastidores à amiga, detalhando toda a sua metodologia e estratégias, e arrematando ainda com desdém: “And all this is accomplished by a woman who relies upon herself, by a glance, or the emphasis of a phrase otherwise without meaning”. Sua aparência, seus olhares e seu *wit* como a essência da prática coquete. Ela conclui afirmando que seu orgulho, não sua vaidade, é seu escudo e sua defesa, como se o orgulho pudesse ser perdoado, mas não a vaidade. Florence distingue a si mesma da coquete clássica cuja vaidade (vazia)⁸ é o maior atributo, explicando a natureza de sua atitude nesse instinto de preservação. Em verdade, vê-se que, em geral, para a coquete filosófica, o coquetismo é uma máscara de orgulho, um mecanismo de defesa contra alguma frustração particular ou a condição da mulher em geral. Por isso o equilíbrio dos romances pós-sentimentalismo só será alcançado com a reforma da coquete, que implica a derrubada e penetração da barreira desse orgulho ferido para a implantação e solidificação do amor “real”. Muito diferente é o caso que estudarei adiante, de Millamant, de *The Way of the World*, cuja filosofia é menos elaborada, mas o orgulho bem mais resistente e jamais derrubado, embora a vaidade o seja. Na chamada era da sátira, com sua exaltação do *wit*, ainda era possível uma coquete preservar pelo menos seu orgulho.

Nenhuma dessas categorias é fixa, como logicamente se pode esperar da menos fixa das figuras literárias, e, portanto, temos personagens em que elas se interseccionam, ou personagens que são apenas tangenciadas por uma ou outra das formas de coquetismo. A coquete ideal é como um ideal platônico, indefinível e imaginável – além de pessoal, único

⁸ Em inglês, “vain” pode significar tanto “vaidoso/a” quanto “inútil”.

para cada idealista. Ao tornar-se texto, incorporar-se em palavras e personagens (reais ou fictícias), ela figura sempre como uma coquete parcial. Quando for mencionada de maneira geral, é porque me refiro ao ideal (construto imaginário que congrega as mais variadas definições); quando personagem, é necessariamente parcial, dando lugar às particularidades que tornam único cada personagem. Nenhuma personagem coquete, por mais inconstante que seja o “ser coquete”, consegue abranger a riqueza de princípios com que todos tentaram enquadrar o coquetismo. A coquete ideal representa, afinal e em última instância, como tantos outros mitos de feminilidade, o que há de mais subjetivo, fluido e evasivo no interior do homem: o próprio desejo.

Pode-se distinguir uma coquete parcial pelas suas motivações e objetivos, e é possível se distinguir uma linha de coquetismo preponderante. E cada tipo de coquete apresenta suas próprias funções no interior da narrativa, com uma gama possível de desdobramentos e desfechos para a personagem e todo o ambiente à sua volta, o que em geral explicita em grande parte o local de fala do autor e, de modo mais ou menos direto, seu espaço e tempo. Assim, em geral uma coquete filosófica tem mais chances de ser reformada do que uma narcísica, pois enquanto aquela o é por princípios, esta o é por natureza. A reforma ou a tragédia dependerão do local de fala do autor e da moralidade de sua época: ele pode, por exemplo, condenar os princípios da coquete, e então a punirá, ou pode usá-la como veículo de uma crítica àqueles mesmos princípios, então a redimirá, ou ainda a punirá para mostrar que a moral de seu tempo é irreduzível em relação ao seu ponto de vista.

Esta tese perpassa necessariamente por todas as questões consideradas essenciais levantadas pelo coquetismo, mas o espaço eleito é uma constante, a Inglaterra – e mais especificamente Londres –, tanto o espaço do qual se fala quanto aquele sobre o qual se fala. Tratando-se de um estudo diacrônico, a variável é o tempo. A coquete é uma constante, o objeto central da análise, porém mais como uma sombra ou um fantasma que anima os corpos de determinadas personagens em maior ou menor grau ou qualidade, jamais se fixando em todo o esplendor da coquete ideal, mesmo porque ela é, por essência, como se lê em todas as suas definições, críticas e apologias, a inconstância, a fuga à fixidez, à própria força da gravidade. Todas as fontes a dão por inconstante, mas não há sequer uma constância nas definições das fontes, pois a seu respeito não há concordância na mais fundamental oposição: a de se coquetismo é arte ou natureza. Geralmente é o posicionamento do autor, informado por sua época, em relação à arte ou à natureza do coquetismo, que direciona toda a trama. O fim da coquete depende de ela ser compreendida como artista ou como mulher no seu sentido

mais essencial, e do que o autor pensa a respeito dessa arte ou dessa natureza, e o modo como ele se articula em relação ao que a sua época dita como norma a esse respeito.

Diante desses desafios epistemológicos foi que forjei a categorização de coquetes acima descrita, que norteará o estudo diacrônico desse fenômeno na literatura inglesa entre a ascensão da coquete no teatro à sua decadência final enquanto figura representativa com a Primeira Guerra Mundial. Não se trata, logicamente, de uma análise detalhada do fenômeno do coquetismo ao longo desse extenso período, mas de uma análise histórica de como se articulou essa figura com a monumental transição ideológica (alimentada por transformações de toda a ordem) sofrida pelo Ocidente e protagonizada pela Inglaterra durante esse intervalo. Para tanto, os símbolos do coquetismo serão cotejados em obras específicas que impactaram o público e transmitiram as visões de mundo de cada período de maneira crítica, consciente ou inconscientemente por parte dos autores, legitimando ou invalidando o discurso de cada tempo.

Uma genealogia da coquete e do coquetismo pode ser um resultado, mas não é um objetivo. O objetivo é a compreensão de como a coquete se articulou e serviu aos propósitos da lenta e gradual transformação de uma Inglaterra fortemente aristocrática para uma Inglaterra inteiramente burguesa. Como um estereótipo, a coquete é mensageira dos tempos; como figura do passado, registro de nostalgia ou reafirmação do presente. Como cria do teatro, um misto engenhoso de tipo de personagem e tipo de atriz, ela sofre todas as crises e renascimentos dessa forma artística. Como herdeira de uma era de glorificação do *wit*, ela acompanha a trajetória decadente dessa retórica ou tipo de humor, mas também se articula com a retórica que o substitui como dominante, a da sensibilidade, e suas variadas alianças mais denunciam o caráter dos tempos do que o seu, pois ela, criatura fugidia, adaptável e camaleônica, mantém-se na literatura exatamente graças a essa agência dupla, tripla, múltipla. Ela será estudada em suas aparições literárias fantasmagóricas, sempre parciais e evasivas, e em suas definições por parte dos autores que a fixaram para os seus fins particulares, mas é a própria figura impossivelmente determinável da coquete, em seu papel transformado e transformador de toda uma ideologia, que interessa a este estudo. O que é ser coquete para cada uma dessas épocas, e como cada época se serve da coquete, e a coquete se serve de cada época para perdurar?

2 A COQUETE ABSOLUTA

2.1 A Rainha Coquete

Com os estados absolutos, sofisticou-se a cultura cortesã. Na Inglaterra, os nobres severamente enfraquecidos pela onerosa guerra dinástica das duas rosas, entre as casas de York e Lancaster, unificaram-se em torno do rei vitorioso, Henry Tudor, da casa Lancaster, cedendo a ele a centralidade do poder em favor da paz. A partir dessa centralização política, coquetear com os reis e os seus representantes por privilégios de toda ordem elevou-se progressivamente a uma dança política, a um jogo, a uma arte complexa para a qual proliferaram *courtesy books*, manuais de etiqueta como o famoso *The Book of the Courtier*, de Castiglione, traduzido na Inglaterra por Thomas Hoby em 1561 e muito influente na literatura de Ben Johnson e Shakespeare.

Os românticos exaltavam o poder da natureza, do sublime, rejeitando toda aparência de artificialidade e privilegiando os impulsos artísticos considerados “naturais” do ser, fruto de inspiração sobrenatural, e a originalidade em detrimento da imitação neoclássica. No século XVI, os renascentistas não viam uma contradição essencial entre arte e natureza, obedeciam muitos dos postulados da tradição greco-romana, mas os resignificaram para os novos tempos, desenvolvendo as formas literárias antigas nas línguas vernáculas e valorizando os símbolos dos estados nacionais em formação. Não viam uma inconsistência na relação entre a artificialidade dos jogos da corte com a natureza humana; o desejo de não apenas reproduzir a natureza, mas de superá-la e reconstruí-la na arte seria, afinal, um impulso natural dessa mente humana cuja engenhosidade os seiscentistas pareciam redescobrir após séculos de teocentrismo medieval.

O Tratado de Vestfália (1648) que pôs um fim à Guerra de Trinta Anos é reconhecidamente o marco inicial da diplomacia moderna. A soberania dos Estados foi estabelecida, de modo que um controle internacional a partir daí regularia as disputas, invasões e intervenções de Estados nacionais em outros estados, de modo a se privilegiarem resoluções diplomáticas a ofensivas militares por toda a Europa. A predominância do discurso e da retórica na determinação de conflitos parece uma tendência que se faz sentir gradativamente em todas as esferas de poder, intensificando e refinando as artes cortesãs e a coqueteria que vai aos poucos dando origem ao coquetismo seiscentista. Nobres coqueteiam pelos favores de seus soberanos e estes, por sua vez, coqueteiam uns com os outros e mesmo com seus súditos por aprovação.

A própria rainha Elizabeth I (como ela foi registrada pela historiografia) pode ser considerada um modelo embrionário de excelência coquete: tanto narcísica quanto mercenária e filosófica. Não apenas flertou enquanto mulher por toda a sua vida fértil com os soberanos dos Estados vizinhos para mantê-los sob a influência evasiva da Inglaterra como coqueteou largamente, enquanto soberana, com seus súditos e sua corte, tecendo a imagem de uma monarca vaidosa, *witty*, apreciadora da dança, da poesia, da música, de todas as artes cortesãs. Na pessoa de Elizabeth, a Inglaterra coqueteou com toda a Europa como teria feito a mais experiente das coquetes mercenárias: manteve em suspense por meio do nem-sim, nem-não das políticas matrimoniais internacionais, os poderosos príncipes de França e Espanha. Imortalizou e mitificou sua imagem pública e forjada beleza, rodeando-se de símbolos de poder e fazendo-se retratar em diferentes fases da vida. Soube fazer uso de acontecimentos fortuitos para o desenvolvimento da nacionalidade inglesa, como a vitória sobre a Incrível Armada de Filipe I, para justificar seu poder e a predestinação de sua nação nos favores divinos. Soube manipular brilhantemente, portanto, as artes do discurso, do *wit*, da performance, dos objetos e mesmo da história.

Além da aparente inconstância tão tipicamente coquete do ir-e-vir político de Elizabeth, outro argumento para corroborar sua genialidade foi sua postura de tolerância religiosa e política para a manutenção de aliados: não agradou aos radicais católicos e protestantes, mas angariou a aprovação e crescente adoração da maioria do povo. Ajudada pela longevidade, a chamada *Good Queen Bess* e Gloriana, entre vários outros epítetos glorificantes, estabeleceu um modelo muito bem-sucedido de política interna e externa baseado em *elusiveness* (leveza inconstante), numa imagem pública forte e duradoura (artifício) e na lealdade absoluta somente à nação – que, em última instância, era ela própria encarnada, refletindo o narcisismo coquete (vaidade). O modelo nada mais foi do que o jogo coquete elevado à última potência e dimensão, contendo em si todas as ambiguidades e inconsistências (provocadas ou estruturais), e gerando as mesmas críticas e aplausos do coquetismo em escala individual.

Tomando para si a tarefa de tornar-se a imagem dessa origem de nação que ela lutara por unificar e fortalecer, ela terminou seus dias como a Rainha Virgem, afirmando ideologicamente esta que é a garantia da permanência e independência coquete: a virtude (virgindade). Conservando o mito de virgindade, ela manteve livre do domínio masculino seu corpo assim como mantivera livre do domínio estrangeiro o seu território. Beneficiando-se do fato de ser mulher para desculpar sua inconstância e indecisão, Elizabeth ofereceu ainda à mulher uma nova qualidade de poder por meio da castidade, mas, mais do que isso, do

coquetismo inteligente. Pode-se dizer que foi uma coquete filosófica, tanto pessoal quanto politicamente, e sua filosofia foi a filosofia do estado absoluto.

Para o sociólogo e filósofo multidisciplinar Georg Simmel, o coquetismo difere-se das outras formas de arte apenas pela sua relação com a realidade, que, segundo ele, a arte rejeita e transcende. “O que separa seguramente o ser íntimo (poderíamos dizer transcendental) do coquetismo do ser íntimo da arte,” afirma ele,

é que a arte se coloca de saída além da realidade e dela se liberta por um olhar que dela se desvia absolutamente; já o coquetismo, seguramente, não faz senão brincar com a realidade, mas brinca com ela. [...] A coquete – e, no caso invocado acima, seu parceiro – distancia-se da realidade pelo jogo, como o artista, mas, para ela, é um jogo com a própria realidade. (SIMMEL, 2006, p. 104).

Julgo, porém, que nenhuma forma artística rompe definitivamente com a realidade, pois o imaginário e as motivações do autor, a própria pessoa do autor e do leitor que resignifica o texto, são entes e agentes do mundo chamado “real”, designado por Platão como “sensível”. Em última instância, a materialidade do papel e da tinta do texto, dos corpos dos atores, seus humores, presenças e ausências, são alguns dos marcos de “realidade” que se interpõem entre qualquer manifestação artística e seu produtor e seu receptor. Destarte, as artes coquetes enquanto jogo intrincado de palavras e gestos na sociedade e na literatura seriam um aperfeiçoamento técnico das graças ensinadas por Castiglione em *Il Cortegiano*. E precisamente pelo seu caráter artístico, artificial, pela sua associação com jogos políticos de uma era de privilégios feudais e de poderes despóticos, ele será questionado e reavaliado ao longo do transicional século XVIII.

O teatro da Restauração foi uma réplica dessa vida teatralizada e, em muitos sentidos, parasitária de corte. Representação da representação. Espelho duplo. Quando se representa extraordinariamente aquilo de mais extraordinário, onde, então, está o elemento extraordinário: no ser ou na aparência do ser? Comprova-se, assim, a natureza da representação, do caráter cultural, construído, e, portanto, frágil e provisório, de emoções, paixões e ideais. Neste ponto, o teatro de restauração foi ambíguo, e talvez por essa ambiguidade o mais autoconsciente de todos: ele parecia apenas exaltar o estilo representativo das interações sociais da época, e dentro dele a coqueteria, mas ao mesmo tempo o satirizava pelo simples fato de copiá-lo.

A única maneira de se respeitar a crença de que algo é natural é mostrar-se incapaz de reproduzi-lo artificialmente. Mas a maestria, a excelência técnica, verdadeiro início da profissionalização da arte performática, do ator Thomas Betterton e das atrizes Nell Gwyn, Bracegirdle e Elizabeth Barry, estava em recriar o modo de ser aristocrático em todo o seu

esplendor. Betterton representou Hamlet até os setenta anos, pois, segundo a opinião pública em geral, ninguém era capaz de comunicar a honra principesca como ele – possivelmente nem os príncipes de seu tempo. Ao mesmo tempo em que se homenageia o objeto representado, coloca-se a natureza absoluta do original à prova. A verossimilhança desafia a verdade. O absolutismo é ameaçado pela sua própria exacerbada autoglorificação. E isso só é possível porque se dá durante o início dessa grande transição histórica que põe em xeque a legitimidade do discurso estamental, quando se torna aceitável questionar o que é ou não natural, e o que não passa da naturalização de ideias por séculos cultivadas. Fenômeno semelhante se dará após a Primeira Guerra, em que a derrocada final dos impérios desconstrói a inviolabilidade dos conceitos mais caros aos ideais que os sustentavam. E pela última vez brilharão as coquetes diante de seus decadentes espelhos que preludiam o fim inevitável.

2.2 Entre Tolos e Libertinos

Em *The Country Wife*, tornar-se marido é sinônimo de tornar-se corno – sendo este personagem-tipo mais uma funcionalidade narrativa básica, uma das terceiras pontas do triângulo amoroso clássico do teatro de restauração, entre o libertino e a coquete. O rival libertino serve aos apetites do corno: “though my hunger is now my sauce [...] the time will come when a rival will be as good sauce for a married man to a wife as an orange to veal” (WYCHERLEY, 1997, p. 63), afirma um dos tolos da peça, Sparkish. Para o rival *wit*, o corno é um aborrecimento necessário, por vezes a mais importante razão para se considerar entrar ou não num caso amoroso, pois, como afirma o libertino clássico, Horner, “[t]he hardest duty a married woman imposes upon a lover is keeping her husband company always” (WYCHERLEY, 1997, p. 69).

Mr. Pinchwife vai até o campo encontrar uma esposa ingênua, ignorante da coqueteria tão em voga na cidade grande, pois quer ver-se livre dos jogos de sedução que são a própria forma de linguagem da corte. O libertino clássico Horner, porém, desenvolve um método infalível de dar a volta num “pinchwife”: a primeira cena da peça é a das armações entre ele e um médico charlatão, Quack, que deverá espalhar o rumor de que ele voltara da França sexualmente impotente, para que os maridos se esqueçam de seu passado licencioso e lhes aproximem as esposas. Não é a galanteria o problema para a maioria dos cornos: Sir Jasper Fidget inclusive encoraja a partir daí o convívio entre sua esposa e Horner; o problema é apenas a consumação do caso, e muitas vezes apenas a descoberta da consumação. Muitos dos personagens masculinos dessa comédia fortemente misógina gostam de saber que suas

mulheres são galanteadas, e muitos deles, devido ao caráter apenas legal do casamento de fortunas, não se incomodam sequer com os casos extraconjugais de suas mulheres: esses não devem, porém, ser demasiado descarados para não desmoralizar seus nomes e colocar em questão a paternidade de filhos. Em verdade, Sir Jasper Fidget seduz Horner ao seu lar como forma de distração para sua mulher, pois, diz ele, “[’t]is as much a husband’s prudence to provide innocent diversion for a wife as to hinder her unlawful pleasures, and he had better employ her than let her employ herslef” (WYCHERLEY, 1997, p.7).

Figura 4 – *La Tentatrice* (n/d), de Pio Ricci⁹



⁹ Fonte: <http://www.artrenewal.org/pages/artist.php?artistid=3301>. Última visualização a 30/03/2016.

Um dos principais temas da comédia de costumes desse período é como o amante deve seduzir igualmente esposas e maridos. Em *Between Men* (1985), Eve Sedgwick teoriza sobre o caráter homoerótico das relações entre os homens que usam por intermédio mulheres. Em *The Country Wife*, Sir Jasper Fidget claramente gosta de ser coqueteado por rivais, mas teme por sua reputação: para casos que a peça dá por abundantes como esse, Horner torna-se a solução ideal. Não se considera em momento algum que há variadas formas de intercuro sexual possíveis entre homens e mulheres para além da impotência de Horner: não porque fossem todos pudicos, muito ao contrário, mas porque o que parece importar não é o nível de intimidade entre os amantes, mas a presença ameaçadora ou não do falo, o instrumento de poder que geralmente dá a vitória ao galante, mas cuja ausência, nesse caso inusitado, espelhará sempre a vitória do marido.

Horner é usado por Fidget como o espelho da confirmação da masculinidade, da potência masculina deste, ao mesmo tempo em que desvirtua a atenção de Mrs. Dainty Fidget de possíveis amantes considerados sexualmente ameaçadores. Numa cena logo após a saída de Fidget, Dorilant, amigo de Horner, volta para este afirmando sobre aquele: “what a good cuckold is lost there for want of a man to make him one!” (WYCHERLEY, 1997, p.45). O que torna o suposto caso amoroso apetitoso não é a mulher com quem ele seria engendrado em si – as características pessoais da esposa de Fidget não são levadas em conta –, mas apenas a gratificação de ludibriar o outro homem e vencê-lo nos bastidores, como num duelo velado de espadas, ou falos, ou “*pieces of china*” (WYCHERLEY, 1997, p.59). O prazer não está em possuir a mulher, mas a mulher *daquele* homem. Todas as negociações e articulações sociais do teatro da vida ali representado dão-se, no fundo, como o título da obra de Sedgwick (1985) explicita, *between men*.

Mrs. Pinchwife, a jovem *country wife* do título, oferece, para além de seus charmes pessoais e mesmo de sua ingenuidade tentadora, um marido ideal em quem se passar a perna, porque tentadoramente ciumento e controlador – os desafios ideais ao libertino. Para seduzi-la, Horner incumbe-se do desafio de torná-la uma coquete, ou antes de despertar-lhe o coquetismo que ela traz dentro de si e que faltava apenas a vida na cidade grande para liberar. Afirma o falso *wit* Sparkish que *cuckoldry* (adultério feminino) é como varíola: a mulher pode não estar infectada, mas se ela tiver inclinação e for exposta, ela contrairá a doença (WYCHERLEY, 1997, p.66). Ser exposta, neste caso, significa frequentar os círculos sociais de prestígio da cidade grande, dos quais o exemplo mais repetido na peça é, e não por acaso, o teatro – em que todos podem observar e ser observados, e coquetear livremente diante de peças que tratam exatamente desses jogos de sedução e que coqueteiam, por sua vez, com o

público. Pinchwife tenta evitar que Margery torne-se uma das “naughty town-women, who only hate their husbands and love every man else, love plays, visits, fine coaches, fine clothes, fiddles, balls, treats, and so lead a wicked town-life” (WYCHERLEY, 1997, p.17) – em síntese, uma coquete.

Em sua análise do histórico do termo, Braunschneider (2009, p. 28-9) conclui que ele só passa a tornar-se corrente enquanto designação de um tipo literário por volta da década de 1690, depois da tradução inglesa do *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle* (1688), de Jean de La Bruyère, em que o autor agrega aos tipos consagrados de Teofrasto as descrições de tipos recentes, como “*une femme coquette*” – com sua fixação na própria beleza. Apesar da ausência da menção direta ao termo, contudo, toda a retórica do qual ele provém e os tipos coquetes estruturam em grande parte toda a comédia cortesã da segunda metade do século XVII.

Se a mulher é naturalmente coquete, como alegou Rousseau, é na cidade grande que sua natureza desabrocha. Se coquetismo é aprendido, a melhor escola é a cidade grande – na Inglaterra, em Londres, mais especificamente o West End, mais moderno e urbanizado a partir das transformações do século XVIII. Todos os analistas do fenômeno da coqueteria concordam que a coquete em sua forma ideal é

a creature of the town, if only because a concentration of luxury goods, a wealth of public entertainments, and a dense population best serve the augmentation and admiration of her beauty (BRAUNSCHNEIDER: 2009, p.68).

Como resultado de seu estudo das teorias de Simmel, Richard Kaye (2002, p. 9) afirma que

[j]ust as the medium of money became the mechanism of an increasingly objective, distanced existence in cities, so too did flirtation emerge as the inevitable mode of relations for the metropolis.

Analisando a prática do coquetismo (“die Koketterie”) entre 1909 e 1923, já sob uma perspectiva alinhada a leituras de Baudelaire e Walter Benjamin a respeito da cidade e dos fenômenos urbanos modernos, Simmel distingue o desejo coquete do desejo erótico. Ele concluiu que a sociabilidade é a forma lúdica da socialização, assim como o coquetismo é a forma lúdica do erotismo.

O espaço urbano de intensas e fluidas interações sociais desconstrói o ideal de fixidez ontológica do indivíduo cartesiano, reforçando uma desconhecibilidade que propicia múltiplas interações sociais e, conseqüentemente, múltiplas identidades. Com o aprofundamento do fenômeno de urbanização, mais os indivíduos evadem a necessidade de fixarem suas

identidades e de revelarem seus possíveis conteúdos essenciais: deixam progressivamente de negociar os objetos das sociações em si para se satisfazerem e especializarem nas artes das negociações – em teoria – não concretizadas. Assim, o coquetismo é dado por Simmel como a sombra das práticas eróticas em si, pois, em seu estágio mais artisticamente acabado e, portanto, artificial, ele envolve dois adultos conscientes de que o jogo não passará de um jogo, não será consumado: no ápice da experiência urbana evasiva e cínica, evoca-se a arte pela arte.

Todos os atrativos ligados à concomitância do pró e do contra, ao “talvez”, à retenção prolongada de uma decisão, permitindo gozar de antemão seus dois aspectos que se excluem mutuamente na realização, todos esses atrativos não são próprios apenas do coquetismo da mulher diante do homem, mas atuam em presença de mil outros conteúdos. É a forma na qual a indecisão da vida se cristaliza num comportamento totalmente positivo, não fazendo, por certo, da necessidade virtude, mas prazer. Com esse jogo, que nem sempre é acompanhado de uma atmosfera lúdica e que consiste em se aproximar e se afastar, em pegar para tornar a largar, em largar para tornar a pegar, em fazer menção, por assim dizer, de voltar-se para o objeto, quando já se projeta a sombra do desmentido, nesse jogo a alma encontrou a forma adequada de seu comportamento diante de inúmeras coisas. (SIMMEL: 2006, p. 110).

Não se trata de um jogo de suspensão do desejo, pois a gratificação do desejo está no domínio do próprio jogo. Assim como o cidadão da metrópole mais bem enquadrado é aquele que não se amarra, não se vincula, mas transita por todos os meios, adotando múltiplas identidades, familiar de todos os espaços e pessoas, mas pertencente a nenhum deles, conhecido e não-conhecido dos mais variados círculos, a coquete mais enquadrada é a mais cínica, a que sustenta até o fim com maestria a aparência de ambiguidade no mais largo círculo de admiradores. Ela não será descoberta perdendo a virtude enquanto donzela ou dessacralizando a instituição do casamento com adultério; não se conhecerá jamais seu favorito (por quem se poderia alegar uma inclinação especial, provavelmente erótica) e será dada pelos mais perspicazes como frígida, uma vez que seus jogos serão reconhecidos como ausentes do real desejo sexual. Ela deseja é a gratificação de sua vaidade – para todos, a vaidade de sua aparência e de suas prendas; para ela, a vaidade de sua excelência em manter o suspense sem desgastar sua imagem pública.

O coquetismo ganha novos contornos com a cidade grande para o qual se torna “an antidote [...] to urban indifference and anomie [...] owing to the expansion in the number of individuals drawing one’s attention” (KAYE: 2002, p. 11). Como expressão do indivíduo e de seu contexto histórico, porém, essa arte se transforma conforme o indivíduo e sua sociedade se transformam. As cidades grandes melhor favorecem o consumismo de objetos, modas e pessoas, e nelas o democrático anonimato é sinônimo de maior liberdade e fluidez ao

indivíduo e suas práticas. Embora a cidade, esse espaço fundamental e progressivamente burguês, fruto do capitalismo comercial a partir da Baixa Idade Média, permita a intensificação e aperfeiçoamento do coquetismo, a coquete é, em suas origens, um “enduring exemplum of a French aristocratic class so given over to glittering effects that it has lost its purpose.” (KAYE, 2002, p. 51). Ela é, portanto, um fruto essencial da decadência da retórica medieva dos direitos estamentais e da ascensão de uma cultura de corte altamente especializada nas artes de uma vassalagem progressivamente menos militar e mais diplomática.

Em *The Country Wife*, a herança aristocrática, do status social diferenciado da coqueteria, é clara: “[w]omen of quality are so civil you can hardly distinguish love from good breeding, and a man is often mistaken [...] your women of honor, as you call’em, are only chary of their reputations, not their persons, and ‘tis scandal they would avoid, not men” (WYCHERLEY, 1997, p.8). Em resposta a essa constatação de Horner a Dorilant no início da peça, Mrs. Squeamish comenta com as senhoras Fidget que

[men of quality] never visit women of honor and reputation, as they used to do; and have not so much as common civility for ladies of our rank, but use us with the same indifference and ill-breeding as if we were all married to ‘em. (WYCHERLEY, 1997, p. 23).

Do que se infere que o coquetismo é uma arte aristocrática e que mais refinada se torna a prática, afirma Simmel, conforme mais distante do objeto referido – o ato sexual em si. Ou seja, Horner reclama do coquetismo corrente entre mulheres de qualidade porque as artes dificultam sua distinção – mesmo para ele, um *wit* – do que é afetação (“[a]ffectation is [nature’s] greatest monster” [WYCHERLEY, 1997, p. 10]) e do que é desejo erótico real. Apesar da retórica do coquetismo facilitar interesses ilícitos, confunde inclusive o libertino que deseja a concretização do adultério. As damas, por sua vez, reclamam da falta de persistência dos cavalheiros de qualidade em enredar-se em seus jogos de sedução – que são usados, portanto, como defesa à sua reputação. Logicamente as mulheres de classes sociais inferiores que atraem menos atenção sobre si prescindem de tantos escrúpulos, pois tem e, por isso, de tão sofisticado coquetismo.

Ao mesmo tempo, essa forma lúdica da sociação erótica só é possível entre pares, razão pela qual os maridos não costumam prolongá-la após o casamento, quando o desejo erótico é consumado e o status legal da mulher rebaixado ante ao marido. Como se mede o nível social pela sofisticação do coquetismo, porém, os maridos são dados pelas esposas nobres por brutos sem refinamento, como se pertencessem a classes inferiores (“ill-

breeding”), porque deixam de praticá-lo. Harcourt diz ao ciumento Pinchwife que ele deveria “bring her, to be taught breeding”, ao que o mesmo responde, conhecedor da retórica em voga, que “[he’ll] keep her from [Harcourt’s] instructions” (WYCHERLEY, 1997, p.13).

Logo a seguir na trama, Pinchwife pergunta “[w]hat is wit in a wife good for, but to make a man cuckold?/ HORNER: Yes, to keep it from his knowledge” (WYCHERLEY, 1997, p.14). O *wit* aqui ressoando a imagem da máscara, do conhecimento do mais refinado e – para os detratores – ardiloso/artificial aspecto da linguagem coquete. Essa linguagem só pode ser interpretada como parte da sofisticada falsidade do coquetismo por Horner, pois oculta as reais intenções por detrás das palavras, num eterno jogo de dizer/não dizer. Para ele, coquetismo é apenas parte da diversão, ou um mandatório adiamento, que deve conduzir necessariamente ao sexo e culminar na autoglorificação diante dos outros homens – diferentemente do coquetismo descarnado, puramente estético, analisado por Simmel e progressivamente predominante ao mesmo passo que predomina a figura da mulher modesta na ficção de língua inglesa, a partir de fins do século XVIII. As mudanças ideológicas ao longo do século levariam a uma impossibilidade de humorização do adultério que prejudicaria não apenas a retórica de sedução coquete, mas o *wit* que seria fixado pela cultura sentimental como o senso de humor sofisticado, mas imoral, do período da Restauração.

Uma vez que não se pode compreender a figura da coquete na literatura inglesa dissociada desse *wit* que praticamente lhe ofereceu os instrumentos verbais, discursivos e estratégicos de sua refinada forma de sociabilidade, vale aqui brevemente explorá-lo em seu sentido estético e social.

Trata-se de um fenômeno literário, psicológico, intelectual, social e cultural. Estilisticamente falando, as definições, a importância e destaque do *wit* sofreram muitas alterações ao longo do tempo, na literatura inglesa. Varia de cultura para cultura, de lugar para lugar, como qualquer forma de humor, com possibilidades de estratificação passíveis de infinita redução. O *wit* será diferente do *Witz* alemão (traduzido por “chiste”) de que Freud (2006a) tratara longamente, ou da *mot d’esprit* francesa; mas o *wit* de Congreve é distinto do de Oscar Wilde, e mesmo do de Wycherley que escrevera uma geração antes de Congreve. Durante a Restauração na Inglaterra, embora grande parte do material dramático proviesse de Molière, o humor adaptou-se ao gosto inglês. Enquanto uma retórica e uma estética humorística, faz-se por meio de jogos de palavras, duplos sentidos, paradoxos; e passagens *witty* em obras literárias, discursos ou quaisquer formas textuais podem ser desmembradas do seu contexto original em aforismos, máximas e epigramas. Na poesia metafísica de John Donne, a prática do *wit* consistia numa engenhosa aproximação de imagens completamente

apartadas semanticamente, e não se destinava ao riso, mas à reflexão, na busca por uma complexa excelência estética.

O *wit* é uma arte do intelecto, uma espécie de humor mais socialmente refinado por demandar um certo nível de escolaridade, um amplo domínio do léxico, das estruturas da língua e de suas possibilidades. Em geral manifesta-se com brevidade, precisão, por vezes acidez crítica, e é frequentemente adjetivado como brilhante – do que se depreende que se distingue do humor corriqueiro pelo gênio ou pelo engenho artístico do autor. Os *wits* distinguem-se, formam uma elite intelectual, pois a arte de assim parlear depende de uma rede complexa de intertextos e subtextos comuns: para quem desconhece camada após camada das referências, não há *wit*, mas apenas palavras vazias.

Ao longo da história, o *wit* perdeu progressivamente seu destaque na literatura e na retórica social em razão das mesmas transformações que afetaram a imagem da coquete, ambos vitimizados por um mesmo processo histórico. É notável no verbete para *wit* no dicionário de Samuel Johnson, já de 1755, uma degradação qualitativa progressiva das definições que espelha talvez a degradação histórica do termo:

1. The powers of the mind; the mental faculties; the intellects.
2. Imagination; quickness of fancy.
3. Sentiments produced by quickness of fancy.
4. A man of fancy.
5. A man of genius.
6. Sense; judgment.
7. In the plural: Sound mind.
8. Contrivance; stratagem; power of expedients.

Em sua análise da comédia de restauração, Brian Corman explica como o debate desde antes de 1660 girava em torno do *wit* de John Fletcher, defendido como o espírito cômico da época por John Dryden, e o *humor* menos refinado de Ben Jonson, defendido por Thomas Shadwell. Ambos os teóricos da comédia viam como objetivo do gênero a instrução moral, mas Shadwell defendia que tal fosse atingido por meio da caricaturização abjeta dos maus modelos, enquanto Dryden defendia o caminho da sedução pelo exemplo dos bons. “Wit comedy [...] provides the pleasure of listening to ‘the conversation of Gentlemen’ and observing the behavior of high society.” (CORMAN, 2000, p. 53). Corman diz ainda que, nas comédias carolíneas mais típicas de meados da década de 1670,

[c]ourtship remains central to the plot lines involving the sympathetic characters, but the lovers are more worldly and sophisticated, and their oft-praised exchanges of wit [...] are central to their courtships. [...] The lines between town and city are used to redraw those that separate the gentry from the upwardly mobile bourgeois, and the plays invariably, if imperceptibly, reinforce the values of the town; loyalty to the monarchy, the established church, and a reworked cavalier code of ethics; urbanity, sophistication, classical education; a self-reflexive interest in and commitment to a small, close-knit, privileged, ruling class, firmly based in London. (CORMAN, 2000, p. 59).

Samuel Johnson repetidamente refere-se a definições de *wit* consagradas por Shakespeare, além de Ben Johnson e Dryden, embora, como observa Bruce Michelson (2000, p. 9) em seu estudo sobre o *literary wit*, “by the middle of the eighteenth century, conventional thinking *about* thinking has changed”. Embora tal recurso estilístico tenha marcado presença em inúmeras passagens das obras do Bardo e as tramas envolvendo Falstaff e diálogos entre Beatrice e Benedict de *Much Ado About Nothing*, por exemplos, não divirjam tão significativamente de comédias da Restauração em muitos aspectos, foi apenas com o retorno da monarquia e a elitização do teatro que a prática estética e social desse tipo de humor ganhou proeminência e, mais que isso, tornou-se chave estruturadora da dramaturgia, da literatura como um todo, da *Geist* do período. Havia uma multiplicidade de *pathos*, uma abrangência social e temática mais ampla, uma ambiência mais imaginativa nas comédias shakespearianas do que nas da segunda metade do século XVII, confinadas ao ambiente da corte, a tipos cortesãos, a uma cultura exclusivamente cavalheiresca, a cortes amorosas “wordly and sophisticated”, a um humor elitista e intelectualizado. A partir da Restauração, não apenas se produz um *wit*: é-se um *wit*. Ou, do contrário, um *fop* (tolo). Não há meio-termo ou redenção em outras virtudes à exclusão desta. Um *gentleman* é necessariamente um *wit*. E a dama mais desejável, também – embora o termo se refira primordialmente ao sexo masculino.

A retórica *wit* foi empregada pelos monarquistas numa descarada reação ao e celebração coletiva do fim do puritanismo de Cromwell e seus seguidores. Debochando cingicamente dos valores puritanos e descontando uma década de repressão com a apologia à libertinagem no teatro, não é de se surpreender que as gerações sentimentais posteriores viessem a demonizar esses ataques antipuritanos que o *wit* mal disfarçava e ainda adornava com excelência estética. A retórica sentimental burguesa que a partir de meados do século XVIII dominaria não apenas a literatura inglesa, mas sua moralidade e seus costumes como um todo, gravaria para a história a concepção do *wit* como uma reminiscência aristocrática, afrancesada, elitista, artificial, dúbia, cínica, falsa: todos adjetivos perfeitamente aplicáveis à figura da coquete por seus detratores.

A coquete setecentista ideal é *witty* porque o *wit* é marca de distinção, a forma de expressão estética que comunica todo um status social desejável de homens e mulheres. E a figura feminina ideal desse teatro parece ser a coquete porque nenhuma outra encarnaria a retórica do *wit* com a maestria com que ela pode fazê-lo. É com comentários e jogos *witty*, no vai-e-vém da sedução verbal, bem como a gestual, com palavras que dizem sem dizer, jamais fixam seus desejos, adéquam-se ou informam ideias fechadas, que ela orchestra a conquista

de seus admiradores. O coquetismo pode ser entendido como uma modalidade de *wit*, nascido dos palcos que consagraram o *wit* como forma divertida e inteligente de corte amorosa. Ou o *wit* pode ser entendido como modalidade de coquetismo quando se propõe, como as comédias da Restauração, a agradar plateias ilustradas que se divertem à custa da exposição do ridículo daqueles que não congregam desse círculo seletivo.

Michelson sugere que, diante da dificuldade conceitual do abrangente e fugidio termo *literary wit*, um termo substitutivo possível seria *jouissance*, como a instância mais fugidia dos estudos sobre linguagem e discurso verbal de Julia Kristeva e Roland Barthes, e fenômeno psicológico em Lacan.

We must try not to confine, in any a priori way, a literary practice that may have, as a core and defining ‘intention’, a resistance of all such confinements. In other words, we should initially theorize this discourse [literary wit] only this far: as a discourse with potential to disrupt and refresh fundamental assumptions on which theories of discourse are constructed. (MICHELSON, 2000, p.30).

É nesse caráter inconfínivel, eternamente indefinido e potencialmente disruptivo do *wit* que a coquete encontra sua perfeita estratégia discursiva. A crise do teatro, do corpo, do primado do intelecto e do modelo de sexualidade uno medieval cristalizam, ao longo do século XVIII, porém, o coquetismo *witty* como herança perversa de uma era moralmente decaída. O jogo coquete potencializado por um *ethos witty* ligeiramente criticado por Horner como um mal necessário, mas para ele inegavelmente atraente e braço direito da mesma retórica libertina que o formou, passaram com o tempo e com o fim dos libertinos que o endossavam, a representar o ápice da falsidade feminina.

Em verdade, as mulheres, representantes do “vainer sex” (WYCHERLEY, 1997, p.33), são vistas no tipo de misoginia predominante no século XVII como naturalmente mentirosas, ardilosas, falsas. Segundo Pinchwife:

‘Twas [love] gave women first their craft, their art of deluding; out of nature’s hands they came plain, open, silly, and fit for slaves, as she and Heaven intended ‘em [...] PINCHWIFE [*aside*] Why should women have more invention in love than men? It can only be because they have more desires, more soliciting passions, more lust, and more of the devil. (WYCHERLEY, 1997, p. 50).

O “amor” a que se refere Pinchwife pode ser compreendido mais por vaidade, desejo de admiração, um amor narcísico, do que propriamente o amor pelo amante e admirador. Mrs. Pinchwife não conhecia sua beleza, não conhecia a vaidade e, portanto, o desejo de gratificá-la. O marido a escolhera porque era inocente disso tudo, isolou-a para que não descobrisse, mas ele próprio, querendo instruí-la naquilo que deveria evitar, despertou-lhe o interesse; a ida ao teatro intensificou o processo, oferecendo-lhe um espelho de seus desejos na exposição

dos corpos masculinos, e alimento à sua vaidade nos olhares de outros homens da plateia. Contaminada pela vaidade, como receava o marido, ela quer alimentá-la mais com mais atenção e galanteria; sendo o desejo irreconciliável com o laço monogâmico do casamento, ela passa a mentir.

Pinchwife tenta a todo custo evitar que ela o traia, mas, como nas tragédias gregas, é sua própria obsessão que precipita o envolvimento dela com Horner. Este, por sua vez, diz ao futuro corno que uma mulher mais sagaz, doutrinada na retórica do coquetismo, teria enganado melhor o marido, razão pela qual o *wit* é preferível à beleza física, numa esposa. O *wit* é a garantia de discrição que constitui a marca da classe da mulher. A escolha de uma esposa ignorante prova-se desastrosa para Pinchwife porque o escândalo é evitável; o adultério, não (“HORNER: I heard thou wert married. [...] the next thing that is to be heard is, thou’rt a cuckold.” [WYCHERLEY, 1997, p.12]). E apenas uma mulher que nasceu em berço de ouro e foi treinada desde cedo nas artes do coquetismo decoroso pode evitar o escândalo – evitando a confusão entre amor narcísico e amor passionai, e evitando, portanto, parcialidade descarada.

O coquetismo no discurso de *The Country Wife* e das demais peças do período é menos coquete e mais libertino, pois, em decorrência das interações sexuais ilícitas, as artes não estão ainda apuradas, referem-se à materialidade do sexo e não ao mero prazer do discurso: são um meio para um fim. Apesar de sua aparente liberalidade, a coquete, como as outras personagens femininas, não deixa de representar um objeto sexual disputado pelos homens e seus egos superinflados. O adultério da mulher ao marido é maior responsabilidade dele, reflete sua impotência, sua estupidez, pois a mulher nada mais é do que uma criança cuja orientação depende dele. Pela perspectiva da materialidade dos desejos, pode-se dizer que é um teatro agressivo, epítome da potência sexual masculina.

Do escasseamento dos libertinos e predominância das damas honestas restarão muitos homens e mulheres coquetes envolvidos cada vez mais em jogos de flerte mais ou menos inocentes, ou inteiramente desastrosos culminando em arrependimentos contritos ou escândalos avassaladores. A leitura do coquetismo, como já se pode observar, depende muito da época e do posicionamento do autor em relação ao discurso sexual predominante.

A virtude torna-se a “radical internalização feminina da honra masculina” (MCKEON, 1995, p. 313), a ser preservada a qualquer custo, e, para além dela, a sua aparência. A introdução dos conceitos de sensibilidade e domesticidade passam aos poucos a vilanizar o desejo erótico e mais ainda sua consumação como perigosos à virtude, ao lar, à sociedade como um todo e mesmo à alma da mulher. Se a libertinagem é vista como uma doença

predominantemente masculina, o coquetismo – com seu flerte à libertinagem ainda imaturo, e por isso tolerado por muitos – é essencialmente feminino.

Diferentemente do flerte (*flirtation*), que era visto por alguns críticos oitocentistas como um esporte inofensivo, Kaye (2002, p. 22) afirma que, nos textos educativos dos séculos XVIII e XIX, o coquetismo mostrava-se um problema crescentemente preocupante, “an art of socializing with origins in a discredited aristocratic class that was dividing the sexes. Males who assumed the roles of coquettes risked charges of effeminacy”. O coquetismo será fixado como essencialmente feminino graças ao seu distanciamento conceitual histórico do adultério em si, decorrente da evolução dos mecanismos de controle sociais e morais estudados por Foucault. Valoriza-se cada vez mais, nos discursos moralistas, a aparência de virtude quase para além da virtude em si, como pregou Rousseau.

Se no século XVII, na peça de Wycherley, pouco se delimitam os estereótipos de mulher, e em geral todas são entendidas como corpos saturados de sexualidade mais ou menos velada e potencialmente corruptíveis, a partir do século XVIII esses corpos terão seus espaços progressivamente demarcados e fronteiras muito bem definidas, tendo por parâmetro quase apenas a virtude (ou sua ausência). Destarte, a coquete que dribla o escândalo com maestria e jamais se compromete sob o risco de tornar-se uma mulher caída nunca se empodera de todo, porque não se arrisca de todo, epitomizando a inconstância, a fraqueza e a imaturidade sexual da mulher. Tanto para a defesa condescendente do coquetismo quanto para os ferozes ataques em nome de moral e religião, tanto para os que o consideram um adereço trivial da corte amorosa quanto para os que o julgam um perigo para a solidez da instituição matrimonial – infantil ou por demais adulta, adorável ou demoníaca, a coquete afirma-se por uma magnificação – ou, como veremos, um *masquerade* – do feminino, e femininos, portanto, os homens que se enquadram em seu perfil.

2.3 Narquetípica

Figura 5 – *The Mirror* (1896), de Frank Dicksee¹⁰



Shelley King e Yaël Schlick analisam os estudos de estereótipos femininos em Jean de La Bruyère e Denis Diderot para concluir que a mulher caída, com sua monogamia sexualmente ativa e serializada (um amante após o outro), “is less problematical, less aberrant, than the specifically intellectually transgressive coquette” (KING; SCHLICK, 2010, p.19), com sua poligamia sexualmente inativa. Segundo as autoras,

the deliberate substitution of a rhetoric of desire detached from bodily fulfillment becomes a greater moral failing than yielding to a combined emotional and physical passion. The question of whether coquetry is to be understood as an innate form of sexual behavior, and thus a product of nature, or whether it is rather the result of an unnatural cultural sophistication, is not resolved; what is clear is that, unlike wantonness in both La Bruyère and Diderot’s senses, it is indicative of moral failing on the part of the subject. (KING; SCHLICK, 2010, p.20).

Esses pensadores desculpam a conspurcação da virtude por aquilo que julgam descontroles naturais cometidos por impulsos emocionais e passionais indomáveis, típicos da

¹⁰ Fonte: <https://www.wikiart.org/en/frank-dicksee/the-mirror-1896>. Última visualização a 30/03/2016.

natureza da mulher, mas abominam tudo o que consideram artificial, *intelectualmente* forjado, e que não culmina na gratificação dos desejos naturais do corpo. No diálogo entre os fictícios A e B, do *Supplément au Voyage de Bougainville*, de Diderot (1818, p. 491-2), a galanteria é descrita como

aquela variedade de impulsos vigorosos ou delicados que a paixão inspira, seja ao macho, seja à fêmea, para que se obtenha aquela preferência que conduz ao mais doce, ao mais importante e o mais geral dos prazeres [...] é proveniente da natureza.

A. [...] E o coquetismo?

B. É uma mentira que consiste em simular uma paixão que não se sente e em prometer uma preferência que não se concederá. O macho coquete joga com a fêmea; a fêmea joga com o macho; jogo pérfido que leva por vezes às catástrofes mais funestas; artimanha ridícula pela qual enganador e enganado são igualmente castigados pela perda de instantes dos mais preciosos de suas vidas.

Propondo como Rousseau um novo modelo educacional baseado em ideais iluministas, Diderot concorda que a mulher é refém de sua natureza fisiológica distinta, mais especificamente de seu útero (*la matrice*). O desejo pelo homem e os eventuais deslizamentos decorrentes dele são mais perdoáveis do que o calculado, *mentiroso* coquetismo, pois naturais, e o filósofo inclusive admira, no diálogo filosófico citado acima, a maior liberdade sexual das mulheres taitianas em relação às instituições consagradas no Ocidente, como o casamento, e aos costumes repressores da civilização ocidental. Em seu ensaio *Sur les Femmes*, de 1772, ele afirma que

[a] mulher carrega dentro de si um órgão suscetível de espasmos terríveis, que dela dispõe e suscita em sua imaginação fantasmas de toda espécie. É no seu delírio histérico que ela revisita seu passado, que se lança no que está por vir, que todos os tempos lhe são presentes. É desse órgão próprio ao seu sexo que partem todas as suas ideias extraordinárias. (DIDEROT, 1818, p.642).

Enquanto Rousseau parece discordar de seus contemporâneos ao atribuir toda a inferioridade social da mulher às suas diferenças biológicas, Diderot e outros pensadores de seu tempo, como o Barão de Montesquieu e Chordelos de Laclos, alegam que a educação, as instituições e convenções sociais aprofundam a posição subalterna a que a natureza aprioristicamente a submeteu. Seus órgãos reprodutores seriam, porém, responsáveis pela raridade do orgasmo feminino e pelo descontrole emocional que a fazia oscilar entre histérica (termo adotado futuramente pela psiquiatria oitocentista) e infantil, entre predadora e narcísica.

No romance libertino *Les Bijoux Indiscrets* (1748), Diderot explora sua lógica essencialista do sexo feminino com a mais objetiva das metáforas: o gênio Cucufá¹¹ oferece a Mangogul, sultão do Congo e versão caricaturada de Louis XIV, um anel por meio do qual

¹¹ “[C]ujo nome sugere *faire cocu*, or *cuckolding*” (ARAVAMUDAN, Srinivas. *Enlightenment Orientalism: Resisting the Rise of the Novel*. Chicago: The University of Chicago Press, 2012. P. 187).

este é capaz de escutar a voz da parte mais honesta de todas as mulheres: sua joia – ou vagina. Enquanto as bocas continuam proferindo mentiras, a voz do corpo fala mais alto, pois, como explicaria dois séculos depois de Diderot a também filósofa Simone de Beauvoir (1980a, p. 10), a mulher

[n]ão é senão o que o homem decide que seja; daí dizer-se o ‘sexo’ para dizer que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado: para ele, a fêmea é sexo, logo ela o é absolutamente. A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro.

Assim, Diderot (1749, p. 169) explica a diferença entre cada um dos estereótipos femininos mais correntes na literatura francesa do período, todos eles em função da “joia”, e a coquete está logicamente presente na lista:

[a] mulher sábia, por exemplo, seria aquela cuja joia é silenciosa ou desconsiderada.
 A pudica, aquela que finge não escutar sua joia.
 A galante, aquela de quem a joia demanda muito e a quem ela concede muito.
 A voluptuosa, aquela que escuta sua joia com complacência.
 A cortesã, aquela cuja joia demanda dela a todo momento, e à qual ela [a mulher] nada recusa.
 A coquete, aquela cuja joia é muda ou não é escutada, mas que faz esperar a todos os homens que se aproximam, pois sua joia falará qualquer dia desses e pode ser que [a coquete] não se lhe faça de surda.

Essencializada na mudez ou no silenciamento proposital de sua vagina, a coquete mais uma vez representa o dilema que provoca em seus admiradores: artifício ou natureza, jogo ou realidade. Figura indefinida, elusiva, arredia até mesmo à determinação de sua maior verdade, segundo Diderot, ela se apresenta como uma criança sempre prestes a desabrochar – nesse caso para o desejo da consumação do erotismo como um todo, não necessariamente para a escolha matrimonial.

Em *The Country Wife*, o órgão genital de Horner também é reduzido a uma “peça de porcelana” (WYCHERLEY, 1997, p. 59), numa clássica cena de coquetismo velado entre ele e as três senhoras “de qualidade” que o disputam – de quem ele conseguira se aproximar e a quem conseguira seduzir graças ao seu plano de forjar a própria impotência. A redução acaba por enfraquecê-lo e por prejudicar seus planos com Mrs. Pinchwife, sua independência e liberdade na própria casa, colocando-o à mercê dos desejos insaciáveis das mulheres. A vaidade do libertino e seus jogos sexuais descompromissados acabam por enredá-lo, torná-lo objeto dos objetos de suas conquistas e, portanto, de efeminá-lo, de simbolicamente castrá-lo, numa irônica reversão. Porque, afinal, o que referenda o jogo, o que torna o jogo real não são tanto as conquistas em si, mas as vitórias sobre os rivais – com quem em última instância de

fato se joga –, e esse é o prazer que ele a princípio vira como aborrecimento, buscando evadi-lo à custa de sua própria identidade sexual.

Em seu romance epistolar *La Religieuse* (1796), Diderot critica a religião e os seus espaços de poder ao narrar em primeira pessoa a história de Suzanne, uma menina inocente e inexperiente que é colocada à força pela mãe num convento, onde sofre com o confinamento das celas e com o assédio sexual por parte das freiras, de modo que vem a revogar seus votos religiosos, fugir e finalmente morrer. No *Supplément* (1818, p. 644), Diderot se pergunta:

[d]o que se trata, então, uma mulher? Negligenciada pelo marido, abandonada pelos filhos, anulada na sociedade, a devoção religiosa é seu único e último socorro. Em praticamente todos os países, a crueldade das leis civis agregam-se contra as mulheres à crueldade da natureza; elas [as mulheres] têm sido tratadas como crianças imbecis.

E, de fato, Suzanne posiciona-se como uma criança desprotegida, fraca, dependente da tutela masculina ao escrever ao Marquês de Croismare, um personagem real e amigo de Diderot em quem ele pregou uma peça ao escrever e enviar as cartas da freira fictícia – e que de fato se apiedou da mesma. Numa cena de narcisismo clássico, Suzanne admira-se ante o espelho, motivada pelas freiras que elogiam sua beleza: “Eu não pude resistir a olhar-me no pequeno espelho para ver se o que haviam dito era verdade, e pareceu-me que sua bajulação não era infundada” (DIDEROT, 1797, p.10). Ao final do romance, ela afirma: “[n]a verdade, ele [o marquês] estaria bem errado em me imputar pessoalmente um instinto próprio a todo o meu sexo. Eu sou uma mulher, talvez um pouco coquete, e lá sei eu? Mas é naturalmente e sem artifício.” (DIDEROT, 1797, p. 246).

As interpretações de Diderot para o coquetismo no interior dos debates de seu tempo entre natureza e arte parecem indicar a existência de duas espécies do fenômeno: o impulso natural instigado pelo “órgão terrível” das mulheres, e o aperfeiçoamento desse impulso no adiamento e na articulação desse mesmo impulso. Diferentemente de Rousseau, Diderot o condena, por afastar a mulher de seu estado natural de entrega aos desejos e paixões extrapoladas do corpo feminino. Ele critica que se trate as mulheres como crianças imbecis, mas justifica sua imaturidade sexual no descompasso entre mente e corpo e na preponderância animal dos imperativos do sexo.

Como Sigmund Freud (2006c, p. 95) analisou em seus estudos sobre o narcisismo, em 1914, a mulher narcísica é “o tipo feminino mais frequentemente encontrado, provavelmente o mais puro e verdadeiro”, fruto de uma sexualidade imatura, prisioneira de um estágio de autoexaltação. Se a beldade narcísica hipnotizada diante do espelho, intocável aos egos de outrem, é glorificada, a coquete de Simmel, com sua manipulação consciente do desejo e a

suspensão do seu próprio ego em função da pureza estética do jogo do flerte, passa a ser vista, especialmente a partir da consolidação da moral burguesa, como uma reminiscência perigosa dos salões do *Anciën Régime*.

Em seu estudo introdutório acerca do narcisismo, Freud (2006c, p. 81) o define como

a atitude de uma pessoa que trata seu próprio corpo da mesma forma pela qual o corpo de um objeto sexual é comumente tratado – que o contempla, vale dizer, o afaga e o acaricia até obter satisfação completa através dessas atividades. Desenvolvido até esse grau, o narcisismo passa a significar uma perversão que absorveu a totalidade da vida sexual do indivíduo, exibindo, conseqüentemente, as características que esperamos encontrar no estudo de todas as perversões.

Para Freud, há uma antítese constitutiva entre os instintos do ego e os instintos sexuais, de modo que faz parte do desenvolvimento saudável do ego um distanciamento do narcisismo diário rumo ao “ideal do ego” que é imposto de fora para dentro, pela sociedade, e abrigado no superego (as imposições da cultura sobre a psique humana). O indivíduo encontra satisfação onipotente no alcance do ideal do ego, e na conquista do objeto de seu desejo libidinal. Há sempre, porém, um impulso de retorno ao narcisismo primário, que se abandona na fase adulta com a substituição do princípio do prazer pelo princípio de realidade. “Tornar a ser seu próprio ideal,” afirma ele, “isso é o que as pessoas se esforçam por atingir como sendo sua felicidade” (FREUD, 2006c, p. 107). Estar apaixonado é transferir a libido do ego para o objeto amado num processo em que o objeto é transformado no ideal sexual – que geralmente é uma projeção daquilo que o indivíduo foi e gostaria de voltar a ser ou daquilo que considera essencial para a sua perfeição psíquica: uma nostalgia ou uma complementação. O apaixonamento é o sacrifício do ego à libido objetal, um processo de transferência com tendências neuróticas. Freud ainda menciona como narcisismo remanescente o exemplo dos pais que mimam seus filhos, dando-lhes de tudo e recusando-se a ver-lhes as falhas, também numa projeção narcísica infantil de suas faltas sobre a prole (FREUD, 2006c, p. 98).

A epítome do fenômeno narcísico segundo Freud (2006c, p. 95-6), porém, seria uma definição perfeitamente cabível da mulher coquete: “[a]s mulheres,” afirma ele,

especialmente se forem belas ao crescerem, desenvolvem certo autocontentamento que as compensa pelas restrições sociais que lhes são impostas em sua escolha objetal. Rigorosamente falando, tais mulheres amam apenas a si mesmas, com uma intensidade comparável ao amor do homem por elas. Sua necessidade não se acha na direção de amar, mas de serem amadas; e o homem que preencher essa condição cairá em suas boas graças. A importância desse tipo de mulher para a vida erótica da humanidade deve ser levada em grande consideração. Tais mulheres exercem o maior fascínio sobre os homens, não apenas por motivos estéticos, visto que em geral são as mais belas, mas também por uma combinação de interessantes fatores psicológicos, pois parece muito evidente que o narcisismo de outra pessoa exerce grande atração sobre aqueles que renunciaram a uma parte de seu próprio narcisismo e estão em busca do amor objetal. O encanto de uma criança reside em grande medida em seu narcisismo, seu autocontentamento e inacessibilidade, assim como

também o encanto de certos animais que parecem não se preocupar conosco, tais como os gatos e os grandes animais carniceiros. Realmente, mesmo os grandes criminosos e os humoristas, conforme representados na literatura, atraem nosso interesse pela coerência narcisista com que conseguem afastar do ego qualquer coisa que o diminua. É como se os invejássemos por manterem um bem-aventurado estado de espírito – uma posição libidinal inatacável que já abandonamos. O grande encanto das mulheres narcisistas tem, contudo, o seu reverso; grande parte da insatisfação daquele que ama, de suas dúvidas quanto ao amor da mulher, de suas queixas quanto à natureza enigmática da mulher, tem suas raízes nessa incongruência entre os tipos de escolha de objeto.

O grande pai da psicanálise foi, logicamente, fruto dos mitos de seu próprio tempo. Ele explicou a saturação sexual dos corpos femininos, observada em análises de Rousseau e Diderot, por exemplo, sob a ótica do complexo de castração, da falta (do pênis). Para Freud (FREUD, 2006c, p. 95), “[o] amor objetal completo do tipo de ligação é [...] característico do indivíduo do sexo masculino”. Na mulher haveria, portanto, uma pré-disposição natural ao narcisismo, à permanência no estado de latência sexual, e, como se pode anteciper, à excelência do jogo coquete, que demanda um estado de “autocontentamento e inacessibilidade” similar ao que se verifica nos felinos e nos animais predatórios. Mais uma vez duas imagens que elucidam os dois posicionamentos mais recorrentes em relação à figura da coquete: ora, um gato, fascinante e inofensivo; ora, uma leoa ou pantera, igualmente ou talvez ainda mais fascinante, mas perigosa, sagaz, predadora de homens – como é o clássico caso de Becky Sharp. De todo modo, Freud, diferentemente de Diderot, enxerga o impulso narcísico sob a ótica psicanalítica, não meramente fisiológica ou social.

Diante da bipolaridade transcendência/imanência, falo/útero, fixada pelo virtualmente trans-histórico discurso falocêntrico, ao homem cabe o impulso sexual integral, completo, o desejo de consumação da relação heterossexual, enquanto à mulher cabe a submissão ao seu papel secundário ou a prisão narcísica de seu próprio ego. Disso se pode depreender que um homem prisioneiro de suas vaidades, como o próprio Narciso do conto, não somente apresenta a sexualidade castrada de uma mulher como antinaturalmente não responde à pulsão de vida primordial à continuidade da espécie, desperdiçando suas energias em jogos de conquista que tantas vezes não levam à consumação, mas apenas à gratificação do amor-próprio. Ainda assim, tais homens, como Henry Crawford de *Mansfield Park* (1814), de Jane Austen, ou mesmo o famoso Dorian Gray, podem ser extremamente sedutores em sua autoconfiança, autocontrole, na aparentemente perfeita indiferença aos egos de outrem e entrega ao seu narcisismo primordial. O narcisismo exacerbado, a extrema autoerotização em consonância com o processo sentimental de descorporealização do sexo, é talvez o que melhor distingue o

homem coquete ou o dândi, do libertino da Restauração – que era vaidoso, sim, mas de suas conquistas, num impulso erótico centrífugo, não centrípeto.

