

CHRISTIANE MARIA LOPES

A Mulher na Era Vitoriana: um Estudo da  
Identidade Feminina na Criação de  
Thomas Hardy

Dissertação para obtenção do grau de Mestre, Área de Concentração: Literaturas de Língua Inglesa, do Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

CURITIBA  
1986

## AGRADECIMENTOS

*Criar uma obra de ficção é imaginação.*

*Mas criar a partir de uma criação é correr o grande risco de se ter a realidade ... que é inútil procurar!*

*Contudo, é do buscar e não achar que nasce a trajetória, que não é apenas um modo de ir, é também um processo aberto para o futuro. A trajetória somos nós mesmos perdidos na irrealidade que nos dá a noção de nossa verdadeira condição de ser-no-mundo. Nela caminhamos sozinhos, egoístas em nossas tentativas de chegar primeiro àquele lugar que sabemos nunca ter existido.*

*E justamente por nunca ter entendido o que quero, o que sei, o que faço, nem ter razões para acreditar naquilo que escrevo, é que sinto uma necessidade metafísica de agradecer a Brunilda Reichmann Lemos por todo esse caos existencial que é o que sou: eu!! E mesmo que um dia seja preciso deixar de acreditar nesse encantamento, que me faz menos eu - que é a inevitabilidade do escrever-, ainda assim vou continuar lembrando das suas incontáveis lições de independência e seu inestimável exemplo de fidelidade.*

*Nessa trilha onde muitas vezes a insistência é o maior esforço e a experiência a única retribuição, outras notáveis personalidades não deixaram de acompanhar-me, mesmo estando distantes. Entre elas, figuram todas as mulheres da minha família que conseguiram fazer da solidão uma maneira de ser livre.*

*Também, Anuschka Reichmann Lemos, cuja serenidade, solidez, força e profundidade emprestaram à minha fragilidade um pouco de esperança. Capaz de sentir o mundo em sua plenitude, sua autenticidade a situa no meu caminho como uma mulher muito especial.*

A Denise Emmer agradeço pelos muitos questionamentos sobre a perfeição cósmica da verdade ou da dúvida, e a Lair Leoni Bernardoni sou grata pelo calor das cores que possibilitou um repouso poético em incontáveis nuances policromáticas.

Minha homenagem especial fica com Othelo Werneck Lopes, meu avô, por ter me ensinado que a Verdade maior consiste na busca incessante da razão de ser, mesmo que o Ser não tenha razão...

Ao meu pai, agradeço pelos 4.769 dias  
que ficou comigo.

Setembro, 1986.

*to Brunilda...my Dear Friend...*

## CONTEÚDO

RESUMO.....	vii
ABSTRACT.....	viii
INTRODUÇÃO.....	1
1. "BARBARA OF THE HOUSE OF GREBE".....	20
<u>BARBARA</u> .....	26
2. "AN IMAGINATIVE WOMAN".....	54
<u>ELLA</u> .....	57
3. "THE FIDDLER ON THE REELS".....	95
<u>CAROL'NE</u> .....	97
4. "THE WITHERED ARM".....	125
<u>RHODA</u> .....	127
5. <i>JUDAS O OBSCURO</i> .....	166
<u>SUE</u> .....	169
CONCLUSÃO.....	196
BIBLIOGRAFIA.....	209

## RESUMO

Este trabalho analisa a criação feminina de Thomas Hardy nos contos "Barbara of the House of Grebe", "An Imaginative Woman", "The Fiddler on the Reels", "The Withered Arm" e no romance *Judas o Obscuro*. Propomos o estudo da problemática da Identidade Feminina e sua manifestação nas personagens de Hardy pertencentes a diversas camadas da sociedade na época vitoriana.

Na parte introdutória oferecemos um panorama da literatura vitoriana enfatizando os autores que mais se preocuparam com os problemas feministas que estavam sendo discutidos no século XIX. Situamos Thomas Hardy entre os mesmos e salientamos a preocupação do novelista com a individualidade feminina e sua intenção de oferecer uma noção diferente da visão tradicional da mulher no século XVIII.

Na primeira parte de nossa tese, estudamos "Barbara of the House of Grebe" tendo em vista os aspectos irracionais e incomuns da estória como componentes do conflito da protagonista. Oferecemos uma síntese do conhecimento básico sobre a vida mental e o aplicamos à problemática da personagem. Na segunda parte, "An Imaginative Woman", utilizamos os mesmos princípios básicos do psiquismo com o objetivo de compreender a interioridade da personagem principal.

A terceira parte concentra-se na realidade mágica de "The Fiddler on the Reels" que procuramos nas raízes da superstição, que aparece bastante distintamente também na trama de "The Withered Arm" na quarta parte de nossa tese.

A quinta e última parte examina *Judas o Obscuro*, procurando nas atitudes e contradições de Sue Bridehead a visão essencial de Hardy sobre a mulher vitoriana.

Em nossa Conclusão apresentamos o panorama da identidade feminina na criação de Hardy levando em consideração as estórias analisadas.

## ABSTRACT

This thesis analyses the creation of Thomas Hardy's women in the tales "Barbara of the House of Grebe", "An Imaginative Woman", "The Fiddler on the Reels", "The Withered Arm" and in the novel *Jude the Obscure*. We propose to consider the manifestation of the Female's Identity and to show how it appears in Hardy's characters who belong to different social classes of the Victorian society.

In the Introduction we present a view of the Victorian writings emphasizing the authors which concentrate upon the feminist matters questioned in the nineteenth century. We place Thomas Hardy among such writers and underline the author's preoccupation with women's individuality and his intention to offer a different notion of the traditional view of the woman current in the eighteenth century.

In the first part we study "Barbara of the House of Grebe" emphasizing the irrational and the uncommon aspects of the tale as part of the conflict of the protagonist. We offer a summary of the basic knowledge about psychic life and apply it to the study of the main character. The use of the same basic principles of psychoanalysis is also applied to the second part of our study in order to enter the inner life of the protagonist in "An Imaginative Woman".

The third part concentrates upon the fantastic reality in "The Fiddler on the Reels" proposing superstition as its roots. The same world of superstition is in the conflict of "The Withered Arm" studied in the fourth part of our study.

The fifth and last part examines *Jude the Obscure*, trying to find the essential view of the author in the attitudes and contradictions of Sue Bridehead.

