



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Lídia Bantim Frambach

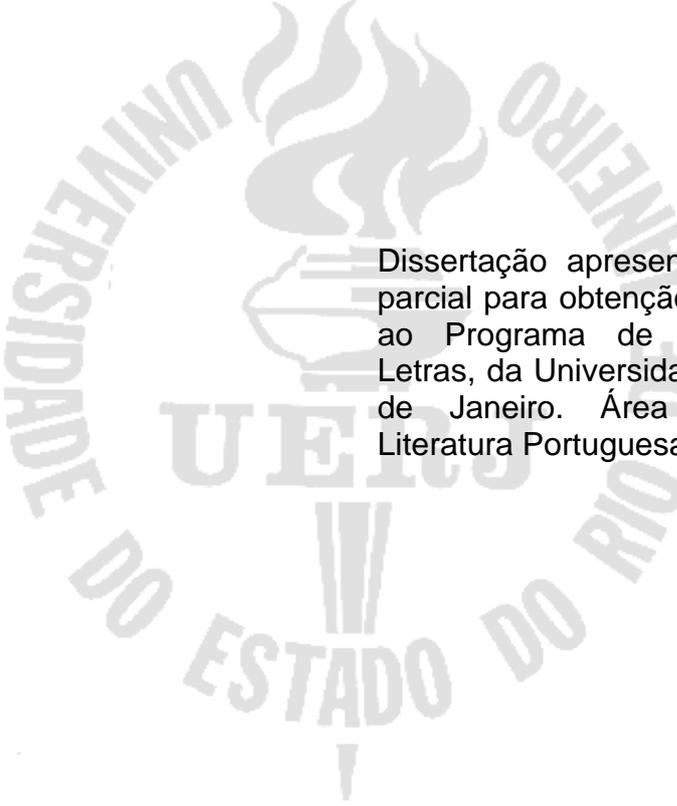
As mulheres sob o véu da melancolia

Rio de Janeiro

2010

Lidia Bantim Frambach

As mulheres sob o véu da melancolia



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Literatura Portuguesa.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Nadiá Paulo Ferreira

Rio de Janeiro

2010

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

Q38 Frambach, Lidia Bantim.
As mulheres sob o véu da melancolia / Lidia Bantim Frambach. –
2010.
115 f.

Orientadora: Nadiá Paulo Ferreira.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Queiroz, Eça de, 1845-1900. O Crime do Padre Amaro – Teses.
2. Queiroz, Eça de, 1845-1900. O Primo Basílio – Teses. 3. Flaubert,
Gustave, 1821-1880. Madame Bovary – Teses. 4. Mulheres –
Condições sociais – Séc. XIX – Teses. 5. Amélia (Personagem
fictício) – Teses. 6. Luísa (Personagem fictício) – Teses. 7. Emma
Bovary (Personagem fictício) – Teses. 8. Melancolia na literatura –
Teses. I. Ferreira, Nadiá Paulo. II. Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação

Assinatura

Data

Lídia Bantim Frambach

As mulheres sob o véu da melancolia

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Literatura Portuguesa.

Aprovado em 31 de março de 2010.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Nadiá Paulo Ferreira (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dr^a. Vera Maria Pollo Flores
Departamento de Psicologia da PUC-RJ

Rio de Janeiro
2010

Ao Professor Roberto Eugenio da Silva, que me fez acreditar na concretização deste sonho, minha homenagem, minha gratidão.

AGRADECIMENTOS

São muitas as pessoas a quem quero manifestar a minha gratidão e o meu carinho. Entretanto, para não correr o risco de, por esquecimento, deixar de citar alguém, agradeço de antemão a todos que contribuíram para a realização deste trabalho.

Primeiramente, agradeço a Deus, pela vida e pela presença constante de amor e luz, sem a qual nada seria possível.

À minha orientadora, Professora Dr^a. Nadiá Paulo Ferreira, por ter acreditado no meu projeto, pela orientação segura e pelas correções. Espero poder retribuir-lhe, com a seriedade de meu trabalho, a confiança em mim depositada.

Ao Professor Dr. Marcos Alexandre Motta, por aceitar fazer parte desta banca, pelo excelente curso sobre Nietzsche e Hegel e pelas observações que muito contribuíram para o meu crescimento acadêmico.

À Professora Dr^a. Vera Maria Pollo Flores, pela gentileza de aceitar o meu convite para compor esta banca e pelas valiosas sugestões que concorreram de forma relevante para o aprimoramento desta dissertação.

Aos meus filhos, Danilo e Lissa, pelas alegrias que me proporcionam e por compreenderem a minha ausência, durante esta pesquisa.

À memória de minha mãe, ao meu pai, aos meus irmãos, especialmente, Alexandrina e Rosalba, ao cunhado Celso, aos primos Zezé e Sula e ao sobrinho Luís Filipe, pelo apoio e torcida sinceros.

Aos amigos Paula, Jane, Luzia, Alda, Paulo Roberto e Claudio Artur, Sylvinha, Iracy e ao grupo de estudos psicanalíticos pelo incentivo, a colaboração e por serem essenciais em minha vida.

Às colegas diretoras e professoras da Escola Municipal José Maria Bello, Catharina, Noêmia, Cheilamar e Vera Evangelista, pelo carinho e o apoio que me deram ao longo deste curso.

À equipe da Casa de Esperança, especialmente, ao casal Allan Pontes e Fátima Resende, pela compreensão e pelas vibrações positivas.

Meu sincero agradecimento à bibliotecária, Cristina Bottari, pela gentileza com que me orientou na normatização deste trabalho.

ADEUS, MEUS SONHOS!

Adeus, meus sonhos, eu pranteio e morro!
Não levo da existência uma saudade!
E a tanta vida que meu peito enchia
Morreu na minha triste mocidade!

Misérrimo! Votei meus pobres dias
À sina doida de um amor sem fruto,
E minh'alma na treva agora dorme
Com um olhar que a morte envolve em luto.

Que me resta, meu Deus? Morra comigo
A estrela de meus cândidos amores,
Já que não levo no meu peito morto
Um punhado sequer de murchas flores.

Álvares de Azevedo

RESUMO

FRAMBACH, Lídia Bantim. *As mulheres sob o véu da Melancolia*. 2010 115f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

Esta dissertação tem como objetivo principal analisar três personagens femininas na ficção de Eça de Queirós e Gustave Flaubert: Amélia, Luísa e Emma Bovary, relacionando as suas mortes ao conceito de melancolia na psicanálise. Através de pesquisa bibliográfica, estudamos os conceitos de Realismo e Naturalismo e suas características, bem como, a situação da mulher no século XIX. Utilizamos como suporte teórico a psicanálise de Sigmund Freud e Jacques Lacan, para, finalmente, analisarmos a estrutura melancólica presente nas três mulheres.

Palavras-chave: Eça de Queirós. Gustave Flaubert. Realismo. Naturalismo. Mulher. Melancolia. Psicanálise.

ABSTRACT

This dissertation has the main goal to analyse three female personages in Eça de Queirós's and Gustave Flaubert's fiction: Amélia, Luísa and Emma Bovary, reporting their deceasing to the concept of Melancholy in Psychoanalysis. Through bibliographic inquiries we studied Realism and Naturalism thoughts and their characteristics, as well as the woman position in the XIX th century. We utiulized as a theoretician support Sigmund Freud and Jacques Lacan Psychoanalysis in order to explain the melancholic frame in those mentioned women.

Keywords: Eça de Queirós. Gustave Flaubert. Realism. Naturalism. Woman. Melancholy. Psichoanalysis.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	PERCURSO TEÓRICO	13
1.1	O Inconsciente	13
1.2	Uma nova forma de abordar a sexualidade: a pulsão	18
1.3	Amor e desejo	25
1.4	A melancolia	34
2	O REALISMO E O NATURALISMO NA EUROPA	38
2.1	Eça de Queirós e o Realismo português	46
2.2	Flaubert: um artista da palavra	50
3	PERFIL DA MULHER EUROPEIA NO SÉCULO XIX	54
4	A LITERATURA DE EÇA DE QUEIRÓS E GUSTAVE FLAUBERT	61
4.1	O Crime do Padre Amaro	61
4.1.1	<u>Laços de Pecado</u>	63
4.2	O Primo Basílio	75
4.3	Madame Bovary	82
5	AMÉLIA, LUÍSA E EMMA SOB O VÉU DA MELANCOLIA	100
5.1	Amélia	100
5.2	Luísa	102
5.3	Emma Bovary	106
6	CONCLUSÃO	119
	REFERÊNCIAS	111

INTRODUÇÃO

A arte oferece-nos a única possibilidade de realizar o mais legítimo desejo da Vida — que é não ser apagado de todo pela Morte. — A única esperança que nos resta de não morrermos absolutamente como as couves é a Fama, essa Imortalidade relativa que só dá a Arte.

Eça de Queirós

Para a interpretação de uma obra literária, faz-se necessário estudar não apenas a época e o contexto social em que o autor viveu, mas também as singularidades que imortalizaram o autor e sua obra. Afinal, como nos ensina Nadiá Paulo Ferreira, “[...] o autor, como nome próprio, transforma-se em significante e vai morar no campo do Outro, tornando-se imortal.” (FERREIRA, 2005.p. 18).

Esta dissertação visa à leitura de dois romances de Eça de Queirós — *O Crime do Padre Amaro* (CPA) e *O Primo Basílio* (PB) — e de um romance de Gustave Flaubert — *Madame Bovary* (MB) —, tendo como suporte teórico a psicanálise, na vertente de Sigmund Freud e no projeto de retorno à sua obra proposto por Jacques Lacan.

Freud, com a descoberta do inconsciente e com a criação de uma teoria sobre a sexualidade, revolucionou a concepção do homem. Ao retomar a discussão sobre o feminino, permitiu que outras possibilidades fossem exploradas, através dos estudos sobre o inconsciente. Embora vivesse em um mundo patriarcal, ele ousou escutar o que as histéricas diziam com seus sintomas e questionar os enigmas que rondam a diferença entre os sexos.

Lacan, ao propor uma retomada dos textos freudianos, denunciou o reducionismo dos adeptos da psicologia do ego (Loewenstein, Hartmann e Kris) e criou o axioma — *o inconsciente é estruturado como uma linguagem* - o qual lhe permitiu reler o conceito freudiano do inconsciente, utilizando-se de duas ciências contemporâneas: a Linguística (Ferdinand de Saussure) e a Antropologia estrutural (Claude Lévi-Strauss). Segundo Marco Antonio Coutinho Jorge, “o ensino de Lacan teve o valor de um verdadeiro ato psicanalítico e resultou, de fato, numa fecunda depuração do pensamento freudiano e numa verdadeira *refundação da prática psicanalítica*.” (JORGE, 2005, p.19).

A literatura produz um saber que não se sabe, ou seja, um saber inconsciente. Em *Escritores criativos e devaneios* (1906-1908), ele vai buscar na infância a essência do caráter imaginativo do artista. Segundo ele, o escritor, da mesma forma que a criança, cria fantasias, nas quais investe energia sexual, ou seja, libido. O artista, ao contrário dos outros, consegue, pela via da sublimação, dar vazão as suas fantasias, através da imaginação que se faz escrita.

A literatura fascinava Freud, porque ele constatou que os escritores já sabiam o que ele descobriu e se empenhou em demonstrar. Em sua obra, existem textos fundamentais para a compreensão da teoria sobre o inconsciente e o enriquecimento da psicanálise, a partir de textos literários, tais como: *O Chiste e sua relação com o inconsciente* -1905 e *Psicopatologia da vida cotidiana* -1901, entre outros.

As três heroínas dos referidos romances, *Amélia*, *Luísa* e *Emma*, provocam em nós, leitores, uma profunda inquietação, na medida em que o amor, como fio condutor da narrativa, arrasta essas mulheres em direção à morte. Nesse sentido, a elaboração desta dissertação se sustenta nas seguintes questões: Afinal de contas, o que quer uma mulher? Qual o mistério da *feminilidade*? Qual a relação entre amor, melancolia e morte? Por que as heroínas de uma história de amor, que têm como cenário o adultério, têm como destino a morte?

A leitura do texto freudiano *Luto e Melancolia* nos levou a uma reflexão sobre a morte das mulheres, nos romances selecionados. Propomos, aqui, uma leitura sobre a morte das heroínas nos romances realistas: *Amélia*, *Luísa* e *Emma*, depois que descobriram que nunca foram amadas por seus amantes, se entregaram à tristeza, à apatia, à culpa e ao desencanto pela vida. Todos esses afetos, movidos pelo desejo inconsciente de punição, são manifestações da melancolia.

Pretendemos também demonstrar que Eça de Queirós e Gustave Flaubert, ao traçar os perfis dessas personagens, criticam o lugar que a mulher ocupava na sociedade oitocentista: educadas para o casamento e para a maternidade. Em função disso, a ociosidade doméstica, as atividades religiosas e as fantasias sentimentais, alimentadas pelos romances românticos, caracterizavam a vida dessas mulheres. Eis os depoimentos dos escritores:

As mulheres vivem nas conseqüências desta decadência. Pobres, precisam casar. A *caça ao marido* é uma instituição. Levam-se as meninas aos teatros, aos bailes, aos passeios, para as mostrar, para as lançar à *busca* [grifos do autor]. Faz-se com a maior simplicidade esse acto simplesmente monstruoso. [...] A sua mira é o casamento rico. Gostam do luxo, da boa mesa, das salas estofadas: um marido rico realizaria esses ideais. (QUEIRÓS, 1871, p.35).

[...] você fala das misérias da mulher; eu estou nesse meio. Você vai ver que me foi preciso descer bem fundo, no poço sentimental. Se meu livro for bom, ele despertará docemente muita ferida feminina; mais de uma sorrirá ao se reconhecer. (FLAUBERT, 2005, 73).

A inserção de um romance francês, no corpus de nossa dissertação, cuja área de concentração é Literatura Portuguesa, se deve, fundamentalmente, ao fato de que, sem dúvida, *Madame Bovary* influenciou a maioria das histórias de amor escritas sob o signo do Realismo. Chegou-se até a criar o termo *bovarismo* para designar as histórias de amor infeliz que têm como cenário o adultério feminino.

Inicialmente, apresentamos de forma sucinta os conceitos psicanalíticos de *inconsciente*, *pulsão*, *amor*, *desejo* e *melancolia*, que norteiam a nossa interpretação.

Em seguida, fazemos um panorama da Europa no século XIX, porque esse é o contexto, em que os dois escritores viveram e produziram suas obras. Eça e Flaubert, ao retratar a sociedade do seu tempo, mostram as mazelas, os preconceitos, as hipocrisias e, principalmente, o lugar que é reservado às mulheres. No caso de Eça de Queirós, sobressai-se a indignação com o atraso de Portugal em relação à Europa.

Feito isso, traçamos o perfil da mulher oitocentista, abordando assuntos como a sexualidade feminina, a família, a participação das mulheres nos movimentos revolucionários.

Depois, detemo-nos nas tramas que se tecem em torno dessas três mulheres, que são o foco de nossa pesquisa. No que diz respeito à personagem Amélia, Constatamos que, tendo sido criada sem pai, convivendo com os relacionamentos afetivos da mãe, vivenciando histórias de tristeza e miséria, dentro de uma sociedade preconceituosa e hipócrita, Amélia não teve em quem se espelhar para a formação do seu ideal do eu, instância que, se situa em uma relação essencialmente imaginária em que predomina o reflexo no espelho mediado pela relação com o outro, cuja imagem tem valor cativante.

Quanto à Luisa, Observamos que ela se entrega à paixão sem hesitar entre esta e o seu casamento, entre a sua felicidade e o cumprimento das normas sociais e religiosas. Para ela, o que estava em causa era viver uma história ardente como aquelas dos romances que lera. Ilude-se, portanto, procurando em Basílio o amante que jamais encontrara em seu marido.

No que concerne à personagem *Emma Bovary* destacamos o fascínio que o modismo da modernidade exercia sobre ela. Emma, na condição de provinciana, acostumada às leituras romanescas, deixa-se invadir pelo desejo de pertencer ao mundo superficial da moda que a industrialização trouxera e que os romances exaltavam. Aliena-se nas heroínas e procura no adultério uma identificação com as personagens romanescas. Nesse caso, Maria Rita Kehl entende que “A fantasia que se realiza não é simplesmente sexual, mas sobretudo literária.” (KEHL, 1998, p.148). Afinal, Emma, através desse ato, pôde encarnar, mesmo que por pouco tempo, o papel daquelas heroínas idealizadas por ela, desde a adolescência.

Finalmente, dedicamo-nos à relação entre amor e morte no que concerne à melancolia e concluímos que a morte dessas personagens femininas não pode ser atribuída ao moralismo dos autores, mas a uma dinâmica singular do sujeito.

1 PERCURSO TEÓRICO

Nosso trabalho, como já dissemos, tem como suporte teórico a psicanálise. Portanto, apresentamos considerações teóricas sobre alguns conceitos psicanalíticos, a saber: *inconsciente*, *pulsão*, *amor*, *desejo* e *melancolia*, fundamentais para a leitura e a interpretação das personagens femininas nos romances escolhidos.

1.1. O Inconsciente

Sigmund Freud, ao descobrir a existência e o funcionamento do inconsciente,¹ é o responsável pelo terceiro golpe ao narcisismo do homem: “o eu não é senhor nem mesmo em sua própria casa.”

Freud afirmou que, ao longo do processo de modernização, três grandes descobertas abalaram o narcisismo, afetando a imagem que o homem tinha de si mesmo como ser consciente e racional. Imagem com a qual se encantou, durante séculos: Copérnico destruiu as ideias de geocentrismo e antropocentrismo, quando provou que a Terra não era o centro do Universo e que, conseqüentemente, o homem não era o centro do mundo. Darwin, com sua teoria da evolução das espécies, provou que o homem descende de um primata e que não é um ser especialmente criado por Deus. Freud, ao criar a psicanálise, mostrou que a consciência não é a essência da vida psíquica.

¹ “O inconsciente de Freud não é de modo algum o inconsciente romântico da criação imaginante. Não é o lugar das divindades da noite”. (LACAN, [1964], 1998, p. 29).

A Psicanálise propõe mostrar que o Eu não somente não é senhor na sua própria casa, mas também está reduzido a contentar-se com informações raras e fragmentadas daquilo que se passa fora da consciência, no restante da vida psíquica... A divisão do psíquico num psíquico consciente e num psíquico inconsciente constitui a premissa fundamental da psicanálise, sem a qual ela seria incapaz de compreender os processos patológicos, tão freqüentes quanto graves, da vida psíquica e fazê-los entrar no quadro da ciência... A psicanálise se recusa a considerar a consciência como constituindo a essência da vida psíquica, mas nela vê apenas uma qualidade desta, podendo coexistir com outras qualidades e até mesmo faltar. "(FREUD, in CHAUI, 2000, p. 83,87).

No início de sua carreira como médico psiquiatra, Freud usava a hipnose e a sugestão para tratar os pacientes, cujos sintomas não tinham causa orgânica, mas os resultados obtidos lhe eram insatisfatórios. Foi a partir do seu encontro com Breuer, que Freud tomou conhecimento do tratamento de Anna O. (Berta Pappenheim):

Enquanto ainda trabalhava no laboratório de Brücke, eu travava conhecimento com o Dr. Josef Breuer que era um dos médicos de família mais respeitados de Viena, mas que também possuía um passado científico, visto que produzira vários trabalhos de valor permanente sobre a fisiologia da respiração e sobre o órgão do equilíbrio. Era um homem de notável inteligência e quatorze anos mais velho que eu. (...) Nossas relações logo se tornaram mais estreitas e ele se tornou meu amigo, ajudando-me em minhas difíceis circunstâncias. Adquirimos o hábito de partilhar todos os nossos interesses científicos. Nessa relação só eu naturalmente tive a ganhar. O desenvolvimento da psicanálise, depois, veio a custar-me sua amizade. Não me foi fácil pagar tal preço, mas não pude fugir a isso. (FREUD, *Um estudo autobiográfico*, [1924], 1925)².

Anna O. apresentava distúrbios físicos, identificados com a histeria, tais como: paralisias com contraturas, inibições e estados de confusão mental. O método utilizado por Breuer para o tratamento foi a catarse: a paciente, depois de colocada em estado hipnótico profundo, dizia o que a estava oprimindo. Freud, em *Um estudo autobiográfico*, comenta a respeito desse tratamento que por “esse processo Breuer conseguiu, após longos e penosos esforços, aliviar a paciente de seus sintomas.” (FREUD, *Um estudo autobiográfico*, [1924], 1925).

Do método catártico (hipnose) de Breuer à associação livre de Freud, que é a regra fundamental do tratamento psicanalítico, alguns anos se passaram. Segundo Laplanche e Pontalis, não é possível saber a data precisa em que a técnica da as-

² Nas citações da Edição eletrônica das obras de Freud, como não há o número da página nem a data, indicamos o título do texto.

sociação livre começou a ser utilizada por Freud, já que sua descoberta “se deu de modo progressivo entre 1892 e 1898, e por diversos caminhos.” (LAPLANCHE E PONTALIS, 2008, p.38). Freud, durante a utilização do método catártico de Breuer, substitui a hipnose pelo artifício de pressionar com a mão a testa do paciente, a fim de que ele começasse a falar e descobrisse a causa de seus sintomas. Paulatinamente, Freud descobre que, embora conscientemente os seus pacientes desejassem a cura, havia alguma coisa que fazia com que eles resistissem a esse desejo. Por fim, ele descobre que o esquecimento se articula diretamente com o recalque, cujo agente é o eu. Mas como não há recalque sem retorno do recalçado, o recalçado reaparece disfarçado nos sintomas. A associação livre é, então, o método que possibilitaria “a por em evidência uma ordem determinada do inconsciente” (LAPALNCHE e PONTALIS, 2008, p. 39).

O conceito de inconsciente, na teoria freudiana, é elaborado em duas tópicas. A *Primeira Tópica*, exposta no capítulo VII do livro *A Interpretação dos Sonhos* (1900-1901) ³, divide o aparelho psíquico em três sistemas, o *inconsciente* (*Ics*), o *pré-consciente* (*Pcs*) e o *consciente* (*Cs*). A partir dessa divisão, a psicanálise rompe com a psicologia e com as questões da consciência. Entretanto, insatisfeito com sua teoria, já que esta não dava conta da tendência de repetir o que causa desprazer, Freud, sentiu a necessidade de elaborar uma nova teoria sobre o aparelho psíquico. Assim, a partir de seu trabalho metapsicológico *Além do princípio do prazer* (1920), fixou definitivamente o modelo estrutural ou dinâmico do aparelho psíquico, a *Segunda Tópica*, que divide o psiquismo em três instâncias: o *id*, o *ego* e o *superego*. O *id* [isso] é a sede das pulsões e dos desejos inconscientes; o *ego* [eu] é o núcleo da consciência, onde se encontram os pensamentos, ideias, sentimentos, e lembranças do indivíduo e o *superego* [supereu], instância responsável pelo imperativo categórico: tu deves..., tu não deves... Em *A dissecação da Personalidade Psíquica*, diz Freud:

³ O livro *A Interpretação dos Sonhos* foi o primeiro trabalho de Freud a explicar os princípios da psicanálise. Esse trabalho é considerado por ele como “a via régia de acesso ao conhecimento do inconsciente na vida mental.

Poderia dizer que a instância especial que estou começando a diferenciar no ego é a consciência. É mais prudente, contudo, manter a instância como algo independente e supor que a consciência é uma de suas funções, e que a auto-observação, que é um preliminar essencial da atividade de julgar da consciência, é mais uma de tais funções. E desde que, reconhecendo que algo tem existência separada, lhe damos um nome que lhe seja seu, de ora em diante descreverei essa instância existente no ego o *superego* [grifo do autor] (FREUD, ([1932], 1933).

Essa nova maneira de entender o psiquismo (segunda tópica) surge com os problemas da psicose e foi exposta por Freud em 1923, no texto *O ego e o id*. Nesse texto, Freud admite que o conceito de inconsciente surgiu a partir da teoria do *recalque*, termo usado por ele para designar “o estado em que as ideias existiam antes de se tornarem conscientes [...]” (FREUD, 1976, p.38). Ele também estava convicto de que o inconsciente não coincide com o *recalcado*, pois embora tudo que é recalado seja inconsciente, nem tudo o que é inconsciente é obrigatoriamente recalado. De acordo com Freud, assim como o *ego*, “o recalado⁴ também se funde com o *id* e é simplesmente uma parte dele. Ele só se destaca nitidamente do *ego* pelas resistências do recalque e pode comunicar-se com o *ego* através do *id*.” (FREUD, 1923, p.38).

[...] Assim, o ego, pressionado pelo id, confinado pelo superego, repellido pela realidade, luta por exercer eficientemente sua incumbência econômica de instituir a harmonia entre as forças e as influências que atuam nele e sobre ele; e podemos compreender como é que com tanta freqüência não podemos recalcar uma exclamação: ‘A vida não é fácil!’ Se o ego é obrigado a admitir sua fraqueza, ele irrompe em ansiedade — ansiedade realística referente ao mundo externo, ansiedade moral referente ao superego e ansiedade neurótica referente à força das paixões do id. (FREUD, *A Dissecação da personalidade psíquica*, [1932], 1933).

De acordo com a citação, entendemos que o eu é tiranizado pelo superego, o mundo externo e o *isso*. A função do *eu* é equilibrar as pulsões do *isso* com as exigências do superego e do mundo externo. Freud, a fim de situar os elementos do aparelho psíquico, elaborou o seguinte esquema:

⁴Neste trabalho, as palavras “reprimir” e “reprimido” serão substituídas, respectivamente, por “recalcar” e “recalcado” do mesmo modo que a palavra “instinto” será substituída por pulsão.



Fig. 1- Esquema do aparelho psíquico
 Fonte: FREUD, *Conferência XXXI* [1932], v. XXII.

Em 1953, o psicanalista francês, Jacques Lacan, percebendo que alguns discípulos estavam equivocados quanto à interpretação de muitos conceitos freudianos, propõe um retorno à obra do mestre, a fim de recuperar, entre outros, o conceito de inconsciente que, segundo ele, ficou relegado a um segundo plano. A partir dos escritos de Freud, Lacan amplia a teoria psicanalítica, estabelecendo uma estreita relação desta com a Linguística de Ferdinand de Saussure e a Antropologia de Claude Lévi Strauss, em que se apoia para formular o axioma *o inconsciente é estruturado como uma linguagem* (LACAN, 1998, p.25), “por meio do qual Lacan trouxe a psicanálise de volta a seu campo específico — o da linguagem —, do qual precisamente os analistas pós-freudianos haviam se afastado.” (JORGE, 2005, p.65). Para Lacan, portanto, são as leis da estrutura significativa que regem o inconsciente. Sendo assim, o campo de ação da psicanálise situa-se na fala, onde o inconsciente se revela, através dos fenômenos que surgem nas lacunas das manifestações conscientes: o sonho, o lapso, o chiste, o ato falho, o esquecimento, denominados pelo psicanalista francês de *formações do inconsciente*, e os sintomas.

A partir da releitura de Freud, Lacan resgata os conceitos como *Verneinung* [denegação], *Trieb* [pulsão] e *Verwerfung* [forclusão], sobretudo com a produção de novos conceitos (objeto *a*, real, simbólico e imaginário) que, embora inspirados na obra freudiana, tiveram o mérito de trazer para esta uma nova visão.

Assim como o conceito de inconsciente, a noção de pulsão é fundamental para a psicanálise e foi adotada por Freud, pela primeira vez, no livro *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905). Entretanto, deve-se a Lacan o resgate da dife-

rença entre pulsão [*Trieb*] e instinto [*Instinkt*], que fora estabelecida pelo pai da psicanálise, ao introduzir o termo pulsão para se referir essencialmente à sexualidade humana.

1.2 Uma nova forma de abordar a sexualidade: a pulsão

Apesar de alguns autores empregarem indistintamente os termos instinto e pulsão, é necessário que estabeleçamos a diferença entre eles, na teoria freudiana. O instinto é empregado por Freud para designar o comportamento animal, fixado por hereditariedade, portanto, comum a todos os seres da espécie e possui um objeto específico. A pulsão, ao contrário, não depende do fator hereditário nem possui objeto específico; é uma força propulsora da sexualidade. Portanto, segundo Freud, devemos entendê-la “como sendo um conceito-limite entre o psíquico e o somático, como o representante psíquico dos estímulos que se originam dentro do organismo e alcançam a mente, como uma medida da exigência feita à mente no sentido de trabalhar em consequência de sua ligação com o corpo.” (FREUD, *Os instintos e suas vicissitudes*, 1915).

É importante observar que, embora o conceito de pulsão tenha sido introduzido nos escritos freudianos em 1905, essa noção já estava presente no *Projeto para uma psicologia científica* (1895), quando Freud, segundo Marco Antonio Coutinho Jorge, se refere aos *estímulos endógenos na sexualidade* (JORGE, 2005, p. 20), estabelecendo a distinção entre a sexualidade humana e os instintos animais. Essa distinção, portanto, leva Freud a elaborar, a partir de sua prática clínica de escuta dos pacientes neuróticos, a teoria das pulsões.

Segundo García-Roza, o caso já citado de Anna O. “pode ser considerado o lugar de entrada em cena da sexualidade” (GARCÍA-ROZA, 2008, p.93), visto que é, a partir da teoria do trauma psíquico de origem sexual, que Freud vai desenvolver os seus *Estudos sobre a histeria*. De acordo com essa teoria, o neurótico teria sofrido, na infância, uma sedução sexual por parte de um adulto, e, devido ao trauma, teria recalçado o episódio, originando um núcleo patogênico cujo tratamento só seria possível através da ab-reação e elaboração psíquica da cena traumática. De acordo com Laplanche, trauma é um

Acontecimento da vida do sujeito que se define pela sua intensidade, pela incapacidade em que se encontra o sujeito de reagir a ele de forma adequada, pelo transtorno e pelos efeitos patogênicos duradouros que provoca na organização psíquica. [...] caracteriza-se por um afluxo de excitações que é excessivo em relação à tolerância do sujeito e à sua capacidade de dominar e de elaborar psiquicamente estas excitações. (LAPLANCHE, 2001, p.522).

Todavia, a teoria do trauma, dentro dos moldes em que fora criada, apresentava-se incoerente, visto que, naquela época, Freud ainda não aceitava a existência de uma sexualidade infantil. Ora, como falar de sedução sexual na infância, se não existe sexualidade infantil? Assim, ele desmembra a cena traumática em dois momentos. No primeiro, a criança seria vítima da sedução, sem que esta lhe desperdesse qualquer excitação sexual. No segundo momento, já depois da puberdade, outra cena, que não necessitaria ser de caráter sexual, evocaria a primeira por um traço associativo, tornando patogênica a lembrança da mesma. Daí, Freud afirmar que “os histéricos sofrem principalmente de reminiscências”. (In: GARCÍA-ROZA, 2008, p.94).