Na frigidez “inacessível”, “imutável” da mulher narcísica, reside, segundo Freud, uma fonte de encantamento que é o próprio eco deslumbrado do impulso narcísico do homem que a deseja. Este homem sexualmente maduro, porém, desprende-se parcialmente de seu ego em busca da gratificante conquista do objeto de seu desejo, e da relação sempre arriscada com o ego dela – sob o risco de prejuízo ao seu. Porque o ego amadurecido envolve-se em riscos reais por entender que a relação verdadeira com outro ser é cheia deles, mas cheia de outras compensações. Em tratando de guerras e morte, Freud (2006c, p. 300) afirma que

[a] vida empobrece, perde em interesse, quando a mais alta aposta no jogo da vida, a própria vida, não pode ser arriscada. Torna-se tão chã e vazia como, digamos, um flerte nos Estados Unidos da América, no qual desde o início fica compreendido que nada irá acontecer, em contraste com num caso amoroso na Europa, no qual ambas as partes constantemente devem ter em mente suas sérias consequências.

Freud descreve como um flerte estadunidense aquilo que Simmel entende pelo jogo refinado do coquetismo, mas enquanto aquele o julga infantil por não envolver a consumação do desejo erótico, este o julga altamente desenvolvido para servir aos seus próprios propósitos dentro da lógica maior dos jogos de sociabilidade da civilização contemporânea nas grandes cidades. Num estudo associativo e comparativo da narcísica de Freud com a coquete de Simmel, tipos cuja junção conceitual ela chama “narquete”, a socióloga Julie Walsh (2014, p. 136) afirma que

whereas Simmel has emphasised his coquette’s capacity to take pleasure in *leaving herself behind*, Freud stresses the narcissist’s capacity – or perhaps the compulsion – to *leave others behind*. We recall that the point of attraction for Freud was ‘the consistency with which the narcissist manages to keep away from their ego anything that would diminish it’ (1914a, 89). This stands in stark contrast to the coquette who actively desires a particular diminution of her ego. [...] for Freud the narcissistic mode of object-choice *shores up* the ego, whereas for Simmel the commitment to flirtation *suspends the ego*. There is a definite note of egoic defence in Freud’s account which is absent in Simmel’s. [...] for Freud it is the apparatus of the mirror which structures the narcissist’s desire for her environment to reflect back her own image (*I shall only engage with those who affirm my ego-ideal*); whereas for Simmel it is the apparatus of the mask that permits embrace the impersonal rhythms of sociability (*I shall only engage once private questions of ego are abandoned*).

Freud lê o fenômeno do coquetismo em referência ao corpo rígido de suas teorias acerca da sexualidade humana, em que homem e mulher ocupam, representam, determinam e são determinados por polos contrários. Dentro dessa perspectiva, o coquetismo não é avaliado pelo que é em si, mas pelo que não é em relação a uma relação heterossexual tradicional. Ele é compreendido enquanto ausência, evasão, defesa, uma perversão compulsiva que precisa ser necessariamente curada para permitir um estágio de gratificação mais real e pleno.

Curiosamente, o narcisismo em si não sofre essa reprimenda, ao contrário exerce fascínio, pois, além de não impedir a consumação do sexo em si, e de mesmo instigá-la (ou instigá-la no homem, que é o que parece importar), não envolve a manipulação consciente por parte da mulher de seu poder de sedução.

Simmel, por outro lado, avalia o fenômeno no interior de suas teorias sociológicas de sociabilidade e de relações de poder entre indivíduos, e o analisa em referência ao fenômeno em si mesmo. Assim, o coquetismo figura simplesmente como uma performance intencional, autocontrolada, sofisticada, visando à gratificação imediata, quando muito imaginariamente erótica. Enquanto a narcísica freudiana traz seu ego à tona, expondo-o e buscando nos olhares dos outros um mero espelho de sua própria opinião absoluta de si mesma, a coquete simmeliana preserva seu ego, oferecendo apenas uma máscara com a qual interage superficialmente. A autossuficiência que em Freud figura como o fruto de uma incompletude, de uma imaturidade psíquica inconsciente, em Simmel é consciente e artificial e, por isso mesmo, empoderadora para a mulher envolvida. Logicamente se a vida da mulher em questão se resume a esses jogos, numa eterna ocultação do seu ego, se o jogo confunde-se à própria essência da vida, então pode mostrar-se danoso a esse ego que jamais se expressa, jamais se encontra e se vê refletido no mundo externo; mas então se mostra tão viciado e danoso quanto qualquer outro jogo ou esporte ou forma de prazer que controla integralmente a vida de um indivíduo.

Para Walsh (2014, p. 136), porém, não há uma oposição absoluta entre ambas as figuras, pois “the enigma of the mirror-image is its otherness. [...] Narcissus’ reflection is masking *and* mirroring; concealing *and* revelatory in turn”. É a consciência desse outro, desse ideal do ego, que Narciso, o ego, vê refletido no rio, e jamais consegue alcançar devido ao movimento inesgotável da correnteza, da vida que segue nos afastando de nós mesmos. Assim, a coquete que mascara também reflete o ideal do ego de outrem, e ambos alimentam ideais egoicos no mascaramento de seus egos. Sendo como for, existe uma notória vulnerabilidade em uma forma de sociabilidade que não permite a expressão de um ego “real”. Apesar de empoderadora sob o aspecto do jogo, a experiência parece refletir mais uma vez a impossibilidade da plena expressão social e gratificação social da narquete – ou das mulheres como um todo.

2.4 Quebra-se o Leque

É como um navio em meio às ondas de súditos que a grande narquete Millamant é descrita surgindo em sua primeira cena em *The Way of the World*. E a vela do navio é o leque com que ela abre sua majestosa passagem. Talvez a maior coquete da restauração, ela não é em momento algum assim denominada ao longo da peça, embora apresente todos os predicamentos necessários.

Apesar de dona de uma vaidade infantil, narcísica, tantas vezes criticada pelo seu favorito, Mirabell, seu coquetismo é calculado, e justificado por ela mesma mais de uma vez como uma insubmissão à condição desigual à mulher representada pelo casamento, como um contraponto justo no jogo de poderes entre os sexos, como manifestação de resistência ao sistema social injusto de seu tempo (e de todos os outros do porvir, diga-se de passagem). E o que é mais importante: na leitura de um novo “*way of the world*”, Congreve parece legitimar também o ponto de vista da coquete ao oferecer um desenlace bastante burguês, tentativamente mais democrático e igualitário, representado pelo contrato matrimonial (ainda que informalmente oral) entre ambas as partes. Desse modo, tem-se a maior liberdade da figura da mulher (e quem melhor para encarná-la do que a coquete?), elemento típico da Restauração, empregada não apenas em jogos vazios de sedução, mas na justa tentativa de resolução da desigualdade social entre os sexos – e entre as classes ou castas.

The Way of the World parece propor soluções para as complexas questões morais, especialmente acerca do amor e do casamento, levantadas e não solucionadas por *The Country Wife* um quarto de século antes. Na peça de Wycherley, Horner não é punido no final por suas libertinagens e trapanças, Margery, a antes inocente *country wife*, não consegue escapar nem lícita, nem ilícitamente (com Horner) do marido, Pinchwife, devido à inviolabilidade do casamento, e Alithea, a única personagem de fato virtuosa da peça, vê seu próprio julgamento moral cair por terra com a exposição do caráter questionável de Sparkish, o noivo tolo com quem ela permanecia apenas pelo senso de dever da mulher honesta, e casa-se com o tradicional herói Harcourt. As instituições são falhas e não se pode confiar em ninguém – conclui-se ao fim dessa peça atipicamente sagaz e sombria que se recusa a oferecer um alívio cômico pleno numa atmosfera punitiva sem qualquer sugestão moralizante evidente.

The Way of the World é produto de uma mudança no gosto do público a partir da década de 1690. Brian Corman (2000, p. 65) define essa nova fase da comédia setecentista nos seguintes termos:

[t]he prevailing change was one away from the social values that inform so much of Carolean comedy in favor of moral values of a more traditional and timeless sort, values shared in common by many pre-Restoration and post-Carolean comedies. The major casualty is the rake. Rakish behavior does not instantly vanish, but its prominence is reduced, and more talked about – often in the past tense – than represented. Rakes reform; the rake unreformed by the end of the play is marginalized as an antisocial being.

The decline of the rake is accompanied by the decline of wit as the quality that distinguishes superior characters. [...] Libertine values are replaced by a new set of social virtues that emphasize the importance of honesty, decency, amiability, and integrity.

Os tipos sensuais começam a sofrer as pilhagens simbólicas do novo *pathos* em ascensão. A transformação que se opera primeiramente com o libertino – a quem é oferecida a escolha entre reformar-se ou ser marginalizado ao final das peças – ocorrerá com a coquete, especialmente a partir de meados do século seguinte, ambos os casos frutos desse mesmo processo de domesticação e contenção dos impulsos libidinosos do teatro de restauração pela nova moralidade em voga. O fenômeno da morte simbólica do *rake* está patente na peça de Congreve, em que Mirabell é claramente um libertino reformado pelo amor a Millamant: conquistas passadas, como a de Arabella Fainall, filha de Lady Wishfort e prima da protagonista, resurgem para prejudicar seus novos planos.

Congreve elege como sua protagonista uma personagem cujo nome evoca o poder de sedução da coquete: Millamant, do francês *mille amants* (mil amantes). Era tradição do teatro estereotípico desse período informar as características mais marcantes dos personagens por meio dos nomes, como Horner (do inglês *horn*, chifre: aquele que dá chifres), Pinchwife (do inglês *pinch*, beliscar, e *wife*, esposa), Fainall (do inglês *feign all*: enganar a todos), Wishfort (do inglês *wish* e do francês *fort*: desejo forte), Wilful (do inglês *will* e *full*: cheio de vontade), etc. Mirabell, o herói galante, tem um nome mais recorrente em mulheres, Mirabelle (do francês *mirer*, refletir-se, e *belle*, bela), que também é o nome de uma espécie de ameixa amarela em francês, e que vem da palavra *mirabilis* do latim, que significa “maravilhoso”, “maravilhosa beleza”. Estabelece-se a excelência do personagem já pelo nome.

Millamant essencializa o estereótipo da coquete, com sua vaidade, inconstância, leveza e teatralidade, mas também o extrapola e ressignifica, colocando em questão várias crenças pré-concebidas a respeito da coquete e estabelecendo novos parâmetros sobre os quais se pensar a figura. Como outros personagens da peça, inclusive as personagens mais vilanescas Lady Wishfort, Mrs. Fainall e Mrs. Marwood, Millamant é uma figura complexa e matizada. Richard Kaye inclusive aponta para o fato de que, marcando a virtude da mulher coquete, Millamant mantém-se afastada de todos os jogos sensuais, adultérios e seduções

libertinas em que se envolvem as demais personagens femininas. “Coquetry is here primarily a verbal flair, a linguistic act in lieu of amorous action” (KAYE, 2002, p. 61).

O famoso discurso em que Mirabell enumera as falhas da amada a Fainall, mesmo antes que ela surja em cena, é uma espécie de rompimento com um teatro mais caricaturizado e uma busca de humanização maior dos personagens, de seus sentimentos e das relações que estabelecem uns com os outros. O reformado *honnête homme* que pode ser considerado uma representação apologética de muitas aspirações e valores burgueses declara que listara os defeitos da amada com o objetivo de odiá-la, mas que acabou por habituar-se a eles como se fossem seus, e dentro em breve viria a apreciá-los: tornavam-na quem ela era, com todas as suas especificidades. “I like her with all her faults,” afirma ele; “nay, like her for her faults. Her follies are so natural, or so artful, that they become her; and those affectations which in another woman would be odious, serve but to make her more agreeable.” (CONGREVE: 1997, p.258). Mirabell reconhece a máscara da coquete como parte de quem ela é, seja natural ou artificial, e diz-se mais apaixonado amante precisamente por seguir amando o que melhor conhece a cada dia.

Diálogo semelhante transcorre entre Philinte e Alceste d’*O Misanthropo*, de Molière. O primeiro questiona por que, diante dos amores da “sincera Éliante” e da “dura Arsinoé”, o amigo prefere a “sedutora” Célimène, com seu “humor coquete e maldizente”. Ao que o herói misantropo responde: “Eu vejo seus vícios, ‘stou sempre a condená-la;/ Mas, seja como for, continuo a amá-la;/ Mas tem graça, também; e o meu ardor e a calma/ Com o tempo hão de purgar de vícios a sua alma” (MOLIÈRE, 2014, p. 25-6). Diferentemente de Mirabell, Alceste visa a reformar sua coquete e, diferentemente ainda de Mirabell, Alceste desiste de Célimène ao final da peça, quando ele lhe oferece casamento a custo de ela segui-lo misantropicamente ao “[seu] deserto, onde [jurou] viver” (MOLIÈRE, 2014, p. 120), e ela não aceita, preferindo “o mundo”.

Por que há de importar-se com o resto do mundo?
Seus desejos comigo não estão satisfeitos?

CÉLIMÈNE

A solidão assusta vinte anos feitos:

Minha alma não é assim tão grande e forte,

Para achar que esse plano seja a minha sorte. (MOLIÈRE, 2014, p. 121).

A resposta de Célimène soa deveras plausível aos ouvidos contemporâneos: não parece sensato ou empático sugerir a uma jovem de vinte anos que, como diz a própria Célimène, “se enterre” no campo apenas com o marido por companhia. A legitimidade do desejo de Alceste no interior da peça, contudo, figura ambígua, e para os espectadores há um

claro debate entre, mais uma vez, verdade/natureza e falsidade/cultura – debate que de um modo ou de outro se mantém até hoje e cujos desdobramentos definem o valor de determinadas obras, personagens e manifestações culturais de toda sorte em cada época. Parece claro que, para se viver em sociedade – e ainda mais uma sociedade regida por minuciosas regras de *politesse* como a seiscentista –, é necessário mentir ou mascarar verdades, razão pela qual a coquete se apresenta como modelo ideal de adequação social, tendo a máscara de sua beleza, da maquiagem ou do leque como armas típicas no jogo de representação da vida.

A concepção de *verdade* do ser é também motivo de questionamento em *The Way of the World*, como em provavelmente a maioria da dramaturgia do século, mas a proposta política de Congreve para esse debate universal é bem menos bipolar do que fora a de Molière trinta anos antes. Congreve era conhecidamente Whig e, na disputa central da peça entre os dois *wits*, o aristocrático e tirânico libertino Fainall e o ex-libertino, brilhante conciliador e estrategista Mirabell, o autor metaforiza a transição ideológica em curso no período, reconstruindo anedoticamente no plano social a “revolução” política de 1689 como uma revolução (e não um golpe, como viam os jacobitas), sob o ponto de vista Whig – ou seja, anti-Stuart em particular, antiabsolutista e parlamentarista em geral. Toda a ação gira em torno do jogo de interesses entre Mirabell e Fainall, metaforizado no jogo de cartas da primeira cena.

Fainall deseja tomar o controle das posses da esposa, da sogra, Lady Wishfort, e de Millamant, que é sobrinha de Lady Wishfort e prima emprestada dele. A fortuna de Millamant está vinculada à aceitação da mesma do noivo que sua tia escolher e, para complicar um pouco a trama, Lady Wishfort detesta Mirabell porque este tivera um caso com sua filha Arabella antes de ela se casar com Fainall, quando ainda era a viúva Mrs. Languish. Mirabell deseja a mão de Millamant e seu dote de £6000. Os dois, tendo interesses comuns no jogo, desafiam um ao outro, e Mirabell previne o adversário ironicamente entre as cartas, já na primeira cena: “I’ll play on to entertain you” (CONGREVE, 1997, p. 255). Na verdade o jogo já está ganho, porque o herói possui um contrato assinado por Arabella enquanto ele e ela ainda eram amigos, por meio do qual ela colocara legalmente sob sua confiança toda a sua propriedade – consciente de que se casava com um crápula, mas no desespero de que o casamento ocultasse a ruína de sua reputação pela suspeita de que esperava um filho de Mirabell. Ao final da peça, depois de muitas tramoias e subtramas típicas do teatro da Restauração, sob a promessa de Lady Wishfort de que teria a mão de Millamant, ele se faz o salvador de fortunas e reputações ao revelar o contrato e eliminar as pretensões de Fainall –

que, pela honra cavalheiresca, não o ataca, mas sai humilhado e vingativo. Assim, nada é resolvido pelo poder hierárquico ou pelo complexo jogo político cortesão, mas pela lei, um instrumento cada vez mais sofisticado e legítimo de solução de querelas entre iguais. “Confusion!” exclama um indignado Fainall diante de uma derrota pessoal que parece representar a mudança dos tempos, uma nova *verdade* do mundo. Ao que Mirabell significativamente responde: “’tis the way of the world, sir” (CONGREVE, 1997, p. 317).

Apesar de valores políticos evidentemente burgueses, porém, a peça guarda muitas diferenças ideológicas em relação às que viriam meio século depois, com a consolidação – no teatro melhor representada pela lei de censura de 1737 – desses mesmos valores nos planos social e cultural. No aspecto da corte amorosa da peça, Congreve parece propor um afeto mais, por assim dizer, realista, que seja capaz de abranger a totalidade do ser – a *verdade* estando, portanto, não na condenação da *politesse* e da coqueteria e a apologia ao “homem puro”, antissocial, como afirma Alceste, mas na integração entre os aspectos social e natural que compõe o indivíduo – integração que a um tempo o conecta à sociedade e o particulariza. A *verdade*, sinônimo de sinceridade absoluta e por vezes grosseira (o que se convencionou popularmente chamar, em português, *sincerício*¹²), não é, claramente, o elemento estruturador essencial das relações sociais, como fica claro na pergunta de Mirabell a Witwoud, referindo-se ao irmão deste, Sir Wilfull: “What! he speaks unseasonable truths sometimes, because he has not wit enough to invent an evasion?” (CONGREVE, 1997, p. 262). O elemento estruturador e conciliador ainda é, para Congreve como o fora para Wycherley, o *wit*: aqui melhor compreendido como bom senso, razão, e também inventividade discursiva, ele permanece como o mais adequado intermediário e termômetro das relações humanas, propiciando as necessárias evasões para que se evite a mentira sem se dizer a verdade.

Apesar de igualmente exaltar o *wit*, Wycherley não o julga moralizante: muito ao contrário, parece que facilita os mascaramentos e falsidades, como teria concordado Alceste. Graças à solução talvez um tanto moderna de Congreve, que aponta de fato como exemplar a postura de Mirabell em aceitar artifício e natureza como aspectos constitutivos do ser, a coquete Millamant não apenas pode manter-se essencialmente coquete sem renunciar à instituição do casamento, como ainda pode negociar, na clássica cena do acordo pré-nupcial entre os amantes, suas condições, o que se dispõe a oferecer e o que aceita ceder.

¹² Uma combinação de “sinceridade” e “suicídio” que evidencia o caráter por vezes antissocial da sinceridade, do “dizer a verdade”. O surgimento recente do termo pode apontar, talvez, para uma tendência ideológica contemporânea mais alinhada a de Congreve do que a de Molière e mesmo de Rousseau, que, um século depois, julgava ser o homem naturalmente bom e sua corrupção, fruto das inescapáveis lições de sociabilidade.

Além de mais complexa que as demais heroínas cômicas do período, Millamant é uma coquete autoconsciente e consciente do mundo em que vive: não quer se casar, pois reconhece que o contrato legal cerceará suas liberdades e vedará a admiração de que ela é objeto e que a caracteriza e agrada. “I’ll never marry,” afirma ela, “unless I am first made sure of my will and pleasure.” E, algumas linhas adiante, prossegue suas lamentações pela liberdade abdicada quase que como por um amante perdido:

My dear liberty, shall I leave thee? My faithful solitude, my darling contemplation, must I bid you then adieu? Ay-h adieu – my morning thoughts, agreeable wakings, indolent slumbers, all ye *douceurs*, ye *sommeils du matin*, adieu? (CONGREVE, 1997, p. 296).

A esse dilema, Congreve responde com o *proviso* que torna possível o desfecho matrimonial sem corromper inteiramente a liberdade, a individualidade, o narcisismo indolente e todo o caráter coquete de Millamant. Mesmo depois do processo de vulgarização que sofreu a figura literária da coquete como um todo a partir de meados do século XVIII, com o fenômeno romanesco que foi *Pamela*, coquetes *witty*, refinadas e socialmente críticas como Millamant mantiveram sua presença marcante nos romances – como Betsy Thoughtless, Lady Delacour, Lady Susan, Mary Crawford, Gwendolen Harleth, Rosamund Vincy, Bathsheba Everdeen e a própria Becky Sharp. A diferença em *The Way of the World* é que enquanto todas as outras são quebradas pelo *pathos* sentimental, em reformas morais ou tragédias melodramáticas, Millamant, ainda que criticada por Mirabell, tem suas reivindicações validadas pela mesma lógica contratual que arremata a trama central da peça – a quase alegórica disputa socioeconômica entre Mirabell e Fainall. Coerente em relação à retórica da confiança na palavra e no direito, Congreve oferece uma solução para o casal principal que propõe, ainda que indiretamente, uma resposta peculiar à “questão da mulher”, que não ecoa nem o discurso de objetificação feminina extrema da Restauração, nem o de extrema subjetificação descorporealizada da futura tradição sentimental.

Por ser consistente com o argumento central da peça, o famoso contrato pré-nupcial não pode ainda ser considerado mera manobra satírica à la Defoe ou Swift por parte do autor da peça. Somos dados a crer na palavra de Mirabell quando ele salva as fortunas das três mulheres ao final, devolvendo toda a propriedade que lhe fora confiada legalmente pelo *deed of trust*. Ainda que a lei matrimonial lhe salvaguardasse o direito de voltar atrás e subjugar a noiva, há fortes indícios de que cumprirá sua palavra também com ela após o casamento, ainda que esse não passe de um contrato de confiança. Segundo Richard Braverman (1993, p. 213) em sua análise da reprodução do corpo político na peça, Mirabell “represents a socio-

political order based on relations of trust. [...] [his] power is judicial rather than prescriptive: the *honnête homme* of the piece, he defeats his rakish rival because he controls the law.” Ainda segundo Braverman, a personalidade carismática do herói aponta para a deficiência das lideranças Whig em proverem o imaginário popular de uma figura política “with the seductive aura of the Stuarts as he [Congreve] revised the erotics of power”. Ou seja, sendo uma figura política tão ou mais sedutora do que a figura sexual de Millamant, Mirabell é investido por Congreve da autoridade necessária para persuadir-nos sem esforço de que podemos confiar em sua promessa de um casamento mais igualitário entre os dois.

O casamento enquanto comunhão intelectual, espiritual e racional definirá a tônica das discussões sobre a nova família nuclear burguesa ao longo do século XVIII. Na famosa conclusão sem explicações definitivas para o fenômeno, do historiador Christopher Hill (1978, p. 462), “[a]ll the historian is entitled to say is that talk about marriage for love has increased.” O que diferencia o caso de Mirabell e Millamant, contudo, é a coquete. Ela joga, manipula, adia, seduz, afasta, reivindica, negocia e, ao final, sai do longo processo de corte amorosa sem deixar de ser essencialmente o que é. Diferentemente da típica estrutura dos *bildungsromans* que responderia tão perfeitamente aos impulsos de domesticação do corpo e da alma femininas no futuro, Millamant, embora se case com o herói burguês por amor, não se modifica substancialmente, não evolui, não aprende uma lição moral grandiosa. Quase imoldável porque menos vítima da superabundante sensibilidade das heroínas romanescas que viriam, ela fura quase incólume os mares da narrativa, “i’faith, full sail, with her fan spread and her streamers out, and a shoel of fools for tenders”, com “the beau monde throng[ing] after [her], and a flock of gay fine perukes hovering around [her],” (CONGREVE: 1997, p. 272) como define um fascinado Mirabell.

Apesar de não exigir mudanças fundamentais em Millamant e apesar de consentir com muitas de suas demandas de liberdade e poder, Mirabell mostra-se conhecedor nato dos jogos da corte e da coqueteria, e faz suas exigências, cerceia liberdades, deixa claro em seu discurso que não será um *fop*, que sua – por assim dizer – liberalidade não implica um outro lado geralmente complementar à essa cultura: a convivência com *cuckoldries*. Diferentemente do *wit* que Horner defende que uma mulher (especialmente uma “de qualidade”) deve ter para saber enganar seu marido, o *wittol* é o tipo de *cuckold* cujo *wit* se limita ao simples conhecimento tácito das traições da esposa – que ele escolhe ocultar pela sua reputação. Em *The Merry Wives of Windsor*, por exemplo, a misoginia endemonizadora da mulher é incitada em Ford nem tanto pelo ciúme da esposa, mas pelo pavor de se ganhar a alcunha de corno:

See the hell of having a false woman! My bed shall be abused, my coffers ransacked, my reputation gnawn at; and I shall not only receive this villainous wrong, but stand under the adoption of abominable terms, and by him that does me the wrong. Terms! names! Amaimon sounds well; Lucifer, well; Barbason, well; yet they are devils' additions, the names of fiends: but cuckold! wittol! cuckold! The devil himself hath not such a name. Page is an ass, a secure ass; he will trust his wife, he will not be jealous: I will rather trust [...] a thief to walk my ambling gelding, than my wife with herself: then she plots, then she ruminates, then she devices; and what they think in their hearts they may effect, they will break their hearts but they will effect. Heaven be prais'd for my jealousy! [...] Fie, fie, fie! cuckold! cuckold! cuckold!

Em *The Franklin's Tale*, narrativa de *The Canterbury's Tales*, de Geoffrey Chaucer, Dorigen e Arveragus comprometem-se a um casamento igualitário, como Millamant e Mirabell, mas, na ausência prolongada do marido, Dorigen, pressionada pela corte amorosa de Aurelius, promete entregar-se a ele se ele remover todas as rochas do litoral da Bretanha. Aurelius consegue com a ajuda de um mágico criar a ilusão da submersão das rochas e vai reclamar seu prêmio, mas Arveragus já retornou e Dorigen tem de decidir se mantém a promessa, traindo o marido, ou se não a cumpre para manter-se fiel. Como a palavra de um cavalheiro ou uma dama era algo tão importante quanto a fidelidade, ela se vê no dilema entre manchar seu corpo ou seu nome. O honrado Arveragus a impele a cumprir a promessa, contanto que não a revele a mais ninguém – sob pena de morte. Age, portanto, como um *wittol*. Ela poderia ter escolhido deixá-lo um mero *cuckold* inconsciente, mas ao dar-lhe o *wit*, negou-lhe a ignorância que para tantos, como se diz popularmente, é uma bênção. E, fazendo um último uso da sabedoria popular, pode-se resumir tudo ao dizer que Dorigen, podendo manter Arveragus um corno enganado, torna-o um corno manso. Logicamente, a responsabilidade dele está em consentir com o acordado numa postura que, em tempos individualistas como os nossos talvez interpretada como desapegada e até masoquista, explica-se na mais holística Idade Média pelo valor da honra no código cavaleiresco – elemento estruturador social de suma importância num período em que o sistema legislativo intermediador de conflitos ainda engatinhava num mundo iletrado, e em que a honra era medida pela manutenção da palavra concedida.

As exigências de Mirabell evidenciam ao espectador o seu conhecimento minucioso do sistema matrimonial de sua época e seu desejo de manipulá-lo da melhor maneira possível. Ele sabe que parte da responsabilidade da fidelidade feminina está na virtude e no *wit* da esposa – se Dorigen tivesse mais de um ou de outro, não teria concedido sequer a uma promessa absurda – e a outra parte, no controle do marido. Em *The Country Wife*, o erro de Pinchwife está em crer que a responsabilidade é toda sua e que, por isso, tanto melhor que a esposa seja ignorante; o erro de Sir Jasper Fidget está em crer no oposto, em confiar demais

em sua esposa e em si mesmo. Mirabell valoriza o *wit* de Millamant – que inclusive permite que ambos acordem as condições do futuro contrato com riqueza de detalhes –, mas reconhece a necessidade do seu papel regulador das liberdades da esposa. Conhecendo o sistema, ele, depois de escutar as exigências dela, pede para fazer as suas, e parte das suas limitações ao que ela deseja traz à luz pontos fracos correntes da vigilância dos maridos de sua época. E vigiar a mulher significa, em suma, reprimir o coquetismo. Somente um herói com o porte intelectual de Mirabell, parece dizer-nos Congreve, pode casar-se com a coquete, aceitá-la e amá-la como tal e não bancar o tolo por isso.

O grande jogador segurando seu ás vencedor, o *deed of trust* com a assinatura de Mrs. Fainall, desde o início, Mirabell orchestra toda a ação da peça como um exímio maestro, à la Próspero de *The Tempest*, quase como se fosse a própria voz autoral da peça. Ele segura seu ás não apenas para divertir-se com as tentativas de domínio amadoras de Fainall, mas também para ganhar o tempo de que precisa para conquistar Millamant – sem a qual ele também nada desfrutaria do dote que pode tê-lo consolado na bem-intencionada devolução da propriedade de Mrs. Fainall que lhe fora confiada. Depois de conseguir o “sim” de Millamant, ele arma ainda um esquema com ela e Sir Wilful por meio do qual ela simula o consentimento ao casamento com esse cavalheiro para agradar a tia, Lady Wishfort, e para que Mirabell volte às boas graças da matrona. Ele consegue a promessa da senhora de que, se conseguisse solucionar a questão da fortuna e reputação de sua filha Arabella Fainall, ela (Lady Wishfort) voltaria atrás em casar Millamant com o sobrinho. Quando ele revela o *deed* e todo o seu esquema bem engendrado, restitui a paz a todos – menos aos vilões Fainall e sua amante Marwood –, ganhando noiva, dote e aprovação geral daqueles cujas vidas ele manipulara, adiando resoluções e prazeres ao compasso de seus próprios interesses.

Apesar de toda essa amplitude de controle, Mirabell reconhece a única variável de sua equação perfeita: a inconstância dos desejos de sua coquete. “A fellow that lives in a windmill has not a more whimsical dwelling than the heart of a man that is lodged in a woman,” (CONGREVE: 1997, p. 276) afirma ele com algumas das muitas significativas imagens que usa para descrever o “whirlwind” Millamant. “There is no point of the compass to which they cannot turn, and by which they are not turned; and by one as well as another, for motion, not method, is their occupation” (Id.). Movimento, e não método, é a palavra de ordem da dinâmica coquete. No ir e vir do leque, ela a um tempo diz que “sim” e que “não”, ela oculta e revela, ela distrai, brinca, seduz, hipnotiza, ilude, transporta, eleva, transcende – a si mesma e ao outro. No bailar do leque, o ego da coquete dança num jogo de presenças e ausências que nunca se deixa fixar de todo. “To know this, and yet continue to be in love,” diz Mirabell logo

em seguida, “is to be made wise from the dictates of reason, and yet persevere to play the fool by the force of instinct” (Id.). O grande orquestrador da peça reconhece a falibilidade de sua razão e mesmo de sua sabedoria ante a inconstância dos desejos e sentimentos da mulher. E mais especificamente da mulher coquete, que pode ser entendida pelos discursos falocêntricos de todos os tempos, entre religiosos e científicos, como a epítome do feminino – tanto em sua psique (a narcísica de Freud) quanto em suas relações sociais (a coquete de Simmel).

MIRABELL: Do you lock yourself up from me, to make my search more curious? Or is this pretty artifice contrived, to signify that here the chase must end, and my pursuit be crowned, for you can fly no further?

MILLAMANT: Vanity! No—I'll fly and be followed to the last moment; though I am upon the very verge of matrimony, I expect you should solicit me as much as if I were wavering at the gate of a monastery, with one foot over the threshold. I'll be solicited to the very last; nay, and afterwards. (CONGREVE, 1997, p. 296).

Navio que abre passagem entre as ondas de admiradores, redemoinho que adentra o recinto devastando a tudo e a todos, Millamant é, neste diálogo, o pássaro arisco que, na força de um ponto de exclamação e de um “Não” categórico isolado por um travessão, recusa-se, debate-se, reluta “to the very last” ao aprisionamento de toda mulher – o casamento. Ela acusa Mirabell de vaidade por acreditar que ela manipula sua aparência ou discurso por ele (“There is not so impudent a thing in nature as the saucy look of an assured man, confident of success” [CONGREVE, 1997, 296]). Mais cedo na peça, porém, ela quebrara um leque na efusão de seus “violent airs” logo após ter deixado Petulant, um tolo que nada diz e contradiz a tudo. Mrs. Marwood tenta convencê-la de uma espécie de lugar-comum nas peças do período: da importância dos *fools* para “blind her affair with a lover of sense” (CONGREVE, 1997, p. 283). Nada a tranquiliza, porém, e, quando fala de Mirabell, ela quase quebra o segundo leque dado por Mincing, sua criada. Sendo o leque o símbolo máximo da inconstância coquete, pode-se deduzir daí que, avaliando suas opções, ela começa, a partir dali, ainda que agitada e resistentemente, a pressentir em si mesma uma preferência, ou a deixá-la transparecer. Não é por acaso que Mirabell sente, algumas cenas adiante, que a caçada está prestes a terminar, pois ela já não pode (ou quer) mais bater suas asas.

Em seus estudos acerca do papel da coquete na redefinição dos espaços de sociabilidade na literatura do século XVIII, Theresa Braunschneider (2009, p.93) chama atenção para a herança etimológica da palavra “vaidade”, a *vanitas* do latim que também exprime vazio, e a associa à outra palavra também chave da descrição da coquete, leveza/leviandade (*levity*), para mostrar como a ideia transmitida pela imagem da coquete não é apenas a de superficialidade, mas também de ausência de “peso”, de gravidade (em oposição à grave *prude*), e, portanto, de constante movimento. Segundo Braunschneider

(2009, p. 94), a coquete contraria a lei newtoniana da gravidade por ser um corpo sem peso que, no entanto, atrai outros corpos. O movimento desses corpos “airosos” (*airy*) abrange diversos níveis: tanto os espaços públicos, que elas dominam com maestria e que redefinem com sua presença (como é o caso da igreja que, pela presença da coquete, pode ser de repente transmutada num espetáculo teatral ou desfile), quanto os espaços privados, como os *drawing rooms* que serão reduzidos ao domínio das damas ideais dos novos tempos. Mesmo o corpo da coquete é constante metamorfose, constante evasão de sentido, de fixidez, imprevisível e fugidio a categorizações, ao aprisionamento dos discursos essencializantes.

Mindful of an ideology that would deem a virtue the reading of both devotional and domestic guides, we read critiques of coquettish levity as affirmations of a gendered order of bodily movement: Motion expresses desire, agency, autonomy; containment of women’s motion constitutes a limitation of their agency necessary to the fluid functioning of patriarchal social structures (BRAUNSCHNEIDER, 2009, p. 95).

Ao longo do século XVIII, desenrolou-se um processo de confinamento espacial da mulher em pelo menos três níveis: do espaço público ao confinamento privado, do confinamento privado ao corporal, do corporal ao espiritual ou discursivo. O romance torna-se o gênero consagrado do confinamento do feminino, como o processo narrativo de *Clarissa* (1748), de Samuel Richardson, pode melhor epitomizar. Despossuída de espaços de representação no mundo concreto, a mulher torna-se sujeito privilegiado do romance, e dele privilegiada consumista, e assim, simultânea e dialeticamente, como todos os fenômenos socioculturais, a ficção vai informando e moldando o *ser feminino* no mundo. O feminino como maximização da sensibilidade em voga é corporificado no texto, a essência da mulher como se a compreende, corporificada no texto, e, assim, as mulheres reais são desapropriadas de seus corpos, suas almas aprisionadas em tinta em papel para o deleite e equilíbrio espiritual dos homens.

Em *The Way of the World*, o coquetismo de Millamant pode ser comparado ao de sua tia, a coquette decadente Lady Wishfort. Uma das maquinações de Mirabell é disfarçar seu valete Waitwell para representar Sir Rowland, um pretendente à mão da matrona. A cena em que ela se prepara para recebê-lo ilustra bem o poder da “insustentável leveza” coquete:

LADY WISHFORT: Well, and how shall I receive him? In what figure shall I give his heart the first impression? There is a great deal in the first impression. Shall I sit? – No, I won’t sit – I’ll walk – aye, I’ll walk from the door upon his entrance; and then turn full upon him. – No, that will be too sudden. I’ll lie – aye, I’ll lie down – I’ll receive him in my little dressing-room; there’s a couch – yes, yes, I’ll give the first impression on a couch. – I won’t lie neither, but loll and lean upon one elbow, with one foot a little dangling off, jogging in a thoughtful way – yes – and then as soon as he appears, start, aye, start and be surprised, and rise to meet him in a pretty disorder – yes – oh, nothing is more alluring than a levee from a couch in some

confusion. – It shows the foot to advantage, and furnishes with blushes, and recomposing airs beyond comparison. (CONGREVE: 1997, p. 292-3).

Partindo de uma jovem atraente, os artifícios de Lady Wishfort inspirariam risos complacentes e até mesmo alguma dose de encantamento. Partindo de uma mulher de cinquenta e cinco anos, para a época já idosa, convidam ao riso satírico diante da exposição do ridículo, da decadência de uma classe, dos tempos, dos costumes. “An old woman’s appetite,” afirma Mirabell, “is depraved like that of a girl. ‘Tis the green sickness of a second childhood; and like the faint offer of a latter spring, serves but to usher in the fall, and withers in an affected bloom.” (CONGREVE, 1997, p.272).

Em fins do século XVIII e início do XIX, a literatura inglesa abunda em exemplos de coquetes decadentes como representação não apenas de uma sexualidade que vem a ser denominada histérica, mas também da decadência aristocrática da qual a cultura da coqueteria proveio. Lady Catherine de Bourgh e Mrs. Bennet são dois exemplos consagrados de coquetismo ultrapassado – uma, dona da coqueteria artificial aristocrática, e outra, fruto de um coquetismo narcísico comicamente predatório com um artifício vulgar, porque fingido, deslocado da classe. Quando as maquinações de Mrs. Bennet funcionam para precipitar o pedido de casamento de Bingley à sua filha Jane, Jane Austen, embora não endosse abertamente o coquetismo, faz com que a lógica coquete saia vitoriosa como reação aos excessos da tradição sentimental em seu tempo já mais temperada.

Se o coquetismo não fosse eficaz, não teria perdurado ou se tornado alvo de tantas críticas e estudos sérios. Enquanto arte, é extremamente visual e performático, como a fala de Lady Wishfort explicita. A descrição das ações da matrona transmite a sensação de contínuo movimento, inquietação. A abundância de verbos (“lie down”, “sit”, “walk”, “turn”, “start”, “rise”, “dangle off”, “jog”) evidencia essa agitação. Os objetos (“couch”, “door”) e o espaço físico (“entrance”, “dressing-room”) vão compondo toda uma cenografia que serve de suporte material ao espetáculo do coquetismo. O pé que se balança e sacode metonimiza o corpo, expressa os desejos voláteis da coquete, fazendo as vezes do costureiro leque. Lady Wishfort afirma ainda que “nothing is more alluring than a levee from a couch in some confusion”, confirmando que a sedução da coquette está na confusão, no caos, na desordem que ela qualifica como *pretty*. A confusão surpreende (“start and be surprised”), desestabiliza, confunde, como que desfuncionaliza a razão em prol do corpo, corporifica, materializa e talvez reflita, espelhe o estado irracional, caótico e mais instintivo (menos metódico, como diria Mirabell) do ser. O teatro levemente caótico de Lady Wishfort visaria, portanto, a,

mantendo o decoro e as aparências, sugerir o id (instância egoica do instinto humano, segundo Freud), e, portanto, estabelecer instantaneamente um vínculo sensorial e sensível, em oposição a um racional e controlado, com o falso Sir Rowland. Ao desestabilizar, forçar o descontrole do admirador, a coquete se investe de poder sobre ele.

O coquetismo de Lady Wishfort pode até soar mais ridículo em decorrência de sua idade avançada, mas a verdade é que todo coquetismo revelado corre o risco de soar um pouco ridículo – na melhor das vezes, pois, na pior, soa perigoso, patológico e, no caso de Becky Sharp, até criminoso. É como um truque de mágico revelado. A sedução está na simultaneidade do “sim” e “não”. Quando é dado ao leitor ou espectador que é um “sim” que se disfarça de “sim-e-não”, perde parte de seu encanto, prova-se inteiramente artificial e, mais que isso, manipulador. Quando a personagem narra sua rotina coquete, é como se recitasse ao público o *script* da peça que irá encenar, revelando suas artimanhas, seus desejos e fraquezas ao julgamento de todos. Embora sirva para efeitos cômicos, a cena em si é um manual didático do coquetismo, mas nada tem de fundamentalmente coquete. Como Freud bem descreveu, o encantamento da mulher narcísica está em sua inacessibilidade, em sua autossuficiência: quando se sabe que ela é acessível, e de que meios, e que tem um objetivo específico em vista, apenas afetando desinteresse e inconstância, o que parece uma adorável indecisão ou lúdica sociabilidade pode tornar-se um jogo perverso, mercenário e egoísta. À diferença do coquetismo de Simmel, em que ambas as partes estão conscientes de que tudo não passa de performance, em que a atuação é da parte dos dois e em que, portanto, não há desequilíbrio de poder.

Millamant talvez não seja muito diferente da tia. Enquanto nos é dado ver as maquinações de Lady Wishfort, porém, não sucede o mesmo com ela – que, aliás, é presença mais mencionada pelos outros personagens do que vista pelo público. Ela parece controlar suas aparições como se controlasse a cena, mantendo a essência do mistério da coquete (é arte ou natureza?) por meio da incorporação física do vai-e-vém do leque, com aparições majestosas e breves que Mirabell compara ao tal redemoinho, na rarefeita e airosa imagética dos ventos. Enquanto ela é ainda jovem e bela, e cheia de admiradores, sua tia é retratada como uma viúva com apetite sexual descompensado e, portanto, bastante sensível à galanteria masculina e fácil presa das articulações de Mirabell e Waitwell. Como vive cercada pelos admiradores Petulant e Witwoud, depois ainda por Sir Witwoud Wilful, Millamant tem com quem experimentar sua inconstância, agradando ora um, ora outro, seduzindo a todos e não se decidindo por nenhum.

Se há algum empoderamento da mulher no coquetismo da Restauração, é pela magnificação do feminino como ele era entendido. Mimetizando, personificando em última instância o próprio desejo masculino em todas as suas nuances e inconsistências, assim como o monarca absoluto personifica em última instância o poder no seu estado absoluto. Para encenar o poder absoluto da mulher como o percebem os homens, ela precisa de cenário, de um seleto elenco coadjuvante de cortesãos e, para completar, do corpo de súditos distantes, o público, para desejar estar perto, lamentar estar longe, e mitificá-la. Lady Wishfort é decadente porque lhe falta todo esse aparato concreto que legitime sua identidade (e autoridade) coquete no mundo. Millamant é a imagem da autossuficiência e inacessibilidade principescas, enquanto Lady Wishfort explicita suas fraquezas – e, com elas, sua humanidade.

A inconstância que Mirabell lamenta em sua amada vai ganhando uma consistência conforme seus motivos são explicitados ao longo da peça. E são todos eles consistentes com a mais marcante característica coquete: a vaidade. Como afirmou a mais popular heroína austeniana, Elizabeth Bennet, na frase que parece essencializar o drama central de um dos mais populares romances de língua inglesa: “I could easily forgive his pride if he had not mortified mine” (AUSTEN, 2005a, p. 24). Fossem quais fossem as preferências amorosas secretas de Millamant antes de elas ficarem claras na cena do *proviso*, em sua primeira aparição já se esclarece sua principal objeção a Mirabell: “I shan’t endure to be reprimanded nor instructed; ‘tis so dull to act always by advice, and so tedious to be told of one’s faults,” (CONGREVE, 1997, p. 273), ela diz a ele. Mais adiante, num diálogo com Mrs. Marwood, ela completa: “If I had the vanity to think he would obey me, I would command him to show more gallantry. ‘Tis hardly well-bred to be so particular on one hand, and so insensible on the other” (CONGREVE, 1997, p. 284). Ao apontar seus defeitos e não gratificar plenamente sua vaidade, Mirabell oferece uma corte amorosa com a qual ela não está habituada, e que a desconcerta, desestabilizando seu lócus de poder. Ele se nega, portanto, a ser um vassalo.

Mirabell, por outro lado, também lamenta a falta da correspondente coqueteria em Millamant. Quando ela lhe diz que adora infligir dor, ele responde, desafiando a própria essência do poder dela: “You would affect a cruelty which is not in your nature; your true vanity is in the power of pleasing.” (CONGREVE, 1997, p. 273). Essa defesa da crueldade para com seus admiradores é um traço que a particulariza em relação ao estereótipo coquete em geral. “Coqueteria”, afinal, é a arte de agradar. As coquetes são sempre acusadas de crueldade, mas não nas atitudes, no discurso declarado, e sim na não-gratificação ou no adiamento da gratificação dos desejos masculinos, no jogo de ilusões daqueles que, não sabendo ou não querendo jogar, esperam sempre uma conclusão favorável. As coquetes em

geral são cruéis porque são extremamente agradáveis, mas para com todos; são cruéis para aqueles que não compreendem a dinâmica coquete e desejam exclusividade e fidelidade onde só podem ter diversão, e uma vida inteira onde só podem ter momentos. A coquete é um suplício para o homem que quer dominar absoluto, que não entende que ela é bruxa, não anjo, e sua graça está no jogo, no modo como manipula e altera a substância mais delicada de tempo e espaço a seu bel-prazer.

Millamant defende uma crueldade aberta, descarada, e de fato trata Mirabell com frieza, fastio e desprezo – com pouca alteração depois do “sim”. Quando ele tenta impor-lhe o sentido mais tradicional de coquetismo na afirmação acima (“a arte de agradar”), os dois têm uma breve discussão a respeito da natureza do poder que reforça a releitura política feita na disputa socioeconômica entre Mirabell e Fainall.

MILLAMANT: Oh, I ask your pardon for that. One’s cruelty is one’s power; and when one parts with one’s cruelty, one parts with one’s power; and when one has parted with that, I fancy one’s old and ugly.

MIRABELL: Aye, aye, suffer your cruelty to ruin the object of your power, to destroy your lover, and then how vain, how lost a thing you’ll be! Nay, ‘tis true: you are no longer handsome when you’ve lost your lover; your beauty dies upon the instant. For beauty is the lover’s gift; ‘tis he bestows your charms, your glass is all a cheat. The ugly and the old, whom the looking glass mortifies, yet after commendation can be flattered by it, and discover beauties in it; for that reflects our praises, rather than your face.

MILLAMANT: Oh, the vanity of those men! Fainall, d’ye hear him? If they did not commend us, we were not handsome! Now you must know they could not commend one, if one was not handsome. Beauty the lover’s gift! Lord, what is a lover, that it can give? Why, one makes lovers as fast as one pleases, and they live as long as one pleases, and they die as soon as one pleases; and then, if one pleases, one makes more. (CONGREVE, 1997, p. 273-4).

Enquanto Millamant defende uma concepção de poder mais hobbesiana, Mirabell defende uma lockiana. Tanto na filosofia política da *The Way of the World* quanto historicamente na Inglaterra de William Congreve, o pensamento de Hobbes começava a ser suplantado pelo de Locke no início do século XVIII em que a peça estreou. Thomas Hobbes (1588-1673) defendia que a sociedade civil era uma criação do Estado, que pela força devia regulá-la: os cidadãos seriam como crianças egoístas (dominadas pelo princípio do prazer, diria Freud) que se destruiriam não fosse a vontade ordeira e benevolente do Estado (nessa analogia, representante do também freudiano princípio da realidade). John Locke (1632-1704), por outro lado, defendia que a opinião pública construída a partir do coletivo das individualidades, ou seja, a sociedade civil, é que regula o Estado e legitima ou não sua autoridade. Millamant defende seu poder como o de um estado absoluto e pratica o famoso chavão maquiavélico do “prefiro ser temida a ser amada”: para manter seu poder, ela mantém

seus pretendentes na rédea curta, reafirmando-se à custa da submissão deles. Mirabell, como já foi argumentado, é a proposição Whig do novo *way of the world* e, como tal, confronta a noção de que pode haver um poder unilateral e não consentido, e defende que quem confere o poder à coquete é a opinião e aprovação de seus admiradores, que ela depende deles, e não o contrário.

Uma vez que Millamant é a imagem do poder tirânico do Leviatã, o contrato pré-nupcial de *The Way of the World* pode ser lido também como contrato de classes. Não literalmente, no sentido de que cada um provém de uma classe social diferente, mas no que toca aos valores que cada um defende e encarna. Apesar de essencialmente tirana, Millamant aceita o acordo com Mirabell, aceitando, portanto, renegociar as cláusulas do seu poder em prol do bem-estar geral e do seu próprio, porque ela desce do trono, humaniza-se – ainda que limitada e evasivamente –, baixa o leque e expõe seus desejos e necessidades, revela seu ego – até então, segundo Simmel, suspenso. Ela não é expulsa da sociedade civil representada pelo corpo de personagens da peça, como seriam opositores ao poder estabelecido no passado, mas tem sua individualidade resistente absorvida, reintegrada.

Politicamente, é interessante para o argumento de Congreve que a coquete não se reforme. Afinal, o que o liberalismo lockiano defende é precisamente o poder preponderante da liberdade individual em detrimento do poder estatal, de modo que mesmo aberrações medievais podem coexistir com a modernidade – a democracia é o termômetro dos tempos ao permitir essa coexistência entre o velho e o novo. Não é por acaso que o nome de Millamant é francês – “cousin with the hard name,” (CONGREVE, 1997, p. 301) refere-se a ela Sir Wilfull. Ela representa o que de mais essencial a França representaria para os ingleses até a Revolução Francesa: o poder desmedido do Estado. Enquanto os Stuarts estiveram no poder, até 1714, e mesmo depois disso até a derrota definitiva do tão romantizado Bonnie Prince Charlie em 1746, o retorno da filosofia política de Millamant permaneceu para as mentes liberais setecentistas como uma ameaça bastante real do outro lado do Canal da Mancha.

Com o *proviso*, estabelece-se um contrato que simula o contrato político entre Estado e súditos, e não é talvez à toa que a concepção de Estado falida é representada pela mulher, e que é ela quem tem de negociar as migalhas de suas liberdades e poderes no interior do casamento. Mirabell, como um todo-dadivoso vencedor, aceita a maior parte das exigências que soam – embora colocadas de modo gracioso, tão ousadas quanto as que poderiam partir de uma esposa – bastante modestas. Basicamente Millamant quer manter sua liberdade de receber visitas, escrever cartas, ausentar-se na presença de amigos dele que a desagradem, presidir sua mesa de chá e manter a privacidade de seu armário e alcova – para a qual ele deve

bater antes de entrar (CONGREVE, 1997, p. 297). Do grande redemoinho cruel com seus súditos, ela parece reduzir-se a um esforço pela manutenção de sua individualidade na mais cerceadora das instituições para a mulher.

Em relação à Lady Wishfort, é Millamant quem representa a liberdade individual em reação ao desejo tirano da aristocrata que deseja casá-la com Sir Wilfull contra a sua vontade. No cômputo geral das representações de poder político na peça, pode-se dizer que Congreve propõe, com otimismo, um mundo mais burguês.

Mirabell desqualifica os argumentos de Millamant ao ridicularizar o que o desagrada, de modo paternal e condescendente, e ao tentar instruí-la. No diálogo transcrito acima, ele procura desqualificar as bases teóricas da filosofia política dela e substituí-las pelas suas. No jogo de espelhos infundável do teatro de Restauração, ele aponta para a tolice refletida no interior de uma mulher que se cerca dos elogios de tolos. Para ela, a extensão de seu poder, de sua beleza, é medida pela multidão de admiradores. “Oh, I should think I was poor and had nothing to bestow, if I were reduced to an inglorious ease and freed from the agreeable fatigues of solicitation,” (CONGREVE, 1997, p. 296) diz ela, enquanto ainda argumenta contra o casamento.

O conceito-chave desconstruído por Mirabell é a beleza, porque se subentende que ela seja a fonte do poder e a justificativa da vaidade de Millamant. Para isso ele coloca à prova a objetividade do conceito e, portanto, da validade do maior símbolo coquete: o espelho. É significativo que as duas únicas menções a espelho (“glass” e “looking glass”) numa peça protagonizada por uma coquete surjam apenas para que o símbolo do narcisismo coquete seja desqualificado, dado por trapaceiro (“‘tis [the lover who] bestows your charms, your glass is all a cheat”). A beleza é relativa e está, portanto, no olhar dos outros, assim como a legitimidade do poder do Estado está no olhar, na aprovação dos indivíduos, da sociedade civil. A primazia da coquete depende da admiração de seus súditos: o poder está, porém, não inerentemente nela, mas nos súditos que aceitam o domínio, pelo tempo em que o aceitarem. Congreve problematiza o poder, questionando a natureza absoluta, objetiva de sua fonte: no caso da coquete, a beleza; no caso dos reis, o direito divino.

A coquete só se mantém no poder enquanto agrada seus admiradores, e o mesmo vale para os reis em relação à sociedade. A coqueteria deixa de ser um refinamento das relações de suserania e vassalagem para servir cada vez mais ao refinamento da retórica política de um sistema democrático em que governantes passarão a seduzir seus governados para se manterem num poder político transitório, mundano e não divino, fundado na confiança entre indivíduos e Estado, integralmente dependente da escolha e da aprovação popular. O *wit*

usado por Mirabell para convencer Millamant não é mais o elusivo da fase pré-revolução da restauração, mas o *wit* argumentador da política; apesar de afirmar no início que não se “win a woman with plain dealing and sincerity” (CONGREVE, 1997, p. 275), é exatamente isso que ele acaba conseguindo no final, como que inaugurando uma nova corte amorosa, mais alinhada ao iluminismo burguês do que foram os casamentos políticos do passado.

Em *Romeu e Julieta e o Estado Moderno*, os antropólogos Viveiros de Castro e Benzaquem de Araújo (1977) propõem uma leitura sócio-antropológica do texto shakespeariano cristalizado como mito do amor moderno no século XIX. Segundo eles, a cena da nomeação da rosa transcrita na epígrafe não seria meramente poética, mas a representação da individualização por meio do nome. Julieta percebe que, na realidade holística de sua sociedade, em que casamentos são contratos políticos entre feudos, ela jamais poderá ficar com Romeu. E ela o ama como um indivíduo, o que os românticos interpretariam, a partir de fins do século XVIII, como o mito embrionário do amor romântico. Por meio do nome Romeu, que ela repete como num mantra sem o sobrenome, na lógica clássica de que a nomeação é uma forma de gênese, ela o individualiza, destaca-o do corpo social representado pelos Montéquios, uma vez que, como indivíduos, eles podem viver livremente o seu amor. O Estado está incorporado, na tragédia de Shakespeare, pela figura do Príncipe, que, como propõem Hobbes e Maquiavel, representa uma instância superior responsável por romper os poderes das castas (Montéquios e Capuletos) e garantir as individualidades, regulando-as.

The Way of the World pode ser lido como a próxima etapa transicional do processo iniciado em *Romeo and Juliet*, pois oferece, na relação entre Millamant e Mirabell, uma proposta para o fim do Estado absoluto e o início do Estado democrático. Millamant quer amar Mirabell como um Estado ama seus súditos – nesse sentido, ainda mais distante do amor burguês do que fora o de Julieta –, mas ele se recusa, reafirma o valor do indivíduo e, para completar, desqualifica a tirania do Leviatã como um todo, a necessidade de qualquer espécie de tirania e regulação para além da lei.

A vassalagem não é verdadeira, como o amor não é verdadeiro, porque tirânico, imposto: é a articulação das forças individuais, representada pelo contrato, que melhor trabalha em favor da felicidade de todos. De certo modo, pode-se dizer que Congreve parodia o contrato social na famosa cena do contrato pré-nupcial de Mirabell e Millamant. O casamento se apresenta, portanto, como o embrião do estado democrático. E há uma transição clara na peça, quando, de aparente joguete no movimento sem método da coquete, como um indivíduo tiranizado, Mirabell impõe-se por meio de sua insistência e de seus argumentos, acessando o ego leviatânico outrora inacessível, na leitura da narcísica de Freud, e assim

humanizando-a, individualizando-a, forçando-a a fixar-se até um certo ponto, no estabelecimento de uma nova configuração de poderes. Ele vence a vaidade de Millamant, seu atributo mais coquete, pois a ganha sem artifícios, com “plain dealing and sincerity”. Não consegue, todavia, vencer-lhe de todo a máscara.

Tendo vencido a fase mais difícil da inconstância e leveza da coquete, ao conseguir fixar sua preferência amorosa primordial e conquistar seu consentimento, mesmo sem gratificar irracionalmente sua vaidade, Mirabell passa para a próxima fase, a de tentar extirpar definitivamente a máscara da coquete. Ele quer acessar o íntimo da amada, não apenas individualizá-la, mas subjetificá-la, quer saber-se favorito dos desejos mais profundos dela e prevenir-se, obviamente, de futuras *cuckoldries*.

A inconstância de Millamant, como foi dito acima, contudo, tem seus motivos. Um deles é a aversão inicial genuína ao estilo de corte amorosa de Mirabell. Quando ela percebe, porém, que um casamento racional pode beneficiá-la, pois com os tolos ela mal conseguia se comunicar, muito menos conseguiria fazê-los compreenderem suas exigências e necessidades, ela ultrapassa a “mortificação de seu orgulho”, como teria dito Elizabeth Bennet, e aceita esse pretendente quase que pela falta de um melhor, ou ideal. É claro que ela acaba professando seu amor por ele, para Mrs. Fainall, pelo menos: “Well, if Mirabell should not make a good husband, I am a lost thing – for I find I love him violently” (CONGREVE, 1997, p. 299). Mas é precisamente o fato de que ela persiste no mascaramento da violência dos seus sentimentos que aponta para um último trunfo que essa coquete escolhe preservar, apesar do reconhecimento dessa barreira por ele e de suas tentativas de ultrapassá-la.

Coquetismo e sensibilidade excessiva são irreconciliáveis, e é na preservação dessa última particularidade coquete que Millamant mantém sua integridade enquanto personagem.

MILLAMANT: [...] I won't be called names after I'm married; positively I won't be called names.

MIRABELL: Names!

MILLAMANT: Aye, as wife, spouse, my dear, joy, jewel, love, sweetheart, and the rest of that nauseous cant, in which men and their wives are so fulsomely familiar – I shall never bear that. – Good Mirabell, don't let us be familiar or fond, nor kiss before folks [...] nor go to Hyde Park together the first Sunday in a new chariot, to provoke eyes and whispers; and then never to be seen there together again; as if we were proud of one another the first week, and ashamed of one another ever after. Let us be very strange and well-bred; let us be as strange as if we had been married a great while, and as well-bred as if we were not married at all.

MIRABELL: Have you any more conditions to offer? Hitherto your demands are pretty reasonable. (CONGREVE, 1997, p. 296-7).

O coquetismo de Millamant é diferente do de Lady Wishfort porque é filosófico, não erotizado, como o desta; tem princípios e motivações nobres que mesmo Mirabell sabe

respeitar (“your demands are pretty reasonable”). Ela não afeta, não personifica o desejo masculino em busca de um marido ou de fortuna. O que não quer é perder seu poder sobre si mesma, perder sua individualidade, quando casada: se ela mascara e afeta, é para preservar ao menos sua psique da sujeição legal, social e econômica a que o casamento inevitavelmente a submeterá.

Assim como Florence De Lacey, ela tem sua filosofia, seus princípios. Não se deixará fixar por nomes, não se deixará determinar pelo olhar de um homem. Ela reconhece nos apelidos amorosos a hipocrisia de sua sociedade para a qual casais recém-casados têm de expor sua felicidade conjugal ainda que, na intimidade de seus lares, tornem-se indiferentes um ao outro (“as if we were proud of one another the first week, and ashamed of one another ever after”). Há mais que isso, porém, nessa forma de tratamento infantilizada e infantilizadora, como Charlotte Brontë exporia em *Jane Eyre*, logo após o “sim” da protagonista ao byroniano Rochester, que começa a apelidá-la carinhosamente e a enchê-la de mimos, num procedimento típico de empoderamento masculino sobre o corpo feminino por meio da desracionalização, da infantilização deste – e, portanto, de sua inferiorização.