In our Conclusion, we sum up the ideas on women's identity in Hardy's fiction according to the works we have analyzed.

*- INTRODUÇÃO*



## INTRODUÇÃO

Em todos os tempos, História e mitologia têm atestado que a guerra é um fenômeno masculino e a agricultura uma atividade feminina.<sup>1</sup> Estatisticamente, portanto, é o homem quem mata, e cabe à mulher a manutenção da vida, pois ela sempre plantou, alimentou, teceu e ofereceu à vida dos seres humanos condições para que esta se conservasse. Foi na cultura grega que a mulher foi associada com o Eros e o homem com Thanatos, e, não nos surpreende que Deméter seja a deusa da terra cultivada e Zeus o autoritário deus do medo e do trovão. No entanto, nem sempre os homens são predominantemente destrutivos ou todas as mulheres têm a capacidade para (pro)criar.<sup>1</sup> Mesmo assim, tal distinção entre os sexos criada pela tradição popular transformou o relacionamento entre o homem e a mulher em uma convivência muitas vezes angustiante, e não raro insatisfatória no que tange à mulher.

Essa questão da desigualdade sexual é importante para o século XIX, pois na era vitoriana inicia-se um processo de individuação através do qual a mulher se dá conta de sua situação inferior em oposição ao homem, reconhece todos os seus sofrimentos como ser humano, admite suas contradições e revolta-se indo em busca de uma solução para seu problema existencial. Entra num mundo masculino e através da competição chega a assumir poderes e posições sociais que antes, sendo estritamente vedadas à sua suposta incapacidade, lhe eram negadas. Todavia, tais pequenas conquistas de condutas masculinas não a satisfazem pois percebe a necessidade de conquistar uma posição social como uma mulher inteira que encontra sua própria identidade dentro dela mesma. Em vista disso a relação mulher/mulher é transformada e Homem e Mulher começam a tomar consciência de suas solidões e a se conjugar como seres com identidades autônomas. A Mulher adquire fala própria, toma do homem a linguagem e a razão e as transfigura: elementos que antes eram atributos exclusivamente masculinos passam a ser integrados à emoção e ao desejo próprios do mundo feminino.<sup>2</sup>

No meio dessa crise de identidades, onde o questionamento feminino leva também a um questionamento masculino, surgem os primeiros movimentos feministas em pleno século XIX<sup>3</sup>, que com pensamento e ação lutam concretamente pela libertação dessa classe oprimida.

A natureza dessa realidade, ou seja, a problemática dessa diferença entre os sexos, têm exercido influência profunda nos destinos da civilização, mas percebemos que localizar o ponto ou o momento preciso em que tal diferença começou a se processar na era cristã medieval ou em qualquer outra era seria um erro. O próprio Freud, é preciso lembrar, julgava as mulheres unicamente em termos de seu relacionamento com os homens. A ênfase que colocou na libido, em parte é responsável pela noção errônea de que a mulher é inferior, mas a ciência moderna, consideravelmente mais avançada não justifica tal ponto de vista.<sup>4</sup> A psicanálise classifica a distinção sexual que coloca a mulher em desvantagem, como um fator cultural diante das evidências que provam que homem e mulher têm a mesma capacidade de intelectuação. De fato, uma teoria explicitamente baseada na inferioridade natural da mulher pareceria infundada: os dois sexos deveriam ser COMPLEMENTARES em sua trajetória até a realização como seres humanos coexistindo na mesma esfera social. Entretanto, mesmo diante das evidências científicas, nunca houve um momento em que a mulher tenha sido aceita como membro colaborador da sociedade sem que sua atuação profissional fosse questionada.<sup>5</sup>

De fato, sabemos que desde a época vitoriana, a posição pública predominante tem sido a de que as mulheres são apêndices do homem, ou seja, um prolongamento de seu Ego.<sup>6</sup> Uma investigação dessa atitude do homem envolve análise do procedimento dos nossos antepassados, dos mitos, da história, bem como da imagem da mulher criada pelos escritores de maior projeção da literatura ocidental. As teorias psicanalíticas também nos proporcionam alguma luz sobre a irracionalidade de uma situação na qual metade da humanidade está envolvida: os deterministas econômicos resolvem o problema da posição peculiar da mulher dizendo que a culpa é do capitalismo; a teoria russa afirma que a mulher torna-se vítima em virtude de sua

fragilidade; certa linha de pensamento conclui que a posse de um membro genital masculino é responsável por toda a diferença; Ashley Montagu atesta que os homens tem ciúme da capacidade das mulheres em menstruar; Weston La Barre sugere: "Uma mulher pode dar prova de sua feminilidade de uma maneira muito simples e irrefutável, tendo uma criança, porém o homem tem sempre que provar algo, isto é, sua masculinidade entre os outros membros do seu grupo..."<sup>7</sup>

Percebemos a diversidade das sugestões sobre a posição peculiar da mulher, mas o capitalismo, o fator biológico e a teoria freudiana são explicações insuficientes, pois a própria hipótese de que o homem tenha sido dotado de maior força física pela natureza não constitui razão insuperável para que a mulher seja intelectualmente sufocada ou sexualmente dominada. H. R. Hays chama atenção ao fato de que o desejo pelo monopólio da propriedade feminina nasceu através da instituição medieval do cinto de castidade, na noção de que não se podia confiar na fidelidade das mulheres. No entanto, como mostra a História, foram os homens e não as mulheres que observaram a poligamia por séculos a fio em determinadas culturas. Com o advento da civilização, o homem urbano sofisticado tornou-se progressivamente ciente de suas expansões emocionais, e cada vez menos capaz de encarar a mulher como ser humano, mantendo como uma verdade inquestionável a suscetibilidade e a fragilidade da mesma.<sup>9</sup>

Essa visão deformada do sexo feminino difundiu uma imagem ideal de mulher na qual a domesticidade e pureza eram essenciais.<sup>10</sup> O erotismo era temido, o lar cultuado e a expressão de paixão era tabu.<sup>11</sup> Mesmo assim, famílias numerosas formaram-se na Inglaterra. Hays nos revela em seu estudo intitulado "As Mulheres em Forma de Sino" que é difícil retratar os segredos da intimidade no lar vitoriano:

