

Deslocamentos do feminino e do amor

Displacements of the feminine and love

Resumo

Neste artigo são apresentados deslocamentos da ideia de “feminino” com relação a configurações do “amor” na história da literatura. A construção de uma identidade feminina, que com diferentes nuances perpassa a tradição ocidental, será vista na origem da poesia, em Homero, e em três expressões modernas que carregam a marca do caráter passageiro dos novos tempos: a *Passante* de Baudelaire, *Emma Bovary* de Flaubert e *Albertine* de Proust. Nessas personagens, podem-se notar traços de ambiguidade em torno de suas aparências e intenções que se mostram na maneira como se movimentam, ou levam os outros a se movimentarem, nos encontros amorosos.

Palavras-chave: feminino; amor; literatura; ambiguidade; movimento.

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Contato: marcelacibella@gmail.com

Abstract

*This article presents displacements of the idea of “feminine” in relation to configurations of “love” in the history of literature. The construction of a feminine identity, which with different nuances permeates the western tradition, will be seen in the origin of poetry, in Homer; and in three modern expressions that reveal the passing aspect of the new times: Baudelaire’s *Passant*, Flaubert’s *Emma Bovary* and Proust’s *Albertine*. In these characters, one can notice traces of ambiguity around their appearance and intentions, which are shown in the way they move, or lead others to move, in love encounters.*

Keywords: feminine; love; literature; ambiguity; movement.

*Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.
“A uma passante”, Baudelaire*

Desde a origem da literatura ocidental, a noção de “feminino” se fundou na ideia de ambiguidade, apresentando pontos de contato decisivos com certas configurações do “amor” que salientavam, justamente, o seu caráter contraditório. Se a deusa do amor e da beleza, Afrodite, era vista como “urdidora de enganos”¹, na *Iliada* de Homero, e o próprio Amor, Eros, seria caracterizado como “solta-membros”², na *Teogonia* de Hesíodo, mostra-se interessante pensar em que medida a atração amorosa – que leva o amante a deslocar-se na direção do ser amado – relacionava-se de saída tanto com a prática da ilusão quanto com um correlato movimento irresistível. Tal experiência de agitação irrefreável, gerada pelo amor, foi poetizada por Safo de Lesbos através de uma

1 Homero. *Iliada*. Lisboa: Cotovia, 2009, p. 86.

2 Hesíodo. *Teogonia*. SP: Iluminuras, 2001, p. 91.

justaposição paradoxal: Eros é “doce-amargo”.³ Também o feminino teria o poder de combinar doçura e amargor. Frequentemente atrelada a mulheres da mitologia grega como Helena, Clitemnestra e Penélope, a noção de uma dissimulação própria à beleza feminina, capaz de interferir drasticamente nos encontros amorosos, perpassa as diferentes personagens a serem analisadas aqui.

Na *Iliada*, Helena se reconhece “bela” e “cadela”.⁴ Sua beleza, inclusive, seria a justificativa mítica da guerra entre os exércitos gregos e troianos, que consistiria em princípio na disputa de dois homens pelo amor de uma mulher. A mesma beleza que seduziu Páris, príncipe de Troia, o estrangeiro, seria responsável pelas consequências terríveis para sua pátria, a Grécia, experimentadas tanto pelos guerreiros no campo de batalha, quanto pelas mulheres e demais familiares que os aguardavam de volta a casa. Helena era bela para fora e cadela para dentro, ou por trás, gerando efeitos catastróficos a despeito de sua aparência encantadora, em uma oposição complementar e perigosa já sugerida pela versão mítica acerca da criação da primeira mulher mortal, Pandora⁵, sobre a qual Hesíodo diz ter sido “criado belo o mal”⁶. Construída pelos deuses para enganar o seu futuro marido, como forma de vingança, ela devia ser docemente sedutora, mas guardar males amargos dentro de sua caixa – a ser aberta apenas após o casamento, evidentemente.