Após conversar com Mrs. Fairfax, Jane tem a nuvem da paixão dissipada e retorna ao seu bom senso, decidida a colocar Rochester “in reasonable check” (BRONTË, 1927, p. 282) – a mesma referência à “razão” por parte de Mirabell. A razão figura como um mecanismo de defesa para a mulher, um mecanismo de evasão às idealizações que os homens fazem delas. Millamant não se deixará chamar de “joy, jewel, love, sweetheart, and the rest of that nauseous cant” porque ela não se forçará a ser “alegria”, uma “joia”, um “amor”, uma “doçura” para ele: continuará sendo quem é, ou quem deseja aparentar ser, e não se curvará aos epítetos e à lógica por detrás deles.

Seu orgulho é seu escudo, sua máscara, como em Florence De Lacey, mas apenas porque, na mulher, a razão começa a ser vista como afetação orgulhosa, porque cada vez mais entendida como antinatural, contrária à essência “sentimental” do feminino. Em *Et dukkehjem* (1879), na tradução *A Casa de Bonecas*, de Henrik Ibsen, Nora inicia seu famoso discurso de independência do outrora amado marido Torvald ao suprimir o apelido com que ele sempre a tratara, “esquilinho”, para realocar-se no diálogo enquanto um ser adulto com quem ele deve lidar em pé de igualdade, recusando-se a manter-se na lógica da “casa de bonecas” do título, em que mantiveram seu casamento de oito anos. É bastante significativo que o revolucionário Ibsen tenha escolhido, numa das mais feministas das peças da época, devassar e desconstruir essa forma de discurso amoroso. Os nomes, como se sabe, são formas de se fixar sentidos e identidades, e os nomes infantis com que certos homens ainda hoje tratam suas companheiras

as infantilizam, reforçando no inconsciente delas o lugar de subalternidade, dependência e fragilidade das crianças.

Como se analisou em *The Country Wife*, em *The Way of the World* também a coqueteria e a galanteria estão associadas ao *breeding*, à classe do indivíduo, e aqui mais uma vez o casamento é entendido como o fim da galanteria. Millamant postula que eles sejam “as strange as if we had been married a great while, and as well-bred as if we were not married at all”. Ela se opõe à familiaridade, aos carinhos e aos beijos do casamento, mas deseja manter a aparência de galanteria e respeitabilidade. Em verdade, a maneira de preservar essa respeitabilidade e fugir ao quadro patético descrito por Wycherley e outros como o casamento setecentista, é precisamente mascarar o afeto. Nesta coquete filosófica, o coquetismo não é, portanto, a arte da conquista, mas a arte da autopreservação: é como se ela soubesse que, ao abrir completamente o jogo e expressar abertamente seus sentimentos por ele, ao se deixar fixar por aqueles apelidos amorosos, ela perderá seu último reduto de individualidade, deixando-se fundir em uma instituição que a subjuga. Apesar de aposentar o seu espelho e fechar (ou quebrar) o seu leque, portanto, Millamant preserva sua máscara.

O que não significa que Mirabell não tente vencer ainda mais essa barreira. Além de limitar as vaidades da coquete especialmente em relação ao momento da gravidez, em que “all strait-lacing, squeezing for a shape” (CONGREVE, 1997, p. 298) podem deformar o herdeiro, e de limitar bebidas alcoólicas e drinques a outros homens, ele abre seu *imprimis* com a proibição de amizades femininas e de máscaras.

MIRABELL: I thank you. *Imprimis* then, I covenant that your acquaintance be general; that you admit no sworn confidant or intimate of your own sex; no she-friend to screen her affairs under your countenance, and tempt you to make trial of a mutual secrecy. No decoy-duck to wheedle you a fop, scrambling to the play in a mask; then bring you home in a pretended fright, when you think you shall be found out, and rail at me for missing the play, and disappointing the frolic which you had, to pick me up and prove my constancy.

MILLAMANT: Detestable *imprimis*! I go to the play in a mask!

MIRABELL: *Item*, I article, that you continue to like your own face as long as I shall, and while it passes current with me, that you endeavor not to new-coin it. To which end, together with all vizards [masks] for the day, I prohibit all masks for the night, made of oiled skins and I know not what—hog's bones, hare's gall, pig water, and the marrow of a roasted cat. In short, I forbid all commerce with the gentlewomen in what-d'ye-call-it court. *Item*, I shut my doors against all bawds with baskets, and pennyworths of muslin, china, fans, atlases, etc. (CONGREVE, 1997, p.297).

Neste diálogo meta e antiteatral, Mirabell deseja proibir a máscara, as artes de ocultar, traz à cena uma amiga imaginária, coadjuvante e agente ideal de um engodo imaginário, e culmina toda a cena fictícia por ele narrada no abrigo do próprio teatro, com todas as suas significações de artifício, performance, e, em última instância, mentira. Em *Our*

Coquettes, Theresa Braunschneider explica como, para aliar o patriarcado ao liberalismo, o conceito de livre escolha é construído (e explorado por meio da figura da plural coquete), no interior das narrativas ao longo do século, apenas para ser canalizado – pela série de desafios, obstáculos e peripécias impostas à jovem heroína – no casamento heterossexual monogâmico. O último e mais determinante desafio é representado, nos três romances analisados pela autora, pela figura da amiga confidente, a falsidade feminina encarnada, que quase desvirtua a coquete de vez em tramas de sedução, como intermediadoras ou lobos-maus disfarçados. Como Braunschneider faz uma análise também diacrônica da construção desse discurso falocêntrico no mundo burguês ao longo do século XVIII por meio do romance e da reforma da coquete, percebe-se já em *Mirabell* a semente dessa lógica que empregou a pluralidade de desejos da coquete para educar as jovens mulheres nas escolhas aprovadas pela cartilha moral cada vez mais severa dos novos tempos.

Millamant poderá ter amigos em geral, mas nenhuma confidente íntima que possa “screen her affairs under her countenance, and tempt to make trial of a mutual secrecy”. Percebe-se como o rosto da mulher é compreendido como uma máscara que oculta um mundo interior de segredos e possíveis mentiras; o mundo interior da mulher, como um perigo ao mundo exterior, à reputação de um homem. Incapaz de acessar seu conteúdo, *Mirabell* tenta limitar os mecanismos pelos quais a estrutura opera – de maneira bastante consciente de todas as artimanhas mais típicas de acordo com as cartilhas morais de seu tempo. A fictícia confidente é comparada a um “decoy-duck”, um pato feito de madeira para atrair patos reais para a caça, pois seu papel no baile de máscaras idealizado por *Mirabell* é o de atrair *fops* para a sua amiga coquete (neste caso, *Millamant*). O pato falso entraria na peça causando tumulto, desordem (a confusão que tem o papel de mascarar e que é tão parte do universo de influência da coquete, como se viu na manipulação espacial de *Lady Wishfort*), depois levaria *Millamant* para casa antes que ela fosse descoberta e toda a “frolic” seria desfeita. Todo o universo imagético desse diálogo parece informar a própria natureza do teatro, metadramaticamente, refletindo sobre a arte da representação, e sobre seu aspecto negativo, o uso real ou metafórico da máscara (“masks” e “vizards”), do véu (“screen”) como fingimento (“pretended fright”) e armadilha de caça (“decoy-duck”) nos jogos matrimoniais de ciúmes e mentiras.

Mirabell combate até mesmo a máscara dos cosméticos e adereços estéticos (“all vizards for the day” e “masks for the night, made of oiled skins and I know not what”), pois lembremos que esses são os tempos das perucas empoadas de muitos andares, do pó-de-arroz e do *rouge* nas faces. Ele proíbe – ou tenta proibir – relações com “the gentlewomen in what-d’ye-call-it court”, associando diretamente os *masquerades* às práticas cortesãs, ao universo

aristocrático. Para completar, ele tenta prevenir-se contra um aparentemente previsível consumismo desenfreado por parte da coquete (“baskets, and pennyworths of muslin, china, fans, atlases, etc.”), o que confirma o emprego literário dessa figura na problematização dessa devastadora consequência da massificação do embrionário capitalismo industrial.

Nesse instante, Congreve parece antecipar a tendência crescente ao longo da literatura setecentista de se associar listas de *merchandises* infinitas a figuras coquetes. Uma coquete não é uma coquete, parecem concordar todos os autores, sem toda a artilharia estética que cerca sua figura: roupas, sapatos, chapéus para enfeitá-la, cosméticos e máscaras para ocultar sua verdadeira face, espelhos para multiplicar e magnificar sua beleza, leques para dispersar respostas definitivas, cães de colo para duplicarem seu refinamento, afastarem admiradores persistentes e reforçarem a aura de sedução ingênua, infantil, entre tantos outros objetos disparatados que ganham vida nas mãos da coquete – ou mesmo a partir dela, como a cobiçada mecha de cabelos de Belinda no épico *The Rape of the Lock* (1717), de Alexander Pope.

Rebecca Free (2000) analisa sobre como a figura de *la grande coquette* da Era Eduardiana servia para produzir e divulgar modas, exatamente por essa *expertise* inerente a qualquer coquete em organizar os elementos materiais de que dispõe para atrair as atenções dos homens. Como uma bruxa, ela parece enfeitiçar objetos, engrandecendo por meio deles a sua presença, usando-os como extensões de si mesma, dispersando-se, diluindo-se também neles e nas mensagens volúveis que eles comunicam. De todo modo, ela espalha a sua presença indulgentemente, como que manipulasse magicamente tudo à sua volta, tornando a tudo e a todos – inclusive seus admiradores – objetos de seus caprichos. Mirabell que defende soluções burguesas para tantos impasses não deixa de apresentar sua crítica ao consumo espaçoso da coquete, tão tipicamente burguês, que não somente pode levar à falência muitos maridos, mas empoderar suas esposas, roubando deles o protagonismo dos afetos e desejos delas, e o papel de sujeitos na relação amorosa na qual só deveria caber às mulheres serem objetos.

Os artefatos ajudam a camuflar a identidade de Millamant, servindo-lhe de máscara – é o que parece reforçar Mirabell, em seu *imprimis*. Eles seriam trazidos a ela por quem ele escolhe chamar “bawds”, um termo antigo para “cafetinas”. Ao que parece, encorajar o consumismo é algo como encorajar a concupiscência, a prostituição, precisamente porque o fim de toda máscara, como se deve supor, é o adultério. E parece já existir uma vocação poligâmica na abundância e multiplicidade de artefatos que compõe o universo coquete. As inconsistências de Millamant parecem interessantes e desejáveis durante o período da corte

amorosa, mas intoleráveis após o casamento, quando toda a verdade deve ser revelada, quando o caráter da mulher deve ser desnudado ao marido, na entrega absoluta do contrato matrimonial.

Mais do que desnudado, porém, ver-se-á como o novo discurso em torno da sexualidade feminina demandará o despojamento de sua própria materialidade corporal. Não somente o *wit* será arrancado dessa *witch*, no campo discursivo e ideológico, mas também no campo da performance ser-lhe-ão arrebatadas suas poções e objetos encantados e, por fim, seu próprio corpo – que será reduzido a espírito ou, talvez nesse caso a mesma substância, a texto. Da materialidade do corpo feminino exaltado nos palcos da restauração sobrarão apenas a materialidade da tinta e do papel com que os romancistas sentimentais pintarão retratos cada vez mais psicologicamente complexos de heroínas cuja orientação moral se mostrará cada vez mais uniforme e unidirecional.

Todos os discursos e debates em torno da transição valorativa da dramaturgia para o romance entrelaçam-se aos debates acerca da sexualidade feminina, do papel social da mulher, de modo tão orgânico, num emaranhado de processos históricos de toda natureza, que fica difícil distinguir quais questões decorreram de quais. O fato é que, a partir da Restauração, toda a misoginia parece crescentemente se justificar pelo caráter teatral, e, portanto, fingido, falso, mentiroso, mascarado da mulher. Nunca se gastou tanta tinta na busca pelo enquadramento dessa “natureza feminina” quanto durante os séculos XVIII e XIX. Embora o sentimentalismo viesse reforçar a superioridade do natural ao artificial, a suposição de uma perigosa “natureza artificial” – por meio da qual se depreendeu que fingir seria, afinal, o *modus operandi* natural de muitas mulheres – manteve incansável a máquina ideológica responsável pela invenção e reinvenção dos mitos de feminilidade tão presentes e estruturadores da literatura desses séculos.

The Way of the World começa com a retórica coquete aristocrática em que triunfa a tirania de Millamant, mas termina com uma retórica racional, mais democrática e doméstica, avançando as fronteiras da identidade individual dos espaços e jogos da *mondanité* para a intimidade do lar e do seio conjugal, insinuando uma associação desses espaços antes pouco explorados na literatura a uma verdade mais profunda do ser – o ser por detrás das máscaras sociais. Nos movimentos da peça já se percebe um novo posicionamento, uma nova intenção, um novo discurso, um novo *way of the world*. Ainda assim, desqualificado o seu espelho e quebrado o seu leque, Millamant logra manter sua máscara. Apesar de se deixar fixar no papel de esposa, ela se recusa a fixar-se no papel de objeto de adoração e ostentação do marido,

rejeitando apelidos e demonstrações públicas de afeto e defendendo uma postura racional e indiferente entre os amantes.

Assim como o rei absolutista é a encarnação do estado, dividido, como teoriza Georges Vigarello (2008), em corpo natural e corpo místico, Millamant, ecoando essa estrutura política, renuncia ao seu corpo natural no contrato do casamento, mas não ao seu corpo místico: ela deseja manter a aura de imperatriz de si mesma, preservando sua integridade simbólica de nomes impostos por terceiros e seu distanciamento físico da acessibilidade pública ao seu corpo. Como a narcísica de Freud, ela deseja manter-se ao menos aparentemente intocável, como uma fortaleza, como o corpo místico inacessível do rei. Ao manter a máscara coquete, ela mantém-se corpo que teatraliza poder, a exemplo da realeza, e preserva a natureza política de sua fachada, a mensagem de insubmissão, de resistência à dissolução absoluta de seu corpo no corpo do marido, ou no corpo social. E se na França, em que esse corpo místico era tão mais poderoso, decapitariam o rei quase um século depois, essa coquete inglesa, embora com o toque despótico do nome francês, pode manter intacto seu corpo simbólico por meio de um contrato com o esposo, ecoando o contrato de 1689 firmado entre a monarquia inglesa e a sociedade.

3 A SOMBRA DA COQUETE

3.1 A Mulher Coberta

Até o século XVIII, prevaleceu a ideia de que, assim como o homem, a mulher também tinha de chegar ao orgasmo para conceber. Em *The Workes of that Infamous Chirurgion Ambrose Parey*, do cirurgião real francês Ambrose Paré, traduzidos para o inglês em 1634, encontram-se orientações bastante elucidativas de como provocar o orgasmo feminino, para fins de procriação. O trecho transcrito abaixo é erroneamente atribuído por muitos pesquisadores ao famoso manual sexual, *Aristotle's Masterpiece*, de autor desconhecido apesar da enganosa referência a Aristóteles, que circulou na Inglaterra a partir de 1684 e que aborda o desejo e a satisfação sexual da mulher com a mesma liberalidade de Paré.

“When the husband cometh into his wife’s chamber,” explicou Paré (1634: p. 889),

he must entertain her with all kinds of dalliance, wanton behaviour, and allurements to ventry. But if he perceive her to be slow, and more cold, he must cherish, embrace and tickle her; and shall not abruptly (the nerves being suddenly distended) break into the field of nature, but rather shall creep in by little and little, intermixing more wanton kisses with wanton words and speeches, mauling her secret parts...so that at length the womb will strive and wax fervent with a desire of casting forth its own seed. When the woman shall perceive the efflux of seed to approach, by reason of the tinkling pleasure, she must advertise her husband thereof that at the very same instant or moment he may also yield forth his seed, that by collision, or meeting of the seeds, conception may be made.

A crença na imprescindibilidade do orgasmo da mulher para o fenômeno da concepção decorreu de um modelo de discurso de sexualidade que o historiador norte-americano Thomas Laqueur designou “one-sex model”, em oposição ao “two-sex model” que se formaria e prevaleceria a partir do século XVIII nos países ocidentais. Segundo o modelo unitário de sexo que predominou em geral por toda a Antiguidade, Idade Média e início da Idade Moderna, de acordo com Laqueur, haveria apenas um sexo que se manifestaria de formas opostas nos corpos de homens e mulheres, de sorte que os órgãos genitais masculinos protuberantes estariam presentes no corpo das mulheres, mas ao avesso, internamente, ou “nos lugares errados”, como descrevera o médico da Grécia Antiga, Cláudio Galeno. Assim sendo, a vagina seria um pênis internalizado; os ovários, testículos internalizados, e assim por diante. E a mulher não seria inerentemente diferente do homem, mas apenas uma

manifestação (em alguns sentidos) contrária do mesmo corpo. Ainda assim, igual no que concerne a todo o resto do corpo.

As novas investigações científicas iluministas, porém, trouxeram à luz novas descobertas, e forjaram novas verdades a partir delas, para favorecer os novos interesses e reestruturar a sociedade de acordo com os apelos da nova classe em ascensão. Descobriu-se que o prazer da mulher não era assim tão essencial para a concepção, e a típica representação da mulher como “eager, wild for sex” durante a puberdade, e “voraciously lascivious” após o casamento, sofrendo de “dangerous levels of sexual desire” (CRAWFORD, 2007, p. 41), consagrada pela Restauração, foi aos poucos substituída pela mulher frígida, avessa ao sexo, contida, retraída e passiva como presumidamente seriam seus órgãos genitais.

Previously a sign of the generative process, deeply embedded in the bodies of men and women, a feeling whose existence was no more open to debate than was the warm, pleasurable glow that usually accompanies a good meal, orgasm was relegated to the realm of mere sensation, to the periphery of human physiology – accidental, expendable, a contingent bonus of the reproductive act.

[...] The newly ‘discovered’ contingency of delight opened up the possibility of female passivity and ‘passionlessness’. The purported independence of generation from pleasure created the space in which women’s sexual nature could be redefined, debated, denied, or qualified. And so it was of course. Endlessly.

The old valences were overturned. The commonplace of much contemporary psychology – that men want sex while women want relationships – is the precise inversion of pre-Enlightenment notions that, extending back to antiquity, equated friendship with men and fleshliness with women. Women, whose desires knew no bounds in the old scheme of things, and whose reason offered so little resistance to passion, became in some accounts creatures whose whole reproductive life might be spent anesthetized to the pleasures of the flesh. [...] the presence or absence of orgasm became a biological signpost of sexual difference. (LAQUEUR, 1990, p. 3-4).

Ao longo do século XVIII, os discursos acerca da sexualidade humana fixam o modelo binário de diferenciação sexual por meio do qual se buscam as diferenças entre os corpos do homem e da mulher para se justificar oposições de toda natureza entre ambos, como seus temperamentos e papéis sociais, ao invés de se priorizar as similaridades, como fora feito no passado. Segundo Laqueur, o século XVIII é aquele em que “gênero”, antes uma categoria mais fluida que designava características masculinas e femininas, não corpos, passa a significar o mesmo que sexo – ou seja, cada qual alocado num corpo determinado.

Gender – man and woman – mattered a great deal and was part of the order of things; sex was conventional, though modern terminology makes such a reordering nonsensical. At the very least, what we call sex and gender were in the ‘one-sex model’ explicitly bound up in a circle of meanings from which escape to a supposed biological substrate – the strategy of the Enlightenment – was impossible. In the world of one sex, it was precisely when talk seemed to be most directly about the biology of two sexes that it was most embedded in the politics of gender, in culture. To be man or a woman was to hold a social rank, a place in society, to assume a cultural role, not to *be* organically one or the other of two incommensurable sexes.

Sex before the seventeenth century, in other words, was still a sociological and not an ontological category. (LAQUEUR, 1990, p. 8).

A mudança pode ser sugerida na diferença entre a Rainha Virgem e a Rainha Viúva, cada uma produto e em muitos sentidos epítome de uma dessas estruturas discursivas díspares. Enquanto Elizabeth I foi primordialmente um chefe de Estado, independentemente de seu sexo biológico, dispondo indulgentemente de todos os signos de poder que cabem a um monarca absoluto, sem considerações limitantes de feminino ou masculino, Victoria I mostrou-se acima de tudo uma mulher, fixando sua persona pública para a posteridade não como um líder político forte, mas como uma esposa exemplar que cultivou a memória do falecido marido com toda a potência de sua feminilidade até o fim da vida. Não é que Elizabeth não tenha sido mulher e Victoria não tenha sido rainha: uma, porém, foi determinada e deixou-se determinar pela coroa, enquanto a outra determinou a coroa pelo feminino. Elizabeth não exatamente empoderou as mulheres de seu tempo, pois sua casta e o direito divino foram as justificativas maiores de todos os seus atributos. Victoria empoderou a feminilidade que representou nas suas esferas de influência (as qualidades de esposa e mãe) ao precipitá-la sobre todos os outros aspectos de sua identidade na posição de foco de poder que ocupou – tornando-a, portanto, norma e exemplo.

Assim, um homem predominantemente feminino ou uma mulher predominantemente masculina, de acordo com os padrões de cada época, passam a figurar como seres anômalos, antinaturais. Se antes casos como os de Aphra Behn, ou da atriz, dramaturga e escritora travesti Charlotte Charke (1713-1760), ou mesmo os inúmeros casos literários de travestismo que coloriram o teatro elizabetano, eram encarados com surpresa, estranhamento, mas em geral bom humor, e por vezes até encantamento, como particulares e exóticos, a partir da consolidação do modelo sexual binário eles seriam interpretados como aberrações contra a natureza. Não seriam mais apenas expressões de gênero individuais e não necessariamente atrelados ao corpo ou à orientação sexual, mas ataques políticos aos pilares paradigmáticos de um novo *status quo*, e, como tais, controlados e punidos com hospitalização, medicamentação, lobotomização, encarceramento, e, na literatura, repetidamente, com a morte.

A partir do século XVIII, indivíduos que não se encaixam nas premissas fundamentais da nova ideologia burguesa passam a ser sistematicamente reformados, remodelados à força por crescentes obstáculos e desgraças, ou recorrentemente expelidos dos textos por meio das cada vez mais alegóricas e, portanto, mais exemplares mortes literárias. E

o corpo da mulher em si, agora não mais apenas complementar, mas a própria encarnação da “falta”, e a expressão viva da categoria de sexo/gênero, a própria razão porque se pensa sexo, passa a ser visto com maior desconfiança, e vigiado, corrigido, comprimido em corpetes físicos e morais, pela ciência, pela religião e pela arte, para que se contenha a pulsão revolucionária do sexo.

Essa contenção do concreto e do explícito, contudo, é alcançada por meio de uma estranha economia, como lemos na *História da Sexualidade: A Vontade de Saber*, de Michel Foucault (2015): a da incitação. Segundo o filósofo, a partir do século XVIII é que nasce o impulso epistemológico de se enquadrar o sexo, de se construir, por meio de uma multiplicidade de discursos como a medicina, a psiquiatria e a demografia, uma ciência da sexualidade. Desconstruindo a crença na chamada “repressão do sexo” durante a Era Vitoriana, Foucault explica como, pelo contrário, proliferaram formas de se falar sobre sexo sem endereçá-lo diretamente, por meio do registro meticuloso de confissões, impressões, sensações periféricas, sonhos, enquadrando-o numa prática discursiva poliforma e infatigável, tratando-o como o segredo da civilização ocidental, mas afastando-o de sua corporeidade na contínua tangencialidade da palavra escrita e falada. Ao contrário do que se pensa, tudo parece de algum modo referenciar, transbordar o sexo, pois

cumprir falar [dele] como de uma coisa que não se deve simplesmente condenar ou tolerar, mas gerir, inserir em sistemas de utilidade, regular para o bem de todos, fazer funcionar segundo um padrão ótimo. O sexo não se julga apenas, administra-se. (FOUCAULT, 2015, p. 27).

Uma das relevâncias político-econômicas do sexo estaria, segundo Foucault, no surgimento da “população” como conceito caro às instâncias de poder, no século XVIII, tornando o sexo dessa população um problema econômico e político a ser vigiado e regulado pelos governos para a otimização do crescimento econômico das nações. Em seu valioso estudo *The Embodiment of Characters*, Jones DeRitter (1994, p. 6-7) dá continuidade à constatação foucaultiana ao afirmar que ela

does more than simply identify the regulation of sexual conduct as both a personal and a political issue. It also defines the political side of this question in explicitly demographic terms, and thereby implies a broadly based interest in perpetuating and reinforcing the institution of the nuclear family, partly as a means of strengthening a society by increasing its numbers, and partly as an alternative to the mobs that were more difficult to govern and less productive, in both the material and the biological senses of the word.

Controlar o corpo, e em especial o da mulher, por meio da doutrinação sentimental do *companionate marriage* e do ideal da família nuclear burguesa seria, a partir do século XVIII, um meio eficaz de garantir o crescimento controlado da população e, portanto, da

mão-de-obra da indústria capitalista, e das massas urbanas cada vez mais volumosas graças aos *enclosures* que expulsaram o campesinato, gerando um excedente populacional em grande parte improdutivo das cidades (aumentando problemas sociais como roubos e infrações menores, e a prostituição). Pode-se teorizar que a perda de autonomia e espaços de atuação por parte das mulheres decorreu do fato de, com a industrialização e a expropriação dos modos de produção dos trabalhadores, o espaço do trabalho ter-se separado do doméstico. O fato, porém, é que, na separação das duas esferas, concentrou-se exclusivamente nas mulheres o papel de administrar o lar e salvaguardar a moral da família.

No século XIX, o poder disciplinador das instituições de controle das sociedades burguesas, estudado por Foucault, já teria mapeado os espaços de sexualidade exaustivamente, elaborado mitos e símbolos reconhecíveis por todos, em variadas gradações e aspectos, e eleito aquele que ficaria imortalizado pelo poeta Coventry Patmore em 1854 num poema em tributo à sua esposa como *The Angel in the House* do título. Único modelo de sexualidade feminina considerado saudável, natural, e socialmente aceito, encorajado como o pilar central da moralidade, da família nuclear burguesa e da sociedade como um todo, o mito do Anjo do Lar não existia como tal, porém, no século anterior. Em verdade, pode-se dizer que o modelo de *companionate marriage*, casamento por afinidades e amor, que predominou nos romances de fins do século e foi difundido por autoras como Jane Austen, Maria Edgeworth e Frances Burney, ainda é herdeiro de uma concepção de feminino que lutava, como Mary Wollstonecraft lutou, por provar a predisposição da mente da mulher à mesma razão, raciocínio independente e educação científica a que eram expostos os homens. Apesar de valores como a modéstia e a virtude já estarem enraizados na educação das mulheres setecentistas, a arena dos debates ideológicos ainda estava aberta e fértil, como já não mais estaria a partir de meados do século XIX, a construções de feminilidade não inteiramente enquadradas no modelo sexual binário e, portanto, diametralmente opostas a ideais de masculinidade.

Em seu estudo em história social sobre a relação entre mulheres e a propriedade privada na Inglaterra moderna, Amy Louise Erickson (1995, p. 6) afirma que

[t]he deterioration of women's legal and economic position in the early modern period does not imply that the middle ages were a 'golden age' for women. What it shows is that a restrictive system tightened even further, possibly in a series of 'backlashes' against women's perceived liberties. The two statutory changes which restricted women's already limited entitlements to property occurred in the later seventeenth century, in an atmosphere of general conservatism and retrenchment following the restoration of the monarchy. Their ostensible purpose was to secure the exclusive control of the male head of household over his – that is, the family's – property.

Para além do controle demográfico, portanto, a grande transição ideológica que marcou os novos espaços admitidos às mulheres visava também ao controle da propriedade privada em larga escala. A maior parte da mão-de-obra das fábricas era composta por mulheres, porque, segundo os empregadores, elas eram mais dóceis e responsáveis, e mais baratas (aceitando dois terços dos salários dos homens). O mito da domesticidade feminina é bastante restrito às classes mais abastadas: a maioria das mulheres tinha de trabalhar para complementar a renda familiar. A questão, porém, é que, devido à doutrina da *coverture* que só começaria a ser efetivamente combatida em meados do século XIX pelos movimentos feministas, a mulher era legalmente dependente do marido para tudo.

Erickson explica como a *common law* aos poucos tornou-se a doutrina legal predominante na Inglaterra, a partir das transformações socioeconômicas e políticas do século XVIII, suplantando os espaços de poder que a mantinham em equilíbrio com a *equity law* (ocupada de assuntos menores e visando a soluções e reparações, não a punições e penas), a *manorial law* (ocupada de assuntos locais sob a jurisdição dos lordes) e a *ecclesiastical law* (ocupada dos assuntos religiosos e morais). O princípio de suavização da dureza da *common law* que deu origem à *equity law* explica por que uma considerável parte de seus casos envolvia questões de herança com requerentes mulheres. O senso de propriedade comunitária e herança partilhada da lei eclesiástica, baseada na lei romana, por vezes favorecia as mulheres nos casos de heranças por morte ou contendas matrimoniais de um modo que a *common law*, baseada na *coverture* normanda e no direito de primogenitura que despossuía filhas e viúvas de propriedades em benefício de herdeiros masculinos distantes, não mais faria. “The religious controversies which racked England in the sixteenth and seventeenth centuries gave rise to an increasingly secular state in which common law and statutes came to dominate.” (ERICKSON, 1995, p.6). Isso significou não necessariamente que as leis tenham se tornado mais duras para com as mulheres, mas que o Estado passou a interferir diretamente em assuntos antes relegados a instâncias locais pela dinâmica feudal, e que, portanto, um só discurso unificaria e lei a partir de então e, por consequência, os costumes.

E esse discurso, como explica Anne Laurence (1994, p. 272) em sua análise de história social, *Women in England, 1500-1760*, fruto da Reforma, da Guerra civil Inglesa e da industrialização, “contributed in different ways to raising the status of the individual at the expense of the community”. No que concerne às mulheres, Laurence (1994, p. 273) afirma que

[t]he community of late medieval society was patriarchal, but it was a community in which women were as much participants as men, though in different terms from men. The replacement of the community by the family and the individual made

patriarchal authority much more immediate. To be a good wife became the apogee of feminine achievement. [...] The elevation of individual values above community values might have liberated men, but it certainly restricted women.

A *common law*, ou, como se lhe traduz, o direito consuetudinário, é, afinal, o direito baseado nos costumes, na história, e, assim, num processo dialético, escreve e é escrito por ela – com ênfase, porém, em suas permanências, no passado cristalizado, não em suas mudanças. No caso das mulheres, o que determinou juridicamente seu status, afirma Erickson, foi o processo de racionalização da lei, uma busca motivada não pelo bem-estar das comunidades, mas pela delimitação e preservação dos direitos individuais que otimizou as iniciativas privadas que catapultaram avanços tecnológicos, científicos, massificando a produção industrial e enriquecendo poucas nações e seus industrialistas em detrimento da maior parte do mundo colonizado e das classes trabalhadoras. Resolvendo os conflitos entre os quatro sistemas jurídicos operantes na Inglaterra, essa retórica iluminista tendo por base o indivíduo unificou-os sob a égide da *common law*, especialmente a partir do século XVIII. Priorizou-se, assim, o direito de primogenitura sob a justificativa de proteção da integralidade das propriedades individuais e, o que mais afetou as mulheres, instituiu-se a *coverture* como a posição oficial da mulher casada, a *femme couverte*. Antes desse processo, esses “twin pillars of common law control over women’s economic fortunes” (ERICKSON, 1995, p.224) eram costumes na lei, mas de todos os modos driblados pelos outros sistemas de lei que respondiam ao espírito de partilha comunitária predominante na sociedade.

O jurista Tory William Blackstone, em seus *Commentaries on the Law of England*, da década de 1760, explicita claramente a realidade da não-posição, não-existência da mulher no âmbito da lei em virtude da *coverture*:

By marriage, the husband and wife are one person in law; that is, the very being or legal existence of the woman is suspended during the marriage, or at least is incorporated and consolidated into that of the husband: under whose wing, protection and cover, she performs every thing [...] for this reason, a man cannot grant any thing to his wife, or enter into covenant with her: for the grant would be to suppose her separate existence; and to covenant with her, would be only to covenant with himself [...] If the wife be injured in her person or her property, she can bring no action for redress without her husband’s concurrence, and in his name, as well as her own: neither can she be sued, without making the husband a defendant. (BLACKSTONE, 1840, p.85).

Katherine Crawford aponta ainda para a *Marriage Act 1753* como a maior evidência do interesse do Estado em interferir no casamento. Basicamente o objetivo da lei era evitar casamentos clandestinos sem o consentimento paterno, como o de Lydia Bennet, em *Pride and Prejudice*, pois

marriage was a mixed matter. The sacramental status of marriage and the links between marital sexuality and sexual morality gave the Church an obvious stake in regulating it. But marriage was also about property and social order [...] State claims for control over marriage emerged from the fact that sexual honor around and within marriage was determined within secular contexts. (CRAWFORD, 2007, p. 39)

Se a burguesia mercantil aliara-se aos reis para a centralização do poder político dos Estados nacionais no início da Era Moderna, pode-se dizer em linhas gerais que agora ela esperava que esse Estado centralizado – e, no caso da Inglaterra setecentista, já não mais inteiramente despótico – interferisse em benefício do desenvolvimento das sociedades industriais. No caso do casamento, favorecendo a racionalização da lei no que concernia à preservação da propriedade privada e daquela que se tornaria a família nuclear burguesa. Porque a natureza do poder burguês/capitalista decorre da mais volátil e instável das riquezas, o capital, toda uma máquina moral, legislativa, filosófica e simbólica foi necessária para fixá-la, legitimá-la, preservá-la e consolidá-la. Na cristalizada imanência de sua forçada domesticidade, a mulher, o Anjo do Lar, a dama virtuosa dos lares burgueses, tornar-se-ia o mito que “stabilized the Victorian family, which was the single most important unit in preserving the order of nineteenth-century England.” (GOLDFARB, 1970, p. 41).

A crise epistemológica generalizada do século XVIII desmantelou antigas estruturas e valores como nenhuma outra na modernidade, e, durante toda a sua longa duração, pensadores ocidentais se perguntaram como deveriam, então, proceder o indivíduo, a sociedade, a economia, a política das nações, diante das mudanças estruturais causadas pela industrialização, pelo êxodo rural para as cidades, pelo fim das protoindústrias familiares, pela mecanização do trabalho, massificação do mercado, etc. Todos esses setores sofreram profundo escrutínio e novos discursos regulamentadores foram aos poucos naturalizados para se tornarem muitas das duras e aparentemente inflexíveis verdades oitocentistas.

Quando o que de fato era individualmente cada mulher já não mais interessava nesse processo de construção ideológica multidimensional, nada mais natural do que se perguntar como ela, a “mulher universal”, deveria ser. E talvez nenhum outro autor ficcional setecentista tenha sido tão bem-sucedido em rascunhar didaticamente os novos paradigmas da feminilidade ocidental do que um dos grandes monumentos da literatura sentimental inglesa, Samuel Richardson, com seus modelos de virtude *Pamela* e *Clarissa*. Embora todo o aparato epistemológico ocidental pareça ter se alinhado para a produção de uma nova interpretação de mundo, pode-se dizer que, mais do que os discursos religioso, biológico ou jurídico, a

doutrina do sentimento foi, afinal, o que mais eficazmente serviu aos propósitos de domesticar o corpo da mulher.

3.2 O Corpo Sentimental

Em seu livro *Making Love: Sentiment and Sexuality in Eighteenth-Century British Literature*, Paul Kelleher (2015, p.6-7) enfatiza a importância do discurso sentimental na leitura das relações de gênero na Inglaterra setecentista:

Despite their local disagreements, scholars who have examined the cultures of politeness, sociability, courtship, marriage, domesticity, and kinship generally agree that, in the years between Restoration and Romanticism, heterosocial relations became increasingly ‘sentimentalized’. Importantly, though, the verdict remains out regarding whether or not (and if so, to what extent) this affective intensification was truly felt in everyday life, as opposed to being a change in how heterosocial life was represented in literary and popular texts and images. Further, this process of sentimentalization is typically understood as a shift from an overtly patriarchal and masculinist ideology of heterosexual love and intimacy (which preserves patriarchy’s vision of sexual asymmetry but refashions it into gender complementarity). In other words, the notion that heterosocial relations – particularly as they shape courtship, marriage, and parenting practices – were increasingly ‘sentimentalized’ in the eighteenth century does not mean that women and children were afforded greater autonomy, equality, or power. The opposite was likely the case, as sentimental discourse played an instrumental role in deepening forms of sexual subjection and normalization and, concomitantly, devaluing the messier, less sanitized, more unruly – at times, queerer – experiences of everyday life.

O discurso sentimental, portanto, normatizou as relações de gênero, fixando o modelo binário de sexualidades e, assim, delimitando as possibilidades de sexualidade socialmente legítimas. Não por outra razão a coquete é uma figura essencial na literatura do século, e potencialmente perigosa: ela representa um leque aberto de escolhas, a liberdade de desejos que a nova moral busca afunilar. Ela é o oposto da fixidez: é leveza, movimento, insaciabilidade, representante do “messier, less sanitized, more unruly – at times, queerer – experiences of everyday life”.

Por outro lado, contudo, exatamente por ser um campo aberto, ela é passível de enquadramento, e, por isso, tão útil a qualquer dos discursos que sua presença deseja desestabilizar na narrativa. Por representar uma magnificação artificial do feminino, a coquete encontra-se sempre no entroncamento das ideologias conflitantes. Se ela é a figura que seduz, ela deve saber como seduzir, e a raiz do seu poder está, portanto, no conhecimento de mundo, no conhecimento do discurso de sexualidade de cada tempo, que envolve toda a parafernália estética e cosmética de cada época, que varia e é redirecionado conforme os interesses das

novas lideranças políticas. A figura de mulher que tem sob o seu controle os desejos dos homens, mas não deixa que controlem, que fixem o seu, é perigosa em qualquer período, mas tão-somente para o modelo de feminilidade que ela elege por ideal, e, assim, para os homens que o alimentam com a dedicação de seus desejos. Quando Freud essencializa o feminino na figura da mulher narcísica, por exemplo, ele só o faz porque tem uma ideia bastante consistente do que é o feminino e, dentro desse enquadre, é regido pela mesma moral que em outros aspectos questiona e desconstrói.

A sexualidade é mais um construto cultural, como teorizou Foucault, e sua forma de sociabilidade por excelência é, de acordo com Simmel, o coquetismo: a coquete é, portanto, a figura que melhor compreende o discurso de seu tempo e, portanto, muda conforme o olhar mais global da ordem falocêntrica, e mais especificamente conforme a moral de cada tempo, e de cada autor que a retrata. Desde o primado da mulher doméstica, qualquer coquete literária tornou-se para ela, em muitos sentidos, um contraponto moral e/ou estético, e ao mesmo tempo um duplo complementar; assim sendo, um posicionamento político da narrativa *per se*. Ou seja, cientes de que ela não comunica o ideal de feminilidade que se espera desde pelo menos meados do século XVIII, os autores que empregam o estereótipo enfatizam uma ou outra de suas características clássicas e o fazem com objetivos claros em mente, em níveis variados de reforço e/ou questionamento da agenda política tradicional, daquilo que em geral se espera de uma mulher em cada período.

Numa obra essencial para o estudo da formação do romance moderno na Inglaterra sob a perspectiva da história da sexualidade, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*, a pesquisadora Nancy Armstrong (1989, p. 8) afirma categoricamente que “one cannot distinguish the production of the new female ideal either from the rise of the novel or from the rise of the new middle classes in England”. Partindo de uma leitura histórica mais ampla e generalista das ideologias em conflito para fins teóricos, a autora explica como a retórica sentimental, dando origem ao ideal da “mulher doméstica”, foi o modo mais eficaz com que a ideologia burguesa empoderou as classes médias, instaurando-se como a autoridade discursiva moral e científica dominante na Inglaterra, a partir de fins do século XVII. “In demonstrating that the rise of the novel hinged upon a struggle to say what made a woman desirable,” afirma Armstrong (1989, p.3),

[...] I will consider this redefinition of desire as a decisive step in producing the densely interwoven fabric of common sense and sentimentality that even today ensures the ubiquity of middle-class power. It is my contention that narratives which seemed to be concerned solely with matters of courtship and marriage in fact seized the authority to say what was female, and that they did so in order to contest the reigning notion of kinship relations that attached most power and privilege to certain

family lines. This struggle to represent sexuality took the form of a struggle to individuate wherever there was a collective body, to attach psychological motives to what had been the openly political behavior of contending groups, and to evaluate these according to a set of moral norms that exalted the domestic woman over and above her aristocratic counterpart. I am saying the female was the figure, above all else, on whom depended the outcome of the struggle among competing ideologies.

O impulso racional, organizador e taxonômico iluminista, ao simplificar o mundo com uma ótica dual, bipolar, separa legalmente os espaços de homem e mulher ao fixar a subordinação da mulher juridicamente por meio da *coverture* e do direito de primogenitura à exclusão de herdeiros do sexo feminino. A ficção doméstica, por sua vez, cria o escopo imaginário, uma nova construção de subjetividade por meio da qual a identidade humana é genderizada – ou seja, definida primordialmente pelo gênero e, como tal, julgada, categorizada e, quando necessário, patologizada.

A retórica sentimental romanesca determina o feminino e o masculino, elegendo o ideal de mulher e de homem desejáveis, e, mais que isso, empoderando esses ideais nas esferas de influência que lhes cabem. Segundo Armstrong, a mulher é empoderada enquanto manifestação deste feminino porque é nesse novo sistema valorativo baseado em gênero que as classes médias logram deslocar os focos de poder antes determinados por princípios feudais, como títulos nobiliárquicos e terras. Ou seja, o sentimentalismo elege uma nova faceta da nobreza, a nobreza da alma, da mente, do espírito, em oposição àquela de casta da sociedade feudal; e a nobreza feminina (fundada em qualidades passivas, como a virtude) difere da masculina (fundada em qualidades ativas, como a força) quase diametralmente, as duas idealmente se completando. Resumindo, “a man’s income for a woman’s chastity and domestic skills. Indeed, with the power of class and money behind them, aristocratic women of the period are represented as difficult to mould” (KIRKPATRICK: 1994, p. XVII). Ao invés de combater a ideologia aristocrática abertamente no campo político, a burguesia o faz essencialmente, segundo Armstrong, por meio de um – então revolucionário, como todo o século das Luzes – discurso de gênero, e enfaticamente por meio da ficção, naturalizando (e, conseqüentemente, despolitizando) o modelo binário de sexualidades estudado por Laqueur.

“In time, following the example of fiction,” explica Armstrong (1989, p. 7-8),

new kinds of writing – sociological studies of factory and city, as well as new theories of natural history and political economy – established modern domesticity as the only haven from the trials of a heartless economic world. By the 1840s, norms inscribed in the domestic woman had already cut across the categories of status that maintained an earlier, patriarchal model of social relations. The entire surface of social experience has come to mirror those kinds of writing – the novel prominent among them – which represented the existing field of social information as contrasting masculine and feminine spheres.

A relativa consistência epistemológica que se percebe na literatura vitoriana decorre, portanto, desse esforço de despolitização do sexo, de sua naturalização enquanto gênero, iniciada na ficção do século anterior e, mais especificamente, na ficção sentimental. Uma vez que ser nobre é o mesmo que ser sensível de acordo com o seu gênero – as sensibilidades masculina e feminina partindo de pressupostos distintos – então de pouco valem as terras, fortunas e sobrenomes dinásticos de outrora. Em *Pamela*, por exemplo, não apenas a heroína é alçada da nobreza de espírito de sua virtude e (alegada) humildade à nobreza aristocrática pelo casamento com seu raptor, o *squire* Mr. B., como ainda, após reformá-lo, passa a doutrinar as demais damas do convívio do marido – dentre elas sua orgulhosa irmã Mrs. Davers – na nova cartilha moral da ideologia burguesa.

Em *Sensibility: An Introduction*, Janet Todd distingue pelo menos dois períodos da literatura setecentista de acordo com a produção romanesca prevalecente: o do “novel of sentiment”, de início até meados do século XVIII, e do “novel of sensibility”, de meados do século até o final, dominante entre as décadas de 1760 e 1770 e criticado já a partir da década de 1770. Embora os críticos geralmente não façam distinção entre os termos “sentiment” e “sensibility”, e hoje em dia se generalize tudo sob o termo pejorativo “sentimentalismo”, “a sentiment”, em inglês, “is a moral reflection, a rational opinion usually about the rights and wrongs of human conduct,” além de “a thought, often an elevated one, influenced by emotion, a combining of heart with head or an emotional impulse leading to an opinion or a principle.” (TODD, 1986, p. 7).

Enquanto “sentiment” combina aspectos de refinamento racional com emocional, “‘sensibility’ is perhaps the key term of the period [...] an innate sensitiveness or susceptibility revealing itself in a variety of spontaneous activities such as crying, swooning and kneeling” (Ibid.). Todd distingue traços sentimentais presentes na literatura romântica da literatura de sensibilidade pela ênfase romântica na imaginação, ou seja, pelo foco autoral no projeto estético – que comunica, de fato, o universo emocional do autor, mas em que não são as emoções que se destacam caoticamente nas obras, (co)movendo o público, mas a escolha da forma como elas são comunicadas.

O “romance de sensibilidade”, numa tradução direta, não é assim alcunhado somente pelo que comunica, porém, mas também e talvez principalmente pelo que provoca no sistema nervoso do público. Ainda segundo Todd, esse tipo de literatura, a chamada “literatura sentimental”, “reveals a belief in the appealing and aesthetic quality of virtue, displayed in a naughty world through vague and potent distress” (p. 4-5). A prova da nobreza de espírito, da virtude feminina e da honra do homem sensível está na reação calculada diante

das cenas de raptos, seduções e ataques gerais à integridade física e, principalmente, à moral dos personagens em que abundam os textos assim categorizados. A sensibilidade não é apenas uma função estética, mas um princípio moralizante na literatura setecentista, de modo tal que os termos repetitivos e hiperbólicos que caracterizam essas obras visam a instruir as reações dos corpos e, por meio do envolvimento fisiológico dos leitores, fortalecer neles os ideais preconizados pela nova ideologia burguesa. Como afirma Todd, a sensibilidade não está apenas na ficção, mas em tratados filosóficos, posicionamentos políticos, em toda a nova epistemologia consagrada do século XVIII.

Em finais do século, a retórica sentimental passa a ser ridicularizada em todas as áreas do conhecimento, e um dos exemplos mais conhecidos dessa queda de popularidade está nas ironias de Jane Austen dirigidas às hipérboles emocionais de Catherine Morland em *Northanger Abbey* – das quais a coquete Isabella Thorpe é grande instigadora. Ainda assim, os traços fundamentais dessa nova moral enraizaram-se na construção de subjetividades por meio do novo e poderoso discurso de sexualidade binária por ela consagrado. Talvez os exageros deflagrados por Austen e seus contemporâneos só possam ser corrigidos em fins do século XVIII e início do XIX porque a autora já compreende, afinal, sem sequer questioná-lo, que a forma mais madura de relacionamento humano é o relacionamento heterossexual e monogâmico legitimado pelo vínculo indissolúvel do casamento, e que o mundo se divide entre feminino e masculino, sendo a mulher ideal a essência de um, e o homem ideal, a essência do outro¹³.

Talvez não seja exagero imputar à figura da coquete um papel fundamental no estabelecimento dessa verdade ululante. No curto romance *The Reform'd Coquette, or, a Fluttering heart caught at last* (1724), de Mary Davys, Amoranda é a típica órfã rica, mimada, *witty* e caprichosa, rodeada por admiradores, e, depois da morte dos pais, “open to all the temptations that youth, beauty, fortune, and a flashy wit could expose her to” (DAVYS, 1850, p.136). “[E]ncouraged in many things which she herself would probably have been ashamed of, had there been time given for reason to play its part, and help to guard her actions,” (Id.) ela é, ao longo da narrativa, educada finalmente na moral sentimental do início do século, que combinava, como afirmou Todd, tanto razão quanto sensibilidade, pelo seu futuro marido, Alanthus, disfarçado de conselheiro sob o óbvio nome de Formator. Ela

¹³ É notável, por exemplo, em *Pride and Prejudice*, que Mr. Darcy, embora orgulhoso, cheque seu próprio comportamento diante da crítica de Elizabeth de que ele não fora suficientemente cavalheiresco – ou seja, suficientemente sensível, tanto enquanto homem como enquanto membro da *gentry*, ao humilhar a família dela após ter seu pedido de casamento rejeitado. Darcy já *conhece* o código da sensibilidade segundo o qual deve agir um cavalheiro respeitável, diferentemente de Mr. B., que tem de ser ensinado por Pamela, porque, afinal, é por aquela época que esse código começa a determinar-se como norma.

experimenta sua liberdade de escolha tipicamente iluminista com pretendentes tolos e oportunistas cujos nomes os estereotipam, Callid e Froth, e outros mais perigosos, como Lord Lofty; por fim, deixa-se envolver numa relação de amizade bastante íntima com duas mulheres, uma das quais, Berintha, acaba se provando um homem disfarçado que tenta estuprá-la para forçá-la a casar-se com ele.

Somente após brincar com as possibilidades de relacionamento legítimo é que Amoranda decide-se pelo herói sensível e virtuoso. Para Amoranda, uma coquete filosófica ainda herdeira do *wit*, que justifica seu coquetismo pelo discurso da liberdade individual e da indesejável submissão da mulher após o casamento, não ter de escolher representa uma opção, e depois, escolher entre relações íntimas variadas e múltiplas – mesmo quase homoeróticas, como no caso de Berintha –, também representa uma opção viável. Mesmo as coquetes de Austen sequer considerariam, décadas mais tarde, a possibilidade de substituir o vínculo do casamento heterossexual monogâmico por uma amizade profunda com outra mulher: a retórica sentimental já havia, pela altura da Era Georgiana, inculcado como natural e absoluta a única escolha amorosa possível, e a escolha amorosa como a escolha crucial da vida de qualquer mulher.

3.3 Espelho, espelho meu...

A coquete dos séculos XVIII e XIX é um espelho eficiente contra o qual se desenha, na literatura, o novo ideal de mulher, e é inúmeras vezes por meio dela que se estabelecem os parâmetros discursivos e simbólicos da nova ordem em que gênero tornou-se a naturalização virtualmente apolítica do sexo biológico. Em *Pamela* e *Clarissa*, por clássicos exemplos, Samuel Richardson delinea as virtudes de suas heroínas contra os signos mais tipicamente coquetes: a vaidade, o artifício e a leviandade. Já no abrir de *Clarissa*, a personagem-título, ao tratar do absurdo da condenação do comportamento de sua irmã Arabella, acusada de fazer-se de difícil para o então pretendente, Lovelace, comenta a respeito da incoerência da interpretação das atitudes femininas por parte dos homens, oferecendo o coquetismo como uma das duas acusações mais recorrentes ao seu sexo – sendo a outra o seu oposto, a frigidez. Ela transcreve o seguinte poema de uma autora dedicado aos homens, em resposta aos versos de um cavalheiro:

Ungen'rous sex! – To scorn us, if we're *kind*;
 And yet upbraid us, if we seem *severe*!
 Do *You*, t'encourage us to tell our mind,
 Yourselves put off disguise, and be sincere.
 You talk of coquetry! – Your own false hearts

Compel our sex to act dissembling parts.
(RICHARDSON, Samuel. *Clarissa*. London: Folio Society, 1991, p.44).

Apesar de todos os esforços de Pamela e Clarissa de comprovarem sua virtude, a heroína, ao reproduzir esse comentário, afirma que é o receio da condenação dos homens ao consentimento (ou não) da corte amorosa que leva as mulheres a dissimularem, mascararem, fingirem. A autora do poema ainda critica os homens por camuflarem seus sentimentos para conseguirem as respostas que desejam das mulheres, numa clara reversão das acusações mais típicas a cada sexo. Pamela também acusa Mr. B. de ser um “practised Dissembler” e conclui que suas “barbarous Arts” devem ser “native surely to the Sex” (RICHARDSON, 2008, p.219), voltando atrás logo depois, porém, ao lembrar-se de como seu pai é o avesso de tudo isso. Embora o problema da performance social seja uma crítica clássica ao comportamento das mulheres em geral, essa e outras observações de Pamela, bem como o claro envolvimento de Lovelace com o teatro londrino, evidenciam uma condenação à dissimulação em si, aos bailes de máscaras sociais, às personalidades construídas, à arte em oposição à natureza genderizada do ser.

Figura 6 – *Unmasked* (n/d), de Edwin Thomas Roberts¹⁴



O *masquerade* foi uma forma narrativa bastante típica de fins do século XVII e início do XVIII, herdeiro do apelo teatral ainda dominante nesse período, dos figurinos e travestismo tão característicos do teatro elizabetano que deixaria marcas até em cenas clássicas da literatura vitoriana, como aquela em que Mr. Rochester se disfarça de cigana para obter a verdade dos sentimentos de Jane por ele, em *Jane Eyre*. Travestir-se sempre foi um

¹⁴ Fonte: <http://artsalesindex.artinfo.com/auctions/--9164/->. Última visualização a 30/03/2016.

artifício empregado tanto para se camuflar quanto para se descobrir alguma verdade oculta: travestir-se do gênero oposto a partir do predomínio do modelo binário de sexualidade poderia significar, portanto, um impulso rumo à revelação da essência plena do ser, no encontro do masculino com o feminino, assim como Rochester tenta penetrar a feminilidade protegida de Jane com seu figurino. E como ainda mais significativamente Mr. B. penetra a alcova de Pamela, na cena da tentativa de devassar seu corpo e sua alma por meio do estupro, também disfarçado de mulher.

Segundo Ros Ballaster em seu estudo da literatura amadora (*amatory fiction*) do período do *masquerade*, produzida majoritariamente por mulheres e considerada precursora do romance moderno, a mulher se empodera nesse artifício herdado do drama e dos entretenimentos aristocráticos porque “[t]he anonymity of the masquerade provides women with the opportunity of maintaining public reputation and indulging private sexual desire.” (BALLASTER, 1998, p.181). Toda forma de disfarce empodera o disfarçado, mas como toda forma de poder ativo é convencionalmente, afinal, atributo do homem, segundo a lógica genderizada bipolar de mundo, quando engendrada por uma mulher ela ganha a conotação de uma perigosa duplicidade.

Ros Ballaster descreve o *masquerade* da mesma maneira como poderia ser descrito o coquetismo imperfeito de George Simmel, aquele praticado apenas pela mulher com homens que, ao invés de gozarem o jogo, desejam a concretização da relação erótica, a fixação final do desejo da mulher. Nesse sentido, o coquetismo parece uma espécie de *masquerade*, a mais perigosa performance de feminilidade. Da mesma forma que no coquetismo, no *masquerade*

the woman who is adopting the ‘masculine’ part of sexual aggression or seduction endeavours to conceal her activity by playing the role of ‘another’ woman, accentuating rather than suppressing her femininity in order to compensate for her self-perceived impropriety. The performance of submissive femininity, engaged upon with self-conscious irony, becomes a more effective means of disguising active female desire than the adoption of a visibly ‘masculine’ persona.

[...] the use of the masquerade of femininity stems from a sadistic need to triumph over both sexes and does not engender any solidarity with other women against male abuse, but rather rivalry. [...] Men, in this fictional display, are cast in the role of dupes, while women recognize it for what it is. Within masquerade logic the power lies with women in their strategic deployment of the mask, but frequently at the expense of other women. (BALLASTER, 1992, p. 185).

No *masquerade*, assim como no coquetismo, o poder da mulher está em simular submissão e fraqueza, em imitar, ou seria melhor dizer *parodiar* o ideal de feminilidade esperado. É mais perigoso, segundo Ballaster, do que o empoderamento explícito pela adoção

da persona, da expressão do gênero masculino, como fez Charlotte Charke – ao final do século XVIII uma escolha já impensável para a mulher honesta.

Segundo Jones DeRitter (1994), toda mulher que, diferentemente de Clarissa, resiste ao sacrifício da sua materialidade física em prol da abstração determinada pelo sistema que a oprime, é condenada e punida. A coquete, porém, não resiste abertamente; ela o faz com ironia, correspondendo às expectativas do discurso dominante, mas, sob a máscara do conhecimento (*wit*). Ela o faz consciente do funcionamento da lógica bipolar e de posse do controle do jogo graças à – diriam os sentimentais – *criminosa* manipulação de sua virtude, o bem mais valioso de uma mulher, pelo qual Pamela diz-se pronta a sacrificar a própria vida. À exceção da coquete filosófica, as coquetes em geral, como as mulheres mascaradas de Ballaster, não subvertem o mito de feminilidade tradicional para fins políticos coletivos, mas apenas pelo seu próprio prazer e interesses, de modo que, ao invés de beneficiarem as mulheres como um todo por meio de seu empoderamento dúbio, elas manipulam em igual medida homens e mulheres.

A coquete é um deboche ao modelo de virtude epitomizado por Pamela e Clarissa, a sombra que serve de antímodo às heroínas. As “artes” de que ambas são continuamente acusadas por seus algozes são as artes coquetes, as artes de seduzir sob a aparência de inocência e de simular à perfeição a própria retórica de sensibilidade encorajada em obras como as do autor dos romances em questão e as de outros escritores considerados, apesar das muitas diferenças entre si, sentimentais, como Lawrence Sterne, Tobias Smollett e Henry Fielding.

Tratando de *Clarissa*, DeRitter (1994, p. 104) afirma que “the general direction of Richardson’s plot seems to prove Lovelace’s claim that virtue must be tested and proven before it is honored”. O mesmo serve para Pamela, mas em Clarissa só se mostra possível, na lógica richardsoniana, por meio da morte. Os libertinos responsáveis por colocar à prova a virtude e modéstia das heroínas, por desmascará-las, são figuras remissivas da Restauração e da cultura fortemente teatralizada e aristocrática do século anterior. Parecem um mal necessário rumo à purificação, à reforma da coquete – esse estereótipo feminino igualmente teatral, performático, lascivo, mas ensinado pela retórica sentimental a mascarar sua concupiscência. Segundo Margaret Doody (2003, p. 108), *Clarissa* “seems designed to make us see in Lovelace not a mere realistic ‘villain’ but rather the embodiment of his society’s dictates about sex.” Contrariamente a DeRitter, Doody enxerga no estupro de Clarissa a externalização violenta dessa moral fundada num padrão duplo de sexualidades e, portanto, a

revolucionária desnaturalização desse padrão em prol de um movimento de libertação da mulher.

A solução de desmascaramento encontrada em ambos os casos para se comprovar a honestidade dessas personagens é o texto, e mais especificamente o romance. Para Richardson, de acordo com Doody (2003, p. 101), “the theatrical performance in general is a problem that is somehow solved by narrative”, Clarissa (e, em algum nível, também Pamela) transcendem seus corpos – essa ameaça constante de teatralização, de engodo, ardil, ilusão que habitam – para se eternizarem nas narrativas em primeira pessoa que produzem, na riqueza psicológica com que o autor as retrata. Histórias domésticas compostas de apenas uma trama central de sedução, esses romances são volumosos no minucioso estudo dos pensamentos e emoções das heroínas.

Clarissa é um próximo estágio à Pamela, de acordo com a arquitetura simbólica do autor, pois se deixa morrer após seu estupro para se imortalizar nas cartas: ela claramente substitui o corpo físico pelo corpo textual não somente ao escolher morrer depois de ter o corpo violado, mas ao afirmar ao final do romance, já certa de que morrerá, que “so much [is] written about what deserves not the least consideration, and about what will be nothing when this writing comes to be opened and read” (RICHARDSON, 1991, p. 1413) – ou seja, seu corpo. DeRitter (1994, p. 116) fixa-se nessa passagem para desenvolver seu argumento da relação da performance teatral com a experiência física no romance, e afirma ao final que “when the text triumphs over the body, it triumphs over the character as well”. E é assim que se verifica “the transformation of Clarissa into *Clarissa*” (Id.).

No triunfo da transcendência do corpo à condição de texto em *Clarissa*, DeRitter percebe o movimento transicional do teatro para o romance enquanto principal mídia ficcional na Inglaterra setecentista. Assim como Nancy Armstrong percebe na ascendência simbólica da figura da mulher doméstica a ascendência da ficção doméstica no campo artístico, das classes médias no campo socioeconômico e político. Janet Todd (1986, p. 8) confirma o processo de descorporealização ao afirmar que

[a]s sensibility became more firmly connected with women in the later eighteenth century, it tended to lose the association with sexuality even for men, and the sensibility of the Man of Feeling is physically a matter of tears and gestures, precluding lustiness.