Freud parte da existência de fantasias sexuais nas pacientes histéricas para chegar à ideia de “infantilismo da sexualidade”, ou seja, de que a sexualidade é sempre traumática para todos os sujeitos. Lacan considera que a estrutura da sexualidade é necessariamente traumática, independente de o sujeito ter sido ou não vítima de um trauma sexual na infância.

Freud, ao introduzir o conceito de pulsão, não limita a sexualidade humana aos órgãos genitais, nem à reprodução da espécie. Ela é sustentada pela libido, energia sexual presente em todos os seres vivos sexuados. A ideia de pulsão foi desenvolvida por Freud no artigo *Os instintos e suas vicissitudes* (1915) e Jacques Lacan retoma esse conceito em *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964), no qual questiona a tradução de *Trieb* por instinto, visto que existe em alemão uma palavra para instinto [*Instinkt*]. Portanto, para ele, a tradução correta seria *As pulsões e suas vicissitudes*.

Freud refere-se à pulsão como um estímulo que surge no interior do organismo. Esse estímulo é constituído por quatro elementos, os quais têm como destino quatro vicissitudes. Esses elementos são: pressão [*Drang*], finalidade [*Ziel*], objeto [*Objekt*] e fonte [*Quelle*]. As quatro vicissitudes são: a reversão ao seu oposto, retorno ao próprio eu, recalque e sublimação. A pressão é uma força constante, por

isto Lacan, *no seminário 11*, diz que a pulsão “não tem dia nem noite, não tem primavera nem outono, ela não tem subida nem descida.” (LACAN, 1988, p.157). A finalidade da pulsão é a satisfação que pode ser alcançada mediante a descarga da energia acumulada, aliviando a tensão. Entretanto, a satisfação da pulsão é sempre parcial. O objeto é o meio pelo qual a pulsão atinge a sua finalidade, ou seja, a satisfação (gozo para Lacan). Todavia, não há o objeto da pulsão. Portanto, qualquer objeto pode estar a serviço da satisfação pulsional. A fonte é o local onde se originam as pulsões, ou seja, as zonas erógenas do corpo.

Quanto às quatro vicissitudes das pulsões, Freud afirma que a reversão de uma pulsão ao seu oposto transforma-se em dois processos diferentes: uma mudança da atividade para a passividade e uma reversão de seu conteúdo. No primeiro processo, a finalidade ativa de torturar e olhar (sadismo-masochismo) é substituída pela finalidade passiva de ser torturado, ser olhado (excofilia-exibicionismo). No segundo processo, ocorre uma mudança de conteúdo, que está presente na transformação do amor em ódio.

O retorno de uma pulsão ao próprio eu do indivíduo se torna possível se levarmos em conta que o masochismo é o sadismo que retorna em direção ao eu do indivíduo e que o exibicionismo estende o olhar para o próprio corpo. Assim, “o masochista partilha da fruição do assalto a que é submetido e o exibicionista partilha da fruição de [a visão de] sua exibição.” (FREUD, *Os instintos e suas vicissitudes*, 1915). Logo, o que é essencial nesse processo é a mudança do objeto, já que a finalidade continua a mesma. O recalque é um mecanismo de defesa cuja essência é manter afastado da consciência tudo o que é rejeitado pelo eu. Só há recalque se houver retorno do recalçado. Logo, se um desejo foi rejeitado pelo eu, ele só poderá reaparecer, ainda que seja no sonho, pela via do disfarce, fazendo “com que o sujeito não reconheça o que não quer saber.” (FERREIRA, 2005, p.23). A sublimação consiste em um desvio da finalidade da pulsão, ou seja, temos um processo de dessexualização da satisfação. As produções científicas e artísticas são descritas por Freud como atividades de sublimação:

A sublimação da pulsão constitui um aspecto particularmente evidente do desenvolvimento cultural; é ela que torna possível às atividades psíquicas superiores, científicas, artísticas ou ideológicas, o desempenho de um papel tão importante na vida civilizada. Se nos rendêssemos a uma primeira impressão, diríamos que a sublimação constitui uma vicissitude que foi imposta às pulsões de forma total pela civilização. (FREUD, 1996, p. 103).

Em *A concepção psicanalítica da perturbação psicogênica da visão* (1910), Freud propõe o seu *primeiro dualismo pulsional* que opõe as pulsões sexuais às pulsões de autoconservação (pulsões do eu). As pulsões de autoconservação correspondem às funções de conservação do indivíduo, sendo a alimentação o seu principal exemplo, enquanto as pulsões sexuais desempenham as funções de conservação da espécie.

No artigo *Além do princípio do prazer* (1920), Freud reformula a teoria das pulsões e introduz o “segundo dualismo pulsional”: pulsão de vida (Eros) e pulsão de morte (Thanatos). Nesse artigo, ele privilegia a descrição metapsicológica do aparelho psíquico, cujo funcionamento passa a ser considerado não só sob o ponto de vista topográfico e dinâmico, mas também sob uma perspectiva econômica. A partir dessa visão econômica, ele correlaciona o princípio do prazer ao princípio de constância que consiste em manter a quantidade de energia o mais baixo possível. O prazer corresponde à diminuição da quantidade de excitação, enquanto o desprazer é o aumento.

Freud, a partir da observação das brincadeiras repetitivas de seu neto, dos sonhos das neuroses traumáticas e da clínica psicanalítica — onde os pacientes repetiam na transferência, os acontecimentos dolorosos da infância — percebe que, há nesses casos, a presença de uma compulsão à repetição de cenas que não reproduzem prazer. Essas ocorrências põem em questão a hipotética supremacia do princípio do prazer sobre a vida psíquica.

Ao observar seu neto de um ano e meio de idade, brincando com um carretel preso a um barbante, Freud percebe que a brincadeira consiste em fazer com que o carretel desapareça e apareça. Tal atividade lúdica é analisada por ele como uma simbolização da falta materna em que a criança reproduz alternadamente a ausência e a presença da mãe. Freud observa o curioso fato de a criança falar as palavras *Fort* [ir embora] , quando o objeto se afastava e *Da* [ali, voltou], quando o mesmo aparecia. Com esse jogo, segundo o autor, a criança saíria da posição de passividade (desprazer) para a de atividade (prazer). “Quando a criança passa da passivi-

dade da experiência para a atividade do jogo, transfere a experiência desagradável para um de seus companheiros da brincadeira e, dessa maneira, vinga-se num substituto”. (FREUD, 1996, p.28).

Ao identificar nos sonhos traumáticos, no amor de transferência e nas brincadeiras infantis essa compulsão à repetição, Freud conclui que esta é uma característica inerente ao movimento das pulsões, decorrente da tendência ao restabelecimento de um estado inorgânico anterior à vida. Ele observa, então, a existência da pulsão de morte.

A partir daí, Freud estabelece uma nova teoria em que as pulsões de vida e de morte passam a conduzir o funcionamento psíquico. Essas duas pulsões estão sempre em oposição, ou seja, as primeiras exercem pressão em direção ao estado inorgânico (à morte) e as últimas em direção a um prolongamento da vida.

Lacan, em seu *Seminário, livro 11* (1964/1965), reconhece que os conceitos de *repetição*, *inconsciente*, *transferência* e *pulsão* estão intimamente ligados e os considera como os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Segundo ele, a repetição é o trabalho essencial da pulsão de morte que insiste em relançar algo incompreensível, da ordem do *real*.

Lacan recorreu ao vocabulário de Aristóteles para se referir a duas faces da repetição: *tiquê* e *autômaton*. O *autômaton* está associado ao simbólico e diz respeito à repetição sintomática, comandada pelo princípio do prazer e articulada ao retorno do recalado. A *tiquê*, vinculada ao real, indica o encontro faltoso com o real que vigora sempre por trás do “funcionamento automático do significante.” (JORGE, 2005, p.64).

Inspirado principalmente na lingüística, na antropologia estrutural e na matemática, Lacan, retorna à teoria freudiana e descobre nela três registros que compõem o aparelho psíquico: *Real*, *Simbólico* e *Imaginário* que são entrelaçados por um tipo de nó denominado borromeano. A particularidade desse nó é que, ao contrário do nó olímpico, se qualquer um dos círculos for cortado, os três se desfazem. Da união entre o Real, o Simbólico e o Imaginário feita pelo nó borromeano surge o sintoma, cujo agente é o Nome-do-Pai, responsável por “fazer laço entre o simbólico, o imaginário e o real, para que se estabeleça uma interligação entre eles.” (FERREIRA, 2007, p.31).



Fig.2 - Nó borromeano

Fonte: [http:// 3b.blospot.com/_TrB06CGAm5M/ROP](http://3b.blospot.com/_TrB06CGAm5M/ROP)

O conceito de real como impossível foi elaborado por Lacan a partir de alguns impasses freudianos. O real, no sentido lacaniano, não significa realidade. A realidade se constrói por meio de uma organização simbólica (de palavras) e imaginária (de imagens), enquanto o real, por não ter representação psíquica, não pode ser simbolizado nem por palavras nem por imagens. Assim, ele só pode se inscrever na estrutura do nó borromeano sob a forma de buraco que surge como um furo no imaginário (ausência de um saber sobre a espécie) e como falta de um significante no simbólico (o significante do Outro sexo).

O simbólico é o registro que pertence ao campo da linguagem, do significante; é no simbólico que se dá a ligação do desejo com a lei e a falta, através do *complexo de castração*, responsável pelo *complexo de Édipo*. Para Lacan, o complexo de Édipo corresponde à criação da metáfora paterna e do Nome-do-Pai como representante da lei, da interdição do incesto.

O imaginário não diz respeito à imaginação. Ele está relacionado à imagem do próprio corpo e se caracteriza pela relação da imagem de si mesmo (eu) com a imagem do semelhante (outro). Origina-se no *estádio do espelho*, conceito criado por Lacan para marcar o momento da constituição do eu, quando a criança — entre o sexto e décimo oitavo mês de vida —, reconhece como sua a imagem refletida no espelho e tem uma ideia unificada do próprio corpo. “O imaginário é aquilo que o homem tem em comum com o comportamento animal. Trata-se de um conjunto de imagens ideais que guiam tanto o desenvolvimento da personalidade do indivíduo quanto sua *relação com seu meio ambiente próprio*.” (SAFATLE, 2007, pp. 30, 31).

A sexualidade humana se caracteriza pela falta de um objeto, o qual é definido por Freud, na teoria das pulsões, como parcial e indiferente, ou seja, qualquer objeto pode realizar a satisfação de uma pulsão, desde que não toda.

Lacan, no Seminário livro 16 introduz o conceito de *objeto a* que é considerado por ele como sua melhor contribuição à teoria da psicanálise. O *objeto a*, por sua indefinição, ocupa o vazio resultante da intersecção dos três registros: real, simbólico e imaginário e é definido como *objeto causa do desejo* ou, ainda, como *mais-gozar*. Diz Lacan:

Esse objeto a, em certo sentido, eu o inventei, tal como se pode dizer que o discurso de Marx inventou. Que significa isso? O achado de Marx foi a mais-valia. Quanto ao objeto a, não é que ele não tenha sido abordado antes de meu próprio discurso, mas só foi de maneira francamente insuficiente, tão insuficiente quanto era a definição da mais-valia antes que o discurso de Marx a fizesse aparecer em seu rigor. (LACAN, 2008, p.45).

Segundo Antonio Quinet, Lacan dedicou a década de 60 à conceitualização do *objeto a*, fundamental para “a constituição do campo do gozo e a teoria dos discursos como laços sociais. [...] Sua conceitualização permite a Lacan retomar a direção do tratamento e redefinir a transferência e a interpretação.” (QUINET, 2009, p. 26).

Lacan, de acordo com Marco Antonio Coutinho Jorge, considera o objeto da pulsão como faltoso, enquanto Freud o considera como objeto perdido. (JORGE, 2005, p.142.). A fim de estabelecer a diferença entre o objeto perdido da espécie humana e o objeto perdido da história de cada sujeito, Lacan chama o primeiro de *Coisa [das Ding]* e o segundo, objeto causa de desejo — *objeto a*.

O sujeito poderá reencontrar o objeto causa do desejo em cada substituto escolhido por ele ao longo da vida, através de seus investimentos libidinais. Entretanto, “por traz dos objetos privilegiados de seu desejo, o sujeito irá sempre se deparar de forma inarredável com a Coisa perdida da espécie humana”. (JORGE, 2005, p.142).

Em O seminário, livro 8: *A transferência* (1960-1961), Lacan retoma um texto filosófico, *O Banquete*, de Platão, cujo tema central é o *amor*, a fim de introduzir o conceito de transferência. Embora considere, assim como Freud, que a transferência seja um amor, Lacan não aborda esse amor como repetição de um modelo infantil. Para ele, o indivíduo encontra na pessoa amada o objeto perdido em sua história, o

qual buscou durante toda a sua vida e que, portanto, lhe é precioso. Esse objeto que o sujeito acredita ter encontrado na pessoa amada é o *agalma*, palavra grega, derivada de *agallo* que significa enfeitar, ornamentar, usada para designar algo de valor inestimável. “O importante a ser destacado é que *agalma* sempre se refere a um objeto que se apresenta como se fosse uma jóia rara, com um brilho muito especial. Enfim, *agalma* tem sempre relação com uma imagem que causa desejo”. (FERREIRA, 2004, p.47).

O *agalma*, que Lacan introduz em seus estudos sobre a transferência, nada mais é do que o *objeto a* revestido de uma imagem fulgurante: o sujeito fica capturado, fascinado pela imagem do outro. Esse deslumbramento leva-o à paixão. Assim o outro, como o objeto causa do desejo é transformado em objeto do desejo, aquele que não existe, isto é, o falo. “O apaixonado demanda da coisa amada o que nunca poderá ser ofertado, isto é, que ela se torne o objeto de seu desejo para lhe tornar possível o gozo, que, se houvesse, faria existir a Coisa como bem supremo.” (FERREIRA, 2005, p. 49).

1.3 Amor e desejo

Se estou contente, querida,
Com esta imensa ternura
De que me enche o teu amor?
— Não. Ai!, não: falta-me a vida,
Sucumbe-me a alma à ventura:
O excesso de gozo é dor.

Almeida Garrett

Além da literatura, outras manifestações artísticas, como a música, a dança, a escultura e a pintura têm o amor como tema. Na tela de 1905, *Jovem defendendo-se de Eros*⁵ (Fig.3), Bouguereau retrata o medo de amar de uma jovem. A paisagem e a nudez surgem como metáforas. A primeira simboliza a solidão e, portanto, a necessidade de amar novamente; a segunda sugere que a moça está despida de qualquer sentimento, ou seja, livre. No entanto, embora a languidez do olhar denuncie o seu

⁵ Disponível em: <http://malditovivant.wordpress.com/tag/livros/> . Acesso em: 17 jan. 2010.

desejo, ela rejeita essa possibilidade de um novo amor, ao impor as mãos sobre os ombros de Eros, afastando-o de si.



Fig. 3 - Jovem defendendo-se de Eros
Bouguereau, 1905.

Aristófanes⁶, em *O Banquete de Platão*, nos conta que, outrora, a natureza humana não era igual a que conhecemos hoje. Os seres humanos eram divididos em três gêneros e não apenas em dois - macho e fêmea - como atualmente. O terceiro gênero, que possuía as características dos dois primeiros, eram os andróginos. Eram dotados de uma extraordinária força, coragem e resistência e, além disso, eram extremamente arrogantes. Por isso, eles ignoravam os deuses e se recusavam a oferecer-lhes oferendas.

Zeus estava indignado. Se, por um lado, ele fulminasse os habitantes da terra com um raio, como fizera com os titãs, não teria ninguém para lhe prestar homenagens e sacrifícios. Por outro lado, ele não podia permitir que tal insolência permanecesse impune.

⁶ Aristófanes foi autor de comédias, cujas preocupações básicas eram fazer o público rir e criticar as instituições políticas e intelectuais da Atenas daquela época.

Zeus decidiu, então, que a melhor maneira de quebrar a arrogância desses seres era enfraquecê-los: mandou Apolo cortá-los ao meio. Cada metade começou a procurar a sua parte decepada, no desejo de voltar ao que era antes do corte. Aqueles que encontravam a sua outra metade abraçavam-se e morriam de inanição. Zeus ordenou que Apolo voltasse a terra e arrancasse os sexos desses seres partidos, e os recolocasse na frente, ou seja, no mesmo lado em que estavam os seus rostos. A partir daí, nasceu o amor. Ou seja: o encontro de uma metade com outra metade, fazendo com que dois se tornem Um.

Aristófanos termina o seu discurso sobre o amor de forma profética:

Afirmo, pois, de modo geral, que todos nós, homens e mulheres, o gênero humano em suma, seríamos felizes se, ajudados por Eros, encontrássemos cada um a metade que o pode conduzir ao seu primeiro estado. Se esse estado primitivo era o mais perfeito, mais perfeito será necessariamente aquilo que desse estado mais se aproximar. (PLATÃO, [427-347 a.C], 2007, p. 67).

Freud recorre à mitologia grega para definir o amor como Eros, ou seja, como tendência a unificação. Eros, como pulsão de vida, representa o amor, a criatividade e o desejo. Thanatos, em oposição a Eros, é a tendência à destruição da vida, ou seja, a morte. Existem duas forças antagônicas: de um lado, está o gozo da vida e de outro, a morte. Entre um e outro, está o desejo que se situa do lado do gozo da vida. Embora Lacan se refira a várias modalidades de amor, nosso trabalho privilegiará o amor-paixão (amor como Eros): amor como promessa de Felicidade. Nessa concepção de amor, temos a denegação da castração, ou seja, o amor é a via pela qual o sujeito encontraria a sua plenitude.

Segundo Nadiá Paulo Ferreira, o melhor exemplo para esse conceito mítico do amor é o momento histórico em que a literatura portuguesa, esteve sob a influência da paixão, utilizando como modelo o masoquismo moral do romantismo francês. (FERREIRA, 2008, p. 38). Nesse contexto, o casamento surge como promessa de felicidade. Entretanto, diante do sofrimento e da frustração de um desejo que se espera realizar para a glória suprema do amor, as personagens se deparam com a morte.

No amor-romântico, heróis e heroínas se inscrevem na estrutura neurótica: neurose obsessiva (heróis) e neurose histérica (heroína). Tanto um como outro de-

negam o impossível e se colocam como impotentes diante das forças do mundo. “Os homens idealizam um objeto feminino puro, único e, como tal, insubstituível. As mulheres sonham com homens bonitos e galantes que realizam as façanhas mais mirabolantes para lutar por um amor, que, como não poderia deixar de ser, se apresenta proibido.” (FERREIRA, 2008, p. 38). As heroínas, ao insistirem em um amor proibido, sustentam o desejo, sob a forma de desejo insatisfeito. O casal enamorado sonha com a completude, denegando dessa forma a castração. Amar, ser amado e casar é possível; no entanto, é verdadeiramente impossível para o amante e o amado se tornarem Um somente pela via do casamento. Assim, o caminho para sustentar a promessa de felicidade é a via do sacrifício, que culmina com o “morrer de amor”. Diante do amor proibido, só resta desejar a morte. É exatamente isto que Freud denomina de masoquismo moral em, *O Problema Econômico do Masoquismo* (1924) e que está presente em *Amor de Perdição*, quando Teresa, diante da impossibilidade de viver o seu amor, decide que morrer é melhor do que viver sem esperança de felicidade: “Que importa morrer, se não podemos jamais ter nesta vida a nossa esperança de há três anos”? (BRANCO, 1997, p.137).

No período romântico, século XIX, a virgindade das mulheres é um tabu, cuja violação é rigorosamente punida com a morte. Enquanto na novela de cavalaria (século XIV), a donzela seduzia o amante, entregava-se a ele como prova de amor e, em vez de ser punida, era agraciada com o casamento e com o reconhecimento da paternidade do filho que nascera da transgressão ao código moral, no século XIX, as mulheres, além de serem punidas por se desviarem da virtude, saem do lugar de agente da sedução para se colocarem no lugar de objeto. E como tais, serão punidas com a degradação física (doença: a tuberculose) ou moral (“morrer de amor”) que as conduz à morte.

Os homens, por sua vez, idealizam a figura feminina, concebendo-a como um ser puro, imaculado e, portanto, isento de desejos sexuais. Nadiá Paulo Ferreira acrescenta que os homens românticos: “[...] comportam-se como um obsessivo que, por acreditar que A (barrada) Mulher existe, insiste em idealizar um objeto que tem a castidade como lei, permanecendo morto para o desejo e se alimentando da dor em doses homeopáticas”. (FERREIRA, 2008, p. 75).

Gustave Flaubert, em uma carta a Leroyer de Chantepie (1859), comenta o resultado do exagero romântico para a moral do século XIX e o mal que a Igreja Católica causou à mulher com o dogma da Virgem Maria:

[...] Creio, de resto, que uma das causas da fraqueza moral do século XIX vem de sua *poetização* exagerada. Do mesmo modo, o dogma da Imaculada Conceição me parece um golpe de gênio político dado pela Igreja. Ela formulou e anulou para seu proveito todas as aspirações femininas da época. Não há um escritor que não tenha exaltado a mãe, a esposa, a amante. — A geração, dolorida, lacrimeja sobre os joelhos das mulheres, como um menino doente. *Não se faz ideia da covardia dos homens para com elas!* [grifos do autor]. (FLAUBERT, 2005, p.188).

Almeida Garrett, no poema *Não te amo*, apresenta amor e desejo como a figura feminina, concebendo-a como um ser inocente, imaculado e, portanto, isento de desejos sexuais. O amor é visto como algo sublime e puro, ligado à espiritualidade, capaz de conduzir o homem a estágios mais elevados, à perfeição. O desejo se manifesta no corpo e, por isso, é tido como indigno, pecaminoso, que o enche de culpa, já que, de acordo com o romantismo, o gozo sexual deve ter origem no amor e não pode ocorrer antes do casamento. Daí, o conflito do sujeito entre amar e desejar

Não te Amo

Não te amo, quero-te: o amor vem d'alma.
E eu n'alma – tenho a calma,
A calma – do jazigo.
Ai! Não te amo, não.
Não te amo, quero-te: o amor é vida.
E a vida – nem sentida
A trago eu já comigo.
Ai, não te amo, não!

Ai! Não te amo, não; e só te quero
De um querer bruto e fero
Que o sangue me devora,
Não chega ao coração.

Não te amo. És bela; e eu não te amo, ó bela.
Quem ama a aziaga estrela
Que lhe luz na má hora
Da sua perdição?

E quero-te, e não te amo, que é forçado,
De mau, feitiço azado
Este indigno furor.
Mas oh! não te amo, não.

E infame sou, porque te quero; e tanto
 Que de mim tenho espanto,
 De ti medo e terror...
 Mas amar!... não te amo, não.

(GARRETT, 2004, p.61).

Na poesia de Garrett, geralmente, a imagem da mulher se constrói de forma antitética, oscilando entre o angelical (divino: dessexualizada) e o humano (diabólico: objeto causa do desejo). Embora a estética romântica silenciase sobre o desejo sexual, recalçando-o, em *Folhas Caídas*, no poema *Anjo és*, Garrett nos apresenta o corpo como lugar das pulsões sexuais, as quais escapam a qualquer controle. Assim, a mulher como objeto causa do desejo e não como objeto do amor nos é apresentada como uma figura diabólica e que, justamente por isso, causa medo e horror. A mulher, configurada em duas imagens antitéticas, remete para os agentes de sua criação: “Jeová ou Belzebu?” Entre o Bem e o Mal, o sujeito vacila diante das forças pulsionais, fazendo com que não lhe reste outra saída senão o caminho da expiação. A culpa e o desejo inconsciente de ser punido levam o sujeito a um sofrimento, o qual se torna fonte inesgotável de gozo. O gozo da dor no lugar do gozo sexual é a via pela qual o masoquismo moral aprisiona o amante ao eterno sofrer.

ANJO ÉS

Anjo és tu, que esse poder
 Jamais o teve mulher,
 Jamais o há-de ter em mim.
 Anjo és, que me domina
 Teu ser o meu ser sem fim;
 Minha razão insolente
 Ao teu capricho se inclina,
 E minha alma forte, ardente,
 Que nenhum jogo respeita,
 Covardemente sujeita
 Anda humilde a teu poder.
 Anjo és tu, não és mulher.

Anjo és. Mas que anjo és tu?
 Em tua frente anuviada
 Não vejo a c'roa nevada
 Das alvas rosas do céu.
 Em teu seio ardente e nu
 Não vejo ondear o véu
 Com que o sôfrego pudor
 Vela os mistérios d'amor.
 Teus olhos têm a negra cor,
 Cor de noite sem estrela;

A chama é vivaz e é bela,
 Mas luz não tem. — Que anjo és tu?
 Em nome de quem vieste?
 Paz ou guerra me trouxeste
 De Jeová ou Belzebu?

Não respondes — e em teus braços
 Com frenéticos abraços
 Me tens apertado, estreito!...
 Isto que me cai no peito
 Que foi?... Lágrima? — Escaldou-me.
 Queima, abrasa, ulcera... Dou-me,
 Dou-me a ti, anjo maldito,
 Que este ardor que me devora
 É já fogo de preceito,
 Fogo eterno, que em má hora
 Trouxeste de lá... De donde
 Teu fatal, estranho ser!
 Anjo és tu ou és mulher?

(GARRETT, 2004, p.65,66).

A antítese entre dois semblantes — angelical (objeto de amor) e diabólico (objeto causa do desejo) — que se constrói em torno da mulher, surge, segundo Jacques Le Goff, em *Uma Longa Idade Média*, como uma manifestação tardia do pensamento cristão medieval. Maria representa o lado divino (dessexualizado) da mulher, enquanto Eva representa o humano, portanto, o lado das paixões e do desejo sexual. O referido autor afirma:

[...] a produção do interesse estético, mais inclinado na Antiguidade na elaboração de um ideal masculino e que na idade Média evolui no sentido da celebração do corpo — e sobretudo do corpo — da mulher. Não acho que se deva ver nisso uma “instrumentalização” [grifo do autor], como se diz hoje, da mulher, mulher objeto, simples objeto de desejo, etc. Não, eu creio que se assiste a uma verdadeira promoção, através, precisamente, das representações de Eva — ocasião esperada pelos artistas de mostrar a mulher nua — para o corpo, e de Maria, para o rosto. (LE GOFF, 2008, p.129).

A morte é paradoxalmente concebida, no romantismo, como redenção, castigo e promessa de Felicidade Eterna. Os amantes acreditam que a morte é o encontro de seres libertos dos seus corpos. Assim, os amantes vão viver no Céu o amor que lhes foi proibido na Terra. O destino de Simão, Mariana e Tereza, em *Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco, ilustra o culto da morte diante dos obstáculos que o Mundo impõe aos amantes:

[...] Às nove horas da manhã pediu à Constança que a acompanhasse ao mirante, e, sentando-se em ânsias mortais, nunca mais desfitou os olhos da nau, que já estava de verga alta, esperando a leva dos degredados.

Quando viu, a dois a dois, entrarem, amarrados, no tombadilho, os condenados, Teresa teve um breve acidente, em que a já frouxa claridade dos olhos se lhe apagou, e as mãos convulsas pareciam querer aferrar a luz fugitiva.

[...] Dois homens ergueram o morto ao alto sobre a amurada. Deram-lhe o balanço para o arremessarem longe. E, antes que o baque do cadáver se fizesse ouvir na água, todos viram, e ninguém pôde segurar Mariana, que se atirara ao mar.

[...] Viram-na um momento, bracejar, não para resistir à morte, mas para abraçar-se ao cadáver de Simão, que uma onde lhe atirou aos braços. (BRANCO, p. 132, 141).

No realismo, o casamento não é um ato que permitiria unir amor e gozo. O casamento, como instituição, se torna um dever e, como tal, se inscreve nas leis que determinam a constituição de uma família. Assim, cabe ao homem a função de provedor, ou seja, trabalhar para garantir o sustento da família, e cabe à mulher as funções de mãe, esposa e dona de casa.

As heroínas dos romances realistas, que seguem o paradigma de *Madame Bovary* (Gustave Flaubert), são ociosas e preenchem o tempo com a leitura de romances românticos. Portanto, vivem em um mundo de sonhos, imaginando encontrar um dia o herói romanesco e viver com ele uma linda história de amor recheada de aventuras. Assim, insatisfeitas com os maridos que estão longe do perfil do herói romanesco, elas cometem adultério, na expectativa de encontrar, fora do casamento, o amor tão enaltecido nos romances.

Devia possuí-lo, pensava Emma, um amor inesgotável, para derramar-se assim pela multidão, em tão grandes eflúvios. Todas as suas veleidades deprimentes se desvaneciam na poesia do papel, que a invadia; e, arrastada para o homem pela ilusão da personagem, tentou imaginar a vida dele — aquela vida ruidosa, extraordinária, esplêndida, que também ela poderia ter, se o destino o tivesse querido. Ter-se-iam conhecido, ter-se-iam amado. Teria viajado com ele por todos os reinos da Europa, participaria de suas fadigas e de seu orgulho, apanharia as flores destinadas a ele [...] Súbito, porém, tomou-a uma loucura: o tenor olhava-a, não podia duvidar! Teve ímpeto de correr para os braços dele, de refugiar-se em sua força, como na própria encarnação do amor, de lhe bradar: 'Rapta-me, leva-me; partamos! Para ti, só para ti meus ardores todos, meus sonhos todos!...' (FLAUBERT, p. 213, 214).

E imóvel no meio do quarto, os braços cruzados, o olhar fixo, repetia: Tenho um amante! [...] Que requintes teve nessa manhã! Perfumou a água com um cheiro de Lubin, escolheu a camisinha que tinha melhores rendas. E suspirava por ser rica! Queria as bretanhas e as holandas mais caras, as mobílias mais aparatosas, grossas jóias inglesas, um coupé forrado de cetim... (QUEIRÓS, 1993, p. 135).

Vale destacar a falta de caráter dos heróis, em alguns romances, na literatura realista. São homens que se vestem com elegância, de acordo com a moda vigente em Paris. Nos romances *Madame Bovary* e *O Primo Basílio*, Rodolphe e Basílio apresentam-se para as mulheres como verdadeiros cavalheiros e as conquistam com um discurso sedutor:

[...] Não se pode lutar contra o céu, não se pode resistir ao sorriso dos anjos! Deixamo-nos seduzir pelo que é belo, encantador, adorável!
 — Mas — continuou ele —, se eu não vim, se não pude vê-la, contemplei ao menos o que a rodeia. De noite, todas as noites, erguia-me e vinha: olhava sua casa, o teto iluminado pelo luar, as árvores do jardim que se balançavam ao pé de sua janela, para uma luzinha, uma tênue luz que se infiltrava através das cortinas, na sombra. Ah! A senhora mal sabia que ali estava, tão perto e tão longe, um pobre mísero... (FLAUBERT, p. 151.).