*O marido, que jamais havia de pensar em ver*

nu o corpo de sua esposa, esgueirava-se em um quarto escuro para dedicar-se a um dever animal. A esposa suportava a sua parte no ato em uma espécie de coma, aparentemente pensando que nada estava acontecendo. O menor sinal de vida de sua parte seria uma admissão humilhante de depravação. As apreensões do macho vitoriano eram assim acalmadas pela sua negação em admitir que sua esposa era uma parte do ato, tornando esse uma simples masturbação e pensando que ela não estava presente. Como resultado disso criou-se uma tradição da frieza das mulheres... 12

Na cultura vitoriana, traçou-se uma linha de demarcação entre a mulher honesta - a serva do lar - e a mulher que ousava ser erótica.<sup>13</sup> A imagem da mulher perfeita é composta por Tennyson em "A Princesa":

*Nenhum anjo, porém um ser mais querido, todo  
mergulhado  
Em instintos angelicais, respirando o Paraíso.  
Intérprete entre os deuses e os homens,  
Que parecia nascida para sua posição e entre-  
tanto,  
Nas pontas dos pés, parecia estar colocada  
sobre uma esfera  
Muito grande para ser pisoteada, e portanto  
todas as mentes masculinas  
Giravam no sentido de sua órbita, enquanto  
se movimentavam  
Para cobri-la com sua música.*<sup>14</sup>

Percebemos como Tennyson expressa o seu 'ideal de mulher', associando a mulher com 'instintos angelicais'. Isto é notável, pois a mulher erótica, por sua vez, foi degradada à posição de 'cortesã'.<sup>15</sup> A hostilidade masculina para com ela era expressada em sua indiferença, brutali-

16

dade física e exploração. Esses dois conceitos antagonistas da mulher deram à luz um terceiro: a Nova Mulher.<sup>17</sup> Decidida a derubar sua velha imagem, ela exige uma mudança nas leis que a aprisionam ao lar. Sendo assim, torna-se importante a esquematização de certas personagens significativas que tornaram-se precursoras deste novo tipo de mulher vitoriana, cujas pretensões haveriam de despertar protestos na alma masculina. Sabemos que as personagens femininas, pioneiras da Questão Feminina<sup>18</sup> quase sempre estão no centro da visão trágica do universo de Thomas Hardy. Elas são retratadas em sua ligação a uma ordem moral ou arraigadas na discriminação sexual em uma estrutura social que se recusa a reconhecê-las como seres humanos completos.

A noção errônea da mulher e suas possibilidades como ser humano, abrangente na literatura do século XVIII vinha promovendo a imagem de uma mulher de caráter predominantemente doméstico e de mentalidade essencialmente prática.<sup>19</sup> Uma figura condenada à 'prisão domiciliar' com a pena máxima de ser eternamente passiva, submissa, dependente, escrava de suas emoções, mas com o direito de escolher a maneira de sua própria execução: morreria ela de tanto ter filhos, ou teria filhos até morrer? Com um pouco de sorte, uma tuberculose poderia mudar o curso de sua história.

Todavia, mais para o fim do século XIX, Hardy oferecia alternativas que ampliavam a consciência da mulher, revendo seus valores e expondo suas experiências e seus relacionamentos criticamente. Enquanto isso o crescimento da Questão Feminina definia o papel social da mulher pois reivindicava os direitos sexuais e pessoais da mulher visando seu reconhecimento como um ser completo.<sup>18</sup> Tratava-se de um movimento essencialmente político porque desafiava a ortodoxia moral e política da cultura vitoriana. Questionava a permanência do casamento e o papel da mulher no seio da família. Em conseqüência, a expressão "Nova Mulher" estava popularizada, descrevendo aquela que lutava por um grau de igualdade com os homens e procurava sua libertação da rigidez dos

códigos vitorianos preconceituosos.<sup>17</sup> A ficção deste período de transição pretende uma ruptura com a imagem tradicional feminina transmitida até então pela literatura: transformar a mulher anteriormente casta e virgem em um ser consciente de suas necessidades sexuais. No entanto, o que se conseguiu foi a ênfase excessiva na sexualidade, o que implica em recair no velho padrão onde a vivência emocional é o fim último da mulher. Sua experiência individual ainda continuava deficitária e seu contato com a realidade exterior era difícil. Seus relacionamentos passaram a ser mais intensos e físicos, mas ainda são apresentados como a parte mais importante da sua vida.

No período entre 1880-1920 surgiram obras que abordavam temas que estavam sendo discutidos na Questão Feminina e receberam severas críticas e censuras.<sup>20</sup> Entre os escritores que se destacaram neste período além de Hardy, figura também D. H. Lawrence, George Gissing, George Moore, Ella Darcy, George Egerton, Henry James, Olive Schreiner e outros. Na ótica de Lawrence, as mulheres são criaturas de instinto e não de razão, pois o escritor concentra-se quase que exclusivamente em sua liberação sexual, negando a consciência do eu e o intelectualismo. Ao julgar as mulheres a partir de sua atitude para com o comportamento sexual, Lawrence deixa de preencher os requisitos que fariam dele um "feminista".<sup>21</sup>

George Gissing, por sua vez, em *The Emancipated* (1890) e *The Odd Women* (1893) examina os problemas das mulheres no casamento e todas as preocupações feministas da época. Mas sua atitude com relação às mulheres é ambígua, pois ao mesmo tempo que ataca o velho sistema, não elabora um novo.<sup>22</sup>

George Moore em *A Drama in Musslin* (1884) escreveu sobre assuntos notadamente feministas, pois aponta o casamento como um relacionamento onde a satisfação sexual é um direito da mulher. Contudo, em suas obras, as mulheres só existem em relação aos homens, e as que não conseguem se casar são reduzidas à personagens patéticas isoladas da convivência em sociedade. Pode-se perceber

no autor uma certa hostilidade com relação ao feminismo como movimento social, pois em sua obra, o mesmo serve de máscara para a mulher desajustada.<sup>23</sup>

Ella Darcy escreve com bastante honestidade pois não demonstra qualquer ilusão sobre o seu próprio sexo em suas narrativas. Geralmente as mulheres aparecem como seres destrutivos e exploradores, maltratando o homem com seus caprichos egoístas. Seu tema favorito é o casamento falido e suas estórias são despidas de qualquer sentimentalismo.<sup>24</sup>