Não há como não sentir que o roubo ao corpo de Clarissa não é apenas perpetrado por Lovelace, mas pela própria moral que Richardson procura narrativizar. A busca de Mirabell por depor todas as máscaras de Millamant é a mesma busca que Lovelace pensa ter

concluído com a invasão forçada ao corpo de Clarissa. Ambos desejam conhecer o mais íntimo dessas mulheres, consideram ardilosos todos os seus protestos de virtude. O mesmo vale para Mr. B. em relação à Pamela: ele apenas interrompe suas investidas ao ter acesso às cartas que ela escrevia sem esperanças de envio aos seus pais, julgando haver aí alcançado o nível de intimidade, de desmascaramento necessário, julgando haver penetrado a alma da moça em seu texto e confiando finalmente na palavra escrita de um modo que não confiara na falada. Armstrong (1987, p.6) argumenta inclusive que a cena verdadeiramente erótica de *Pamela* está não na tentativa de estupro que aterrorizara a heroína despida na cama, mas aquela em que Mr. B., chamando-a como em muitas outras cenas de “artful Slut”, insiste em possuir as cartas que ela oculta, num desejo mais ardente pelo seu texto do que pelo seu corpo. O triunfo do texto escrito, não falado, não encenado, é evidente nas duas obras de Richardson, e nessa primazia encontra-se não apenas a defesa do caráter de um personagem, mas a vitória de uma mídia sobre a outra.

O esforço iniciado por narrativas como as de Richardson parece ter sido a um nível mais superficial – o mais profundo, a construção de uma nova moralidade burguesa – derrubar precisamente essas máscaras e penetrar por meio das subjetividades genderizadas os recantos mais íntimos da psique da mulher, revelando o “feminino” *per se*. A respeito do que chamo a máscara coquete, George Simmel (2006, p. 105-6) oferece a seguinte explanação:

[...] os modos de feitura e de expressão – e não só no plano linguístico – que nossa cultura põe à disposição da interioridade da alma são essencialmente criados portanto inevitavelmente a serviço da natureza masculina e de suas necessidades, de sorte que, muitas vezes, a diferença feminina não encontrará justamente para se exprimir nenhuma forma inteligível satisfatória. Esse sentimento é escorado, ademais, pelo seguinte: mesmo a entrega de si mais total não suprime, na mulher, uma derradeira restrição secreta de sua alma; existe um quê cuja revelação e apresentação se esperaria na realidade e que não quer separar-se de seu solo nutriz. Por certo não se trata aqui de limitação voluntária da entrega, de algo que não se concederia ao bem-amado, mas de uma última parte secreta da personalidade, que simplesmente não pode se explicitar, por assim dizer, e que se dá do mesmo modo, mas não sob uma forma transparente e designável: um receptáculo fechado de que o destinatário não possui a chave. Não surpreende que nasça nele a impressão de que lhe escondem alguma coisa, se o sentimento de não possuir é interpretado como recusa de dar. Qualquer que seja a origem desse fenômeno de reserva, ele se apresenta como uma misteriosa imbricação de sim e de não, de entrega e de recusa, que de certa forma o coquetismo prefigura. Retomando, em plena consciência, esse ‘meio escondido’ da mulher, expressão de sua relação mais profunda com o homem, o coquetismo rebaixa o último fundo metafísico dessa relação ao nível de puro meio em vista da sua realização exterior; mas isso explica por que o coquetismo não é, em absoluto, uma ‘arte de mulher leviana’ [...]

Simmel procura explicar por meio da história de submissão da mulher esse aspecto oculto, misterioso, aparentemente mascarado que parece centralizar as apreensões e desejos

de tantos heróis e vilões romanescos. Vários pensadores feministas teorizam sobre esse confinamento da mulher ao discurso falocêntrico que impediria a completa expressão de ideias e sentimentos no universo linguístico disponível. Simone de Beauvoir (1980b, p. 221) explica o mesmo fenômeno da seguinte maneira:

[n]ão é em consequência de um vício cerebral que raciocinam mal: é porque a prática não as obrigou a fazê-lo bem. Para elas, o pensamento é antes um jogo do que um instrumento; mesmo inteligentes, sensíveis, sinceras, elas não sabem, por falta de técnica inelectual, demonstrar suas opiniões, tirar as consequências que comportem.

Luce Irigaray (1985, p. 85) afirma que

[w]omen's social inferiority is reinforced and complicated by the fact that woman does not have access to language, except through recourse to "masculine" systems of representation which disappropriate her from her relation to herself and to other women. The "feminine" is never to be identified except by and for the masculine, the reciprocal proposition not being "true".

Simmel defende que a mulher não é capaz de se expressar inteiramente, e, portanto, de explicitar uma completa entrega, exatamente devido à ordem simbólica que a limita e oprime. Quando a coquete tremula o seu leque no infundável embalo do sim e do não, ela está apenas externalizando ludicamente esse princípio básico da relação entre homem e mulher – fundada numa evidente desigualdade de valor social do local de fala de cada um. Como o coquetismo ideal é, para Simmel, porém, aquele jogado conscientemente pelos dois, é de se esperar que os ignorantes de suas regras sintam-se ludibriados pela entrega incompleta dos afetos da mulher desejada. O “meio escondido”, quase como o pecado original a ser purificado pelo desnudamento e invasão (consentidos em *Pamela*, forçados em *Clarissa*), é, assim, fruto de uma incompletude aparentemente primordial do corpo da mulher – porque fundada numa cultura cujo enraizamento precede mesmo a língua que a representa e oferece o universo sógnico pelo qual ela se conhece e identifica como o inessencial, o “outro” primordial. Depreende-se disso que a entrega absoluta é impossível, porque o valor da palavra da mulher – ser ausente de qualquer absolutismo – é socialmente inferior ao da do homem, porque um objeto de desejo não pode expressar jamais o mesmo desejo que um sujeito, ou pelo menos o valor desse desejo não é o mesmo. Por isso, essa entrega pode soar patética em *Pamela*, quando a heroína tão prontamente parte de terror a amor pelo seu raptor, e ele parte de total desconfiança a total confiança na palavra dela. A desigualdade entre os gêneros é a razão fundadora para a necessidade ou desejo de mascaramento por parte de tantas mulheres, e para a sensação recorrente em tantos homens de que toda manifestação de feminilidade é um mascaramento – sendo a feminilidade lida e avaliada, afinal, pelo que não é, pelo seu oposto.

Enquanto o valor dos locais de fala for definido primordialmente pelo sexo, e o masculino for o neutro, e por masculino entender-se pertinente ao homem, o feminino (na mulher, no homem ou em qualquer formato biológico) correrá sempre o risco de ser lido por máscara.

Richardson busca resolver o que considera um problema por meio da narrativa epistolar que se pretende penetrar o interior mais recôndito, o “meio escondido” das personagens, embora seus detratores contemporâneos ainda não estivessem prontos para aceitar essa abstração de natureza feminina como realista e viável. Ao longo do século XVIII, ainda convivem múltiplos discursos de sexualidade que não opõem tão absolutamente os gêneros na materialidade biológica dos corpos. Para os críticos da moral sentimental genderizada, a normatização da feminilidade em si é um *masquerade*. Por isso mesmo qualquer tentativa de vindicá-la como verdade única para toda mulher é encarada como coquetismo, como jogo erótico de conquista – como fica patente no caso de Pamela. É curioso que aqueles que condenaram o projeto moralizante de Richardson, dado geralmente por defensor das mulheres devido à nobreza de suas heroínas em meio a um mundo cruel, tenham sido de fato mais liberais do que ele por admitirem a variedade e complexidade humanas em corpos de ambos os sexos, na “messier, less sanitized, more unruly – at times, queerer – experiences of everyday life” definidas por Kelleher (2015, p.6-7). Ser forte, destemida, esperta, determinada, racional ou qualquer outra característica que se convencionou associar ao masculino não tornava, de acordo com essa moral mais caótica do modelo sexual unitário, uma mulher menos mulher, ou subversora de seu sexo.

A moral sentimental, contudo, é, de fato, implacável, fazendo uso frequente de raptos, seduções, estupros e toda sorte de violência contra os considerados indefesos (como idosos, crianças, deficientes, servos e, acima de tudo, donzelas em perigo) para fins de educação pela exacerbação dos sentimentos e respostas emocionais. E essa moral romanesca visou a educar não apenas no comportamento, mas na narrativização da vida por meio de diários, cartas e memórias, incitando as pessoas a normatizarem suas subjetividades por meio do derramamento de palavras no papel, para a mais fácil vigilância e regulação social das performances públicas. Assim as jovens são direcionadas a se confessarem, e os interessados a buscarem nessas narrativas a verdade oculta, o “meio escondido”, a natureza delas, do “feminino”, a exemplo de Mr. B. e Lovelace que devassam a intimidade das cartas das heroínas. As narrativas romanescas não seriam sempre epistolares ou construídas na primeira pessoa, como nessas obras; na verdade, a literatura vitoriana foi majoritariamente construída sob a pena de narradores-observadores. A investigação psicológica profunda, a busca tipicamente iluminista pela verdade mais profunda do ser, e especialmente do ser feminino,

porém, direcionaria a construção e estabelecimento desse gênero literário como o mais eficiente representante do *status quo*, do poder disciplinar das sociedades de controle da era industrial.

As atitudes na arena social já não comunicam a verdade do ser, assim como o teatro que corporifica as subjetividades humanas parece incapaz, para os escritores sentimentais, de transcender as máscaras, como faz o romance. E a coquete não sobrevive sem o palco e sem a máscara – que, em última instância, é seu próprio corpo. Ela não sobrevive íntegra à exposição, ao desnudamento psicológico do romance. Se na transição do século XVII para o XVIII Mirabell, tendo derrubado a vaidade e a inconstância de Millamant, aceita, contudo, sua máscara protetora como último refúgio, meio século depois Mr. B. e Lovelace seguiriam o mesmo escancaramento íntimo de Pamela e Clarissa, e Richardson firmaria como a única opção de empoderamento para a mulher a sua própria submissão consentida e convicta ao escrutínio do texto, do leitor, na manifestação real, inquestionável do mito de feminilidade que escritores como ele ajudaram a construir.

Pamela só consegue provar-se inocente ao desmaiar no momento em que o vilão/futuro herói está para consumir o estupro: o que a salva é o texto e as demonstrações de sensibilidade que, graças à leitura de Mr. B., ele já está a esse ponto preparado para crer como legítimas e não simuladas. As cartas são, portanto, a forma desses libertinos colocarem à prova a virtude das heroínas, que se mostra consequência não do *wit*, mas da sensibilidade – “[t]he emotional face of gentility [which] provided an index of internal delicacy, which could be judged by public expression of taste, then understood to convey character as well as aesthetics” (BLAUVELT, 2007, p. 18). Os libertinos figuram como instrumentos do julgamento severo da sociedade, e a sensibilidade testada não é somente moral, mas estética.

Para o pensamento iluminista, a virtude e a verdade possuem valor estético e, para o sentimentalismo, elas se provam por meio das lágrimas, dos pedidos desesperados, dos desmaios e da superabundância de emoções. Há beleza no ser sensível, virtuoso e verdadeiro, e os sensíveis, virtuosos e verdadeiros reconhecem e concordam sobre o que é o belo. Numa cena em que, entre os assédios de Mr. B., Pamela tenta servir-lhe o jantar, ele se levanta e diz: “O how happy for you it is, that you can, at Will, thus make your speaking Eyes overflow in this manner, without losing any of their Brilliancy! You have been told, I suppose, that you are most beautiful in your Tears!” (RICHARDSON, 2008, p. 186). A sensibilidade é um atributo estético: quando verdadeira, como nas lágrimas de Pamela, ela embeleza; quase sagrada e certamente sedutora, fingi-la parece um crime passível de todas as agressões a que a desacreditada heroína é submetida. É como fingir a nobreza, a *gentility* aristocrática no

passado. E Mr. B. prova nesse instante ter uma sensibilidade alinhada à de Pamela, mesmo que ainda não a valorize ou coloque em prática devido aos ímpetos de sua lascívia.

Transbordar emoções é essencial, mas somente as cartas da moça contêm a autoridade da verdade de suas demonstrações. E assim Richardson marca enfaticamente a separação entre o ser privado e o ser público, a moral privada da moral pública, segundo uma perspectiva lockiana. A mulher ideal é aquela que professa o melhor que pode sua moral privada no ambiente público, aquela à prova de segredos e mistérios, de “Arts” e “Artifice”, em que a moral expressa não passa de um eco da interna. “Nothing,” afirma Mr. B., “pleases me better, than that, in all your Arts, Shifts and Stratagems, you have had a great Regard to Truth; and have, in all your little Pieces of Deceit, told very few wilful *Fibs*” (RICHARDSON, 2008, p. 233).

Antes que ele reconheça a verdade em Pamela, porém, ela é culpada a princípio de agir como uma coquete. Em tratando da proposta de casamento do clérigo Mr. Williams, ela indaga a Mr. B.:

Do you find, Sir, [...] that I encouraged his Proposal, or do you not? Why, said he, you discourage his Address in Appearance; but no otherwise than all your cunning Sex do to ours, to make us more eager in pursuing you (RICHARDSON, 2008, p. 230).

Por princípio, portanto, ele a considerara ardilosa, sedutora, adepta da retórica do infinito sim-e-não coquete – como faz questão de frisar, “all your cunning Sex”. DeRitter (1994, p.20) afirma como, à la Rousseau e Diderot décadas depois, “[b]oth Richardson and Fielding apparently thought of women primarily as physical rather than spiritual or intellectual beings” – com exceção de suas heroínas. Pouco depois, afinal, Mr. B. postula, depois de elogiá-la, que “every Lady is not a *Pamela*” (DERITTER, 1994, p.232).

Mrs. Jewkes, a governanta da casa de Lincolnshire em que o *squire* aprisionara Pamela, é retratada na maior parte da obra como o maior dos vilões, recebendo uma profusão de epítetos pela inflamada heroína (“wicked”, “abominable”, “villanous”, “Disgrace of Womankind”, “Jezebel”, etc.) e sendo mesmo comparada a um urso, enquanto Mr. B. é comparado a um leão (RICHARDSON, 2008, p.209). Mrs. Jewkes apenas obedece as ordens do patrão, servindo de eficiente carcereira para Pamela e reproduzindo fielmente a ideologia aristocrática representada pelo patrão tanto no que concerne à preponderância do desejo masculino ao feminino quanto à autoridade inquestionável do senhor em relação ao servo. O prazer com que Mrs. Jewkes goza do poder que lhe é conferido por meio do patrão figura

antinatural à passiva feminilidade de Pamela, e a moça a acusa frequentemente de desgraçar, perverter seu próprio sexo – na verdade o que ela, Pamela, e Richardson, entendem pelo sexo.

A governanta encarna esse perigo maior à virtude da heroína, o da mulher masculinizada, que em Amoranda é mais evidentemente objetificado no corpo de homem de Berinthus/Berinthia. Assim como Amoranda, contudo, Pamela sofre o assédio direto dessa figura de sexualidade “corrompida”, pois Mrs. Jewkes a encara, aperta sua mão, elogia sua beleza e tenta efetivamente beijá-la – ao que a moça responde que “[doesn’t] like this Sort of Carriage, Mrs. *Jewkes*; it is not like two Persons of one Sex” (RICHARDSON, 2008, p. 108). Amoranda, porque uma coquete, porém, colocara-se voluntariamente na situação de perigo imposta à Pamela, por confiar na figura clássica da falsa amiga corruptora – o “decoy-duck” de Mirabell, tão recorrente na literatura setecentista e oitocentista –, e por desejar sempre mais amizades e admiradores de ambos os sexos.

Pamela, a antiga dama de companhia da mãe do *squire*, Mrs. B., representa, na força da sua virtude, da idealização de feminilidade que ela encarna, o ímpeto transgressor do romance, pois sua crença na posse de seu próprio corpo contra as investidas de seu superior em sexo e casta social a individualiza, destacando-a de praticamente toda a sociedade que a circunda, que reproduz sem questionar esses antigos valores. Na virtuosa Pamela e na santificada Clarissa, Richardson oferece modelos de ruptura com a ordem aristocrática. A liberdade da mulher só se mostra possível, contudo, pelo seu enquadramento, pela única escolha possível (do casamento monogâmico heterossexual indissolúvel), pela sujeição, em suma, aos princípios do discurso de feminilidade desejável – por si só um novo aprisionamento.

Embora Pamela e Clarissa esforcem-se por provar que são os opostos da coquete, grande parte das narrativas das quais provêm ocupa-se de descrições das características mais marcantes dessa figura. Pamela, o caso em que concentro minha atenção, após sua vitória contra as desconfianças de Mr. B. e a recompensa do matrimônio por amor com ele, trava nova luta interna contra a vaidade, encontrando-se, em significativos momentos da trama, refém desse que é o atributo crucial da mulher coquete. Todos os pesquisadores de Richardson inclusive comentam as dificuldades por ele enfrentadas e reconhecidas na voz narrativa da heroína, de representar, descrever os atrativos físicos de uma personagem que se considera e que se espera que o leitor considere humilde e modesta. Toda vez que Pamela comenta os elogios que lhe são feitos, ela primeiramente se desculpa e diz que não reproduz as palavras por vaidade, mas apenas pelo seu compromisso com a verdade. Em nome da verdade que ela estabelece como princípio de sua narrativa e do impulso inocente de manter

os pais a par dos eventos, e depois do impulso de sua própria mente atordoada de distrair-se na escrita, ela dá vazão a esses instantes de vaidade e autoglorificação, num estilo bastante realista e minucioso de narração. Frequentemente ainda transfere para a providência divina a origem das bênçãos que lhe são conferidas, como forma de afastar esses sentimentos tão contrários à mulher modesta que ela deseja ser.

Numa cena clássica de vaidade coquete após Mr. B. liberá-la para usar as roupas mais elegantes com que ela fora presenteada por ele e pela falecida mãe dele, Pamela conta como se aparatou de belos adereços (dentre eles dois dos símbolos clássicos da coquete) e, “taking [her] Fan in [her] hand, [...] like a little proud Hussy, looked in the Glass, and thought [herself] a Gentlewoman once more” (RICHARDSON, 2008, p. 303). Sendo “coquete” um sinônimo de “hussy”, percebe-se como o reconhecimento positivo do corpo e a autocontemplação estão associados a essa figura, e somente por motivações altruístas (relato aos pais, fidelidade à verdade, realização do desejo do noivo de vê-la elegante) justificados numa personagem que defende e representa o oposto desse tipo de conduta. O futuro da coquete parece de fato determinado pelo progressivo processo de descorporealização da mulher, uma vez que o reconhecimento do próprio corpo – inevitável, como percebeu Richardson, numa narrativa em primeira pessoa – é interpretado imediatamente como marca de vaidade pela moral cristã da moça, ou, no mínimo, como a intrusão de algo que, nas palavras de Clarissa, “deserves not the least consideration”.

Essas novas heroínas não precisam mais de palco, de corpo, sequer de voz: elas se dissolveram em palavras como se fez Espírito Santo o Cristo bíblico, e para fins não inteiramente distintos: para instruírem as mulheres no exemplo de comportamento desejável, uma espécie de “salvação” moral, oferecendo simultaneamente ao romance a função de instruir e entreter as classes médias distantes dos altos padrões estéticos da literatura clássica e sedentas por uma moral que as representasse e lhes incluísse socialmente. O sucesso dessa missão quase messiânica de Pamela e Clarissa e outras heroínas sentimentais é garantido pela riqueza psicológica minuciosa daquele que não por outra razão é dado por um dos pais do romance moderno e cuja grande contribuição foi a de postular novos rumos para a prosa num século de franca experimentação literária e de delimitação entre realidade e ficção pelo pensamento iluminista.

“Richardson is a pioneer in modern fiction in finding ways of giving an impression that a character is developing and changing from within,” afirma Doody (p. 103). De acordo com a autora ainda, a pretensa vaidade e *masquerade* de que Pamela é acusada pelos críticos do romance são na realidade marcas desse desenvolvimento e amadurecimento da

personagem – que descobre o próprio corpo e seus atrativos pela primeira vez diante do espelho, na cena em que experimenta o novo fato campestre que fizera para si para conformar sua mente ao retorno às raízes humildes da casa paterna. “To say Truth, I never lik’d myself so well in my life” (RICHARDSON, 2008, p.55), ela diz, como se seduzisse a si mesma. “Pamela wants to love herself” (DOODY: 2003, p. 103). Para descorporealizar-se no texto, portanto, parece necessário a Pamela, uma serva de quinze anos, descobrir-se primeiramente nesse mesmo corpo que é motivo de tantas disputas e alvo de tantos desejos. “[H]ow came I to be his Property?” pergunta a jovem à Mrs. Jewkes. “What right has he in me, but as a Thief may plead to stolen Goods?” (RICHARDSON, 2008, p. 126). É na disputa pela posse e autoridade sobre o seu próprio corpo que Pamela converte-se voluntariamente na narrativa pela qual o mesmo algoz vem de fato a se apaixonar. Numa espécie de paradoxo, ela retoma seu corpo ao abdicar dele.

Empoderando-se da significação de seu próprio corpo, porém, Pamela foi recriminada, enquanto personagem, por ocultar motivações eróticas e mercenárias de um modo que a etérea Clarissa jamais foi. O mesmo Fielding a quem a autoria da debochada paródia *Shamela* (1741) é imputada rende-se aos encantos da heroína Clarissa e engrossa a lista de fãs a escreverem a Richardson para que não a matasse ao final do romance. Tanto em *Pamela* quanto em *Clarissa*, porém, não se encontra uma solução legítima para a experiência física na mulher. “Perhaps the most important consequence of the shift from the stage to the page during this era,” afirma DeRiter (1994, p.21), “was the fact that in the new medium the human body could no longer be represented by a real human body.” Sendo, sob esse aspecto, anticorpo, os romances são escritos graças a uma moral anticoquete. O romance epistolar de Richardson oferece-se, afinal, como o anticorpo em si, à prova de performances.

Além da vaidade e do artifício, do espelho e da máscara, entretanto, também o leque de Pamela é derrubado, sua leveza e movimento domesticados. Ao longo da maior parte da narrativa, o foco da heroína é, afinal, o movimento, a fuga de seu captor. O foco dele é fixá-la: não na posição permanente de esposa, mas na passageira (ou pelo menos instável) de amante (*mistress*). O objetivo mais profundo de Pamela, porém, é a estabilidade de sua posição social, e o seu impulso incansável para longe de Mr. B. decorre de sua convicção na instabilidade, na impermanência e ilegitimidade das propostas que ele oferece – primeiramente, um simples caso amoroso, depois uma parceria amorosa extraconjugal mais duradoura e com intenção futura de casamento.

Embora se possa alegar que a resistência dela é passiva, a maior crítica de Mr. B. ao seu comportamento são os seus diversos estratagemas e planos de fuga da casa em

Lincolnshire em que ele a aprisiona. Incansavelmente a mente da heroína trabalha pela sua liberdade, e seu corpo escapa aos assédios físicos do captor, de Mrs. Jewkes, do empregado Colbrand, numa dança contínua de autopreservação que a esgota quase até a morte na mais engenhosa das escapadas em que ela acaba ferida e pensa cometer suicídio no lago da propriedade. Mr. B., por sua vez, envia-a para essa casa reclusa no campo para controlar sua volubilidade e mantê-la onde apenas ele pode acessá-la, e com facilidade. Todos os servos de Lincolnshire são responsáveis por conter o corpo irrequieto e indomável de Pamela; seu movimento, porém, ao contrário do de uma coquete típica, não tem outro propósito senão a preservação de sua atual condição. A única justificativa moralmente aceitável para seus ardis e movimentos irreprimíveis da primeira parte do romance é, afinal, esse horizonte de estabilidade representado pela casa paterna em que ela se manterá filha e donzela.

Para além do confinamento físico, contudo, Pamela foge do confinamento social, moral, identitário e mesmo ontológico ao qual as investidas de Mr. B. ameaçam submetê-la. A virtude sexual é o bem mais precioso de uma mulher: essa é a linha-mestra sobre a qual se estrutura toda a ação do romance. “[T]o rob a Person of her Virtue,” proclama Pamela, “is worse than cutting her Throat” (RICHARDSON, 2008, p.110). Sendo assim maior que a vida, a virtude, portanto, define não apenas o espaço ocupado pela mulher na sociedade e seu enquadramento na moralidade de seu tempo, mas também o modo como ela mesma se enxerga, se posiciona, se sente mulher no mundo – em que medida e qualidade. A fuga desesperada que a leva a desconsiderar diferenças de classe, de sexo, regras de etiqueta e de decência é a fuga desesperada, afinal, da sua fixação na terrível categoria de prostituta. Essa moral fundada na virtude não faz distinção, como já se viu, entre a profissional que vende o seu corpo da mulher que faz sexo antes do casamento ou depois do casamento com outro homem que não seu marido, voluntária ou involuntariamente.

Essa moral fundada na virtude sexual seria a dominante ao longo do século XIX e boa parte do XX, e ainda está firme na mente de muitos de nossos contemporâneos: quando foi tão convictamente professada por Pamela, porém, causou um estranhamento, um desconcerto real em Mrs. Jewkes e Mr. B. Era esperado, afinal, que a mulher sempre *desejasse* consentir (ainda que por decência a princípio resistisse) às investidas sexuais de um homem – ainda por cima de um superior hierárquico como o *squire*. O discurso de imprescindibilidade do orgasmo do modelo unitário inclusive fortalecia a noção de consentimento universal, dado que mesmo vítimas de estupro engravidavam. O modelo binário aos poucos construiria a ideia de frigidez da mulher – que se contraporía ao discurso de Mrs. Jewkes e de Mr. B. para Pamela – e nortearia toda a história sexual oitocentista. À

mulher seduzida, estuprada, sempre seria imputada, contudo, alguma parcela de culpa, como acontece ainda hoje.

Pamela tenta manter-se apenas filha para preservar a virtude de donzela, mas quando lhe parece não mais sobrar essa opção, ela contempla, ainda que resistente, a de esposa do pretendente Mr. Williams para escapar àquela que abomina acima de qualquer outra. Ao abrir-se a essa nova categorização identitária, a esse novo status civil, é como se Pamela amadurecesse sexualmente aos poucos em meio ao caos do seu rapto. A narrativa de Richardson desenha então com certa naturalidade o processo por meio do qual ela, aberta à nova possibilidade, enfim aceita o enquadramento na configuração matrimonial que no “meio escondido” de sua feminilidade sempre – ainda que sem o saber de todo – a interessara – a de esposa do próprio raptor, então já reformado pelo amor.

Detratores de Richardson, como seu antagonista literário, Henry Fielding, para quem, segundo Doody (2003, p. 105), “any girl who holds out for marriage must be a designing hussy and a whore”, acusam Pamela de interesseira, manipuladora e oportunista precisamente por causa dessa reviravolta na trama em favor de um algoz que vem a ser, afinal, um membro da *gentry*, e não um pobre clérigo. Ao mesmo tempo em que veículo de um discurso subversivo de insubordinação social pela resistência a entregar seu próprio corpo, Pamela é finalmente acusada de coquetismo mercenário. No consentimento à fixação identitária, seu assentamento final no novo status civil de esposa, porém, está o sucesso maior não da personagem individualmente, mas da conformação do corpo da mulher ao santuário doméstico de imanência da moral burguesa. A topografia dos espaços de representatividade de feminilidade contemplados pela heroína jamais fora, afinal, tão abundante e variada quanto imaginaram seus algozes, quanto a de uma coquete para quem as possibilidades de escolha, porque jamais escolhidas, geram a ilusão de poderosa infinitude.

O modelo de virtude preconizado por Richardson em seus romances epistolares, e na época considerado subversivo, tornou-se aos poucos lugar comum no imaginário ocidental, legitimado como nunca durante a chamada Era Vitoriana. Quando se compara uma Moll Flanders a uma Pamela Andrews, personagens e narrativas, porém, percebe-se a trajetória da revolução epistemológica em seus efeitos sobre a construção do “feminino” na literatura. Moll transita livre e confiantemente por essas categorias, esses mitos de feminilidade, muito em parte porque, no interior de seu universo simbólico e do contexto histórico da narrativa, eles ainda não estão tão bem delimitados quanto estariam para Pamela. E, em parte, porque a moral no período de Moll ainda é bastante teatralizada e – pode-se sugerir – o modelo unitário de sexualidade encontra-se mais em voga do que o binário.

Moll facilmente se encaixaria nas acusações de Pamela a Mrs. Jewkes, de feminilidade pervertida, pois, para Richardson, já há uma delimitação clara dos espaços de homem e mulher que Defoe não compartilha. Ela é sagaz, trapaceira, oportunista, atua como ladra e prostituta, comete bigamia e incesto com o irmão mesmo depois de descobrir o parentesco e nem isso a faz se entregar à morte como Clarissa, pelo seu estupro: ainda assim, Moll nunca deixa de ser considerada uma mulher em seu direito e Defoe não parece preocupado em questionar a legitimidade do sexo da anti-heroína. Ele não parece preocupado em estabelecer qualquer modelo de conduta para mulheres; quando muito, critica toda uma sociedade em que predominam os vícios e necessidades que permeiam as experiências dela no romance. Em Richardson, por outro lado, a virtude (em especial a sexual) regula o status moral da mulher, e a sensibilidade é a expressão física desse atributo valorativo. Qualquer mulher que se distancie disso, e tantas outras muito menos decididamente o contrário disso do que Moll, figura como uma perversão do sexo: em outras palavras, qualquer mulher de gênero não absolutamente feminino – segundo esse novo discurso – é uma perversão, uma desgraça para o sexo.

Mesmo a mulher que apresente todas as características desejáveis do discurso de feminilidade vigente, contudo, pode estar simulando, imitando, como disse Ballaster acerca do *masquerade*, e como Moll faz em diversos momentos, e declaradamente, por necessidade. Imitar o discurso é empoderar-se e, com isso, masculinizar-se da pior maneira possível: debochando, ironizando o discurso que produziu esse modelo de comportamento como natural do sexo. Parece inclusive que foi contra esse simulacro de feminilidade, contra as máscaras coquetes, que se impôs o romance, e mais especificamente o romance realista, essa narrativa em prosa que psicologiza à exaustão os personagens, deixando entrever todas as suas sutilezas na busca por escancarar todos os “meios escondidos”, por derrubar as últimas máscaras e desvendar o feminino e seus mistérios. É porque existem coquetes que fazem confundir inconstância ou oportunismo com modéstia (“cunning Sex”) que todas as mulheres têm de ser provadas, como foram Pamela e Clarissa: algumas vezes, a virtude será recompensada; em outras, só lhes sobrá a morte como escapatória a uma indigna categorização social.

De ser categorizada e fixada num mito de feminilidade, porém, nenhuma mulher pode mais escapar. A nova epistemologia do sexo e do corpo, fruto do impulso enciclopédico iluminista, visa, como afirmou Kelleher, a sanitizar, limpar, depurar e, com isso, facilitar a compreensão (e controle, e construção ideológica) dessa área a partir de então considerada tão obscura (ou tão natural, como afirmou Laqueur) do conhecimento humano, o sexo – tornando-

se a sexualidade feminina o mais obscuro de todos os seus tópicos, como metaforizou Diderot em *Les Bijoux Indiscrets*. Richardson é um dos primeiros e mais bem sucedidos na epitomização literária desse esforço didatizante por demarcar os espaços da sexualidade feminina. Com ele o sentimentalismo começa a educar a mulher a *ser* feminina. E especialmente por meio do romance, que em sua composição cada vez mais busca adentrar o íntimo dos *boudoirs*, recriando a própria noção de subjetividade por meio do protagonismo da mulher (realidade explicitada pela abundância de títulos que trazem nomes de mulheres). Em sua forma física, com o auxílio de uma maior escolarização das meninas e da exaltação do discurso de domesticidade, o romance adentra cada vez mais legitimamente também os lares, as fortalezas consagradas do feminino, e lá encontra ávidas aprendizes – que, no prazer do escapismo, viam-se também iluminadas nas escolhas certas de vida e homenageadas em seus silêncios e infinitas (e não-reconhecidas) submissões.

Enquanto Richardson glorificou a pobreza e a virtude, Defoe buscou mostrar como a pobreza dificultava e muito a preservação da virtude. Ainda antes da lei de censura do teatro, de 1737, numa era de intenso apelo teatral e moral aristocrática prevalecente, Defoe parece desculpar as artes coquetes de Moll, pelo modo como a faz narrar sua história, com as necessidades causadas pela sua miséria, e ela mesma se faz descrever como uma *gentlewoman* pela nobreza interior que as demandas da pobreza manteriam ocultas da sociedade – em que ela pratica seus delitos. Como uma destra coquete, ela faz uso dos códigos de classe e de gênero (essa categoria então bem mais flexível nos corpos) para garantir seu sustento: simula status social, *politesse*, e a fragilidade e modéstia esperadas de uma dama fina. Na combinação bem-sucedida de ambas as simulações, mascarando-se, ela conquista Jemy, o marido que afirma ser seu verdadeiro amor, somente para descobrir que ele também a ludibriara, fingindo ter uma fortuna que não tem. Os dois desmascaram-se logo depois do casamento, mas perdoam seus esquemas por se identificarem: o jogo do coquetismo, porque fruto da necessidade, é logo perdoado, e não moralizado por Defoe.

Em Richardson, ao contrário, a necessidade não é justificativa aceitável para nada, pois, como professa Pamela diversas vezes, sua pobreza é uma bênção se for vivida dignamente, com honestidade por parte dos homens (ela distingue claramente honestidade de honra, sendo o segundo um atributo exclusivamente aristocrático) e virtude por parte das mulheres. As atribuições da vida servem apenas para tornar as pessoas mais sensíveis às verdades absolutas da moral cristã, em Pamela. Numa herança platônica e polarização descartiana consagrada pelo Iluminismo, o corpo figura como o antagonista da alma,

retardando com suas necessidades ignóbeis o acesso do ser à sua essência divina, à Verdade científica, moral e espiritual.

Como conclui DeRitter (1994, p.95),

[s]imply put, Richardson mistrusts performance in general (and female performance in particular) because of the inherent duplicity involved in any impersonation, and he seeks to expose such deceptions by subjecting the deceivers to trials that are rooted in physical experience.

Rejeitando as artes dramáticas e promovendo o romance como gênero literário moralmente superior, Richardson rejeita o coquetismo como forma de socialização, tornando qualquer artifício imperdoável (mesmo na miséria) e afirmando a morte física como preferível à corrupção dessa verdade íntima do ser que nada mais é do que a abstração idealizada dos gêneros sexuais.

Ele estabelece um modelo de conduta empoderador para a mulher, e de maneira bastante evidente na cena (RICHARDSON, 2008, p.262-3) em que Mr. B. explica a Pamela que seu casamento o excluirá dos melhores círculos sociais e que ela, sem poder trabalhar, se sentirá só e desocupada sem amigos entre a *gentry* local. Em resposta, Pamela lista meticulosamente todas as tarefas que a manterão ocupada nas longas ausências esperadas por parte de um cavalheiro como ele. Esse compêndio de atividades (como as contas das despesas domésticas, o auxílio à governanta na cozinha, a visita aos pobres, o entretenimento de visitantes, música, leitura e escrita nas horas vagas) e todas as aptidões e qualidades que demandam da esposa são, por si só, uma resumida enciclopédia da virtude feminina e delimitação minuciosa de seus espaços de ingerência. Segundo Doody (2003, p.105), Richardson ensinou a Rousseau que o romance poderia ser filosófico ao, por meio de diálogos e debates entre seus personagens, discutir e instruir os novos valores da vida doméstica. Ao mesmo tempo, o autor dignifica o romance – sempre acusado de imoral – como um meio discursivo em que esse modelo de mulher pode ser reconhecido e exaltado – para longe dos espaços públicos de poder, contrários à humildade e à modéstia prescritas e abertos às perversões do mundo dos negócios dos homens, passível de ser gozado no sossego e segurança do lar burguês.

Ao defender o indivíduo, embora não seu corpo, *Pamela* também critica, como qualquer leitor pode verificar, a representação do corpo social. Num de seus vários discursos subversivos, a heroína questiona a autoridade absoluta do poder aristocrático:

[...] how do these Gentry know, that supposing they could trace back their Ancestry, for one, two, three, or even Five hundred Years, that then the original Stems of these poor Families, tho' they have not kept such elaborate Records of their Good-for-nothingness, as it often proves, were not still deeper rooted?

[...] But, once more, pray I, to be kept from the sinful Pride of a high Estate!
(RICHARDSON: 1991, p. 258).

Pamela questiona essa autoridade fazendo uso do mesmo argumento com que a aristocracia usa para defender-se: o da antiguidade da família, da dinastia, do sangue. Ela desestabiliza o discurso clássico ao sugerir que muitas das famílias pobres também são antigas, e, portanto, tão dignas da terra que cultivam quanto aqueles que dela tiram o maior proveito. Acima de tudo, porém, a última frase deixa claro que o problema da sociedade estamental, para Pamela, está nesse poder absoluto tão facilmente abusado por orgulhos e vaidades individuais. Para ela a autoridade de Mr. B. de nada vale se ele não agir de acordo com aquilo que é demandado dele pela sua própria posição: no caso em questão, a proteção e distanciamento respeitoso de uma serva como ela, exatamente porque ela lhe deve obediência e não pode, portanto, defender-se a contento. Pode-se dizer que sua moral é religiosa, mas então o era a da maioria das servas como ela, e tantas vezes, como se observa pela resposta cínica do ministro da paróquia local, Mr. Peters, ao pedido de ajuda de Mr. Williams para Pamela (RICHARDSON, 2008, p.134-5), isso não impedia que tantas na mesma condição se amiassem com seus patrões. A moral cristã convivía funcionalmente, afinal, com a moral aristocrática, e até o século XVIII a virtude sexual nem era demandada tão mais severamente das mulheres do que dos homens, nem representava tão absoluto desacato às leis divinas – ainda por cima se conflitasse com os interesses de castas superiores que haviam sido elevadas, em teoria, pela própria autoridade divina.

Diante de tudo isso, dos costumes, pode-se dizer que a moral da heroína é bastante individual e individualizante – fruto, quando muito, da educação familiar que ela continuamente glorifica. Pamela só passa a respeitar Mr. B. quando ele demonstra respeitar sua individualidade – que ela manifesta ao posicionar-se principalmente contra o modelo de empoderamento feminino mais clássico e encarnado por Moll, o da coquete que usa seu sexo, seu corpo, para alcançar seus objetivos. Seu poder reside, ao invés disso, na negação do mesmo corpo e na produção dessa individualidade derramada sobre o papel. Mr. B. figura como um deus, e possivelmente se sente um, ao desnudar a intimidade de Pamela em sua autobiografia, e ao leitor – especialmente à leitora – é dado ver o interior de uma mulher virtuosa, de modo que esse interior é colocado em evidência, em oposição à materialidade do teatro, para que as mulheres virtuosas da vida real se sintam as heroínas de suas próprias histórias, mesmo que apenas elas mesmas e Deus as conheçam de todo. Ao negar à mulher o comando do palco, de qualquer manifestação de poder público, Richardson desqualifica a ideologia estamental fundada conscientemente na teatralidade do poder, ao evidenciar um

universo íntimo que funciona independentemente do poder aristocrático e mesmo à sua revelia. Ele oferece esse lócus ao uso da mulher honesta, confinando-a ao texto, ao seu silenciamento no teatro da vida. De nada mais vale o belo corpo e mesmo o mais nobre porte, se forem corruptas a mente e a alma.

Analisando *Clarissa* e *Tom Jones* em *The Embodiment of Character*, DeRitter (1994) argumenta contra o entendimento geral de que Fielding mostrou-se misógino, enquanto Richardson foi um grande defensor da mulher, pois demonstra como a mulher defendida pelo segundo não passa de uma fantasia e todas as outras, como Mrs. Sinclair e as jovens prostitutas, gritantes antimodelos, seres perversos, dissimuladoras, “masculinizadas”, sensualizadas. Em Fielding predomina a moral “queerer” e, portanto, menos delimitada pelo modelo binário, mais abrangente, mais livre. Como diz o próprio Mr. B., nem toda mulher é uma Pamela. E assim toda mulher que almejasse o valor social investido numa Pamela deveria lutar para aproximar-se de seu exemplo: uma serva que se mostrou superior a todas as outras mulheres que o lorde já havia conhecido, e com pouco mais do que sua resistente castidade, renunciando a espelhos, leques e máscaras. Em geral, afinal, toda mulher é vaidosa, artilosa, leviana e brinca com a sua virtude para aumentar seu valor de mercado. Tão vaidosa, leviana e invejosa que, segundo a própria Pamela, “nothing so much excites the Envy of [her] own Sex, as seeing a Person set above them in Appearance, and in Dress” (RICHARDSON, 2008, p.265). E, por isso, ela decide aparecer publicamente aos amigos do *squire* pela primeira vez em seu vestido humilde de serva.

Pamela foi um sucesso tremendo no mercado editorial, mas muitos foram também os críticos do sentimentalismo de Richardson. Além de *Shamela*, poemas satíricos como *Pamela, or, The Fair Impostor* (1743), de autor desconhecido, e textos que já traduziam no título a expressão *Antipamela*, como o *Antipamela, or, Feign'd Innocence detected* (1741), atribuído a Eliza Haywood, ou *Antipamela, or, Memoirs de M. D.* (1742), do francês Claude Villaret, abundaram em resposta ao texto fonte logo em seguida à sua publicação. Richardson experimentava com a narrativa ficcional, propunha-lhe novos usos e possibilidades, sugeria as bases de uma nova moralidade e subjetivação do indivíduo em oposição ao *status quo* político. Era natural que provocasse toda sorte de protestos: o curioso é que, como se observa no título de Haywood, depois do que parece um hercúleo esforço da parte do autor por depor as máscaras da teatralidade artificial da vida pública em *Pamela*, a personagem foi acusada justamente de artifício, de fabricar sua inocência para seduzir Mr. B. e ascender socioeconomicamente.

Nessa postura antipamela há uma resistência à moral de Richardson, uma defesa do sistema estamental e da representação social que dele decorre, uma defesa do corpo e uma resistência ao mito de feminilidade por ele construído – que só pode, por sua improbabilidade, ser interpretado como falso, o maior dos artifícios e engodos literários, ou meramente patético, inverossímil. A escrita ficcional divorcia-se de maneira bastante decidida das escritas jornalística e histórica, no século das Luzes, mas sob um compromisso talvez mais desafiador do que o da verdade factual: o da verossimilhança, ou de uma espécie de verdade mais profunda, que envolve não apenas coesão e coerência, mas uma ordenação orgânica do texto sob um princípio unificador. Richardson, assim como Defoe, escreveu seu romance em primeira pessoa, como se fosse uma narrativa direta e real, e, para muitos leitores e críticos, rompeu o compromisso de verossimilhança na figura da protagonista. O Anjo do Lar ainda não estava firmado, afinal, como o mito de feminilidade mandatário da moralidade burguesa, como estaria um século depois. Para a maioria dos autores e do público leitor da época, prevaleciam as opiniões de Rousseau e Diderot de que toda mulher é naturalmente coquete – princípio que desqualifica de antemão qualquer tentativa da heroína de provar o contrário, e que inclusive torna sua postura decidida a fazê-lo provocadora e arrogante, verdadeiramente revolucionária. Ela não apenas triunfa, pois isso qualquer coquete mercenária poderia fazer, mas triunfa ao provar-se moralmente superior àquele que deveria ser *naturalmente* superior a ela em todos os sentidos.

Partindo de uma postura claramente Whig, Richardson convida a devida indignação Tory. Para estes, Pamela é a mais mascarada das coquetes, capaz de simular à perfeição a virtude e a modéstia que caberiam somente a uma *gentlewoman*, não a uma serva. Menos revolta causa Clarissa, que, pelo menos, é filha de uma casa rica, ainda que burguesa, não gentrificada, e não manifesta qualquer interesse mundano ao longo do romance – “a ‘natural Tory’ Born into a world of Whigs” (DOODY, 2003, p.106).

Na deposição das armas coquetes (leque, espelho e máscara), esse novo discurso desloca o poder da mulher dela mesma e de seu corpo para a moral religiosa burguesa e para as obrigações familiares, já que Pamela escreve primeiramente para informar e entreter os pais, e depois para glorificar a Deus pelas suas bênçãos. A deposição das armas significa, nesse caso, a anulação de quaisquer motivações, desejos egoístas: à mulher cabem apenas impulsos altruístas e nada se justifica que não seja pelo bem de outrem e/ou pela glória divina. Uma das mais particulares e individualizadas heroínas até então rebela-se contra o sistema de castas rígido de seu tempo apenas para dar voz a um outro sistema coletivo, a um outro discurso moralizante: a ideologia familiar burguesa. Ela é, afinal, a porta-voz de Deus e da

família, como o seriam tantas outras depois dela. Uma família nuclear nos moldes burgueses, dona de uma cultura própria independente das casas às quais cada membro serve, desvinculada da cultura familiar estamental sob o patriarcado do senhor feudal.

A ação de Pamela é muito mais uma não-ação; sua resistência, mais passiva do que ativa, pois ela perde as chances de escapar ativamente para bordar o colete para Mr. B. e, mais tarde, já em Lincolnshire, por medo de dois touros que, no final das contas, descobre serem meras vacas (uma rica metaforização de seus medos e, talvez, pode-se interpretar, o transbordar de seu despertar sexual inconsciente na figura desse símbolo do masculino, o touro). Pode-se sugerir ainda que, no período transicional entre as duas ideologias opostas, as próprias classes médias em crescimento desconfiassem desse ideal. No início da industrialização na Inglaterra, da livre iniciativa e do empreendedorismo, do crescimento do comércio e dos negócios burgueses com todas as suas táticas e artifícios, jogos de poder e de máscaras, não é talvez por acaso que o altruísmo puritano de Pamela seja encarado com incredulidade. A sociedade de Richardson, em franco crescimento, é ainda um mundo de Moll Flanders em que os servos, aglutinados em condições precárias nos centros urbanos, começam aos poucos a desenvolver uma mentalidade de classe à revelia das belas idealizações sentimentais de servilismo feliz. Foi o século, até então, em que mais se falou mal dos servos, pois eles, antes tratados como parte da família feudal, passam a organizar-se entre si pelos seus direitos e, como Pamela, a desacatar autoridades antes dadas por absolutas. É esse também um mundo em que as mulheres, especialmente as servas, ainda que leiam e se regozijem com o exemplo da heroína, estão ocupadas demais contribuindo para a renda familiar para se dedicarem ao polimento sentimental que se inicia nas classes médias e altas.

Pamela introduz, como um dos vários *conduct books* para as damas que proliferariam, uma voz pioneira na literatura ocidental. Tanto estilística quanto politicamente, o romance reinventa categorias de gênero e classe social de forma didática, instrutiva, antecipando muitos traços do mito de mulher do futuro. E de tal modo é pioneiro seu autor que mesmo os futuros críticos de seu estilo e de suas ideias ecoariam aspectos fundadores do seu sentimentalismo. Se para Richardson sua escrita era sensível, para os críticos a partir da década de 1770 ele seria pejorativamente chamado “sentimental”: para ele, provavelmente, esses críticos que se diriam racionais não teriam passado, na realidade, de cínicos. Essa bipolarização na perspectiva interpretativa do mundo e das artes, entre cínicos e sentimentais, perduraria até os dias de hoje, exatamente porque a retórica da sensibilidade se enraizou tão eficazmente na cultura ocidental.

A literatura sentimental de meados do século XVIII teve, portanto, um papel essencial em abrir um novo espaço de representatividade de uma ideia de “feminino” bem demarcada, à exclusão de outras. Com Richardson e outros autores, o romance privatiza o feminino e inicia ativa e consistentemente o longo processo de domesticação do corpo da mulher sob o enquadramento de um modelo binário de sexualidade. No século XIX, como vemos em Foucault, as instituições produtoras e propagadoras dos discursos oficiais já atuam automaticamente pela força da autorregulação das sociedades de controle. Esse prelúdio do processo, porém, conta enormemente com o papel dessa ficção doméstica.

Enquanto em romances estereotípicos de reforma da coquete, como *The Reformed Coquette* e *Betsy Thoughtless*, observa-se o emprego dessa figura literária para, por meio do seu desejo espaçoso, instruir as mulheres honestas na única escolha possível (o casamento heterossexual monogâmico indissolúvel), Richardson como que representa um estágio posterior dessa trajetória de doutrinação moral do feminino, pois Pamela não se vê em qualquer dilema diante de suas escolhas: a preservação de sua virtude é seu objetivo prioritário e dela decorrem todos os seus movimentos e estagnações, todo o seu bailar fugidivo sobre os espaços de representatividade para a mulher. Como DeRitter (1994, p.105) afirma da sofrível morte de Mrs. Sinclair, a dona do bordel, em *Clarissa*, mas que também serve, inversamente, para os casos emblemáticos das heroínas de Richardson, “a private experience is appropriated and transformed by an institutional voice for an institutional purpose”. Assim Richardson contribui para o estabelecimento de um novo mito de mulher e de uma nova dimensão narrativa para desenvolvê-lo, informá-lo ao mundo e contê-lo. Dos mitos desviantes que vêm a contrapor o do Anjo do Lar, apenas à coquete, sob estrita vigilância, é permitido transitar no interior do dito Lar (razão pela qual ela é a mais combatida por Richardson), e a essa herdeira de outras eras cabe, afinal, a contraditória tarefa de refletir os excessos dos costumes burgueses e, como um duplo, dinamizar as relações de sua rival angélica, movimentar as narrativas de silêncios e hesitações de tantas heroínas.

4 DA LADRA HONESTA AO ANJO MAU

4.1. As Artes de ser Nobre

Enquanto Pamela chega a contemplar o suicídio para provar-se “artless”, Moll Flanders devota parte fundamental da narração de sua história a contar como ela “grew the greatest Artist of [her] time” (DEFOE, 2001, p. 166). Quase como se assim se vangloriasse, mas sob a redentora justificativa de instruir os incautos a respeito da sagacidade dos ladrões profissionais, ela expõe “all the Art and Dexterity [she] arriv’d to, in which there were few that ever went beyond [her], or that practiced so long without any Misfortune” (DEFOE, 2001, p.165). Artista assumida, Moll inscreve-se desde o início numa retórica oposta àquela que deu vida à Pamela e a todo o aparato estético e moral da literatura sentimental.

As artes às quais ela alude referem-se às habilidades do chamado “batedor de carteiras” (*pickpocket*) – qualificação em que ela teve de se esmerar para sobreviver à dura realidade da vida urbana londrina de início do século XVIII. O termo “artes” do qual a literatura setecentista é, como tem se visto aqui, bastante prolífica, tinha uma conotação dramática direta, relativa à performance teatral e, por extensão, às performances sociais incansavelmente satirizadas pela literatura chamada *augusta*, predominante até meados do século, e a partir daí gradativamente mais recriminadas. As artes coquetes nada mais são do que a extensão desse universo performático tão consciente na cultura da Idade Moderna, demandando um conhecimento das falhas humanas, das estruturas espaciais essenciais da dança social, além de um domínio e sutileza nos movimentos, na topografia do corpo e de sua área de ação e de influência, equivalentes às demandadas nos crimes de Moll.

É tentador inclusive ir mais a fundo na comparação entre as artes do batedor de carteiras e as artes da coquete, pois ambas envolvem, nesse domínio das topografias social e pessoal, a mesma leveza e aparência de inconstância, a manobra articulada de presença e não-presença, invisibilidade e segurança (como no caso em que Moll seduz com gentileza e depois assalta uma menina). Ambas visam a furtar alguém de algo, em todo caso de sua segurança e estabilidade; instalam o sentimento da falta, despossuem suas vítimas do centro gravitacional no eu, convergindo a esfera de poder para si (os predadores). O homem seduzido pela coquete sente-se furtado de sua confiança em si mesmo, de sua sensação de completude e autossuficiência (que ele passa curiosamente, como se viu em Freud, a enxergar, refletido ao avesso de si, na própria mulher narcísica): a coquete é uma espécie de ladra, uma figura centrípeta cujo perigo parece ser o de drenar a energia vital de tudo à sua volta. No contínuo

adiamento da gratificação, ela adia a gratificação de plenitude do homem que precisa de seu consentimento para provar-se, autoafirmar-se, já que fora levado a crer numa masculinidade autônoma de princípio predador, não predado, e não consegue ver isso confirmado nas reações da coquete. E isso tudo ela faz com uma sutileza – como diria e exemplificaria Moll – artística.

Exímia batedora de carteiras, Moll fez uso menos abundante de suas artes para fins de sedução sexual ao longo da polêmica carreira, embora o tenha feito também à excelência, segundo seu relato, e pela mesma combinação de habilidades e talentos. Isso em parte se deve ao fato de que, a partir dos quarenta e oito anos, “it was past the flourishing time with [her] when [she] might expect to be courted for a Mistress” (DEFOE, 2001, p. 147), mas também e principalmente porque, embora por muitos leitores e críticos literários julgada mercenária, suas relações afetivas com as pretensas vítimas, sempre misturadas às necessidades financeiras de um modo inextricável e passível de estranhamento por parte de nossas sensibilidades contemporâneas, recorrentemente interromperam seus jogos coquetes. Como afirma R. T. Jones (2001, p. XIII) na Introdução ao romance,

[i]t is easy for a modern reader to suppose that there is a mercenary element in Moll's response to her lover's gift, and the word 'mercenary' carries, for us today, a heavy charge of moral disapproval. Money has, during the last century or two, become an uncomfortable topic in discussions of personal relations – as if it were not possible to acknowledge the importance of money as an element in a loving relationship without representing it as a merely financial arrangement. [...] Defoe shows financial transactions between Moll and her various associates expressing, and inseparable from, their feelings for each other, and it is surprising how expressive they can be.

Também um romance autobiográfico narrado em primeira pessoa, como *Pamela*, e apresentado como verídico em oposição às narrativas ficcionais ainda vistas como mentirosas e imorais no tempo de Defoe, o relato aproxima o leitor da personagem-título e de seus vícios, mas também de suas comoventes motivações e padecimentos. Assim, apesar do subtítulo (para a época, chocante) que lista todas as iniquidades cometidas por uma mulher presumidamente real, a maneira como narra a sua história, a intimidade com que revela as mentiras e trapaças contra outros personagens, seus arrependimentos e difíceis confissões – tudo isso a torna vulnerável, mais facilmente identificável para quem lê, apesar do caráter quixotesco, alegórico de certas partes do texto, humanizando-a e convidando o leitor a uma sincera simpatia por ela.

Embora mal haja uma página do romance em que não conste a palavra dinheiro, alguma soma em libras e xelins ou alguma referência a transações ou necessidades econômicas, embora Moll monetarize cada relação humana em que se envolve, ela se mostra

capaz até o fim de sentimentos profundos, entregas emocionais verdadeiras, empatia para com as dificuldades dos outros e confiança na sua palavra, apesar de todas as tramoias e enganações de que toma parte e é vítima. Sensivelmente, ela cuida do amante de Bath (“indeed if I had been his Wife I could not have done more” [DEFOE, 2001, p.88]); numa tocante cena em que finalmente aceita o pedido de casamento de um cavalheiro também anônimo com quem vem a viver por cinco anos, ela chora de emoção ao vê-lo chorando de felicidade (DEFOE, 2001, p.141); finalmente, após descobrir que Jemy, seu marido nobre e mais amado, a deixara mesmo contra a própria vontade somente porque os dois juntos não teriam como se sustentarem, ela tem uma crise de choro, chama pelo nome dele e diz que lhe daria tudo o que tivesse e passaria fome só para poder tê-lo de volta (DEFOE, 2001, p.119).

“As Covetousness is the Root of all Evil, so Poverty is, I believe, the worst of all Snares” (DEFOE, 2001, p.146), afirma Moll, num dos vários momentos em que imputa à pobreza a causa maior de seus delitos. Mesmo após roubar uma menina que voltava de sua aula de dança, Moll defende-se asseverando que “[she] did the Child no harm; [she] did not so much as fright it, for [she] had a great many tender Thoughts about [herself] yet, and did nothing but what [...] meer Necessity drove [her] to” (DEFOE, 2001, p.151). Num outro momento da narrativa, ela se defende ao afirmar:

[...] I wanted to be plac'd in a settled State of Living, and had I happen'd to meet with a sober good Husband, I should have been as faithful and true a Wife to him as Virtue it self could have form'd: If I had been otherwise, the Vice came in always at the Door of Necessity, not at the Door of Inclination [...] nor did I in any of the Time that I had been a Wife, give my Husbands the least uneasiness on account of my Behaviour. (DEFOE, 2001, p. 100).

Mais adiante, ela se vangloria de como, rejeitando “the Levity and Extravagance of [her] former Life,” (DEFOE, 2001, p. 146) viveu cinco anos bastante tranquilos e frugais ao lado do marido anônimo. A prática da virtude, nessa crônica urbana em muitos sentidos bastante realista de Defoe, é condicionada pela necessidade. Embora se autodefinha “Whore” muitas vezes ao longo da história, a narradora que abre sua vida para fins moralizantes deseja ser distinguida da esposa do “honest citizen” que ele mesmo descreve como “a Whore not by Necessity, which is the common Bait of your Sex, but by Inclination, and for the sake of the Vice” (DEFOE, 2001, p.105). Mercenária ou não, Moll Flanders parece retratar, acima de tudo, a alma do pragmatismo Whig e puritano de Defoe.

O argumento do mercenarismo de Moll parece condicionado ao nível de necessidade que motiva suas ações em cada situação, pois, apesar de agir predominantemente pelo impulso da sobrevivência e da superação de suas mazelas, há instantes como aquele logo após

o luto de seu primeiro marido em que ela não pode responsabilizar a pobreza que ainda não conhecera pela seguinte conduta:

I was now, *as above*, left loose to the World, and being still Young and Handsome, as everybody said of me, *and I assure you I thought myself so*, and with a tolerable Fortune in my Pocket, I put no small value upon my self. I was courted by several very considerable Tradesmen, and particularly, very warmly by one, a *Linen-draper*, at whose House, after my Husband's Death, I took a Lodging, his Sister being my Acquaintance. Here I had all the Liberty and all the Opportunity to be Gay and appear in Company that I could desire, my Landlord's Sister being one of the Maddest, Gayest things alive, and not so much Mistress of her Virtue as I thought as first she had been. She brought me into a World of wild Company, and even brought home several Persons, *such as she lik'd well enough to Gratifie*, to see her pretty Widow, so she was pleased to call me, and that Name I got in a little time in Publick; now, as Fame and Fools make an Assembly, I was here wonderfully Caress'd, had abundance of Admirers, and such as called themselves *Lovers*; but I found not one fair Proposal among them all.[...] The case was alter'd with me, I had Money in my Pocket, and had nothing to say to them: I had been trick'd once *by that Cheat call'd LOVE*, but the Game was over; I was resolv'd now to be Married or Nothing, and to be well Married or not at all. (DEFOE: 2001, p. 47).

Empoderada pela herança do primeiro marido falecido, Moll, que confessa que “loved the company, indeed, of men of mirth and wit, men of gallantry and figure, and was often entertained with such,” (DEFOE, 2001, p. 47) coqueteia não “pelo pão nosso de cada dia”, como viria a fazer depois, mas pela segurança de um “bom” casamento e pela gratificação de sua vaidade nos jogos de sedução típicos desse contexto de ocioso luxo que ela passa a frequentar. Apesar de afirmar sua modéstia e virtude desde o início da narrativa, ela alertara o leitor para a posse daquela “common Vanity of [her] Sex” (DEFOE, 2001, p. 16) quando ainda menina, criada por caridade por uma família abastada cujas filhas ela superava em beleza e talentos, e advertira logo em seguida as leitoras inocentes para se guardarem contra “the Mischiefs which attend an early Knowledge of their own Beauty” (DEFOE, 2001, p.19).

Na mesma linha de Florence De Lacey ou de Amoranda, “open to all the temptations that youth, beauty, fortune, and a flashy wit could expose her to” (DAVYS, 1850, p.136), também órfã como elas, mas sem uma herança familiar ou o benefício de um mentor como Formator ou Arthur Wemyss, Moll deixa-se seduzir pelo filho mais velho da casa e perde a valorosa virtude. Oculta sua condição da família e acaba por casar-se com o irmão mais honesto desse Don Juan, mas a condição da mulher caída e rejeitada pelo seu primeiro amor parece um estigma que, aliado ao empobrecimento futuro, favorece todas as outras quedas que marcam sua trajetória.