Essa duplicidade em torno da mais bela mulher mortal, Helena, é acompanhada de perto pela caracterização contraditória da deusa com a qual ela se vincula, Afrodite. Seu âmbito de atuação é o da beleza e o do amor; ou seja, ela reina sobre aspectos próprios ao mundo privado, que nesse contexto era ocupado prioritariamente pelas mulheres⁷, enquanto os homens ocupavam principalmente o mundo público da guerra e da política, conduzido por valores como a coragem, a racionalidade e as demais virtudes a serem

3 Safo de Lesbos, *Poemas e fragmentos*, p. 51.

4 Homero, op. cit., p. 79.

5 Vernant, J.-P. *O universo, os deuses, os homens*. SP: Cia das Letras, 2000), p. 70.

6 Hesíodo, op. cit., p. 103.

7 Mais tarde, o *Banquete* de Platão mostraria o “amor” pelo saber, na busca pela contemplação da essência do “belo”, aí sim compartilhado somente entre os homens na atividade filosófica. Mas, aí, estaria em jogo uma distinção sobre o amor, formulada assim por Pausânias: o amor nobre da filosofia se liga à “Afrodite Urânia”, celeste e atrelada à verdade, nascida só do pai conforme o mito da castração do céu, Urano, relatado na *Teogonia* de Hesíodo; e o amor popular da procriação se liga à “Afrodite Pandêmia”, de cujo nascimento participaram ambos os sexos (em Homero, é filha de Zeus e Dione), representando o amor carnal, corpóreo, vinculado ao engano. Platão. *O banquete*. SP: Abril Cultural, 1972, p. 21.

manifestadas sob a luz da publicidade. Mas essa deusa é “surpreendente”⁸, como exclama Helena no Canto III da *Iliada*. Ela está na origem da própria guerra, por conta da célebre disputa entre as deusas em torno da maçã de ouro destinada “à mais bela”, a qual fora lançada pela Discórdia no casamento de Têtis e Peleu, pais do herói Aquiles, com a intenção de gerar o conflito do qual Afrodite sairia vencedora graças ao acordo proposto ao príncipe de Troia: ele lhe daria seu voto em troca do amor da mulher mais bela. Daí a explicação para o rapto de Helena do palácio de seu primeiro marido, Menelau, enganado por seu hóspede troiano em Esparta.

Além disso, Afrodite continua intervindo diretamente na batalha através das artes da ilusão amorosa, como “urdidora de enganos”, conforme já se disse. Salva Páris do duelo com Menelau, no qual se encontrava em desvantagem, mandando-o ao leito nupcial para fazer amor com a esposa, que se sente censurada pelas troianas todas. Essa passagem mostra não haver resistência possível ao desejo avassalador de união física, tão bem sintetizado por Hesíodo através do epíteto de Eros, “solta-membros”. Um tal poder de atração, capaz de tirar tudo do lugar, não pode ser menosprezado. Assim, a despeito da repreensão de Zeus, quando a filha sai ferida de um episódio do combate no Canto V, de que ela deveria cuidar apenas dos assuntos do desejo e do casamento, não da guerra; a deusa insiste em torcer os polos que separam o âmbito particular e o universo público, respectivamente, o feminino e o masculino. Afinal, “o amor se faz à noite; a guerra, de dia”, conforme notou Vidal-Naquet.⁹ O erro de Páris, enganado por Afrodite e conduzido pela força erótica que solta-membros, teria sido o de inverter os reinos do dia e da noite, destinados a estarem sempre se alternando, jamais se tocando.¹⁰ Nesse jogo de opostos, a doce beleza de Helena teria efeitos amargos.

8 Homero, op. cit., p. 86.

9 Vidal-Naquet, P. *O mundo de Homero*. SP: Cia das Letras, 2002, p. 51.

10 Hesíodo (op. cit., p. 111) mostra a bela imagem do cruzamento entre Noite e Dia sob o portal de bronze, localizado na entrada do Tártaro, onde tais entidades opostas se alternam sem jamais coincidirem:

“onde Noite e Dia se aproximam
e saúdam-se cruzando o grande umbral
de bronze. Um desce dentro, outro vai fora,
nunca o palácio fecha a ambos,
mas sempre um deles está fora do palácio
e percorre a terra, o outro está dentro
e espera vir a sua hora de caminhar”.