[...] Desde o primeiro dia que te tornei a ver estou doido por ti, como dantes, a mesma coisa. Nunca deixei de me morrer por ti. Mas não tinha fortuna, tu bem o sabes, e queria te ver rica, feliz. Não te podia levar para o Brasil. Era matar-te, meu amor! Tu imaginas lá o que aquilo é! Foi por isso que te escrevi aquela carta, mas o que sofri, as lágrimas que chorei! (QUEIRÓS, 1993, p. 86).

[...] Que outros desejem a fortuna, a glória, as honras, eu desejo-te a ti! Só a ti, minha pomba, porque tu és o único laço que me prende à vida, e se amanhã perdesse o teu amor, juro-te que punha um termo, com uma boa bala, a esta existência inútil! (QUEIRÓS, 1993, p. 134).

Nos romances realistas, aqui estudados, a morte das heroínas é a forma pela qual elas são castigadas por terem cometido o adultério ou se envolvido numa relação ilícita. Luísa, ao saber que o marido descobriu seu romance com Basílio, adoece e morre. Emma se suicida porque não encontra no mundo o amante idealizado pelos romances românticos. Amélia, ao descobrir que está grávida do padre Amaro e ao se sentir excluída do convívio social, é acometida por um mal súbito e morre, após dar à luz o fruto desse amor proibido. O desejo inconsciente de punição e o sentimento consciente de culpa fazem com que Luísa e Amélia não resistam à doença e morram. Emma, ao contrário das personagens de Eça, se suicida. Para Lacan, "o suicídio é o único ato capaz de ter êxito sem qualquer falha" (LACAN, 2003, p.541). Nesse sentido, podemos dizer que Emma fez uma escolha, na qual não abre mão do seu sonho de amor. Um amor que não tem lugar neste mundo. E, justamente por isto, ela resolve partir.

1.4 A Melancolia

O que dizer da dor que não pode ser dita? Sem causa ou sem natureza definíveis, sem possibilidade de compreensão? Dor do nada, simplesmente do vazio de existir, indescritível, incomensurável, e que, por isso mesmo, chama em vão a palavra?

Urânia Tourinho Peres

Em 1917, Freud publica o texto intitulado *Luto e Melancolia*, que não só desenvolve questões cruciais para a clínica da psicanálise, mas também traz uma nova contribuição aos estudos sobre a melancolia. Nesse texto, Freud trabalha as semelhanças e diferenças entre o luto e a melancolia. Ambos estão ligados à perda do objeto amado, o qual pode ser uma pessoa, um ideal, uma crença, um mito, a pátria, etc. Ambos desencadeiam o sofrimento, a apatia, a incapacidade de amar novamente e o desinteresse por tudo que não esteja ligado ao objeto amado.

Entretanto, as diferenças são mais significativas: a autorrecriação, a ausência de autoestima e o desejo inconsciente de punição estão presentes na melancolia e ausentes no luto. Outra diferença é que, no luto, se trata apenas da perda do objeto e, na melancolia, a perda do objeto implica a perda de uma parte do eu. O melancólico sabe que perdeu alguma coisa de si mesmo, mas não sabe o que é. O luto é um estado passageiro e não é considerado patológico. Pelo contrário, ele é essencial, porque permite o processo de elaboração da perda do objeto. Segundo Freud, “No luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio ego.” (FREUD, *Luto e Melancolia*, 1917). Felipe Castelo Branco acrescenta:

[...] Podemos pensar a melancolia neste texto a partir da combinação de três pontos: a perda do objeto — não sendo suficiente como explicação uma vez que o enlutado também sofre a perda —, uma falha na identificação — que está na origem do esvaziamento do eu, servindo às suas auto-acusações, e que ganhará gradativamente um espaço de paradigma melancólico na obra freudiana (BRANCO, 2009, p. 75).

Para Freud, a melancolia está diretamente articulada com o narcisismo. É preciso, aqui, marcar a diferença fundamental entre dois narcisismos: o primário e o secundário. Lacan relaciona o narcisismo primário ao conceito freudiano de auto-erotismo, e constrói uma nova teoria sobre o narcisismo secundário: o estágio do

espelho. O narcisismo primário corresponde a um estado em que toda a libido da criança é investida nela mesma. O narcisismo secundário é o momento em que a criança (entre seis e doze meses de idade) apreende, pela primeira vez, a imagem unificada do seu próprio corpo. Esse tipo de narcisismo, também chamado por Lacan de identificação narcísica, é o que “permite ao homem situar com precisão a sua relação imaginária e libidinal ao mundo em geral. (...) O sujeito vê o seu ser numa reflexão em relação ao outro, isto é, em relação ao *Ich-Ideal*.” (LACAN, 1986, p.148).

A melancolia teria origem na falta de investimento fálico na criança recém-nascida por parte da mãe, como agente da frustração. Essa tese é desenvolvida por Lacan no *Seminário 4*. Para ele, a dialética da frustração coloca em cena o real, o simbólico e o imaginário. Num primeiro momento, o agente é simbólico (Desejo-da-mãe), a falta (sob a forma de dano) é imaginária e o objeto (como portador do alimento) é real. Num segundo momento, opera-se uma inversão: a mãe se desloca do simbólico para o real (Outro-real), adquirindo potência máxima, e o objeto se desloca do real para o simbólico, transformando-se, assim, em signo do dom, ou seja, símbolo do amor. Em relação a essa dialética, diz Lacan:

[...] a posição se inverteu — a mãe se tornou real e o objeto simbólico. O objeto vale como o testemunho do dom oriundo da potência materna. O objeto tem, a partir daí, duas ordens de propriedade satisfatória, ele é duas vezes objeto possível de satisfação — como anteriormente, ele satisfaz a uma necessidade, mas também simboliza uma potência favorável. (LACAN, 1995, p.69).

A consequência dessa virada é a primeira simbolização arcaica da potência materna e a constituição da primeira metáfora. Essa virada, por sua vez, depende da posição da mãe, como portadora do Nome-do-Pai (Desejo da Mãe).

É preciso que o filho seja imaginado como falo pela mãe para que ele se coloque nesse lugar: “eu sou o falo”. A partir daí, constitui-se o narcisismo primário que, para Lacan, é sinônimo de autoerotismo e de falicização. Aqui, Lacan, questiona: “Em que momento a criança pode, em certa medida, sentir-se despossuída ela mesma de algo que exige da mãe, percebendo que não é ela que é amada, mas uma certa imagem?” (LACAN, 1995, p.72).

Posição da criança e da mãe na dialética da frustração

AGENTE	FALTA	OBJETO
SIMBÓLICO	IMAGINÁRIA	REAL
Mãe = Sujeito do desejo (a que se oferece ao grito como apelo)	de um objeto real	de satisfação = seio (mãe que se oferece como seio = objeto primitivo)
Mãe = pura alternância de presença-ausência função de apelo	de uma potência com valor de real	de potência = A (Outro-não-bar-rado = Outro-real) a mãe simbólica vai ao lugar de real
	duas faltas: privação da privação	VIRADA: divisão do objeto em duas ordens- primeira simbolização arcaica da potência da mãe = narcisismo = auto-erotismo

Fonte: Grupo de estudos psicanalíticos: Quadro elaborado por Nadiá Paulo Ferreira – UERJ, 2009.

A frustração, como vimos, antecede ao estágio do espelho, momento em que irá se constituir o eu (narcisismo secundário). É no processo de constituição do eu que se delineiam as relações especulares: o eu é o outro. Aqui surgem também as instâncias ideais do eu: *ideal do eu*, e *eu ideal*. Há muita confusão entre os conceitos de ideal do eu [*Ich-Ideal*] e supereu. Freud, inclusive, em *Sobre o Narcisismo: uma introdução*, apresenta esses dois conceitos como sinônimos.

O eu, desde Freud, é agente do recalque. Segundo Lacan, uma das noções mais fundamentais na obra de Freud é a identificação ideal do eu com o outro. Dessa identificação nasce o amor-paixão. (LACAN, 1986, p. 149). O sujeito fica capturado, fascinado e subjugado ao objeto amado, na medida em que ele é superestimado. Freud, em *Sobre o narcisismo: uma Introdução*, afirma que

O desenvolvimento do ego consiste num afastamento do narcisismo primário e dá margem a uma vigorosa tentativa de recuperação desse estado. Esse afastamento é ocasionado pelo deslocamento da libido em direção a um ideal do ego imposto de fora, sendo a satisfação provocada pela realização desse ideal (FREUD, 1914, p. 117).

Para compreender melhor os investimentos libidinais no eu e no objeto, deve-se levar em conta que a quantidade de libido existente no organismo nunca se mo-

difica. Os investimentos se dirigem para o eu (libido narcísica) e para os objetos (libido objetal). No campo da libido, verifica-se que o ser humano não quer renunciar a satisfação (gozo) já experimentada. Para Freud, o eu ideal é uma tentativa de recuperar o narcisismo da infância e a nova forma do eu ideal é o ideal do eu. Para Lacan, o eu ideal se situa no imaginário e o ideal do eu no simbólico.

A idealização é um processo de engrandecimento e de superestimação, que se realiza tanto nos domínios da libido do eu, quanto da libido do objeto. “O próprio da imagem é o investimento pela libido. Chama-se investimento libidinal aquilo através de que um objeto se torna desejável.” (LACAN, 1986, p.165).

O conceito de identificação remete para as relações mais primitivas do sujeito com o objeto. Para Freud, o enlutado, por ter elaborado a perda do objeto amado, pode novamente reinvestir sua libido em outro objeto. O melancólico, por não ter realizado o trabalho de luto, não consegue se desligar do objeto amado perdido. Segundo Freud, a impossibilidade de realizar o trabalho de luto se liga ao que determinou a escolha do objeto, ou seja, uma escolha narcísica. Assim, a libido, que estava investida no objeto é deslocada para o próprio eu, fazendo com que se estabeleça “uma identificação do ego com o objeto abandonado.” (FREUD, *Luto e Melancolia*, 1917).

Freud relaciona a melancolia com o narcisismo, mostrando que o empobrecimento do eu leva à incorporação de alguns atributos do objeto perdido. Justamente por isto, em *A dissecação da personalidade psíquica*, diz que, na melancolia, o supereu “insulta, humilha e maltrata o pobre ego, ameaça-o com os mais duros castigos, recrimina-o por atos do passado que, à época pareciam insignificantes. (FREUD, [1932], 1933).

Desse modo, a constituição do eu do melancólico depende da imagem do outro com o qual ele está identificado:

Engolido na falha da identificação, originária, o melancólico está condenado ou a errar à margem de seus irmãos ou agarrar-se a sinais de reconhecimento que ele teria elegido em um deles. Por isso, quando este referente é levado a desaparecer, o melancólico vê-se remetido ao vazio de sua identidade e ao mero recurso do canibalismo arcaico. (LAMBOTTE, in: CASTELO BRANCO, 2009, p.82).

Assim, com a perda do objeto amado, o melancólico tenta, desesperadamente, introduzir em seu próprio eu o que restou do objeto perdido, identificando-se com os fragmentos da imagem deste.

2 REALISMO E NATURALISMO NA EUROPA

O Romantismo era a apoteose dos sentimentos; o Realismo é a anatomia do caráter. É a crítica do homem. É a arte que nos pinta a nossos próprios olhos — para nos conhecermos, para que saibamos se somos verdadeiros ou falsos, para condenar o que houve de mau na nossa sociedade.

Eça de Queirós

O Realismo se desenvolveu na Europa, na segunda metade do século XIX.

De acordo com Arnold Hauser:

[...] O século XIX, ou aquilo que ordinariamente assim designamos, começa por volta de 1830. Só durante a Monarquia de Julho é que os fundamentos e esboços deste século — a ordem social em que nós próprios enraizamos o sistema econômico cujos antagonismos e contradições ainda subsistem, e a literatura em cujas formas, de uma maneira geral, ainda hoje nos exprimimos — se definem claramente. (HAUSER, 1972, p. 882).

A segunda fase da Revolução Industrial era uma época em que a Europa passava por transformações políticas, econômicas, sociais, científicas e tecnológicas: a burguesia detinha o poder, aumentando cada vez mais o seu capital, enquanto a aristocracia “sumia-se da cena dos acontecimentos históricos e passa a ter uma consciência puramente privada” (HAUSER, 1972, p.882) e a classe proletária sofria as consequências negativas do progresso.

Os operários, influenciados pelas ideias socialistas, sobretudo de Proudon, Robert Owen, Karl Marx e Friedrich Engels, organizavam-se em associações a fim de exigirem melhores condições trabalhistas.

Vitoriosa, a burguesia passava a constituir uma classe capitalista conservadora e não liberal, que seguia os mesmos métodos administrativos da antiga aristocracia, embora se mantivesse absolutamente não aristocrática e não tradicionalista, no modo de viver e de pensar. O Romantismo foi um movimento burguês e, como tal, está diretamente ligado à emancipação das classes médias. Entretanto, os românticos agiam de modo aristocrático, a fim de atrair a nobreza como seu público.

O proletariado iniciou a luta pela conquista de seus direitos. Até então, as lutas da classe trabalhadora confundiam-se com as da classe média, cujos anseios políticos eram os mesmos pelos quais a classe trabalhadora lutara. Segundo Hauser, “São os acontecimentos posteriores a 1830 que, pela primeira vez, lhe abrem os olhos e lhe dão a prova de que quando se bate pelos seus direitos, só consigo e não com as outras classes ele pode contar”. (HAUSER, 1972, p.883).

Essa tomada de consciência da classe trabalhadora foi simultânea ao nascimento das teorias socialistas e à eclosão do Realismo como movimento artístico. A ideia de que a arte deve servir unicamente para proporcionar prazer estético, mantendo-se alheia a quaisquer outros valores, ou seja, *L’art pour l’art* [arte pela arte], já não fazia mais sentido. Os artistas, a partir de agora, têm “de lutar não só contra o idealismo dos classicistas, mas também contra o utilitarismo tanto da arte ‘social’ como da arte ‘burguesa’ (HAUSER, 1972, p.883). Estavam laçadas, assim, as bases do Realismo, conforme veremos adiante.

Com o desenvolvimento do pensamento científico e das doutrinas filosóficas e sociais, a Europa vivia uma verdadeira efervescência de ideias. Acreditava-se que somente através das ciências, o homem seria capaz de compreender o Universo e apreender a realidade, conforme se evidencia nas obras de Auguste Comte (1798-1857). No *Curso de Filosofia Positiva* (1830, 1842), Comte introduz o Positivismo, sistema filosófico e científico, segundo o qual a única forma de conhecimento verdadeiro é a ciência. De acordo com o positivismo, uma teoria somente pode ser considerada se for comprovada através de experimentos. O objetivo dessa teoria é trazer para as ciências sociais os mesmos princípios aplicados às ciências naturais. Na referida obra, Comte formula a *lei dos três estados da evolução humana*: o estado teológico, em que a humanidade se organiza a partir da crença religiosa e de seus mitos; o metafísico, baseado no ateísmo e no conhecimento sem fundamentação científica e, por fim, o estado positivo, caracterizado pelo êxito da ciência que daria conta de compreender todas as manifestações naturais e humanas. Para o positivismo, o avanço científico é exclusivamente responsável pelo progresso da humanidade.

O pensamento positivista de Comte amplia-se para os campos artístico, social, político e econômico. Destacamos, a seguir, alguns autores e obras que receberam influência dessa doutrina:

Hippolyte-Adolphe Taine (1828-1893), com as obras: *História da Literatura Inglesa* (1864) e *Filosofia da Arte* (1869), propõe a teoria determinista, segundo a qual, todas as ações humanas são decorrentes de leis físicas, químicas, biológicas e históricas. O homem é, portanto, produto de circunstâncias externas (social) e internas (hereditariedade).

Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), em suas obras — *Filosofia do Progresso* (1835), *Princípios da Organização Política* (1843), *Sistemas das Contradições Econômicas* (1846) e *Teoria da propriedade* (1866) —, defende a ideia de que a atual condição econômica e moral da humanidade deve ser rejeitada, pois a sujeição de homens feita pelos homens leva à desarmonia humana. A nova sociedade deveria ter suas bases no mutualismo, livre do poder coercitivo do Estado.

Charles Darwin (1809-1882), com o livro *A Origem das Espécies* (1859), revolucionou o mundo, com sua teoria do evolucionismo, em que defende a evolução das espécies pelo processo de seleção natural, o que vai de encontro à crença na origem divina do homem, defendida pelo cristianismo.

Claude Bernard (1813-1878), em seu livro *Introdução ao Estudo da Medicina Experimental* (1865), revoluciona a medicina com o conceito de *homeostase*, ou seja, estabilidade controlada do ambiente interno do organismo, composto por células e tecidos. Ele também foi o responsável pela introdução do método experimental na medicina.

Em face de tantas transformações ocorridas no pensamento científico e nas doutrinas filosóficas e sociais, torna-se imperativa uma nova postura da sociedade europeia diante da realidade e isso, acaba repercutindo nas artes, fazendo com que os artistas abandonem os princípios que orientavam o movimento romântico. Portanto, é nesse contexto, que surge o Realismo, cujo projeto estético é a retratação da realidade humana e das causas determinantes de suas mazelas.

Na pintura, o realismo se caracteriza, sobretudo pela ideia de que o artista deve retratar a realidade de forma objetiva, assim como o cientista estuda os fenômenos naturais. Essa nova pintura deverá abandonar completamente os temas mitológicos, bíblicos, históricos e literários e revelar apenas os aspectos expressivos da realidade imediata, valorizando a criação. O principal representante da pintura realista francesa é Gustave Courbet (1819-1877), que, ao expor cerca de quarenta e quatro telas sob o título *Le Réalisme* (1850, 1853), retratando o cotidiano da vida ru-

ral e burguesa, pretendia celebrar o enterro do idealismo romântico. Os quadros — *Enterro em Ornans* e *As banhistas*⁷ (fig. 7) — são os melhores representantes dessa tendência:



Fig. 7 - *As banhistas*
Gustave Courbet, 1852.

Courbet, ao combater a arte acadêmica convencional, criando um estilo que valoriza os fatos mais simples do cotidiano, não somente abre caminho aos impressionistas, como também marca de forma indelével a história da arte.

O realismo, na escultura, procurou recriar os seres em sua forma real. Os escultores privilegiaram em suas obras os temas contemporâneos, deixando, muitas vezes, transparecer uma intenção política. Auguste Rodin (1840-1917) é o escultor que mais se destaca nesse período, com sua característica fundamental, que é a fixação do instante significativo de um gesto humano. Há controvérsias sobre a classificação de Rodin como escultor realista. Alguns críticos o consideram romântico pela forte carga emocional que sua obra traduz. Outros destacam o seu marcante caráter naturalista. Há também aqueles que enfatizam no trabalho desse escultor características do Impressionismo. Dentre as esculturas mais famosas estão: *O Pensador* (1884) *São João Pregado* (1878) e *o Beijo* (1886), fig.8.

⁷ Disponível em: http://www.encyclopedia.com.pt/articles.php?article_id=1202 . Acesso em: 17 jan. 2010.



Fig. 8 – O Beijo⁸
Auguste Rodin, 1886.

Na arquitetura, os engenheiros e arquitetos, dentro desse novo contexto, procuram adequar as suas obras às novas necessidades urbanas, frutos do desenvolvimento industrial. Os palácios e templos imponentes são substituídos por casas, fábricas, armazéns, estações ferroviárias, lojas, escolas, bibliotecas, hospitais. Com o expressivo avanço da técnica contemporânea, utilizando materiais até então inexplorados, como o ferro, o vidro, o cimento e o concreto armado, os arquitetos estão diante de novas perspectivas. Os engenheiros mais importantes desse período são: Wilkinson que, em 1775, construiu a primeira estrutura metálica, ou seja, uma ponte de ferro sobre o rio Seven, na Inglaterra; Labrouste, em 1843 constrói uma cobertura com ferro e aço para o Salão da Biblioteca Santa Genoveva, em Paris; Em 1851, o inglês Paxton constrói com ferro e vidro o colossal *Palácio de*

⁸Disponível em: www.overmundo.com.br/_banco/multiplas/1219704 . Acesso em: 17 jan. 2010.

Cristal. E Gustave Eiffel⁹ (fig. 9), em 1889, ergue a monumental torre que levará seu nome e que se tornará um dos principais símbolos da cidade de Paris.



Fig. 6 – Torre Eiffel
Gustave Eiffel, 1889.

Na literatura, o Realismo, como nova expressão da arte, busca a representação fiel da realidade, na interpretação psicológica das personagens, na observação e experiência, na denúncia da corrupção, da hipocrisia, e na crítica às instituições sociais decadentes, como por exemplo, o casamento. Ao contrário do romantismo, em que o desejo dos amantes era a união pela via do casamento, as histórias de amor do realismo têm como cenário o adultério. Embora, Massaud Moisés considere que “a época realista tenha sido riquíssima de poetas” (MOISÉS, 1978, p. 127), o romance é a sua principal forma de expressão. Émile Zola nos

⁹ Disponível em: www.francaturismo.com/imagens/fotostorre.jpg Acesso em: 17 jan. 2010.

apresenta a defesa sobre a nova concepção da narrativa realista: o romance experimental:

O romance experimental é uma conseqüência da evolução científica do século. Ele continua e completa a fisiologia; ele se apoia sobre a química e a física; ele substitui o estudo do homem abstrato e metafísico pelo estudo do homem natural, submetido às leis físico-químicas e determinado pelas influências do meio. Ele é, em uma palavra, a literatura de nossa idade científica.¹⁰

Na transição do Romantismo para o Realismo misturam-se aspectos das duas tendências literárias. Honoré de Balzac (1799-1850) é um dos representantes dessa transição, com a sua obra *La Comédie humaine* [*A Comédia Humana*] escrita entre 1829 e 1848 — conjunto de oitenta e oito volumes — entre romances, novelas e contos, cujo tema principal é a ascensão da burguesia, ocorrida à época da Restauração¹¹. Outros autores também se destacam nesse período: Stendhal (1783-1842), com *O Vermelho e o Negro* (1830), Prosper Merimée (1783-1842), que escreve *Carmem* (1845) e o escritor russo Nikolai Gogol (1809-1852), autor de *almas Mortas* (1842).

O Realismo europeu tem início com a publicação de *Madame Bovary*, do escritor francês, Gustave Flaubert (1821-1880), considerado o primeiro romance realista da literatura universal, em 1857. Destacam-se também: os escritores russos, Fiódor Dostoiévski (1821-1880), com *Os Irmãos Karamazov* e Leon Tolstói (1828-1910), autor de *Anna Karenina* e *Guerra e Paz*; os ingleses Charles Dickens (1812-1870) e Thomas Hardy (1840-1928), autores de *Oliver Twist* e *Judas, o obscuro*, respectivamente e o português Eça de Queirós (1845-1900), autor de *O Crime do Padre Amaro*, *Os Maias* e *O Primo Basílio*. Não podemos deixar de citar os autores Guy de Maupassant (1850-1893) que escreveu *O Horla* e *Pensão Tellier*. E Anton Tchekhov (1860-1904) escritor de *As Três Irmãs*, *Ivanov*, *O Tio Vania* e *a Cerejeira*.

Em 1867, Émile Zola (1840-1902), influenciado pelos estudos científicos da época, publica o romance *Thérèse Raquin*, obra que inaugura o Naturalismo

¹⁰ ZOLA, Émile. *Le roman expérimental*. Disponível em: <<http://www.gallica.bnf.fr>>. Acesso em: 02/02/2010.

¹¹ A Restauração é a designação dada ao período histórico vivido pela França entre a queda do Primeiro Império Francês, e a Revolução de 1830.

francês, por apresentar uma análise minuciosa do homem, da moral e da sociedade. Assim como o Realismo, o Naturalismo foi um movimento artístico de reação ao Romantismo, apresentando as mesmas características estéticas e ideológicas. Tanto os realistas quanto os naturalistas defendiam uma reforma social através de uma literatura crítica. A diferença entre eles está apenas na maneira como abordam os fatos. Assim, enquanto o autor realista se preocupava com a crítica da sociedade, considerando o comportamento social e psicológico da personagem, a preocupação do autor naturalista era desenvolver e comprovar uma tese, ou seja, inserir em sua obra uma situação experimental. O romance vai provar que o homem, por sua natureza animal, é dominado por seus instintos, ou, utilizando o vocabulário psicanalítico, por suas pulsões sexuais. Além disso, o escritor naturalista acreditava na determinação do meio social, da raça e da hereditariedade na constituição da subjetividade. As obras naturalistas abordam temas proibidos como o homossexualismo e distúrbios sexuais. O Naturalismo retrata, preferencialmente, as classes oprimidas. O romance *Germinal*, de Zola, é um exemplo da proposta do romance experimental. Arnold Hauser considera o romance naturalista “a mais original criação deste período e a forma de arte mais importante do século XIX.” (HAUSER, 1972, p.883).

Além dessas distinções, outro aspecto que caracterizará o período realista-naturalista é a substituição da inspiração romântica pelo trabalho formal com a palavra, na poesia, e pela descrição que valoriza os mínimos detalhes da cena, do vestir e agir das personagens, no romance. É no contexto desse culto à forma que surge uma das vertentes poéticas desse período, o parnasianismo.

2.1 Eça de Queirós e o realismo português

No Realismo também se desenvolveram teorias sobre a literatura e a arte, que valorizam o contexto social em que o autor viveu e produziu sua obra. Antonio Cândido, um dos representantes dessas teorias, afirma que:

[...] o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade, [que o delimita e especifica entre todos], mas alguém desempenhando um papel social, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores. A matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público (CÂNDIDO, 2000, p. 67,68).

Eça de Queirós não só viveu nesse contexto, como aderiu às teses realistas e naturalistas do seu tempo. Vamos fazer um breve recuo no tempo, através da história de Portugal, destacando as grandes transformações sofridas por aquele país, durante o século XIX.

Na primeira metade do século XIX, um acontecimento marcará de forma indelével a história de Portugal: a luta entre os homens que defendiam a permanência da monarquia (monarquistas) e os que defendiam uma reforma constitucional do Estado e a modernização da produção (liberais).

A transferência da corte portuguesa para o Brasil, em 1808, favoreceu a primeira revolução liberal, em 1820. Com a independência do Brasil, proclamada por D. Pedro I (D. Pedro IV em Portugal) o liberalismo ganhou nova força. Portugal, tendo perdido a sua principal fonte de riqueza e sustento, foi obrigado a traçar novos rumos para a sua economia e as bases do seu regime político. Do ponto de vista ideológico a independência do Brasil foi um fato relevante, porque pôs fim à ilusão de que Lisboa pudesse permanecer indefinidamente como líder do império ultramarino.

A introdução do liberalismo em Portugal culminou em uma guerra civil que durou de 1832 a 1834. De um lado estava D. Miguel, o filho mais novo de D. João VI que, em 1828, restaurou com um golpe de estado o regime absolutista. Do outro lado estava o seu irmão mais velho, D. Pedro, que abdicara da coroa brasileira em

1831, a fim de reivindicar o título de rei de Portugal e garantir o regime liberal no país.

Enquanto a expressão política do liberalismo em Portugal é o que chamamos atualmente de Constitucionalismo, a expressão literária desse regime é o Romantismo. O encontro da política com a literatura dessa época pode ser visto na biografia de Almeida Garrett (1799-1854) e Alexandre Herculano (1810-1877), que participaram da Revolução Liberal tanto no plano das ideias como no das ações, pois, para defender seus ideais, alistaram-se no exército de D. Pedro. Vitoriosos, retornaram do exílio e implantaram a nova literatura romântica em Portugal. O poema *Camões* de Garrett é a obra que marca o início do Romantismo na literatura portuguesa.

Costuma-se dividir o Romantismo português em três gerações: a primeira, (1825 a 1840), liderada por Almeida Garrett, Alexandre Herculano e Antonio Feliciano de Castilho. Essa geração, marcada pela guerra civil, percebe a grave crise em que o país se encontra e a necessidade de medidas drásticas para reerguê-lo. Diante dessa situação, Almeida Garrett e Alexandre Herculano entregam-se a um trabalho intenso de construção das novas tradições e instituições exigidas pelo novo regime. A segunda geração (1840-1860), denominada ultrarromântica, é representada por Camilo Castelo Branco e tem como principal característica a passionalidade.

Suas obras como Amor de Perdição, Onde está a Felicidade? Carlota Ângelo e A Doida do Candal, envolvem sempre personagens de um mundo de espectros, por assim dizer, tal o clima carregado de obsessões, idéias fixas, a conduzir para desenlaces trágicos ou dramáticos, através de atos extremistas baseados na paixão desenvolvida ao grau mais elevado. (MOISÉS, 1978, p.79).

A terceira geração (1860 – 1869), marca a fase de transição para a geração de 70 (Realismo) e tem como principal representante Júlio Dinis. Os liberais fizeram um grande esforço para levar a arte ao povo. Nesses trintas anos, Portugal sofreu uma série de transformações: arquivos e bibliotecas são reorganizados; surgem novos instrumentos de produção e divulgação cultural; o ensino básico é reformado e implantado o ensino técnico, além do desenvolvimento de várias publicações em periódicos dirigidos à formação do público burguês.

Apesar do esforço empreendido pelo constitucionalismo, isto não resultou na formação de uma sociedade mais justa, nem Portugal conseguiu se nivelar com as demais nações europeias. Surge, então, uma nova geração de intelectuais, que, em contato com os livros editados em Paris, Roma e Berlim, passam a ver o mundo de forma diferente, graças às novas descobertas científicas e às grandes transformações nos meios de transportes e nas indústrias. Esses jovens, entusiasmados com tantas mudanças, consideram que a arte já não podia mais ser instrumento apenas de entretenimento e deleite, mas deveria servir de instrumento para as transformações sociais. É nesse contexto que devemos ler a afirmação de Moog sobre a arte: “[...] É que a verdade, fora da arte, é fria, prosaica e inexpressiva. Para a eclosão dos grandes potenciais humanos, o silogismo pode menos que a asa de uma estrofe.” (MOOG, 1977, p.63).

Essa geração é fortemente influenciada pelo cientificismo, sobretudo francês, como o *Positivismo*, de Auguste Comte; o *Determinismo*, de Hippolyte Taine; o Evolucionismo de Charles Darwin; o anticlericalismo, de Ernest Renan e o Socialismo Reformista de Pierre-Joseph Proudhon. É, pois, com base no cientificismo, que se dá a célebre polêmica do *Bom-Senso e Bom Gosto*, também chamada *Questão Coimbrã* (1865), de cunho ideológico e literário que opõe Antero de Quental a António Feliciano de Castilho. Tal polêmica tem início quando Castilho, através de folhetins e artigos em jornais, censura o estilo dos jovens de Coimbra, principalmente, Antero de Quental, Teófilo Dias e Vieira de Castro acusando-os de “falta de bom senso e bom gosto”. Antero, que fora várias vezes atacado pela imprensa lisbonense, responde às críticas, com os textos *Bom Senso e Bom Gosto* e *A Dignidade das Letras e as Literaturas Oficiais*, nos quais expõe de forma simplificada e vaga o que seria mais tarde o movimento realista em Portugal. Vejamos um trecho do manifesto em forma de carta que Antero de Quental dirige a Castilho:

Não é traduzindo os velhos poetas sensualistas da Grécia e de Roma; requeitando fábulas insossas diluídas em milhares de versos sem sabor; não é com idílios grotescos sem expressão nem originalidade, com alusões mitológicas que já faziam bocejar nossos avós; com frases e sentimentos postiços de acadêmico retórico; com visualidades infantis e puerilidades vãs; com prosas imitadas das algarvias místicas de frades estonteados; com banalidades; com ninharias; não é sobretudo lisonjeando o mau gosto e as péssimas idéias das maiorias; indo atrás delas, tomando por guia a ignorância e a vulgaridade, que se hão de produzir as idéias, as ciências, as crenças, os sentimentos de que a humanidade contemporânea precisa para se reformar como uma fogueira a que a lenha vai faltando. (In: MOOG, 1977, p. 72,73).