Moll casa-se com o comerciante de linho (*linen-draper*) cuja corte lhe afigurou mais *genteel* que a dos outros, mas ele acaba falido e foge para não ser preso por dívidas, deixando-

a mais uma vez numa situação instável e sem poder casar-se novamente para assegurar seu conforto. Ainda aparentemente virtuosa, porém, Moll vê-se forçada a ir para o distrito de Mint, em Southwark, que, até a data de publicação do romance, era uma zona de jurisdição ambígua, onde funcionara outrora uma Casa da Moeda (*mint*), e que era conhecida por abrigar da lei os devedores. Fingindo ser uma viúva abastada, Moll conhece uma jovem vizinha rica que fora rejeitada por um pretendente de quem ainda gostava, e gentilmente oferece nas próximas páginas, à vizinha e às leitoras, um resumo de seu aprendizado a respeito da economia das relações amorosas até aquele momento:

- 1) “it was requisite to a Whore to be Handsome, well shap’d, have a good Mien, and a graceful Behaviour; but that for a Wife, no Deformity would shock the Fancy, no ill Qualities, the Judgement; the Money was the thing ...” (DEFOE, 2001, p.53).
- 2) “I cannot but remind the Ladies here how much they place themselves below the common Station of a Wife; which if I may be allow’d not to be Partial is Low enough already...” (DEFOE, 2001, p.58).
- 3) “Nothing is more certain than that the Ladies always gain of the Men by keeping their Ground, and letting their pretended Lovers see they can Resent being slighted, and that they are not afraid of saying No.” (Id.) “No Man of common Sense will value a Woman the less for giving up herself at the first Attack [...] on the contrary, he must think her the weakest of all Creatures in the World [...] ‘Tis nothing but the lack of Courage, the fear of not being Marry’d at all, and of that frightful State of Life, call’d *an old Maid* [...] This I say, is the Woman’s Snare; but would the Ladies once but get above that Fear and manage rightly, they would more certainly avoid it by standing their Ground” (DEFOE, 2001, p.59).

Em suma: os homens estão apenas atrás do dote e não faz sentido uma jovem rica diminuir-se, o status civil de casada sendo “Low enough already”, entregando-se ao primeiro que lhe propõe casamento; se a dama “manage[s] rightly”, faz-se de difícil, simula desinteresse, coqueteia, ela aumenta seu valor no mercado matrimonial e consegue a melhor barganha. No caso do “honest citizen” ainda casado, por exemplo, Moll conta como, quando ele lhe ofereceu uma vida casta até conseguir o divórcio da esposa para casar-se com ela,

[her] Heart said Yes to this offer ar first Word, but it was necessary to Play the Hypocrite a little more with him [...] [She] play’d with this Lover as an Angler does with a Trout: [she] found [she] had him fast on the Hook, so [she] jested with his new Proposal and put him off. (DEFOE, 2001, p.109).

Embora diga que “it is none of [her] Talent to Preach,” (DEFOE, 2001, p.51) o que mais a anti-heroína faz é pregar – senão princípios religiosos, princípios morais, e especialmente para as mulheres. A natureza pregatória, didaticamente moralizante era o que legitimava, justificava a existência de relatos de crimes e vícios após sua redenção, como o de Moll. Por isso mesmo a necessidade de convencer o leitor da factualidade do material narrado: só serviria de exemplo, afinal, o que fosse real, e não se justificava que autor e leitor chafurdassem tanto as minúcias de vícios fabricados. Especialmente porque a maioria das

pregações destinava-se às mulheres, às leitoras inocentes que podiam, assim, prevenir-se dos perigos pela iluminação das narrativas sem precisarem expor-se a elas no mundo real, na segurança do conforto – cada vez mais burguês e ocioso – de seus lares.

Moll insiste sobre o uso do coquetismo em favor da mulher, pois “[t]o say that the Woman should be the more easie on this Occasion, is to say we should be the forwarder to venture, because of the greatness of the Danger” (DEFOE, 2001, p.59). Mais adiante no livro, depois que ela já ingressou na vida do crime, ela retorna à questão da desigualdade, enfatizando as deficiências das condições e oportunidades de vida das mulheres de sua época:

[...] to be Friendless is the worst Condition, next to being in want, that a Woman can be reduc'd to: *I say a Woman*, because ‘tis evident Men can be their own Advisers, and their own Directors, and know how to work themselves out of Difficulties and into Business better than Women; but if a Woman has no Friend to Communicate her Affairs to, and to advise and assist her, ‘tis ten to one but she is undone (DEFOE, 2001, p. 100).

Enquanto Millamant, Amoranda e Florence são coquetes herdeiras, e por isso mais confortáveis para coquetear filosoficamente, Moll e Becky são pobres, endurecidas pelas mazelas do mundo ao seu redor, e têm de se virar sozinhas com o pouco que lhes resta – beleza e sagacidade. Todos os instantes em que Moll interrompe a narrativa para levantar essas reflexões e pregações transparece uma sensibilidade por parte de Defoe a respeito da situação das mulheres de seu tempo, numa crítica à sua vulnerabilidade legal, social e econômica. Segundo Max Novak (2003, p. 58), o autor “believed that women were as capable as men in most things; it was society that had deprived them of an education that might have made them more capable of dealing with such situations”.

Defoe parece escolher uma protagonista mulher exatamente para abordar a questão do despossuído, do injustiçado, do pária social em seu nível mais vulnerável, numa “simplicidade absoluta, a fim de representar [a vida] em arte” (SCHWOB: 2015, p. 499). Tendo sido ele mesmo, além de romancista, ensaísta, jornalista e espião, um exemplar do “honest tradesman” que perpassa toda a sua obra, Defoe oferece, com o triunfo de Moll, uma perspectiva otimista, favorável ao empreendedorismo, às iniciativas individuais num mundo em que o indivíduo parece ter apenas a si mesmo com quem contar.

Fruto de um período em que prevalece um modelo ainda unitário de sexualidade, o autor elege claramente o sexo de sua protagonista não por uma categorização de gênero, não para comunicar fragilidade, passividade e sensibilidade, como fariam seus sucessores, mas pelo valor crítico do status inferior da mulher nas esferas de poder da época. Ele investe Moll de um perfil de gênero predominantemente masculino, imagem do próprio ímpeto ativo

convencionalmente visto como particularidade dos homens, e não o faz para desafiar categorias de gênero, mas categorias sociais: a heroína não se sente menos mulher pelas suas atitudes, não se defende ou despreza por isso; quando muito, sente-se, na lembrança de seus atos, menos humana. Que é, afinal, a categoria que parece interessar a todo o percurso literário de Defoe acima de qualquer outra. A propósito disso, Virginia Woolf (2015, p.494) afirma que “[s]uas ideias sobre a situação das mulheres, quaisquer que sejam, são decorrência incidental de sua maior virtude, que é a de lidar com o lado importante e duradouro das coisas, não com o trivial e efêmero”.

Se no alto das pretensões moralizantes de Richardson *Pamela* ocupou-se de essencializar o feminino por meio do processo de descorporealização da heroína, *Moll Flanders*, a princípio uma narrativa exótica e única, comunicou o humano em seu aspecto mais primitivo e essencial, justamente por meio dos imperativos de subsistência do corpo de Moll. “[T]he Preservation of my own Life, which was so evidently in Danger, took off all my tenderness” (DEFOE, 2001, p.173). Embora ela também se tenha tornado *Moll Flanders*, um texto descorporealizado, esse texto só veio em forma de memórias durante a velhice, destituído de qualquer papel determinante na trajetória dos eventos narrados: durante sua vida, sua prioridade claramente não foi o cultivo da “tenderness” que se pode entender pela sensibilidade de Pamela, mas a simples sobrevivência.

Para sobreviver, Moll segue à risca seus próprios conselhos: ela vai para o campo e estabelece uma reputação de fortuna. Ela se vê “bless’d with admirers enough [...] [she] had [her] Choice of Men [...] [she] who had a subtile Game to play, had nothing to do but single out from them all, the properest Man that might be for [her] Purpose” (DEFOE, 2001, p. 61). Nessa ocasião, o pretendente mais apropriado seria o que mais facilmente caísse em seu engodo sem investigar a fundo a origem e monta da suposta fortuna dela. No “jogo sutil” do coquetismo, Moll baila o leque da inconstância, da aparência de “caution and indifference [to] give [her] the advantage over him” (DEFOE, 2001, p.63). Ela também se mantém ambígua e elusiva sobre a sua fortuna, “had him fast both ways” (DEFOE, 2001, p.63) ao dizer em tom de pilhéria que é muito pobre e, ao mesmo tempo, brincar que não lhe perguntará sobre a fortuna dele, se ele não perguntar sobre a sua. E com o emprego calculado, metucioso de suas artes coquetes, Moll logra conquistar o terceiro marido que ela vem a descobrir tarde demais, anos depois de viver com ele em sua *plantation* na colônia da Virgínia, que é seu irmão. Mais uma vez, um revés em sua fortuna, e ela se vê forçada a recomeçar a jornada pela sobrevivência.

O triunfo de Moll não é a riqueza que sempre lhe falta ou mesmo a beleza que muito a ajuda enquanto ela ainda a possui para barganhar. É sua inteligência, seu *wit* que permite o jogo bem sucedido do sim-e-não que ela não apenas pratica, mas aconselha, e que lhe ilumina sua própria experiência – experiência que ela, por necessidade, transforma em aprendizado e instrução. Afirmar que a Moll narrada não cresce e amadurece ao longo do relato da Moll autora é lê-la pelo que ela não é, por ideais pré-concebidos do que uma mulher, ou um ser humano, deveria aprender, e retornar, portanto, ao mesmo discurso binário que este trabalho e tantos outros antes dele buscam desmitificar.

Os leitores do século XIX justificadamente não aprovaram o romance porque não se trata de uma heroína suficientemente “feminina” do *Bildungsroman*. Moll não se educa no ideal do *companionate marriage*, do casamento heterossexual monogâmico e idissolúvel que as narrativas setecentistas cristalizariam como norma: muito ao contrário, a protagonista de Defoe fere o princípio da monogamia, da indissolubilidade, e caminha um passo além, desafiando momentaneamente talvez o maior tabu ocidental: o incesto. O desejo de Moll é espaçoso, indiscriminado, imperativo: é o desejo imperioso de sua autopreservação, uma força multidirecional e multifacetada que a mantém viva quando esse ou aquele caminho mostrasse-lhe vedados. Ela se educa no antigo *wit*, na inteligência, no raciocínio aguçado, na sagacidade: se vivesse de sua sensibilidade, como Pamela, pereceria rapidamente em seu *habitat* caótico; é sua mente que ela se vê forçada a cultivar num mundo que lhe não proporciona o sossego do lar burguês com que Richardson recompensa sua heroína – pois, quer Mr. B. seja membro da *gentry* ou não, é a construção de um lar burguês que nasce da aliança da serva com seu patrão.

Criatura de desejos e paixões, Moll por vezes escolhe arriscar sua segurança, como quando ela perde “[her] Power of saying ‘No’” (DEFOE, 2001, p.112) e aceita casar-se com Jemy pelo deslumbramento diante da corte amorosa de um *gentleman* e das propriedades e fortunas prometidas, sem, como ela mesma pregara, investigar a fundo a veracidade das promessas, e desistindo da corte do “honest citizen” que lhe prometera divorciar-se da esposa para casar-se com ela. Ainda assim, ainda que ocasionalmente se entregue aos seus desejos à revelia de seu bom senso, ao longo da narrativa, expostulando sempre contra o que sua conversão espiritual na prisão de Newgate levava-a a condenar em seu passado, no geral Moll é regida por seu pragmatismo e pelo *wit* que o instrumentaliza. Depois que o jogo daquele “*Cheat call’d LOVE*” mostra-se acabado para ela com a desilusão do romance adolescente, ela não demora muito a aprender que dinheiro é a prioridade da vida moderna e que, impedida de exercer uma profissão rentosa pela sua falta de recursos e pela sua condição de mulher com

aspirações de *gentlewoman* que desconhece ofícios manuais, só lhe resta fabricar novas identidades. Ela chega a trabalhar “Quilting Work for Ladies Beds, Petticoats” (DEFOE, 2001, p.154), mas roubar acaba se provando uma empresa mais lucrativa.

O próprio nome, Moll Flanders, é assumidamente fictício, medida que ela toma após a fuga devido às dívidas do marido comerciante de linho. Moll percebe que seu melhor recurso, seu maior diferencial entre tantas, é o *wit* que ela emprega para camuflar, mascarar, iludir, magnificar ou reduzir o que lhe interessa em sua imagem pública. Seu *trade* são as suas artes, sua maestria em produzir identidades e disfarces, em aparentar ser o que não é. Cronista de seu tempo, ela absorve a fundo os códigos sociais e se esmera em duplicá-los e dobrá-los aos seus desígnios. Tratando da conquista do “honest citizen,” ela conta que

all the Character he had of me, after he had enquir'd, was *that I was a Woman of Fortune*, and that I was a very modest sober Body; which whether true or not in the Main, yet you may see how necessary it is, for all Women who expect any thing in the World to preserve the Character of their Virtue, even when perhaps they may have sacrificed the Thing itself. (DEFOE, 2001, p. 108).

No período de franca atividade teatral em que escreve Defoe, a teatralidade ainda faz parte integrante, assumida e desproblematizada da vida. A própria Moll não se queixa da necessidade da performance, da *politesse*: muito ao contrário, ela faz uso contínuo do sistema representativo, travestindo-se de acordo com a necessidade do momento. Na citação acima, ela enfatiza talvez ironicamente, talvez apenas informativamente, a demanda da aparência da virtude na mulher. Mais tarde, depois de já haver reencontrado Jemy na prisão de Newgate, ela conta como “joyn'd that known Woman's Rhetorick to it, [she] mean[s] that of Tears” (DEFOE, 2001, p.234) para convencê-lo a imigrar para a Virgínia com ela. Aparentemente, embora não normatizado sob a força da patologização dos modelos desvirtuantes, já se subtende a sensibilidade enquanto transbordamento de emoções como algo tipicamente atribuído à mulher. É bem verdade que, ao vestir-se de homem como um dos disfarces para roubar durante um período, ela afirma que “it was impossible to be so Nimble, so Ready, so Dexterous at these things, in a Dress so contrary to Nature” (DEFOE, 2001, p.166). Esse “Nature”, porém, pode ser entendido por costume uma vez que, absolutamente circunstancial, não reflete ou produz qualquer deformação identitária na personagem, que segue a partir dali tão “mulher” quanto jamais fora.

Todo o esforço de Moll em suas conquistas amorosas parece voltado a reproduzir o ideal de virtude que, como pode se perceber pela comparação com *Pamela*, não é nem de longe tão monitorado e devassado em copiosas narrativas voltadas exclusivamente a ele. Se em *Pamela* a virtude sexual é externalizada pela sensibilidade, em *Moll* ela não envolve tantas

especificidades demonstrativas e figura muito mais como um compromisso, um contrato afetivo de confiança entre as partes, não havendo demandas comprobatórias para além de uma averiguação pelas redondezas a respeito do caráter do cidadão ou da cidadã em questão – procedimento que ela mesma recomenda às moças casadoiras. A palavra falada em *Moll* é ainda um contrato que, vinte anos depois, Mr. B. sistematicamente desqualifica ao recusar-se a acreditar na virtude que Pamela alega preservar: é preciso que ele *leia* para crer.

A virtude que Moll defende manter apesar da superfície de vícios, como a própria estrutura plural de sua narrativa informa, não se restringe à castidade sexual, como em *Pamela*. Essa “virtude” anterior à predominância da retórica sentimental envolve uma série de características ligadas ao ideal de *gentility* e, como tais, perfeitamente passíveis de teatralização – como comprova Moll. Comparar *Pamela* com *Moll Flanders* sob o aspecto da interpretação da *gentility* evidencia uma mudança, uma guinada ideológica sutil, mas valiosa para a compreensão desse posicionamento entre duas frentes conflitantes que caracteriza e molda tão significativamente as coquetes do século XVIII e XIX.

Em *Pamela*, *gentility* significa mais claramente o pertencimento à *gentry*, a classe social tipicamente britânica dos nobres sem títulos, mas com terras hereditárias. Pamela brinca que torna a se sentir uma *gentlewoman* quando veste novamente as roupas mais elegantes dadas por Mrs. B., mas, no cuidado de atribuir “Honor” somente à *gentry*, e ao povo apenas a modesta “Honesty”, e na emoção ao ver Mr. B. fazer os criados tratarem seu pai, um mero *Goodman* Andrews, por *Mr.* Andrews, ela delimita claramente os espaços de representação social. Apesar desses exemplos, de mostrar que conhece muito bem a hierarquia estamental de seu tempo, ela desqualifica continuamente essas mesmas categorias, colocando em xeque a validade do argumento de senilidade para justificação de privilégios, ao defender a antiguidade de famílias pobres também e ao confrontar diretamente o direito de posse do nobre sobre seu servo, dentre outras muitas colocações revolucionárias. A crítica às artes da representação engloba e talvez seja mesmo o veículo da crítica maior e mais convencionalmente política a esse poder terreno que teatraliza um poder absoluto que a heroína atribui apenas a Deus.

Em *Moll Flanders*, por outro lado, Defoe (2001, p. 5) não apenas prefacia o livro comparando-o diretamente a uma peça de teatro: “[t]here is not a superlative Villain brought upon the Stage,” afirma, “but either he is brought to an unhappy End, or brought to be a Penitent”. Além desse claro préstimo ao teatro, conferindo-lhe inclusive a autoridade moral de representar a justiça divina, ao longo da autobiografia de Moll pode-se perceber como todos os instantes em que ela faz uso de suas artes representativas para simular uma classe social à

qual, por fortuna, títulos ou terras, ela não pertence, são tratados como desvios morais (“the fraud of passing for a Fortune without Money” [DEFOE, 2001, p.66]), sem dúvida, mas, acima de tudo, no tom autoconfiante com que ela narra, como evidências de sua inteligência, de sua observação precisa e tantas vezes intuitiva do mundo que a cerca, e de um admirável ímpeto individual de vencer na vida. Desde o início ela conta como desejou ser uma *gentlewoman*, e depois conta de que modo, ainda pequena, percebeu que o que ela entendia pela palavra não era exatamente o que a palavra significava para os outros:

all I understood by being a Gentlewoman, was to be able to Work for myself, and get enough to keep me without that Bug-bear *going to service*, whereas they meant to live Great, Rich, and High, and I know not what. (DEFOE, 2001, p. 11).

Embora ela não demore a aprender que trabalho é um dos antônimos fundamentais da vida *genteel* e uma forma de independência digna negada às mulheres, é certo que Moll se orgulha de ser tantas vezes ao longo da narrativa tomada por uma *gentlewoman*, seja pelo seu porte, pelos seus modos, pela sua forma de falar, de vestir-se, por toda a sua aparente nobreza – que parece na literatura de Defoe, afinal, um curioso misto de natureza e representação.

A natureza nobre de Moll está na sensibilidade ao que é bom, belo e verdadeiro: trata-se do “sentiment” que Janet Todd distinguiu como refinamento a um tempo emocional e racional, *ethos* e *pathos* em oposição à “sensitivity” puramente patética de meados do século XVIII. O argumento de Defoe parece enfatizar, porém, o quanto essa sensibilidade superior, essa nobreza de espírito, pelo seu tempo consequência da nobreza hereditária, é construída, pois, ao ser encarcerada em Newgate, Moll conta como, aos poucos, perdeu toda a sua polidez e

scarce retain’d the Habit and Custom of good Breeding and Manners, which all along till now run thro’ [her] Conversation; so thro’ a Degeneracy had possess’d [her], that [she] was no more the same thing that [she] had been, than if [she] had never been otherwise than what [she] was now. (DEFOE, 2001, p. 216).

A miséria e a convivência com novos hábitos modificam, portanto, inteiramente uma pessoa, de modo que, se os privilégios não necessariamente produzem esse instinto, essa sensibilidade refinada, ela só pode manifestar-se e ser cultivada, porém, mediante alguns privilégios – como o da garantia da subsistência e o ambiente favorável. Por mais sofisticada que seja uma pessoa, reduzir-se-á a um animal, se assim for tratada, parece postular Defoe.

A *gentility* de Moll está, porém, no fato de que, garantido o mínimo, ela, em geral, segundo o seu relato, mantém-se virtuosa, frugal, recolhida à casa. E também cultiva sua aparência, pois, vaidosa, chega afirmar que “lov’d nothing in the World better than fine Clothes” (DEFOE, 2001, p.88). Para além da vaidade, ela entende desde cedo o valor social

da aparência e, *witty*, aprende a lançar mão dela em seu benefício, quando a situação não vai assim tão bem. Numa de suas curiosas anedotas, ela conquista um amante temporário após roubá-lo enquanto está bêbado, em troca de sexo, e, graças à intervenção da sua “Governess” – como ela chama a sua senhoria, cafetina e gerente na vida de roubos –, que “assure him she [Moll] is a Gentlewoman, and no Woman of the Town” (DEFOE, 2001, p.180), ele retorna para iniciar o caso amoroso que a mantém economicamente por algum tempo. Antes de vê-lo na primeira visita combinada, ela conta como se preparou para recebê-lo, como “[she] dress’d [herself] to all the Advantage possible [...] and for the first time us’d a little Art; [...] for [she] had never yielded to the baseness of Paint before, having always had vanity enough to believe I had no need of it.” (DEFOE, 2001, p.182-3). A maquiagem é chamada “little Art”, seguindo a lógica de Mirabell que a chama “vizard for the day”, pois é de fato como se representar o gênero feminino fosse a arte, o ofício em que toda mulher deve e/ou deseja esmerar-se – o que faz todo sentido quando se pensa que sua subsistência dependia exclusivamente do sustento de algum homem e que a beleza física é e sempre foi requisito fundamental na comodificação do corpo da mulher.

Dizer que nunca se pintou antes é, para além de mera vaidade, uma forma de Moll mais uma vez enfatizar seu caráter *genteel*, pois, como ela mesma não se cansa de dizer, esposas são escolhidas por sua fortuna, amantes por sua aparência: ocupar-se da aparência é demanda das mulheres consideradas não-virtuosas, generalizadas por “prostitutas”. Devido a isso é que, à caça de casamento, Moll não se maqueia e, ao contrário, afeta modéstia e indiferença: essa aparência de indiferença – a mesma que Freud repara na mulher narcísica – é tomada por sinal de fortuna e, excluído o elemento de necessidade, também da fundamental virtude sexual. O caso mais claro e mais bem-sucedido dessa sabedoria intuitiva por parte da anti-heroína é aquele em que, “*passing for a Fortune*” mais uma vez, ela conquista Jemy.

We came however to a Gentleman’s Seat, where was a numerous Family, a large Park, extraordinary Company indeed, and where she was call’d Cousin; I told her if she had resolv’d to bring me into such Company as this, she should have let me have prepar’d my self, and have furnish’d my self with better Cloths; the Ladies took notice of that, and told me very genteely, they did not value People in their Country so much by their Cloths, as they did in *London*; that their Cousin had fully inform’d them of my Quality, and that I did not want Cloths to set me off; in short, they entertain’d me not like what I was, but like what they thought I had been, Namely, a Widow Lady of a great Fortune. (DEFOE, 2001, p.110).

Depois de coquetear mais ludicamente, como após a morte do primeiro marido, Moll aqui se arrisca ao estender os usos da máscara para afetar não apenas riqueza e viuvez, mas status, “Quality”, para passar por uma “Lady”, uma *gentlewoman* no sentido mais tradicional. Sua encenação é tão primorosa que ela de fato conquista não apenas a ganância,

mas os afetos do “extraordinary fine Gentleman” (DEFOE, 2001, p.111), Jemy, suposto irmão da tal amiga que a introduzira na mencionada propriedade *genteel*, e, na realidade, seu amante e parceiro de golpes. A força da aparência, da teatralidade na delimitação do que é nobre é tão grande que nenhum dos dois, ambos exímios golpistas, preocupa-se de averiguar mais a fundo a respeito da real herança do outro, e deixam-se levar apenas pelos signos visuais, pela natureza simbólica e representativa da *gentility*. Jemy prova-se um verdadeiro *gentleman*, de origens nobres, mas falido; Moll prova-se, como ela mesma não se cansa de repetir, uma tremenda “artista”. Uma coquete não mais no sentido da mulher inconstante e vaidosa que flerta, mas no sentido da coqueteria, do *masquerade*. Por causa dos usos difundidos dessa máscara de virtude que oculta o desejo mercenário de Moll é que heroínas como Pamela são tratadas com desconfiança. Como pontuou Ballaster, esse coquetismo discreto que simula exatamente o ideal de submissão da mulher é o mais perigoso, mais perigoso do que o das máscaras carnavalescas, do que a maquiagem exuberante que é arte pela arte, no jogo lúdico do coquetismo descrito por Simmel como o mais refinado – aquele praticado por Millamant.

À primeira leitura, o significado atribuído por Moll aos termos *gentlewoman/man* e *gentility* soa ambíguo, confuso e/ou frouxo demais para abarcar qualquer sentido que melhor convenha ao autor a cada menção. De fato tão ambíguo e confuso quanto vários aspectos da própria narrativa, que, provavelmente para fins de realismo e verossimilhança, é julgada por muitos, contudo, como apressada, descuidada e simplória, devido à linguagem vulgar, a erros linguísticos, inconsistências narrativas, lapsos de tempo não justificados, etc. Pode-se interpretar a indefinição desses termos-chave da estrutura social da sociedade medieval e início da moderna como mais um dos lapsos de Moll e/ou de Defoe, ou talvez mesmo como o indício de que esses conceitos sofriam já alterações semânticas num período de transição ideológica.

De acordo com Ian Watt (1967, p. 126), “[o]ur difficulty in penetrating the secret of *Moll Flanders* would then be, in effect, the projection of our own conflicting attitudes upon Defoe’s convincing but equivocal text.” E “our own [contemporary] conflicting attitudes,” – que refletem a crise epistemológica do Ocidente após a “morte de Deus” (o divórcio entre religião e Estado) e que são agravadas pelo impulso acadêmico desconstrutivista do século XX – levam os pesquisadores “to talk of duality, paradox, above all irony” e a valorizar obras que apresentem essas estruturas, encontrando “manifold contradictions in *Moll Flanders*, [and] nevertheless believ[ing] it to be a coherent work of art” (WATT, 1967, p. 119). Faria sentido, porém, projetar demandas como coerência e coesão de um romance de um período de

franca gestação do próprio gênero literário que viria a se chamar “romance”, escrito por aquele que é ou pelo menos foi por muito tempo considerado um dos pais desse mesmo gênero?

O embrião da contradição interna estruturante do romance seria aquele desejo insistente por parte de Moll, quando ainda uma menina, de *tornar-se* uma *gentlewoman* – um desejo que se torna a espinha dorsal e determina todos os seus movimentos ao longo da narrativa. A contradição está no simples fato de que, estritamente falando, ninguém *se torna* um membro da *gentry*, senão pela aquisição de terras e títulos, e, mesmo diante dessa concessão, parte do que confere a autoridade a membros dessa casta é, como já foi mencionado, o critério de senilidade, de há quantas gerações da família as terras foram concedidas. Isso significa o afastamento histórico da mancha do trabalho manual e servitude, e a duração da lealdade ao rei e à coroa, com a proteção real e o compromisso, por parte do presenteado, de proteção aos seus vassalos.

A própria Lady Davers, irmã de Mr. B., sente-se no dever de casta de escrever-lhe uma carta, ao saber do rapto de Pamela, para lembrar-lhe do “such ancient Blood in [his] Veins, untainted!”, e de que “for several Hundreds of Years, [our family] has never known that the Heirs of it have disgraced themselves by unequal Matches” (RICHARDSON, 2008, p.257). A antiguidade de uma linhagem significa, afinal, a marca do seu direito prolongado à terra por parte da providência divina, já que a família provou-se ao longo do tempo em guerras e alianças políticas para manter sua posição social. Trata-se de algo, portanto, que não se compra, não se aprende, não se finge senão provisoriamente, como Moll: nasce-se *genteel* e assim se permanece enquanto Deus permitir, o prestígio social podendo aumentar com o acréscimo de honras, títulos e terras por parte da coroa ou de glórias militares. No sentido tradicional, ser nobre é ser algo de especial e divino que ninguém mais pode *se tornar*.

Mas, como Moll significativamente afirma ao justificar-se por não relatar todas as aventuras vividas por Jemy durante o tempo em que estiveram separados: “I consider that this is my own Story, not his” (DEFOE, 2001, p. 233). *Moll Flanders* não é história de Jemy, o aristocrata falido, mas de Moll, a filha de Newgate que prospera na vida graças, senão ao seu trabalho árduo, à sua perspicácia e capacidade de superação. É a história dessa incipiente classe média que ela representa, e que se encontra socialmente no entroncamento entre a *gentility* e os servos e trabalhadores urbanos, todas camadas sociais pelas quais Moll transita sem jamais fixar-se. No campo ideológico e no das representações, porém, não havia reconhecimento para a classe média ou a burguesia, que, pela lógica estamental, pertencia ao corpo servil, mas em fortuna já começava a desafiar os nobres. Defoe mitificara o

empreendedorismo burguês na figura de Robinson Crusoe, anos antes: em *Moll Flanders*, ele torna a trabalhar o mesmo tema, mas sob uma roupagem mais ambígua, talvez se possa dizer mais realista, e, por isso mesmo, mais sutil, mais pervasiva.

Essa confusão etimológica de Moll perde-se na aparente confusão mais global da narrativa. Segundo Novak (2003, p. 57),

Defoe seems to have wanted Moll to affect the reader in many ways. She was to be an object lesson, a satirist upon herself and those of her tribe, an experienced thief trying to teach her readers to guard themselves against the tricks of pickpockets and shoplifters, a young, partly innocent girl ever in danger from men, a woman cynical about love and marriage, and a real woman struggling against an indifferent society.

Pode soar como um deboche, provocar um riso irônico ou compadecido por parte do leitor, mas de alguma sorte a confusão de Moll aproxima recorrentemente os termos caros à sociedade estamental de uma figura no mínimo controversa: a dela. E aproxima de sua própria figura a de um verdadeiro *gentleman*, Jemy, o quarto marido com quem ela termina sua saga na *plantation* da Virgínia. O sonho romântico da menina pela *gentility* é replicado no fascínio pela figura do *gentleman*, mas tanto o sonho quanto a paixão idealizada se dissipam, e, ao final do romance, Moll reconhece o marido pelo que ele de fato é, com todo o pragmatismo:

[t]he case was plain; he was bred a gentleman, and was not only unacquainted, but indolent, and when we did settle, would much rather go into the woods with his gun, which they call there hunting, and which is the ordinary work of Indians; I say, he would much rather do that than attend to the natural business of the plantation. (DEFOE, 2001, p. 260).

Moll narra esse comportamento, como tantos outros, num tom trivial, pois lhe parece consequência natural de quem ele é, daquilo que faz dele o *gentleman* por quem ela se apaixonara. Embora se entenda por *genteel* em tantos aspectos e exímia reprodutora do comportamento *genteel*, Moll mostra-se um tipo bastante diverso daquele que Jemy mais convencionalmente representa: industriosa, prática e, em muitos sentidos, inescrupulosa, ela sabe como escapar de situações difíceis sem grandes abalos à sua autoestima, e sabe como acumular fortuna – mesmo trabalhando ocasionalmente, algo a que Jemy se recusa.

No transporte para a Virgínia como prisioneiros, por mais que ele, como *gentleman*, não fosse ser vendido como servo por cinco anos – o caso dela e dos outros –, ele se mostra mortificado, pois “Servitude and Labor were things a Gentleman could never stoop to” (DEFOE, 2001, p.232). Não fosse a mancha do trabalho braçal, ele não precisaria tê-la abandonado pouco depois do casamento para tornar-se um ladrão de estrada¹⁵ que acaba um

¹⁵ Ladrões de estrada ganharam fama de respeitabilidade naquele período graças aos revezes de fortunas e escassez de trabalho para tantos que foram expulsos do campo com os *enclosures*. A figura romanceada do

fora-da-lei tão famoso como ela, e, por isso, preso como ela. No navio e em todas as transações e subornos que garantem a chegada deles a salvo na *plantation* do filho de Moll com seu irmão, ela cuida de tudo e conta como Jemy “was as much at a loss as a Child what to do with himself, or with what he had, but by Directions” (DEFOE, 2001, p.241). Moll conserva o marido *gentleman* como se conservasse sua própria suposta *gentility* por meio da figura dele: a força-motriz que os tira da lama à prosperidade, porém, é ela.

Defoe parece buscar com essa aparente contradição valorizar o espírito empreendedor e a livre iniciativa individual de Moll da maneira mais legítima em sua época: sob os signos de valor já instituídos da nobreza. A classe média apenas então se formava, se organizava enquanto classe, afinal, e a partir da mistura de elementos tão disparatados quanto um nobre falido, um pequeno comerciante, um mascate, um grande empreendedor capitalista: não havia forma exata ou valor instituído para tão rica variedade de tipos. No percurso de enobrecer Moll, porém, Defoe constrói um novo conceito de nobreza a partir dela e do modo como é desenhada em oposição a indivíduos de todas as categorias e qualidades, e do amálgama improvável de todas elas. Dizer que ela é uma *gentlewoman*, ou que deseja sê-lo, ou que pensam que é, ou que sabe sê-lo quando quer, é um modo de dizer que ela *importa*, e de certificar seu valor, legitimar sua existência no mundo, suas escolhas e sua história. Mas ela não é só isso, parece dizer Defoe: é mais. A história é sua, não de Jemy (que é apenas sua figura legitimadora; afinal, ela conquistara um *gentleman*), mas desse indivíduo empreendedor, em última instância da força própria do indivíduo que se faz por si mesmo (ou o que os estadunidenses viriam a consagrar no *self-made man*). O romance é o embrião de uma história da burguesia, não mais da aristocracia que Jemy representa tão bem, que Moll passa a vida perseguindo e que parece ao final uma ilusão, um sonho dourado de estagnação que não evolui e não representa os novos tempos, em nada pode contribuir com o novo mundo. Enquanto Jemy vai caçar, Moll arregança as mangas e planta tabaco no Novo Mundo.

Com as várias caracterizações artísticas de Moll, Defoe parece ironizar a *gentility*, denunciar seu caráter performático. Por meio disso, porém, ele coloca o conceito em questão, em evidência, e, no desfecho, ao comparar as atitudes dela com as de Jemy em sua fase de estabilidade, aponta para a sua engenhosidade, capacidade e vontade de superação (mesmo sob a roupagem de ganância e imoralidade) como suas verdadeiras marcas de nobreza. De uma espécie de nobreza que vai muito além de seu porte ou seus modos, que contribui para si

“Gentleman Highwayman”, como ficou conhecido James Maclaine (1724-50) tornou-se aos poucos lugar comum durante o século XVIII, e figura não apenas em *Moll Flanders* como em *Tom Jones* e outras obras e lendas urbanas.

mesma e para o mundo, e que, se não sempre bonita e louvável, cumpre bem, porém, o papel de perdurar e garantir, em última instância, a evolução da sociedade e da espécie, enquanto a aristocracia caduca e condena o mundo a caducar com ela.

O coquetismo é uma das várias práticas que garantem a sobrevivência de Moll. Ela flerta, lisonjeia, cria suspenses eróticos, dissimula interesse e desinteresse, adota várias máscaras (concretas, como a maquiagem, e imaginárias, como a de “Lady”), negocia seu corpo pelo melhor preço, manipula habilmente os limites do ser/não ser, do revelar/não revelar o que é, no ilusionismo erótico do coquetismo. E o mais subversivo disso tudo é que, nesse percurso de saber e não saber quem ela de fato é, quando é honesta ou não, se está ou não está no texto, quando é máscara e quando é pele de verdade, “seus peculiares padecimentos,” afirma Virginia Woolf (2015, p. 493), “são dispostos de modo a conquistar nossa simpatia”. A Moll narradora que lançou mão de múltiplos artifícios para sobreviver coquetemente lança mão de múltiplos artifícios, em suas memórias, para vender-nos a Moll personagem. E por meio de um retrato – não um ideal – de mulher multifacetado e nem sempre lisonjeiro, ela vende um ideal de individualismo positivo, otimista, com todo o potencial e promessa, ainda que amorfa e imprecisa, de um novo mundo.

Figura 7 – Study for “Becky Sharp” (1964), de Norman Rockwell¹⁶



¹⁶ Fonte: http://www.nrm.org/2011/06/remembering-john-h-jack-fitzpatrick/becky_sharp_web/. Última visualização a 30/03/2016.

4.2. Tudo é Vaidade

All is vanity, nothing is fair.

Thackeray

É como “the Manager of the Performance”, o diretor dramático, que William Makepeace Thackeray brevemente descerra as cortinas para introduzir sua miniatura de mundo, seu experimento controlado, sua feira de tipos, baile de performances sociais regidas pelo princípio único do que ele escolhe chamar *vaidade*. “[N]ot a moral place certainly,” ele garante, “not a merry one, though very noisy. [...] the general impression is one more melancholy than mirthful.” (THACKERAY, 1994, p.IX). Um projeto estético que parte do princípio de que teatralizamos a vida, de que somos um misto de performance e natureza, não poderia, para o público vitoriano, ser “merry”, mas apenas “melancholy”, por mais que a narrativa garanta “some love-making for the sentimental, and some light comic business; the whole accompanied by appropriate scenery, and brilliantly illuminated with the Author’s own candles” (THACKERAY, 1994, p. X).

Embora ocasionalmente sentimental, cômico, apropriado à moral e aos bons costumes e regado às ironias de um autor que coquetemente se diz brilhante num estudo sobre as vaidades humanas, é necessário afirmar que ninguém sairá feliz. Por maiores que sejam seus esforços, o objeto de análise, o teatro da vida, a constatação dos artificios, das duplicidades e das motivações egoístas que regem a sociedade, pode causar apenas desgosto, melancolia. Segue, por fim, que se toda performance é forçosamente resultado da vaidade, não é qualquer surpresa que o foco desse tributo ao caráter estético e antitributo ao caráter moral do teatro da arte e da vida seja *une grande coquette* em todos os aspectos digna das criações de Molière.

Some people consider Fairs immoral altogether, and eschew such, with their servants and families; very likely they are right. But persons who think otherwise, and are of a lazy, or a benevolent, or a sarcastic mood, may perhaps like to step in for half an hour, and look at the performances. (THACKERAY, 1994, p.X).

Um dos autores mais coquetes de seu tempo, grande artífice literário do adiamento do desejo, Thackeray costura o desejo pelo texto por parte dos seus leitores ao desejo fugidio de sua mercenária anti-heroína, Rebecca Sharp, desviando, bifurcando, difundindo a esfera dessa força numa masturbação mental folhetinesca de proporções épicas e grande sucesso na época. Ele já previne no prefácio, contudo, que a história não agradará a moralistas, àqueles que muito provavelmente evitavam as feiras e teatros reais, abarrotados e cheios de vida, e afirma já ironicamente que os detratores estão provavelmente *certos*. Para os padrões

vitorianos, estariam mesmo. A leitura de *Vanity Fair* (1848) exigia refinamento estético, a valorização da forma sobre o conteúdo, a compreensão de que mesmo o elemento mais abjeto pode prestar-se ao sublime artístico. Exigia, portanto, um olhar sarcástico, cínico, o oposto do sentimentalismo que determina o gosto do público leitor vitoriano em geral. Apesar da crítica social e da fina ironia, Thackeray não era, afinal, um açucarado Dickens. No prefácio, ele define seu público leitor, já que somente aos cínicos ficou restrita, no século XIX, a apreciação do teatro da vida – desse aspecto teatral, artificial, construído do *ser* humano no mundo. Para os demais, a feira das vaidades é não apenas uma constatação imoral, mas trágica.

“Dobbin Figure”, como ele chama o único personagem a não manifestar a infame “vaidade”, o Capitão e depois Major William Dobbin, é também o único – com a exceção de Lady Jane – a apresentar um “natural manner” (THACKERAY, 1994, p. X). O que parece uma descrição inocente é na realidade o que o isenta da mácula geral que rege as vidas dos outros personagens, relegando-os todos, apesar de suas marcantes especificidades, ao papel de *puppets* (fantoques) de “Becky Puppet” – encarnação da vaidade. No seu escrutínio dos tipos, Thackeray não perdoa sequer Amelia Sedley, a quem ele chama no prefácio “Amelia Doll”, o suprasumo da cultura sentimental, “the silly thing [who] would cry over a dead canary-bird; or over a mouse, that the cat haply had seized upon” (THACKERAY, 1994, p.4).

Em todos os longos comentários do narrador a respeito da figura de Amelia, segundo o apaixonado Dobbin “the sweetest, the purest, the tenderst, the most angelical of young women” (THACKERAY, 1994, p.164), vê-se que o Anjo do Lar foi o mais clássico personagem do teatro de tipos da sociedade vitoriana. Também o que exigia as mais infatigáveis atrizes, já que tinha que passar pelo mais natural possível. O gosto pelo mais natural e aparentemente espontâneo tornou-se uma tendência mesmo no teatro, a partir de meados do século XVIII, com a introdução da técnica do celebrizado ator e dramaturgo David Garrick (1717-1779), em oposição ao estilo mais extravagante, mais sensual e mais evidentemente performático da restauração. O teatro perdeu seu lugar de destaque entre as artes narrativas no século XVIII devido à censura, e o que se produziu a partir dela adotou aos poucos muitas das convenções do realismo romanesco.

As representantes angélicas da “natural” feminilidade eram constantemente acusadas de representarem outro papel, o da coquete. Como papéis sociais, representantes de expectativas sociais, ambos demandavam dedicação exclusiva para serem reconhecidos como tais. O do Anjo tinha a compensação de uma investigação menos exaustiva por parte das instâncias de vigilância do mundo, mas esse relativo sossego significava apenas a

internalização individual dessas mesmas instâncias de vigilância, como se observa em Amelia, que se checa a todo momento em suas emoções indóceis e desejos egoístas. Quando Mr. B. diz à Pamela “don’t play your sex upon me” (RICHARDSON, 2008, p.83), ele se refere à essa representação sentimental do feminino que Richardson busca naturalizar na heroína e que, cem anos depois, Thackeray volta cinicamente a encarar como performance. Como uma artista, Amelia defende orgulhosamente seu papel de esposa virtuosa, apaixonada, e mãe abnegada, ostentando, como uma mártir das circunstâncias sem outra escolha senão seu dever, uma outra faceta, mais sutil e estéril, da mesma vaidade – essa mentora absoluta da tal “natureza” humana, sugere o autor. Uma vaidade, por sinal, que também se pode depreender do comportamento altivo e autoconfiante de Pamela, embora Richardson faça de um tudo para dispersá-la ao torná-la objeto de preocupações constantes da própria heroína.

Da construção do mito burguês do Anjo do Lar, no século XIX já consolidado e cristalizado no aburguesamento cultural da própria Rainha Victoria, nascem ou são categorizados os mitos rivais, como o da coquete, o da *femme fatale*, o da mulher caída, o da mulher dominadora. O Anjo parece opor-se às demais sereias: qualquer desvirtuação é, a princípio, de acordo com nosso raciocínio dualista herdado do Iluminismo, uma contaminação do modelo prescrito e, por consequência, do sistema capitalista do qual ele surgiu e que é por ele corroborado. A taxonomia desses tipos desviantes não é cem por cento precisa e incontroversa, logicamente, mas a consistência com que as imagens recorrem em todas as manifestações artísticas do século confirmam o culto e o medo real que inspiravam, bem como a evolução histórica da construção do binarismo sexual entre os séculos XVIII e XIX.

Nina Auerbach (1982, p. 7) abre o seu livro *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth* afirmando que

[w]hile right-thinking Victorians were elevating woman into an angel, their art slithered with images of a mermaid. Angels were thought to be meekly self-sacrificial by nature: in this cautiously diluted form, they were pious emblems of a good woman’s submergence in her family. Mermaids, on the other hand, submerge themselves not to negate their power, but to conceal it. [...] The mermaid is a more aptly inclusive device than the angel, for she is a creature of transformations and mysterious interrelations, able to kill and to regenerate but not to die, unfurling in secret her powers of mysterious, pre-Christian, prehuman dispensation.

Figuras como sereias, ninfas, fadas, anjos e demônios sempre foram usados para ilustrar personalidades na literatura ocidental. A abundância com que aparecem nas idealizações românticas das obras pré-rafaelitas, por exemplo, e mesmo na literatura vitoriana mais realista como expressões de apreensão e fascínio coletivos, e, além disso, a lógica pervasiva com que essas representações se organizam num todo coeso – tudo isso denuncia

um esforço conjunto pelo registro e investimento contínuo na fabricação de desejos. Um fôlego orquestrado para se mitificar todos os espaços do feminino. E para, ao se nomear os monstros, de alguma sorte domesticar os medos, absorvendo-os, inscrevendo-os de várias formas sutis nos espaços da normatividade.

Como afirma Foucault (2015, p. 52-3) em relação à absorção das sexualidades aberrantes,

A sociedade burguesa do século XIX e, sem dúvida, a do XX, ainda é uma sociedade de perversão explosiva e fragmentada. Isso não de maneira hipócrita, pois nada foi mais manifesto e prolixo nem mais abertamente assumido pelos discursos e instituições. Não porque, ao querer erguer uma barreira demasiado rigorosa ou geral contra a sexualidade, tivesse, a contragosto, possibilitado toda uma germinação perversa e uma séria patologia do instinto sexual. Trata-se, antes de mais nada, do tipo de poder que exerceu sobre o corpo e o sexo, um poder que, justamente, não tem a forma da lei nem os efeitos da interdição: ao contrário, que procede mediante a redução das sexualidades singulares. Não fixa fronteiras para a sexualidade, provoca suas diversas formas, seguindo-as através de linhas de penetração infinitas. Não a exclui, mas inclui no corpo à guisa de modo de especificação dos indivíduos. Não procura esquivá-la, atrai suas variedades com espirais onde prazer e poder se reforçam. Não opõe uma barreira, organiza lugares de máxima saturação. Produz e fixa o despropósito sexual. A sociedade moderna é perversa, não a despeito de seu puritanismo ou como reação à sua hipocrisia: é perversa real e diretamente.

Todos os mitos de feminilidade que compõem, em várias medidas, algumas das mais caras aberrações femininas do imaginário vitoriano, portanto, complementam-se num discurso de poder que se articula por meio da patologização/incitação do “despropósito sexual” mencionado por Foucault – o desejo. Na profusão de luxuriosas imagens meio humanas, meio fantásticas, pintadas por Edward Burne-Jones, Dante Gabriel Rossetti e mesmo o tímido John Everett Millais – todos eles cuja preferência pelas ruivas já indica a atração artística pelas perversões –, observa-se que o mito do Anjo é apenas uma das facetas dessa construção do feminino burguês, ao longo dos séculos XVIII e XIX.

Se o natural era ser um Anjo, quem não o fosse tinha de ser *naturalmente* perverso, como Becky Sharp – ainda que por meio de artifício. Por mais que Thackeray (1994, p.11) dedique algumas singelas linhas a explicar que “[s]he had not been much of a dissembler, until now her loneliness taught her to feign,” o nível de esmero com que ela dissimula ultrapassa claramente a “precocity of poverty” (THACKERAY, 1994, p.10) – pobreza em que, por sinal, Amelia também vem a afundar ao longo da trama. O coquetismo da anti-heroína é seguramente qualquer coisa de patológico, se comparado, por exemplo, ao de Moll. “I’m no angel,” ela faz questão de frisar: isso logo depois de afirmar que “[r]evenge may be wicked, but it’s natural” (THACKERAY, 1994, p.8). Sua natureza, informa ela sem qualquer

pudor, é vingativa, e esse é somente um aspecto em que ela se distancia da do Anjo. “Miss Rebecca,” afirma Thackeray (1994, p. 8),

was not, then, in the least kind or placable. All the world used her ill, said this misanthropist, and we may be pretty certain that persons whom all the world treats ill, deserve entirely the treatment they get. The world is a looking-glass, and gives back to every man the reflection of his own face.

Se todos a trataram tão mal, é porque ela trazia algo de essencialmente mau. Naturalmente perversa, porém, Becky, esse foco centrípeto de desejos, não simplesmente incita, mas *espelha* o espetáculo de perversidades presentes em todos que a rodeiam. Na afirmação dessa natureza vingativa para Amelia, já no levantar das cortinas do romance e de sua vida adulta, Becky elege para si o papel social que melhor se acomoda à sua natureza, contrapondo-se ao da amiga que todos têm por angélica. Há algo de nefando nela, fruto provavelmente dos genes de sua mãe francesa e reforçado pela pobreza, mas o perfil que ela escolhe para desempenhar esses impulsos é de sua construção, varia de acordo com as necessidades, em medida e qualidade. Como quando “so admirably [...] used Rebecca to perform the part of the *ingénue*” (THACKERAY, 1994, p.10) para Miss Pinkerton, ainda na escola de Chiswick.

Para Jos, “she dresse[s] in white, with bare shoulders as white as snow – the picture of youth, unprotected innocence, and humble virgin simplicity” (THACKERAY, 1994, p.20). Sua proficiência é tão superior que ela é mais capaz de personificar o Anjo do que a própria Amelia que já apresenta muitos dos traços esperados e dedica sua vida ao investimento naqueles que não apresenta (como o ciúme que sente do marido, George Osbourne, em relação à Becky, sua teimosia autodestrutiva e seu puritanismo por vezes cruel). Se a narrativa evolui, porém, é porque esses aspectos aparente e tradicionalmente antitéticos de feminilidade, a princípio divorciados na forma da heroína e seu duplo, como na maioria dos romances vitorianos, *precisam* integrar-se psíquica e socialmente. Porque tantas vezes Becky, com um vigor gulliveriano, movimenta a marinha liliputiana do texto, tão pequena quanto suas vaidades mesquinhas, na direção de sua própria monumental vaidade coquete.

No romance vitoriano de traços mais realistas parece haver algo do mesmo que Bruno Bettelheim (1979) percebe, em seu *Psicanálise dos Contos de Fadas*, na construção fantástica das típicas figuras da fada madrinha e da bruxa má. Ambas representariam, segundo a leitura psicanalítica do autor, percepções extremas da mãe, de modo a tornar mais fácil à criança leitora – ainda dominada por emoções absolutas que apenas a maturidade irá fragmentar – odiar a mesma mãe que ela usualmente ama, e vice-versa. Também o leitor

vitoriano era recorrentemente submetido a esse divórcio entre naturezas opostas de um mesmo ser, algo sempre magnificado nos góticos, mas presente em leituras menos fantásticas, como *Jane Eyre*. E talvez possa se dizer, pelas mesmas razões infantis.

A tese de Nancy Armstrong (2009) a respeito das relações entre o romance e o individualismo, e entre o romance e a moral burguesa, que geraram esses duplos tão recorrentes na literatura vitoriana, é a de que são paradoxos históricos. Primeiramente, no século XVIII, essa moral em formação estimularia, como vimos em Moll, a “resistência política”, conferindo-lhe “autoridade moral” – ou seja, a sociedade burguesa enxerga com bons olhos os personagens rebeldes e os romances definem-se por tais preferências. “Era como se a moral burguesa,” afirma Armstrong (2009, p. 341), “tivesse se identificado tanto com a resistência política que esse vínculo não se desfez nem mesmo quando a classe média conquistou o poder”. De fato, o romance segue com seu dever assumido de solucionar satisfatoriamente o dilema indivíduo e/contra sociedade – coisa que faz, por sinal, de duas maneiras, segundo a autora: ou a sociedade absorve e legitima a transgressão, ou o indivíduo se cala e se conforma às interdições. Ocorre, porém, que a relação entre os dois polos incompatíveis transforma-se, dentro do romance, com a ascensão da burguesia ao poder político. A moral burguesa adéqua-se ao novo contrato social e, assim, adapta-se também o romance – que, outrora porta-voz dos oprimidos, deve agora glorificar o sistema.

Tratando de *Crusoé*, Armstrong (2009, p. 343) diz que “[a] recompensa do sucesso é tal que ele deixa de ser o herói de uma resistência merecedora de admiração”, quando retorna à Inglaterra. Historicamente, é o que acontece com a grande maioria dos heróis romanescos oitocentistas: a absorção pelo sistema diminui, debilita sua energia revolucionária, a força individualista do transgressor. Se durante a formação do romance a moral burguesa tomara o cuidado de diferenciar “a expressão individual que brota diretamente do coração e aquilo que é ditado apenas pelas obrigações culturais e pelas circunstâncias,” ela paradoxalmente diferenciará, quando no topo da sociedade, “as paixões e os impulsos que reparamos em prol do bem comum e os que transgridem a ordem social” (ARMSTRONG, 2009, p. 342). Assim nasce o paradoxo do individualismo: por força da razão de Estado hobbesiana e do contrato social lockiano, o indivíduo deve autogovernar-se, controlar sua individualidade em prol da comunidade (agora burguesa) e da própria possibilidade de manifestar essa individualidade – que se prova constantemente ameaçada pelas individualidades de terceiros.

A individualidade, porque se estrutura ontologicamente em oposição à sociedade, e porque a sociedade é agora simbolicamente propriedade privada da burguesia, torna-se uma sombra perigosa que se refreia mediante um “movimento anti-individualista da moral

burguesa, nos trinta anos que se interpõem entre Austen e Brontë” – período que “coincide com a afirmação da hegemonia do romance e da classe que tinha no romance o intérprete coerente de seus interesses” (ARMSTRONG, 2009, p. 352). Neste novo contexto, heroínas independentes, sensuais e imorais como Moll Flanders fora no século anterior poderiam apenas ocupar o sótão e, como Bertha Mason, não lhes é dada uma voz, mas apenas grunhidos bestiais. Armstrong exemplifica o pavor do individualismo desenfreado na metáfora de Shelley, o monstro criado pelo Dr. Frankenstein que ameaça a segurança de toda a civilização, que é o duplo incontrollável, irracional e eternamente insatisfeito dentro de cada ser humano.

Se num primeiro momento o romance valorizará a resistência política e a classe em ascensão conceder-lhe-á autoridade moral por isso, num segundo momento, quando da consolidação da moral burguesa, a resistência voltar-se-á para os impulsos considerados “nocivos” do próprio indivíduo. Segundo Armstrong (2009, p. 353), “[o] romance setecentista teve o mérito de dar forma concreta a vastos territórios da interioridade individual, que não podiam caber nas categorias sociais existentes”; já o romance oitocentista viria transformar “essas exclusões em excessos espetaculares de individualismos que ameaçavam uma comunidade estável e internamente coerente”. No século XIX, o grande desafio do herói romanescos não era mais resistir aos padrões estabelecidos, mas a si mesmo; aprendendo a autogovernar-se, ele deveria ainda “defender a comunidade dos efeitos niveladores da cultura de consumo de massa, da reivindicação crescente de plenos direitos civis para as mulheres e os trabalhadores, e de formas de violência culturalmente endêmicas” (ARMSTRONG, 2009, p. 358).

A princípio, essa lógica explica a diferença entre Moll Flanders e Rebecca Sharp: Becky seria apenas um aspecto da multifacetada Moll; Amelia seria outro. O duplo seria o artifício usado, consciente ou inconscientemente, pelos autores vitorianos, para separar o joio do trigo e amainar o individualismo exacerbado que os romances dos primeiros tempos, como os de Defoe, teriam estimulado num afã otimista por mudanças. Pode-se dizer que o foco do conflito já não é mais, no século XIX, entre Torys e Whigs, mas entre um impulso Whig individualista revolucionário – bem à la Revolução Francesa – e um impulso Whig social, centralizador e conservador.

A discussão política levantada pela figura da coquete não revolve mais entre formas de poderes absolutos de castas, mas de indivíduos, e não mais representa uma lógica política justificada nos céus – agora desacreditada –, mas uma bastante mundana e implacável do capital. O romance vitoriano constrói a esfera do Lar e da família burguesa em oposição estrutural ao vilanizado mundo dos negócios que o sustenta: a coquete, espelho vivo da

teatralidade social, com todas as suas refinadas estratégias de mercado, traz para dentro desse santuário virtuoso um ímpeto masculino domesticado pela sua máscara feminina que o nobre cavalheiro burguês precisa abafar para adentrar. Afinal, como afirma Gillian Russell (2011, p.177) em seu estudo sobre sociabilidade em Jane Austen, “the role of women was crucial, as exemplars and facilitators of harmony and refinement, who could temper the excesses of men”.

A coquete é talvez a mais perigosa das aberrações sexuais exatamente por ser a única não excluída do sistema, funcionando quase como um aperitivo mais apimentado dos entretenimentos burgueses de todos os dias. Seu desejo dinâmico e espaçoso não somente contribui para a lógica do mercado, reforçando o consumismo como uma garota propaganda de roupas e acessórios, como definidora de modas e tendências, mas também para o dinamismo das relações amorosas, para a corte, a conquista. Ousada, a personagem coquete manipula afetos e ultrapassa limites, mas de um modo sutil, com pegadas macias, discretas, de modo tal que tantas vezes alarga as fronteiras das interdições sociais, conquistando maiores espaços de atuação para as mulheres como um todo. Assim, ela abre os caminhos para os Anjos e flexibiliza sua moral rija, lubrificando as engrenagens caducas do sistema para que se torne minimamente possível a corte amorosa em tempos de profundas contradições em que a obsessão com a honra e com o dever confronta a inovadora ideia de livre escolha conjugal que acompanha o discurso liberal como um todo.

A respeito das obsessões oitocentistas que tratou, Freud (2006c, p. 262) afirma que

[a]contece com frequência que os neuróticos do sexo masculino declaram que sentem haver algo estranho no órgão genital feminino. Esse lugar *unheimlich*, no entanto, é a entrada para o antigo *Heim* [lar] de todos os seres humanos, para o lugar onde cada um de nós viveu certa vez, no princípio. Há um gracejo que diz ‘O amor é a saudade de casa’; e sempre que um homem sonha com um lugar ou um país e diz para si mesmo, enquanto ainda está sonhando: ‘este lugar é-me familiar, estive aqui antes’, podemos interpretar o lugar como sendo os genitais da sua mãe ou o seu corpo. Nesse caso, também, o *unheimlich* é o que uma vez foi *heimisch*, familiar; o prefixo ‘un’ [‘in-’] é o sinal da repressão.

Em seus estudos sobre o “estranho” (*heimlich/unheimlich*), Freud percebe que uma das ramificações etimológicas de *heimlich* significa seu próprio oposto, *unheimlich*, em seu sentido de “tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz” (FREUD, 2006c, p. 243). E aparentemente não há objeto que mais excite o sentimento de *heimlich/unheimlich* do que o corpo feminino – representado como o desejo puro na *femme fatale*, como o componente cíclico da vida humana que contrapõe o progresso linear infinito com a certeza do eterno retorno que conduz à morte. A mulher não-domesticada constitui uma ameaça, portanto, porque seu corpo inspira o desejo do retorno a esse estágio anterior da vida

que nada mais é, em última análise, do que o estado inorgânico da matéria, a não-existência. Em “A pletora sexual e a morte”, de sua obra *O erotismo*, o filósofo Georges Bataille (2013) explica a relação entre desejo e morte na concepção de que o orgasmo (*la petite mort*) é a experiência humana mais próxima em vida do rompimento da descontinuidade, relance de continuidade do ser – e sua busca, em última instância, portanto, uma pulsão de morte. Porque, como Freud (2006d) teorizou em seu artigo “Além do Princípio do Prazer”, as pulsões de vida e de morte operam complementarmente no ser. O próprio impulso criativo é uma ambição de permanência do existir, motivada pela consciência da inexorável ruptura.

A *femme fatale*, como o próprio nome anuncia, é o estágio final dessa metamorfose do corpo feminino promovida pela radicalização do medo nas sociedades vitorianas. Ela é “comprovadamente” fatal. Por isso mesmo, contudo, mais facilmente identificável e ostracizada, como vemos na última fase de Becky, depois que a anti-heroína é flagrada pelo marido em posição suspeita com seu admirador, Lorde Steyne.

O que distingue a coquete da mulher caída (que pode conservar uma moral ainda mais severa do que a do Anjo) ou da *femme fatale* é a aparência de virtude. A coquete pode flertar e explorar todos os limites de sua coqueteria, pode até mesmo arriscar-se em incursões amorosas ilícitas, contanto que não seja descoberta – como Becky acaba sendo e tantas outras, cedo ou tarde. Porque ela se conserva um personagem dúbio, meio anjo, meio demônio, é tão mais ameaçadora: parece domesticada, não pode ser expulsa e os anjos têm de com ela conviver. Está sempre ali, no limiar dos segredos, insinuando o caos, convidando à transgressão, despertando o desejo, desbaratando a linearidade da vida pública, a imanência sagrada do lar. Tudo isso faz ela no ponto-cego da moral burguesa, esquivando-se dos escândalos irreparáveis. “We grieve at being found out and at the idea of shame or punishment, but the mere sense of wrong makes very few people unhappy in Vanity Fair.” (THACKERAY, 1994, p. 406). Tratando dos “happier days, when she was not innocent, but not found out,” o narrador compara-a a Nym e Pistol, os servos traidores de Falstaff, em *The Merry Wives of Windsor*, e também aos corsários, “wearing the king’s colours, and boasting of his commission, but pillaging for themselves” (THACKERAY, 1994, p.630). Gozando as benesses do Lar do Anjo, da zona de conforto da feminilidade instituída, mas no fundo, nos bastidores, por detrás da máscara, trabalhando egoisticamente para o seu próprio benefício, para a sua fama e prosperidade no mundo.