Foi o próprio Vidal-Naquet, aliás, com base na mitologia grega, quem caracterizou o feminino como um “mundo duplo”.¹¹ Nesse registro ambíguo, “acolhedor e perigoso”, separado entre o dentro e o fora, encontramos outra personagem de Homero, Penélope, prima de Helena que, justamente a partir desse exemplo de ambiguidade, aprende ser preciso manter-se em guarda e desconfiar de possíveis ilusões das aparências na esperança de reencontrar seu marido, Ulisses. Ela nota o risco em torno do aspecto físico, já que fazia vinte anos que não se viam, e da sedução das palavras, pois outros poderiam tentar se passar por ele através de um discurso enganador. Para manter-se fiel a um homem, ela engana outros tantos, os pretendentes, que tentam forçá-la a um novo matrimônio. Trata-se do famoso episódio da trama para compor uma mortalha para Laertes, o idoso pai de Ulisses, que era fiada de dia, aos olhos de todos, e desfiada de noite, no ambiente privado, para adiar a despedida simbólica do primeiro marido, considerado náufrago no estrangeiro. Para esses outros homens, a rainha é artilosa, enganadora, dissimulada. Da perspectiva do marido, Penélope é “sensata”, como nos diz ao final da *Odisseia* a alma do chefe dos exércitos gregos em Troia, o rei Agamêmnon, que sobreviveu aos dez anos de batalha e à travessia do mar para ser morto por sua própria mulher ao retornar a casa. Por isso, diz ainda o fantasma, as mulheres futuras deverão se guiar pelo exemplo de Penélope, buscando a sensatez, ao contrário de Clitemnestra, que não só traiu o marido, assim como sua irmã Helena, mas o matou em uma emboscada, trazendo “uma fama horrível a todas as mulheres; até às que praticam boas ações”.¹²

Podemos notar em tais construções literárias arquétipos do feminino. Do grego, “arque” (*arché*) quer dizer “origem”. É interessante notar que, na história do Ocidente, o gênero feminino tenha sido originalmente pensado como ambíguo, possivelmente instável, a partir de uma expectativa masculina de manutenção do poder político, de estabilidade matrimonial, de excelência moral e de garantia dos bens econômicos – o jovem Telêmaco adverte a mãe de que, por sua causa, seus bens estão sendo dilapidados. Mesmo a dinâmica das várias relações sociais, capazes de fornecer a alguém como Ulisses sua identidade global, deveria ser resguardada com firmeza por aquela que permanecera em casa, como fiel guardiã do lar. Isso porque, como notou Vernant, de volta a Ítaca, Ulisses buscará se situar em relação a Telêmaco como seu pai, em relação a Laertes como seu filho, e em relação a Penélope como

11 Vidal-Naquet, P, op. cit., p. 51.

12 Homero. *Odisseia*. Lisboa: Cotovia, 2003, p. 384.

seu marido¹³; além, é claro, de sentar-se ao trono e restituir, assim, todas as dimensões da sua identidade original das quais havia sido alijado durante uma viagem cheia de aventuras e uma chegada cheia de percalços. É Penélope quem resguarda essa possibilidade de reintegração de Ulisses com sua trama. Era próprio ao âmbito de atuação feminina sentar-se ao tear, no interior do mundo privado, do qual já se falou acima. Mas a trama de Penélope, fiada abertamente, mas desfiada dentro de casa, repercute fora, no exterior do mundo público, tendo impacto político e bélico, como se vê na vingança sangrenta ao final do poema.

Vale dizer que, em sua viagem de retorno, dentre outros monstros míticos, o nostálgico Ulisses enfrentou as Sereias. De forma emblemática, elas encarnam o mundo duplo vinculado ao feminino: seduzem com seu belo canto, oferecendo o deleite dos sentidos e o esclarecimento da sabedoria total, mas acabam trazendo a morte aos marinheiros. Seres híbridos, entre o humano e o animal, elas são a própria imagem da ambiguidade e da metamorfose. Na mudança das formas, apresentam o risco da transformação radical da vida em morte, pois sua atração de ordem erótica também solta-membros daqueles que amam a beleza e o saber, desejando fusão completa com seu canto fatal. Se, na trajetória do herói, o perigo se vincula ao movimento do mar, com seus estreitos e redemoinhos, bem como à dissimulação feminina nos seus mais variados aspectos, capaz de trazer instabilidade tão ameaçadora quanto o fluxo envolvente das águas, seria preciso buscar segurança na estabilidade, fixidez. Tanto é que, no caso de Ulisses, a saída foi amarrar-se ao mastro.