George Egerton, (pseudônimo de Chavelita Dunne) chocou os vitorianos quando publicou seu primeiro volume de contos. Suas estórias são só sobre mulheres e concentram-se na sua sexualidade, seus conflitos emocionais e sua determinação de ser livre e independente. A questão fundamental da obra é "como é ser uma mulher". Em *Keynotes*, (1893) Egerton celebra a Nova Mulher, retratando-a como um ser forte, sensível, fascinante, inteligente e bastante atraente, um verdadeiro desafio à visão dos anti-feministas que a encaravam como neurótica ou reprimida. O conflito sexual é o pano de fundo de quase todas as tramas de George Egerton, onde as vantagens e desvantagens do casamento, do sexo fora do casamento, filhos ilegítimos, uma carreira ao invés de família são problemas analisados friamente. A escritora foi muito atacada e tachada de corruptora da moral. Sua preocupação com o que a mulher poderia ser em uma sociedade onde a discriminação não mais existe faz de sua visão uma utopia.<sup>25</sup>

Henry James confronta o feminismo diretamente em suas obras. Preocupa-se com o indivíduo e rejeita tudo o que sufoca a liberdade dos seres humanos. Suas personagens agem por livre escolha, o que poderia fazer do escritor um aliado ao movimento feminista. Todavia, *The Bostonians* (1886) revela claramente a maneira com que James encara a questão. No conflito da obra, a personagem Verena Tarrant revela-se contra sua condição de esposa submissa e lança-se à luta feminista na tentativa de conquistar sua independência. Conhece Olive Chancellor, ardente ativis-

ta do movimento, e é bastante influenciada por suas idéias de emancipação. Olive é lésbica e apaixonada por Verena. Sua personalidade magnética e o poder que exerce sobre a outra são imediatamente apontados por James como 'perversão' e seu comportamento é retratado como 'anormal'. Ainda que dotada de uma personalidade forte e digna na obra, todas as feministas, como ela, são figuras patéticas. Verena, por sua vez, é constantemente usada pelas pessoas e sua ânsia pela independência é mostrada como sendo resultado de uma distorção de sua natureza. Sendo assim, as noções de James da mulher acabam sendo, afinal, anti-feministas. <sup>26</sup>

Olive Schreiner incorporou o feminismo na ficção com mais sucesso que qualquer outro escritor. Publicou seu primeiro romance em 1883 onde mostra a discriminação, os fardos e as injustiças impostas à mulher, afirmando seus direitos à uma educação decente, à independência econômica e à liberdade sexual. Suas obras visionárias inspiraram o movimento da Questão Feminina: escreve sobre uma mulher projetada no futuro vivendo uma nova espécie de relacionamento sexual dentro de uma sociedade transformada. <sup>27</sup>

Percebemos assim, uma ênfase extremada na sexualidade da mulher pelos autores considerados feministas ou anti-feministas no século XIX. No entanto, reconhecer o direito de um ser humano a ter livre escolha não confere a um escritor ou a uma obra um caráter feminista, pois o sexo é apenas "uma" das muitas dimensões da potencialidade humana. O que se desconsidera por muitos destes escritores mencionados, é que, além da sexualidade, o feminismo como movimento social reclamava também direitos profissionais, intelectuais e políticos, e, justamente sua maior reivindicação era que a visão da mulher como ser essencialmente erótico fosse reconsiderada.

Diante da observada falência da literatura em retratar a mulher na plenitude de sua identidade feminina, encontramos Virginia Woolf como estando bastante próxima de superar esta noção



deficiente da mulher na literatura. Apesar de suas obras só terem sido publicadas a partir de 1915 (no período moderno portanto), a escritora é um produto da educação vitoriana. Escreve sobre os costumes da época e analisa criticamente os seus preconceitos. Quando escreve sobre as mulheres, concentra-se na realidade cotidiana de suas vidas. Registra a experiência de mulheres comuns em oposição aos "extasiantes" malabarismos sexuais de personagens completamente fora da realidade que foram retratadas ao longo do século XIX e início do século XX.<sup>28</sup> Argumenta a favor de uma ficção que fale da mulher sem falsificações:

*...the majority of women are neither harlots nor cortesans; nor do they sit clasping pug dogs to dusty velvet all through the summer afternoon. But what do they do then? and there came to my mind's eye one of those long streets somewhere south of the river whose infinite rows are innumerably populated. With the eye of the imagination I saw a very ancient lady crossing the street on the arm of a middle-aged woman, her daughter perhaps... The elder lady is close on eighty; but if one asked her what life has meant to her, she would say that she remembered the streets lit for the battle of Balaclava, or had heard the guns fire in Hyde Park for the birth of King Edward the Seventh. And if one asked her, longing to pin down the moment with date and season, but what were you doing on the fifth of April, 1868, or the second of November, 1875, she would look vague and say that she could remember nothing. For all the dinners are cooked, the plates and cups washed; the children sent to school and gone out into the world. Nothing remains of it all. No biography or history has a word to say about it. And the novels, without meaning to, inevitably lie... All these infinitely obscure lives remain to be recorded...*  
(A Room of One's Own, p. 88)<sup>29</sup>

Além de reconhecer a necessidade de trazer à tona a riqueza da

mulher cotidiana na ficção inglesa, Virginia Woolf redefiniu a mulher no contexto de seu relacionamento humano, colocando-a frente a frente com seu próprio sexo, conforme salienta:

*All these relationship between women, I thought, rapidly recalling the splendid gallery of fictitious women, are too simple. So much has been left out, unattempted. And I tried to remeber any case in the course of my reading where two women are represented as friends... They are now and then mothers and daughters. But almost without exception they are shown in their relations with men. (A Room of One's Own, p. 82)*<sup>30</sup>

Assim como Virginia Woolf, Hardy valoriza a mulher como ser essencial.

A criação feminina hardiana, bastante controvertida, é fundamental para a compreensão da mulher vitoriana, pois Hardy expõe a mulher que tem seus impulsos naturais e suas habilidades individuais frustradas por fatores sociais e econômicos. *The Woodlanders*, *Tess*, *Judas o Obscuro* e *The Return of the Native* parecem ser críticas bastante expressivas às versões tradicionais da mulher, pois com exceção de Tess, as protagonistas de Hardy são quase sempre destrutivas e dominadoras. Os homens, por sua vez, não raro são vítimas, passivos e oprimidos, expostos aos caprichos de suas amadas: Boldwood, Oak, Clym, Judas, Phillotson, Giles Winterbourne... Quase sempre no centro de suas narrativas, as mulheres são possuidoras de beleza carismática e um charme irresistível, ou sedutoras, ou enigmáticas e quase sempre com tendência dominante para serem 'fatais'.