Órfã e desprotegida no mundo, Becky faz uso de sua sagacidade desde o início do romance para agradar as pessoas certas e ascender em seus círculos sociais. Ela culpa a pobreza pela sua compulsão pelos prazeres da sociedade, por festas, luxos e admiradores, mas

quando passa um período tranquilo entre os familiares do marido em Queen's Crawley ela transfere a culpa para a sua inteligência (*brains*) pelo fastio que aquela vida bucólica no campo lhe provoca. Todo o resto do mundo parece composto por tolos e o coquetismo é a arte de tirar-lhes proveito para ostentar uma vida luxuosa, ainda que severamente endividada. “She did not even show her scorn much for [her husband],” diz o narrador, “perhaps she liked him better for being a fool.” (THACKERAY, 1994, p.364).

A primeira vítima de suas seduções é a própria Amelia. Depois, o irmão de Amelia, Joseph Sedley, a família toda, e, mais adiante, o pretendente e futuro marido de Amelia. É este último, George Osbourne, que atrapalha os planos de Becky de casar-se com Joseph, depois do que ela se emprega como preceptora na casa dos Crawley – onde, por fim, conquista o filho mais novo, Rawdon, com quem se casa. Tenta flertar com Dobbin, amigo fiel de Osbourne, mas este é o mais reto dos personagens e nutre uma paixão platônica duradoura por Amelia. Ele é o único a resistir aos encantos de Becky. Ela, por sua vez, continua sua carreira coquete – ou ainda melhor a intensifica após o casamento – quando são principalmente as suas artes de agradar e bajular que garantem a casa cheia de admiradores que incluem o casal em todos os círculos sociais de prestígio e que perdem fortunas ao experiente Rawdon Crawley na jogatina.

Depois de conquistar uma relativa estabilidade social por meio do casamento com Rawdon – a quem ela reduz a “errand-man and humble slave” (THACKERAY, 1994, p.501) – o principal objetivo de Becky torna-se a conquista daquele status social de “respectable lady”, e ela não é, de fato, uma coquete vulgar, mas uma de gostos e aparência aristocrática que chega a ser “stamped as honest wom[a]n” por sua introdução na corte de George IV, pois “[t]he Lord Chamberlain gives them a certificate of virtue” (THACKERAY, 1994, 1994, p. 458). Ocorre, porém, que Becky concentra suas expectativas de respeitabilidade na situação financeira e no prestígio social, levando sua obsessão por uma ascensão de fachada às últimas consequências – ao flagrante que concluirá sua “carreira” meramente coquete, aprisionando-a ao estigma da mulher caída.

Toda vez que sua vida encontra algum equilíbrio, ela se enfastia e incorre em novas seduções e intrigas, alimentada pelo poder ambivalente do coquetismo. O verdadeiro poder de Becky está na preservação da ambiguidade, no modo como mantém em dúvida a maioria dos outros personagens acerca de sua inocência e em como restitui a dúvida repetidamente ao longo da narrativa, quando parece não haver mais saída, quando sua culpa parece estar evidente. Durante muito tempo é assim que ela engana a amiga Amelia, o irmão desta, Jos, seu cunhado Sir Pitt e a esposa Lady Jane, o próprio marido Rawdon e o filho. Poucas

personagens vitorianas são tão destras na artilharia do leque quanto Becky Sharp (cujo sobrenome, *sharp*, já evidencia sua precisão e argúcia).

Amelia só aceita as vicissitudes da companheira até o momento em que esta flerta abertamente com seu marido, o Don Juan com uma

firm conviction in his own mind that he was a woman-killer and destined to conquer [...] [who] carr[ied] on a desperate flirtation with Mrs. Crawley [...] losing money to her husband and flattering himself that the wife was dying of love for him. (THACKERAY, 1994, p.269).

Osbourne é o dândi, a epítome da vaidade masculina, e, como é também tradicional da literatura vitoriana, sujeito às inglórias literárias de um homem afeminado pelo traço de feminilidade dessa mácula – como expor-se ao ridículo e morrer na guerra. Amelia acusa Becky diretamente de seduzi-lo, imputando-lhe adultério quando só poderia comprovar coquetismo. Pela pura vaidade que permeia todo o espetáculo de fantoches do romance, ele se deixa manipular por Becky e passa a desprezar a esposa, esgotando seus próprios recursos financeiros na vida boêmia ao redor da coquete antes da morte. É para vingar-se por ele ter sabotado os planos dela de se casar com Jos Sedley que ela o enreda: dono de um ego megalômano, ele é presa fácil.

Diferentemente de Osbourne, Sir Pitt acredita na inocência de Becky até o fim, de modo que, para manipulá-lo, ela reforça a aparência de inocência e no final ainda tenta preservá-la, apresentando como desculpa para a sedução do Marquês de Steyne seu desejo de elevar socialmente a posição da família – inclusive a dele, seu cunhado.

Ao longo de todo o romance, Becky defende seu coquetismo como uma carreira rumo à prosperidade, um mal necessário entre os menos afortunados. Ela e o marido formam uma dupla de oportunistas e ele em grande parte condescende com as artes dela, movido pelo mesmo objetivo e confiante de sua virtude. Em *Vanity Fair* fica evidente a relação entre a coquete e o consumismo e a competitividade capitalistas no modo como Becky se propagandeia e se vende de diversas formas – sua aparência, sua companhia, sua influência, sua beleza e atributos – jamais, porém, sua virtude a olhos vistos, e está aí a sua diferença para outras figuras similares que surgiriam a partir da queda definitiva dos impérios, da ascensão da Nova Mulher.

Para a maioria de seu público masculino e mesmo para o leitor que se deixa levar pelo aspecto lúgubre de sua dança pagã, Becky desperta o *heimlich/unheimlich* cada vez que deixa entrever, sob a placidez de seu porte aristocrático, a natureza bestial da sereia. Depois de afirmar sardonicamente que tentara conformar-se à moda da época em apenas sugerir, mas

nunca falar diretamente dos vícios mundanos, pois “[t]here are things we do and know perfectly well in Vanity Fair, though we never speak of them,” (THACKERAY, 1994, p. 620) o narrador apresenta extensamente a natureza dúbia de Rebecca Sharp:

In describing this siren, singing and smiling, coaxing and cajoling, the author, with modest pride, asks his readers all round, has he once forgotten the laws of politeness and showed the monster's hideous tail above water? No! Those who like may peep down under waves that are pretty transparent and see it writhing and twirling, diabolically hideous and slimy, flapping amongst bones, or curling round corpses; but above the waterline, I ask, has not everything been proper, agreeable, and decorous, and has any the most squeamish immoralist in Vanity Fair a right to cry fie? When, however, the Siren disappears and dives below, down among the dead men, the water of course grows turbid over her, and it is labour lost to look into it ever so curiously. They look pretty enough when they sit upon a rock, twanging their harps and combing their hair, and sing, and beckon to you to come and hold the looking-glass; but when they sink into their native element, depend on it, those mermaids are about no good, and we had best not examine the fiendish marine cannibals, revelling and feasting on their wretched pickled victims. And so, when Becky is out of the way, be sure that she is not particularly well employed, and that the less that is said about her doings is in fact the better. (THACKERAY, 1994, p. 620-1).

Apesar de tratar nesta passagem da fase em que Becky já é uma mulher caída, a ambiguidade está presente – embora de modo menos contrastante – em outras cenas como uma de flerte com Lorde Steyne, em que as flores espalhafatosas do sofá contrastam com o vestido rosa e com os belos braços e ombros semicobertos por uma echarpe, e em que deixa ver o pezinho coberto pela mais fina seda e a mais fina sandália (THACKERAY, 1994, p. 361). Tudo insinuado, semirrevelado, convidativo, a lascívia ocultada pelo luxo fino das sedas.

[W]henever the dear girl expected his lordship, her toilette was prepared, her hair in perfect order, her mouchoirs, aprons, scarfs, little morocco slippers, and other female gimcracks arranged, and she seated in some artless and agreeable posture ready to receive him — whenever she was surprised, of course, she had to fly to her apartment to take a rapid survey of matters in the glass, and to trip down again to wait upon the great peer (THACKERAY, 1994, p. 465).

O próprio filho a ama mais que tudo, embora seja desprezado e mesmo agredido por ela quando ousa interromper seus prazeres.

When she left the room, an odour of rose, or some other magical fragrance, lingered about the nursery. She was an unearthly being in his eyes, superior to his father – to all the world: to be worshipped and admired at a distance. (THACKERAY, 1994, p.363).

O menino a enxerga como um ser etéreo, é atraído como todos os homens adultos pelas cantorias da ninfa. Sobre a voz de Becky, Lorde Steyne brinca com ela que sua esposa lhe disse que ela tem uma voz de anjo; afirma ele, porém, que existem dois tipos de anjo, cada qual encantador ao seu modo (THACKERAY, 1994, p. 475) – ela seria, portanto, um anjo

falso, mascarado e insólito em suas misturas. Tão insólito que Lorde Steyne conclui que o “accomplished little devil” é uma “splendid actress and manager” que “beats all the women [he] ha[s] ever seen in the course of all [his] well-spent life. They are babies compared to her. [He is] a green-horn [him]self, and a fool in her hands – an old fool. She is unsurpassable in lies.” (THACKERAY, 1994, p. 506). Mesmo as outras mulheres que formam o que o narrador chama de “Feminine Inquisition” (THACKERAY, 1994, p. 604) acabam iludidas e atraídas pelo canto da sereia, como é finalmente o caso da própria esposa de Lorde Steyne.

Como Ballaster (1992, p. 185) afirma, “[w]ithin masquerade logic the power lies with women in their strategic deployment of the mask, but frequently at the expense of other women.” Assim, as artes de Becky, embora a empoderem e comuniquem um empoderamento à mulher como um todo, podem apenas ser praticadas, no interior seguro de uma sociedade falocêntrica, ao custo de outras mulheres reais. Thackeray inclusive esclarece esse aspecto particular do caráter da anti-heroína ao contar como, ainda criança, “[s]he had never mingled in the society of women [...] The happiness, the superior advantages of the young women around her, gave Rebecca inexpressible pangs of envy” (THACKERAY, 1994, p.11). Essa misoginia autorreflexiva decorre da competitividade entre mulheres alimentada pela sua falta de representatividade e espaço político nas esferas públicas, que faz com que tantas delas, tendo descoberto nos homens os únicos centros de poder, rodeiem-nos para seu benefício, derivando deles algum poder periférico, ainda que para isso interferindo nas relações deles com outras mulheres – e inclusive muito pela ilusão empoderadora desse interferir. Becky conquista gradativamente o ódio de todas as mulheres cujos maridos ela atrai para a sua esfera de influência coquete (Amelia, Lady Jane, a esposa de Lorde Steyne, a esposa do General Tufto), com uma vontade de potência que se prova mais poderosa do que as de todos os outros ao seu redor, homens e mulheres, porque se alimenta deles e de suas vaidades egoístas.

O modelo binário está em que os desequilíbrios da narrativa dão-se pela adoção de aspectos femininos por homens (como a vaidade dândi de Osbourne e a falta de autoridade marital de Rawdon) e de aspectos masculinos por mulheres (como o caso óbvio de Becky, mas também em algum sentido pela teimosia obstinada de Amelia em adorar o marido falecido). A misoginia em Becky é autorreflexiva porque seu repúdio à feminilidade que dela se espera e que ela prova, ao final, apenas simular, levam-na à sua ruína moral e econômica, possivelmente mesmo à concessão ao crime, no caso do misterioso assassinato de Jos. Há várias formas de se contrariar o modelo binário e todas elas, como afirma Foucault, são tratadas com indulgência e incitadas pela aparelhagem do poder disciplinar: todas elas acabam

incorrendo em punição cedo ou tarde, contudo, na lógica coesa e unificada do romance vitoriano.

Além de “siren”, “nymph”, “monster”, “serpent”, “firebrand”, “humbug”, dentre muitas outras imagens da rica plêiade do imaginário vitoriano, Becky é comparada à Dalila no esgotamento da energia vital pelo qual passa seu Sansão, o marido Rawdon, ao seu lado (THACKERAY, 1994, p. 441). Seu próprio nome, Rebecca, revela uma tendência destacada pelo crítico John Reed (1975) em sua obra *Victorian Conventions* de se batizar figuras femininas destrutivas com nomes do Antigo Testamento e figuras angélicas com nomes de personagens medievais – santas cristãs, em sua maioria. Segundo ele, o Antigo Testamento é suspeitosamente liberal para as sensibilidades vitorianas, com figuras femininas sedutoras e poderosas como Judite, Dalila, Jezebel, Bathsheba, Salomé.

Em *Genealogia da Moral*, Nietzsche (2009) tratou a moral como a contranatureza e o deus judaico-cristão como a justificativa dessa negação da vida – que é compreendida como vontade de poder, de superação. Já com o judaísmo, prevalece a moral escrava sobre a guerreira – inclusive historicamente. O cristianismo assumiria o discurso e aprofundá-lo-ia com a radicalização dos dualismos, a polarização de bem e mal. Racionaliza-se ainda mais com a Reforma que condena a maior parte das práticas herdadas do paganismo, consideradas a partir de então satânicas – reduzindo a religião a um severo asceticismo e seu discurso agora traduzido para o vernáculo em algo mais consistente e controlável, e por isso mesmo mais teológica e psicologicamente limitado. É como se a civilização ocidental fosse formando aos poucos um superego coletivo, adquirindo o princípio de realidade e, com isso, interiorizando melhor a consciência da morte – tanto mais porque o autoproclamado filho de Deus adiará para o pós-morte a plena realização humana. O homem toma consciência de sua incompletude e aceita o adiamento, conformando-se, submetendo-se – o que, para Nietzsche, implica a transvaloração do bom para o mau, do forte para o fraco, na lógica do ressentido.

A “vontade de potência” nietzschiana vê-se realizada nas epopeias antigas. O próprio judaísmo ainda apresenta um deus forte que absorve transgressões e promete um messias guerreiro e libertador. Numa era de contenções como a vitoriana, as pulsões de vida que comunicam esse passado de idealizada potencialização do ser são reprimidas e retornam de variadas maneiras com seu aspecto familiar/não-familiar. A coquete literária funciona aqui, portanto, como o duplo do anjo e da própria autoimagem da sociedade burguesa, e nela são projetadas as potências (criativo-destrutivas) do ser.

É apenas quando se confronta o último estágio da trajetória de Becky – ou da revelação de seu caráter – que se justifica o sentimento de estranheza, de *heimlich/unheimlich*

provocado pelas suas ambiguidades ao longo de toda a narrativa. Não que lhe explique a sensação, pois por mais que o pavor final de Jos seja justificado pelo seu provável assassinio, o terror geral incitado pela *femme fatale* ultrapassa explicações racionais. “[S]he’d kill me if she knew [that he would go back to India]. You don’t know what a terrible woman she is,’ the poor wretch said” (THACKERAY, 1994, p. 671). Por mais que a promessa de morte confirme o aspecto arquetípico de Becky Sharp, o certo é que a coquete vitoriana e seu desejo espaçoso sinalizam de diversas maneiras ao longo de grande parte dos romances sua cauda pegajosa por debaixo das águas. Como diz o narrador, é aquilo que todos sabem e experimentam, mas sobre o que todos calam: a aterrorizante “vagina” que a todos devora com seus tentáculos, sugando a vida de suas vítimas com seu espírito guerreiro, mesmo bárbaro, que triunfa sobre os ressentidos prisioneiros do deus cristão e do vácuo por ele deixado no ceticismo ocidental iluminista que se preencheu da espartana moralidade burguesa. Este princípio feminino difere bastante do representado pelo herói grego, em seu universo ordenado e completo: a potência pode ser equivalente, mas o mito da *femme fatale* é recorrentemente aterrorizante na literatura vitoriana – que luta contra esse individualismo incontrolável, esse “id” coletivo tão assustadoramente necessário e contraditoriamente desejável.

A coquete é o duplo mais contido, mas talvez por isso mesmo mais eficaz, do Anjo. Até mesmo do ponto de vista sociológico, ela é a perfeita definição do familiar/não-familiar, pois é a figura transgressora doméstica que desperta desejos, vontades de poder, pulsões de vida adormecidas, reprimidas, que empodera o feminino por meio da aparente submissão. O narrador fala repetidas vezes ao longo do romance de como a mulher é educada para ser mártir altruísta e de como essa imposição alimenta hipocrisias – “I don’t mean in your mere coquettes, but your domestic models and paragons of female virtue” (THACKERAY, 1994, p. 155). Ele parece compadecer-se dos sofrimentos de Amelia, mas sua encarnação perfeita do ressentido de Nietzsche fundamenta-se na afirmação de força numa resignação quase masoquista que resulta cruel a si mesma e especialmente a seu fiel admirador, Dobbin – que lhe dedica toda a juventude em troca de migalhas de afeto. O mais cruel parece ser, afinal, o ressentido, que converte toda pulsão de vida em pulsão de morte, que se empodera de sua própria autodestruição.

Ao final, porém, é a feminilidade poderosa de Becky, o ímpeto convencionalmente masculino mascarado de submissão feminina, que sopra o princípio criativo necessário para animar a estrutura enrijecida de Amelia: ao contar do bilhete adúltero que Osbourne lhe escrevera antes de partir para a sua morte no front havia então muitos anos, ela libera a antiga amiga do apego à lembrança do marido: liberta-a, portanto, de sua própria vaidosa tragédia

peçoal – o que, enfim, a faz voltar-se para Dobbin. Assim como em *Lady Windemere's Fan*, de Oscar Wilde, a coquete salva o Anjo espartano ao lubrificá-lo as estruturas enferrujadas pela moral. Em Wilde, porém, exatamente devido ao seu momento histórico posterior, a coquete é já uma mulher caída e o que a salva é apenas seu segredo; e, por ser mãe do Anjo em questão, Lady Windemere, ela sacrifica a própria reputação pela da filha.

Também Rosamond Vincy, em *Middlemarch* (1872), sacrifica sua honra para salvar a de William Ladislaw aos olhos de sua amada Dorothea. Em todos os casos, o ato cristão talvez seja o único instante de “fraqueza” dessas coquetes, mas é também o instante de aproximação entre o ser e seu duplo, o instante de transmissão de uma vitalidade oculta aos Anjos: no sentido do princípio feminino sentimental, trata-se de um avanço. Aliás, é no trajeto da coquete para a *femme fatale* que a mulher despoja-se de sua aparente fraqueza para abraçar toda a vontade de poder do feminino, como uma bruxa que revela seus poderes e será queimada viva por eles. Como a sereia que se deixa submergir e ser engolida pelas águas misteriosas, Becky era ainda essa força estranha (*unheimlich*), com uma linguagem não-racional ainda silenciada no discurso dominante.

Becky desperta o estranhamento familiar/não-familiar estudado por Freud, portanto, quando dá a entrever sob a superfície das águas uma força do feminino que – jamais expressa na retórica romanesca vitoriana em todo o seu potencial, o “meio escondido” de Simmel – desperta o terror no leitor, fazendo-lhe regredir a medos milenares, a imagens uterinas de conforto e desconforto, de fascínio e repulsa, num irresistível convite de morte. Como diz Bettelheim a respeito dos contos de fada, porém, o medo é superável porque, em seu ordenamento vitoriano de mundo, essa figura cuja vontade de potência somente aos poucos se revela não é parte integrante do Anjo – aquele, sim, que restaurará a ordem ao final da narrativa, por meio do matrimônio burguês clássico. Porque a bruxa má está separada da fada madrinha, e com toda a nitidez do argumento de uma natureza inerentemente perversa, corrompida, doentia, o leitor pode temê-la, odiá-la, ocasionalmente divertir-se com ela, e ignorar, após a conclusão satisfatória de Amelia com Dobbin, que ela tomou parte, foi fundamental para esse desfecho também fundamental.

A mulher pode continuar Anjo, seguro e encapsulado em sua imanência, sua feminilidade absoluta, graças a figuras poderosas como esse duplo que, ao espelhar-lhe os desejos (e, no caso de Amelia, os desejos de Osbourne), manchando-se no processo, insufla-o da vontade de potência fundamentalmente masculina, fazendo a ligação necessária entre as esferas divorciadas no campo de representatividade das subjetividades de homem e mulher pelo discurso binário de sexualidade. Becky só pode fazer isso, porém, ao custo de sua própria

força, da revelação de uma sensibilidade até então desconhecida, do carinho ou simples compaixão pela rival angélica e, com isso, o transbordamento de um próprio aspecto altruísta, angelical de si – como se dá com Lady Windemere e a filha.

“Becky Puppet” empresta seu corpo ao texto sem corpo que é esse mito da mulher honesta, “Amelia Doll”; puxa as cordas inertes da boneca, movendo ciúmes, desejos, raivas e medos no interior do Anjo a que somente o leitor privilegiado tem acesso. A coquete o faz, porém, prejudicando sua própria performance, depondo brevemente sua máscara de inacessibilidade e indiferença narcísica, provando uma vulnerabilidade até então improvável. Nessa desaceleração de Becky e aceleração de Amelia, nesse encontro, equilíbrio de forças – mais do que no casamento final dos heróis –, as duas intérpretes de mitos rivais parecem restaurar o equilíbrio do romance, compondo um feminino menos rijo e insustentável, uma subjetividade mais plural, como a de Moll.

4.3. Quem Conta um Conto...

Segundo Nancy Armstrong (1987, p. 28-9),

female writing [writing that was considered appropriate for or could be written by women] was not only responsible for the gendering of discourse; it was also responsible for representing sexual relations as something entirely removed from politics. As such, gender provided the true basis of human identity. [...] In assuming the guise of a woman, however, an author could avoid overtly disclosing his position as royalist or dissident. The female view was simply different from that of an aristocratic male and not likely to be critical of the dominant view. [...] the explicitly female narrators of *Pamela*, *Evelina*, or *The Mysteries of Udolpho* are more effective in launching a political critique because their gender identifies them as having no claim to political power.

Por meio de narrativas a partir do lócus do feminino (estabelecido em níveis distintos em cada tempo), os autores encontraram um ambiente de neutralidade essencial para defenderem seus posicionamentos políticos. O sexo é despolitizado, tornando-se a própria base fundadora da identidade humana, dado como natural e evidente; os espaços de cada um, homem e mulher, naturais e inquestionáveis – com muitas zonas híbridas e conflitivas necessárias, sem dúvida, mas catalogadas, reguladas, inscritas, determinadas pela e determinantes da norma. Por meio de Moll Flanders e Becky Sharp e dos discursos de feminilidade incitados por elas (nos quais o coquetismo tem papel central), Defoe e Thackeray posicionam-se em relação ao contexto social e político de seus tempos, propondo caminhos e questionando verdades instituídas sob o véu do desejo sexual, das relações de gênero e do mercado que os articula. Assim sendo, comparando suas visões no que concerne

sua construção do feminino e sua inscrição no corpo da mulher, e mais ainda o elemento coquete entre os textos e as personagens, que se mantém sob novas roupagens, e seus papéis em cada caso, pode-se depreender um movimento mais abrangente operado na perspectiva de mundo de cada século, e sugerir linhas discursivas fundamentais que o engendraram, bem como suas estratégias.

Narrando suas memórias em primeira pessoa, Moll faz de sua maior arma coquete o seu próprio texto. Sua insistência em que é virtuosa apesar de nem sempre empregar suas artes por pura necessidade mostra mais sobre sua natureza do que propriamente seus ardis ou seus instantes virtuosos: ela *quer* aprovação, quer a simpatia do leitor – e não poderia ser diferente, tendo em vista seu objetivo de fazer de sua penitência um exemplo de conduta. Para Virginia Woolf (2015, p. 490), “[c]omo [Moll] não tem escrúpulos de contar mentiras caso elas sirvam a seu objetivo, há algo de incontestável que envolve sua verdade, quando ela a diz”. Não sabemos quem ela é ao certo, Marcel Schwob inclusive sugere que a personagem foi baseada numa tal figura excêntrica chamada Mary Frith, que teria cometido toda sorte de delitos e morrido por volta de 1683, quando as memórias foram completadas, segundo Defoe (ou Moll, ou Mary). Real ou imaginária, o fato é que, como afirmou Virginia Woolf, revelando suas farsas, seus artificios, ela conquista melhor em suas verdades. É ela quem se revela pela própria vontade, não um narrador externo, e escancara seu passado nem sempre lisonjeiro e muito variado, em que o coquetismo erótico especificamente, nela parte natureza e grande parte atuação, toma parte secundária diante do coquetismo literário. Um misto de alegoria, prosa realista, satírica e por vezes dramática, o romance mais entretém pelo riso e cativa pela vitalidade do que instrui pela moral, como ela alega ser seu maior desígnio. As inconsistências de Moll, sua aparente falta de controle sobre sua própria história, parecem na realidade marcar a pressa da mulher que vive no presente, não pode dar-se ao luxo de fazer planos e não busca controlar a própria vida a todo momento.

Ao contrário disso, o narrador-observador de *Vanity Fair*, com seu estilo paródico autoconsciente em alguns aspectos bem mais setecentista do que oitocentista, posiciona seus fantoches no teatro e diz-se seu Diretor. Como um romance não é uma peça, não vemos os bonecos todos enfileirados ao mesmo tempo, precisamos esperar que o Diretor foque em um ou em outro de nossa preferência, e que o Roteirista (também o narrador, esse maestro divino) tenha concedido em seu texto prévio um ou outro relance dos mistérios profundos e motivações de um ou outro personagem. Não há aquela instância de improvisação concedida à materialidade do corpo do ator: toda a substância do personagem depende da perspectiva que nos é dada pelo narrador absoluto. Narcísico, o autor converge toda a força coquete do

texto antes para a sua voz irônica do que para o interior dos personagens cujas frestas ele apenas debochadamente nos dá a conhecer. Se a figura da coquete estereotípica já não se presta incólume às intimidades entre narrador e personagem no *boudoir*, vulnerabilizando-se pelo acesso narrativo às suas motivações, sob a pena de um autor cínico que alimenta sua trama do adiamento da satisfação do desejo, Becky é pintada com condescendência paternal, ocasionalmente patética, mas sempre com uma qualidade fugidia, inacessível – pelo menos até o auxílio final prestado à Amelia. Ela não é exposta como Gwendolen Harleth, em *Daniel Deronda* (1876), porque a verve sarcástica do narrador de *Vanity Fair*, distinta da fina e séria ironia de George Eliot, não admite a análise psicológica afetivamente profunda e íntima que é uma das marcas da ficção eliotiana – análise esta que, enfim, redime sua coquete.

O teatro de Thackeray sustenta quase intocado o virtuosismo performativo de Becky, mas, ao fazê-lo, mantém-na rasa se comparada a Gwendolen, e mesmo a Rosamund – quiçá a Maggie Tulliver cuja complexidade psicológica eleva os jogos do flerte em que acaba se envolvendo com Stephen Guest a objetos dignos de profundo escrutínio por Eliot, essa grande romancista/cientista social/mestra da psicologia vitoriana. Eliot e Dickens, mesmo Hardy parecem herdar – Dickens bem mais que os outros dois – a crença sentimental na nobreza de espírito oculta que cumpre ser desenterrada da superfície das performances sociais. Thackeray trata melhor das máscaras como parte constituinte das faces, ou talvez ainda o produto das faces distorcidas, de naturezas corrompidas: não se ocupa muito do mito da nobreza moral burguesa que, se já existiu para ele, parece ter sido afogada pela violência das ambições individuais.

Paradoxalmente, é a profundidade analítica do romance de pretensões mais realistas, menos fantásticas, paródicas ou alegóricas, que, ao destronar e detonar a coquete, ao ferir-lhe os brios e substituí-la, consegue alçá-la à categoria de sujeito – em oposição à sua situação prévia de objeto de desejo, de diversão ou de chacota. Consegue ainda conferir-lhe histórias mais complexas – ainda que geralmente trágicas – e nomes que a singularizam. Enquanto as peças satíricas da primeira metade do século XVIII abundam em títulos que já mencionam o termo “coquete”, os romances do século XIX não anunciarão suas coquetes com tanto alarde, acomodá-las-ão entre as dobras das narrativas, pois apenas a humanização da personagem provoca no leitor a simpatia necessária para compadecer-se de seus sofrimentos e, assim, aprender com eles, buscar evitá-los na vida real.

Contrariamente ao projeto de Defoe com Moll, o de Thackeray com Becky, como a referência introdutória ao teatro já informa, não é o de conquistar a simpatia do leitor – embora alguns tenham simpatizado. Becky Sharp é uma denúncia, enquanto Moll foi uma

alegoria, em muitos sentidos mesmo um exemplo. Ambas personagens sagazes, pragmáticas, empreendedoras, vaidosas, dissimuladoras, inescrupulosas em níveis variados, autoconfiantes e criativas na resolução de seus perrengues. O que as separa são os mais de cem anos que tornaram os sonhos burgueses de Defoe a desilusão que Thackeray apresenta na mais sarcástica das vozes. Simpatizar com Moll é sentir o otimismo dessa burguesia em ascensão política na construção de sua própria identidade, e permitir-se sentir todos os encantos da filosofia do *self-made man*, do individualismo positivo, construtivo, vitorioso. A resistência moral, quase repulsa – ainda que inseparável do fascínio – provocada pela figura de Becky é fruto da impressão deixada pelo gosto amargo desse individualismo exacerbado que o narrador chama “vaidade”, e da percepção, no microcosmo retratado, dos controversos rumos que tomou o capitalismo industrial, com seu consumismo, sua hipocrisia sexual e darwinismo social em seu aspecto mais selvagem – frutos dos mesmos projetos de Defoe, mas sob o prisma pessimista de um niilista que os viu concretizados.

Enquanto Moll – se acreditamos em sua penitência – pode ser lida mais uma coquete circunstancial, filha da necessidade, Becky é uma coquete patológica, apenas circunstancialmente filha da necessidade. Se Moll é um indivíduo oprimido pelo meio, Becky é um fruto individual de todo um meio corrompido. Enquanto a vontade de potência de Moll é uma resposta positiva a ela própria e ao meio, em Becky ela é potencialmente negativa, tornada possível e fértil pelo meio, mas ocasionalmente positivada pelas contradições internas de uma sociedade que aparentemente esteriliza potências positivas. Talvez a contradição interna esteja mesmo no fato de que *potência* é um fenômeno fundamentalmente individual, que se destaca do meio, transgressiva, unitária: sempre, parece sugerir Thackeray, portanto, egoísta e nociva para o todo. Em *Moll Flanders*, o teatro é parte da vida, mas não muda a essência da pessoa, que está sob o controle de sua performance. Em *Vanity Fair*, a vida é um teatro e a vaidade está no controle de tudo. “All is vanity; nothing is fair” sintetiza o espírito da obra. *Moll Flanders* é uma ode ao ímpeto individual, como o próprio nome singulariza: *Vanity Fair* é um lamento cômico a uma sociedade caótica graças à predominância de indivíduos como Moll e Becky.

Em *Moll*, vaidade é humana e deve-se contê-la, mas ela não contém a tudo: implica um amor a si mesmo, uma autoconfiança necessária para a ação, como o próprio Richardson reconheceu na cena do espelho, em *Pamela*. Na obra de Thackeray, vaidade figura como algo natural, mas num sentido perverso, estando em toda parte e na origem de tudo: o amor a si mesmo, mesmo no caso do culto da autoimagem sofredora de Amelia, é pernicioso pela sua

oposição ao bem-estar social. “We have talked of Jos Sedley being as vain as a girl,” afirma o narrador.

Heaven help us! the girls have only to turn the tables, and say of one of their own sex, ‘She is as vain as a man,’ and they will have perfect reason. The bearded creatures are quite as proud of their personal advantages, quite as conscious of their powers of fascination, as any coquette in the world. (THACKERAY, 1994, p.20)

Ele começa tratando a vaidade como atributo originalmente da mulher, porque feminino; depois responde ironicamente a um imaginário coletivo de mulheres que atribuiriam a origem da vaidade aos homens, parece concordar com elas, mas arremata seu argumento comparando essas lastimáveis “bearded creatures” à coquete – o suprasumo estereotípico da vaidade feminina. Claramente o conceito de vaidade é entendido como feminino e, se suficientemente deplorável na mulher (condenada pelo seu corpo a uma patética feminilidade), é visto como efeminizante, degradante no homem. Se é justificável na mulher por ampliar-lhe – ainda que ilusória e perversamente – as reduzidas esferas de poder por meio dos “powers of fascination”, no homem é injustificável porque a ele estão abertas legitimamente todas as outras esferas de poder público, com toda uma variedade de objetos de reconhecimento preciosos para toda a sociedade burguesa, como o conhecimento científico, a prática da justiça por meio da lei, a bravura militar, etc. É verdadeiramente deplorável, como a figura patética do manipulado Jos demonstra, que um homem que poderia ser e fazer tanto, contribuir de tantas formas com os avanços do seu tempo, se ocupasse tanto de sua aparência física quanto uma reles coquete.

Esse compromisso do indivíduo com a sociedade que tanto marca as diferenças das perspectivas de Defoe e Thackeray a respeito dos estágios do mesmo fenômeno de aburguesamento da Inglaterra decorre mais localmente, em termos históricos, do processo da organização do movimento dos trabalhadores desde o início do século XIX, com os ataques às máquinas do movimento Luddita, a formação embrionária dos sindicatos, e, mais tarde, o investimento epistemológico nesses assuntos, com o desenvolvimento dos estudos sociológicos de Comte, Durkheim e, por fim, do seminal *O Capital* (1867), de Marx e Engels.

Na Inglaterra, celeiro da chamada revolução industrial e de todos os problemas e conflitos trabalhistas decorrentes da privatização dos modos de produção, a importância de se pensar e politizar o social, de se modificar as estruturas políticas para abranger as novas camadas sociais, pode ser percebida na evolução das leis reformistas (*Reform Bills*) de 1832, 1867 e 1884. A primeira delas, de 1832, ofereceu o contexto histórico do grande estudo sociológico feito por George Eliot em *Middlemarch*, obra em que a autora associa diretamente

o feminino ao social, trazendo da Espanha seiscentista a figura de Santa Teresa d'Ávila e sua revolução espiritual para sua personagem Dorothea Brooke, com seus ideais de reforma social. Eliot sugere, assim, uma nova missão, um novo espaço de representatividade ao feminino, e à mulher que com ele se compromete.

O cenário da reforma evidencia essa guinada do pensamento ocidental rumo às reformas sociais, à demanda por desmoronar as estruturas nobiliárquicas antigas (como as *old boroughs* cuja representatividade política a reforma de 1832 extinguiu). Reformas burguesas, elas progressivamente beneficiaram também as classes médias mais baixas, com o direito de voto estendendo-se para cidadãos de rendas mais baixas, num esforço crescente por temperar os excessos do individualismo burguês – que figurava especialmente na crítica Tory como um retorno primitivo, um retrato da selvageria do darwinismo social. Escrevendo em meio a um período de fervor reformista, Thackeray afirma um pessimismo geral em relação ao futuro da humanidade, mas sua escolha da coquete para protagonizar o espetáculo de horrores do teatro burguês parece conter a semente de uma preocupação social desiludida, e o lamento maior da degeneração do feminino que desse aspecto do mundo deveria especialmente se ocupar. Ou seja, num mundo em que o feminino não cumpre seu papel de corrigir os excessos do masculino, em que Becky Sharp balança a bandeira da vaidade tirânica e todos se arrastam aos seus pés, tipos como Jos, que se deixa morrer pela vaidade, e de Osbourne que se deixa corromper por ela, são esperados. A princípio o autor parece inteiramente desconfiado de qualquer ímpeto individual, essência do masculino, num mundo em que o social, o feminino, se degeneresceu. Se Lady Jane aparece no final para restabelecer alguma espécie de equilíbrio global necessário, tomando para si a força da sua representação angélica, ela não é forte o bastante para conter a semente do mal, Becky, em seu *grand finale*, seu último ato de já não mais apenas coquete, mas verdadeira *femme fatale*, “the blackest case that ever had come before [the solicitor]” (THACKERAY, 1994, p.671): o provável assassinato de Jos – que havia legado a ela metade do seu seguro de vida.

Moll é uma imagem de burguesia com vontade de potência. *Vanity Fair* retrata uma sociedade de ressentidos sem vontade de potência, ou em que a vontade de potência (a força assertivamente transgressora do próprio indivíduo) é de origem negativa, resultado perverso da própria perversidade tornada ordem social. O desejo em Moll parece estimulado pela narrativa, para formar uma nova ordem, num movimento dinâmico e contínuo rumo à prosperidade, ao reconhecimento social de uma nova espécie de nobreza. Em Becky, o desejo espaçoso é pernicioso porque antissocial, e a crítica social, embora sarcástica e pessimista, aponta para a falência do impulso de preservação de uma ordem. Aponta ainda,

contraditoriamente, para o imperativo desse mesmo desejo na manutenção do movimento necessário: o problema, porém, é que o movimento dessas potências individuais continua frenético demais, como em Moll, quando deveria ter desacelerado após a conquista de seu espaço, de sua legitimidade.

Quanto à sensibilidade, em *Moll Flanders* ela não está ligada à virtude sexual, nem é a principal característica definidora da nobreza do indivíduo. Seu valor, que marca sua virtude, sua nobreza de espírito, que a torna *genteel* numa nova roupagem do conceito proposta por Defoe, está em sua capacidade de superação dos obstáculos da vida e no *wit* que combina sua predisposição ao belo e ao verdadeiro com sua sagacidade à serviço do pragmatismo de uma sobrevivente. Em *Vanity Fair*, sensibilidade demais é lida como sentimentalismo vulgar, contrário à prática da razão e do bom senso, e também como artifício – ainda que, como no caso de Amelia, inconsciente. A máscara sentimental excessiva de Amelia é já uma corrupção da sensibilidade temperada com sensatez (mais propriamente a tradução para *sensibility*) de Lady Jane – que se prova, ao final do romance, a mais apropriada representação do Anjo em todo o seu esplendor e poder simbólico, tomando habilmente para si os espaços de mãe amorosa e esposa fiel que Becky recusara. O *wit* resplandecente em *Vanity Fair* é o do próprio narrador, e fruto de um cinismo que se prova marca do esvaziamento moral dos tempos, da inutilidade de se propor qualquer solução, da concentração dos poderes do autor na diversão de se assistir o teatro de fantoches que espelha o melancólico teatro da vida.

Ao justificar a breve menção sem transcrição detalhada de um dos diálogos de Jos com Becky no início do romance, o narrador afirma que “the conversation, as may be judged from the foregoing specimen, was not especially witty or eloquent; it seldom is in private societies, or anywhere except in very high-flown and ingenious novels” (THACKERAY, 1994, p. 29). O *wit* enquanto intrincado e subversivo jogo de palavras é julgado aqui como raro no mundo real, e restrito aos romances, numa vaidosa autorreferência: sentimentalizada, a sociedade moralista não pode apreciá-lo. Nos jogos de sedução entre Becky e Lorde Steyne, porém, o *wit* é moeda corrente, parte do baile de máscaras do coquetismo refinado descrito por Simmel, fruto promiscuído de uma sociedade que faz tudo por dinheiro e poder. Como fora visto em *The Country Wife*, esse *wit* é marca de exclusão social, nivelador da *mondanité*, determinante de classe, de status social, político e intelectual: empregá-lo em pleno século XIX, em meio à lógica fortemente sentimental de nobreza interior e dos discursos reformistas inclusivos com que a burguesia buscava redimir-se de seus lucros e da superexploração trabalhista, soava, no mínimo, esnobe e, no máximo, perigoso. “[O]ften, nights like these, which occurred many times in the week,” conta o narrador a respeito de Rawdon,

his wife having all the talk and all the admiration, and he sitting silent without the circle, not comprehending a word of the jokes, the allusions, the mystical language within, must have been rather wearisome to the ex-dragon. (THACKERAY, 1994, p.362).

A “mystical language”, esse *wit* aristocrático aprendido à perfeição por Becky na convivência com Lorde Steyne e outros nobres, aos poucos desloca para fora do cenário seu marido: “and indeed that was now his avocation in life. He was Colonel Crawley no more. He was Mrs. Crawley’s husband” (Id.). Em tratando da coquete aristocrática Lady Delacour, do romance *Belinda* (1801), de Maria Edgeworth, Kathryn Kirkpatrick (1994, p.XVIII) explica como

conduct-book writers wished to dissuade their readers from aspiring to the practices of aristocratic women. [...] James Fordyce¹⁷ chastised women for vanity, fashionable dress, and going frequently into society. What was so disturbing about women going in public was that they risked picking up the behavior common to that world, the competitive habits of the *laissez-faire* marketplace.

O que há de tão eminentemente “perigoso” no *wit* de Becky é, portanto, o modo como ela traz para dentro do lar sagrado do homem vitoriano a mesma vontade de potência masculina da esfera do trabalho, a mesma sedução publicitária, tornando-o não muito diferente daquele ambiente egoísta e competitivo em que florescem os negócios, em que fortunas são ganhas e perdidas da noite para o dia. À mulher cabia equilibrar tudo isso, e não reproduzir, menos ainda elevar a uma arte, numa adoção de liberdades masculinas que são um deboche da própria masculinidade, de todos aqueles símbolos que ela, pela sua conformação fisiológica inversa, pode manifestar apenas em tom de zombaria. Não cabia a Becky ser mais sagaz, mais esperta que o marido.

A inversão dos papéis fica patente no tratamento de Rawdon como “Mrs. Crawley” por parte de Lorde Steyne. Assim o conde, já superior ao dito marido, rebaixa o rival, deixando evidente para ele o que já ficara evidente havia muito no romance: que a cabeça da casa é Becky. Inclusive no que concerne à sobrevivência da família, já que tudo leva a crer que é ela quem sustenta a vida extravagante dos Crawley por meio dos presentes que recebe dos admiradores. Como ela mesma afirma, na defesa de sua virtude a Sir Pitt, “she had determined to turn the great peer’s attachment to the advantage of herself and her family. ‘I looked for a peerage for you, Sir Pitt,’ she said” (THACKERAY, 1994, p.530). Mais uma vez os símbolos da aristocracia, como o *wit* e a lógica dos círculos restritos da *mondanité* em torno de Becky, comunica um poder tirânico nocivo à ordem burguesa estabelecida. Pela sua

¹⁷ O mesmo autor dos Fordyce’s *Sermons* ironizado por Austen por meio de Mr. Collins, em *Pride and Prejudice*.

natureza mercenária, porém, o perigo apenas se traveste de nobre: em seu âmago, é a ganância desenfreada da própria classe dominante que leva a essas perversões de gênero retratadas não como males isolados, dramas familiares, mas magnificadas pelo artifício do teatro de fantoches à categoria de tumores sociais.

Ainda assim, como se percebe mais claramente no caso do auxílio final de Becky a Amelia, o autor, assim como Kirkpatrick (1994, p.XVIII) afirmou de Edgeworth em *Belinda*, “both denounced the aristocratic woman’s social intrigues as destructive to domestic happiness and affirmed the independent spirit her great resources made possible”. Becky não tem os mesmos “great reasources” que Lady Delacour, não é rica. Seus recursos são os “eyes habitually cast down: when they looked up they were very large, odd, and attractive” (THACKERAY, 1994, p.9); e, é claro, seu *sharp wit* – com o perdão do trocadilho.

O único emprego do *wit* que parece justificável, como foi dito, é o do autor, que o manipula a princípio sem interesses pecuniários, segundo ele próprio por indolência e frouxidão moral, mas no fundo para afastar os moralistas obtusos, atrair os minimamente equipados à sua crítica implacável travestida de teatro de fantoches. E, segundo Kaye e contrário ao que assumiria a maioria dos artistas, também – e não menos importante – para garantir seu próprio sustento por meio da procrastinação narrativa.

Coquete, Anjo (diversas vezes) caído (e diversas vezes reerguido) e *femme fatale*: Moll é como um barco que se move conforme as necessidades e conforme os desejos e ímpetos de sobrevivência e transcendência. A sociedade impõe-lhe movimento e ela segue como pode, em benefício ou prejuízo de si mesma, prejudicando um ou outro individualmente pelo caminho – meros acidentes de percurso. Mal e bem são integrados. Ela é um ser único, variado, mas inteiro – com exceção, talvez, da falta daquele algo convencionalmente preenchida com Deus, pela penitência, ou com a prosperidade econômica que parcialmente o substituirá, e já parece de alguma sorte fazê-lo no discurso puritano do trabalho enobrecedor recompensado com as benesses divinas. O indivíduo é inteiro porque é a prioridade de Defoe; ele precisa conter em si todo o necessário para sobreviver no interior de um sistema que não o auxiliará, que funciona sob a lógica da exclusão. A sociedade não se autorregula, pois o discurso que a rege é de imanência, mas seu contraditório sistema operacional muda constantemente, com a formação desordenada de novas classes médias, de comerciantes, profissionais liberais, nobres falidos e elementos excluídos de toda sorte, que, não encontrando empregos, subsistem como podem, a base de bicos ou de crimes, como Moll. Num contexto de franca experimentação social e de construção de novas ideologias para se explicar o novo mundo, vai nascendo essa noção de liberdade individual que será melhor

teorizada por Adam Smith meio século depois. Sobrevivência é superação, potência, e mais nobre é aquele equipado para vencer na Feira das Vaidades.

Na *Vanity Fair* de Thackeray, só se pode ser um tipo de mulher, uma natureza (a normal ou uma das múltiplas “corrompidas”), e essa cegueira unidimensional é, inclusive, criticada pelas ironias do narrador. Sobre isso, o narrador afirma sarcasticamente que todos sabem com que opinião vai a Feira das Vaidades quando há qualquer dúvida sobre a moral de alguém (THACKERAY, 1994, p. 539). Ter a inocência questionada é, já, certificado de culpa. Muitos, como o próprio Dickens, lamentavam a fortuna dos anjos caídos, mulheres seduzidas, enganadas, que perdiam a virtude, como o caso clássico de sua Little Em’ly, e da grande Tess, do mestre Hardy. Ainda que se compadecessem de suas heroínas, por dever cívico ou compromisso de verossimilhança, conhecendo a moral de seu tempo, esses autores distribuíram adequadamente as “devidas” punições. Quem não é Anjo não pode frequentar o Lar, na Feira das Vaidades: ou é exilada (o “Lar” no caso de Emily sendo a Inglaterra, e ela, realocada para a convenientemente longínqua Austrália). Quem não é Anjo é procrista ou – talvez um destino melhor – transcende sociedade e indivíduo, transcende o corpo no redentor espetáculo da morte, como Clarissa exemplificara um século antes. E é para que se saiba como tratar cada um desses desvios que os nomes, essas joias culturais, folclóricas ou mitológicas, delimitam habilmente os espaços de cada ser, na rica etimologia sexual vitoriana.

A sociedade de Becky Sharp é já um Panopticon: autorregula-se. A cartilha oficial das sociedades de controle não é mais a de superação, mas de rigidez e contenção (relativa) das liberdades individuais. Na prosperidade da *pax britannica*, na bem-sucedida empreitada imperial de deslocar os focos de conflito e barbárie para as regiões colonizadas, a palavra de ordem interna não é ação, mas a própria “ordem” – a apassivação das partículas iônicas para o equilíbrio interno do átomo social. O romance é pleno de atividade e movimento, mas todo princípio de ação mais robusto e ousado é lido negativamente. Se Moll e mesmo Pamela (embora o discurso desta defenda o contrário) comunicam que amam a si mesmas, mas que disso não decorre que não pensem nos outros, para amar a si mesma Becky tem de desconsiderar a qualquer outro, mesmo ao filho. O narcisismo torna-se a fachada do egoísmo – pelo menos até ser redimido por pensadores como o próprio Freud, que o teorizou como o modo natural da mulher, a essência a princípio inocente do feminino.

O “estranho” familiar de Freud é mais humano em *Moll Flanders*, e essencialmente feminino em *Vanity Fair*. A vontade de potência na mulher é metaforizada em *Vanity Fair* ainda pelo mais evidente e concreto convite de morte das civilizações modernas: a guerra. Já no princípio desse romance que se passa durante as guerras napoleônicas do início do século

XIX, o narrador conta que Becky fala um francês perfeito porque sua mãe fora uma dançarina de ópera francesa. Ao sair da escola na carruagem, ao lado de Amelia, ela comete o que soa à amiga como “the greatest blasphemy Rebecca had as yet uttered”, bradando, em sua alegria de liberdade, “*Vive la France! Vive l’Empereur! Vive Bonaparte!*” (THACKERAY, 1994, p.8). Às vésperas da Batalha de Waterloo, durante o tempo em que as damas passam em Bruxelas com seus cavalheiros combatentes, o coquetismo frenético de Becky espelha diretamente a guerra dos homens, e seu deboche inicial à seriedade do conflito e parcialidade pelo inimigo são apenas indícios da alienação mais profunda que a tornaria, em tempos de guerra, a inimiga infiltrada na Feira das Vaidades. Inimiga não apenas da Inglaterra, mas dos pilares ideológicos mais profundos sobre os quais a sociedade vitoriana de Thackeray se sustenta.

She bustled, she chattered, she turned and twisted, and smiled upon one, and smirked on another, all in full view of the jealous opera-glass opposite. And when the time for the ballet came (in which there was no dancer that went through her grimaces or performed her comedy of action better), she skipped back to her own box, leaning on Captain Dobbin's arm this time. No, she would not have George's: he must stay and talk to his dearest, best, little Amelia.

“What a humbug that woman is!” honest old Dobbin mumbled to George, when he came back from Rebecca's box, whither he had conducted her in perfect silence, and with a countenance as glum as an undertaker's. “She writhes and twists about like a snake. All the time she was here, didn't you see, George, how she was acting at the General over the way?”

“Humbug--acting! Hang it, she's the nicest little woman in England,” George replied, showing his white teeth, and giving his ambrosial whiskers a twirl. “You ain't a man of the world, Dobbin. Dammy, look at her now, she's talked over Tufto in no time. Look how he's laughing! Gad, what a shoulder she has! Emmy, why didn't you have a bouquet? Everybody has a bouquet.” (THACKERAY, 1994, p.267).

And she left her bouquet and shawl by Amelia's side, and tripped off with George to dance. Women only know how to wound so. There is a poison on the tips of their little shafts which stings a thousand times more than a man's blunter weapon. Our poor Emmy, who had never hated, never sneered all her life, was powerless in the hands of her remorseless little enemy. (THACKERAY, 1994, p.271).

Há seguramente algo de Lady Macbeth em Rebecca Sharp. E muito da crítica feminista à peça de Shakespeare aplica-se à sereia de Thackeray. Não que a esposa maligna do casal mais encantadoramente sórdido e sanguinário da literatura inglesa fosse uma coquete, porque Lady Macbeth estaria completamente sob o domínio do mito da mulher frígida, da mulher-destruidora-de-homens, ausência de útero (ela não poderia jamais ter filhos), apenas a vagina devoradora e castradora de toda uma nação. O pavor do feminino tirânico é o mesmo, só que em Becky mascarado sob a fachada de Anjo. Lady Macbeth não precisou camuflar-se: reconhecendo o seu momento, ela conjurou as forças pagãs de sua Escócia inculta à anulação do seu sexo, integral e abertamente.

[...] Come, you spirits
 That tend on mortal thoughts, unsex me here,
 And fill me from the crown to the toe top-full
 Of direst cruelty. Make thick my blood.
 Stop up the access and passage to remorse,
 That no compunctious visitings of nature
 Shake my fell purpose, nor keep peace between
 The effect and it! Come to my woman's breasts,
 And take my milk for gall, you murd'ring ministers,
 Wherever in your sightless substances
 You wait on nature's mischief. Come, thick night,
 And pall thee in the dunnest smoke of hell,
 That my keen knife see not the wound it makes,
 Nor heaven peep through the blanket of the dark
 To cry "Hold, hold!" (SHAKESPEARE, 2008, p. 1361)

Lady Macbeth precisa despir-se do sangue ralo, fraco de mulher, das visitas do remorso típico de sua imposta natureza feminina; precisa ainda que se torne amargo veneno o leite de seus seios. É o masculino em toda a sua vontade de potência que ela conjura para si: é o ímpeto individual transgressor, a força, a iniciativa, a pulsão de morte em seu estado mais direto. Ela é perigosa como poucas personagens mulheres da literatura inglesa, mas há algo de grandioso nessa força que ela deseja, convida e incorpora – ainda que ao custo de sua sanidade.

É com um buquê, e não com a faca de Lady Macbeth, que Becky triunfa sobre Amelia. Não se enrijecendo ou engrossando o sangue, mas no bailar irreprimível do corpo por meio da dança social e mesmo da dança artística que se mostra, afinal, seu último trunfo. Em nenhuma outra cena do livro essa artilharia do feminino está tão bem articulada visual e espacialmente quanto nesse breve íterim que precede a grande batalha. Becky vinha seduzindo Osbourne gradativamente como vingança por ele ter destruído suas chances com Jos havia anos, mas nesse último evento público antes da convocação à batalha que tirará a sua vida, ela esmera-se como nunca por seduzi-lo do camarote oposto do teatro, numa metarreferência ao espetáculo, à “comedy of action” que ela encena. E, diante de todos, seguro dos afetos da mais sedutora das ninfas, o dândi fixa sua atenção no buquê, na marca do feminino que ele acredita ter subjugado como subjugara a própria esposa. Não percebe, contudo, que a arma principal não é o buquê ou mesmo o xale que ela deposita sobre a mesa ao lado da derrotada Amelia: é o “acting” que o sensato Dobbin imediatamente percebe. A máscara coquete.

A Lady Macbeth vitoriana é, por excelência, uma coquete – parece dizer Thackeray. Uma homicida calculista e fria como a rainha escocesa não frequentaria jamais os salões da Feira das Vaidades abertamente: a coquete, porém, tão fria e calculista quanto ela por dentro, sob a máscara do feminino, tudo pode. Há algo de mais nobre na rainha que se compromete

com o desfecho trágico de sua loucura e suicídio, em nome do poder, do que na loba que, para alcançar o poder, mascara-se de cordeiro. E abocanha, por fim, a mais dócil das ovelhas. “There is a poison on the tips of their little shafts which stings a thousand times more than a man’s blunter weapon.” A clara metáfora do poder sutil tornado possível na mulher pela vaidade dos homens é não apenas estética, mas expressa o medo primevo do estranho familiar/não-familiar tão real quanto aquele mais explícito em *Lady Macbeth*: o medo da castração, como teorizaria Freud. A queda da civilização está em que mulheres insensíveis, por dentro monstros, efeminizem, castrem os homens, como nos casos de Osbourne, Jos e Sir Pitt, e efeminizem, assim, governos, todo o império, o mundo, instaurando o caos e a morte.

E não foi à toa que Thackeray escolheu dentre tantas guerras possíveis aquela contra a França e contra o imperador absoluto amado pelas multidões que se tornaria o herói do nacionalismo francês. Em muitos sentidos a mesma França que aterrorizara uma Inglaterra setecentista de pretensões liberais com seu absolutismo monárquico e a ameaça de dois reis católicos (James II e seu filho Bonnie Prince Charlie) aterrorizava ainda no imaginário vitoriano, no nível mais caro da moral burguesa: na construção do feminino dentro da lógica do modelo binário de sexualidade. Como afirma Peter Gay (1990, p. 73-4),

[o]s aforismos gélidos dos irmãos Goncourt, em que as mulheres aparecem como fornecedoras e consumistas estúpidas, cúpidas e insaciáveis de prazer sexual; a obsessão fisiológica sombria de Jules Michelet com a mulher, a um tempo o repugnante animal que menstruava e a poderosa mãe nutriz; as explorações enfáticas de Émile Zola, em suas cartas e em seus romances, do amor como algo ao mesmo tempo necessário e fatal: por mais drásticas que fossem as diferenças que havia entre esses escritores, seus leitores ingleses, americanos ou alemães os viam como tipicamente franceses, todos demonstrando que sua nação era uma família de peritos no amor, o amor respeitável ou não – principalmente este último.

Se o homem francês não assustaria tanto exatamente pelo que os preconceitos ingleses sempre leram por traços de feminilidade, a mulher francesa, por outro lado, era uma epítome da feminilidade perversa, fingida, dissimulada nos hábitos performáticos da corte mais resplandecente e do consumismo burguês mais vil – a um tempo entorpecentemente femininas e destruidoras como a nação absoluta do outro lado do Atlântico, pronta a invadir e dominar a pacata e séria Inglaterra. A mulher francesa é, afinal, a clássica coquete por natureza, e por isso sequer foi necessário traduzir o termo.

Essas imagens de uma França feminina, e femininamente tirânica, sempre assombraram o imaginário inglês. Isso fica claro num fragmento da longa resenha de *Vanity Fair*, por Elizabeth Rigby, assim que foi publicada a última parte do romance:

The only criticism we would offer is one which the author has almost disarmed by making her mother a Frenchwoman. Such a *lusus naturae* as a woman without a heart and conscience would, in England, be a mere brutal savage, and poison half a

village. France is the land for the real Syren, with the woman's face and the dragon's claws. (RIGBY, 1994, p.768).

Ainda em 1848, e talvez exatamente por ser 1848 – com a revolução dos trabalhadores, após a derrubada da monarquia restaurada, contra o conservadorismo da segunda república francesa –, a França permanece um inimigo simbólico, a nação contra a qual se espelhar para a autoafirmação positiva da identidade inglesa. A única justificativa para se escrever uma Becky Sharp é que ela seja francesa, ou quase, pois é proveniente da França essa “real Syren, with the woman's face and the dragon's claws”. A dissimulação, o teatro, a máscara, o artifício, não são práticas originalmente inglesas, são venenos trazidos da França.

“She walked into the royal apartments with a toss of the head which would have befitted an empress,” conta o narrador a respeito da introdução de Becky ao Príncipe Regente George, “and I have no doubt had she been one, she would have become the character perfectly” (THACKERAY, 1994, p.460). Assim a performance da anti-heroína é comparada à mais alta de todas as performances, aquela dos reis e imperadores, chega ao seu estágio ideal, insuperável, e assim toda forma de teatralização do poder é ironizada. “Perhaps the little woman thought she might play the part of a Maintenon or a Pompadour” (THACKERAY, 1994, p.463). Mesmo como amante do rei, ela é comparada às amantes de Louis XIV e XV, respectivamente, e não às amantes dos reis ingleses. Não é de bom tom, afinal, devassar as intimidades dos próprios monarcas. E talvez simplesmente não haja melhor personagens públicas com quem comparar essa “little woman” do “toss of the head” de imperatriz, que deixa encantado o extravagante mulhengo (futuro) George IV, do que essas mulheres que acumularam uma dupla excelência: a do poder representativo da realeza e da sedução.

Na Inglaterra, quer dizer Rigby, os gêneros estão bem em ordem com os corpos, e, se se desvirtuam, é só pela força dessas monstruosidades estrangeiras. Becky é uma inimiga da família burguesa, e por isso mesmo uma inimiga de Estado, um elemento estranho que se faz necessário extirpar. Como faz, por fim, Lady Jane, ao flagrar o marido de mãos dadas com ela, acusá-la de ser “a wicked woman – a heartless mother, a false wife [...] her soul is black with vanity, worldliness, and all sorts of crimes” (THACKERAY, 1994, p. 531), e expulsá-la do santificado lar burguês com uma reação digna do poder feminino que lhe é investido enquanto mulher honesta guardadora da moral e dos bons costumes, “fluttering with her own audacity, and leaving Rebecca and Sir Pitt not a little astonished” (THACKERAY, 1994, p. 531).

Não importam mais as inimizades entre as damas inglesas: tudo se torna mera picuinha, como as guerras civis, ante o mal maior da invasão estrangeira, e “[t]he ladies of

Gaunt House called Lady Bareacres in to their aid, in order to repulse the common enemy.” (THACKERAY, 1994, p.471).

O paralelo entre as guerras dos campos de batalha e as guerras dos salões ou dos *drawing rooms* pode soar cômico, e certamente tem o objetivo de entreter, nas comédias domésticas – enquanto, porém, instruem. São os costumes ingleses e seus princípios morais que parecem mais devassados pela protagonista francófila. Quando a identidade burguesa se apoia na identidade de gênero, porém, estabelecendo no modelo binário sua fundação originária natural e, a partir disso, todas as caras perversões, todo elemento que desestabilize a economia desse discurso figura efetivamente ameaçador, como a invasão da cultura francesa, de suas políticas e costumes. A guerra foi deslocada do campo para os *drawing rooms* porque já não são mais os exércitos que controlam, em primeiro lugar, a identidade nacional, mas os costumes. Os territórios invadidos e preservados são os territórios do imaginário, e é aí, como nossa civilização contemporânea bem sabe, que se criam primeiramente os inimigos de cada nação. Se hoje por meio da televisão e das redes sociais, no século XIX por meio do romance.