*

Dando um salto homérico em direção à segunda metade do século XIX, ao mundo burguês, urbano, industrial e capitalista, vejamos agora a ideia de ambiguidade em três expressões literárias modernas: a *Passante*, de Baudelaire; *Emma Bovary*, de Flaubert; e *Albertine*, de Proust. Além daquela antiga duplicidade entre o dentro e o fora, com os correspondentes perigos para a experiência amorosa, essas personagens apresentam um vínculo entre o feminino, o amor e o aspecto passageiro da vida no contexto da aceleração promovida pela técnica. Se muitas dessas figuras passam a ser fugazes, nós também passaremos por elas aqui com alguma agilidade interpretativa.

13 Vernant, J.-P. *A travessia das fronteiras*. SP: Edusp, 2009, p. 108.

Começamos pela passagem em pessoa, na forma de mulher, belamente representada pela poesia lírica de Charles Baudelaire. O nome do poema já diz ao que veio: *A uma passante*. Ali, a beleza se desvincula dos princípios de autoridade estável, característicos da tradição estética clássica. Embora a figura retratada ainda possua “pernas de estátua” e “imagem nobre e fina”, agora é vista se movimentando pela cidade. Ela surge para o eu-lírico masculino como uma “efêmera beldade”¹⁴, em um encontro – que está mais para um encontrão – nas ruas movimentadas de Paris. Metrôpole por excelência, Paris era a capital não apenas de um país, a França, mas também de um século, o XIX. Após uma visita, Hegel, o filósofo alemão, teria dito que a cidade parecia em tudo com Berlim, menos na quantidade de pessoas com as quais se esbarrava nas ruas. “A rua em torno era um frenético alarido”, conforme escreveu em seu primeiro verso Baudelaire. É no meio dessa confusão, tendo na multidão a condição para que haja esse encontro amoroso e que ele se dê dessa maneira interdita – portanto, não sendo a massa urbana simplesmente uma rival, como notou Walter Benjamin –, que o eu-lírico reconhece a beleza e o amor por essa figura feminina vestida de preto, “toda de luto”, que passa “erguendo e sacudindo a barra do vestido”. A ação é descrita assim mesmo, no gerúndio, para dar a sensação de movimento efêmero, instabilidade. A estátua não está no pedestal, parada; ela passa. Esse contato, diferente do romântico “amor à primeira vista”, está mais para um amor “à última vista”, como escreveu também Benjamin, já que se trata de “uma despedida para sempre, que coincide, no poema, com o momento do fascínio”.¹⁵ Anunciado melancolicamente pelo tempo verbal do futuro do pretérito, o encantamento masculino se reconhece já na interdição de uma efetiva união, parecendo tratar-se mais da imagem de um “choque”, como se vê na estrofe final.

*Longe daqui! tarde demais! nunca talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!*¹⁶

14 Baudelaire, C. *As flores do mal*. RJ: Nova Fronteira, 1985, p. 345.

15 Benjamin, W. *Obras escolhidas III*. SP: Brasiliense, 1989, p. 118.

16 Baudelaire, C., op. cit., p. 345.

Aqui, não só a mulher passou, como o futuro possivelmente aberto pela sua visão também passou. Na chave da perda, o eu-lírico afirma algo prospectivo no mesmo instante em que reconhece a impossibilidade da sua realização: “tu que eu teria amado”. De forma fugaz, também as dinâmicas sociais, as experiências amorosas, os padrões de beleza e mesmo as definições tradicionais dos gêneros seriam abalados em consonância com o avassalador desenvolvimento técnico. Assim, o aceleração e a interrupção promovidos pela técnica em meio ao processo de produção industrial engendraram uma lógica que passaria a interferir nas demais dimensões da existência humana e na percepção da realidade ao redor. Basta pensar na famosa imagem da linha de montagem em uma fábrica, na qual o operário se concentra apenas em uma etapa recortada, muitas vezes em ritmo frenético e repetitivo, como nos mostrou Chaplin nos *Tempos modernos*, descolando-se da totalidade do processo produtivo que caracterizava o sistema artesanal. A rapidez da máquina transforma a vida desse operário para além do seu turno de trabalho.