Em *Judas o Obscuro* a sexualidade é mostrada como uma armadilha, pois a altamente erotizada Arabella e a essencialmente espiritualizada Sue causam a ruína de Judas. A imagem da sexualidade na obra é complementada pelas características da classe: Arabella é filha de trabalhadores, enquanto Sue é intelectualizada e urbana. A infelicidade conjugal e a incompatibilidade

sexual que a lei e a tradição recusava-se a conhecer são exploradas explicitamente na obra, e a maneira que Hardy questiona o valor do casamento e da maternidade, juntamente com as críticas à moralidade e à ortodoxia religiosa, são inovadoras.

A crítica mais importante que encontramos ao amor está em *The Return of the Native*, onde Eustacia Vye atira-se a romances apaixonados na tentativa de fugir à tediosa vida que lhe é imposta pelo isolamento de Egdon Heath. Bastante similar a Emma Bovary, Eustacia procura no amor uma gratificação à sua necessidade de agitação, e também uma tentativa de realização como ser humano.

A complexidade da obra hardiana como um todo oferece inúmeras opções quanto à escolha da personagem feminina que satisfizesse a intenção de nosso estudo. Todavia, entre seus romances, optamos por *Judas o Obscuro*, a última obra de Hardy, onde encontramos a questão da Identidade Feminina abordada de maneira explícita.

Ao contrário de seus romances, os contos de Hardy nunca receberam uma consideração crítica adequada, chegando a serem apontados como vazios por não focalizarem nenhum efeito ou tema especificamente.<sup>32</sup> Irwing Howe, em um dos mais recentes livros sobre Hardy, limita sua definição do conto do modo mais simples possível, afirmando apenas que os mesmos têm a tendência a se voltarem mais para eventos 'maravilhosos' e 'estranhos' do que para acontecimentos realistas. Ignorando por completo a sua temática, Howe conclui eventualmente que os contos de Hardy fogem à linha do conto moderno.<sup>32</sup>

Tendo em vista a necessidade de dar mais atenção aos contos hardianos, Charles E. May escolhe *A Group of Noble Dames* concentra-se em sua natureza grotesca e fantasiosa, compara suas imagens, sua temática e sua estrutura, e após uma breve porém apurada consideração das seis histórias que compõe tal coleção, conclui que elas manifestam as implicações trágicas e cômicas da tensão entre a paixão e o auto-controle.<sup>33</sup> May aborda a temática dos contos

mas mesmo não se aprofundando na caracterização, serve de apoio para nossa análise.

Outra referência aos contos de Hardy pode ser encontrada em *A Hardy Companion: a Guide to the Works of Thomas Hardy* feito por F.B. Pinion. Esse estudo pretende ser um guia para os estudantes de Hardy, contendo as informações mais relevantes sobre o romancista, suas fontes e suas impressões da obra como um todo. Uma síntese de cada conto e romance é provida, juntamente com um dicionário contendo o nome das personagens, lugares e eventos históricos mencionados nas obras a fim de fornecer um quadro completo da criação hardiana.

Apesar da obra de Pinion ser descritiva e informativa, está longe de ser analítica. Situa o leitor nas subdivisões do autor no que tange aos contos, ou seja, *Wessex Tales*, *A Group of Noble Dames* e *Life's Little Ironies* e provê as datas de publicação dos mesmos e seus editores. Partindo desse material básico, escolhemos o conto "Barbara of the House of Grebe" parte da coleção *A Group of Noble Dames*; "The Fiddler on the Reels" e "An Imaginative Woman" parte de *Life's Little Ironies* e "The Withered Arm" em *The Wessex Tales*.<sup>34</sup>

O critério de nossa escolha baseia-se no fato de que "Barbara of the House of Grebe", "An Imaginative Woman" e "The Withered Arm", são contos centrados no conflito das personagens femininas onde o problema de sua identidade é questionado de diferentes maneiras pois pertencem a distintos contextos sócio-culturais. Barbara pertence à nobreza decadente e goza de privilegiada situação econômica; Ella é uma esposa de classe média-burguesa; Rhoda Brook é uma camponesa que trabalha como leiteira para sustentar-se e a seu filho, enquanto "The Fiddler on the Reels" concentra-se em diferentes personagens, salientando o poder que um violinista exerce sobre uma mulher. Carol'ne viaja do campo para a cidade, e ao fim retorna ao seu lugar de origem, mas pouco sabemos sobre sua cultura ou necessidades

materiais.

As diferentes situações apresentadas nestes contos, unidas à trama de *Judas o Obscuro*, tecem nosso trabalho sobre a criação de Hardy. Através da psicologia das personagens, pretendemos explorar a maneira com que Hardy abordou a questão da Identidade Feminina. Para tanto, partimos da obra de Zelita Seabra e Malvina Muszkat, *Identidade Feminina*, de onde retiramos boa parte dos conceitos que aplicamos à problemática das personagens.

Por Identidade Feminina compreendemos uma tentativa de reflexão sobre a condição da mulher vitoriana diante das pressões impostas pela sociedade, em face de uma era onde a Nova Mulher surgia, se questionava, e era questionada. A consideração de suas potencialidades individuais e como um todo oprimido pelo homem e/ou pelo sistema cultural, levanta o problema da identidade da mulher e exige uma (re)definição.

Percebemos que no início desta Introdução falamos sobre o feminismo e manifestações feministas, sem contudo, defini-lo. Isso se dá porque se nos coubesse conceituar este rótulo, teríamos de considerar o feminismo segundo Hardy, segundo James, segundo Mary Quant, segundo Betty Friedan, segundo o século XIX, o XVIII e assim sucessivamente. A explicação que nos basta é a de que 'feminismo' diz respeito aos problemas das mulheres individualmente, e visto que os seres humanos são diferentes uns dos outros por mais que se identifiquem, então o feminismo é diferente em cada época e em cada grupo social.