Em 1866, Teófilo Dias publica o texto *Teocracias Literárias*, no qual corrobora as ideias de Antero, em oposição ao movimento romântico português, já em declínio.

Os principais defensores de uma nova literatura, responsáveis pela introdução do Realismo em Portugal, são: Antero de Quental, Oliveira Martins, Teófilo Braga e Eça de Queirós. Esses intelectuais ficaram conhecidos como a *Geração de 70*. Eles tinham como objetivo chamar a atenção da opinião pública para a estagnação de Portugal. Era necessário fazer com que a modernidade chegasse ao país. Para isso, era imprescindível que houvesse uma revisão dos conceitos políticos, econômicos e religiosos da sociedade. Em 1871, para dar início ao movimento, que desencadeará as reformas necessárias, esses jovens organizaram, no Cassino Lisbonense, uma série de conferências abertas.

O programa dessas conferências — assinado por Adolfo Coelho, Antero de Quental, Augusto Soromenho, Augusto Fuschini, Eça de Queirós, Germano Vieira Meireles, Guilherme de Azevedo, Jaime Batalha Reis, Oliveira Martins, Manuel de Arriaga, Salomão Saragga e Teófilo Braga — foi publicado no Jornal *Folha de Setembro*, em 15 de maio de 1871:

Não pode viver e desenvolver-se um povo, isolado das grandes preocupações intelectuais do seu tempo; o que todos os dias a humanidade vai trabalhando, deve também ser o assunto das nossas constantes meditações. [...] ligar Portugal com o movimento moderno, fazendo-o assim nutrir-se dos elementos vitais de que vive a humanidade civilizada; procurar adquirir a consciência dos fatos que nos rodeiam, na Europa; agitar na opinião pública as grandes questões da Filosofia e da Ciência moderna; estudar as condições da transformação política, econômica e religiosa da sociedade portuguesa; tal é o fim das conferências democráticas. (MATOS, in Dicionário de Eça de Queirós, 1988, p.124).

A primeira conferência foi feita por Antero de Quental e se intitulava *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Últimos Três Séculos*. Eça de Queirós, que considerava o Realismo uma filosofia e não simplesmente um processo,

defendeu essa tese na quarta conferência, intitulada *A Afirmação do Realismo como Nova Expressão de Arte*. Nessa palestra, Eça atacou o Romantismo e anunciou as bases da nova estética literária, destacando a responsabilidade da literatura como veículo de denúncia das mazelas sociais.

Eça de Queirós, indubitavelmente, teve valiosa participação nesse processo, conforme podemos verificar no trecho de uma carta a Rodrigues Freitas:

[...] O que queremos nós com o realismo? Fazer o quadro do mundo moderno, nas feições em que ele é mau, por persistir em educar segundo o passado; queremos fazer a fotografia, ia quase a dizer a caricatura do velho mundo burguês, sentimental, devoto, católico, explorador, aristocrático, etc. E apontando-o ao escárnio, à gargalhada, ao desprezo do mundo moderno e democrático — preparar sua ruína. Uma arte que tem este fim — não é uma arte à Feuillet ou Sandeau. É um auxiliar poderoso da ciência revolucionária. (In: MATOS, 1978, p. 508).

Embora essas conferências tenham sido proibidas pelo governo, sob a alegação de que atacavam a Igreja e as instituições do Estado, elas contribuíram de forma relevante para redefinir os rumos da cultura portuguesa.

2.2 Gustave Flaubert: um artista da palavra

É preciso que o espírito do artista esteja como o mar, bastante vasto para que não se vejam os limites, bastante puro para que as estrelas do céu reflitam até o fundo.

Gustave Flaubert

Gustave Flaubert, por seu estilo singular, figura entre os mais expressivos escritores da literatura ocidental. Nasceu em 12 de dezembro de 1821, em Rouen, sua mãe era filha de um médico e pertencia a uma família da Baixa-Normandia. Seu pai era de origem campesina, homem simples e correto, eminente cirurgião e diretor da Santa Casa de Rouen. Embora considerasse o ofício de escritor uma profissão de homem preguiçoso e inútil, não se indignou diante do pendor do filho para as letras. A esse respeito, Peter Gay, em *O Século de Schnitzler*, acrescenta:

E Gustave Flaubert, presumivelmente condenado a uma detestada carreira jurídica pelo pai [...] acabou salvo para a literatura por haver repentinamente começado a sofrer ataques aparentemente perigosos, incompatíveis com uma profissão que exigia recolhimento paciente, como a de advogado. Não se sabe bem se a natureza de sua afecção era epilética ou histérica, mas o que quer que tenha sido, foi-lhe útil. (GAY, 2002, p. 59).

Flaubert, por mais incrível que possa parecer, aprendeu a ler com muita dificuldade e mal conseguia fazê-lo, aos nove anos, quando iniciou sua vida escolar. Teve uma infância tristonha, pois além de ter perdido três irmãos ainda pequenos, sua família morava numa das alas do hospital em que seu pai trabalhava. Sua principal paixão era ouvir as histórias que lhe contavam. Nessa fase, embora ainda não soubesse escrever, já compunha peças teatrais que ele encenava sozinho, interpretando os diversos papéis. Segundo Guy de Maupassant, os traços mais marcantes de sua personalidade, desde a infância, são a credulidade e o sedentarismo. Tinha aversão a exercícios físicos, por estes não lhe parecerem um ato filosófico. “*Só se pode pensar e escrever sentado.*” (In: MAUPASSANT, 1990, p.22).

Na juventude, apesar de sua rara beleza, não vivia em companhia das mulheres, as quais representavam para ele um grande mistério: “a mulher me parece uma coisa impossível. E quanto mais a estudo, menos a compreendo. Sempre me afastei o mais que pude. É um abismo que atrai e que me dá medo.” (FLAUBERT, 2005, p.188). Sua vida era dedicada exclusivamente à literatura, “[...] tanto que falar de seus cinco ou seis trabalhos de ficção é dar conta de toda ela”. (JAMES, 2000, p.8). Dividia sua exaltação artística com aquele que foi seu amigo mais querido e fiel, Alfred Le Poittevin que, devido ao excesso de trabalho, morreu muito jovem, acometido de uma patologia cardíaca.

Aos vinte e dois anos, começou a sofrer de crises epiléticas. Essas crises, embora não lhe tenham causado problemas físicos ou cognitivos, podem ter afetado seu espírito e seu comportamento. Entretanto, Guy de Maupassant assinala que

[...] para quem conheceu o homem entusiasta e vigoroso que era Flaubert, para quem o viu viver, rir, entusiasmar-se, sentir e vibrar a cada dia é indubitável que o medo das crises que, aliás, desapareceram na idade madura e só reapareceram nos últimos anos, não podia modificar senão de maneira quase imperceptível seu modo de ser e de sentir e seus hábitos de vida. (MAUPASSANT, 1990, p. 24).

Alguns anos depois da primeira crise epilética, Gustave Flaubert sofre um novo choque. Em janeiro de 1846, perde seu pai, e, dois meses depois, a irmã Caroline, que morreu ao dar à luz uma menina. Refugiou-se no campo, numa casa da família em Croisset, em companhia de sua mãe e de sua sobrinha. Viveu ali até o final da vida, em regime de isolamento dedicado à escrita, do qual saía apenas para realizar grandes viagens: Egito, Palestina, Tunísia e outras partes do Oriente Médio, norte da África (1849 e 1851). As experiências obtidas nessas viagens marcarão suas futuras produções, como é o caso de *Salammbô*, romance inspirado nas ruínas de Cartago.

Em 1856, o amigo Maxime Du Camp propõe, por questões estilísticas, alguns cortes em *Madame Bovary*, mas o autor recusa. Em outubro, o romance começa a ser publicado na *Revue de Paris*, tendo sofrido censura de algumas passagens consideradas “escabrosas” por contrariar a ordem burguesa, as convenções sociais e a moral católica. Em janeiro de 1857, o escritor é processado, acusado de “ofensa à moral pública e à religião”. As sessões se estendem de 31 de janeiro a 7 de fevereiro, com a absolvição de Flaubert e de sua obra que, em abril é publicada, com êxito, pela editora Lévy.

Vale destacar que o referido romance levou cinco anos para ser concluído, haja vista o perfeccionismo do autor que, escrevia a mesma frase várias vezes, demorando-se até cinco dias para escrever uma página. Para ele, o artista deve estar preocupado, primeiramente, em criar o belo. Guy de Maupassant analisa essa característica do autor:

‘Sem estilo, não há livro’, este poderia ser o seu lema. [...] sendo a beleza uma verdade em si mesma, o que é belo é sempre verdadeiro, enquanto que o que é verdadeiro pode nem sempre ser belo. E por belo eu não entendo o belo moral, os nobres sentimentos, mas o belo plástico, o único que os artistas conhecem. Uma coisa muito feia e repugnante pode, graças a seu intérprete, revestir-se de uma beleza independente dela própria, enquanto que o pensamento mais verdadeiro e mais belo desaparece fatalmente nas fealdades de uma frase malfeita. [Grifos do autor].

Escrever era, pois, para ele, uma coisa assustadora, cheia de tormentos, de perigos, de fadigas. Ia sentar-se à sua mesa, temendo e desejando essa tarefa amada e torturante. Ali ficava, durante horas, imóvel, empenhado em seu espantoso trabalho de colosso paciente e minucioso que construiria uma pirâmide com bolinhas de criança. (MAUPASSANT, 1990, p. 72, 73).

Segundo Maupassant, ao escrever esse romance, Flaubert agiu mais com inteligência e compreensão do que por intuição, como faziam os grandes escritores da época. Ele conseguia fazer, através de “uma linguagem admirável, nova, precisa, sóbria e sonora, um estudo de vida humana profundo, surpreendente completo.” (Maupassant, 1990, p.29). E, sobre *Madame Bovary*, Guy de Maupassant acrescenta:

Não era mais o romance como o haviam feito os mais famosos, romance em que sempre se percebem um pouco a imaginação e o autor, romance que pode ser classificado como do gênero trágico, sentimental, apaixonado ou familiar, romance no qual se mostram as intenções, as opiniões e o modo de pensar do escritor; era a própria vida surgindo. Dir-se-ia que, ao virar as páginas, as personagens se levantavam diante dos olhos, que as paisagens se desenrolavam com suas tristezas e suas alegrias, seus odores, seu encanto, que os objetos também surgiam diante do leitor à medida que os evocava um poder invisível, escondido não se sabe onde. (MAUPASSANT, 1990, p.29).

Além dos romances já citados, Flaubert escreveu: *L'Education Sentimental* (*A Educação Sentimental*), *Bouvard et Pécuchet*, *La tentation de Saint Antoine* (*A tentação de Santo Antonio*), uma comédia, *O Candidato*, a novela autobiográfica, *Novembro* e um pequeno volume intitulado *Trois Contes*, publicado em abril de 1877, cujos contos são: *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* (*A Lenda de São Julião*), o hospitaleiro *Um coeur simple* (*Um coração simples*) e *Herodias* (*Heródias*) — conto inspirado na personagem bíblica, Salomé — e *Novembro*, uma novela autobiográfica. Esta última ele escreveu aos 20 anos, mas só foi publicada após sua morte.

Gustave Flaubert, embora tenha recebido, em vida, o reconhecimento de sua obra, em seus últimos anos de existência, passou por grande dificuldade financeira, sendo obrigado a vender suas propriedades, para ajudar sua sobrinha, cujo marido falira. Assim, esgotado com o excesso de trabalho e preocupações, no dia 8 de maio de 1880, vítima de uma hemorragia cerebral, “tombou fulminado, ao pé de sua mesa de trabalho, morto por ela, a Literatura, morto como todos os grandes apaixonados que sua paixão sempre devora”. (MAUPASSANT, 1990, p.89).

3. O PERFIL DA MULHER EUROPEIA DO SÉCULO XIX

O destino da mulher e sua única glória são fazer bater o coração dos homens. É propriedade que se adquire por contrato; ela é mobiliária porque sua posse vale como título; a mulher, enfim, não é propriamente falando, senão um anexo do homem.¹²

Honoré de Balzac

A fim de compreender o contexto no qual se inserem as personagens femininas dos romances *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio* e *Madame Bovary*, que compõem o corpus deste trabalho, torna-se indispensável que abordemos, embora de forma sucinta, a condição da mulher europeia, no século XIX.

Embora nosso objetivo seja fazer uma breve análise da participação feminina na sociedade oitocentista, é imprescindível um recuo ao final do século XVIII, época em que a Europa passou por importantes transformações políticas, sociais e econômicas. Em 1879, A Revolução Francesa, movimento burguês inspirado nos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade do iluminismo, além de ter culminado com a queda do Antigo Regime [*Anciën Regime*] – Monarquia Absolutista – também marcou a primeira importante participação da mulher em um movimento de massas dessa amplitude.

A Revolução Industrial, no final do século XVIII, transformou sobremaneira a sociedade, dividindo-a em duas classes sociais muito distintas: a burguesia e o proletariado. Enquanto as mulheres burguesas desempenhavam os papéis de dona de casa, boa esposa e mãe, as proletárias contribuíram de modo decisivo para transformar o papel da mulher na sociedade. Com a substituição da manufatura pelas máquinas, muitas mulheres se afastaram de seus lares e ingressaram no universo das fábricas, submetendo-se a rotinas de trabalho desumanas, a salários injustos e a condições insalubres, além de sofrerem abusos sexuais por parte dos empregados.

¹² BEAUVOIR, In: *O Segundo Sexo*, 1970, p.144, 145.

Em 1831, as operárias da seda trabalhavam das três horas da manhã até a noite no verão, e no inverno das cinco horas até às onze da noite, ou seja, dezessete horas por dia. [...] Além disso, os empregados abusavam das jovens operárias. (BEAUVOIR, 1970, p. 149).

Simone de Beauvoir, em seu livro *O Segundo Sexo*, destaca algumas mulheres burguesas que aderiram à causa da liberdade: Olympe Gouges, que, em 1789, escreveu uma *Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã* [*Déclaration des droits de La femme ET de La citoyenne*], similar aos 17 artigos que compunham a “Declaração dos Direitos do Homem”. Entre as reivindicações, destacavam-se a igualdade da mulher no trabalho e o fim de todos os privilégios do homem.

Em 1792, a inglesa Mary Wollstonecraft, lança o artigo *A Reivindicação dos Direitos das Mulheres* [*Vindication of the Rights of Women*], em que propunha o direito da mulher à educação, ao trabalho, à vida pública e privada e, principalmente, à igualdade entre os sexos. Mary enxergava a educação como um caminho para a ascensão econômica, política e social da mulher. Ela via o casamento como um tipo de “prostituição legal” e que a única maneira de as mulheres permanecerem livres é conservando-se distante do altar.

Em 1793, a atriz Rose Lacombe, presidente da Sociedade das Mulheres Republicanas, acompanhada de um grupo de mulheres, invade o Conselho Geral, sendo recebida pelo procurador com as seguintes palavras: ‘Desde quando, se permite às mulheres abjurarem o sexo, fazerem-se homens?... (A Natureza) disse à mulher: sê mulher. Os cuidados da infância, as coisas do lar, as diversas preocupações da maternidade, eis as tuas tarefas.’ (In: BEAUVOIR, 1970, p.142). A partir de então, fica proibida a entrada das mulheres no Conselho e nos clubes em que desenvolviam seus conhecimentos políticos.

Essas iniciativas femininas embora tenham representado marcos históricos importantes, não surtiram os efeitos esperados. Acreditava-se que a Revolução pudesse transformar o destino das mulheres da época. Todavia, isso não aconteceu.

A revolução burguesa mostrou-se respeitosa das instituições e dos valores burgueses; foi feita quase exclusivamente pelos homens. [...] Durante a liquidação da Revolução a mulher goza de uma liberdade anárquica. Mas, quando a sociedade se organiza, volta a ser duramente escravizada. (BEAUVOIR, 1970, p. 141, 143).

De acordo com Simone de Beauvoir (1949), durante o Antigo Regime, As mulheres das classes trabalhadoras foram as que obtiveram maior independência:

tinham o direito de possuir uma casa comercial e de exercer de forma autônoma a sua função. Na produção, participavam como fabricantes de roupa branca, lavadeiras, revendedoras, polidoras, etc. Trabalhavam em casa ou em pequenos negócios. Essa independência material lhes conferia grande liberdade de hábitos: a mulher do povo tinha liberdade de frequentar tavernas e dispor do seu corpo, visto que a opressão que ela sofria era apenas econômica e não sexual. A mulher camponesa tinha expressiva participação no trabalho rural, mas era tratada, como servente; não fazia as refeições à mesa com o marido e os filhos e, além do trabalho exaustivo a que era exposta, ainda acumulava as funções da maternidade. Por serem necessárias aos maridos, eram respeitadas por eles, com os quais dividiam os bens, os interesses e as preocupações. Em casa, tinham sua autoridade reconhecida. Ainda, de acordo com a referida autora,

[...] Essas mulheres é que com sua vida difícil teriam podido afirmar-se como pessoas e reclamar certos direitos; mas uma tradição de timidez e submissão pesava sobre elas; as atas dos Estados Gerais não apresentam senão um número quase insignificante de reivindicações feminina. Restringem-se a isto: 'Que os homens não possam exercer ofícios que são apanágio das mulheres'. (BEAUVOIR, 1970, p.141).

Ao longo do século XIX, percebe-se a crescente desvalorização do trabalho feminino. Entre 1889 e 1893, conforme inquérito realizado na França, a mulher recebia pelo mesmo período de trabalho desempenhado pelo homem apenas a metade do salário. As baixas remunerações femininas atraíam os empregadores que contratavam cada vez mais mulheres para assumirem postos nas indústrias, causando profundas mudanças nas relações sociais.

Compreende-se que os trabalhadores masculinos tenham, primeiramente, visto nesta concorrência uma temível ameaça e se tenham mostrado hostis. Somente quando as mulheres se integraram na vida sindical, é que puderam defender seus próprios interesses, sem deixar de pôr em perigo os da classe operária em seu conjunto. (BEUAVOIR, 1970, p. 152).

Não obstante essas mudanças que poderiam representar o início da emancipação feminina, as mulheres continuavam subjugadas aos homens: primeiramente, aos pais e depois, aos maridos. Mesmo com a participação expressiva da mulher nas indústrias, o espaço e as funções dos dois sexos continuavam delimitados:

O dever do homem é ganhar o sustento da família, e trabalhar sem a assistência da mulher, que ele não deseja nem precisa, na política, na ciência e nas artes. Em contraste, o círculo apropriado à mulher é a família e a vida privada, a mulher reina sobre a família. (GAY, 1998, p. 296).

A ideia de emancipação feminina causou aos antifeministas profundo desconforto, insatisfação e insegurança. A prova disso é que eles criaram vários cognomes sexuais para as defensoras dessa causa. Entre eles, “galinhas a cacarejar”, “hermafroditas”, *hommes-femmes*, *homesses*. Esse fato, segundo Peter Gay, demonstrava “sua raiva atestando as ansiedades gerais masculinas a respeito de uma possível confusão dos papéis sexuais.” (GAY, 1998, p.303).

Peter Gay acrescenta:

Até o final do século XIX, quando as feministas conseguiram derrubar algumas das maciças muralhas dos privilégios legais masculinos, as mulheres foram frustradas em suas reivindicações de administrar suas propriedades, de testemunhar nos tribunais, ou controlar suas próprias contas bancárias. À parte algumas esparsas e heróicas exceções, não tinham acesso ao voto, à educação superior e às profissões liberais. Todos os passos no sentido da igualdade eram furiosamente contestados e só conseguiram abrir caminho, quando conseguiram, após várias derrotas. (GAY, 1998, p 303).

Somente no final do século XIX, é que as mulheres conseguem algumas conquistas. Na França, entre as décadas de 1830 e 1840, foram lançados 92 periódicos femininos e na Inglaterra, somente na década de 1830, estrearam 25 revistas para mulheres. Em 1848, o divórcio é restabelecido, mas a mulher só pode obtê-lo se for comprovado o adultério do marido. Todavia, a diferença entre os sexos é mantida, do ponto de vista penal: o adultério só é considerado um delito se for praticado pela mulher. Em 1867, John Stuart Mill faz oficialmente o primeiro pronunciamento em defesa do voto feminino, exigindo a igualdade da mulher e do homem perante a família e a sociedade:

Estou convencido de que as relações sociais dos dois sexos que subordinam um sexo a outro, em nome da lei, são más em si mesmas e constituem um dos principais obstáculos que se opuseram ao progresso da humanidade; estou convencido de que devem ser substituídas por uma igualdade perfeita. (In: BEAUVOIR, 1979, p.158).

O mesmo autor, em 1869, no artigo *The subjection of Women* [A sujeição das mulheres], expôs a verdadeira situação jurídica da mulher: escrava do marido Esse

artigo, segundo Peter Gay, pode ser considerado, talvez, como “o texto feminista mais influente do século” (GAY, 2002, p.70). Dizia Mill:

[...] a serva pessoal de um déspota. Jura no altar obediência a ele por toda a vida, e a lei assegura a observância eterna desse voto. Não pode adquirir propriedade, senão para ele, pois qualquer coisa que passe a ser dela, mesmo que por herança, pertencerá *ipso facto* a ele. [...] São, por lei, filhos dele. Somente ele tem direitos sobre os filhos. (MILL, 1869, in: GAY, 2002, p. 70).

Em 1879, a igualdade dos sexos é proclamada pelo Congresso Socialista e, a partir daí, “a vida das mulheres jamais seria a mesma” (GAY, 1998, p. 292). Em 1897, é aprovada uma lei que permite às mulheres serem testemunhas em processos. Em 1898, elas conquistam os direitos de voto e de admissão ao Conselho Superior do Trabalho e à Escola de Belas Artes.

De acordo com Peter Gay, de forma paradoxal, o surgimento da indústria, da empresa em grande escala e das profissões modernas complicou a vida da mulher burguesa, pois tudo isso serviu para afastá-la dos postos que ela começara a conquistar na época do Iluminismo. Com a divulgação da prosperidade e da ociosidade das classes médias, muitos maridos mantiveram suas esposas em casa. Ainda segundo o historiador,

Os vitorianos construíram em todas as partes, um muro entre as esferas pública e privada, e o fortificaram verbalizando o velho lugar-comum sobre a mulher como sexo misterioso. E assim conseguiram ser condescendentes acerca das mulheres sob o disfarce de uma reverente admiração. [...] era como se, ao esconder a mulher atrás dos véus de sua natureza enigmática, os homens pudessem fugir à verdade intolerável de que sua própria mãe era um ser sexual. Proclamando as mulheres como um problema, os homens eram alegremente dispensados de buscar uma solução. (GAY, 1998, p.292).

À medida que a questão feminina ganhava espaço no cenário social oitocentista, muitos escritores como Honoré de Balzac, Alexandre Dumas Filho, Charles Dickens, Gustave Flaubert e Eça de Queirós, imbuídos de ideais revolucionárias, retrataram em suas obras, especialmente, nos romances, a posição que a mulher ocupava no meio social. Através das personagens, os autores denunciavam e criticavam essa sociedade em que os sexos eram diferenciados, radicalmente, tanto no aspecto físico como no mental. Flaubert, em uma carta ao amigo Maxime Du Camp, deixa clara a sua profunda identificação com a alma feminina, já demonstrada na frase: *Madame Bovary c'est moi*, [Madame Bovary sou eu], proferida por ocasião de seu julgamento e corroborada na carta à Louise Colet,

em novembro de 1851: “Eu conheci suas dores, pobres almas obscuras, úmidas de melancolia guardada, como estes pátios nos fundos das casas de província, cujos muros estão cheios de musgo.” (FLAUBERT, 2005, p.73).

É no século XIX, que a mulher começa a representar uma parcela significativa do público leitor de romances. Isso passa a ser uma ameaça para a família burguesa, visto que, de acordo com a mentalidade da época, a imaginação feminina superava a razão. Assim, os pais, maridos e irmãos deveriam estar atentos ao que suas filhas, mulheres e irmãs podiam ler, a fim de evitar que as mesmas se deixassem envolver por leituras que lhes despertassem a paixão romanesca e o desejo sexual, fatores que viriam ameaçar a virgindade e a fidelidade conjugal. O tema do adultério feminino assume, na literatura desse período, o modelo de transgressão social, cujo principal estereótipo é *Emma Bovary*, heroína de Gustave Flaubert.

Diante dessa educação repressora, em que o desejo sexual feminino não é reconhecido, muitas mulheres, para não castrarem esse desejo, optavam pelo crime do adultério. Outras, agindo de acordo com as convenções sociais, recalavam a sexualidade. Entretanto, como não há recalque sem retorno do recalcado, essas repressões se manifestavam pela via dos vícios e dos sintomas, a exemplo das mulheres histéricas, personagens fundamentais para a criação da psicanálise por Freud.

Freud considerava a mulher um enigma, daí a pergunta que se repete em suas obras, durante todo o desenvolvimento da teoria psicanalítica: “O que quer a mulher?” Essa questão permaneceu insolúvel em seus estudos e foi transferida para os poetas, “Se desejarem saber mais a respeito da feminilidade, indaguem da própria experiência de vida dos senhores, ou consultem os poetas, ou aguardem até que a ciência possa dar-lhes informações mais profundas e mais coerentes”. (FREUD, 1996, p. 134). Talvez, aqui, o pai da psicanálise quisesse acreditar que somente os poetas possuem o privilégio de entrar no mundo da fantasia das mulheres.

Embora esses escritores não tenham conhecido a teoria freudiana, apresentam-se sensíveis aos conflitos existenciais humanos. Aproximam-se da teoria psicanalítica, à medida que os artistas sempre souberam o que Freud e Lacan descobriram. A literatura, sem dúvida, produz um saber que tem como estatuto o

que Freud denominou de formações discursivas do inconsciente. Trata-se da produção de um saber inconsciente, ou como diria Lacan, de um saber que não se sabe.

Por fim, antes que nos tornemos prolixos em nossas considerações, decidimos seguir o conselho de Freud e deixar que Eça de Queirós e Gustave Flaubert nos ensinem um pouco mais sobre o universo feminino, em seus respectivos romances: *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio* e *Emma Bovary*.

4. A LITERATURA DE EÇA DE QUEIRÓS E GUSTAVE FLAUBERT

Este capítulo visa à apresentação da trama que se tece em torno do amor, nos três romances, dando destaque a construção das personagens femininas, já que elas são o objeto de estudo de nossa pesquisa.

4.1 O crime do Padre Amaro

O *Crime do Padre Amaro*, publicado em 1875, teve três versões, sendo a última de 1880. De acordo com o próprio autor, essas revisões foram necessárias devido ao seu parco conhecimento a respeito da província portuguesa e do clero, quando o livro foi escrito, em 1871:

Quando publiquei pela primeira vez O Crime do Padre Amaro, eu tinha um conhecimento incompleto da província portuguesa, da vida devota, dos motivos e dos modos eclesiásticos. Depois, por uma freqüência demorada e metódica, tendo talvez observado melhor, eu refiz simplesmente o meu livro sobre estas bases de análise.

[...] O quadro tem infelizmente lacunas, lados de natureza mal estudados, recantos de alma explorados incompletamente, ampliações, exageros de traço... É, no entanto, toda a soma de observação e de experiência que eu possuo sobre este elemento parcial da sociedade portuguesa. (QUEIRÓS, 1879, [s.d], p. 163).

É considerado o primeiro romance realista-naturalista em Língua Portuguesa, por cumprir com rigor o que se exigia da literatura na época: servir de instrumento para a reforma social, de acordo com os princípios propostos por Eça de Queirós, nas *Conferências Democráticas do Cassino Lisbonense*.

Quando o livro foi publicado, a crítica tanto em Portugal como no Brasil escreveu que o mesmo era plágio do romance *La Faute de l'Abbé Mouret*, de Emile Zolá. Entretanto, o autor de *O Crime do Padre Amaro* defende-se das acusações de maneira irônica, mas incontestável:

Eu tenho algumas razões para crer que isto não é correcto. *O Crime do Padre Amaro* foi escrito em 1871, lido a alguns amigos em 1872, e publicado em 1874. O livro do Sr. Zola, *La Faute de l'Abbé Mouret* (que é o quinto volume da série Rougon-Macquart), foi escrito e publicado em 1874.

[...] Eu podia, enfim, ter penetrado no cérebro, no pensamento do Sr. Zola, e ter avistado, entre as formas ainda indecisas das suas criações futuras, a figura do abade Mouret, — exactamente como o venerável Anquises, no vale dos Elísios, podia ver, entre as sombras das raças vindouras, flutuando na névoa luminosa do Letes, aquele que um dia devia ser Marcelo! Tais coisas são possíveis.

— Mas, dir-me-ão indignadamente pessoas bem intencionadas, como se podem produzir tais acusações? — Meu Deus, bem simplesmente. Dos dois livros, a crítica de certo conheceu primeiro *O Crime do Padre Amaro*, e quando um dia, por acaso, descobriu, anunciado num jornal francês ou viu numa *vitrine* [grifo do autor] de livreiro, a *Faute de l'Abbé Mouret*, estabeleceu imediatamente uma regra de três, concluindo que a *Faute de l'Abbé Mouret* devia estar para *O Crime do Padre Amaro* como a França está para Portugal. (QUEIRÓS, 1879, [s.d], p. 163, 164).

Em *O Crime do Padre Amaro*, utilizando-se da ironia arrasadora, o autor ataca uma das bases da declinante sociedade portuguesa: a Igreja. Através, principalmente, do padre Amaro, protagonista do romance, ele criticará veementemente o clero.

No capítulo III, o narrador onisciente faz um *flash back* em que expõe todas as etapas da vida do Padre Amaro, a fim de fundamentar o carácter da personagem, de acordo com os princípios da estética realista-naturalista. Amaro, aos seis anos de idade, fica órfão de pai e mãe. Apesar de ter uma irmã mais velha e um tio abastado, o menino é adotado pela Marquesa de Alegros, de quem sua mãe fora criada de quarto. A marquesa era viúva, mãe de duas filhas e ambas viviam preocupadas com os assuntos da Igreja.