Como conciliar essa percepção alterada pela experiência da fugacidade com os tradicionais temas da beleza e do amor, classicamente atrelados ao feminino? Soma-se ao antigo risco de engano, por conta da separação entre bela aparência e reais intenções, uma nova ameaça: a beleza feminina, além de iludir, escapa muito rápido. Daí a especial força da pergunta baudelairiana: “Efêmera beldade, (...) não mais hei de te ver senão na eternidade?” Conferindo ecos de misticismo e valor de eternidade ao que se torna corriqueiro e instantâneo, tal indagação parece retomar de alguma forma aquela velha expectativa masculina de estabilidade previsível, tantas vezes frustrada. Essa pergunta seria ecoada, décadas depois, já no começo do século XX, pela seguinte questão proustiana: “Parecera-me acaso tão linda por tê-la visto assim tão fugazmente?”¹⁷

As meninas que passam rápido demais pela visão do herói do romance de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*, ganham em encantamento justamente por não poderem ser contempladas calmamente pelo protagonista e pelo risco de nunca mais serem vistas, afinal, era ele quem se afastava de forma acelerada no carro em que fazia seus passeios pela cidade litorânea de Balbec. A instabilidade está por todos os lados: a memória que lembra de forma fragmentada; a escrita que narra de forma divagada; o personagem central que viaja; os signos do transporte e da técnica, tais como: trem, carro, elevador, telefone, avião. Há, ainda, o transporte metafórico do mar, que parece invadir a paisagem urbana com elementos fluidos da água, assim como a cidade

17 Proust, M. *À sombra das raparigas em flor*. RJ: Globo, 1988, p. 255.

parece instaurar seus mastros na paisagem marítima, conforme as telas do pintor Elstir revelariam ao herói no volume *À sombra das raparigas em flor*. Enfim, nota-se a flor da idade no desabrochar de figuras femininas juvenis, que passam para lá e para cá, cuja ambiguidade será tematizada ao longo do livro.

Vejamus uma tentativa – posterior na sequência da obra proustiana – de aprisionar esse aspecto cambiante, transitório e dissimulador, que é próprio da existência humana no tempo, por saber-se finita, como chama atenção a crítica à tradição feita por Nietzsche¹⁸, mas que pareceu se concentrar especialmente no gênero feminino nos primórdios da cultura ocidental. Nesse sentido, consideramos a visão de figuras femininas a partir da lente de personagens centrais masculinos que buscam evitar o engano e o prejuízo – em obras escritas predominantemente por autores do gênero masculino, como é próprio da cultura patriarcal. Essa desconfiança da aparência, em geral, e das formas femininas, em particular, teria se desenvolvido desde aquela duplicidade mítica perigosa, encarnada de forma exemplar pelas Sereias na poesia grega antiga, até essas mulheres modernas, representantes da percepção fugaz própria dos novos tempos, surgindo desta maneira na descrição que o narrador faz da personagem Albertine, no volume emblematicamente nomeado *A prisioneira*.

*Quando Albertine voltou ao meu quarto, trazia um vestido de cetim preto, que contribuía para torná-la mais pálida, para fazer dela a Parisiense lívida, ardente, estiolada pela falta de ar, pela atmosfera das multidões e talvez pelo hábito do vício, e cujos olhos pareciam mais inquietos porque não os alegrava o rubor das faces.*¹⁹

A Albertine de Proust tem algumas semelhanças com a Passante de Baudelaire, sintomáticas do contexto moderno e de uma construção literária do feminino com base na ideia de “passagem”, somada àquelas de ambiguidade e de metamorfose. Vestida de preto, parece estar de luto constante pela vida que, por passar rápido demais devido ao advento dos novos processos técnicos, surge na chave da morte a cada instante, como se o momento presente fosse o último e não mais a continuidade harmônica da experiência de tempo pela tradição. Ela vive em meio às massas, assim como no poema a Passante vincula-se

18 Nietzsche, F. Introdução teórica sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral. In: *O livro do filósofo*. SP: Centauro, 2004.