Se Millamant transbordou um poder tirânico afrancesado à la Louis XIV em *The Way of the World*, Becky impõe uma tirania jacobina, revolucionária, de origem burguesa, à la Bonaparte – com quem ela não à toa se vincula logo no início da narrativa. Absolutista ou radical, a França parece sempre envolvida em uma ou outra atividade antibritânica, para o desespero dos vizinhos pretensamente mais moderados e sensatos. Até pelo menos a Primeira Guerra Mundial e a ameaça alemã, é contra esse vizinho de rixas antigas, datadas lá da Guerra dos Cem Anos, que os ingleses sempre se autodefiniram. E talvez o fato de que, apesar das rixas, é com a França que a Inglaterra sempre primeiramente se alia na Europa, já denuncia o caráter vital de complementaridade desse duplo sexual espelhado nas duas nacionalidades imaginadas.

Mesmo Defoe não parece ter mantido seu otimismo intacto até o final da carreira literária. E é com a protagonista francesa Roxana, do romance de mesmo nome, que ele logra tratar mais abertamente do “libertinism of the Restoration” pelo qual, segundo Novak (2003, p.64), “Defoe had always been fascinated and repelled”. Ainda de acordo com Novak (2003, p.65),

Moll Flanders tells the story of her life because she knows it is an amusing narrative, but Roxana’s story is part of what Michel Foucault describes so well – that historical process by which the confession of sexual transgressions was transferred from the religious to the secular realm. She turns the reader into a voyeur.

Já a francesa Roxana começa a checar em seu corpo as expectativas de gênero de seu tempo. E convida o leitor à embaraçosa tarefa de observar seus próprios vícios, como um espelho, quando força sua criada Amy a deitar-se com o joalheiro de quem ela se torna amante, enquanto os observa. Ela não quer se esquecer de que se prostitui, não quer escapar às implicações de seus atos, e fazer Amy reproduzi-las é um modo de marcá-las em sua memória. Repetidamente se classifica como “Whore”, não se idealiza para si mesma, não mascara a fealdade de seus atos, como o abandono dos filhos, e ao final mesmo se arrepende de não ter cumprido um papel já socialmente instituído de mãe, e busca compensá-lo provendo à filha que retorna sem saber quem ela é com dinheiro, a única linguagem de afeto que sempre compreendeu. “Defoe is less interested in making *Roxana* into another version of *Pilgrim’s Progress* than in showing what her world is like and what it takes to succeed in it.” (NOVAK, 2003, p.65). Em seu último romance, portanto, o autor, assim como Thackeray mais de um século depois, assimila a metáfora religiosa da Feira das Vaidades do *Pilgrim’s Progress* (1678) de John Bunyan não para condená-la, mas para escancará-la, desnudá-la em todo o seu aspecto mais melancólico, mais perverso.

A *femme fatale* francesa é, afinal, o feminino mais perverso. A coquete é a máscara inocente com que ela é introduzida na vida social e na literatura inglesa – máscara que, com sorte, é revelada pelos heróis romanescos antes de causar estragos sérios como Becky causou à reputação de Rawdon, ou à vida de Jos. Enquanto na França o termo *coquette* permanece no vocabulário para definir a mulher vaidosa, na Inglaterra ele ganha status de estereótipo funcional de narrativas. “Porque toda mulher francesa é coquete,” diriam alguns ingleses. Talvez, contudo, porque não há nada de tão extraordinário em ser coquete, para a cultura francesa. Porque talvez, como se viu em Suzanne, de Diderot, ou em Sophie, de Rousseau, toda mulher tenha lá um toque de coqueteria, natural e espontâneo, e está tudo bem assim. Porque não há uma outra natureza feminina, ideal de feminilidade cuja preservação e defesa sejam tão essenciais para a construção da identidade francesa, como a do Anjo tornou-se para a identidade inglesa, entre os séculos XVIII e XIX.

Ah! *Vanitas Vanitatum!* which of us is happy in this world? Which of us has his desire? or, having it, is satisfied? – Come, children, let us shut the box and the puppets, for our play is played out. (THACKERAY, 1994, p.672).

Assim Thackeray conclui *Vanity Fair*. Sem desconcerto, ele chama de “crianças” seus leitores, e, com os pequenos moralistas, recolhe seu teatro e seus bonecos, pois a peça chegara ao fim. Regidos pelo princípio do prazer infantil, esses leitores entretiveram-se ao longo da narrativa graças ao velho artifício empregado pelo indulgente autor de separar ovelhas

brancas das negras, a fada madrinha da bruxa má. Na economia do duplo, mantém-se o precioso superego coletivo da sociedade vitoriana. Todos sabem, afinal, que o casamento vitoriano só foi possível – e foi? – graças às chamadas casas de tolerância.

Apesar de assustado com Becky, o leitor ainda pode retornar ao aconchego do lar e gozar o merecido descanso do guerreiro, diante de sua lareira, na certeza de que para cada Becky, sempre haverá uma Lady Jane e mesmo uma Amelia para espelhar sua grandeza e garantir sua legitimidade de existir e de vencer no mundo. Afinal, como diz o conto, a belíssima rainha possuía um espelho mágico...

“Espelho, espelho meu,
Existe outra mulher mais bela do que eu?”
E o espelho sempre respondia:
“Não, minha rainha, sois de todas a mais bela.”
Então ela ficava feliz, pois sabia que o espelho sempre dizia a verdade.

E dormiam as crianças na certeza de que os espelhos sempre, *sempre* diziam a verdade.

5. A ÉPOCA DO BELO

5.1. Um Baile de Máscaras

All art is quite useless.

Oscar Wilde

Figura 8 – *The Masked Ball* (1912), de Albert Lynch¹⁸



Toda arte é inútil. Em muitos sentidos, a *Belle Époque*, a Bela Época ou, como chamarei, a Época do Belo, apocalipticamente decadentista, no espírito do *Angel of Death* cujas asas premonitórias Herodes escuta várias vezes em *Salomé* (1893), é uma restauração da Restauração. Talvez desde a Idade Média, numa perspectiva de longa duração, e desde o puritanismo dos Cromwell, numa perspectiva mais microcós mica, toda lógica *de l'art pour l'art* tenha figurado apocalipticamente decadente para seus detratores. A rejeição à moral

¹⁸ Fonte: <http://www.artsunlight.com/artist-NL/N-L0013-Albert-Lynch/N-L0013-009-the-masked-ball.html>.
Última visualização a 30/03/2016.

como princípio básico a reger a sociedade e a preponderância de princípios estéticos (o destaque ao “belo” em detrimento do “bom”) sempre ecoaram para os mais conservadores como o prenúncio do fim dos tempos. É, afinal, a preponderância do individual, do subjetivo, ao coletivo, ao social. Apesar da aparente recorrência desse fenômeno, dessa – por assim dizer – alternância de humores históricos, no início do século XX em particular fecha-se em muitos aspectos um ciclo da história do Ocidente, com o fim definitivo do domínio da lógica aristocrática de mundo, num último e glorioso suspiro da seriedade ética de uma ordem que se transmuta e permanece.

Em muitos sentidos é como se a Grande Guerra desnudasse à própria burguesia, estupefata, a extensão dos estragos do individualismo, do egoísmo de rapina que ela vinha alimentando ao mesmo tempo em que condenava. Ao final da guerra, ou talvez bem antes disso, ninguém mais sabia para que ou por que lutava: os interesses de grupos restritos e poderes individuais sem face provaram-se a vontade de potência a impulsionar nações ao mais sanguinário combate entre nações vizinhas, e muitos, enfim, despertaram para os interesses ocultos do capital monopolista, para guerras épicas que garantiriam não territórios concretos em que se viver e plantar, mas contas bancárias de gananciosos terceiros. Algumas máscaras antigas caem com essa grande guerra, e o fim dos impérios, da cultura de corte, implica por um lado simbolicamente o fim do que já vinha findo na Inglaterra, França e em outras nações europeias havia século, o absolutismo monárquico. Talvez mais significativamente, contudo, significa o fim de qualquer tentativa de construir um discurso social coeso como o das castas nobiliárquicas, em que cada uma tinha lá sua função e o senhor protegia o servo contra perigos reais de invasões, recebendo em troca sustento e privilégios. Se os nostálgicos da Era Vitoriana romantizaram a aristocracia com seus ideais cavalheirescos medievais, buscando resgatar um pouco daquela honra imaginária à vida cotidiana dos homens de negócios, no fim do século XIX e início do XX a *London Society* representada por Oscar Wilde em suas peças revela, ainda que sutilmente, uma comunidade restrita e coesa que se sustenta apenas de códigos de etiqueta, de aparências, e que na realidade absorve todo o rapinismo burguês em suas transações e assimilações de fortunas sem nome, exclusões de nome sem fortuna. A aristocracia inglesa aburguesara-se e, à altura da Grande Guerra, deixara de servir mesmo como bastião de ilusões douradas de compromisso social, de paz e unidade. O fim da guerra parece ter sepultado o ideal de honra cavalheiresco, e os que sobraram lúcidos desse trucidamento de ilusões coletivas compreenderam, por fim, que o mundo pertencia ao capital, e que teriam de acomodar suas ilusões a ele.

O esteticismo decadentista é uma glorificação do artifício e promove um revigoramento do teatro enquanto forma de expressão artística e crítica, com Oscar Wilde, Algernon Swinburne, entre outros. Essa última máscara decadente mostra-se, afinal, a mais exuberantemente autoconsciente de todas. E na autoconsciência redundante da fabricação de toda a existência, num quase absolutismo da metaexistência, essa máscara de todas as máscaras parece perder-se inteiramente nas alucinações simbolistas (e simbólicas) da fugacidade da eterna beleza. A *London Society* wildiana, constituída de aristocracia e alta burguesia, modelo de excelência de toda performance social, é aquele mal necessário, o globo dourado de ilusões que Lord Illingworth de *A Woman of No Importance* tão habilmente descreve ao afirmar que

[t]o be in it is a bore. But to be out of it is simply a tragedy. Society is a necessary thing. No man has any real success in this world unless he has got women to back him, and women rule society. (WILDE, 1997, p. 566).

Para ter sucesso na vida, o indivíduo tem de ingressar ou manter-se na *Society*. Dentro dela, ele é monitorado por toda sorte de códigos definidores de caráter: os dilemas principais são, logicamente, o adultério, o envolvimento com pessoas de classes inferiores ou – o problema que sofre cada vez mais atenção – pessoas de mesmo sexo. A *Society* representa esse último reduto de uma comunidade autorregulada e autorreguladora, uma zona de conforto da qual os indivíduos sabem o que esperar e no qual não são forçados a misturar-se com indivíduos de outras classes sociais, outros costumes e ideias. A forma legítima mais lógica de se ingressar é por meio do casamento, e por isso a instituição figura tão mercantilizada nas peças e romances do período, sofrendo toda sorte de crítica por parte daqueles que compreendem as esferas do sentimento e do dinheiro como idealmente divorciadas, mas mundanamente imiscuídas. Como às mulheres coube salvaguardar a moral da sociedade, esses grandes *wits* veem-se entregues aos caprichos de altas damas cujo intelecto pode parecer obtuso se comparado ao deles, como o da Duquesa de Berwick ou de Lady Bracknell, mas que na realidade empregam seu *wit* com maestria em seu papel de manter a qualquer custo o *status quo*.

Os *wits* lamentam, mas seu lamento é por si só performance: sabem que nada são sem o palco em que praticar seus *witticisms*, sem a estrutura social a garantir-lhes a vida de luxos que torna possível a busca e o aperfeiçoamento do belo, seja em obras de arte ou, na falta de talentos especiais, na própria aparência – embora a Época do Belo tenha produzido alguns dos mais elegantes espécimes de literatos. Se em fins do século XIX ainda parece haver, por parte de Wilde, Swinburne, Beardsley e outros, uma resistência irônica à ditadura disciplinar da

noblesse oblige, na Era Eduardiana subsequente gozar a vida sem compromisso social passa a figurar, para essa *high society*, como “dever de classe”.

Para o esteticismo de *fin-de-siècle*, apenas as máscaras sobrevivem. Leques deixam de ser a marca da inconstância e da atmosfera de evasão dos múltiplos desejos da coquete e passam a ser mais uma máscara que tudo isso simula, que oculta um desejo tirânico, mórbido e fatal. O desejo, pode-se dizer, da vida pública, do poder político, do direito ao próprio corpo, ao divórcio igualitário e ao voto. E a *femme fatale* decadentista é, em muitos sentidos, o pavor mitificado da Nova Mulher.

Coquetes tornam-se meras encenações da *femme fatale* – um nome que não por acaso também jamais foi traduzido do francês para o inglês. O desejo faminto de Lucy, em *Dracula* (1897), leva-a à morte e coloca em risco as vidas de seus pretendentes e amigos. Segundo Kaye (2007, p.59), “the flirtatious Lucy and her upright friend Mina, who has the virginal strength to ward off Dracula’s advances – represent the poles of female sexuality in the late-Victorian period”. O vampirismo é inclusive uma das imagens góticas arquetípicas desse polo que representa o desejo feminino corrompido. Uma pervasiva misoginia a partir de fins do século transparece na abundância de imagens de mulheres devoradoras de homens, das quais Salomé, de Oscar Wilde, é a figura antológica.

Em seu ricamente ilustrado *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*, Bram Dijkstra (1986, p. VII) trata da misoginia generalizada nas imagens de mulher a partir da segunda metade do século XIX.

Science had proved to [the artists and intellectuals of the second half of the nineteenth century] that inequality between men and women, like that among races, was a simple, inexorable law of nature.

When women became increasingly resistant to men’s efforts to teach them, in the name of progress and evolution, how to behave within their appointed station in civilization, men’s cultural campaign to educate their mates, frustrated by women’s “inherently perverse” unwillingness to conform, escalated into what can truthfully be called a war on woman – for to say “women” would contradict a major premise of the period’s antifeminist thought. If this was a war largely fought on the battlefield of words and images, where the dead and wounded fell without notice into the mass grave of lost human creativity, it was no less destructive than many real wars. Indeed, I intend to show that the intellectual assumptions which underlay the turn of the century’s cultural war on woman also permitted the implementation of the genocidal race theories of Nazi Germany.

Odiando as mulheres e temendo essas monstruosas feminilidades de repente tão mais estranhas do que familiares, o vitoriano médio em geral passa a associar também o esteticismo decadentista, marca de uma aristocracia falida, à homossexualidade. O grande marco dessa mudança foi a *Labouchère Amendment*, de 1885 (sempre a língua francesa para tratar desses assuntos que se persistia em tratar por estrangeiros ao “nobre” espírito inglês, importados do

inimigo). A emenda criminalizou as relações sexuais entre indivíduos do mesmo sexo, e Wilde acabou se tornando sua mais ilustre vítima, na ação movida contra ele pelo Marquês de Queensberry, pai de “Bosie”, apelido de Lord Alfred Douglas, amante do dramaturgo. Assim se criminalizou e ao mesmo tempo se criou a “espécie”, degenerada e perigosa, do homossexual (“Inverts, Hermaphrodites, Uranians, Urnings and Intersexes” [KAYE, 2007, 62], entre algumas das classificações). A criminalização perdurou até 1967, quando a lei foi removida.

Os julgamentos de Wilde aumentaram “[a] commonplace link between homosexuality and an effeminate behaviour that in an earlier epoch simply has signalled aristocratic privilege and affectation” (KAYE, 2007, p. 60). No pavor generalizado da segunda metade do século XIX em relação a todas as sexualidades aberrantes percebe-se, em verdade, uma reação consistente ao feminino em geral, aos corpos que ele ocupa, em que qualidade, em que intensidade, em que discurso. É a retórica burguesa disciplinar que luta por sobreviver ao baque que a Primeira Guerra Mundial inevitavelmente traria às suas mais caras certezas e ilusões de coesão social.

As duas principais figuras ameaçadoras a emergirem da galeria de perversões de fins da Era Vitoriana foram, portanto, o esteta homossexual, o dândi de gostos refinados, moral e sexualmente ambivalente, *witty*, aristocrático, elitista. A outra figura é a da *femme fatale*, que se manifesta de várias formas, e mais do que tudo sob as máscaras socialmente prescritas pelo sistema ético das elites aristocráticas, pelas próprias contradições dos códigos de etiqueta extremamente sofisticados e bastante distantes do sentimentalismo burguês, praticados pela chamada *London Society* de fins do século e mais ainda da Era Eduardiana. Entre essas máscaras, a mais bem-sucedida continuava sendo a da coquete, o polo oposto ao do Anjo, como no caso de Lucy e Mina.

Essas duas figuras, o esteta homossexual e a *femme fatale*, sustentam-se no interior do jogo intrincado de poderes e aparências porque o jogo, o sistema ideológico e discursivo dominante, constantemente mutável e ativo, depende de transgressores, como sempre dependeu. Contanto que as transgressões sejam mantidas fora de casa, do Lar burguês – cada vez menos idealizado. São esses indivíduos, extremamente narcísicos e individualistas, que, no limiar entre a transgressão e a interdição, promovem o tráfego de sentidos, de signos, de vigor narrativo para que o sistema de valores vitorianos se renove sem sentir que se renovou. Exemplo disso é a lenta, mas perceptível absorção da mulher caída mesmo no teatro de elite, como no caso de Mrs. Erlynne, de *Lady Windermere’s Fan*, de Wilde, que termina a peça numa posição ambígua, simbolicamente dentro, mas geograficamente exilada da *London*

Society. Enquanto essas figuras ainda negociam sua presença no interior da sociedade respeitável, elas complementam, respondem diretamente às necessidades do próprio conservadorismo.

Conforme termina o século, porém, sente-se na obsessão por desvendar a “verdade” da homossexualidade e da sexualidade supersaturada (ninfomaníaca, na expressão clínica) da mulher o medo coletivo dos individualismos monstruosos que não apenas subvertem as sexualidades instituídas, mas promovem uma esterilidade social pela rejeição a ou a denúncia da fabricação ideológica da família nuclear burguesa – unidade afetiva que fora o sustentáculo ético, moral, socioeconômico e político havia então dois séculos. A associação do comportamento efeminado que outrora fora marca de nobreza com a homossexualidade não é gratuita: tanto o aristocrata quanto o homossexual começam a ser vistos como estéreis, inúteis à ordem social e política. Se a aristocracia não contribui em nada para conter os avanços dos movimentos trabalhistas que logo levariam à revolução bolchevique na Rússia, também os estetas homossexuais em nada contribuem para a revolução cujo gérmen parece instaurado em cada vez mais lares burgueses: a da Nova Mulher, e em especial das sufragistas que descobrem que, para conquistarem a participação política desejada, têm de lançar mão das mesmas táticas de enfrentamento dos homens.

Wilde prestou-se bem ao papel de representante do esteticismo e inclusive viajou para os Estados Unidos para divulgar o movimento, em 1882, tendo sido convidado exatamente pela sua persona elegante e refinada no paletó de veludo e sapatos envernizados. Ele ainda forneceu à literatura de *fin-de-siècle* o dândi antológico, em Dorian Gray: “the French decadent invested in the commodity culture arising from Britain’s shift toward consumerism and the bourgeois tenet of house and self-beautification” (DENISOFF: 2007, p. 40). Numa completa reversão de valores, Dorian Gray se desapaixona pela atriz Sybil Vane quando ela depõe suas armas coquetes, as armas pelas quais comanda visualmente o público – suas artes, sua performance. O esteticismo, afinal, valoriza, glorifica as máscaras, a performance, afirma que tudo é performance, tudo é artifício, e que à arte não cabe ocupar-se do que é útil ou socialmente correto, da moral e dos bons costumes, e não lhe cabe ainda oferecer respostas éticas para o mundo.

Numa postura anti-aristotélica, antimimética, a personagem Vivian do diálogo filosófico *The Decay of Lying* (1889), de Wilde (1997, p.942-3), funda quatro princípios para o esteticismo: 1) “[a]rt never expresses anything but itself”; 2) “[a]ll bad art comes from returning to life and nature, and elevating them into ideals”; 3) “life imitates art far more than art imitates life”; e 4) “the telling of beautiful untrue things, is the proper aim of art”. O

esteticismo, assim, define-se em oposição ao realismo que se autodeclara um retrato da vida com suas infinitas descrições. A natureza imita a arte porque, segundo Vivian, “the self-conscious aim of life is to find expression, and [...] art offers it certain beautiful forms through which it may realise that energy” (WILDE, 1997, p. 943). A arte mente porque é em si “a form of exaggeration” (WILDE, 1997, p.929): usa elementos da natureza, mas acresce, deforma, supera, transcende. Mas, duradoura ou efêmera, se ela comunica alguma verdade mais universal do que as moralidades dos tempos, dos costumes transitórios, será copiada na vida real, naturalizada em modas, outras obras de arte, comportamentos. Portanto, imitar a natureza – como pregavam os realistas – é imitar um impulso de expressão individual que, bem-sucedido, fora generalizado sob o crivo moral de natureza. Nesse posicionamento aparentemente só cultural, há muitas implicações políticas, como a preponderância do indivíduo, da vontade de potência individual, aqui entendida pela arte, ao imperativo do coletivo, suas normas e necessidades. Contraditoriamente, porém, o artista nada é sem o seu público; a arte nada é sem a natureza que a imite, e, portanto, como a própria Vivian afirma, trata-se de um paradoxo, “and paradoxes are always dangerous things” (WILDE, 1997, p.933).

Assim, a coquete, tal como o dândi, seu clássico paralelo masculino, figuram como os artistas de sua própria autoimagem, conscientemente fabricando suas identidades, dispondo de suas sedas, veludos, pedrarias e penachos para o deleite de si mesmos e da plateia que compõe o mundo civilizado – que vive de aparências, mas não o assume. O narcisismo para esses estetas é a arte de se construir a si mesmo plasticamente, e, segundo Freud, o homossexual é originalmente narcísico ao manifestar no desejo pelo outro de mesmo sexo o desejo primevo de si, de sua própria imagem, como no mito do belo rapaz à beira do rio de águas inconstantes. Não por outra razão as obras do período abundam em espelhos e uma das mais clássicas delas traz um retrato que faz as vezes de um espelho – e de uma máscara. Dorian Gray, afinal, mascara de si mesmo, por meio do que recebe de seu quadro, a monstruosidade narcísica que o deforma por dentro, tornando-o progressivamente mais frio e misantrópico no exílio escolhido de seu próprio magnânimo corpo.

As tendências esteticistas do fim do século, cuja autoparódia é uma das marcas mais relevantes, retornam com toda a intensidade para o corpo, para a corporealização das identidades humanas, em longas descrições físicas de talhes, silhuetas, cores, texturas, de pessoas e dos objetos que lhes conferem significado, que comunicam quem são. Em *The Truth of Masks*, Wilde defende a importância dos figurinos na construção dos personagens, usando Shakespeare como exemplo de dramaturgo que sabia comunicar visualmente

emoções, ideias e signos de poder na escolha de trajos e aparatos teatrais. Para o esteta, essa valorização “has the illusion of truth for its method, and the illusion of beauty for its result. Not that I agree,” afirma ele,

with everything I have said in this essay. There is much with which I entirely disagree. The essay simply represents an artistic standpoint, and in aesthetic criticism attitude is everything. For in art there is no such thing as a universal truth. A truth in art is that whose contradictory is also true. And just as it is only in art-criticism, and through it, that we can apprehend the Platonic theory of ideas, so it is only in art-criticism, and through it, that we can realize Hegel’s system of contraries. The truth of metaphysics are the truths of masks. (WILDE, 1997, p. 1037).

Falando de arte, como sempre, Wilde trata da vida. E se o esteta fez do próprio corpo uma máscara, numa persona, ele sobreviveu como Dorian Gray do paradoxo que criou de si. Numa sociedade regida pela razão iluminista bipolar, dualista, cuja busca maior é a da verdade objetiva de tudo, numa uniformização de gostos e opiniões, Wilde afirma que não há uma verdade absoluta e que só é verdadeiro aquilo cujo contrário também é verdadeiro. A verdade da metafísica, diz ele, é a verdade das máscaras, dos contrários de Hegel, porque, num mundo em que a natureza imita a arte, o mais verdadeiro é aquilo que a um tempo é e não é, num paradoxo.

Na crítica esteticista, a atitude é tudo: porque faz parte de sua arte *vivê-la*, personificá-la, já que a única verdade é a das máscaras. Submeter-se a um escrutínio profundo, afirmar ou negar categoricamente uma opinião, uma postura, é condenar essa arte à fixidez moral, a alguma ideia pré-concebida de mundo, a alguma crença de natureza. “Nowadays to be intelligible is to be found out,” (WILDE, 2009, p.15) afirma Lorde Darlington para defender seu *wit* evasivo. Esse mesmo personagem, em *Lady Windermere’s Fan*, ao afirmar seu amor pela protagonista, fixou-se, substituindo seu dandismo itinerante pelo sentimentalismo melodramático burguês do amante rejeitado – e teve, na peça, seu papel de *wit* adotado por outros personagens. Movimento é tudo, é necessário para se fugir ao olho vigilante do poder disciplinar, dos discursos que a tudo querem categorizar e fixar. O leque da coquete torna-se, dentro dessa lógica, uma defesa contra o engessamento da moral dominante; é a máscara que ela ostenta com perigosa destreza. O esteticismo de Wilde é um convite, portanto, ao coquetismo da vida, ao flerte com tudo e com nada, a uma evasão a toda tentativa de se fixar o ser sob o selo de qualquer comportamento codificado, dado por natural. Convida-se o ser humano à independência, à fabricação da arte de si mesmo.

Embora tentadora, essa filosofia competia com uma práxis mais complexa. Como afirmou Denisoff, Dorian Gray foi um produto do consumismo burguês, das tendências iniciadas por Morris de tornar-se a própria casa uma obra de arte, e as próprias concepções de

beleza dos estetas tinham sua lógica, suas cartilhas, seu livro amarelo. Como afirma Ian Small (2009, p. XXII) na Introdução de *Lady Windermere's Fan*, nas peças Wilde era bem menos crítico ou radical em suas opiniões do que nos ensaios críticos, pois

[t]he theatre offered London Society a largely favourable reflection of itself and of its values; and Society responded by incorporating this theatrical experience into its own norms of behaviour – so much so that ‘going to the theatre’ became by the last quarter of the century an important social event, one in which the audience, as much as the actors, were in display.

Wilde era consciente de que iniciava tendências e fez uso de sua influência para plantar alguns questionamentos, mas também para continuar “in display”. “Darlington can utter or hint at immoral sentiments; but he is forbidden to act immorally,” afirma Small (2009, p.XXIX),

for as soon as he actually breaks Society’s moral code (in declaring his adulterous love for Lady Windermere), he abandons the pose of the dandy, and to all intents and purposes, ceases to have any significant critical function for the rest of the play.

A defesa das máscaras é essencial para se manter a validade dos posicionamentos críticos dentro do sistema. Também a respeito da emancipação da mulher Wilde foi mais conservador em suas peças do que nos textos críticos, pois há que se lembrar que o teatro ainda era censurado, desde 1737, e a lei só seria removida em 1968, enquanto que o jornalismo gozava de maior liberdade. Julgar, porém, que a máscara dos paradoxos era apenas um artifício wildiano para criticar a classe social privilegiada que frequentava é mais uma vez reduzir sua postura esteticista ao normativismo dualista contra o qual ele se posicionou: talvez o mais certo seja afirmar que ele se mantinha um respeitável pai de família da *Society* para poder criticá-la tanto quanto ele a criticava para poder justificar sua existência dentro dela. Nada mais coquete do que essa postura, e talvez nenhuma personagem mais condizente com ela do que Mrs. Erlynne.

Wilde não consegue caminhar na linha tênue do dito/não-dito até o fim. E talvez por isso injustificadamente se sinta em toda a sua defesa às máscaras a nota melancólica do momento em que toda a sua vida virou de pernas para o ar porque a queda de uma de suas máscaras permitiu que a sociedade o fixasse, categorizasse sua “natureza” corrompida, finalmente, segundo a degradante lei de 1885. Digo talvez injustificadamente porque tudo leva a crer que ele era uma criatura plural como as coquetes, e que sua vida familiar era tão verdadeira e constituinte de quem era quanto a vida pública de autor, a boêmia de artista, e a romântica de amante dedicado de Bosie. Assim, nas respostas evasivas que ele deu em seus julgamentos de sodomia, ele manteve a filosofia de sua arte, ao custo de sua liberdade e da

vida pública que fazia parte tão significativa de quem fora. Diferentemente de Lady Windermere, que teve sua honra salva num último instante pelo único gesto altruísta de Mrs. Erlynne, Wilde não foi salvo (a vida acabou não imitando a arte, afinal), mas condenado a dois anos de trabalho forçado, depois do que logo morreu, sem propriedade ou reconhecimento público – os caros tesouros da vida de palco – em Paris – o último refúgio dos estetas decadentistas.

O leque de Lady Windermere pode ser entendido por sua honra, sua reputação, a própria imagem pública de Anjo que ela preserva e em que acredita. Já no início, em resposta às investidas sedutoras de Lorde Darlington, ela afirma que “ha[s] something of the Puritan in [her]” e que sua tia “taught [her], what the world is forgetting, the difference that there is between what is right and what is wrong. *She allowed no compromise. I allow of none.*” (WILDE, 2009, p.9). O compromisso com o que é correto, a crença de que há pessoas boas e más no mundo e de que tudo depende das escolhas, dos sacrifícios que se faz para preservar a virtude – o que por si só já atesta para o aspecto fabricado da virtude – são temas centrais a serem problematizados pela peça. No final das contas, o Anjo puritano acaba caindo e o anjo já caído, Mrs. Erlynne, acaba elevado moralmente pela prática de um bem maior que, porém, ela pode atribuir ao interesse individual do instinto materno.

Apesar de sua severidade moral, Lady Windermere vem a dispor de sua virtude com a mesma mobilidade com que dispõe do leque após suspeitar de que seu marido a está traindo com a misteriosa Mrs. Erlynne. Já na cena do baile, ela pede que Lorde Darlington segure seu leque, depois que o devolva. “A useful thing a fan, isn’t it?” (WILDE, 2009, p.35) ela indaga retoricamente, depois do que imediatamente afirma: “I want a friend tonight, Lorde Darlington,” num convite talvez então apenas inconsciente ao adultério com o dândi que já lhe declarara seu amor. A dança do leque nesse *society drama* externaliza o movimento irrequieto de sua mente, a inconstância genuína do dilema entre dever conjugal e afeição, e desejo de vingança e de libertação de uma situação humilhante – em última instância, da situação degradante da maioria das mulheres casadas que, como ela aprende com a Duquesa de Berwick, compactuam com as traições dos maridos. “Which is the worst, [she] wonder[s], to be at the mercy of a man who loves one, or the wife of a man who in one’s own house dishonours one?” (WILDE, 2009, p.52).

Apesar de o divórcio ter passado da lei eclesiástica para a lei civil em 1857, ele ainda era muito custoso tanto financeira quanto moralmente, especialmente para a mulher, e por isso a maioria dos casais preferia separação de corpos ou outros arranjos mais discretos. Segundo J. B. Priestley (2000, p. 61) em *The Edwardians*, “[t]hese people were expected to be ‘loyal to

their class’, which meant that they had not to be sufficiently foolish to be found out so that all manner of dreadful envious people might jeer at them.”. Mesmo porque, como Priestley argumenta, muitos dos homens envolvidos em potenciais escândalos eram membros da Câmara dos Lordes, figuras políticas de peso como o próprio Rei Edward VII. O dilema de Lady Windermere é compreensível, e mais ainda à luz das críticas feministas daquele tempo, que já tratavam o casamento, e em especial o estatuto da *coverture*, como prostituição legalizada. “It is he who has broken the bond of marriage – not I. I only break its bondage,” (WILDE, 2009, p. 49) afirma significativamente Lady Windermere ao decidir-se pela fuga com o amante.

“[Y]ou gave me this fan today; it was your birthday present,” diz a protagonista ao marido supostamente adúltero. “If that woman crosses my threshold, I shall strike her across the face with it” (WILDE, 2009, p. 27). O caráter bélico do leque é aqui explicitado: Lady Windermere promete defender-se da invasão inimiga ao seu baile de aniversário com sua arma mais valiosa: sua virtude. Ironicamente, é Mrs. Erlynne, “an *édition de luxe* of a wicked French novel, meant specially for the English market” (WILDE, 2009, p.38) quem termina de posse desse “fatal fan of mine” (WILDE, 2009, p.71) – como o chama a dona – para protegê-la do escândalo da quase traição com Lorde Darlington. Assim como Becky, a inimiga bonapartista, terminara por salvar a angélica Amelia, mais uma vez essa França do feminino corrompido da *femme fatale* oferece seus préstimos à dureza do puritanismo inglês. Dessa vez, de mãe para filha.

Segundo Small (2009, p.XXVIII),

Mrs. Erlynne becomes much more than a fallen woman recognizing two basic social truths, that the *appearance* of morality and purity must be maintained at all costs, by deceit if necessary, and that deceit itself is justifiable by the hypocrisy of the society in which she lives.

Mrs. Erlynne, uma *outcast*, aparente *parvenu*, *plays the coquette* para todos, exceto para Lorde Windermere que realmente conhece seu passado – para quem ela é já, portanto, uma mulher caída. Como na sociedade prevalece o “manners before morals” (WILDE, 2009, p.76) por ela pregado, depois que se entra não mais se pergunta, de modo que a investigação a respeito da linhagem, fortuna e reputação de um candidato a integrá-la é anterior ao ritual de iniciação, e bastante cautelosa: assim, no início da peça todos estão inclinados a rechaçar a coquete. Lady Windermere pergunta ironicamente ao marido se Mr. Erlynne é um mito (WILDE, 2009, p.23), a pergunta mais óbvia a ser feita para se clarificar o passado enevoado dessa *newcomer* sem o constrangimento de endereçar a questão do divórcio abertamente, e a

pergunta que a torna socialmente inaceitável até que Lorde Windermere, com sua reputação estável, a introduz por si mesmo para proteger a esposa do mercenarismo da mãe que o vinha subornando com o segredo da maternidade, e que num capricho deseja ver a filha no baile de aniversário. Uma vez legitimada pelo lorde, ela pode transitar certa de que não sofrerá ataques diretos à sua pessoa – embora ciente de que boatos e intrigas poderão excluí-la.

Assim que entra no baile, Mrs. Erlynne afirma que teme as mulheres – o que é de se esperar, já que são elas as reguladoras da moral –, mas que deseja ser apresentada aos homens, pois “[t]he men [she] can always manage” (WILDE, 2009, p.36). Por meio dos homens, ela sabe que pode garantir sua aceitação. Por mais que as mulheres decidissem os parâmetros morais e pudessem gerar intrigas até conseguir exclusões, o aval de um homem era bem mais valioso do que o coletivo feminino. Coquetear seu caminho de volta à sociedade que abandonara quando se separara do pai de Lady Windermere para fugir com um amante é a tática escolhida por Mrs. Erlynne. De olho que está no bonachão e sentimental Lorde Augustus para próximo marido, ela dança com o anfitrião primeiro porque “[i]t will make Lord Augustus so jealous!” (WILDE, 2009, p. 38). Um pouco adiante, o *wit* Cecil Graham diz a Dumby que “[t]hat woman can make one do anything she wants. How, I don’t know” (WILDE, 2009, p.37). Ele pode não saber, mas o espectador sabe. Ou sabe em parte.

Essa é talvez a grande diferença entre o coquetismo de Bathsheba Everdene, de *Far from the Madding Crowd* (1874), e mesmo o de Sue Bridehead, de *Jude, the Obscure* (1895), ambos romances do vitoriano realista Thomas Hardy, e o coquetismo de Mrs. Erlynne, do esteta decadentista Wilde. O coquetismo nas heroínas de Hardy é inconsciente ou quando muito semiconsciente; o leque baila sob uma melodia misteriosa, mais poderosa do que seus agentes ou vítimas, tão profundamente trágica quanto os desígnios dos deuses que decidiam o destino dos heróis gregos – que convidavam para si mesmos as tragédias já anunciadas pelos oráculos. Numa passagem de *Far from the Madding Crowd*, o narrador comenta que

[t]he only superiority in women that is tolerable to the rival sex is, as a rule, that of the unconscious kind; but a superiority which recognizes itself may sometimes please by suggesting possibilities of capture to the subordinated man. (HARDY, 1994, p. 32).

A tragédia do coquetismo em Hardy é que ele é um artifício natural, contido no próprio instinto animal de reprodução, um leque autoconduzido e destruidor – tanto para o homem quanto para a mulher. É o elemento animal que impede o progresso pessoal do indivíduo, que se impõe com todo o poder dessa concepção universal e atemporal de natureza a quaisquer desejos humanos de carreira ou prosperidade, por mais nobres que sejam, como o

de Jude de tornar-se um acadêmico. No fragmento acima, o narrador desculpa o coquetismo semiconsciente de Bathsheba porque reconhece que não se trata de uma máscara, de uma tentativa objetiva de seduzir, enredar, manipular, dominar. É mais forte que ela, mais forte mesmo do que a ultrasensível e moralmente imponente Sue, mais forte do que qualquer um dos mais fortes.

Sobre a carruagem, Bathsheba pega um espelho e começa a observar a própria imagem refletida, com um sorriso. “What possessed her to indulge in such a performance [...] whether the smile began as a factitious one, to test her capacity in that art – nobody knows.” (HARDY, 1994, p.16). Como afirmara Cecil, “How, I don’t know.” Ninguém jamais sabe. E

[t]here was no necessity whatever for her looking glass. [...] She simply observed herself as a fair product of Nature in the feminine kind, her thoughts seeming to glide into far-off though likely dramas in which men would play a part – vistas of probable triumphs – the smiles being of a phase suggesting that hearts were imagined as lost and won. (HARDY, 1994, p.16-7).

Wilde teria respondido que a arte é inútil e que expressa somente a si mesma, e a si mesma responde. Para Hardy, parecem ser as artes da natureza e não as civilização que movem o fantoche dessa coquete. Apesar de a maioria dos camponeses de sua fazenda a julgarem vaidosa, orgulhosa, do próprio narrador chamá-la “Eve” (HARDY, 1994, p.115) e de afirmar que “Bathsheba’s beauty belong[ed] rather to the demonian than to the angelic school” (HARDY, 1994, p.133), a intenção de Hardy é de marcar repetidamente que a jovem não tem consciência desse poder que anima seu corpo e a torna irascível, independente demais, indomável demais.

It troubled her much to see what a great flame a little wildfire was likely to kindle. Bathsheba was no schemer for marriage, nor was she deliberately a trifler with the affections of men, and a censor's experience on seeing an actual flirt after observing her would have been a feeling of surprise that Bathsheba could be so different from such a one, and yet so like what a flirt is supposed to be. She resolved never again, by look or by sign, to interrupt the steady flow of this man's life. But a resolution to avoid an evil is seldom framed till the evil is so far advanced as to make avoidance impossible. (HARDY, 1994, p.121).

Embora não se veja como uma coquete, ela, com o impulso disruptivo próprio do coquetismo, envia um cartão de *Valentine’s Day* para o bom fazendeiro Boldwood, e isso o tira de sua ilha de isolamento e faz com quem ele desperte para o sexo, apaixonando-se por ela. Bathsheba arrepende-se, é reprimida pelo amigo Gabriel, o protagonista do romance, e faz de um tudo para reverter a situação, mas, como o autor frisa no fragmento acima, geralmente só se pensa numa solução quando o mal já está irremediavelmente instaurado. Seria apenas mais uma trapalhada de uma menina mimada, um jogo coquete inocente, não fosse esse

pathos trágico que permeia a narrativa, determinado desde o início com um belo rosto refletido no espelho – a tomada de consciência do corpo e de seu poder por parte da mulher. A beleza física, essa série de leis e normas culturais que enquadram corpos e que mudam de lugar para lugar e de tempos em tempos por força de contextos históricos específicos é retratada por Hardy como a própria manifestação do poder atrativo da natureza de Bathsheba, algo para além do seu próprio controle – embora a tragédia dependa também do uso irresponsável que ela faz desse poder.

Esse insondável poder é finalmente responsável pela rivalidade entre Boldwood e o capitão Troy com quem ela se casa, e pelo assassinato deste por aquele. Na velha máxima do mestre dos quadrinhos Stan Lee, “grandes poderes trazem grandes responsabilidades”. Até que ponto, porém, cabe à Bathsheba ser responsabilizada pelos desejos de outrem? Ainda mais desejos incitados por leis e normas culturais que não lhe coube definir, por mais que a beneficiem e agradem. Por que esperar-se utilidade da mera autocontemplação, quando não foi ela quem se inventou, ou quem se inventou bela para o mundo? Hardy é suficientemente sensível para desculpá-la por isso e atribuir a culpa maior a um destino cruel, mas o fato é que seu discurso reproduz e reforça o modelo binário de sexualidade e o feminino como prisioneiro do belo, inescapável do corpo – e, portanto, incendiado de um desejo de independência que não pode ser senão trágico, porque contrário à ordem das coisas. Para a mulher, ser bela, inteligente, e desejosa de liberdade, é por si só um princípio trágico. Isso porque ele não questiona esses mitos de natureza feminina, porque para ele o artifício é tragicamente natural; a mulher, naturalmente coquete.

Ainda mais trágica e pessimista é a força que rege *Jude, the Obscure*. Politicamente consciente e, porque urbana, mais articulada e refinada do que a fazendeira Everdene, Sue é, em muitos sentidos, contudo, mais inocente. Acusada de assexualidade e idealizada pelo apaixonado Jude como uma criatura aérea, tão descoporealizada, Sue, porém, também é movida por e se desconcerta diante de seu próprio coquetismo. Num dos muitos diálogos abertos e sensíveis desse trágico casal, Hardy externaliza em dois de seus mais modernos e radicais personagens, enraizadas como verdades absolutas, algumas das concepções mais típicas de seu tempo: a friidez da mulher e a libido incontrolável do homem:

“[...] An average woman is in this superior to an average man – that she never instigates, only responds. We ought to have lived in mental communion, and no more.”

"I was the unhappy cause of the change, as I have said before! ... Well, as you will! ... But human nature can't help being itself."

"Oh yes – that's just what it has to learn – self-mastery."

"I repeat – if either were to blame it was not you but I."

"No – it was I. Your wickedness was only the natural man's desire to possess the woman. Mine was not the reciprocal wish till envy stimulated me to oust Arabella. I had thought I ought in charity to let you approach me--that it was damnably selfish to torture you as I did my other friend. But I shouldn't have given way if you hadn't broken me down by making me fear you would go back to her... But don't let us say any more about it! Jude, will you leave me to myself now?"

"Yes... But Sue – my wife, as you are!" he burst out; "my old reproach to you was, after all, a true one. You have never loved me as I love you – never – never! Yours is not a passionate heart – your heart does not burn in a flame! You are, upon the whole, a sort of fay, or sprite – not a woman!"

"At first I did not love you, Jude; that I own. When I first knew you I merely wanted you to love me. I did not exactly flirt with you; but that inborn craving which undermines some women's morals almost more than unbridled passion – the craving to attract and captivate, regardless of the injury it may do the man – was in me; and when I found I had caught you, I was frightened. And then – I don't know how it was – I couldn't bear to let you go – possibly to Arabella again – and so I got to love you, Jude. But you see, however fondly it ended, it began in the selfish and cruel wish to make your heart ache for me without letting mine ache for you." (HARDY, 2000, p.312-3).

Arabella Donn é a coquete típica do romance, e é em contraponto a ela que Hardy desenha Sue por meio dessas explicações. A diferença entre elas, contudo, é que em Arabella o coquetismo é máscara, coquetismo pragmático e mercenário para seduzir e conquistar (e reconquistar) Jude. Em Sue, o coquetismo é natural, narcísico, um “inborn craving”, como ela define, tão sutil e parte do *ser* mulher que se mostra capaz de penetrar a mais racional e crítica das espécimes, o protótipo da Nova Mulher, sem que ela o perceba ou perceba tarde demais, e enredá-la em caprichos infantis e egoístas. É esse egoísmo do sexo, e mais ainda do sexo feminino, que parece impedir o progresso de indivíduos – sejam dele agentes ou vítimas – e, por extensão, de nações, ou desestabilizar o que estava estável.

A coquete não é uma Nova Mulher, embora a Nova Mulher, como se vê em Sue, possa ter traços coquetes – se por coqueteria/coquetismo entender-se um aspecto natural da mulher – e vice-versa. A coquete não pensa, não age pelo coletivo, não tem ideias de independência para todas as mulheres, embora às vezes cultive ideias e justificativas para o seu próprio desejo de independência. Quanto mais *New Woman* a mulher é, mais distante se posiciona da coquete. Porque mais conscientemente politizada e não apenas consciente das contradições de seu tempo para benefício próprio. As coquetes em geral distanciam-se das demais mulheres, fomentam rivalidades, demasiadamente ocupadas dos homens e seus desejos – não em desconstruir seus paradigmas, mas em manipulá-los. Elas não desejam sair do sistema, da sociedade, do palco: só existem nele, de sua performance. A Nova Mulher é, talvez se possa dizer, natural demais para a coquete. O coquetismo das heroínas de Hardy provém das

inconsistências entre elas e sua total inclusão ou total exclusão do discurso moral dominante. A coquete jamais abdica de todo da sociedade, mas também jamais está de todo nela. Sendo o coquetismo uma *masquerade*, a Nova Mulher, especialmente as sufragistas e demais ativistas políticas, não podem com ele abertamente compactuar, pois lutam pelo fim das máscaras ou da necessidade de todas as máscaras para as mulheres.

Por causa da relação bígama com Sue, Jude não somente abdica do sonho de ingressar na faculdade como vai perdendo um a um os empregos que arranja, até terminar em tal penúria que seu filho com Arabella, o enigmático Little Father Time, protagoniza aquela que é talvez a mais dolorosa tragédia da literatura vitoriana. Essa criança de espírito antigo, como os próprios fantasmas da Oxford dos velhos catedráticos a que Hardy chamou Christminster, comunica talvez essa moral antiga, engessada, contra a qual o casal sozinho tenta frustradamente lutar, e reformar. Não é o tempo para Jude e Sue e suas muitas revolucionárias ambições; Victoria ainda reina, enclausurada em Windsor ou Balmoral e mergulhada no mesmo luto de quarenta anos. Sensível, Hardy se compadece, como sempre se compadece de seus personagens, e com isso faz com que os leitores simpatizem com eles e com suas mazelas: ainda assim, parece ser a sua voz também a ecoar a mensagem de que ainda não é tempo de revoluções – se algum dia sequer será –, que aqueles que sonham com altos títulos e liberdades dependem do “pão nosso de cada dia” e são dobrados por forças mais poderosas do que suas ambições – a tal natureza para ele absoluta. Este foi o último romance do autor, e ele foi severamente criticado pelos temas que levantou, como a liberdade sexual e o obsoletismo do casamento burguês, mas, apesar do realismo trágico, a ordem se reestabelece de acordo com a moral vigente: toda vontade de potência individual, dada por egoísta por Sue, é aniquilada, silenciada, e, enquanto Judes surgem para serem esmagados, Oxford permanece firme e forte em seu esplendor milenar. Não por muito tempo, porém, como se verá em *Zuleika Dobson*.

Retornando à Mrs. Erlynne onde a deixei, no baile em que seus admiradores percebem nela um não-sei-quê, à diferença de Bathsheba e Sue que não podem explicar o que as movem, o espectador sabe que, no caso dessa mulher caída, trata-se de uma máscara. Distintamente da filha, que passa de mão em mão o seu leque e chega a deixá-lo cair quando finalmente depara com a tal Mrs. Erlynne em sua festa, essa mãe coquete manipula com autoconfiança e maestria o buquê que traz nas mãos – assim como Becky deixara o seu com Amelia em *Vanity Fair* para sinalizar o território conquistado na Batalha de Waterloo dos salões. Primeiramente ela o deixa com Lorde Augustus, mas ele retorna nas mãos de Lorde Windermere quando os dois terminam de dançar. Mrs. Erlynne é plenamente consciente do

jogo, no coquetismo profissional, artístico descrito por Simmel, e se vacila no dilema de trocar sua reputação pela da filha por segundos, é, no final, com igual desenvoltura que se revela na casa de Lorde Darlington como a amante misteriosa do mesmo, tendo levado o leque de Lady Windermere consigo para o *rendezvous* por acidente.

Ao final, depois de ter encontrado o tal leque na casa de Lorde Darlington e pensado por segundos que era sua mulher a amante do outro, Lorde Windermere rejeita o símbolo coquete, afirmando que “[t]he thing is soiled for [him].” (WILDE, 2009, p.79). Tendo salvo a filha de ser descoberta, Mrs. Erlynne sabe que o leque está contaminado da desonra dela, mas, uma vez que a aceitou para si ao revelar-se para poupá-la, no momento do flagrante, decide pedir o objeto de presente. “It’s extremely pretty,” (WILDE, 2009, p.79) ela afirma, ressaltando a beleza em detrimento das implicações morais, o que muito faz sentido para uma mulher que afirma ter descoberto, afinal, que tem um coração, mas que

a heart doesn’t suit me, Windermere. Somehow it doesn’t go with modern dress. It makes one look old. (*Takes up hand-mirror from table and looks into it*) And it spoils one’s career at critical moments (WILDE, 2009, p.80).

Os excessos de sentimentos são continuamente dados por demonstrações de vulgaridade das classes médias ao longo da peça, assim como até o afeto demasiado entre casais era marca de *low-breeding* em *The Way of the World* e *The Country Wife*. Depois de contar o boato de que Lorde Windermere está tendo um caso com Mrs. Erlynne para Lady Windermere, a Duquesa de Berwick diz para a amiga não chorar, pois “[c]rying is the refuge of the plain women, but the ruin of pretty ones” (WILDE, 2009, p. 20). Bem distante do sentimentalismo burguês, a moral do teatro wildiano e dessa nova *high society* à la Restauração era cínica. O cinismo *witty*, maximizado nos paradoxos, é ferramenta discursiva essencial do teatro de máscaras.

Em conformidade com seu coquetismo refinado e sua filosofia narcísica, individualista de mundo, embora Wilde incluía nas instruções de uma de suas últimas falas que “[f]or a moment she reveals herself,” (WILDE, 2009, p. 80) Mrs. Erlynne desconstrói a imagem típica da mulher caída não apenas em suas atitudes, mas no momento em que revela não somente seu sentimento pela filha, mas seu conhecimento do que se espera dela como mãe e de como ela não está interessada em corresponder a tais expectativas. Sobre a maternidade, ela afirma categoricamente: “Oh, don’t imagine I am going to have a pathetic scene with her, weep on her neck and tell her who I am, and all that kind of thing. I have no ambition to play the part of a mother” (WILDE, 2009, p. 80). Isso alivia o gênero, mas ela vai além e desmitifica a mulher caída que é tudo o que veem nela:

I suppose, Windermere, you would like me to retire into a convent or become a hospital nurse, or something of that kind, as people do in silly modern novels. That is stupid of you, Arthur; in real life we don't do such things – not as long as we have any good looks left, at any rate. No – what consoles one nowadays is not repentance, but pleasure. Repentance is quite out of date. And besides, if a woman really repents, she has to go to a bad dressmaker, otherwise no one believes in her. And nothing in the world would induce me to do that. (WILDE, 2009, p.80-1).

Esse bravo discurso de resistência contrapõe a afirmação de Lady Windermere no início da peça de que “[i]f a woman really repents, she never wishes to return to the society that has made or seen her ruin” (WILDE, 2009, p.25). Enquanto a filha professa uma moral sentimental herdada de Pamela e inclusive finalmente aderida por uma traumatizada Sue, a mãe afirma a tônica dos novos tempos como Wilde os concebia. Mrs. Erlynne entende que a aparência de virtude é tão fundamental, enfim, quanto os segredos dos bastidores. Ao final, o leque tornara-se máscara para mãe e filha, uma guardando o segredo da outra para reestabelecer a ordem antiga. Ao levar o leque, a honra maculada da filha, a prova do crime não-revelado, Mrs. Erlynne leva também a lembrança de um momento único que partilhou com a jovem, em que, segundo ela, descobriu que tinha um coração. Se a coquete mais uma vez inspira, anima o corpo enrijecido do Anjo, tanto estimulando Lady Windermere a fugir quanto a voltar, o Anjo também inspira o altruísmo na coquete. Há uma troca positiva entre ambas, e a moral da história não poderia ser mais clara: não há pessoas boas ou ruins, pois o que se vê são apenas as máscaras, e por detrás delas um universo de segredos se abriga.

O coquetismo identitário que Wilde fez de bandeira da própria arte e da vida, e que confere o dinamismo de boa parte dos diálogos entre seus personagens e o movimento de *Lady Windermere's Fan* soa, à luz de sua própria biografia, irônico. Nem toda máscara se sustenta como na peça: a sua própria não se susteve para sempre. A biografia do autor possivelmente só tonifica, sensibiliza leitores e espectadores contemporâneos para algo além da ironia no desfecho dessa peça. Para uma nota melancólica, talvez mesmo trágica, que distingue o esteticismo seguramente transgressivo da pura glorificação do artifício durante a Restauração. Afinal, essa mulher caída, por mais bem-humoradamente que encare seu exílio, não escapa da determinação do passado que se repete na atitude da filha, uma determinação genética bastante alinhada ao conhecimento pseudocientífico produzido a respeito de naturezas perversas pelos pensadores vitorianos. Mrs. Erlynne escolhe assumir o leque manchado da filha como segundo golpe à sua reputação, e o fato de que logra fazê-lo é o elemento inovador. O fato de que ainda *precisa* fazê-lo é que soa datado, e trágico.

O cinismo de Wilde é reativo e está inserido num ambiente hostil, diferentemente da corte de Charles II que alimentava com personagens reais e com o crivo real o espetáculo de

máscaras. As comédias de costumes wildianas deixam entrever a imersão inescapável do autor no mesmo sentimentalismo e binarismo sexual da moral que ele transgride em suas obras e na própria persona que adotou para representar seus ideais estéticos. Se a arte não se pode ocupar da moral ou se a moral julga a arte imoral, sendo o belo a materialização da verdade individual, é porque pouco há de verdadeiro, de sinceramente sensível na moral vigente: o exílio autoimposto do artista é, afinal, a única saída para a sobrevivência da arte num mundo que a subjuga a interesses egoístas e mesquinhos – isso se houver para onde se exilar, como Mrs. Erlynne se exilou. Contrariamente à tendência da época, a peça termina não com a revelação, mas com a afirmação consciente de um segredo. Um segredo que o espectador é forçado a levar consigo para casa e confrontar talvez diante do próprio espelho. Se *The Way of the World* revela o segredo do *deed of trust* em posse de Mirabell e se *The Country Wife* termina irresolvido, *Lady Windermere's Fan* é perfeitamente concluído na manutenção do leque-máscara.

É por meio da paródia de seus próprios dândis, como Algernon e Jack Worthing e seu *masquerade* a que Jack chama *bunburying*, e do emprego de inúmeros paradoxos, que Wilde logra conquistar o público, camuflando no baile de máscaras as faces que ele escancara abertamente, em críticas que seriam desconcertantemente diretas se feitas em meio a discursos que se levassem a sério. No discurso da arte inútil, além de advogar a liberdade de expressão, o autor questiona a validade do artifício mais geral chamado de cultura civilizada que justifica sua razão de ser pela evolução da barbárie, mas que apenas sofisticou e envernizou pela mais fina das máscaras sociais – a que se denomina “natureza” – o cada vez mais selvagem capitalismo monopolista e seus rastros de consumismo desenfreado, massificação da cultura e desigualdades sociais abissais. A arte é inútil porque a realidade dos problemas sociais do mundo é tão evidente que todas as formas encontradas para mascarar-la são francamente inúteis – senão para um fim em si mesmas, ou seja, para a manutenção simbólica do *status quo*.

5.2. Espelho Absoluto

Se em *Lady Windermere's Fan* a denúncia é à máscara, em *Zuleika Dobson* é ao espelho. Porque a heroína do romance e praticamente última personagem relevante ao final dele prescinde de leques ou máscaras. Perfeitamente inocente, ela é perfeitamente fatal. Com seu olhar satírico, alegórico, Max Beerbohm, influenciado pelo decadentismo e amigo de Oscar Wilde, criou uma heroína que, extensão de Becky Sharp, supera-a como a própria

Golden Age do reinado de Edward VII superou em luxo e ostentação aristocrática séculos de uma germanizada monarquia inglesa. Muito em parte, como afirma Priestley em sua divertida crônica histórica, em reflexo do próprio Edward – ou Bertie, como era chamado pela família.

“I was only a child when he succeeded Victoria in 1901, but I can testify to his extraordinary popularity. He was in fact the most popular king England had known since the earlier 1660’s, the five years of Charles II’s Restoration” (PRIESTLEY, 2000, p.9). Assim Priestley introduz esse rei a princípio tímido e severamente inibido em seus talentos sociais pela rotina fatigante de estudos na “stuffy, too German, almost bourgeois” (PRIESTLEY, 2000, p.21) corte vitoriana. Desde William de Orange e sua rainha Mary a corte inglesa fora germanizada, numa mudança radical em relação à ostentação afrancesada da corte de Charles II, e sendo o príncipe consorte Albert alemão, falava-se mais essa língua do que o inglês durante a infância de Bertie. Assim que se casou, porém, o príncipe, por fim economicamente independente, não demorou a criar sua própria *persona*: “indulging a lasting passion for dressing up [...] [his] style of dress and various mannerisms were eagerly copied in high society, not only in London but also in the European capitals he had visited.” (PRIESTLEY, 2000, p.25). Amante de Paris, jogador e inveterado frequentador do teatro, Edward agradou a todas as classes ao distinguir-se da mãe severa e antissocial, e ao frequentar todos os círculos na busca incansável pelo prazer, pela boa e farta comida, pela companhia de belas mulheres. Com um rei que gostava de *play the role*, a corte inglesa retomou algo da opulência performática da Restauração.