Assim, Amaro foi educado com muito mimo, no meio das criadas, sem contato com outros meninos. A marquesa não o matriculou num colégio “[...] porque receava a impiedade dos tempos, e as camaradagens imorais” (CPA. p.30). Tornou-se tímido, frágil e medroso. Desde cedo, começou a participar da vida religiosa, “[...] e o seu encanto era estar aninhado ao pé das mulheres, no calor das saias unidas, ouvindo falar de santas.” (CPA, p.30).

O menino, desde cedo, acostumou-se ao convívio com os padres, de quem invejava aquelas vidas cercadas de delicadezas e atenções femininas. Portanto, mesmo sem o menor pendor para a vida religiosa, desejava aquela profissão

[...] em que se cantam bonitas missas, se comem doces finos, se fala baixo com as mulheres, — vivendo entre elas, cochichando, sentindo-lhes o calor penetrante, — e

se recebem rubi no dedo mínimo; monsenhor Saavedra com os seus belos óculos de ouro, bebendo aos goles o seu copo de Madeira. As filhas da senhora marquesa bordavam-lhe as chinelas... (CPA, p. 32).

Quando a Marquesa morreu, deixou um testamento determinando que Amaro “[...] entrasse no seminário aos quinze anos e se ordenasse” (CPA, p. 31). O menino foi morar na casa do tio, onde passou a acordar muito cedo, trabalhar no balcão da mercearia e receber em troca apenas desprezo e xingamentos.

Aos quinze anos, mesmo sem ser consultado sobre a sua vocação, fora encaminhado para o seminário. Inicia-se, então, uma carreira que, segundo o narrador, “[...] a sua natureza passiva, facilmente dominável, aceitava-a como aceitaria uma farda” (CPA, p.32). Após a ordenação, é nomeado para a paróquia de Feirão, um lugar quase desabitado e sem conforto. Entretanto, graças a influências políticas, é transferido para Leiria, onde é recebido por seu ex-mestre de Moral, o cônego Dias.

O cônego se torna, então, uma espécie de mentor para Amaro, até o dia em que o jovem padre descobre o relacionamento ilícito de seu mestre com a dona da casa em que estava hospedado, a senhora Joaneira. A partir daí, se estabelece entre eles um laço de cumplicidade no pecado, uma vez que Amaro se envolve com Amélia, filha da referida senhora.

4.1.1 Laços de pecado

Todo aquele que pratica o pecado, também transgride a lei, pois o pecado é transgressão da lei. (1 Jo 3.4).

Em *O Crime do Padre Amaro*, Eça de Queirós aborda assuntos relacionados ao catolicismo, doutrina que, segundo ele, está mal servida pelos seus representantes. Para denunciar os desmandos do clero, o escritor põe em cena padres hipócritas, corruptos e inescrupulosos que subvertem os princípios éticos da Igreja, ao desrespeitarem os Dez Mandamentos e praticarem os sete pecados capitais: a preguiça, a gula, a luxúria, a inveja, o orgulho, a ira e a avareza.

A seguir, destacamos algumas passagens que demonstram como esses pecados fazem parte do cotidiano dos sacerdotes. Apesar de esse comportamento estar presente em todos os padres que convivem com o protagonista, analisaremos apenas o cónego Dias e o padre Amaro, levando em consideração os laços de amizade e admiração que os une. A começar pelo cónego, notamos que os pecados da *preguiça* e da *gula* estão sempre presentes em suas atitudes.

[...] Ultimamente, engordara, o ventre saliente enchia-lhe a batina; e a sua cabecinha grisalha, as olheiras papudas, o beijo espesso faziam lembrar velhas anedotas de frades lascivos e glutões.

[...] E o cónego, sentado numa cadeira de braços, com o capote pelos ombros, os pés embrulhados num cobertor, amodorrado no calor do lume, com o Breviário sobre os joelhos, dormitava.

— Ah! É você? Disse o cónego com um enorme bocejo. Cheguei tarde de casa do abade, tomei uma gota de chá, veio o quebranto...

— Pois o abade deu-nos um rico jantar. A cabidela estava de mão-cheia! Eu carreguei-me um bocado, disse o cónego rufando com os dedos na capa do Breviário. (CPA, pp.18,97).

O ex-mestre de Moral — aquele que Amaro ouvira falar “[...] do Pecado, compará-lo à serpente...” (CPA, p.36) — vive, há dez anos, em concubinato com a mãe da menina Amélia, cometendo assim, o pecado da *luxúria*: “[...] — ria com bonomia, e os seus olhos luzidios percorriam ternamente a corpulência da S. Joaneira.” (p.27). “[...] Fez uma carícia ao pescoço gordo da sua velhota”. (CPA, pp. 27, 250).

Contrariando o sentimento de caridade cristã, o cónego comete o pecado da *avareza*, principalmente em dois momentos: primeiro quando ele, a fim de diminuir o valor da mesada que dava à amante, convence a mesma a alugar um quarto ao padre Amaro: “[...] combinara com a S. Joaneira diminuir-lhe a mesada que havia anos lhe dava, regularmente, no dia 30” (CPA, p.98). Segundo, ao ajudar Amaro a esconder o romance com Amélia, pensava em “quantos incômodos, quantas despesas lhe traria ainda aquele ‘divertimento do senhor pároco’! Tinha de ter a rapariga na quinta cinco ou seis meses... Depois o médico, a parteira [...]” (CPA, p.280).

O pecado da *inveja* manifesta-se na ocasião em que o cónego, a fim de demonstrar uma condição de igualdade com um fazendeiro rico, manda reformar a casa da fazenda: “[...] Enfim, era necessária alguma aparência, sobretudo numa

casa que estava à beira da estrada, onde passava todos os dias o morgadelho dos Poiais, um parlapatão que imaginava que só ele tinha um palacete decente em dez léguas à roda...” (CPA, p.251).

Certa vez, ao descobrir que estavam roubando cebolinho na sua fazenda, o cônego exprime toda a sua *ira*, ao ordenar ao caseiro que atire nos ladrões. Ao mesmo tempo, demonstra *orgulho* pela sua condição de sacerdote, considerando-se um ser superior aos demais homens, inatingível, uma espécie de semideus.

Vinha, com efeito, da fazenda — furioso com o caseiro, o regedor, o governo e a perversidade dos homens. Tinham-lhe roubado uma porção de cebolinho; e, abafado de cólera, alivia-se repetindo com gozo o nome do inimigo.

— Ora, mana, deixemos essas pieguices para a quaresma! Digo co'os diabos! E repito co'os diabos! Mas eu lá disse ao caseiro, que se sentir gente na fazenda, carregue a espingarda e faça fogo!

Há uma falta de respeito por tudo! Exclamou o cônego. Um cebolinho que dava saúde só olhar para ele! Pois, senhor lá vai! Isto é o que eu chamo um sacrilégio!... Um desaforado sacrilégio! [...] porque o roubo do seu cebolinho, o cebolinho dum cônego, parecia-lhe um ato tão negro de impiedade como se tivessem sido furtados os vasos santos da Sé (CPA, p.166).

Assim como o seu mestre de Moral, Amaro também cometerá os sete pecados capitais. Observamos, entretanto, que a *luxúria*, a *preguiça* e a *ira* são os pecados predominantes no padre. A luxúria acompanha a personagem desde a infância, quando dormia entre as criadas:

[...] de resto feminizavam-no, faziam-lhe cócegas, e ele rolava por entre as saias, em contato com os corpos, com gritinhos de contentamento (p.31). Um pouco mais crescido, [...] Estava constantemente nos quartos das criadas, remexendo as gavetas; bulia nas saias sujas, cheirava os algodões postiços. (CPA, p.31).

Na adolescência, no seminário, era levado pela força da pulsão a ter desejos sexuais com a imagem da Virgem Maria:

Na sua cela havia uma imagem da Virgem coroada de estrela, pousada sobre a esfera, com o olhar errante pela luz imortal, calcando aos pés a serpente. Amaro voltava-se para ela como para um refúgio, rezava-lhe a Salve-Rainha: mas ficando a contemplar a litografia, esquecia a santidade da Virgem, via penas diante de si uma linda moça loura; amava-a, suspirava, despindo-se olhava-a de revés lubricamente; e mesmo a sua curiosidade ousava erguer as pregas castas da túnica azul da imagem e supor formas, redondezas, uma carne branca... (CPA, p. 35).

Amaro lembrava-se da manhã em que acordara cheio de remorsos por “[...] ter na véspera, pela primeira vez depois de padre, pecado brutalmente sobre a palha

da estrebaria da residência com a Joana Vaqueira” (CPA, p.225). Entretanto, esse sentimento se esvai, quando descobre que tais corrupções eram comuns entre as mais respeitáveis autoridades eclesiásticas que “[...] não pecavam sobre a palha da estrebaria, não — era em alcovas cômodas, com a ceia ao lado. E as igrejas não se aluíam [...]” (CPA, p.225).

Em Leiria, Amaro seduz a jovem Amélia, com a ajuda de uma alcoviteira e ex-meretriz, a Dionísia, cujos olhos “não se impressionavam nem com austeridade das batinas nem com a responsabilidade dos uniformes, porque sabiam que por baixo estava igualmente a mesma miséria bestial da carne...” (CPA, p.225). Encontravam-se, furtivamente, na casa do sineiro, onde Amaro tentava saciar o desejo sexual que explodia em seu corpo. “E cada dia a desejava mais, dum desejo contínuo e tirânico, que aquelas horas escassas não satisfaziam!”(CPA, p.261).

Em casa despia-se depressa, porque gostava de pensar nela, às escuras, atabafado nos cobertores; e ia percorrendo em imaginação, uma a uma, as provas sucessivas que ela lhe dera de seu amor, como quem vai aspirando uma e outra flor, até que ficava como embriagado de orgulho: era a rapariga mais bonita da cidade! E escolhera-o a ele, a ele padre, o eterno excluído dos sonhos femininos... (CPA, p.113).

Amaro fora preguiçoso desde pequeno. E, após a ordenação, convivendo com a bajulação das beatas, acentua-se-lhe a *preguiça*: “[...] Era extremamente preguiçoso e custava de manhã arrancá-lo a uma sonolência doentia em que ficava amolecido, todo embrulhado nos cobertores...” “[...] Tentava ler, mas ao fim das dez primeiras linhas bocejava de tédio e de fadiga” (CPA, p.31, 288).

Preferia ainda os tédios da ociosidade aos tédios da ocupação. A não serem os deveres estritos que ele não podia desleixar sem escândalo e sem censura — desembaraçara-se, pouco a pouco, de todas as práticas do zelo interior, nem a oração mental, nem as visitas regulares ao Santíssimo, nem as meditações espirituais, nem o rosário à Virgem, nem a leitura à noite do Breviário, nem o exame de consciência... [...] A missa pela manhã, era rapidamente engorolada, os serviço da paróquia feito com surdas revoltas de impaciência... (CPA, p.289).

Acostumado com as excessivas atenções que recebia por parte das beatas na casa da Senhora Joaneira, o padre foi desenvolvendo a sua tendência à *gula*, a ponto de cumprir mecanicamente os rituais sagrados da missa, pensando na hora do almoço.

[...] E quando, depois de ter beijado o altar, Amaro vinha do alto dos degraus dar a bênção, era já pensando na alegria do almoço, na clara sala da S. Joaneira e nas boas torradas.” “Só lhe restava, através da sua sentimentalidade, um apetite tremendo [...] — banquetear-se, tratando-se a galinha e a geléia, regando-se dum vinho picante da Bairrada que o padre-mestre lhe escolhera. (CPA, p.73, 289).

A *avareza* do padre Amaro está presente em várias passagens do romance. Primeiro, quando ele se arrepende de ter saído da casa da Senhora Joaneira e lamenta ter de pagar um lugar mais caro, sem o mesmo conforto e atenção: “[...] Para que então sairia daquela casa, tão barata, tão confortável, tão amiga” (CPA, p.101). Depois, quando passa a extorquir dinheiro de uma fiel, como forma de penitência pelos seus pecados: “E apressou-se a pacificar-lhe os escrúpulos — porque a salvação daquela alma idiota era para ele um emprego melhor que a mesma paróquia.” (CPA, p.331).

[...] e não tinha, como outrora, embaraços de dinheiro porque a Sra. D. Maria da Assunção, a sua melhor confessada, lá estava com a bolsa pronta... “[...] lhe ordenou trezentas missas de intenção pelas almas do purgatório — que D. Maria lhe estava pagando a cinco tostões cada uma. (CPA,p.262).

Por várias vezes, sob a influência de sentimentos como o ciúme, a inveja, a vaidade e a vingança, o padre tem manifestações de *ira*:

[...] Mas nem vergonha tens de mostrar a alegria, o furor de ir para o homem!... És uma desavergonhada, é o que é... Amaro exasperado, segurou-a violentamente pelo braço. [...] Amaro perdido atirou-lhe uma bofetada
[...] Mas mato-te! Percebes! Mato-te! Exclamou agarrando-lhe os pulsos, fulminando-a com o olhar aceso.
Viera assim a ter ódio a todo o mundo secular — que a poderia atrair, arrastar para fora da sombra da sua batina. Impedia-lhe, com pretextos complicados, toda a comunicação com a cidade... (CPA, p.242, 243, 272).

Assim, como o cônego, ele também se enche de *orgulho* pela sua condição religiosa:

[...] Onde havia uma autoridade igual à sua? Nem mesmo na corte do Céu. O padre era superior aos anjos e as serafins — porque a eles não fora dado como ao padre o poder maravilhoso de perdoar os pecados! Mesmo a Virgem Maria, tinha ela um poder maior que ele, padre Amaro? Não: com todo o respeito devido à majestade de Nossa Senhora [...] — porque, se a Virgem tinha encarnado Deus no seu castíssimo seio, fora só uma vez, e o padre, no santo sacrifício da missa, encarnava Deus todos os dias! (CPA, p.243).

A *inveja* é outro pecado bem presente em Amaro. Talvez, ela surja para enfatizar a sua falta de determinação e de objetivos, deixando que outras pessoas decidam sobre o seu futuro: “[...] Amaro por fim quase invejava os estudiosos; ao menos esses estavam contentes, estudavam perpetuamente... (CPA, p.36). Entretanto, a paixão por Amélia desperta no padre uma inveja incontrolável dos outros homens, sobretudo, de João Eduardo, de quem a jovem fora noiva:

[...] — menos que ao outro, porém, o outro que triunfava porque era um homem, tinha a sua liberdade, o seu cabelo todo, o seu bigode, um braço livre para lhe dar na rua! Repastava então a imaginação rancorosamente nas visões de felicidade do escrevente: via-o trazendo-a da igreja triunfantemente; via-o beijando-lhe o pescoço e o peito... (CPA, p.143).

De acordo com a etimologia, o termo *capital* origina-se do latim *caput*, que significa cabeça, líder ou chefe. (NASCENTES, 1966, p.145). Portanto, os *sete pecados capitais*, para o catolicismo, são os líderes de todas as outras infrações cometidas pelo homem, ou seja, eles dão origem a todos os outros pecados. Eça de Queirós corrobora essa ideia, ao demonstrar que cada um dos pecados relacionados acima desencadeia nas personagens sentimentos e atitudes que vão de encontro aos valores cristãos, tais como: alcovitagem, mexericos, vaidade, insensibilidade, calúnia, ciúme, ostentação, blasfêmia, mentira, vingança e bajulação.

Diante do exposto, percebemos a impossibilidade de Amaro tornar-se um sacerdote de acordo com os moldes do catolicismo, haja vista que, segundo o determinismo que marca o movimento realista-naturalista, o caráter do homem é fruto da hereditariedade, do meio social e do momento histórico em que vive. Dessa forma, Amaro, além de ser filho de empregados subalternos, de ter sido educado apenas por mulheres, não encontrou nos seus superiores um exemplo a seguir. Os padres com quem convive não renunciaram ao *gozo fálico* (gozo sexual), ou seja, agem da mesma forma que os demais homens, tanto movidos pela pulsão sexual como pelo narcisismo (narcisismo secundário), a fim de conseguirem seus objetivos. São vaidosos, sensuais interesseiros, bajuladores, maledicentes e hipócritas. Esse grupo de sacerdotes representa o que há de pior no catolicismo, homens que defendem um ideal e praticam outro.

Siqueira, cinqüenta anos padre da Gralheira: — ‘Todos são do mesmo barro!’ Todos são do mesmo barro, — sobem em dignidades, entram nos cabidos, regem os seminários, dirigem as consciências envoltas em Deus como numa absolvição permanente, e têm, no entanto, numa viela, uma mulher pacata e gorda, em casa de quem vão repousar das atitudes devotas e da austeridade do ofício, fumando cigarros de estanco e palpando uns braços rechonchudos! (CPA, p.79,80).

A ironia do autor se destaca nesta discussão dos padres, durante um banquete na casa do abade Cortegassa, acerca da pobreza. Eles falam dela como se fosse um vício e como se não fizessem parte do mesmo sistema social que a promove. Agindo dessa forma, eles se afastam da humildade, do perdão da caridade e, principalmente do amor ao próximo, o principal dos Dez Mandamentos da Igreja.

Um pobre então viera á porta rosar lamentosamente Padre-Nossos; e enquanto Gertrudes lhe metia no alforje metade duma broa, os padres falaram dos bandos de mendigos que agora percorriam as freguesias.

— Muita pobreza por aqui, muita pobreza! dizia o bom abade. Ó Dias, mais este bocadinho de asa!

— Muita pobreza, mas muita preguiça, considerou duramente o padre Natário. — Em muitas fazendas sabia ele que havia falta de jornaleiros, e viam-se marmanjos, rijos como pinheiros, a choramingar Padre-Nossos pelas portas. — Súcia de mariolas, resumiu. (CPA, p.85).

Dentre os eclesiásticos, destacam-se o padre Brito, homem violento, amante da mulher de uma figura importante da cidade; o padre Natário que, além de perigoso, é vingativo, dado a mexericos e mantém um relacionamento com duas jovens sobrinhas que moram com ele. Há também o padre Silvério que, assim como os outros, apresenta uma religiosidade retrógrada, chegada a superstições. Ao lado dos párocos estão as beatas, outro alvo das críticas queirosianas.

Em pouco tempo, Amaro envolve-se com Amélia, filha da Sr^a. Joaneira. Observa-se aqui certo determinismo no comportamento da moça: sendo a mãe amante de padres e tendo sido educada entre estes, ela herdara o mesmo destino. O narrador descreve Amélia como uma menina sensual “[...] Tinha um vestido azul muito justo ao seio bonito; o pescoço branco e cheio saía dum colarinho voltado; entre os beiços vermelhos e frescos o esmalte dos dentes brilhava [...]”. (CPA, p.51).

Com o intuito de seduzir Amélia, Amaro lhe dá um livro de orações *Cânticos a Jesus*, em que se nota um acentuado tom de erotismo: “Oh! Vem amado do meu coração! Amo-te com paixão e desespero! Abrasa-me! Queima-me Vem! Possuime!” (CPA, p.77). Assim, agindo de maneira hipócrita e sub-reptícia, ele pode orientá-la religiosamente e despertar-lhe o desejo sexual.

Quando percebe que está apaixonado por Amélia, o padre resolve mudar-se da casa da Sr^a. Joaneira, a fim de não cair em tentação. No entanto, a mãe da menina exige que ele volte a frequentar-lhe a casa. Nessa ocasião, Amélia está de noivado marcado com João Eduardo que, ao ver as atenções que ela dispensa ao padre, sente-se preterido e resolve escrever um artigo para a imprensa, assinado como *Um Liberal*, expondo todos os absurdos praticados pelo clero. Nesse artigo, o Liberal demonstra mais uma revolta individual, do que uma preocupação com os valores sociais, atitude inerente ao ser humano que o Realismo pretende retratar.

Dize, sacerdote de Cristo, onde queres arrastar a impoluta virgem? Queres arrastá-la aos lodaçais do vício? Que vens fazer aqui ao seio desta respeitável família? Por que rondas em volta da tua presa, como o milhafre em torno da inocente pomba? Para trás, sacrílego! Murmura-lhe sedutoras frases, para a desviares do caminho da honra; condenas à desgraça e à viuvez algum honrado moço que lhe queira oferecer a sua mão trabalhadora; e vais lhe preparando um horroroso futuro de lágrimas. E tudo para quê? Para saciares os torpes impulsos da tua criminosa lascívia [...] (CPA, p.127).

Os padres reagem à denúncia de um modo totalmente oposto ao cristianismo, ou seja, deixam de lado todos os preceitos cristãos que eles pregavam, previstos nos Dez Mandamentos da Igreja que se resumem no amor ao próximo. “[...] e se há algum outro mandamento, tudo nesta palavra se resume: Amarás ao teu próximo como a ti mesmo.” (BÍBLIA SAGRADA, in: Romanos 13.9. p, 186) Tal mandamento, de acordo com Freud, é um sacrifício que a civilização impõe à humanidade, visto que o homem somente é capaz de amar aquelas pessoas com as quais estabelece laços afetivos. Sendo assim, essa exigência tão estranha à humanidade é impossível de ser cumprida.

Como isso seria possível? Meu amor, para mim, é algo de valioso que não devo jogar fora sem reflexão. A máxima me impõe deveres para cujo cumprimento devo estar preparado e disposto a efetuar sacrifícios. Se amo uma pessoa, ela tem que merecer meu amor de alguma maneira. Ela merecerá meu amor se for de tal modo semelhante a mim em aspectos importantes, que eu me possa amar nela; merecê-lo-á também se for de tal modo mais perfeita que eu, que nela eu possa amar meu ideal de meu próprio eu [...]. Mas se essa pessoa for um estranho para mim e não conseguir atrair-me por um de seus próprios valores, ou por qualquer significação que já possa ter adquirido para minha vida emocional, me será muito difícil amá-la.

[...] Qual é o sentido de um preceito enunciado com tanta solenidade, se seu cumprimento não pode ser recomendado como razoável?

[...] Na verdade, se aquele imponente mandamento dissesse ‘Ama a teu próximo com este te ama’, eu não lhe faria objeções. (FREUD, 1996, p.114, 115).

Assim, de acordo com o pensamento freudiano, as ações dos sacerdotes são perfeitamente condizentes com a natureza humana, a qual independe de preceitos morais ou religiosos. Por isso, o padre Brito quer *rachar* o autor do artigo; o padre Natário, dissimuladamente, faz as pazes com o padre Silvério, confessor da mulher do diretor do jornal, a fim de obter o nome do responsável pelo artigo, desrespeitando, assim, o segredo de confissão. Com isso, João Eduardo é desmascarado, perde o emprego e entra em desespero, enquanto os párocos comemoram a vitória.

Amaro tenta convencer Amélia de que João Eduardo não será o marido ideal para ela, e, dominado pelo ciúme, não hesita em fazer comentários maledicentes sobre a conduta do rapaz, utilizando a fé cristã como argumento persuasivo. Tal atitude, segundo Freud, é inerente aos homens civilizados “[...] que não hesitam em prejudicar outras pessoas por meio da mentira, da fraude e da calúnia, desde que possam permanecer impunes...” (FREUD, 2006, p. 31)

— [...] Veja que destino o seu, se casasse com ele! Ou teria de condescender com opiniões do homem, abandonar suas devoções, romper com os amigos de sua mãe, não por os pés na igreja [...] [...] E sujeitar-se a ouvi-lo escarnecer os mistérios da fé! [...] Como se não fosse perfeitamente certo que por vontade dos liberais veríamos o chefe da Igreja, o Vigário de Cristo, dormir num calabouço em cima dumas poucas de palhas! São as opiniões dele, que ele apregoa por toda parte! [...] Para bem da sua alma antes a queria ver morta, do que ligada a esse homem! Case com ele, e perde para sempre a graça de Deus!

— E depois, minha filha, pensa que um homem assim pode ter bom coração, apreciar a sua virtude, querer-lhe como um marido cristão? Quem não tem religião, não tem moral. Quem não crê, não ama, diz um dos nossos santos padres. Depois de lhe passar o fogacho da paixão, começaria a ser duro consigo, mal-humorado, voltaria a freqüentar o Agostinho e as mulheres da vida e maltratá-la-ia talvez... E que susto constante para si! (CPA, p. 160, 161).

Decepcionada com o noivo, Amélia rompe o compromisso e, em sua ingenuidade beata, elege Amaro como o homem ideal para amar, já que na condição de padre, ele seria um amor abençoado por Deus:

[...] ser amada por um padre chamaria sobre ela o interesse, a amizade de Deus; que depois de morta dois anjos viriam tomá-la pela mão para a acompanhar e desfazer todas as dúvidas que pudesse ter S. Pedro, chaveiro do céu; e que na sepultura, como sucedera em França a uma rapariga amada por um cura, nasceriam espontaneamente rosas brancas, como prova celeste de que a virgindade não se estraga nos braços santos dum padre (CPA, p.244).

Dionísia convence o padre de que o lugar mais discreto para os encontros dele com Amélia é a casa do tio Esguelha (o sineiro) e, mais uma vez, a hipocrisia de Amaro entra em cena. Ele diz ao sineiro que precisa de um ambiente tranquilo para despertar a vocação religiosa de uma moça que se dedicará à missão de alfabetizar e catequizar a filha deste, Totó, jovem parálitica que estava entredada numa cama.

Entretanto, a parálitica apaixonou-se por Amaro e, ao perceber quais são as reais intenções do casal, entra em crise, deixando Amélia desesperada, entregue às suas superstições:

Ajoelhava então aos pés da cama, arremessava orações sem fim para Nossa Senhora das Dores, pedindo-lhe que a alumiasse, que lhe dissesse o que era aquela perseguição da Totó, e se era sua intenção divina mandar-lhe assim um aviso medonho. (CPA, p.247).

Amélia passa a ter pesadelos horríveis e a Sr^a Joaneira pede ao cônego que faça uma visita à parálitica, para verificar o porquê das aflições da filha. Diante do cônego, Totó não manifesta nenhuma crise e ainda lhe conta o que o padre Amaro e Amélia faziam naquela casa. O padre-mestre tenta chamar a atenção de Amaro, mas este rebate a acusação, com o argumento de que o cônego mantém um relacionamento com a mãe da moça. Através do discurso de Amaro, o autor denuncia a decadência do clero e demonstra que o homem, na concepção realista-naturalista, “não tem sobre os outros seres quaisquer privilégios especiais: está sujeito às mesmas leis da evolução”. (FILHO, 1978, p.201). Portanto, o fato de ele ser padre, não o torna diferente ou superior aos outros.

– Traste por quê? Diga-me lá! Traste por quê? Temos ambos culpas no cartório, eis aí está. E olhe que eu não fui perguntar, nem peitar a Totó... foi muito naturalmente ao entrar em casa. E se me vem agora com coisas de oral, isso faz me rir. A moral é para a escola e para o sermão. Cá na vida eu faço isto, o senhor faz aquilo, os outros fazem o que podem. O padre mestre que já tem idade agarra-se à velha, eu que sou novo arranjo-me com a pequena. É triste, mas que quer? É a natureza que manda. Somos homens. E como sacerdotes, para a honra da classe, o que temos é fazer costas! (CPA, p.257).

Amélia engravida e Amaro desesperado pede a ajuda do padre-mestre. Os dois resolvem montar um estratagema: o cônego convidará a Sr^a. Joaneira para passar um período numa estação de águas, enquanto Amélia fará companhia à irmã

do cônego Dias, em uma quinta na zona rural de Leiria, até o nascimento da criança, que deverá ser entregue para adoção.

Amélia sofrerá não somente pela solidão e pelo abandono, mas, principalmente, porque será humilhada e maltratada pela madrinha, a beata Josefa Dias, que a considera uma pecadora. É interessante observar que essa religiosa apresenta as mesmas características negativas dos padres: a maledicência, a impiedade, a falta de amor ao próximo e o desejo sexual; pois, assim como Amaro, D. Josefa tem fantasias sexuais com os santos. “[...] na noite antecedente, estava toda sossegada, toda em virtude, a rezar a S. Francisco Xavier — e de repente, nem ela soube como, pôs-se a pensar em São Francisco Xavier nu em pêlo.” (CPA, p.294).

Em contraste com os padres já mencionados está o abade Ferrão que apresenta uma religiosidade em que Deus é visto como um Pai misericordioso e bom, não como um ser que castiga e amedronta. A religião para ele é um meio de o homem encontrar a paz e o conforto espiritual, não um instrumento de terror e punição. Por pensar dessa forma, ele é mal visto pelos demais e relegado a uma paróquia afastada da cidade. É esse padre que trará para Amélia um pouco de conforto e alegria, tentando afastá-la da influência de Amaro.

O abade Ferrão ficou calado um momento: sentia-se triste, pensando que por todo o reino tantos centenares de sacerdotes trazem assim voluntariamente o rebanho naquelas trevas de alma, mantendo o mundo dos fiéis num terror abjeto do Céu, representando Deus e os seus santos como uma corte que não é menos corrompida, nem melhor, que a de Calígula e dos seus libertos. (CPA, p.295).

Ao criar esse padre de caráter exemplar, Eça de Queirós demonstra que não era contra o catolicismo, pelo contrário, o que ele não suportava era uma religião naqueles moldes, em que o reino do Céu é visto com pavor e seus representantes agem com as mesmas hipocrisias dos homens. Entretanto, para enfatizar a ideia de que o padre, por ser humano, também é falível, o abade Ferrão deleita-se com caçadas, revelando a satisfação sádica de perseguir e matar os animais:

Tinha só um defeito o abade Ferrão: gostava de caçar! Coibia-se, porque a caça tira muito tempo e é sanguinário matar uma pobre ave que anda azafamada pelos campos nos seus negócios domésticos... [...] às vezes, porém, a tentação vencida; agarrava furtivamente a espingarda, assobiava a *Janota*, e com as abas do casacão ao vento, lá ia o teólogo ilustre, o espelho da piedade, através de campos e vales... E daí a pouco — pum... pum! Uma codorniz, uma perdiz em terra! E lá voltava o santo homem com a espingarda debaixo do braço, os dois pássaros na algibeira, cosendo-se com os muros, rezando o seu rosário à Virgem, e respondendo aos bons-dias da gente pelo caminho com os olhos baixos e o ar criminoso. (CPA, p.293).

Ainda sob a perspectiva realista-naturalista, o autor, na figura racional do doutor Gouveia, transmite a ideia de que, se a Religião não dá conta da problemática existencial humana, resta ao homem buscar na Ciência a solução para os seus conflitos.

— Aí tem o abade uma educação dominada inteiramente pelo absurdo: resistência às mais justas solicitações da natureza, e resistência aos mais elevados movimentos da razão. Preparar um padre é criar um monstro que há de passar a sua desgraçada existência numa batalha desesperada contra os dois fatos irresistíveis do Universo — a força da Matéria e a força da Razão!

— Estou a dizer a verdade. Em que consiste a educação de um sacerdote? *Primo*: em o preparar para o celibato e para a virgindade; isto é, para a supressão violenta dos sentimentos mais naturais. *Secundo*: em evitar todo o conhecimento e toda a idéia que seja capaz de abalar a fé católica; isto é, a supressão forçada do espírito de indagação e de exame, portanto de toda a ciência real e humana... (CPA, p.336).