19 Proust, M. *A prisioneira*. SP: Globo, 1989, p. 94.

à multidão e ao tumulto urbano. Sua face e seu olhar inquieto – esse portal que em Baudelaire concilia os opostos de uma “doçura que envolve e o prazer que assassina”²⁰ – geram a sensação de insatisfação por parte do herói romanesco, o que talvez encontre paralelo no reconhecimento pelo eu-lírico baudelairiano de sentir-se “qual bizarro basbaque” frente à visão do que parece ser uma estátua em movimento. O antigo estatuto paradoxal de Eros, “doce-amargo”, ganha roupagem moderna: atração e dissabor vinculam-se à passagem. E a imbricação entre noite e dia, da qual falara Vidal-Naquet sobre Homero, surge veloz: “Que luz... e a noite após!”²¹

No amor por uma criatura ambígua, Marcel sente “inquietação” com relação à Albertine onde Swann já sentira “angústia” com relação a Odette, conforme se lê no primeiro livro do romance. Isso porque não é possível separar amor e ciúme em Proust. Dessa forma, a figura que é alvo do desejo e da suspeita concentra aquela arcaica duplicidade que há tempos representa risco para o protagonista masculino: “para interpretar tal linguagem teria que me lembrar então de duas feições particulares do caráter de Albertine que me voltavam agora à mente, uma para me consolar, outra para me desolar”.²² Na poesia antiga, tocada por Eros, Safo escrevera: “em mim, há dois intentos”.²³ Enfim, a combinação contraditória na descrição de um tipo “ardente” e “pálido” de mulher nos leva à terceira e última personagem feminina, também da literatura francesa e do mesmo período de meados do XIX ao XX, da qual iremos tratar: Emma Bovary.

Essa “mulher sublime”, segundo Baudelaire, é protagonista do romance de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, lançado em 1857, ano em que chocou a moral e os bons costumes da época, assim como *As flores do mal*, tendo sido ambos censurados pelo mesmo juiz – a quem, diga-se de passagem, Flaubert mandaria agradecer mais tarde pelo sucesso de vendas do livro, uma vez que voltaria a circular despertando mais interesse no público leitor. Emma é considerada a matriz de uma linhagem de mulheres que revolucionaram os costumes no universo literário e cultural; o que se deu às custas de muito sofrimento, é certo. Vale citar ao menos dois exemplos: *Anna Karenina*, do romancista russo Tolstói, de 1877, que também chama atenção ao vestir preto

20 Baudelaire, C., op. cit., p. 345.

21 Idem.

22 Proust, M. *A prisioneira*. SP: Globo, 1989, p. 364.

23 Safo de Lesbos, op. cit., p. 99.

no baile e, assim como Emma, ficou famosa por cometer adultério e não se limitar ao papel que lhe fora previsto tanto no matrimônio quanto na maternidade – dupla falta de que já fora acusada Helena, dentre outros desvios, conforme vimos na poesia antiga; e a personagem Nora, de *Casa de Bonecas*, do dramaturgo norueguês Ibsen, de 1879, que busca emancipação e questiona a legitimidade de um casamento naqueles termos, baseado fundamentalmente na moralidade tradicional burguesa. Por essa ousadia, Ibsen chegou a ser acusado de feminista e recebeu como resposta um drama em que a figura central masculina se sente vítima de um enredamento dissimulador por parte das mulheres da casa. Trata-se da peça *Pai*, do autor sueco Strindberg, de 1887, na qual um dos personagens masculinos exclama: “A sua casa está atravancada de mulheres, meu caro!”²⁴