Segundo Priestley (2000, p. 31) “a complete extrovert [...] he lacked entirely the inner resources that come from wide reading and much reflection”. Uma perspicaz paródia da era eduardiana¹⁹, *Zuleika Dobson* incorpora e expande alegoricamente esse caráter puramente superficial com que a historiografia sempre retratou o rei e a *high society* que em tantos aspectos o espelhou. Zuleika é uma órfã a princípio pobre que enriquece graças a uns truques de mágica que aprende com um de seus admiradores e pupilos em sua curta carreira de preceptora, e graças ao mesmo não-sei-quê de “nymph to whom men’s admiration was the greater part of life” (despertado também por Mrs. Erlynne e Bathsheba) que precipita sua fama, tornando-a em pouco tempo uma celebridade internacional. Na cena inicial em que descansa após a chegada à casa do avô em Oxford, o narrador comenta como

[s]he seemed to be thinking of herself, or of something she desired, or of someone she had never met. There was ennui, and there was wistfulness, in her gaze. Yet one

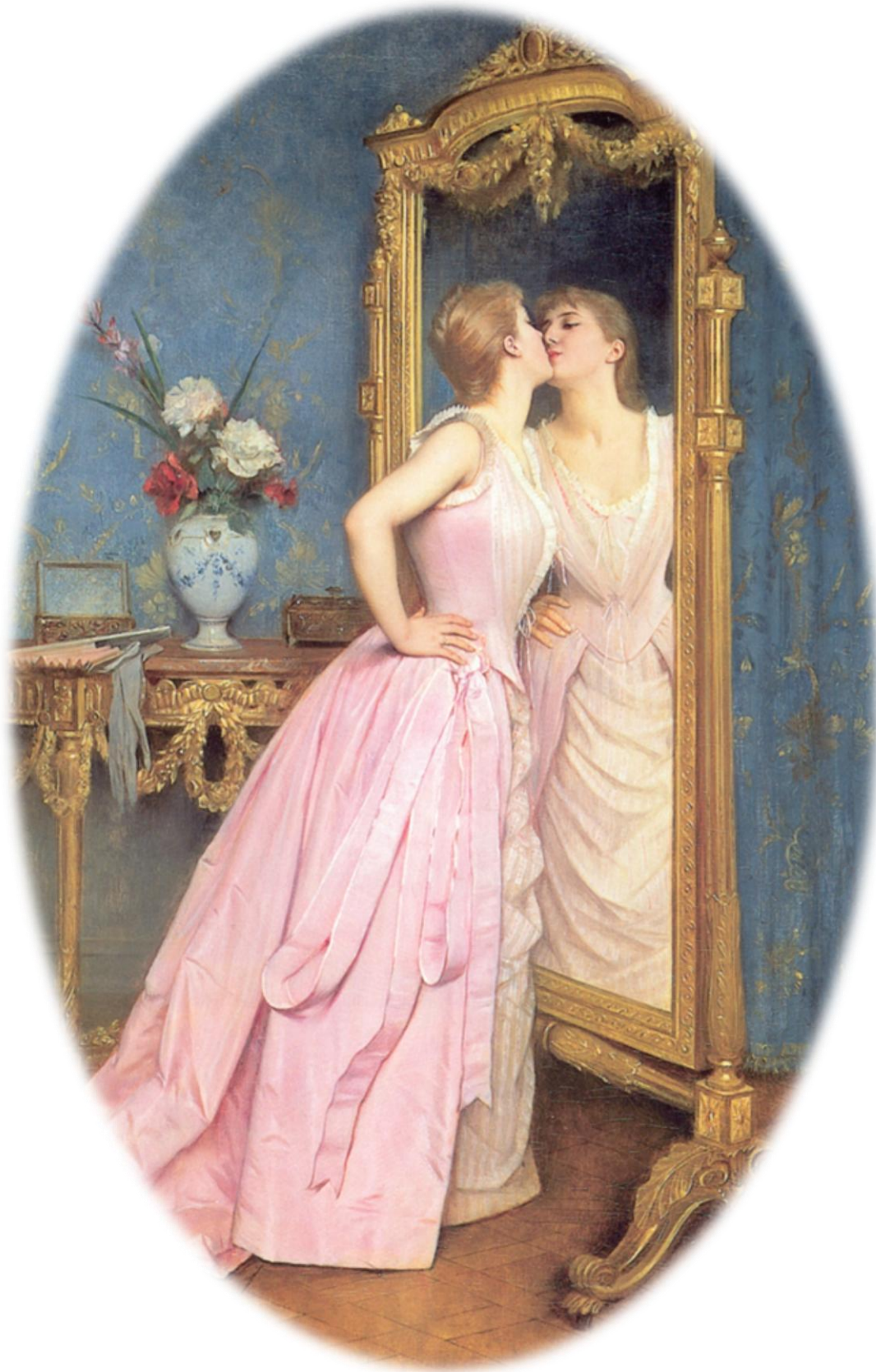
¹⁹ Apesar de Edward VII ter falecido em 1910, um ano antes da publicação do romance, costuma chamar-se Era Eduardiana o período compreendido até 1914, e a cultura que Beerbohm retrata é claramente a de sua própria juventude enquanto graduando em Oxford.

would have guessed these things to be transient – to be no more than the little shadows that sometimes pass between a bright mirror and the brightness it reflects. (BEERBOHM, 2010, p.15)

Perfeitamente superficial, seu langor nada mais reflete do que sombras fugazes entre o espelho e o brilho que ele reflete. Como o rei, essa personagem que vive inteiramente para fora, para o mundo, apenas espelha algo que o autor enxerga de seu mundo. Ela não tem paixão pela sua arte, não a aperfeiçoa além do necessário: não é arte *per se*, à la Wilde, porque apenas uma ferramenta para a sua autopromoção e para atrair as atenções dos homens – bastante útil, nada mais do que útil. E, embora o “great cheval-glass [...] in a great case specially made for it” (BEERBOHM, 2010, p.14) seja seu objeto mais precioso que sempre a acompanha em suas viagens, o narrador faz questão de frisar que “[y]et there was nothing Narcissine in her spirit. Her love for her own image was not cold aestheticism. She valued that image not for its own sake, but for sake of the glory it always won for her” (BEERBOHM, 2010, p.20). Segundo Ellen Rosenman (2011, p.96),

[f]or the skilfull woman, fashion may be [...] a legitimate 'visual art' and the narcissistic mirror-gazing a form of self-portraiture, one whose audience is the woman herself and not a philistine husband who must consult a treatise like [Alexander] Walker's 'Beauty in Woman' to recognize an artful bonnet when he sees one.

Figura 9 – *Vanité* (1889), de Auguste Toulmouche²⁰



²⁰ Fonte: <http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=109640>. Última visualização a 30/03/2016.

Zuleika Dobson, embora “not strictly beautiful” (BEERBOHM, 2010, p.15), é de fato uma artista de sua aparência, como na cena em que é introduzida ao Duque de Dorset em seu vestido de seda flamingo com esmeraldas e o misterioso e simbólico par de brincos de pérolas – uma negra e outra rosa – cuja “difference gave an odd, bewildering witchery to the little face between” (BEERBOHM, 2010, p.31). Ainda segundo o narrador, “though a Greek would have railed at her asymmetry, and an Elizabethan have called her ‘gipsy,’ Miss Dobson now, in the midst of the Edwardian Era, was the toast of two hemispheres.” (BEERBOHM, 2010, p.16). Dotada de uma compleição cigana – um dos mais apelativos e fatais símbolos sexuais na literatura inglesa – logicamente Zuleika enfeitiça o aristocrata, uma paródia do dândi decadentista, mas não pelo amor à própria aparência – como é o caso do duque –, pois mesmo esse narcisismo é uma espécie de subjetividade que não a aflige. Ela ama as atenções, a corte amorosa, as multidões que viram seus olhos em sua direção e a seguem pelas ruas. Paródia das celebridades modernas, alimenta-se do olhar do outro e espelha os mesmos vazios desses olhares. Como o rei que jamais era visto só, ela também, profundamente só, anseia a todo momento por ser envolvida, acolhida pelo seu séquito, como se somente por meio desses olhares confirmasse sua existência e seu valor.

As the homage of men became for her, more and more, a matter of course, the more subtly necessary was it to her happiness. The more she won of it, the more she treasured it. She was alone in the world, and it saved her from any moment of regret that she had neither home nor friends. (BEERBOHM, 2010, p.20).

Essa solidão a distingue drasticamente do duque esteta. Na realidade, em Zuleika Beerbohm parodia o esteticismo ao mesmo tempo em que sinaliza a nova espécie de individualismo destrutivo. As figuras contrapostas não são a coquete e o Anjo, mas a coquete e o dândi. Diferentemente dela cujo maior objetivo é amar,

[h]e was too much concerned with his own perfection ever to think of admiring anyone else. Different from Zuleika, he cared for his wardrobe and his toilet-table not as a means to making others admire him the more, but merely as a means through which he could intensify, a ritual in which to express and realize, his own idolatry. (BEERBOHM, 2010, p.34).

O duque é muito cheio de si mesmo, e ela muito vazia. Seu vazio, porém, é um vórtice de poder, um ímã que atrai para si todas as almas ao seu redor. Ele é talvez o vazio dos tempos, mesmo vazio dos intermináveis jantares de oito a doze *courses*, o vazio dos “long luncheons and dinners [which were] vapid, the women prattling, the men uttering pompous nothings” que, afirma Priestly (2000, p.68), convidavam ao adultério pelo tédio.

It was imperative that he should banish her from his mind, quickly. He must not dilute his own soul’s essence. He must not surrender his dandyhood. The dandy must be celibate, cloistral; it is, indeed, but a monk with a mirror for beads and breviary –

an anchorite, mortifying his soul that his body may be perfect. (BEERBOHM, 2010, p.36-7).

Devoradora de almas, Zuleika “was an empress, and all youths were her slaves [...] no empress who has any pride can adore one of her slaves.” (BEERBOHM, 2010, p. 27). Porque o duque se apaixona e se coloca aos pés dela, o amor dela instantaneamente acaba. Assim como Bathsheba, Zuleika esperava um homem que se impusesse, “the omnisubjugant” (BEERBOHM, 2010, p.27). É como se toda essa geração de hedonistas do início do século XX aguardasse nostalgicamente por esse imperador à la Alexandre, o Grande, ou Júlio César, para unificar e dar um rumo, um sentido épico aos épicos impérios constituídos de pequenos nadas.

Zuleika repudia ainda mais o duque quando ele se declara porque o tornara um ídolo, vira nele a resistência, a integridade humana, o ideal masculino encarnado para competir com sua imperial feminilidade. No desespero por reconquistar o breve amor que ela tivera pela idealização que fizera dele, o duque lista longamente todos os seus títulos, propriedades e todos os privilégios de que ela, enquanto sua esposa, gozaria. Zuleika rejeita-o ainda mais pelo seu esnobismo e vaidade. Como um espelho, ela reflete o vazio de toda aquela pompa que se dobra tão servilmente ao comando dela, tão medíocre, fundado em nada que não sua “incorrigible beauty” (BEERBOHM, 2010, p.75), como ele a chama. Enquanto ele é verdadeiro herdeiro do esteticismo, aluno de Oxford, dotado de inteligência e grandes talentos – embora nenhum senso de humor –, figura brilhante e consciente de quem é, autossuficiente até conhecê-la, ela não se autopropagandeia, não se ocupa do aperfeiçoamento de nenhuma arte ou habilidade, de nada que não seu público, alimentando-se do exterior enquanto ele se alimenta do próprio interior, celibatário como um monge.

Sua vaidade, porém, atrai-o para a mais bela criatura, a ninfa que se transfigura em Madonna, do mito da coquete ao mito do Anjo, por força do olhar apaixonado com que ele se apossa dela assim que a recebe na manhã seguinte ao do apaixonamento. Dessa Madonna ela decairá para “temptress” e outros epítetos menos lisonjeiros depois de rejeitá-lo seguidamente. Somente ela parece digna, porém, de equiparar suas muitas qualidades e ele a princípio não tem dúvidas de sua conquista, como muitos homens que leem erroneamente os sinais do leque.

Num instante de desespero diante da fria negativa, ele ameaça atirar-se no rio para morrer por ela: embora ela o salve, a ideia do sacrifício em seu nome a fascina e ele promete levá-la a cabo no dia seguinte. Numa reunião de seu clube, a Junta, contudo, ele descobre como todos os estudantes estão infectados pelo amor a ela. “I am an epidemic,” diz ela ao avô

ao fim do romance, lamentosa dos estragos dessa assertiva, “a scourge, such as the world has not known. Those young men drowned themselves for love of me” (BEERBOHM, 2010, p.307). Seguindo o modelo do Duque de Dorset, uma espécie de príncipe renascentista dessa quase “one-sexed” Oxford, todos os jovens estudantes se afogam por Zuleika. “Peerless, he was irresponsible – the captain of his soul, the despot of his future. No injunction but from himself would he bow to” (BEERBOHM, 2010, p.84): tendo oferecido sua vida pelo amor dela, como num holocausto ao altar de uma deusa, ele, por orgulho de sua própria palavra, está determinado a fazê-lo.

Todo o romance é o longo processo em que se desenvolve o dilema de suicídio do dândi, permanecendo “the enchantress”, “the goddess”, “the empress”, “the prima donna” quase imutável, quase inacessível. Numa ocasião em que ele desafia um dos admiradores dela, recebendo mesmo seu reconhecimento (“You were splendid,” [BEERBOHM, 2010, p.159]), o duque rejeita “his abject devotion to her. [...] The victory he had just won restored his manhood, his sense of supremacy among his fellows. He loved this woman on equal terms. She was transcendent? So was he, Dorset.” (BEERBOHM, 2010, p. 159). Sentindo sua masculinidade restaurada pela disputa contra outro homem do modo como só se faz, desde a restauração, *between men*, ele tenta pela primeira vez aproximar-se dela, segurando com força seus pulsos, ao que ela o repudia.

I mistook you for Death. I was enamoured of Death. I was a fool. That is what *you* are, you incomparable darling: you are a fool. You are afraid of life. I am not. I love life. I am going to live for you, do you hear? (BEERBOHM, 2010, p.160).

Num derradeiro impulso de resistência, o duque outrora vencido pela *parvenu* burguesa faz esse discurso afirmativo de vida, em oposição ao convite de morte da coquete/*femme fatale*. Como que confirmasse aquilo contra o que ele tenta lutar, a furiosa Zuleika chama-o “miserable coward” (BEERBOHM, 2010, p.161) e se recolhe para lavar as mãos, “[w]ith a sense of contamination”, (BEERBOHM, 2010, p. 161) num eco da clássica cena de Lady Macbeth – que é, afinal, a própria encarnação da feminilidade fatal. É o duque quem “contamina” as mãos de Zuleika com um suspiro de vida, interferindo em sua esterilidade virginal. Mesmo quando ele se mostra páreo para ela, com sua masculinidade revigorada, ela o afasta e se sente violada: ela é, afinal, pulsão de morte como ele previra, embora também tola, e talvez por isso mesmo mais perigosa. A mais perigosa *femme fatale* é a que não passa de uma fria coquete.

Ao vê-lo sob a sua janela, expectante, ela lhe atira uma tina de água, o que, por fim, resulta na desilusão do apaixonado. Ele desiste de morrer por ela, mas pouco depois descobre

que as tais corujas negras pousaram nos parapeitos da sua residência ducal no campo – o que, contava a lenda, significava a morte próxima do duque. Isso faz com que ele volte definitivamente à decisão do suicídio, aceitando o destino imposto pelos deuses. Zuleika escreve uma carta exigindo o cumprimento da promessa e vai vê-lo, declarando, enfim, amá-lo: ao vê-lo resolvido a suicidar-se por conta da profecia, ela, porém, mata quase instantaneamente seu amor. O duque enfim se mata com o uniforme da *Order of the Garter*, a mais nobre ordem da cavalaria britânica, com toda a majestade do verdadeiro dândi. “He would go forth as he was. He would be true to the motto he wore, and true to himself. A dandy he had lived. In the full pomp and radiance of his dandyism he would die.” (BEERBOHM, 2010, p.251). Artista de si mesmo, ele prepara para si a morte trágica que acredita merecer e dignificar seu nome. Como toda uma casta já quase tão fantasmagórica quanto os imperadores de mármore da cidade medieval também assim descrita por Hardy em *Jude*, o duque caminha orgulhosamente para um fim determinado por ele e pela sua tradição familiar, um fim tão vazio nos novos tempos quanto o vórtice do amor que primeiro o consumiu.

Como uma verdadeira imperatriz, Zuleika comanda não apenas seus súditos, mas também seus próprios sentimentos. Ela ama e desama ao seu próprio contento, nos caprichos da menina mimada sob a posse das rédeas do mundo. Finalmente preocupada, na conclusão, ela não se ocupa tanto do remorso pelo desastre em massa que causara pela sua invasão imperial à cidade, mas do estrago que pode vir a causar no futuro. “She realised the truth of what the poor Duke had once said to her: she was a danger in the world... [...] What if the youth of all Europe were moved by Oxford’s example?” (BEERBOHM, 2010, p.305). Esse perigo então a comove momentaneamente, e ela decide tornar-se freira. “I want to be out of the world. I want to do no harm,” (BEERBOHM, 2010, p.308) diz a imperatriz ao avô com toda a atitude de uma criança arrependida de alguma arte. Ao contar sua própria história de muitas paixões, porém, o avô acaba por demovê-la da ideia do claustro e, ao invés de resguardar-se pelo bem-estar coletivo, ela se decide por uma nova invasão: Cambridge.

Assim como em *Vanity Fair*, os movimentos da coquete em *Zuleika Dobson* simulam avanços e recuos militares, com objetos de artilharia, como as pérolas que mudam de cor para anunciar o amor ou o não-amor de Zuleika (território vencido ou perdido pelo duque), e com o sítio demorado à torre central representada pelo aristocrata dândi. A jovem invade a cidade universitária majoritariamente masculina e antiga, carregada de tradições milenares, e com seu “inborn craving”, seu “meio escondido” majestoso, inexplicável e indomável, conquista imperialisticamente, pouco a pouco, todos os espaços, como o próprio

império britânico conquistara territórios em África e Ásia, dizimando ou subjugando a juventude, a energia vital e de renovação de cada colônia. Como uma conquistadora incansável, parte para uma nova cidade universitária que concentra o poder intelectual jovem da nação. E ela vence precisamente porque seu mais ilustre conquistado espalha a notícia, numa postura derrotista, de que ela não pode ser vencida. Como pescadores atraídos pelo canto da sereia, todos se entregam hipnotizados às águas mortais, sem oferecer qualquer resistência.

Figura 10 – *Advice to caddies* (1900), de Charles Dana Gibson²¹



Mais do que representar de maneira farsesca, satírica o horror vitoriano da extinção da ordem pelos individualismos monstruosos dos quais o feminino corrompido da *femme fatale* é a imagem mais aberrante, e em *Zuleika* elevado à última potência, Beerbohm frisa que “[h]er own intrinsic radiance was not at all that flashed from her. She was a moving reflector and refractor of all the rays of all the eyes that mankind had turned on her” (BEERBOHM, 2010, p. 90). Assim, se *Zuleika* é vazia e morte, é porque isso é tudo o que ela pode refletir da sociedade da qual é um espelho. É, porém, tola e às vezes mesmo infantil, como se percebe em sua momentânea resolução de ser freira, o que denota que o mundo descrito pelo autor está nas mãos de uma elite tão rasa e infantilmente despótica quanto ela.

²¹ Fonte: <http://www.printsoldandrare.com/golf/>. Última visualização a 30/03/2016.

Ao tratar das famosas beldades eduardianas amplamente comercializadas em cartões postais, Priestley (2000, p.71), contemporâneo de Beerbohm, conta como

[t]hey were altogether too feminine, almost swooning with it, and were so many very pretty sexual objects, not persons [...] they were not photographed and presented to the public as persons, but just as so much generalised femininity, like the women who arrive in young men's erotic dreams.

Por ser assim tão perfeitamente feminina, mesmo às vezes acriançada em suas ilusões imperialistas, Zuleika é mais ameaçadora. É uma ilusão de consumo como tantas outras mulheres nesse período de intensa comodificação do corpo da mulher. Devido em grande parte aos inúmeros casos amorosos de Edward VII, a era foi retratada sempre como de grande descarga sexual após décadas de severo vitorianismo. Hedonistas, superficiais, adúlteros, hipócritas, vaidosos, mas elegantes – assim são retratados geralmente os eduardianos da *high society*. Segundo Priestley ainda, e em oposição à aristocracia da Restauração, essa nobreza codificada por altos padrões de autodisciplina estética e moral, e ao mesmo tempo assídua por toda sorte de prazeres, não tinha compromisso cultural com as artes, com o investimento no bem-estar social. À exceção talvez do próprio rei que cumpriu suas obrigações de chefe de Estado com todo o seu garbo de dândi, a nova ordem parecia ser, enfim, o narcisismo que boa parte dos vitorianos vinham esperando para deixar aflorar. Para Priestley (2000, p.61),

[i]t might be found that any society nearing the end of its high time, making hay while the sun still shines, overdoes everything. Exaggerating all its features, it pulls itself out of reasonable proportion. It does not tamely follow fashion, it is now fashion-mad. [...] Self-indulgence is no longer idle and easy but almost ruthless, as if it represented some rigid and wearing duty. [...] I think that obscurely, just below the conscious level, there was a vague feeling that the end was almost in sight, that their class was now banging away in the last act. So they overdid everything.

Embora incrivelmente alegórico, o romance de Beerbohm é talvez o mais trágico de todos os romances aqui analisados. E não tanto pelas mortes em massa, mas pelo quão pouco elas nos afetam, levando em conta que a multidão espelhada por Zuleika é um vácuo de qualquer sentido. Ela é a vaidade pela vaidade, sem mercenarismo e sem mancha moral, sem vícios, sem ontem ou amanhã, puro movimento, vontade de potência autossuficiente e autoinduzida, sem qualquer justificativa para o movimento para além do mover contínuo e indiscriminado no espaço, na crescente (des)territorialização de mentes e corações, e dissolução de almas. A *Oxford Love Story* do subtítulo não é uma história de amor senão do amor a si mesmo, nem se restringe a Oxford: é a história da paulatina e bem-sucedida carreira militar de uma rainha absoluta que dizima a juventude de um povo como se fora de fato uma epidemia. É a história do triunfo desastroso do feminino, de homens dandificados, efeminados

pelo narcisismo esteta, que não podem fazer frente ao avanço da Nova Mulher, esse mito avassalador desde fins do século XIX.

Se Moll, Becky e Mrs. Erlynne mercenariamente roubaram fortunas, Zuleika, a mais jovem e inocente delas, roubou almas. O feminino descompensado extirpou a fibra moral, qualquer vontade de potência positiva dessa sociedade que se acreditava ordenadamente bipartida pelo gênero. E a culpa dos dândis efeminados foi de se preocuparem demais com seus paletós e sapatos ao invés de conterem essa onda destruidora pelo devido emprego da tal masculinidade imponente que lhes deveria ser natural – e que ninguém parecia suficientemente iluminado para explicar porque não era.

À luz da psicanálise freudiana que teorizou “a fusion of varying archetypical females,” Kaye afirma que a Salomé de Wilde “is alternately a peevish, erotically discerning girl, an unwordly adolescent [...] and a woman who prostitutes herself by cannily bargaining for sexual favors” (2007, p.57). Freud localiza a sexualidade no inacessível inconsciente, e mais precisamente no id, a instância da psique humana de onde provêm os instintos, os complexos e os traumas mais profundos. O caos parece finalmente instaurado no mundo e *Zuleika Dobson* pode ser lido como um riso irônico ante ao fim iminente, um convite simpático de um cavalheiro a outro para que se sentem em suas varandas eduardianas com seu *brandy*, bem ao estereotípico pragmatismo inglês, e aguardem pela invasão dessa horda de anáguas incandescentes. Mais ironicamente talvez seja o fato de que a invasão chegou, de fato, para a Inglaterra e para a tão inimizada França, na soleira de casa, mas não pelas temidas anáguas, e sim pelas botas e capacetes alemães com que os moralistas não pareciam se preocupar. “The Edwardian was never a golden age, but seen across the dark years afterwards it could easily be mistaken for one.” (PRIESTLEY, 2000, p. 57).

Figura 11 – *The Weaker Sex II* (1903), de Charles Dana Gibson²²



Sob as asas do Anjo da Morte, Jokanaan gritou sua profecia de que “all women shall learn not to imitate her abominations” (WILDE, 1997, p. 732). Ainda assim, com sua dança pagã dos sete véus Salomé cobriu das pegadas de seus pezinhos de menina a poça de sangue do capitão assírio que se suicidara por amor a ela. E diante de seu trunfo, da cabeça decepada do profeta, ela disse como num mantra de bruxa:

Well, thou hast seen thy God, Jokanaan, but me, me, thou didst never see. If thou hadst seen me thou wouldst have loved me. I, I saw thee, Jokanaan, and I loved thee. Oh, how I loved thee! I love thee yet, Jokanaan, I love thee only.... I am athirst for thy beauty; I am hungry for thy body; and neither wine nor fruits can appease my desire. What shall I do now, Jokanaan? Neither the floods nor the great waters can quench my passion. I was a princess, and thou didst scorn me. I was a virgin, and thou didst take my virginity from me. I was chaste, and thou didst fill my veins with fire.... Ah! ah! wherefore didst thou not look at me, Jokanaan? If thou hadst looked at me thou hadst loved me. Well I know that thou wouldst have loved me, and the mystery of love is greater than the mystery of death. Love only should one consider. (WILDE, 1997, p.741).

No primeiro narcisismo da infância, a princesa procura no olhar do outro o espelho, o primeiro amor de si mesma. Ela dança contra a sua vontade, simulando o jogo precoce que

²² Fonte: <http://www.rockwell-center.org/essays-illustration/the-weaker-sex/>. Última visualização a 30/03/2016.

não entende, antes mesmo de saber ao certo quem é. “It is strange that the husband of my mother looks at me like that. I know not what it means. In truth, yes I know it.” (p. 721). Ao despir um a um de seus véus, revela-se: seu desejo é o espelho de sua beleza nos olhos de seu amor. Inocente em princípio, bárbaro em execução. Os olhos da morte do Pai refletem-lhe, contudo, apenas a morte. Os lábios do primeiro amor têm o sabor amargo da morte. E Salomé se perde, por fim, à espera de encontrar nos olhos vazados de morte de Jokanaan o reflexo divino e perdido – se jamais encontrado – da plenitude do ser.

CONCLUSÃO

Quand je vous aimerai?
 Ma foi, je ne sais pas,
 Peut-être jamais, peut-être demain.
 Mais pas aujourd'hui, c'est certain!

L'amour est un oiseau rebelle
 Que nul ne peut apprivoiser,
 Et c'est bien en vain qu'on l'appelle,
 S'il lui convient de refuser.
 Rien n'y fait, menace ou prière;
 L'un parle bien, l'autre se tait,
 Et c'est l'autre que je préfère;
 Il n'a rien dit mais il me plaît.

[...]

L'amour est enfant de bohème,
 Il n'a jamais, jamais connu de loi;
 Si tu ne m'aimes pas, je t'aime;
 Si je t'aime, prends garde à toi! (Prends garde à toi!)
 Si tu ne m'aimes pas,
 Si tu ne m'aimes pas, je t'aime; (Prends garde à toi!)
 Mais si je t'aime, si je t'aime;
 Prends garde à toi!

[...]

L'oiseau que tu croyais surprendre
 Battit de l'aile et s'envola.
 L'amour est loin, tu peux l'attendre;
 Tu ne l'attends plus, il est là.
 Tout autour de toi, vite, vite,
 Il vient, s'en va, puis il revient.
 Tu crois le tenir, il t'évite,
 Tu crois l'éviter, il te tient!

“Habanera”, da ópera Carmen

Estudar um modelo desviante do estabelecido pelo *status quo* desde o século XVIII é forçosamente estudar o processo por meio do qual a epistemologia ocidental, ou as técnicas de poder de Foucault tornaram o pensamento filosófico um pensamento fundamentalmente dualista. Analisarei, pois, a bela engenhosidade da retórica burguesa, que bebeu cautelosamente de todas as suas fontes para propor, instaurar e preservar uma narrativa de mundo e de humanidade que se alimenta, se abastece de suas próprias contradições.

Vejamos o primeiro ponto essencial que a epistemologia iluminista teve de confrontar: bem antes de Nietzsche, os filósofos, como Schopenhauer e Kant, já se debatiam seriamente com a questão da morte/não-existência de Deus. De algum modo o século XIX preserva as religiões, mas não o imperativo espiritual: como as instituições de poder secularizam-se e democratizam-se, o aspecto religioso passa a concentrar-se exclusivamente no foro íntimo, deixando a arena pública aos discursos temporais e mundanos, como a ciência, a filosofia, a

política, a psicanálise. Há que se dirigir a atenção, porém, ao vão deixado pelo princípio unificador unitário que deixou órfã de símbolos sólidos e, portanto, sentido para a vida, toda uma civilização. Talvez atrapalhada com a multiplicidade de discursos que proliferaram no século XVIII propondo respostas às perguntas mais prementes, ou talvez já ciosamente consciente da melhor tática com que abordar esse vácuo ontológico como nunca tão agudamente sentido, a aparelhagem centrípeta (mas polimorfa) do poder discursivo investiu toda a sua atenção no próprio princípio desintegrador, no próprio caos, na própria *falta*.

A insatisfação, a falta ontológica hoje obviamente já cristalizada como a própria essência da humanidade, é o conceito que move o sistema. Poderíamos chamá-la também de consciência da morte, da finitude, mas aí estaríamos nomeando o inominável, e, como diz Foucault (2015) a respeito do trato do “sexo” no Ocidente a partir do século XVIII, é fundamental dizer muito, narrativizar, devassar, escancarar, mas nunca diretamente. Pode-se dizer, inclusive, que uma das formas de construir essa falta foi precisamente por meio dos novos rumos da plural sistematização do sexo – segundo Foucault, “o segredo” (p. 39).

Na economia mais específica do capitalismo, a falta é o que move o desejo, justifica e alimenta o consumo. É necessário que em tudo sempre falte algo mais, mesmo no próprio sistema político-econômico e social, sendo o eterno adiamento da felicidade o que garante a existência do sistema e o que mantém a ilusão de infinitude em oposição à realidade inescapável da morte. Nunca um sistema funcionou tão articuladamente sobre sua própria desconstrução, contínua e ininterrupta. Sempre foi necessário detestar, resistir às formas de poder instituídas, como os príncipes ou a Inquisição, mas nunca antes da ascensão da burguesia as transgressões foram tratadas com tanta (aparente) leniência, com tão poucas execuções, torturas ou genocídios declarados, explícitos em seu nome. Faz parte da experiência de ser burguês rejeitar aspectos fundamentais do sistema de valores burguês. A esfera de poder do dono da bola depende agora, afinal, do exercício das potencialidades, ainda que limitado, de todas as vozes sociais. Todos têm de acreditar que sua opinião, que sua própria existência *importa*, como a de um herói de um romance – o romance em si, aliás, instrumento-chave da educação burguesa na prática de se narrativizar a própria vida e de buscar para essa narrativa um princípio, ainda que provisório e simplista se comparado à complexidade da vida humana. A prática da leitura de romances tece o individualismo na medida em que desloca o sentido e a centralidade da vida ao herói, fazendo crer ao leitor que ele também, se descobrir sua missão no mundo, encontrará a plenitude. Enquanto na Idade Média a religião determinara o caminho para a plenitude, a retórica burguesa que prega a liberdade desloca a plenitude para a gratificação do desejo, e devassa os desejos para

magnificá-los, adia-los e pluralizá-los perpetuamente, no princípio da falta. Para isso, o registro tão calculado de todos os desejos.

A permanência não sobrevive sem a mudança, como teorizou Fernand Braudel, nem a mudança sem a permanência. Todas as minorias, antes os heréticos, no século XIX as aberrações contra a natureza, no século XX os comunistas, todos são estudados e devassados pelos discursos de controle (inclusive e principalmente os de autocontrole) com a finalidade de serem, ao final, se lograrem sobreviver até lá e assim provar sua durabilidade simbólica, cooptados, absorvidos, integrados. O que me fascinou quando primeiro li *The Brave New World* (1941) que não conseguiu me fascinar em *1984* (1948) foi a consciência de que a grande genialidade do poder é funcionar sem a violência física institucionalizada, na sujeição da identidade do indivíduo à construção das instâncias de poder legítimas, como imaginado por Aldous Huxley e em oposição ao totalitarismo absoluto de George Orwell. Nenhum poder logra impor-se absolutamente de fora para dentro se não é capaz de mesclar-se à própria consciência que o indivíduo tem de si mesmo. Por essas e outras, tudo parte da língua, que é o código mais primordial de todas as formas de sociabilidade: dominar a língua é dominar um povo, uma forma de violência sutil mais paralisadora do que a tortura física, porque deformadora da mente, transferindo a o monopólio as ferramentas para a construção das identidades individuais do próprio indivíduo para as instituições e instâncias de controle. Quando o povo se apropria da língua, ele cria conjuntamente todas as necessárias prisões culturais inescapáveis do convívio social.

A mudança é a “alma imoral” de Nilton Bonder, é o carnaval de Bakhtin, é o orgasmo de Georges Bataille, que cria a ilusão de continuidade. É o caos que devolve ao homem uma ilusão de plenitude, pregressa ou futura, que distensiona a ordem, o superego coletivo da civilização, o corpo social rijo e descontínuo, o universo sistematizado do trabalho, da tensão acumulada na necessidade imperiosa do corpo que justifica a produtividade autorregulada, essa sístole que precisa da diástole da festa para celebrar ocasionalmente a morte amedrontadora que as esferas da ordem precisam expulsar para fora de si para continuarem funcionando. Sedutora, a morte, único sentido inegável para a vida, única certeza geral e irrestrita, deve ser mantida fora de casa. Se todos se lembrarem de que irão morrer a todo momento, terão uma urgência bastante antissocial e incontrolável de *viver*, e o sistema não pode comportar tanta abundância irrestrita de vida, assim como não pode comportar o desejo espaçoso da coquete.

A alma imoral é apenas uma alma: ela carece do corpo em que agir e materializar suas pulsões, e o corpo é a permanência, o conjunto das heranças das tradições, o acúmulo de

nossas construções coletivas, o elemento cultural e, segundo Nietzsche, contranatural por princípio. Nietzsche, na construção do *Übermensch*, compele o homem a viver sob o princípio da morte em toda a sua plenitude, superando em toda a sua vontade de potência o superego coletivo freudiano da cultura: como realidade social, porém, esse herói nietzschiano é insustentável para si mesmo, pois a transgressão, como Foucault teorizou, não vive sem a interdição. As regras a serem quebradas, as limitações a serem superadas são a materialização da própria ordem, e o indivíduo absoluto que se contrapõe em absoluto ao corpo social anula a lógica de sua própria existência. É no equilíbrio ou na alternância desses opostos que cada um de fato existe. Pode-se dizer que isso também é uma construção, mas o princípio dessa dualidade é a própria morte, que se inscreve numa relação de complementaridade com a(s) chamada(s) vida(s). Figuras como a coquete são essenciais porque expressam claramente essa alternância entre opostos.

Deus morreu, mas, mais importante que isso, ele nunca existiu como um absoluto. A retórica una, unificada, a um tempo caótica e coesa, a um tempo cerceadora e libertadora pela própria força de seu cerceamento unidirecional, já não mais deu conta das ansiedades humanas. Foi necessário já na Idade Moderna as reformas protestantes criarem e empoderarem o Diabo: não se podia esperar que apenas um céu contivesse tantas subjetividades, era necessário delimitar pelo medo, pois o gosto é relativo, *queer* demais. Bipartiu-se gradativamente a psique humana, e com isso conseqüentemente – ou teria sido o contrário? – todas as esferas do coletivo, numa busca não consciente por melhor gerenciar a falta ontológica do *ser* (não o do ente, mas do verbo).

Nancy Armstrong sugere, em acréscimo à desmitificação do discurso de repressão sexual, por Foucault, que essa psique coletiva bipartiu-se em feminino e masculino, demarcando ideais imaginários, reconhecidamente ilusórios por parte dos pensadores contemporâneos, cada qual num formato biológico preciso – com todo o esforço de exatidão científica do Iluminismo. À mulher cabe ser isso; ao homem, aquilo, mas todos sabem nos silêncios de sua consciência e bom senso que cada um é dois, três, quatro, infinitos “eus” em um só corpo. Todos coqueteamos com nossas identidades. A ilusão da bipartição, todavia, como é da natureza de toda ilusão, é empoderadora, por mais que se diga o contrário: ela oferece uma esfera de poder a cada corpo biológico, reafirmando paralelamente, contudo, a falta essencial que os manterá em movimento, no movimento necessário da evolução – não a evolução progressista, mas a evolução darwiniana da preservação da espécie.

Manter-se estagnada é a contribuição da mulher ao sistema, ao corpo social, à permanência: dedicar-se ao menos parcialmente a servir à demanda do *ser* estanque pré-

determinado, em oposição ao *sendo* plural, contínuo e caótico, é sua contribuição legitimada, e também seu lócus de proteção e segurança. Cada mulher não tem de contribuir, ou ao menos nem sempre, mas a maioria o faz com frequência porque é seguro, uma zona de conforto criada especialmente para elas. A bipartição do humano em dois gêneros teorizada por Thomas Laqueur pareceu necessária para reorganizar essas esferas de poder, ou melhor de potência, que oferecem algum sossego coletivo, a ilusão de ordem. O comércio, o mercado precisa de intervalos de paz entre os povos: foi para findar com as guerras medievais que se criaram as nações e a diplomacia. Prevê-se, contudo, que toda e cada mulher transgrida, pois ela não é a ideia estanque, criada, construída, domesticada, mitificada, do Anjo: ela é o *sendo*, cada um de nós é, e deve a esse *ser* fabricado, genuinamente, apenas parte constituinte de si, podendo contribuir mais pela intenção, voluntariamente e em detrimento dos impulsos indomesticados do que Freud chamou id, mas nunca sempre e plenamente. Embora se possa ocasionalmente representar uma ideia, é impossível *sê-la*.

O romance enquanto gênero literário, com seu compromisso realista, seu estudo das possibilidades de satisfação do indivíduo e os dilemas de sua integração ao corpo social, abrange e intensifica essa falta, e explora à exaustão essa angústia de ter de se investir no *ser*, ao mesmo tempo oferecendo a ilusão reconfortante do equilíbrio final, do desfecho, que reinscreve, como a própria sociedade, como o próprio poder disciplinar, a transgressão à ordem. O romance vitoriano é essa miniaturização graciosa, necessária e sedutora do poder disciplinar. Enquanto o princípio unificador dos romances modernistas envolverá um ou outro aspecto dessa “falta”, o romance vitoriano, embora transbordante de questionamentos conscientes ou inconscientes, coquetemente, nas atribuições de sua centralidade discursiva, busca sempre arrematar as narrativas com alguma resposta, ainda que sugerida, tímida, envergonhada de si mesma. Em geral, culmina tudo em crítica social, como em Thomas Hardy, George Eliot, no próprio Thackeray. Ou, mais frequentemente, a promessa de satisfação que os autores se veem impelidos a dar não é tanto na solução objetiva para os dilemas da humanidade, mas na gratificação subjetiva, nos casamentos felizes, sucessos profissionais, prosperidades econômicas. Segundo Richard Kaye, porém, o foco se desloca do sexo em si para o desejo, para o adiamento da gratificação de que a prática e o refinamento do flerte, que ele analisa, é a materialização mais sintomática: nisso a sociedade vitoriana ganha sua fama de hipócrita e repressora, nessa manifestação não-declarada, mascarada da “falta” que ela mesma parece ter criado, mas que na verdade apenas normatizou e instrumentalizou em seu benefício.

O homem, todo homem, vale frisar, também anseia – se já não o expressa em alguma medida – pelo aspecto do *sendo* que é dado por feminino – porque, afinal, cada ser humano contém todos os *seres*, e nem apenas esses dois, num *sendo* ininterrupto e inesgotável, em variados níveis e tipos, em combinações únicas. Se o masculino é codificado como o ímpeto ativo, criativo, e por isso desregulado, excessivo, necessitado da sociabilidade do feminino para conter seus excessos, já se evidencia no desejo de tantos homens heterossexuais pelo mito do Anjo ainda hoje esse elemento nostálgico autorreflexivo, essa quase saudade da quietude, do silêncio e descanso, da permanência, da estagnação, que prolifera em imagens da casa como santuário sagrado, da aposentadoria, em várias idealizações românticas do feminino e, em última instância e inconscientemente, na configuração clássica do retorno ao útero materno. Observa-se – e nem sempre se pode, de fato, observar – a ânsia também, por parte dos homens, de darem vazão à sensibilidade do modo como ela fora codificada (lágrimas, gestos afetuosos), às emoções mais tenras, à vulnerabilidade, à incerteza, a todas as esferas consagradas ao feminino.

A fixação e progressiva absorção do conceito de homossexualidade pelas esferas discursivas oficiais visaram a açambarcar esses aspectos no corpo do homem, e os aspectos contrários no corpo da mulher, mas persiste a dificuldade de se separar as categorias de feminino e masculino da chamada “orientação” sexual, que nada mais é do que a qualidade sexual, mais propriamente erótica do desejo, não algo passível de ser “orientado” externamente e enquadrado em corpos, ou contido em comportamentos específicos. Eu diria ainda, uma qualidade bem mais múltipla, variada, colorida do que se deseja crer. Na normatização do homossexual, e mesmo na do bissexual, muitas das pessoas que encontram na nova categoria, a princípio, espaço de legitimidade para dar vazão aos seus desejos acabam por se verem também tolhidas na pluralidade de *seres* que as constituem, pois o novo problema atualmente talvez não esteja mais tanto em reconhecer desejos desvirtuantes da antiga norma vitoriana, sendo a norma já suficiente e justamente combatida, mas em combater normatizações do desejo em geral, especialmente as bipolares, e aceitar que o desejo humano é multidirecional e que são as manifestações polarizadas, em qualquer enquadramento, sim, a exceção à regra. Trata-se, afinal, de ressuscitar a representatividade do desejo espaçoso e pervasivo de figuras como a coquete.

Quando a coquete se olha no espelho, é toda a sociedade de cada tempo que se vê refletida, pois, assim como libertino, ela é a autoconsciência desnudada de sua sociedade e de tudo o que se busca ocultar sob a aparência de natureza. Ela é para a vida e para a literatura, afinal, o que Nell Gwyn e Elizabeth Barry foram para a Restauração, e, mais tarde, o que

Sarah Bernhart e Ellen Terry foram para a Belle Époque: a síntese mimética de seus tempos. Suas perturbadoramente verdadeiras obras de arte.

“Your beauty troubled me. Your beauty has griveously troubled me, and I have looked at you too much. But I will look at you no more,” diz um perturbado Herodes, em *Salomé*. “Neither at things, nor at people should one look. Only in mirrors should one look, for mirrors do but show us masks” (WILDE, 1997, p.738).

Olhar para a coquete é olhar para um espelho e ver nele refletida a máscara, a cultura de um tempo e de um lugar. Como seu objetivo é agradar, a coquete tem de conhecer a fundo o que agrada ao seu público, e sua vaidade decorre tantas vezes mais da posse dessa consciência sofisticada das engrenagens que movem o sistema do que propriamente de sua aparência – na verdade tantas vezes reduzir a vaidade coquete à sua aparência é uma forma de desmerecer sua função crítica tanto na realidade quanto na ficção. Não é à toa que é comparada a ninfas e sereias: sua fachada magnífica distrai os olhares da metade bestial que a sociedade que a criou não quer confrontar. E não é por acaso que a penetração analítica e a sagacidade na mulher foram por si só vistas como coquetes por observadores ao longo da história: desejo de conhecimento é desejo de poder, como na Eva bíblica; é vaidade, impulso coquete. A construção milenar de Eva, princípio genético da cultura judaico-cristã, espelha a força de ruptura e a aloca no feminino, faz do feminino a própria ruptura. A mulher é a costela do homem: ela não apenas nasce com o pecado original da falta, mas inaugura a falta naquele que fora uno.

A retórica burguesa funda-se nessa falta primordial – que desde o Judaísmo significara a falta de Deus, mas que nos novos tempos é a falta inerente ao ser humano. Segundo Simmel (2006, p. 110) em sua última e mais significativa consideração acerca do coquetismo, em *Filosofia do Amor*:

há muitas coisas diante das quais a vida não pode, apesar de tudo, simplesmente declinar toda relação, mas diante das quais ela não possui ponto de vista evidente nem imediatamente sólido; nosso agir e nosso sentir não se inscrevem bem, por sua própria forma, no espaço que elas lhes oferecem. Começam, então, os passos adiante e atrás, as tentativas de reter e largar, e, nas oscilações dessa dualidade, esboça-se a relação fundamental deveras incontornável do ter e do não-ter.

O “meio escondido” da coquete, “a relação fundamental deveras incontornável do ter e do não-ter” metaforiza, essencializa, afinal, o ser-ou-não-ser hamletiano, a própria vida que não se completa, a intangível e inatingível natureza do desejo. Pois a coquete não comunica apenas poliamor, e talvez sequer seja qualquer amor além do amor a si mesmo – aquele desejo de completude que impele Salomé a mergulhar nos olhos da morte. A coquete comunica

desejo puro, simples, plural, desnecessário, e tinge de desejo tudo aquilo que toca, como um Midas tinge o mundo do belo, mas frio ouro. Desejo não é sexo, não precisa de gratificação, de consumação: os mais sábios inclusive reconhecem que ter seus desejos concretizados é a própria morte do desejo. “In this world there are only two tragedies. One is not getting what one wants, and the other is getting it. The last is much the worst, the last is a real tragedy!” (WILDE, 2009, p. 66).

A coquete como eu a vejo tem algo da força do erotismo de Audre Lorde (2000, p.530), que afirma que “[t]he erotic is a resource within each of us that lies in a deeply female and spiritual plane, firmly rooted in the power of our unexpressed or unrecognized feeling.” O erotismo da coquete está não apenas em fantasias sexuais e desejos sexuais reprimidos por uma cultura presumidamente reprimida: os prazeres do corpo nunca foram tão escancaradamente explorados quanto no século XX, em especial a partir da revolução sexual da década de 1960. Não, o erotismo coquete está na falta, no reconhecimento e negociação com a falta que se elegeu por propulsora do sistema capitalista: a falta de si de que ela sempre se elude, criando a imagem de autossuficiência e plenitude que reflete um desejo impossível na ilusão de sua possibilidade.

Na fantasia do poder absoluto sobre o mundo, que nada mais é do que o poder absoluto sobre nós mesmos e nossos mecanismos internos – muito bem parodiado em *Zuleika Dobson* –, a coquete permanece aristocrática. Em sua insaciedade e mercenarismo, é a quintessência burguesa. Ela é tudo e é nada porque a um tempo está e não está, por detrás de seu hábil leque ou de sua perfeita máscara – segundo Wilde, a essência da metafísica, do ser. E esse *ser* ideal, o “pássaro rebelde” de Carmen, unidade de todos os “eus” que buscamos na coquete sob o nome de amor, que aguardamos que ela revele, despindo um a um seus véus... Esse ser mostra-se cada vez mais, na economia engenhosa do desejo, o amor narcísico primevo, inabalável e absoluto em si mesmo. Entre o abrir das cortinas do teatro da Restauração e o seu descer na Belle Époque, ela pode tê-lo revelado. Ela: a ninfa, sereia, serpente, deusa, imperatriz... Mulher de muitos nomes. Ou de nenhum. Que pertence a todos. E a ninguém.

Mulher de Leque

*Para longe o que falo:
o que sinto, o que penso.
Para o reino do vento*

*Para longe o que calo:
para o único momento
Que se há de ver imenso.*

*Entre o que falo e calo,
há um leque em movimento.
Mas eu, a quem pertença?*

(Cecília Meireles)

Figura 12 – *Carmem*²³



²³ Fonte: <https://i.ytimg.com/vi/7ffW2VDbAJw/maxresdefault.jpg>. Última visualização a 30/03/2016. Fotografia de uma apresentação não identificada da ópera *Carmen*, de Georges Bizet.

REFERÊNCIAS

ANONYMOUS. *The coquette; or, Florence de Lacey*: a novel. London: J.S. Pratt, 1846.

ARAVAMUDAN, Srinivas. *Enlightenment Orientalism: resisting the rise of the novel*. Chicago: The University of Chicago Press, 2012.

ARMSTRONG, Nancy. *Desire and Domestic Fiction: a political history of the novel*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

_____. A moral burguesa e o paradoxo do individualismo. In: MORETTI, Franco (Org.). *Romance, I: a cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 335-374.

AUERBACH, Nina. *Woman and the Demon: the life of a victorian myth*. Harvard: Harvard University Press, 1982.

AUSTEN, Jane. *The complete illustrated novels of Jane Austen, v. 1*. London: Chancellor Press, 2005a.

_____. *The complete illustrated novels of Jane Austen, v. 2*. London: Chancellor Press, 2005b.

BALLASTER, Ros. *Seductive forms: Women's Amatory Fiction from 1684-1740*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

BARCLAY, James. *A Complete and universal english dictionary*. London: G.G. and J. Robinson, 1799.

BATTAILE, Georges. *O Erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo sexo: fatos e mitos, v. 1*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980a.

_____. *O Segundo sexo: a experiência vivida, v. 2*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980b.

BECKSTRAND, Lisa. *Deviant Women of the French Revolution and the Rise of Feminism*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 2009.

BEERBOHM, Max. *Zuleika Dobson*. London: Collector's Library, 2010.

BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BLACKSTONE, William. *Commentaries on the Laws of England: in the order, and compiled from the text of Blackstone, and embracing the new statutes and alterations to the present time*. London: Saunders and Benning, Law Booksellers, 1840.

BLAUVELT, Martha Tomhave. *The Work of the heart: young women and emotion, 1780-1830*. Charlottesville & London: University of Virginia Press, 2007.

BONDER, Nilton. *A Alma Imoral*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

- BRAUDEL, Fernand. *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*. New York: HarperCollins, 1988.
- BRAUNSCHNEIDER, Theresa. *Our Coquettes: capacious desire in the eighteenth century*. Charlottesville & London: University of Virginia Press, 2009.
- BRAVERMAN, Richard Lewis. *Plots and counterplots: Sexual politics and the body politic in English literature, 1660-1730*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. London: George G. Harrap & Co. Ltd., 1927.
- BROWN, Thomas; and others. *Mr. Thomas Brown's Works, v. 3: Amusements serious and comical; calculated for the meridian of London. Letters serious and comical. Diverting letters and billet-doux*. London: S. Briscoe, 1720.
- CHAUCER, Geoffrey. *The Canterbury Tales: fifteen tales and the general prologue*. New York: W. W. Norton & Co., 2005.
- CIXOUS, Hélène. *Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays*. In: CLEMÉNT, Catherine; CIXOUS, Hélène. *The Newly Born Woman*. London: I. B. Tauris Publishers, 1996.
- CONGREVE, William. *The Way of the World*. In: McMILLIN, Scott. *Restoration and Eighteenth-Century Comedy*. New York; London: W. W. Norton & Company, 1997. p. 251-319.
- CORMAN, Brian. *Comedy*. In: FISK, Deborah P. (Ed.). *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p. 52-69.
- COTGRAVE, Randle. *A Dictionarie of the French and English Tongues*. London: Adam Islip, 1611.
- CRAWFORD, Katherine. *European sexualities: 1400-1800*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- CURTIS, Thomas (Ed.). *The London encyclopaedia, or, Universal dictionary of science, art, literature, and practical mechanics*. v. 6. Clergy and Customs. Grove House Sch Islington: 1839.
- DAVYS, Mary. *The Reformed Coquette, or, a Fluttering heart caught at last*. In: SAINT-PIERRE, Bernardine; DAVYS, Mary. *Paul and Virginia and The Reformed Coquette, or, a Fluttering heart caught at last*. London: Booksellers ; Otley : William Walker, c. 1850. p.133-249.
- DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*. London: Wordsworth Classics, 2001.
- _____. *Roxana*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

DENISOFF, Dennis. Decadence and aestheticism. In: MARSHALL, Gail (Ed.). *The Cambridge Companion at the Fin de Siècle*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 31-52.

DERITTER, Jones. *The Embodiment of Characters: the representation of physical experience on stage and in print, 1728-1749*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1994.

DICKENS, Charles. *Great expectations*. In _____. *Charles Dickens: four novels*. San Diego: Canterbury Classics, 2009.

DIDEROT, Denis. *Les Bijoux Indiscrets: or, The Indiscreet Toys*. Translated from the Congese Language. Printed at Monomotapa, In Two Volumes. Adorned with Copper-Plates. v.1. Publisher: *Tobago*. Re-printed for Pierrot Ragout. London: Sold by R. Freeman, 1749.

_____. *La Religieuse*. Ouvrage Posthume de Diderot. Paris: Marchands de Nouveautés, 1797.

_____. *Oeuvres de Denis Diderot*. Tome Premier: Premier Partie. Paris: A. Belin, Imprimeur-Libraire, 1818.

DIJKSTRA, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*. Oxford: Oxford University Press, 1986.

DOODY, Margaret Anne. Samuel Richardson: Fiction and Knowledge. In: RICHETTI, John (Ed.). *The Cambridge Companion to the Eighteenth Century Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 90-119.

ELIOT, George. *Daniel Deronda*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Classics, 2003.

_____. *Middlemarch*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Classics, 2000.

_____. *The Mill on the Floss*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Classics, 1999.

ERICKSON, Amy Louise. *Women and Property in Early Modern England*. London & New York: Routledge, 1995.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2015.

_____. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2005.

FREE, Rebecca. In a Regime of Liberty': The Theatrical Coquette in the Belle Époque. *Nottingham French Studies*, v. 39, n. 2, 2000, p. 177-192.

FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. 8: os chistes e a sua relação com o inconsciente (1905). Rio de Janeiro: Imago, 2006a.

FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 14: a história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)*. Rio de Janeiro: Imago, 2006b.

_____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v.12: uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918)*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006c.

_____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v.18: Além do princípio de prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos (1920-1922)*. Rio de Janeiro: Imago, 2006d.

GANS, Eric. The Victim as Subject: The Esthetico-Ethical System of Rousseau's *Rêveries*. In: SCOTT, John T.(Ed.). *Jean-Jacques Rousseau: critical assessments of leading political philosophers, v.4: politics, art, and autobiography*. London; New York: Routledge, 2006.

GAY, Peter. *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud, v. 2: a paixão terna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GOLDFARB, Russell M. *Sexual Repression in Victorian Literature*. New Jersey: Bucknell Univ. Press, 1970.

HALE, Sarah J. (Ed.). *A Complete dictionary of poetical quotations: comprising the most excellent and appropriate passages in the old british poets; with choice and copious selections from the best modern british and american poets*. Philadelphia: Lippincott & Co., 1856.

HARDY, Thomas. *Far from the Madding Crowd*. London: Penguin Books, 1994.

_____. *Jude, the obscure*. London: Wordworth Classics, 2000.

HILL, Christopher. Sex, Marriage and the Family in England. *Economic History Review*, 31, n.3 [1978].

HOBBS, Thomas. The Project Gutenberg EBook of *Leviathan*. Acesso em: 14 mar. 2016.

HOWLEY, William; LYALL, William Rowe, and ROSE, Hugh James (Ed.). *The London encyclopaedia: or Universal dictionary of science, art, literature, and practical mechanics, comprising a popular view of the present state of knowledge, v.6*. London: Printed for Thomas Tegg, 73, Cheapside, 1829.

HUGHES, Derek. Restoration and settlement: 1660 and 1688. In: FISK, Deborah P. (Ed.). *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. pp. 127-41.

IBSEN, Henrik. *A Doll's House*. New York: Dover Publications Inc., 1992.

IRIGARAY, Luce. *This Sex Which Is Not One*. New York: Cornell University Press, 1985.

JOHNSON, Samuel; WALKER, John. *A Dictionary of the English Language, v. 1*. London: W. Pickering, 1828.

KAYE, Richard. *The Flirt's Tragedy: Desire without End in Victorian and Edwardian Fiction*. Virginia: University Press of Virginia, 2002.

_____. Sexual Identity at the Fin de Siècle. In: MARSHALL, Gail (Ed.). *The Cambridge Companion at the Fin de Siècle*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 53-72.

KELLEHER, Paul. *Making love: sentiment and sexuality in eighteenth-century British literature*. Maryland: Bucknell University Press, 2015.

KING, Shelley; SCHLICK, Yaël. (Ed.). *Refiguring the Coquette: Essays on Culture and Coquetry*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2010.

KIRKPATRICK, Kathryn J. Introduction. In: EDGEWORTH, Maria. *Belinda*. London: Penguin Books, 1994.

KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e Crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: Editora UERJ; Contraponto, 1999.

LA ROCHEFOUCAULD, François de, duc de. *Réflexions, ou, Sentences et maximes Morales*. Paris: Académie des Bibliophiles, 1868.

LAQUEUR, Thomas. *Making sex: body and gender from the Greeks to Freud*. Harvard: Harvard University Press, 1990.

LAURENCE, Anne. *Women in England, 1500-1760: a social history*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1994.

LORDE, Audre. Uses of the Erotic: The Erotic as Power. In: PLOTT, Michèle; UMANSKI, Lauri. *Making Sense of Women's Lives: an introduction to women's studies*. Oxford: Collegiate Press, 2000.

MCKEON, Michael. Historicizing Patriarchy: The Emergence of Gender Difference in England, 1660-1760. *Eighteenth-Century Studies*, v. 28, n. 3. p. 295-322, 1995.

MICHELSON, Bruce. *Literary Wit*. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 2000.

MOLIÈRE. *O Misanthropo*. Rio de Janeiro, Zahar, 2014.

MONTEIRO, Maria Conceição. *Sombra errante: a preceptora na narrativa inglesa do século XIX*. Niterói: EdUFF, 2000.

MULLAN, John. *Sentiment and Sociability: the language of feeling in eighteenth century*. Oxford: Clarendon Press, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Genealogia da moral*. São Paulo: Escala, 2009.

_____. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

NOVAK, Max. Defoe as an innovator of fictional form. RICHETTI, John (Ed.). *The Cambridge Companion to the Eighteenth Century Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. pp. 41-71.

OXFORD ENGLISH DICTIONARY (OED). Oxford: Oxford University Press, 2005.

PARÉ, Ambrose. *The Workes of that Famous Chirurgion Ambrose Parey*: translated out of latine and compared with the french, by Thomas Johnson. London: Printed by Richard Cotes and R. Young, 1634.

PARKER, Eliza. La coquetterie, or, Sketches of society. *France and Belgium*, London, v, 1, 1832. p. 143-4. Marchant, Printer, Ingram-Court.

PATMORE, Coventry. *The Angel in the House*. Whitefish, Montana, US: Kessinger Publishing, 2010.

PEREIRA, Helena B. C. *Michaelis*: minidicionário francês/português, português/francês. São Paulo: Melhoramentos, 1993.

PHILLIPS, Edward. *The New World of Words, or a Universal English Dictionary*. London: R. Bentley, 1696.

PRIESTLEY, J. B. *The Edwardians*. London: Penguin Books, 2000.

REED, John R. Women. In *Victorian Conventions*. Ohio: Ohio University Press, 1975.

RICHARDSON, Samuel. *Clarissa or the history of a young woman*. London: Folio Society, 1991. 2 v.

_____. *Pamela*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

RIGBY, Elizabeth. Review. In: THACKERAY, William M. *Vanity Fair*: a norton critical edition. London: W.W. Norton & Co., 1994. p. 763-9.

ROACH, Joseph. The Performance. In: FISK, Deborah P. (Ed.). *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p. 19-39.

ROSENMAN, Ellen Bayuk. Fear of Fashion, or How the Coquette got her Bad Name. In: PARKINS, Ilya; SHEEHAM, Elizabeth M. *Cultures of femininity in modern fashion*. Durham, New Hampshire: University of New Hampshire Press, 2011.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio, ou da educação*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

RUSSELL, Gillian. Sociability. In: COPELAND, Edward; McMASTER, Juliet. *The Cambridge Companion to Jane Austen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. p. 176-91.

SCHLIK, Yaël. *Feminism and the Politics of Travel After the Enlightenment*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2012.

SCHWOB, Marcel. O Pão Nosso de Cada Dia. In: DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*. São Paulo: Cosacnaify, 2015. p. 497-507.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Between men: english literature and male homosocial desire*. New York: Columbia University Press, 1985.

SHAKESPEARE, William. *The Norton Based on the Oxford Edition of Shakespeare*, 2nd ed. New York: W. W. Norton & Company, 2008.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. London: Penguin Books, 1994.

SIMMEL, Georg. *Filosofia do amor*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SMALL, Ian. Introduction. In: WILDE, Oscar. *Lady Windermere's Fan*. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2009. p. IX-XL.

STEVENSON, Robert Louis. *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr. Hyde*. New York: Dover Publications, Inc., 1991.

STOKER, Bram. *Dracula*. New York: Barnes & Noble Classics, 2004.

STORMOTH, James. *Etymological and pronouncing dictionary of the English language, including a very copious selection of scientific terms for use in schools and colleges and as a book of general reference*. Edinburgh: William Blackwood and Sons, 1881.

THACKERAY, William M. *Vanity Fair*. London: Penguin Books, 1994.

TODD, Janet. *Sensibility: An Introduction*. London: Methuen & Co., 1986.

VIGARELLO, Georges. O corpo do rei. In: *História do corpo, v. 1: da renascença às luzes*. Rio de Janeiro: Vozes, 2008. p. 504-534.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; BENZAQUEM DE ARAUJO, Ricardo. Romeu e Julieta e a origem do Estado. In: VELHO, Gilberto. *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977. p. 130-169.

WALSH, Julie. *Narcisism and its Discontents: studies in the psychosocial*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

WATT, Ian. The Recent Critical Fortunes of *Moll Flanders*. *Eighteenth-Century Studies*, v. 1, n. 1, p. 109-126, Autumn 1967.

WEBSTER, Noah. *Webster's complete dictionary of the English language*. London: George Bell & Sons, 1886.

WILDE, Oscar. *The Collected Works of Oscar Wilde*. London: Wordsworth Editions, 1997.

_____. *Lady Windermere's Fan*. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2009.

_____. *The Picture of Dorian Gray*. London: Penguin Books, 1994.

WILMOT, John. *The Dictionary of Love, in which is contained the explanation of most of the terms used in that language*. London: Printed for the Booksellers, 1800.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *A Vindication of the rights of woman*. New Haven & London: Yale University Press, 2014.

WOOLF, Virginia. Defoe. In: DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*. São Paulo: Cosacnaify, 2015. p. 485-97.

_____. A Room of One's Own. In: WOOLF, Virginia. *Selected works of Virginia Woolf*. London: Wordsworth Editions, 2005. p. 561-633.

WOSHINSKY, Barbara R. *Imagining Women's Conventual Spaces in France 1600-1800: the cloister disclosed*. Miami: University of Miami, 2010.

WYCHERLEY, William. The Country Wife. In: McMILLIN, Scott. *Restoration and Eighteenth-Century Comedy*. New York & London: W. W. Norton & Company, 1997. p. 3-85.