Apesar do apoio do abade e do médico, Amélia sente uma tristeza profunda por ter sido abandonada pelo homem amado, o pai de seu filho, tem um parto difícil e morre após dar à luz. O bebê é entregue a uma “tecedeira de anjos”, mulher cuja função é desaparecer com crianças indesejadas pelos pais.

Após a morte de Amélia, Amaro se arrepende de ter dado o filho, mas quando tenta desfazer o trato e criá-lo como um sobrinho, como era costume entre os padres da época, descobre que a criança fora morta.

No epílogo do romance, Amaro e o cônego se encontram em Lisboa, onde o pároco, mais uma vez, tenta conseguir uma transferência para um local próximo à capital, através de suas influências. De forma irônica, Amaro diz ao seu mestre que a partir daquele momento só confessará as mulheres casadas. O romance termina com um discurso, do conde de Ribamar, elogiando a pretensa superioridade de Portugal em relação aos outros países europeus e a tranquilidade de que a

sociedade desfruta, por pertencer a um país que não se envolve com as revoluções que estão acontecendo em Paris e que são notícias dos jornais.

[...] É possível que haja aí um ou dois estourados que se queixem, digam tolices sobre a decadência de Portugal, e que estamos num marasmo, e que vamos caindo num embrutecimento, e que isto assim não pode durar dez anos, etc. etc. Baboseiras!

— A verdade, meus senhores, é que os estrangeiros invejam-nos... e o que vou a dizer não é para lisonjear a vossas senhorias: mas enquanto neste país houver sacerdotes respeitáveis como vossas senhorias, Portugal há de manter com dignidade o seu lugar na Europa! Porque a fé, meus senhores, é a base da ordem! (CPA, p. 357, 358).

Esse desfecho nos mostra que, mesmo após a tragédia provocada por seus atos libidinosos, Amaro não sofreu nenhuma evolução espiritual, continua vivendo sob o império das pulsões que, de acordo com Lacan:

[...] todos os sujeitos estão em igualdade, desde a criança até o adulto — que eles só têm a ver com aquilo que, da sexualidade, passa para a rede da constituição subjetiva, para as redes do significante — que a sexualidade só se realiza pela operação das pulsões, no que elas são pulsões parciais, parciais em relação à finalidade biológica da sexualidade. (LACAN, 1998, p.167).

Portanto, ao contrário de Lacan, os escritores, comprometidos com o Realismo e o Naturalismo, não levam em conta o papel do significante na constituição do sujeito, porque acreditam em um duplo determinismo: o biológico e o social. Esse determinismo, inclusive, retira a implicação do sujeito em suas escolhas e o apresenta como vítima da herança biológica e da opressão social.

4.2 O Primo Basílio

A primeira edição de *O Primo Basílio* foi publicada em 1878, com três mil exemplares que logo foram esgotados e uma segunda edição revista é lançada no mesmo ano, não obstante o próprio autor, em cartas ao amigo Ramalho Ortigão, reconheça que se trata de um romance medíocre.

Já você deve ter recebido O Primo Basílio. Como verá é medíocre. A não ser duas ou três cenas, feitas ultimamente, o resto, escrito há dois anos, é o que os Ingleses chamam rubbish, isto é, inutilidades desbotadas, dignas de cisco. [...] Eu por mim penso mal; foi um trabalho útil porque me formou a mão; mas não era publicável; devia ter ficado em carões - como ficam em atelier os quadros amalgamadamente borrados onde os pintores se familiarizam com a paleta. (QUEIRÓS, 1878, p.27).

Através desse romance, Eça de Queirós ataca a família burguesa lisboeta, de maneira implacável e reafirma o compromisso da obra literária com o seu tempo: combater os vícios, as mazelas e os desvios sociais. Ora, se a burguesia era a principal consumidora dos romances, deveria enxergar-se neles, ver seus defeitos a fim de modificar seu comportamento.

Embora o autor faça duras críticas à estrutura familiar, o seu alvo não é a família, segundo ele, “instituição eterna”, mas a família lisboeta que merecia ser combatida em suas bases falsas e podres. Em carta a Teófilo Braga, Eça explica qual é a sua função como escritor de romances:

[...] mas eu não ataco a família — ataco a família lisboeta, — a família lisboeta produto do namoro, reunião desagradável de egoísmos que se contradizem, e, mais tarde ou mais cedo, centro de bambochata. [...] A minha ambição seria pintar a sociedade portuguesa, tal qual a fez o Constitucionalismo desde 1830 — e mostrar-lhe, como num espelho, que triste país eles formam — eles e elas. [...] É necessário acutillar o mundo oficial, o mundo sentimental, o mundo literário, o mundo agrícola, o mundo supersticioso — e com todo o respeito pelas instituições que são de origem eterna, destruir as falsas interpretações e falsas realizações que lhes dá uma sociedade pobre (QUEIRÓS, 1878, p.51-53).

O romance expõe um quadro doméstico onde as personagens representam a sociedade sob várias facetas: a começar pelo casal Jorge e Luísa, aparentemente feliz e perfeito; a cozinheira Joana que utiliza o local de trabalho para encontros amorosos; a criada Juliana, solteirona, virgem, revoltada com a função que ocupa, odeia e inveja todas as patroas; Julião, um médico decepcionado com a profissão; Ernestinho Ledesma, representa o escritor medíocre preocupado com dramalhões românticos para o teatro; D. Felicidade, uma beata apaixonada pelo Conselheiro Acácio, alto funcionário público, falso-moralista que, além de esconder, na mesinha de cabeceira, poemas obscenos de Bocage, vive em concubinato com a criada; Sebastião, solteirão íntegro, grande e fiel amigo de Jorge; Leopoldina, amiga de Luísa, escandaliza a sociedade por ser adúltera, fumar e possuir vários amantes; e,

finalmente, Basílio, um janota mau caráter e conquistador que trata as mulheres como simples objetos sexuais.

— Há um marido que a veste, que a calça, que a alimenta, que a engoma, que a vela se está doente; que a atura se ela está nervosa; que tem todos os encargos; todos os tédios, todos os filhos, todos, todos os que vierem, sabes a lei... Por consequência o primo não tem mais que chegar, bater o ferrolho encontra-a asseada, fresca, apetitosa à custa do marido e... (PB, p. 104).

Luísa é uma moça bela, frágil, ingênua, sonhadora, superficial e mimada. Na adolescência, apaixonara-se por seu primo, Basílio, com quem pretendia se casar. Todavia, a família do rapaz perde toda a fortuna e ele é obrigado a viajar para o Brasil a fim de recuperar os negócios. Após três anos de espera, Luísa recebe uma carta de Basílio, rompendo o noivado. Ela entra em um estado de tristeza profunda e torna-se apática, o que caracteriza o luto que, segundo Freud, “é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante”. (FREUD, *Luto e Melancolia*, 1917).

Passado o período do luto, Luísa conhece Jorge, um engenheiro que se apaixonara por ela, no passeio público. Casam-se em pouco tempo, e vivem aparentemente felizes, numa casa confortável, de estilo burguês. A jovem senhora passa o tempo lendo romances de folhetim ou tocando piano, para evitar a monotonia, já que não tinha filhos e as atividades domésticas eram entregues aos cuidados de uma cozinheira, a Joana e de uma criada, a Juliana. Esta última é, a nosso ver, a personagem mais complexa do romance. Vive pelos cantos, tentando ouvir conversas, resmungando inconformada com a sua condição de criada, mexe nas gavetas e no lixo, à procura de alguma prova que possa comprometer a patroa, e se regozija com o sofrimento da mesma.

Todavia, a felicidade do casal dura pouco. Jorge viaja para a Alentejo, a negócios e Basílio, recém-chegado do Brasil, vai visitar a prima. Admira-se do longo período que ela está sozinha e se oferece para fazer-lhe companhia, com o único objetivo de seduzi-la. Para impressionar a moça, fala de suas viagens pelo mundo, de amizade com príncipes, da moda em Paris, usa termos franceses, enfim, apresenta-lhe um mundo que ela só conhecia dos romances.

— Que vida interessante a do primo Basílio! — pensava. — O que ele tinha visto! Se ela pudesse também fazer as suas malas, partir admirar aspectos novos e desconhecidos, a neve nos montes, cascatas reluzentes! Como desejaria visitar os países que conhecia nos romances [...]. (PB, p. 57).

Essas visitas tornam-se frequentes e ela, sentindo-se solitária pela ausência do marido, deixa-se envolver pelo discurso galante do primo, tornando-se alvo de mexericos dos vizinhos e das chantagens de Juliana, a qual não mede esforços para conseguir, a qualquer custo, algum segredo de Luísa.

Antes de Jorge se casar com Luísa, Juliana fora dama de companhia de uma tia dele que estava muito doente. Durante o tempo em que cuidou daquela senhora, dedicou-se com fingido esmero, desejando que a mesma, ao morrer, lhe deixasse como reconhecimento pelo seu trabalho, uma boa herança. Somente dessa forma, ela poderia abandonar definitivamente aquela vida de servidão e passaria a ser senhora.¹³

[...] um conto de réis era um dote, poderia casar, teria um homem! Estavam acabadas as canseiras. Ia jantar, enfim, o seu jantar! Mandar, enfim, a sua criada! Via-se a chamá-la, a dizer-lhe de cima para baixo: — Faça, vá, despeje, saia! — Tinha contrações no estômago, de alegria. Havia de ser boa ama. Mas que lhe andassem direitas! Desmazelos, mas respostas, não havia de sofrer a criadas! (PB, p. 64).

Luísa, sentindo-se solitária com a ausência do marido, deixa-se seduzir pelos encantos e galanteios do primo e se torna adúltera. Juliana, desconfiada daquelas visitas, passa a espreitar todos os passos da patroa, à procura de algo que possa comprometê-la. Certo dia, por um descuido de Luísa, a criada rouba as cartas que ela trocara com o amante e passa a chantageá-la, exigindo uma quantia elevada em troca das mesmas. A partir de então, há uma inversão de papéis entre elas. Luísa é obrigada a desempenhar as funções domésticas e a doar suas roupas a Juliana, a qual assume o lugar da patroa, acordando tarde, saindo a passeio e exigindo luxo e conforto.

[...] Tenho sofrido muito, mas estou farta! Vá buscar o dinheiro onde quiser. Nem cinco réis de menos! Tenho passado anos e anos a ralar-me! para ganhar meia moeda por mês, estafando-me a trabalhar, de madrugada até à noite, enquanto a senhora está de pânria! [...]. (PB, p.199).

¹³ Do ponto de vista filosófico, a relação conflituosa entre Luísa e Juliana pode ser considerada uma relação normal para os padrões de um mundo capitalista, em que o homem não vê no outro o seu semelhante, já que o poder ou a falta deste os separa em duas classes: a que domina e a que é dominada. Conforme nos ensina Hegel, em *a Dialética do Senhor e do Escravo*, no capítulo IV de *A Fenomenologia do Espírito* (1807).

Aos poucos, Luísa foi perdendo a liberdade dentro da própria casa. Tornou-se submissa à criada que passou a lhe fazer cada vez mais exigências e a lhe dar ordens. Começou por exigir o “quarto dos baús”, alegando que o seu era insalubre. Depois, começou a pedir os vestidos novos de Luísa, bem como os adornos com os quais saía para passear ou ir ao teatro, em pleno horário de trabalho. Essa atitude da criada pode ser vista como o *desejo do desejo do outro* que remete à *dialética do senhor e do escravo*, em que o *Senhor* e o *Escravo* não representam seres reais, surgem apenas como alegorias para representar a dialética do reconhecimento da consciência-de-si, a qual, segundo Hegel, “[...] suprime o Outro, pois não vê o Outro como essência, mas é a si mesma que vê no Outro” (HEGEL, 1992, p.26). Alexandre Kojève, em *Introdução à Leitura de Hegel* (1933 – 1939), salienta que “desejar o desejo do outro é, em última análise, desejar que o valor que eu sou ou que represento seja o valor desejado por esse outro: quero que ele reconheça meu valor como seu valor, quero que me reconheça como um valor autônomo.” (KOJÉVE, 2002, p. 14).

Juliana, por invejar Luísa, estabelece com esta uma relação especular, em que Luísa, como outro, é o que ela gostaria de ser e de ter. É, pois, o seu eu ideal. Para Luísa, Juliana encarna o seu supereu, ou seja, a voz que brada: — Tu és culpada! Tu és culpada! Tu és culpada! O sentimento de culpa, como todo afeto, é consciente. Mas o desejo de punição é inconsciente. Luísa se submete à criada, argumentando para si mesma, que faz isso com medo de que o seu “pecado” seja revelado. Juliana, por sua vez, aproveita a insegurança e a fragilidade da patroa para ditar as suas

— Pois que lhe parece? — exclamava. — Não que eu coma os restos e a senhora os bons-bocados! Depois de trabalhar todo o dia, se quero uma gota de vinho, quem me dá? Tenho de o comprar! A senhora já foi ao meu quarto? É uma enxovia! A percevejada é tanta que tenho de dormir quase vestida! E a senhora se sente uma mordedura, tem a *negra* de desaparafusar a cama, e de catar frincha por frincha. *Uma criada! A criada é o animal!* Trabalha se pode, se não rua, para o hospital. Mas chegou a minha vez [...] — *Quem manda agora sou eu!* [Os grifos são nossos]. (PB, p. 199, 200).

A respeito do desejo humano, a partir da visão hegeliana, Lacan afirma que:

O desejo inicialmente é apreendido no outro, e da maneira mais confusa. A relatividade do desejo humano em relação ao desejo do outro, nós a conhecemos em toda relação em que há rivalidade, concorrência, e até em todo o desenvolvimento da civilização, inclusive nesta simpática e fundamental exploração do homem pelo homem cujo fim não estamos a ponto de ver, pela razão de que é absolutamente estrutural, e que constitui, admitida de uma vez por todas por Hegel, a estrutura mesma da noção de trabalho. (LACAN, 1986, p.172).

Mas acrescentando também que o desejo do homem é o desejo do outro, onde o “de” fornece a determinação chamada pelos gramáticos de subjetiva, ou seja, é como Outro que ele deseja (o que dá a verdadeira dimensão da paixão humana). (LACAN, 1998, p. 826).

Como em toda relação especular, Juliana é capturada pela imagem do outro (Luísa), estabelecendo-se uma tensão: sendo Luísa o outro, portador de sua alienação, Juliana precisa destruí-la, pois percebe seus desejos realizados na patroa. Logo, se toda relação especular é uma relação mortal, somente superável pelo surgimento do simbólico, ou seja, da linguagem, não há outra saída para as personagens a não ser a morte, já que essa linguagem falhou.

E cada dia detestava mais Luísa. Quando pela manhã a via arrebicar-se, perfumar-se com água de colônia, mirar-se ao toucador, cantarolando, saía do quarto porque lhe vinham venetas de ódio, tinha medo de estourar! Odiava-a pelas *toilettes*, pelo ar alegre, pela roupa branca, pelo homem que ia ver, por todos os seus regalos de senhora [...]. (PB, p.149).

Luísa entra em desespero com as chantagens da criada, arruma as malas e procura o amante, com o ingênuo propósito de fugirem juntos para viverem livres em Paris. Basílio a aconselha a voltar para casa, diz-lhe que a ideia de fuga é absurda e se oferece para pagar os 300 mil réis exigidos pela criada. Luísa, ferida em seu orgulho, não aceita o dinheiro e pede a Juliana que espere um pouco mais. Mais uma vez, a criada deixa clara a inveja que sente da patroa. Principalmente, porque esta, mesmo cometendo adultério, ainda é amada pelo marido.

A senhora chora! Também eu tenho chorado muita lágrima! Ai! Eu não lhe quero mal, minha senhora, certamente que não! Que se divirta ,que goze, que goze! O que eu quero é o meu dinheiro! O que eu quero é o meu dinheiro aqui escarrado, ou o papel há de ser falado! Ainda este tecto me rache, se eu não for mostrar as cartas

ao seu homem, aos seus amigos, à vizinhança toda, que há de andar arrastada pelas ruas da amargura. (PB, p.200).

Basílio, por medo do escândalo que estava por vir, com a chegada de Jorge, parte de Lisboa com destino a Paris, deixando Luísa entregue à própria sorte e às ameaças de Juliana que, aproveitando a fragilidade da patroa, dobra o valor exigido como resgate das cartas. Diante das chantagens da criada, sem vislumbrar uma forma de conseguir o dinheiro, Luísa vai ficando cada dia mais fragilizada, enquanto Juliana assume o controle sobre ela, e aumenta o nível das exigências.

E Luísa passou a vesti-la. Deu-lhe um vestido roxo de seda, um casaco de casimira preta, com bordados a *soutache*. E receando que Jorge estranhasse as generosidades, transformava-as para as não reconhecer; mandou tingir de castanho o vestido; ela mesma por sua mão pôs uma guarnição de veludo no casaco. Trabalhava para ela agora! – Como acabaria tudo aquilo, Santo Deus? (PB, p. 227).

Jorge retorna e Luísa fica desesperada, com medo de ser desmascarada e perder o marido. Resolve, portanto, contar tudo a Sebastião que, com a ajuda de um policial, consegue reaver as cartas que estavam com a criada. Juliana fica assustada com a presença da polícia, tem um ataque cardíaco e morre. Luísa sente-se aliviada. Afinal, com a viagem de Basílio e a morte de Juliana, a paz estava de volta ao seu lar.

Entretanto, o destino quis que fosse diferente. Jorge intercepta e lê uma correspondência de Basílio, na qual ele promete enviar o dinheiro que comprará o silêncio da criada. Jorge fica transtornado e exige explicações da mulher que não resiste ao desespero e morre.

No desfecho do romance, Basílio regressa de Paris e, ao saber da morte de Luísa, age com ironia e indiferença, lamentando-se por não ter trazido a amante francesa. — “Que ferro Podia ter trazido a Alphonsine! (PB, p.326).” Percebemos que, da mesma forma que Amaro, o que estava em causa para Basílio era o desejo sexual apenas.

4.3 Madame Bovary

Madame Bovary, publicado em 1857, tornou-se um paradigma para as histórias de amor infelizes, que têm como cenário o adultério. Esse paradigma, nomeado de *bovarismo*, é definido por Lacan como:

[...] uma aspiração cuja expressão verbal é tanto mais tensa quanto na realidade é mais discordante com a vida, mais fadada ao fracasso. Revela-se uma sensibilidade que qualificaremos de essencialmente 'bovariana', referindo-nos diretamente com esta palavra ao tipo da heroína de Flaubert. Essa discordância afetiva está bem de acordo com a emergência incessante de movimentos próximos à sensibilidade infantil: bruscas revelações de pensamento fraterno, lançar-se para a aventura, pactos, juramentos, laços eternos. (LACAN, 1987, p.187).

Eça de Queirós, admirador de Flaubert, afirma:

Madame Bovary é hoje uma obra clássica — e decerto o seu melhor livro. Quem a não conhece e a não relê — essa história profunda e dolorosa de uma pequena burguesa de província, tal qual as cria a educação moderna desmoralizada pelos falsos idealismos e pela sentimentalidade mórbida, agitada de apetites de luxo e de aspirações de prazer, debatendo-se na estreiteza da sua classe como num cárcere social, correndo a esgotar de um sorvo todas as sensações e voltando delas mais triste como dos funerais da sua ilusão, procurando alternadamente a felicidade na devoção e na voluptuosidade, ansiando sempre por *alguma coisa de melhor*, e arrastando uma existência minada desta enfermidade incurável — o desequilíbrio do seu sentimento e da razão, o conflito do ideal e do real: até que uma mão-cheia de arsênico a liberta de si mesma. (QUEIRÓS, [s.d], p. 15).

Embora seja a protagonista do romance, Emma só aparece a partir do segundo capítulo e, de acordo com Maria Rita Kehl, somente depois de casada é que ela “se torna personagem principal de sua própria história.” (KEHL, 1998, p. 141). Com isso o autor deixa claro que somente o casamento e a maternidade garantiam à mulher um lugar na sociedade oitocentista.

Quando era solteira, Emma Rouault vivia no campo com o pai viúvo, era bela e possuía uma cultura incomum às jovens provincianas da época, educadas para o casamento e a submissão aos pais e aos maridos. Conheceu, então, o médico recém-formado, Charles Bovary, com quem se casou e foi morar na pequena cidade de Tostes.

Apesar de ser uma mulher do século XIX, a personagem de Flaubert está à frente de seu tempo, pois experimenta os mesmos conflitos vividos por muitas

mulheres, atualmente: a busca incessante pela perfeição do corpo, os regimes para emagrecimento, — “Desde então Emma começou a beber vinagre para emagrecer, adquiriu uma tossezinha seca e perdeu totalmente o apetite”. (MB, p.70) — o desejo de estar sempre usando as últimas novidades da moda, o consumo exacerbado de produtos que a deixem mais bela e a esperança de encontrar no casamento não apenas o homem de seus sonhos, mas, principalmente, uma vida financeiramente confortável, em que possa desfrutar de bens materiais e de *status* social.

Emma Bovary é uma alma entediada com tudo o que a cerca; muda de humor repentinamente, vive numa instabilidade emocional e num inconformismo eterno. Seus desejos de viver num mundo de sonhos, de príncipes, de luxos e riquezas fazem-na enxergar a sua existência como algo desprezível, sem sentido. Nesse anseio de viver intensamente, como uma heroína dos romances romanescos, ela deseja encontrar em seus amantes o amor, a beleza e o sentido da vida que jamais tivera, seja quando solteira, na vida pacata do campo, realizando tarefas domésticas, seja após o casamento, vivendo a monotonia de um relacionamento frio, sem brilho, sem emoções, ao lado de um homem apático, vazio e entediante.

[...] Tudo o que a rodeava de perto, os campos enfadonhos, os burguesinhos imbecis, a mediocridade da existência, parecia-lhe uma exceção no mundo, um caso particular em que se achava envolvida, ao passo que para além se estendia, a perder de vista, o imenso país da felicidade e das paixões. Confundia, no desejo, a sensualidade do luxo com as alegrias do coração, a elegância dos hábitos com a delicadeza dos sentimentos [...] (MB, p.63).

As fantasias românticas de Emma Bovary remetem para a época em que, ainda no convento, devorava os romances sentimentais, que uma senhora, responsável pela rouparia, emprestava às jovens internas. A partir daí, Emma sonha com homens, verdadeiros príncipes encantados, com os quais irá viver mirabolantes histórias de amor, recheadas de perigos e aventuras.

Durante seis meses, aos quinze anos, Emma sujou as mãos no pó dos velhos gabinetes de leitura. Mais tarde com Walter Scott, apaixonou-se por coisas históricas, sonhou com baús, salas de guardas e menestrelis. Quisera viver em algum velho solar, como aquelas castelãs de corpetes compridos que, sob os ornatos das ogivas, passavam os dias com o cotovelo apoiado ao peitoril e o queixo na mão, à espera de ver surgir do extremo horizonte algum cavaleiro de pluma branca, galopando num cavalo preto (MB, p.42-43).

A descrição pormenorizada do casamento de Charles e Emma visa enfatizar a posição social das personagens e a importância do modismo na modernidade, a qual tinha como centro irradiador a cidade de Paris. Destaca-se, por exemplo, o fato de o Sr. Bovary, pai de Charles, querer ir vestido modestamente, porque não concordava com a ostentação burguesa.

Eram damas de touca, vestidos à moda da cidade, pulseiras de ouro, romeiras com as pontas trançadas na cintura e lencinhos de cor presos nas costas com alfinete... eram crianças, vestidas como gente grande,, parecendo mal a cômodo com a roupa nova (muitas até estreavam naquele dia o primeiro par de sapatos da sua vida... [...]) de acordo com as diferentes posições sociais, tinham vindo de casaca, sobrecasaca, jaqueta ou paletó;; casacas de estimação veneradas por toda a família e que não saíam do armário senão em ocasiões solenes; sobrecasacas de grandes abas flutuantes, gola cilíndrica e com bolsos largos como sacos; jaquetas de pano grosseiro, acompanhadas quase sempre de bonés, orlados de latão nas palas; paletós curtíssimos, tendo nas costas dois botões muito juntos... Quanto a Bovary, pai, desprezando no íntimo toda aquela gente, fora modestamente trajado de sobrecasaca de talhe militar com uma carreira de botões [...]. (MB, p.32-33).

Antes de se casar com Charles Bovary, Emma ansiava viver uma história de amor semelhante às que eram vividas pelas heroínas dos romances românticos. Entretanto, depois de casada, no lugar de aventuras mirabolantes, o que se apresenta é a repetição de um cotidiano, em que impera a ociosidade.

Antes de se casar, julgara sentir amor; mas como a ventura resultante desse amor não aparecia, com certeza se enganara, pensava ela. E procurava saber qual era, afinal, o significado certo, nesta vida, das palavras “felicidade”, “paixão” e “embriaguez”, que nos livros pareciam tão belas (MB, p.40).

A frustração de Emma se deve a uma vida que vai cada vez mais se afastando da vida das personagens romanescas. Aliás, no mundo dos romances, toda história de amor se passa em cenários que se caracterizam pela suntuosidade. Amor e luxo se enlaçam de tal forma, que é impossível pensar um grande amor sem o *glamour* dos bailes, dos teatros, dos palácios, enfim, um modo de vida burguês.

Charles, embora fosse gentil e atencioso, era provinciano demais. Seu comportamento acomodado e aparentemente frio e a sua falta de ambição contrastavam com o mundo idealizado por Emma.

Contudo, segundo teorias que ela tinha por boas, quis entregar-se ao amor. Ao luar, no jardim, recitava rimas apaixonadas tudo o que sabia de cor e cantava-lhe suspirando adágios melancólicos; mas, depois, sentia-se tão tranqüila como dantes e Charles já não lhe parecia mais amoroso nem agitado... [...] persuadia-se sem dificuldade de que a paixão de Charles já nada tinha de excessiva. Suas expansões haviam se tornado regulares; beijava-a em horas certas. Era um hábito como os outros e como que uma sobremesa prevista com antecipação, após a monotonia do jantar (MB, p.49).

Assim, Emma, inconformada com a aparente indiferença de Charles e com o comodismo do mesmo, chega a se arrepender de ter casado com ele e a se sentir frustrada por essa escolha. “Por que não tivera ela, ao menos, por marido um desses homens cheios de entusiasmo, desses que trabalham toda a noite nos livros e ostentam, aos sessenta anos, quando chega a idade dos reumatismos, uma condecoração na casaca preta e mal feita?” (MB, p.65).

Para Nadiá Paulo Ferreira,

[...] se o amado for apreendido como se fosse a outra metade, isto é, como se fosse o objeto do desejo, espera-se do amor um verdadeiro milagre: a junção de dois seres em um: Diante dessa expectativa, só resta ao amante se consumir em queixas que desembocam em decepções sem fim... (FERREIRA, 2004 p.10).

O ideal de felicidade de Emma estava, sobretudo, ligado a algumas condições materiais, ou seja, a uma vida burguesa, tal qual a das personagens dos romances românticos. “Não poder ela encostar-se no balcão dos chalés suíços ou encerrar a tristeza em num *cottage* escocês, com um marido de casaca de veludo preto com abas grandes, botas, chapéu pontiagudo e com rendas nas mangas!” (MB, p. 46).

Após frequentar um baile no castelo de Vaubyessard, Emma percebeu que sua vida nunca mais seria a mesma, pois fora apresentada a um mundo de luxo e riqueza, que ela só conhecia através dos romances. E, a partir de então, passa a viver das recordações daquele baile e insatisfeita com a sua condição de provinciana:

[...] O que é que separava tanto a manhã de anteontem da noite de hoje? A sua viagem a Vaubyessard abria-lhe uma brecha na vida, à maneira das grandes fendas que uma tempestade, numa só noite, rasga às vezes nas montanhas. Resignou-se, porém, e fechou cuidadosamente na cômoda a sua bela toaleta, incluindo os

sapatos de cetim, cuja sola se amarelara da cera escorregadia do assoalho. O seu coração era como eles: o roçar da riqueza deixara-lhe vestígios que nunca mais se apagariam (MB, p.60).

A descrição, sem dúvida, é o procedimento preferido pelos autores realistas. A exposição do cenário, descrevendo detalhes do espaço, do mobiliário e dos trajés, contribui de forma relevante para mostrar a importância do meio social, conforme podemos observar nesta cena do baile:

Na fila das senhoras sentadas, agitavam-se os leques, os buquês ocultavam o sorriso e frascos com tampas de ouro volteavam em mãos entreabertas, cujas luvas brancas marcavam a forma das unhas e apertavam a carne nos pulsos. Os enfeites de renda, os broches de diamante, os braceletes de medalhão, agitavam-se nos decotes, cintilavam nos colos, tilintavam nos braços nus. Os penteados, muito colados à testa e enrolados na nuca, ostentavam coroas, em caixa ou em ramos, miosótis, jasmims, flores de romã, espigas ou centáureas .

[...] As suas casacas, mais bem-feitas, pareciam de melhor tecido, e os cabelos, puxados em caracóis para a frente, lustrados com pomadas mais finas. Tinham o aspecto da riqueza, brancos, realçados pela palidez das porcelanas, as ondulações do cetim, o polimento dos belos móveis, e conservado por um regime discreto de alimentos esquisitos. Os pescoços se moviam, sem esforço, nas gravatas baixas; as suíças compridas caíam-lhes sobre os colarinhos de pontas; limpavam os lábios em lenços com vistosos monogramas bordados e dos quais se desprendia um aroma suave. (MB, p.53, 54).

Na estrada, retornando do baile, Charles encontrou uma charuteira bordada a seda verde e com brasão. (p.60). Essa charuteira é o objeto capaz de transportar Emma a pensamentos e incríveis divagações. Ela imagina detalhes de como o objeto fora bordado e até os sentimentos da mulher que o preparara.

[...] Emma apoderou-se rapidamente da charuteira e atirou-a para o fundo de um armário. Muitas vezes, depois de Charles sair, Emma tirava do armário, entre a roupa onde a deixara, a charuteira de seda verde. Olhava-a, abria-a e chegava mesmo a aspirar-lhe o perfume do forro, misto de verbena e de fumo [...] (MB, p. 60)

Após o baile no Palácio, Emma pensava frequentemente no Visconde e imaginava o amor arrebatado que ele sentira supostamente pela amante que lhe presenteara a charuteira. Imaginava-o em Paris, cercado de todas as belezas da cidade. Comprou um mapa da referida cidade e assinou um jornal de senhoras para acompanhar todas as notícias referentes à moda e à cultura. Passou a ler Balzac e

George Sand. E, à mesa, enquanto o marido comia e conversava, ela se entretinha com a leitura:

O mundo dos embaixadores caminhava por assoalhos luzidios, em salões forrados de espelhos, ao redor de mesas cobertas de tapeçarias de veludo com franjas de ouro. Havia ali vestidos de cauda, grandes mistérios, angústias disfarçadas em sorrisos. Seguia-se a sociedade das duquesas; eram todas pálidas; levantavam-se às quatro horas da tarde [...] (MB, p. 62).