Em "Barbara of the House of Grebe", na primeira parte de nosso estudo, o problema feminino é visto na ótica da dominação. Estudamos como a pressão da sociedade sobre a personagem a conduz a formas diferentes de Fuga em decorrência de seus processos mentais. Essa mesma fuga psíquica é retomada na segunda parte de nosso estudo em "An Imaginative Woman", onde

Ella Marchmill entrega-se à fantasias e isola-se do mundo exterior.

Na terceira parte de nossa tese, "The Fiddler on the Reels", estudamos as facetas do estranho poder que um homem exerce sobre uma mulher e tentamos compreendê-lo principalmente à luz da realidade mágica. O mundo dos sonhos e das bruxas compõe a quarta parte de nossa estória, "The Withered Arm", onde o conceito do demônio feminino aparece de maneira bastante complexa.

Também complexa é a última parte de nosso estudo onde a caracterização de Sue Bridehead em *Judas o Obscuro* nos oferece uma infinidade de nuances e situações diferentes. A alteridade surge no complicado universo de Judas e Sue como um problema fundamental para o resgate da dignidade da identidade feminina.

Num sentido que vai muito além do individual, nosso trabalho acredita que a mulher hardiana carrega consigo a imaturidade batizada de 'feminilidade', e tem muitos obstáculos em sua trajetória em direção à plenitude humana, enquanto recriação da vida.

NOTAS

<sup>1</sup>Zelita Seabra ; Malvina Muszkat, *Identidade Feminina* (Petrópolis, Vozes, 1985), p. 7. Esta obra é dividida em duas partes: "A Mulher em Busca de Sua Identidade" e "Deméter e Perséfone". Visto que nossa tese faz constantes referências à primeira parte do livro, utilizaremos apenas o nome da autora Malvina Muszkat em nossas notas.

<sup>2</sup>Patricia Stubbs, *Women & Fiction* (London, The Harvester Press, 1979), pp. xii-xiv. Stubbs escreve: " *The period between 1880 and the end of the Great War was of reassessment and re-definition. In the novel the old ideal of women as passive, dependent and, above all, chaste, was gradually but deliberately transformed. Women in fiction became sexual, sensuous beings. A complete about turn had taken place*", p. xiv.

<sup>3</sup>Barbara Deckard, *The Women's Movement* (New York, Harper & Row, 1975), pp. 243-284.

<sup>4</sup>Betty Friedan, *Mística Feminina* (Petrópolis, Vozes, 1971), pp. 104-107. Apesar dessa obra ter inspirado a revolta das mulheres "americanas" em meados do século "XX", Betty Friedan apresenta um pequeno histórico do desenvolvimento dos movimentos feministas que é de bastante valia para nossa tese. No entanto, o que mais colaborou com a nossa temática da identidade feminina foi a noção de uma "mística feminina". A 'mística' seria a imagem a que a mulher teria que se ajustar em todas as épocas. Tal imagem sempre varia com os padrões e os valores da época. Na era vitoriana, a "mística" deu nova definição à própria natureza do problema da mulher, que era observada como um ser humano limitado: dedicada à própria beleza e à função de procriar, era admirada pelos homens por sua "receptividade e passividade implícitas na sua natureza sexual", p. 54.

<sup>5</sup>Ibid., pp. 62-90.

<sup>6</sup>H. R. Hays, *O Sexo Perigoso : O Mito da Maldade Feminina* (Rio de Janeiro, BUP, 1968), p. 12.

<sup>7</sup>Ibid., pp. 28-31.

<sup>8</sup>Ibid., p. 174. O cinto de castidade era um dispositivo metálico preso aos quadris da mulher, que se dispunha a assegurar a fidelidade desta enquanto seu marido estivesse ausente. Hays escreve: "Sua culminância lógica é o tratamento

dados pelos beduínos às suas escravas, o qual ainda persistia no século XIX, exemplo do excesso brutal a que os homens têm chegado para assegurar a posse da propriedade feminina. A prática da infibulação era executada nas jovens antes da idade da puberdade. Os lábios da vagina eram postos em carne viva e cozidos formando um tecido de cicatriz e deixando apenas um pequeno orifício para que a mulher pudesse urinar. Quando a escrava era vendida ao seu proprietário, uma segunda operação era necessária a fim de torná-la apta para a função a que se destinava pela aquisição!" (pp. 174,175).

<sup>9</sup> Ibid., pp. 32-61.

<sup>10</sup> Ibid. p. 320. Hays escreve: "A criatura pura, etérea, em forma de sino, que deslizava em volta da casa sem que suas pernas fossem visíveis, aparentemente se movimentando sobre rodas, presidia o lar, com seus móveis demasiadamente estofados e cheio de prateleiras enfeitadas, assim como de pesadas cortinas de veludo, elevando o pensamento dos homens quando voltavam cansados do trabalho". Na realidade, a identificação das mulheres com a pureza e com o lar é constante na literatura vitoriana mais conservadora.

<sup>11</sup> Ibid., p. 12.

<sup>12</sup> Ibid., p. 323.

<sup>13</sup> Ibid., p. 318.

<sup>14</sup> Ibid., pp. 319,320.

<sup>15</sup> Ibid., p. 325.

<sup>16</sup> Ibid., pp. 324, 325. Hays revela que a cortesã era marginalizada por todos na sociedade britânica. Era submetida à brutalidade praticada por seus companheiros de 'bordéis e bares'. Se era maltratada ou furtada, era inútil procurar um tribunal pois sua posição era tal que as provas que chegasse a apresentar contra um homem jamais seriam tomadas em consideração, sendo todas elas recusadas (p. 325).

<sup>17</sup> Stubbs, p. 54. A expressão é explicada por Stubbs da seguinte maneira: " *The eighteen eighties and 'nineties saw the beginnings of a major revision in thinking about women and about sex, a process in which literature played an important part. Novelists in particular were moving towards new and radical images of women. It is tempting to believe that these changes came directly out of the feminist movement, which by 1880 had a firm organizational basis in suffrage committees in all the major cities. The first Married Women's*



Property Act had been passed in 1870, and another, more far-reaching one became law in 1882. These had given many women their first taste of economic independence. . . . With agitation going on, awareness of women as constituting a special 'problem' had become acute by the end of the century. The 'woman question' had arrived in earnest and the vague but popular phrase 'the new woman' was coined in the 'nineties to describe women who had either won or were fighting for, a degree of equality and personal freedom. . . ." (pp. 53,54).

<sup>18</sup> Ibid., p. 54.