Voltemos à *Madame Bovary* para encaminhar a conclusão. No contexto de seu lançamento, a obra ficou especialmente famosa – e tornou-se alvo de polêmica – por conta da cena de sexo, chocante para a época, em que a anti-heroína sai com o vestido amarrotado após o passeio de carruagem no qual ela e seu companheiro gritam, de dentro, pedindo para o cocheiro não parar, permanecendo em constante deslocamento no interior de uma cabine “mais fechada do que um túmulo e balançando como se fosse um navio”.²⁵ Antes de se render ao desejo por outro homem e cometer enfim a traição de que tanto seria acusada, Emma apresenta uma beleza feminina nos mesmos termos vistos aqui, em Baudelaire e em Proust, que buscamos atrelar ao caráter passageiro dos tempos modernos, mas também ao aspecto duplo da ambiguidade que desde a origem da literatura na mitologia grega – de formas distintas dessas modernas, é claro – conformou uma certa compreensão cultural sobre o feminino. Sedutora como o perfume das flores e fria como a superfície de mármore, Emma indica o vínculo entre a beleza feminina e o perigo de morte. Sua metamorfose no decorrer da narrativa se explica pelo poder avassalador de Eros, na tentativa por oferecer-lhe resistência. E, como ocorre com Albertine, a palidez de sua face é acompanhada pelo caráter ardente de seu desejo, a ser ocultado por meio de um “gélido encanto”. Assim, ela empalidece na busca por frear o anseio de viver uma verdadeira paixão, coisa que conhecera apenas na literatura, mas não encontrara na vida real do casamento, como se vê na seguinte descrição.

24 Strindberg, A. *Pai*. SP: Peixoto Neto, 2007, p. 38.

25 Flaubert, G. *Madame Bovary*. PA: L&PM, 2003, p. 274.

*Emma emagreceu, empalideceram-lhe as faces, seu rosto se tornou mais fino. Com seu cabelo negro, seus grandes olhos, seu nariz perfeito, seu andar de ave, e sempre silenciosa, agora não parecia ela atravessar a existência, tocando-a, apenas, e trazer na frente o vago indício de alguma predestinação sublime? Andava tão triste e tão calma, tão doce e ao mesmo tempo tão reservada, que se sentia perto dela um encanto gélido como o das igrejas, entre o perfume das flores e o frio dos mármore.*²⁶

Mas, resistir a Eros solta-membros é tarefa muito difícil, quiçá impossível. Tomada pela febre da paixão, Emma se lembra “das heroínas dos livros que havia lido” e, ao viver enfim o amor que por tanto tempo reprimira, afina-se com o canto da “legião lírica dessas mulheres adúlteras”.²⁷ Quase três milênios depois da maldição lançada pela alma do rei traído Agamêmnon às mulheres das futuras gerações, na poesia de Homero, Emma Bovary parece ter encarnado em termos bem modernos o descontrole que o desejo feminino pode gerar para o mundo masculino. “Afinal, o que querem as mulheres?” – perguntaria Freud em torno de 1900. Sem falar no desfecho catastrófico (para Emma, Karenina, Albertine e tantas outras), as duas imagens de Flaubert mencionadas logo acima mostram a intensa relação entre desejo e morte: na metáfora da igreja, o recalque da atração erótica vem à custa de flores e mármore, como em um ritual religioso de luto; na metáfora da carruagem, o adultério se concretiza dentro de um ambiente escuro e fechado como um túmulo (ou seria um útero?), em incessante movimento pelas curvas do caminho. Errantes e passageiros, os deslocamentos femininos abordados aqui refletem o antigo paradoxo do amor que descontrola, solta-membros, ao ser doce e amargo ao mesmo tempo, apresentando perigosos cruzamentos entre beleza e morte.

26 *Ibidem*, p. 127.

27 *Ibidem*, p. 186.

Referências

- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- DETIENNE, Marcel. *Mestres da verdade na Grécia Arcaica*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. Enrico Corvisiere. Porto Alegre: L&PM, 2003.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- HOMERO. *Iliada*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2009.
- HOMERO. *Odisséia*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2003.
- IBSEN, Henrik. *Casa de bonecas*. São Paulo: Editora Veredas, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. “Introdução teórica sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral”. In: *O livro do filósofo*. São Paulo: Centauro, 2004.
- PLATÃO. *O banquete*. In: *Os pensadores*. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. Trad. Mario Quintana. RJ: Globo, 1988.
- PROUST, Marcel. *A prisioneira*. Trad. Manuel Bandeira. São Paulo: Globo, 1989.
- SAFO DE LESBOS. *Poemas e fragmentos*. Trad. Joaquim Brasil Fontes. SP: Iluminuras, 2003.
- STRINDBERG, August. *Pai*. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.
- TOLSTÓI, Liev. *Anna Kariênina*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- VERNANT, Jean-Pierre. *A travessia das fronteiras*. São Paulo: Edusp, 2009.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. *O mundo de Homero*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.