Para Emma, o mundo em que vivia era medíocre, tedioso, diante de um mundo de felicidade e paixões que idealizara e acreditara existir. O amor tinha de ser cercado de toda a atmosfera característica do gosto da burguesia: palacetes luxuosos, carruagens, festas e vestidos deslumbrantes. Charles, no entanto, seguia sua rotina de pequeno burguês, como se tudo estivesse na mais pura harmonia.

[...] Tudo o que a rodeava de perto, os campos enfadonhos, os burguesinhos imbecis, a mediocridade da existência, parecia-lhe uma exceção no mundo, um caso particular em que se achava envolvida, ao passo que para além se estendia, a perder de vista, o imenso país da felicidade e das paixões. Confundia, no desejo, a sensualidade do luxo com as alegrias do coração, a elegância dos hábitos com a delicadeza dos sentimentos. Acaso não necessita o amor, como certas plantas, de terreno preparado, temperatura especial? (MB, p.63).

O fato de Charles não perceber seus desejos e anseios deixava Emma exasperada. Passou a odiar o marido e a responsabilizá-lo por todo o sofrimento, frustrações e angústias. Chegou a desejar ser espancada por ele “para poder detestá-lo com mais justiça, vingar-se dele”. (MB, p.109).

Voltou, por isso, contra ele todo o grande ódio que resultava de suas penas; cada esforço para minorar tal ódio servia apenas para aumentá-lo, pois esse trabalho inútil se reunia aos outros motivos de desespero e mais ainda contribuía para o afastamento. A própria doçura do marido lhe causava revolta. A mediocridade doméstica arrojava-a a fantasias custosas, a ternura matrimonial a desejos adúlteros... (MB, pp.108, 109).

A sedução de Emma pelo luxo não tinha limite. Tornou-se uma consumidora compulsiva. Comprava tudo o que, em sua opinião, lhe dava um *status* de burguesa.

Em Rouen, viu que as senhoras usavam grande quantidade de berloques no relógio; por conseguinte, comprou berloques. “Quis ter sobre a lareira duas jarras de vidro azul e depois de pouco tempo quis também uma bolsinha de marfim e um dado de prata dourada”. (MB, p.64).

Como consequência do desejo de ascensão social, Emma vai se transformando, paulatinamente. Alienada nas personagens romanescas, querendo ser igual a elas, começa a comprar e a se endividar. A respeito da influência negativa que os romances sentimentais e góticos exerciam sobre o público leitor, assim se expressa C.Campbell:

A analogia com uma droga é, evidentemente, de inteira validade, já que o anseio de prazer é mais freqüentemente estimulado do que suprimido por sua satisfação. [...] Curiosamente, portanto podemos ver a natureza dos ataques feitos contra a voga da ficção gótica e sentimental exatamente aqueles próprios aspectos — uma preocupação com o prazer auto-ilusivo e um gosto pela novidade — que foram identificados como componentes do espírito do consumismo moderno. (CAMPBELL, 2001, p.247).

Várias das sátiras dirigidas para a prática da leitura de romance se concentram em retratar a tolice das jovens que tentavam tornar suas vidas semelhantes a um romance, e revelam que os romances eram caracteristicamente culpados de tornar as jovens inaptas para as obrigações domésticas, desrespeitosas para com os pais e superiores, descontentes com a sua posição social e geralmente a “se tornar heroínas”, buscando o inatingível [...]. (CAMPBELL, 2001, p.247).

Emma não se conformava com o caráter acomodado do marido. A falta de ambição de Charles e o descuido com a aparência pessoal, além de não ser famoso como médico a irritavam profundamente. “Quisera que aquele nome Bovary, que era seu, fosse ilustre; quisera vê-lo nas vitrinas das livrarias, repetido nos jornais, conhecido em toda a França. (MB, p.65). Aqui, fica claro que “[...] o que falta ao amante é precisamente o que o amado também não tem”. (FERREIRA, 2004, p.10).

Em suas leituras, Emma conheceu todo o fascínio e o luxo que a cidade de Paris proporcionava. Passou então a se interessar por tudo o que dizia respeito àquela cidade:

Comprou um mapa de Paris e, com o dedo, percorria a capital. Subia os bulevares, parava em todas as esquinas, entre as linhas das ruas, e diante dos quadrados brancos que representavam as casas. Os olhos se fatigavam, afinal: fechava então as pálpebras e via, nas trevas, torcerem-se com o vento os bicos de gás, ouvia o ruído dos estribos das caleças desdobrando-se diante do peristilo dos teatros. (MB, p.62).

O comportamento de Emma foi-se alterando aos poucos, mudava de humor repentinamente, a ponto de adoecer, pois não se alimentava e passou a beber vinagre para emagrecer. Charles, preocupado com a saúde da mulher, e por achar que a doença da mesma estaria associada a alguma influência do lugar onde moravam, resolve mudar-se para Yonville.

Custava muito a Charles sair de Tostes depois de quatro anos de residência, justamente quando começava a tomar pé. Mas assim faria, se fosse necessário! Contudo, levou-a a Rouen para consultar o seu amigo mestre. Era uma doença nervosa, convinha-lhe mudar de ar. (MB, p.70).

O espaço tinha uma grande importância para Madame Bovary. Portanto, não gostava de permanecer por muito tempo em um mesmo lugar. Na opinião de Emma, cada lugar aonde chegava era uma promessa de mudança em sua vida, a esperança de um futuro melhor: “Ela não podia acreditar que as coisas pudessem surgir sempre iguais em lugares diferentes; e, uma vez que a parte já vivida fora má, tinha esperanças de que a que lhe restava viver havia de ser melhor” (MB, p.87).

Emma Bovary era de tal forma tomada pelos hábitos da burguesia, que nem a maternidade foi capaz de modificar seu comportamento e fazer com que se preocupasse com a filha. Não manifestava a menor sensibilidade ou emoção diante da gravidez. Talvez, por pressentir que “As alegrias da paternidade e da maternidade vêm, por assim dizer, num pacote que inclui as dores do auto-sacrifício e os temores de perigos inexplorados”. (BAUMAN, 2004, p. 61). Entretanto, sente-se frustrada por não poder comprar um enxoval luxuoso que causasse boa impressão às pessoas.

[...] Mas não podendo fazer as despesas que desejava, ter um berço em forma de barquinha com cortinados de seda cor-de-rosa e touquinhas bordadas, renunciou ao enxoval com um pouco de amargura e encomendou-o completo, a uma costureira da aldeia, sem nada escolher nem discutir. Não se deliciou com esses preparativos em que a ternura das mães se estimula, a sua afeição, no começo, foi talvez por isso um pouco atenuada (MB, p..90).

Ainda em relação à criança, Emma queria que fosse um menino para poder viver sem as restrições que a sociedade imponha à mulher. Ou seja, um homem pode viver segundo seu desejo. E Emma supunha que, se fosse um menino, ele desejaria o que ela desejava. Então, se fosse um menino, ele seria colocado, imaginariamente, no lugar de falo. Como nasceu uma menina, não lhe restava outra saída, senão rejeitar esse filho que, por ser uma menina, terá o mesmo destino que sua mãe:

Desejava que fosse um menino. Essa idéia de ter um filho varão era como que a desforra, em esperança de todas as suas impotências passadas. Um homem ao menos é livre; pode percorrer as paixões e os países, saltar obstáculos e gozar dos prazeres mais raros. Uma mulher anda continuamente rodeada de empecilhos. Inerte e ao mesmo tempo flexível, tem contra si as fraquezas da carne e as dependências da lei. A sua vontade, como um véu de um chapéu preso pelo cordão, flutua a todos os ventos; e há sempre algum desejo que arrasta e alguma conveniência que detém (MB, p.90).

Nesse sentido, o que Emma esperava do amor, ou seja, a felicidade, tornava sem efeito a castração, já que a felicidade era impossível. Em A Teoria do Amor, Nadiá Paulo Ferreira, nos lembra que o termo *castração* para a psicanálise não está ligado à perda dos órgãos genitais. Devemos ter em mente que, a estrutura psíquica é formada pelo simbólico (representante da palavra), pelo imaginário (domínio do sentido e da imagem corporal) e pelo real (registro do impossível). A castração está diretamente articulada com o real, na medida em que ele só pode se apresentar como impossível. (FERREIRA, 2004, p.9).

Para ilustrar a obsessão de Emma pela ascensão social, destacamos o episódio em que Emma e Charles discutem o nome a ser dado à menina que acabou de nascer. Tinha que ser um nome imponente: Berthe é o nome escolhido, porque, no baile, realizado no Castelo de Valbyessard, Emma escutou a anfitriã, uma marquesa, chamar uma jovem por esse nome.

Durante a convalescença Emma entreteve-se procurando um nome para a filha. Primeiro examinou todos os que tinham terminações italianas, tais como Clara, Louisa, Amanda, Atala; gostava muito de Galsuinde e mais ainda de Yseult ou Léocadie [...] Afinal, Emma lembrou-se de que no Castelo de Vaubyessard ouvira a marquesa chamar uma jovem de Berthe; no mesmo instante ficou escolhido esse nome. (MB, p.91).

A busca incessante pelo ideal de felicidade transformou Emma em uma mulher egoísta, a ponto de não demonstrar o mínimo afeto pela filha, entregando-a aos cuidados de uma ama. Talvez, pelo fato de a criança representar um obstáculo à liberdade sonhada. Certa vez, como a criança quisesse aproximar-se dela, escorraçou-a, deixando-a cair e machucar-se, contrariando o instinto materno de proteger e acalantar.

A lareira estava apagada, o relógio trabalhava sempre, e Emma admirava-se vagamente dessa calma das coisas, enquanto nela havia tanta agitação. Mas já estava entre a janela e a mesa de costura a pequena Berthe, cambaleando sobre os sapatinhos de tricô, e tentando aproximar-se da mãe para agarrar-lhe, por trás, as fitas do avental. Ora, deixa-me — fez a moça, afastando-a com o cotovelo. Berthe foi cair ao pé da cômoda, contra a quina de cobre, ferindo o rosto e fazendo sangue (MB, p.114).

Em Yonville, Emma conhece Léon, jovem escrevente do tabelião Guillaumin, com quem descobre muitas afinidades e passa a ter com ele longas conversas sobre literatura, teatro e música. Inicialmente, o interesse dela pelo rapaz parece estar mais associado à questão estética do que sentimental. Afinal, encontrava nele tudo o que procurava no marido e não encontrava: elegância, bons modos e cavalheirismo:

Foi assim, um junto do outro, enquanto Charles conversava com o farmacêutico, que eles entraram numa dessas conversações em que o acaso das frases nos conduz a todo instante ao centro fixo de uma simpatia comum. Espetáculos de Paris, nomes de romances, novas quadrilhas, o mundo que eles não conheciam, Tostes, de onde ela viera, e Yonville, onde se achavam tudo examinaram e de tudo falaram até o fim do jantar (MB, p.87).

Dessa maneira, estabelecia-se entre eles uma espécie de sociedade, um comércio contínuo de livros e romances [...] [...] e, como o livro de um romancista pusera em moda certas plantas, Leon comprava-as para a Sr^a. Bovary e levava-as sobre o joelho, na Andorinha, picando os dedos nos espinhos.

Emma achava-o encantador, não tirava os olhos dele; das suas várias atitudes, em outros dias; as frases que ele dissera o som da sua voz, toda a sua pessoa, enfim; e repetia estendendo os lábios como se fosse dar um beijo: “Ele é encantador! encantador! [...]”. (MB, p.100, 103).

Com o tempo, Emma passou a detestar tudo no marido; o mais simples gesto de Charles a incomodava, tendo em vista que ele era o maior responsável pela sua infelicidade:

Ele tinha o boné puxado até as sobrancelhas e os seus dois grossos lábios trêmulos acrescentavam ao seu rosto alguma coisa de estúpido; até as suas costas tranqüilas eram irritantes de ver e Emma sentia visível, na sobrecasaca, toda a insipidez de sua figura.

[...] A convicção dele de que a fazia feliz parecia à moça um insulto imbecil, e sua segurança a maior das ingratidões. Para quem, pois, se conduzia ela ajuizadamente? Não era ele, Charles, o obstáculo maior de toda a sua felicidade, a causa de toda a sua miséria e, como que a fivela pontuda dessa complexa correia que a prendia de todos de lados? (MB, p.102, 108).

Léon apaixonou-se por Emma. Entretanto, devido à timidez, a consideração por Charles e a impressão de que o casal vivia um relacionamento perfeito, preferiu desistir e retornar a Paris, a fim de concluir o seu curso de Direito. Assim como Emma, o rapaz também era fascinado pela moda parisiense.

[...] e Paris, então, acenava-lhe de longe com o alarido de seus bailes de máscara, com o riso de suas mulheres. [...] E punha-se a fazer, intimamente, preparativos, determinando, de antemão, as ocupações. Em sua imaginação, mobiliou um apartamento. Levaria ali uma vida de artista. Tomaria lições de violão! Teria um robe de chambre, um barrete basco, chinelos de veludo azul! Já admirava mesmo dois floretes cruzados, sobre a lareira, sob uma caveira e o violão (MB, p.116).

Após a partida de Léon, Emma revolta-se por não ter vivido com ele uma história de amor e entrega-se ao consumo exacerbado de tudo o que lhe é indispensável para suprir essa falta. Torna-se obsessiva em todos os seus atos, principalmente com a sua aparência pessoal e é tomada por uma espécie de loucura desenfreada, gastando cada vez mais. Tudo isso sob a justificativa de ter sido sacrificada em nome de um casamento que só lhe trouxera sofrimento e mágoa.

Uma mulher que impusera a si mesma sacrifícios tão penosos podia bem ter fantasias. Comprou um genuflexório gótico e gastou, num mês, cerca de catorze francos de limão para limpar as unhas; escreveu para Rouen, encomendando um vestido de casemira azul; escolheu, na casa de Lheureux, o mais belo dos xales e experimentou-o por cima do chambre; e, com a janela fechada, um livro na mão, ficava estendida num canapé, assim vestida (MB, p.122-123).

Mudava muito de penteado; penteava-se à chinesa, com caracóis, em tranças; repartia o cabelo de lado e enrolava-o para baixo, *como um homem*. (grifo nosso). Quis aprender italiano: comprou dicionários, gramáticas e cadernos. Experimentou as leituras graves, a história e a filosofia [...] (MB, p.123).

Como Emma apresentasse sintomas de desequilíbrio emocional e a saúde física também estivesse comprometida, Charles recorre aos conselhos maternos em busca de uma solução. A mãe do médico atribui o mal-estar da nora à vida ociosa da mesma, à leitura demasiada de romances sentimentais e à falta de religião:

— Sabes o que falta à tua mulher? — observava a mãe. — Ocupações obrigatórias, trabalhos manuais! Se ela fosse obrigada, como tantas outras, a ganhar a vida, não teria esses ares vaporosos, vindos desse mundo de idéias que meteu na cabeça e dessa ociosidade em que vive. [...]— Ah! Ela se ocupa? Em quê? Em ler romances, maus livros, obras contra a religião, em que se zomba dos padres com discursos tirados de Voltaire. Mas tudo isso tem fim, meu filho, e quem não tem religião termina sempre mal (MB, p.123, 124).

Aos poucos, a lembrança de Leon é substituída pela presença de Rodolphe Boulanger, jovem de 34 anos, temperamento brutal, inteligente perspicaz e sedutor que possuía vasto conhecimento da alma feminina. Ele observa o jeito lânguido de Emma, a falta de atenção de Charles para com a mesma e a incompatibilidade na aparência do casal. Decide, pois, seduzi-la:

Parece-me bem estúpido o marido. Ela está decerto cansada. Que grosseiro! Traz as unhas sujas e uma barba de três dias. Enquanto ele corre atrás dos doentes, ela fica consertando meias. Depois vem o enfado, o desejo de residir na cidade e de dançar polcas todas as noites. Pobre moça! Suspira pelo amor como uma carpa pela água sobre uma mesa de cozinha. Com três palavras de galanteio, aquilo será posse adorável, tenho certeza! Seria delicioso! (MB, p.127).

Emma e Rodolphe conversavam à vontade sobre a vida medíocre que a província lhes oferecia e com a qual os dois não tinham afinidade. Ele falava com um tom de desdém a respeito das pessoas que vivem no campo: “[...] — E dizer que nenhum desses bravos homens é capaz de compreender sequer o corte de um casaco! [...] Falaram, então, da mediocridade provinciana, das existências que ela sufocava, das ilusões que nela se perdiam.” (MB, p.135).

O rapaz logo percebe a futilidade de Emma diante das aparências, resolve vestir-se de forma luxuosa, para impressioná-la: “calçava longas botas de cano, achando que ela, certamente, nunca vira outras iguais. E, de fato, Emma ficou encantada com o seu garbo, quando ele apareceu no pátio, de casaco de veludo e

calças de malha branca”. (MB, p.152). Vale destacar o discurso ensaiado de que ele se utiliza para seduzir a jovem senhora:

[...] Não se pode lutar contra o céu, não se pode resistir ao sorriso dos anjos! Deixamo-nos seduzir pelo que é belo, encantador, adorável!
 [...] Não compreendi. Enganou-se decerto. A senhora está na minha alma como uma madona sobre um pedestal: num lugar alto, sólido e imaculado. Mas eu preciso da senhora para viver; preciso de seus olhos, de sua voz, de seu pensamento. Seja minha amiga, minha irmã, meu anjo! (MB, p. 151, 155).

Depois de entregar-se a Rodolphe, Emma sentiu-se, realizada. Pois, além de se aproximar das heroínas dos romances, que também cometiam adultério, ela pôde, finalmente, vingar-se da indiferença do marido que ela em vão tentara modificar:

E dizia consigo mesma: “Tenho um amante! Um amante!”, deleitando-se com essa idéia como se fora uma nova puberdade que lhe sobreviesse. Ia afinal, possuir as alegrias do amor, a febre da felicidade, de que já desesperara. Entrava em algo de maravilhoso onde tudo era paixão, êxtase, delírio [...] Lembrou-se das heroínas dos livros que havia lido a legião lírica dessas mulheres adúlteras punha-se a cantar em sua lembrança, com vozes de irmãs que a encantavam. Ela mesma se tornara como uma parte verdadeira de tais fantasias e concretizava o longo devaneio de sua mocidade [...] (MB, p.157).

Quando percebeu que madame Bovary estava completamente apaixonada por ele, Rodolphe passou a tratá-la com indiferença, deixando que tudo caísse na rotina da qual ela tanto fugia:

Então, seguro desse amor, deixou de se constranger e, insensivelmente, suas maneiras mudaram. Não tinha mais, como antes, aquelas palavras tão doces que a faziam chorar, nem aquelas carícias ardentes que a tornavam doida; de modo que o seu grande amor, em que ela vivia imersa, pareceu diminuir sob ela, como a água de um rio, absorvida pelo seu leito. E Emma percebeu o lodo. Não queria acreditar em tal; redobrou de ternuras e Rodolphe cada vez menos ocultava a indiferença (MB, p.164).

O farmacêutico Homais, homem vaidoso que nutria uma inveja profunda de Charles, convence-o a operar o pé de um jovem que nascera como uma deformidade. Mesmo inseguro, Charles realiza a cirurgia, mas Hippolyte apresenta sérias complicações que culminam com a amputação da perna.

Antes do procedimento cirúrgico, Emma, cuja relação com o amante não estava bem, resolvera apoiar o marido, na esperança de ser reconhecida na alta sociedade, caso a cirurgia obtivesse êxito. Entretanto, ao saber que o resultado fora um fracasso, passou a odiar ainda mais o marido e, ao invés de apoiá-lo, maldizia a vida ao lado daquele homem.

Emma, à sua frente, olhava-o. Não compartilhava da sua humilhação; experimentava outra: a de ter imaginado que semelhante homem pudesse valer alguma coisa, como se já vinte vezes ela não houvesse suficientemente percebido sua mediocridade.

Como pudera ela (tão inteligente!) enganar-se uma vez mais? Afinal, por que deplorável cegueira enterrara assim a existência em contínuos sacrifícios? Lembrou-se de todos os seus desejos de luxo, de todas as privações de sua alma, da objeção do casamento, dos trabalhos domésticos, de seus sonhos caídos na lama como andorinhas feridas, de tudo o que desejara, de tudo de que se privara de tudo o que poderia ter obtido. E por quê? Por quê? (MB, p.177).

Observemos no trecho acima que o fato de o narrador destacar o caráter medíocre e entediante de Charles Bovary é, na realidade, um recurso utilizado para explicitar a ideia que Emma Bovary faz do marido, esse homem incapaz de acender-lhe a chama da paixão, de adivinhar e satisfazer os seus desejos, de lhe dizer palavras poéticas, de passear com ela, de protegê-la dos olhares cobiçosos de outros homens, enfim, de enxergá-la como mulher, não como uma peça decorativa do lar.

Como a convivência com o marido se tornasse insuportável, Emma convence Rodolphe a fugir com ela, para que possam viver toda a plenitude daquele amor que ela julgava existir. O desejo de parecer mais sedutora e atraente para o amante levou madame Bovary a endividar-se. Conheceu um comerciante oportunista e ambicioso que lhe oferecia tudo o que ela queria comprar, assim, foi acumulando dívidas:

Fora Lheureux, o comerciante, quem ficara encarregado da encomenda; isso lhe deu ocasião de freqüentar a casa de Emma. Falava-lhe então das novidades de Paris, de mil curiosidades femininas, mostrava-se muito condescendente, jamais lhe falando em dinheiro. Emma deixava-se levar por essa facilidade em satisfazer todos os seus caprichos. Foi assim que ela quis ter para dá-lo a Rodolphe um belíssimo chicote, exposto numa loja de guarda-chuvas em Rouen. (MB, p.181).

Na passagem em que Rodolphe desiste de fugir com Emma e recorre à caixa de correspondências, onde além das cartas dela, estão as de outras amantes, fica explícita a denúncia que o autor faz da hipocrisia do casamento naquela sociedade, em que muitas mulheres casadas viviam inconformadas, subjugadas aos maridos, infelizes por não se sentirem amadas como gostariam e, por isso, recorriam ao adultério como solução para seus desejos frustrados.

Errando assim entre suas lembranças, examinava a letra e o estilo das cartas, tão diferentes como as ortografias. Ternas ou joviais, chistosas ou melancólicas, umas pediam amor, outras pediam dinheiro. A propósito de uma palavra, lembrava-se de rostos, de certos gestos, do som de uma voz. Às vezes, porém, de nada se lembrava.

[...] Com efeito, todas aquelas mulheres, que uma a uma lhe acudiam ao espírito, se apertavam umas às outras e se amesquinavam, como num mesmo nível de amor que as igualava. Tomando, então, aos punhados as cartas misturadas, divertiu-se alguns minutos, fazendo-as cair em cascata da mão direita para a esquerda. Afinal, entediado, sonolento, foi guardar a caixa no armário, pensando: 'Que montão de bobagens!...'

Pobre mulher! 'Pensou enternecido'. Vai ver que sou mais insensível que uma pedra; devia levar vestígios de lágrimas; mas não posso chorar — “a culpa não é minha.” Derramou água num copo, molhou o dedo e deixou cair uma grande gota sobre o envelope, fazendo uma mancha de tinta. Depois querendo lacrar a carta tomou o sinete Amor *nel cor*. (MB, p, 192, 194).

Emma reencontra Léon, no teatro e relembra todos os momentos que passaram juntos. Logo ela perde o interesse pelo espetáculo, convence o marido a sair do teatro, fingindo um mal-estar. Como Charles lamentasse sair antes do fim, Léon aconselha-o a ficar mais um dia na cidade para a reapresentação da peça. Alegando ter muitos compromissos, Charles sugere a Emma que fique sozinha na cidade. Essa falta de cuidado do marido é uma oportunidade para Emma iniciar um romance com Léon.

O cenário em que se realiza o encontro de Emma com Léon é descrito de forma que os objetos parecem adquirir vida, tornando-se cúmplices dos amantes. Esse recurso estilístico, além de aguçar os sentidos do leitor, enfatiza a importância desse encontro para Léon:

Ela surgira de repente, encantadora, agitada, olhando para trás, a ver se a não seguiam — com seu vestido de folhos, seu lornhão de ouro, botinhas delicadas, com todas as elegâncias que ele jamais saboreara e com a inefável sedução da virtude que sucumbe. A igreja como um boudoir gigantesco, dispunha-se em torno dela; as abóbadas inclinavam-se para recolher na sombra a confissão de seu amor; vitrais

resplandeciam para iluminar-lhe o rosto, e os turíbulos iam acender-se para que ela aparecesse como um anjo, no fundo dos incensos. (MB, p.228, 229).

A fim de agradar o amante, Emma Bovary foi, paulatinamente, contraindo cada vez mais dívidas, apesar de a situação financeira da família estar péssima: “[...] Comprou plumas de avestruz, porcelana chinesa e armários; pedia emprestado a Felicidade, à Sra. Le François, à hospedeira da Cruz Vermelha, a todo mundo sem distinção” (MB, p.272).

O comerciante Lheureux, com quem Emma mantinha uma dívida expressiva, percebendo a real situação da família Bovary, resolve pressioná-la com ameaças de revelar tudo a Charles e cobrar-lhe os títulos em juízo. Ela entra em desespero e procura em vão a ajuda do atual e do ex-amante, Léon e Rodolphe. Assim, decepcionada com os amantes e, na iminência de ser desmascarada perante o marido e a sociedade, ela escolheu a morte, ingerindo arsênico. Afinal,

Emma vive com a imaginação, através dela e por ela. É dela que vem toda sua dor e toda sua vitalidade. A imaginação da paixão lhe interessa mais do que a verdadeira, oferecida por Charles. Vivendo com imaginação, ela é quase que uma escritora sem caneta e papel, podendo existir apenas como personagem do seu romance imaginário. *A vida real é para ela literalmente morte.* [grifos nossos]. (HOSSNE, 1998, p. 32).

O que é particularmente curioso é que, após a morte de Emma, Charles, para preservar a lembrança da mulher, resolve agradá-la em memória, absorvendo também o mesmo comportamento superficial: “Para lhe agradar, como se ela vivesse ainda, adotou as suas predileções, as suas idéias; comprou botas de verniz e passou a usar gravatas brancas. Punha cosméticos no bigode e assinava como ela, letras à vista. Emma corrompia-o do além-túmulo” (MB, p.323).

O comerciante retornara às cobranças e Charles teve de vender toda a mobília e objetos da casa, mas manteve o quarto dela intocável, onde gostava de ficar com suas lembranças. Os vizinhos e amigos já não o procuravam mais nem permitiam que as crianças brincassem com a pequena Berthe. Aqui, podemos observar que, de acordo com visão realista, o homem só vale pelos bens materiais que possui e a posição social que ocupa.

Certo dia, Charles totalmente derrotado pelo destino, reencontra Rodolphe, ex-amante de Emma. Inesperadamente, ao invés de uma reação agressiva, ele

enxerga naquele homem uma espécie de objeto que pertencera à mulher amada e, numa relação especular com Rodolphe transforma-o em seu ideal do eu, ou seja, quer ser o que ele é para sentir-se amado por Emma. “Sentado em frente dele, mordida o charuto, conversando, e Charles perdia-se em devaneios diante daquele rosto que ela amara. Parecia-lhe tornar a ver alguma coisa dela. Era uma espécie de encantamento. Quisera ser aquele homem”. (MB, p.328). Dá-se, aqui, o processo de identificação que, segundo Freud: “[...] Se alguém perdeu um objeto, ou foi obrigado a se desfazer dele, muitas vezes se compensa disto identificando-se com ele e restabelecendo-o novamente no ego...” (FREUD, *A dissecação da personalidade psíquica*, 1996).

O epílogo do romance demonstra que Charles também era melancólico, visto que, após a morte de Emma, ele:

Deixou de sair de casa, não recebia ninguém e recusava-se mesmo a ir ver doentes [...] Contudo, às vezes, algum curioso espreitava por cima da sebe do quintal e avistava com pasmo aquele homem de barbas compridas, coberto de sórdidos andrajos, com aspecto bravio e que passeava chorando alto.

No dia seguinte Charles foi sentar-se no banco do caramanchão. A claridade entrava pela caniçada, as folhas de videira desenhavam sombras na areia, o jasmim embalsamava, o céu estava azul, as cantáridas zumbiam em torno dos lírios floridos e Charles sentia-se sufocado como um adolescente sob os vagos eflúvios amorosos, que lhe enchiam de mágoa o coração. (MB, p. 328, 329).

Aqui, fica evidente a influência do estilo romântico na escrita de Flaubert. Principalmente, na última cena, em que Charles, por não resistir à dor da perda, morre segurando uma madeixa dos cabelos da amada. “Charles tinha a cabeça encostada à parede, os olhos fechados, a boca aberta e nas mãos uma comprida madeixa de cabelos pretos.” (MB, 329).

Após a morte de Charles, Berthe vai morar com a avó paterna, mas esta também morre, nesse mesmo ano. A menina muda-se para a casa de uma tia pobre que a manda trabalhar numa tecelagem de algodão, para ajudar nas despesas.

5 AMÉLIA, LUÍSA E EMMA SOB O VÉU DA MELANCOLIA

Eu conheci suas dores, pobres almas obscuras, úmidas de melancolia guardada, como estes pátios nos fundos das casas de província, cujos muros estão cheios de musgo.

Gustave Flaubert

Amélia, Luísa e Emma Bovary têm como destino a morte. Este capítulo é uma tentativa de compreender a relação entre amor e morte. Para tal, recorreremos, principalmente, ao texto *Luto e Melancolia*, em que Freud, a partir do sofrimento, causado pela perda do objeto amado, estabelece a diferença entre o enlutado e o melancólico.

5.1 Amélia

E ela podia ver ainda no fundo dos Céus, a grande balança — com um dos pratos muito alto onde as suas orações não pesavam mais que uma pena de canário, e o outro prato caído, de cordas retesadas, sustentando a enxerga da cama do sineiro e as suas toneladas de pecado.

Eça de Queirós

Desde o início do romance o *Crime do Padre Amaro*, percebemos que Amélia é uma jovem cuja infância fora marcada por alguns acontecimentos tristes e histórias de castigos divinos, contadas pela mãe, pela mestra ou pelos padres que visitavam a sua casa. Aliás, a menina foi criada entre os párocos, provavelmente, sofrendo assédios. Não conhecera o pai e, a figura paterna com a qual se identificava — o seu professor de música — era um homem solitário e melancólico:

[...] Foi assim crescendo entre padres. Mas alguns eram-lhe antipáticos: sobretudo o padre Valente, tão gordo, tão suado com umas mãos papudas e moles, de unhas pequenas! *Gostava de a ter entre os joelhos, torcer-lhe devagarinho a orelha* [grifo nosso] e ela sentia o seu hálito impregnado de cebola e de cigarro [...].