<sup>19</sup> Ibid., p. xi. Stubbs afirma: " For within bourgeois society women are confined to this private, largely domestic world, and have become the focus of a powerful ideology which celebrates private experience and relationships as potent sources of human satisfaction." (p. xi).

<sup>20</sup> Ibid., p. xiv.

<sup>21</sup> Ibid., pp. 225,234.

<sup>22</sup> Ibid., pp. 143-145.

<sup>23</sup> Ibid., pp. 96,97.

<sup>24</sup> Ibid., pp. 106-108.

<sup>25</sup> Ibid., pp. 109,112.

<sup>26</sup> Ibid., pp. 159-165.

<sup>27</sup> Ibid., pp. 112-117.

<sup>28</sup> Ibid., 229-235.

<sup>29</sup> Citado por Stubbs, p. 229.

<sup>30</sup> Ibid., p. 230

<sup>31</sup> Stubbs revela: "*Hardy's women are almost always destructive and dominant and his men are invariably passive, worked on by the whims, designs or perversities of various femmes fatales.*" (p. 80).

<sup>32</sup> Citado por Charles E. May, "Hardy's Diabolical Dames: A generic Consideration". *Genre* (1974), p. 307.

<sup>33</sup> May, p. 318.

<sup>34</sup>F.B.Pinion, *A Hardy Companion* (New York, Macmillan, 1976).

*- 1ª PARTE*

*“BARBARA OF THE HOUSE OF GREBE”*

A. "Barbara of the House of Grebe"

Por enquanto estou inventando a tua presença, como um dia também não saberei me arriscar a morrer sozinha, é do maior risco, não saberei passar para a morte e pôr o primeiro pé na primeira ausência de mim - também nessa hora última e tão primeira inventarei a tua presença desconhecida e contigo começarei a morrer até poder aprender sozinha a não existir, e então eu te libertarei. Por enquanto eu te prendo, e tua vida desconhecida e quente está sendo a minha única íntima organização, eu que sem a tua mão me sentiria agora solta no tamanho enorme que descobri. No tamanho da verdade?

Clarice Lispector

"Barbara of the House of Grebe" foi publicada juntamente com mais cinco outras estórias em um volume intitulado *A Group of Noble Dames* em dezembro de 1890.<sup>1</sup> Tais contos, a saber - "The First Countess of Wessex", "Squire Petrick's Lady", "Anna, Lady Baxby" e "The Lady Penelope", compunham o que F. B. Pinion chama de "*short novel*", e eram o resultado de uma pesquisa de Thomas Hardy sobre a genealogia histórica de famílias que ainda viviam, o que certamente constituía grandes riscos para o escritor.<sup>2</sup> O editor de *A Group of Noble Dames* exigiu que muitas destas estórias fossem censuradas, mas, em 1891, *A Group of Noble Dames* surgia para o público acrescida de quatro outras estórias.<sup>2</sup> F. B. Pinion nos informa também que possivelmente todas as tramas trabalhadas por Hardy eram verdadeiras, e "Barbara of the House of Grebe" teria sido baseada na vida de Barbara Webb - a esposa do quinto Conde de Shaftesbury.<sup>3</sup>

As observações de T. S. Eliot em sua crítica ao conto em 1934 não são muito profundas, mas se revelam suficientemente pesadas e infames para serem consideradas.<sup>3</sup> Demonstrando um conhecimento limitado de Hardy, Eliot afirma que o novelista sempre foi mau escritor, o que transparecia na concentração do autor na composição das paisagens de suas estórias e no paroxismo emocional das personagens.<sup>3</sup>

Pinion nos diz que Eliot encontra '*a world of pure Evil*' em "Barbara of the House of Grebe" e conclui que teria sido escrita somente para satisfazer alguma emoção mórbida.<sup>3</sup> Quanto a esta observação, Pinion protesta: "*How far the story was based on historical research or imagination is not known, but Hardy's motive in presenting it was his horror at man's inhumanity to woman, one of his avowed themes. Eliot's attitude is that of a Grand Inquisitor; he deploras heterodoxy, and translates the horror which the story rouses into the diabolical operating through Hardy.*"<sup>3</sup>

Essa crítica à "Barbara of the House of Grebe" feita por Eliot reaparece em um estudo feito por Charles E. May sob o título de "Hardy's Diabolical Dames: A Generic Consideration".<sup>4</sup> Nessa abordagem compreendemos em parte que os contos de Hardy nunca receberam uma consideração crítica mais séria porque fogem à tradição moderna do conto lírico que surgiu com Turgenev e Chekov.<sup>5</sup> As considerações de May concentram-se em *A Group of Noble Dames* porque os críticos a têm considerado como o exemplo mais pertinente dos problemas típicos que as histórias de Hardy propõe ao leitor, chegando até a afirmarem que "*they simply supply examples of life's abundant strangeness as a means of passing time*".<sup>6</sup> Considerando a linha de Albert Guerard (que se refere a Hardy como um mestre da fantasia e do grotesco) May aponta para os mais recentes críticos como George Wing, Richard Carpenter e Roy Morrell que atestam que a fantasia e a irrealidade que alienaram os primeiros leitores de Hardy são de maior interesse para os leitores modernos.<sup>6</sup> Wing afirma que muitas das histórias em *A Group of Noble Dames* "*move into the sphere of the frighteningly plausible*" e Carpenter diz que elas alcançam as profundezas do inconsciente à maneira de Kafka.<sup>6</sup> Roy Morrell sugere que são baseadas em fábulas e nos fazem refletir simplesmente por estarem situadas em cenários realistas.<sup>6</sup> Ao comparar todas estas críticas, May conclui que elas são unânimes em admitir o fato que as histórias merecem mais atenção do que têm recebido, mas que, no entanto, nenhuma abordagem foi formulada para preencher esta atenção requerida.<sup>6</sup> May reconhece assim, a necessidade de uma consideração das características do gênero a qual os contos

hardianos pertencem. Para tanto, sugere que uma abordagem das histórias de *A Group of Noble Dames* seria satisfatória para estabelecer tais características, "se" feita de acordo com a tradição de Hawthorne e Poe: "*Although Hawthorne often felt that he had to apologize for his preference for the uncommon and fantastic over the everyday world of human experience, Hardy was more than willing to accept the unusual as the proper subject of fiction*".<sup>7</sup> Hardy também instigou aquele tipo de leitor que insiste em ver as coisas precisamente como elas são, a aceitar a posição do autor, "*however profusely he may pour out his coincidence, his marvellous juxtapositions, his catastrophes, his conversions of bad people into good people at a stroke, and vice versa*".<sup>7</sup>