[...] já então sabia o catecismo e a doutrina: na mestra, em casa, por qualquer 'bagatela', falavam-lhe sempre dos castigos do Céu; de tal sorte que Deus aparecia-lhe como um ser que só sabe dar o sofrimento e a morte, e que é necessário abrandar, rezando e jejuando, ouvindo novenas, animando os padres. Por isso, se às vezes ao deitar lhe esquecia uma Salve-Rainha, fazia penitência no outro dia, porque temia que Deus lhe mandasse sezões ou a fizesse cair na escada.

[...] O chantre conhecia um bom mestre, antigo organista da Sé de Évora, extremamente infeliz: a filha única, muito linda, fugira-lhe com um alferes para Lisboa; e, passados dois anos, o Silvestre da Praça, que ia muito à capital, vira-a descer a Rua do Norte, de Garibaldi escarlate e alvaiade num olho, com um marinheiro inglês. O velho caíra em grande melancolia e grande miséria [...].

Amélia quis logo saber a história; e sentando-se no mocho do piano, embrulhando-se no seu chalé:

— Diga, Tio Cegonha, diga!

Era um homem que tivera em novo uma grande paixão por uma freira; ela morrera no convento daquele amor infeliz; e ele, de dor e de saudade, fizera-se frade franciscano...

— Parece que estou a ver...

— Era bonito?

— Se era! Um rapaz na flor da vida, rico... Um dia veio ter comigo ao órgão: 'Olha o que eu fiz', disse-me ele. Era um papel de música. Abria em ré menor. Pôs-se a tocar... Ai, minha rica menina, que música! Mas não me lembra o resto. (CPA, p.60, 62,63).

Constatamos, portanto que, tendo sido criada sem pai, convivendo com os relacionamentos afetivos da mãe, vivenciando histórias de tristeza e miséria dentro de uma sociedade preconceituosa e hipócrita, Amélia não teve em quem se espelhar para a formação do seu ideal do eu, instância que, conforme Nadiá Paulo Ferreira, [...] situa-se em uma relação essencialmente imaginária em que predomina o reflexo no espelho mediado pela relação com o outro, cuja imagem tem valor cativante. (FERREIRA, 2005, p. 33). De acordo com Lacan, a identificação ao ideal do eu

[...] permite ao homem situar com precisão a sua relação imaginária libidinal ao mundo em geral. Está aí o que se permite ver no seu lugar, e estruturar, em função desse lugar e do seu mundo, seu ser. [...] O sujeito vê o seu ser numa reflexão em relação ao outro, isto é, em relação ao *Ich-Ideal*. (LACAN, 1986, p. 148).

Quando se apaixona por Amaro, age como uma donzela romântica e anula a distinção entre o que pertence ao sagrado e ao profano. Assim, tanto o homem, quanto o padre se tornam objetos de amor, de desejo ardente.

[...] A sua antiga devoção renascia, cheia de um fervor sentimental: sentia um vago amor físico pela igreja; desejava abraçar, com pequeninos beijos demorados, o altar, o órgão, o missal, os santos, o Céu, porque não os distinguia bem de Amaro e pareciam-lhe dependências da sua pessoa. Lia o seu livro de missa pensando nele como no seu Deus particular [...].

[...] Dobravam-se sob os seus dedos erguidos e achavam decerto também bonitos os seus olhos negros! E era ele que a tinha apertado nos braços, ao pé do valado! Sentia ainda no pescoço a pressão cálida dos seus beijos: uma paixão flamejou como uma chama por todo o seu ser [...]. [...] — Oh, Nossa Senhora das Dores, minha madrinha, faz que ele goste de mim! (CPA, p. 95,96).

Dessa forma, Amaro passou a ser o objeto que lhe causava desejo, o homem com quem sonhara viver uma linda história de amor. No entanto, quando ela engravida, o padre ao invés de apoiá-la, fica revoltado e a despreza de forma vil, abandonando-a á própria sorte, “naquele sinistro casarão da Ricoça” (CPA, p.95), onde ela passa a gravidez atormentada pela solidão, pela saudade e por pesadelos horríveis que se manifestavam à medida que ela se sentia em pecado. Inicia-se um quadro melancólico, decorrente das seguintes perdas: objeto amado, liberdade, sonhos, contato com a mãe e com os amigos e salvação da alma, de acordo com fé cristã.

Era isso o que fazia choramingar Amélia: perder a estação da Vieira, o divertimento dos banhos... Ir enterrar-se todo um Verão naquele sinistro casarão da Ricoça! A única vez que lá fora, já no fim da tarde, ficara estarecida de medo. Tudo tão escuro, dum eco tão côncavo... Tinha a certeza que ia lá morrer, naquele degredo. (CPA, p.282).

Caiu então numa melancolia histérica que a envelhecia; passava os dias suja e desarranjada, não querendo dar cuidados ao corpo pecador; todo o movimento, todo o esforço lhe repugnava; as mesmas orações lhe custavam, como se as julgasse inúteis; e tinha atirado para o fundo duma arca o enxoval que andava a costurar para o filho — porque o odiava ,aquele ser que ela sentia mexer-se-lhe já nas entranhas e que era a causa da suas perdição [...]. (CPA, 292).

Lacan, segundo Andrea Hassoun, referindo-se ao melancólico diz que:

Contrariamente ao trabalho do luto que coloca em jogo uma perda real do objeto, própria a autenticar peça por peça, signo por signo, ideal por ideal, o que sustenta o narcisismo, haveria no melancólico, um tal dano narcísico, uma tal ausência de erotização primeira, uma tal falta de amor, que a imagem especular — a que funda o Ego e os ideais a ele vinculados (Ideal de Ego /Ego Ideal) — não seria capaz de suportar o menor trabalho de luto. (LACAN, in: HASSOUN, 2002, p. 87).

Finalmente, Amélia vendo-se abandonada pelo homem que amava, justamente na hora do parto, em que ela estava mais fragilizada e necessitava mais da presença dele, e diante da impossibilidade de criar o filho, fruto desse amor, não resiste à dor moral, adocece e morre: “[...] Amélia estava imóvel, com os braços hirtos, as mãos crispadas duma dor de púrpura escura — e a mesma cor mais arroxeadada cobria-lhe a face rígida”. (CPA, p.341).

5.2 Luísa

[...] tinha suspirado, tinha beijado o papel devotamente! Era a primeira vez que lhe escreviam aquelas sentimentalidades, e o seu orgulho dilatava-se ao calor amoroso que saía delas, como um corpo ressequido que se estira num banho tépido; sentia um acréscimo de estima por si mesma, e parecia-lhe que entrava enfim numa existência superiormente interessante...

Eça de Queirós

Da mesma forma que Amélia, Luísa fora criada apenas pela mãe, mas esta também morrera. Quando tinha dezoito anos, morava em Sintra, onde vivera sua primeira experiência amorosa com o primo Basílio, com quem tinha muita liberdade, visto que “A mamã, coitadinha, toda cismática, com reumatismo, egoísta, deixava-os, sorria, dormitava; Basílio era rico, então, chamava-lhe tia Jojó, trazia-lhe cartuchos de doces...” (PB, p.22).

Quando Basílio ficou pobre, mudou-se para o Brasil e, depois de muito tempo sem dar notícias, envia-lhe uma carta, rompendo com o namoro. Luísa entra em um estado de profunda tristeza, no qual fica durante algum tempo, o que caracteriza o luto, pois “[...] quando o trabalho do luto se conclui, o ego fica outra vez livre e desinibido.” (FREUD, 1917, in: *Luto e Melancolia*).

Viveu triste durante meses. Era no inverno; e sentada à janela, por dentro dos vidros, com o seu bordado de lã, julgava-se desiludida, pensava no convento, seguindo com um olhar melancólico os guarda-chuvas gotejantes que passavam sob as cordas de água; ou sentando-se ao piano, ao anoitecer, cantava Soares Passos. (PB, p. 22,23).

Já que o estado do luto, segundo Freud, é passageiro, Luísa recuperou-se e logo se casou com Jorge que conhecera há pouco tempo, passando a levar uma vida ociosa, plena de idealizações romanescas, copiadas dos livros de Walter Scott e de Alexandre Dumas, principalmente:

[...] a Dama das Camélias. Lia muitos romances; tinha uma assinatura, na Baixa, ao mês. Em solteira, aos dezoito anos entusiasmara-se por Walter Scott e pela Escócia [...]; Mas agora era o moderno que a cativava: Paris, as suas mobílias, as suas sentimentalidades. [...] os homens ideais apareciam-lhe de gravata branca, nas ombreiras das salas de baile, com um magnetismo no olhar, devorados de paixão, tendo palavras sublimes [...]. (PB, p.20).

Entretanto, após três anos de casada, o marido viaja e ela, sentindo-se solitária e carente, entrega-se ao antigo namorado que chegara do Brasil, na ilusão de ter encontrado o seu ideal de felicidade. Observamos que Luísa da mesma forma que Amélia, também se entrega à paixão sem hesitar entre esta e o seu casamento, entre a sua felicidade e o cumprimento das normas sociais e religiosas. Para ela, o que estava em causa era viver uma história ardente como aquelas dos romances que lera. Ilude-se, portanto, procurando em Basílio o amante que jamais encontrara em seu marido.

Enquanto o primo a tem como mulher, satisfazendo suas fantasias sexuais, o marido, apesar de carinhoso e dedicado, só a tem como a esposa que deve ser respeitada, a dona do lar, a futura mãe de seus filhos. A atitude dele, ao retornar da viagem, trazendo para a mulher utensílios domésticos, em vez de um presente pessoal, como uma jóia, corrobora essa ideia: “Jorge trouxera-lhe como presente seis pratos de louça da China, muito antigos, com mandarins bojudos, de túnicas esmaltadas, suspensos majestosamente no ar azulado...” (PB, p.223) Concordamos com Colette Soler quando diz:

Já sabemos o que ela tem — o marido e os filhos —, e ela diz o bastante a esse respeito para sabermos que eles constituem sua felicidade e que, desde logo, ela se inscreve no vocês dialético da troca fálica. Também ficamos sabendo bem depressa que essa felicidade não é o que ela quer. (SOLER, 2003, p. 19).

Nos momentos com o amante, Luísa encontrava aquela felicidade dos seus sonhos de adolescente. Eram os jogos de sedução de Basílio que a encantavam que a faziam sentir-se mulher e desejada:

[...] Foi delicioso; tinham estendido um guardanapo sobre a cama; a louça tinha a marca do Hotel Central; aquilo parecia a Luísa muito estróina, adorável — e ria de sensualidade, fazendo tilintar os pedacinhos de gelo contra o vidro do copo, cheio de champanhe. Sentia uma felicidade exuberante que transbordava em gritinhos, em beijos, em toda a sorte de gestos buliçosos. Comia com gula; e eram adoráveis os seus braços nus movendo-se por cima dos pratos.

[...] Nunca achara Basílio tão bonito; o quarto mesmo parecia-lhe muito conchegado para aquelas intimidades da paixão; quase julgava possível viver ali, naquele cacifo, anos, feliz com ele, num amor permanente, e lanches às três horas. Tinham as pieguices clássicas; metiam-se bocadinhos na boca; ela ria com os seus dentinhos brancos; bebiam pelo mesmo copo, devoravam-se de beijos, — e ele quis-lhe ensinar então a verdadeira maneira de beber *champagne* [Grifo do autor]. Talvez ela não soubesse! (PB, p.170).

Todavia, mais uma vez, Luísa será abandonada por Basílio. E, como aconteceu com Amélia, no momento em que ela se encontra em desespero, sofrendo com as chantagens de Juliana, e na iminência da chegada de Jorge, ele viaja para Paris, abandonando-a, covardemente:

O trem rolou. Era o nº 10... Nunca mais o veria! Tinham palpitado no mesmo amor, tinham cometido a mesma culpa. — ele partia alegre, levando as recordações romanescas da aventura; ela ficava nas amarguras do erro. E assim era o mundo! Veio-lhe um sentimento pungente de solidão e de abandono. Estava só, e a vida aparecia-lhe como uma vasta planície desconhecida, coberta da densa noite, eriçada de perigos! (PB 197).

A partir desse dia, vivendo sobressaltada sob as ameaças da criada, instala-se em Luísa o estado melancólico que a conduzirá à morte. Nela essa estrutura é mais marcante do que em Amélia, haja vista que, com a morte de Juliana e a partida de Basílio para Paris, seu caminho estaria livre, ela poderia retomar a sua rotina com o marido. Mas, como o melancólico “encontra satisfação no desmascaramento de si mesmo” (FREUD, 1917, in: *Luto e Melancolia*), ela precisava continuar respondendo aos caprichos da criada, para se autorrecriminar.

[...] e então desesperou de tudo; abandonou-se a uma inação em que sentia quase uma voluptuosidade, passando dias sem se importar, quase sem se vestir, desejando morrer, devorando nos jornais todos os casos de suicídios, de falências, de desgraças — consolando-se com a idéia de que nem só ela sofria, e que a vida em redor, na cidade, fervilhava de aflições. (PB, p.211).

Luísa se torna melancólica, quando o desejo de punição inconsciente retorna, porque se vê adúltera aos olhos de Jorge. Culpada e torturada pelo medo e pela vergonha de ser apontada como prostituta. Além do mais, ela achava que, como adúltera, perderia o marido, o luxo, o conforto que ele lhe proporcionava e o *status* social que adquirira com o casamento. Diante desse quadro, ela não vê outra saída a não ser se entregar à morte.

5.3 Emma Bovary

A mediocridade doméstica arrojava-a a fantasias custosas, a ternura matrimonial a desejos adúlteros. Teria querido que Charles a espancasse para poder com mais justiça detestá-lo, vingar-se dele. Às vezes, espantava-se das conjeturas cruéis que lhe ocorriam; e era preciso continuar a sorrir, ouvir repetir que era feliz, simular que o era, deixá-lo crer!

Gustave Flaubert

Emma, como já vimos, somente depois de casada é que começa a existir como personagem. De sua infância nada é revelado ao leitor. O autor faz um *flashback* do período que antecede ao casamento, mas somente a partir dos treze anos, época em que foi levada pelo pai ao convento para ser educada. Foi ali, que ela começou a delinear a sua feminilidade, através dos rituais religiosos, da música e da leitura de romances. No convento, embora envolvida por toda a atmosfera sacra, o desejo sexual já se fazia presente:

Quando ia confessar-se, inventava pecadinhos para se demorar mais tempo de joelhos, na sombra, com as mãos postas e o rosto colado ao confessor, ouvindo o cochichar do padre. As comparações de noivo, de esposo, de amante celeste e de consórcio eterno, que constantemente aparecem nos sermões, suscitavam-lhe no íntimo da alma, inesperadas doçuras. (MB, p. 41, 42).

A leitura de romances e as canções sentimentais, que uma velha senhora proporcionava às meninas do convento, alimentavam o mundo de sonhos de Emma e contribuía para desenvolver a sua capacidade imaginativa.

[...] Muitas vezes as educandas escapavam da aula para encontrá-la. Sabia de cor canções galantes do século passado, que cantava à meia voz, mesmo quando costurava. [...] Era só amores, amantes, damas perseguidas que desmaiavam em pavilhões solitários, postilhões assassinados nas estações de muda, cavalos rebentados em todas as páginas, florestas sombrias, perturbações do coração, juramentos, soluços, lágrimas e beijos, barquinhos ao luar, rouxinóis no arvoredo, cavaleiros bravos como leões e mansos como cordeiros, virtuosos como já não há, sempre bem postos e chorando como chafarizes. (MB, p. 42).

Aos quinze anos, ainda no convento, Emma recebeu a notícia da morte de sua mãe e, talvez, já sob a influência das leituras romanescas e dos ensinamentos religiosos, deu início a um luto dramatizado:

Quando sua mãe morreu, chorou muito nos primeiros dias. Mandou fazer um quadro fúnebre com os cabelos da defunta e, numa carta que mandara aos Beartaux, toda cheia de reflexões sobre a vida, pediu que, quando morresse, a enterrassem na mesma sepultura. (MB, p. 44).

Aos poucos, as freiras foram percebendo que Emma não apresentava nenhum pendor para a vida religiosa e que todos os ensinamentos que lhe prodigalizaram foram inúteis, visto que a mesma não se adaptava às normas do convento:

Aquele espírito, positivo no meio dos seus entusiasmos, que amava a igreja por causa das suas flores, a música pela letra das romanças e a literatura pelas suas excitações apaixonadas, insurgia-se ante os mistérios da fé, assim como se irritava contra a disciplina que era antipática à sua constituição. (MB, p. 45).

Emma retornou à casa paterna e, por algum tempo, divertia-se em dar ordem aos criados. Mas logo enjoou a monotonia do campo e sentiu saudade do convento. Quando conheceu Charles, considerou-se

[...] tocada, enfim, por aquela paixão maravilhosa que até então estivera pairando como uma grande ave de plumagens rosadas, nos esplendores dos céus poéticos; e não podia convencer-se agora de que aquela tranquilidade em que vivia fosse a felicidade com que havia sonhado (MB, p. 45).

Em pouco tempo, Charles e Emma se casaram e ela passou a imaginar que esse acontecimento seria a concretização de seus sonhos, ou seja, finalmente viveria a *paixão maravilhosa* que conhecera em suas leituras. Entretanto, isso não ocorreu, pois o marido, embora a amasse, estava longe de ser o herói romanesco com quem sonhara:

Um homem não devia, ao contrário, primar em múltiplas atividades, saber iniciar uma mulher nos embates da paixão, nos requintes da vida, enfim, em todos os mistérios? Mas aquele não ensinava, nada sabia, nada desejava. Supunha-a feliz; e ela não lhe podia perdoar aquela tranquilidade tão bem assente, aquela gravidade serena, nem a própria felicidade que ele lhe dava. (MB, 47).

Na busca incessante pela felicidade, Emma, ao contrário das mulheres da época, não se importava com as obrigações domésticas ou com a maternidade, queria viver uma vida que não era a dela, queria ser outra pessoa, uma personagem de ficção. E, na ânsia de tudo consumir, de entrar para o mundo da moda, perdeu a noção da realidade, envolveu o marido em dívidas homéricas, não conseguiu encontrar no adultério a felicidade descrita nos romances e, como nada foi capaz de preencher-lhe o vazio da alma, causado por tantas frustrações, tornou-se melancólica e desistiu voluntariamente da vida. Afinal, para ela, uma vida em que não houvesse amor, desejo, paixão, dinheiro e luxo já era a própria morte.

Emma, da mesma forma que Luísa, se torna adúltera na procura de um sonho de amor, cuja promessa era a Felicidade. Nesse sentido, *Madame Bovary* é o retrato dramático de uma mulher, que ansiava amar e usufruir o luxo da burguesia.

Ao contrário das heroínas queirosianas, a personagem de Flaubert se tornou melancólica por não suportar a existência sem paixão. E, assim como as personagens femininas dos romances românticos, imaginava encontrar o verdadeiro amor. Ao decidir morrer, Emma permaneceu fiel ao seu ideal de amor. É nesse sentido que ela se distancia de Luísa. Ao contrário desta, que se sentia culpada pelo adultério e desejava inconscientemente ser punida, Emma deseja morrer, porque não há nesse mundo um homem que possa “verdadeiramente” amá-la.

6 CONCLUSÃO

Os romances de Eça de Queirós retratam as transformações sociais e culturais de Portugal da segunda metade do século XIX. Justamente por isso, Antonio Candido, em *Tese e Antítese*, afirma que a obra queirosiana “[...] se apresenta em grande parte como diálogo entre campo e cidade — ora predominando a nota urbana, ora fazendo-se ouvir mais forte a nota rural.” (CANDIDO, 2006, p. 39). Dentro dessa perspectiva, Lisboa não representa uma sociedade mais saudável do que Leiria. O campo e a cidade se unem num mesmo quadro pessimista da sociedade portuguesa que reserva às mulheres o papel de mãe e de esposa, não havendo lugar para aquelas que cedem à força de suas pulsões. Aquelas que se deixam levar pelo pulsar do sexual são condenadas ao estigma de prostitutas ou adúlteras. E, se por acaso, elas incorporam essa marca infame, não lhes resta outra saída senão o martírio da culpa que as conduz à morte prematura.

Nesta dissertação, o que nos interessou foi a visão queirosiana sobre a mulher. Ingênua (Amélia) ou fútil (Luísa), elas se tornam vítimas da sedução do homem e têm o mesmo destino: a morte.

Não podemos atribuir a morte dessas personagens femininas ao moralismo do autor, como pensam alguns críticos, os quais defendem a posição de que as mulheres deveriam pagar por seus erros morais. Acreditar nisso seria não levar em conta o esforço empreendido por Eça, durante toda a vida, de denunciar uma sociedade em que vigora a injustiça e a desigualdade social. Além disso, ele sempre esteve em sintonia com a modernidade, tendo admiração por Balzac e Flaubert. Logo, não poderia ficar alheio à força do desejo sexual, tanto no que diz respeito aos homens quanto às mulheres. A prova disso é que a personagem Leopoldina, em *O Primo Basílio*, não só não recalca sua sexualidade, como também não se autopune. É bom lembrar que essa mulher adúltera não é punida pelo autor com a morte. Além disso, basta escutar a fala que ele pôs na boca dessa personagem, para percebermos o inconformismo dele, diante da situação feminina: “[...] — Um homem pode fazer tudo! Nada lhe fica mal! Pode viajar correr aventuras... Sabes tu, fumava agora um cigarrito...” (PB, p.126).

Gustave Flaubert, ao escrever *Madame Bovary*, ironiza não só os romances sentimentais, que tanto influenciavam as mulheres da classe média oitocentista, mas também a corrida pelo dinheiro e pelo sucesso. Flaubert, ao dizer a frase *Madame Bovary sou eu*, talvez quisesse chamar a atenção para o fato de que em todo ser humano há um pouco de Emma Bovary. Nesse caso, madame Bovary somos todos nós, com nossos sonhos, ambições e desejos.

Amélia, Luísa e Emma ousaram, em nome do amor, desafiar as imposições sociais e religiosas de um mundo em que o lugar da mulher era o de filha, esposa e mãe. Essas mulheres se entregam a homens que não as amam, mas que as veem como objetos de conquista.

Diante da situação das mulheres no século XIX, as heroínas de Eça e de Flaubert não morrem para saldar uma dívida moral, mas sim porque não lhes resta outra saída.

Os romances *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio* e *Madame Bovary* nos convidam a uma reflexão sobre o amor e o feminino. *Amélia*, *Luísa* e *Emma*, embora tenham sido mortas por seus autores, renascem, a cada leitura, nas páginas de ficção, suscitando novas inquietações e perguntas sem respostas.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos Vinte Anos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 2006, p. 238 .
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. p. 61 .
- BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: JUERP; Imprensa Bíblica Brasileira, 1989.
- BÍBLIA SAGRADA. Nova Versão Internacional. São Paulo: Ed. Vida, 2001.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo: Fatos e Mitos*. 4. ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970. p. 141 – 292 .
- CAMPBELL, Colin. *A ética Romântica e o Espírito do Consumismo Moderno*. Tradução, Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 2001. p. 247 .
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000. p. 67- 68 .
- _____. *Tese e Antítese*. 4 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 39 – 59 .
- DARWIN, Charles. *A Origem das Espécies*. Tradução de John Green. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- CHAUÍ, Marilena. *Filosofia*. São Paulo: Ática, 2000. p. 83 - 87.
- COMTE, Auguste. *Biografia*. Disponível em: <<http://www.mundodosfilosofos.com.br/comte.htm>>. Acesso em: 5 mar. 2010.
- BERNARD, Claude. *Biografia*. Disponível em: <<http://www.cerebromente.org.br/n06/historia/bernard.htm>>. Acesso em: 5 mar.2010.
- BRANCO, Camilo Castelo. *Amor de Perdição*. Rio de Janeiro: Klick Ed., [19--]. p. 132,137,141.
- BRANCO, Felipe de Oliveira Castelo. *Tristes tópicos: Um estudo sobre a melancolia em Freud*. 2009. 149 f. Dissertação (Mestrado em Psicanálise) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- FERREIRA, Nadiá Paulo. *A Teoria do Amor na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.p. 9,10, 47, 56.
- _____. *Amor, ódio e ignorância: literatura e psicanálise*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos: Corpo Freudiano do Rio de Janeiro, 2005. p. 23, 49.

_____; JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Lacan, o grande freudiano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. P. 31.

_____. *O Amor na Literatura e na Psicanálise*. Rio de Janeiro: Dialogartes, 2008. p. 38, 75 .

FILHO, Domício Proença. *Estilos de Época na Literatura*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1978.199.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Araújo Nabuco. São Paulo: Círculo do Livro, [1981]. p.11 – 329.

_____. *Cartas Exemplares*. Tradução de Carlos Eduardo Lima. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 2005, p. 73, 77, 188.

FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. In: *Edição eletrônica das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2000. v.14

_____. Estudos sobre a histeria. In: *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro, Imago, 2000. v.2

_____. Sobre a Psicopatologia da vida cotidiana. In: *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro, Imago, 2000.

_____. Os Chistes e sua relação com o Inconsciente. In: *Edição Standard Brasileira das Obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1995. v.8

_____. Escritores criativos e devaneios. In: *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro, Imago, 2000. v.9

_____. A concepção psicanalítica da perturbação psicogênica da visão. In: *Edição Eletrônica brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2000. v.11

_____. Os instintos e suas vicissitudes. In: *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2000. v.14

_____. Além do princípio do prazer. In: *Edição Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.18, p.17– 28 .

_____. O Problema Econômico do Masoquismo. In: *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro, Imago, 2000. v.19

_____. O Ego e o Id. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de José Otávio de Aguiar. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v.19, p.33 – 41 .

_____. Um estudo autobiográfico. In: *Edição Eletrônica brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2000. v.20

_____. O Futuro de uma Ilusão, o Mal-Estar na Civilização e outros trabalhos. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.21, p. 21, 109, 116.

_____. Feminilidade. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.22, p.134.

_____. Conferência XXXI: a dissecação da personalidade psíquica. In: *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro, Imago, 2000. v.22

GARCÍA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o Inconsciente*. 23 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. 93- 94 .

GARRETT, Almeida. *Cartas de Amor à Viscondessa da Luz*. Organização de Sérgio Nazar David. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004. p. 61- 66 .

_____. *Folhas Caídas*. Minas Gerais: Virtual Books Online , c2002.

GAY, Peter. *O Cultivo do ódio: A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud*. Tradução de Sergio Goes de Paula e Viviane de Lamare Noronha. São Paulo: Companhia das Letras, 1988-1995. p .296 – 303.

_____. *O Século de Schnitzler: A formação da cultura da classe média: 1815-1914*. Tradução de S. Duarte. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. P.70

HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte: Rococó, Classicismo e Romantismo*. 2 ed.Tradução de Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1972. p.882-883 .

HASSOUN, Jacques. *A crueldade melancólica*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 87.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do Espírito*. Tradução de Paulo Menezes. Rio de Janeiro: Vozes, 1992. p. 26.

HOSSNE, Andrea Saad. *Bovarismo e Romance: Madame Bovary e Lady Oracle*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. p.31-32 .

JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan*. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar , 2005. p.19, 20, 65, 142 .

JAMES, Henry. *Gustave Flaubert*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. p. 7– 61 .

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. Rio de Janeiro: Imago, 1998. p.148.

KOJÉVE, Alexandre. *Introdução à leitura de Hegel*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto: EDUERJ, 2002. p.14 .

LACAN, Jacques. *O Seminário 1: Os escritos técnicos de Freud*. Tradução de Betty Milan. Rio de Janeiro: Zahar, 1986. p.148 - 166 .

_____. *O Seminário 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*; tradutores: Marie Christine Lasnik Penot; com a colaboração de Antonio Luis Quinet de Andrade. Rio de Janeiro: Zahar,1985.

_____. *O Seminário 4: A relação de objeto*. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 1995, p.69, 72, 142.

_____. *O Seminário 8: A transferência*. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

_____. *O Seminário 10: A Angústia*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar 2005. p. 49 .

_____. *O Seminário 11: Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p .157 .

_____. *O seminário 16: de um Outro ao outro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. p. 45 .

_____. *O ato psicanalítico*, in *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. p. 541.

_____. *Da Psicose Paranóica em suas relações com a personalidade*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1978. p.178 .

_____. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.p. 680.

LAPLANCHE, Jean. *Vocabulário da Psicanálise/ Laplanche e Pontalis*.4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.p. 522

LE GOFF, Jacques. *Uma longa Idade Média*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. p .129 .

MATOS, Campos. A. *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Editorial Caminho, 1988. p .508 .

MAUPASSANT, Guy. *Gustave Flaubert*. Tradução de Betty Joyce. Campinas, São Paulo: Pontes, 1990. p.22 – 89 .

MOISÉS, Massaud. *Presença da Literatura Portuguesa: Romantismo – Realismo*. 5 ed. Rio de Janeiro – São Paulo: DIFEL, 1978. p. 120 – 261.

MOOG, Vianna. *Eça de Queirós e o Século XIX*. 6 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.p. 43 – 341 .

NASCENTES, Antenor. *Dicionário Etimológico Resumido*. Rio de Janeiro :MEC: Instituto Bacional do Livro, 1966. p.145.

PERES, *Urania Tourinho*. *Depressão e Melancolia*. 2 ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006. p.7

PLATÃO. *O banquete*. Tradução de Albertino Pinheiro. 2 ed. São Paulo: Edipro, 2007. p .67, 118, 119 .

PROUDHON, Pierre Joseph. *Biografia*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Pierre-Joseph_Proudhon>. Acesso em: 5 mar. 2010.

QUEIRÓS, Eça de. *O Primo Basílio*. 14 ed São Paulo: Ática , 1993. p. 15 – 326 .

_____. *O Crime do Padre Amaro*. São Paulo: Ática, 15 ed, 2004. p.17 – 358 .

_____. *Cartas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1961. p. 27, 51, 53 .

_____. *Conferências*. Porto: Lelo & Irmão, [19—]. p .124 .

_____. *Uma Campanha Alegre*. 6.ed. Porto: Lelo & Irmão, [19—].p .35, 36 .

_____. *Cartas Inéditas de Fradique Mendes*. Porto: Lelo& Irmão, [1928?]. p. 161 – 179.

_____. *Ecos de Paris*. Porto: Lelo & Irmão, [19—]. p .14, 15 .

_____. *Correspondência*. Porto: Lello & Irmão, [19—]. p. 51, 52,53.

_____. *Notas contemporâneas*. Porto: Lelo & Irmão, [19—]. p.147 .

QUINET, Antonio. *Psicose e laço social: esquizofrenia, paranóia e melancolia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. p.26.

SAFATLE, Wladimir. *Lacan*. São Paulo: Publifolha, 2007. p .30,31 .

SOLER, Colette. *O que Lacan dizia das mulheres*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. p.70– 83 .

TAINÉ, Hippolyt Adolphe. *Biografia*. Disponível em:
<http://gl.wikilingue.com/es/Hippolyte_Taine> .Acesso em 05 mar. 2010.

ZOLA, Emile. *Le Roman expérimental*. Disponível em:<<http://www.gallica.bnf.fr>>. Acesso em: 2 fev. 2010.