Tendo exposto o fato de que Hardy e Hawthorne não buscavam uma semelhança com a realidade na construção de suas tramas, May passa a considerar a crítica de Eliot feita a Hardy em 1934. Citando o novelista em uma ilustração da introdução do 'diabólico' na literatura, Eliot diz que o trabalho de Hardy representa um exemplo interessante de uma "*powerful personality uncurbed by an institutional attachment or by submission to any objective beliefs*".<sup>8</sup> Acreditando que Hardy escrevia em parte pelo que denomina "auto expressão", Eliot afirma que "*the self which he had to express is not a particularly wholesome or edifying matter of communication!*"<sup>8</sup> Eliot atribui a inconsistência da ficção hardiana a sua ênfase à paixão: "*It is by no means self-evident...that human beings are most real when most violently excited; violent physical passions do not in themselves differentiate men from each other, but rather reduce them to the same state*".<sup>8</sup> Em réplica à crítica de Eliot, May afirma que a ficção de Hardy não envolve a psicologia realista de Henry James, mas sim a psicologia idealizada de Hawthorne em um mundo obsecado e irracional como o de Poe.<sup>8</sup> Contudo, as observações de Eliot são relevantes para May em sua consideração de *A Group of Noble Dames*, pois ao ver Hardy do ponto de vista do 'diabólico', o crítico chama a coleção de "*one of the most significant of the Hardy texts...which never received enough examination from that point of view. They give us the essential Hardy without*

*the Wessex staging.*"<sup>8</sup> Tal crítica também é importante porque focaliza o tema básico da ficção hardiana, ou seja, a irracionalidade da paixão humana: "*The result of this theme in Hawthorne is an extremity of passion that manifests itself in the supernatural; in Poe it manifests itself in madness. In Hardy the theme is more often embodied in the irony and coincidence which constitute an essential characteristic of his fiction.*"<sup>8</sup> Eliot refere-se ao tema ou visão de Hardy como diabólico porque vê o mal no universo como conseqüência da invenção da mente humana, e, conforme a observação de Katherine Anne Porter, que também é parafraseada por May, "*Hardy knew there was an element in human nature not subject to mathematical equation or the water-tight theories of dogma, and this intransigent, measureless force, divided against itself, in conflict alike with its own system of laws and the unknown laws of the universe, was the real theme of Hardy's novels.*"<sup>9</sup>

Ao comentar as críticas de Eliot e Katherine Anne Porter, May acaba chegando a um conflito entre a paixão e a razão que descobre existir nos contos. Sempre que tais extremos psicológicos de "*passionate irrationality*" e "*calculated rationality*" são incorporados à ficção como figuras estilizadas, criam um 'mundo neutro' entre a fantasia e a realidade que constituem o romance ou o conto. Contudo, tais extremos psicológicos ou arquétipos, manifestam a intensidade de sua energia emocional em imagens e ações que quase sempre são grotescas e macabras."<sup>10</sup> Tal conflito entre o real e o irreal presente em Hawthorne e Poe faz possível a leitura de *A Group of Noble Dames*, assumindo porém, uma forma diferente. Em Hardy, os arquétipos psicológicos de paixão e controle são a representação deste conflito.<sup>9</sup>

A consideração de May desta específica coleção à qual pertence "*Barbara of the House of Grebe*" é bastante relevante para o nosso estudo por enfatizar a complexidade da temática hardiana. O interesse do autor pelos aspectos irracionais e incomuns estão presentes em "*Barbara of the House of Grebe*" desde sua primeira linha: "*It was apparently an idea, rather than a passion, that*

*inspired Lord Uplandtowers resolve to win her.*"<sup>11</sup> Contudo, percebemos que May desconsidera as diferentes manifestações do elemento irracional na obra de Hardy, que são exploradas e classificadas por Pinion.

A influência das baladas no enredo de narrativas hardianas, as manifestações da tradição gótica e sua adaptação às estórias através do cenário e atmosfera, o elemento satânico e os fenômenos psíquicos formam o que, em Hardy, chamamos incomum e/ou irracional.<sup>12</sup> Contudo, em "Barbara of the House of Grebe" fica claro que para Hardy a questão da irracionalidade é bastante complexa, pois o conto, aparentemente, não apresenta nenhum destes aspectos. Sabemos pelas informações de Pinion que o novelista conhecia a teoria de von Hartmann a respeito do inconsciente, e que a essência de tal filosofia sugeria que a consciência luta para se expressar e assumir uma forma sensível.<sup>12</sup>

Diante da dificuldade encontrada em delimitar os horizontes do que Hardy entende por "racional" ou "incomum", em "Barbara of the House of Grebe" sentimos a necessidade de começar nossa análise indicando nossos caminhos para não recairmos em reticências ou ambigüidades. Visto que o conto gira em torno de conflitos gerados pelos processos mentais da protagonista, recorreremos à descrição freudiana da psique (ou vida mental) apresentada no *Esboço da Psicanálise*.<sup>13</sup> Nesta obra Freud apresenta o sistema nervoso e os atos da consciência como divididos em Ego, Superego e Id. O Id é a reserva da libido, a fonte primária de toda a energia psíquica. Funciona para preencher o princípio primordial da vida que Freud denomina "princípio do prazer". Naturalmente, o Id não conhece valores, nem o bem ou o mal, nem moralidade. É a fonte de todas as agressões e desejos, sendo portanto amoral, e funcionando com o fim de gratificar nossos instintos de prazer sem considerar as convenções sociais, as éticas legais ou as restrições morais. Tendo em vista as potencialidades poderosas do Id, outros agentes psíquicos agem para a proteção do indivíduo. O primeiro destes agentes é o Ego, o governante racional da psique. Ainda que grande porção dele seja



inconsciente, é o que ordinariamente pensamos como 'mente consciente'. Representa a razão e circunspeção, e é também governado pelo "princípio da realidade". Outro agente regulador é o Superego, o agente censor moral que serve para reprimir ou inibir as direções do Id, bloqueando assim aqueles impulsos que visam o prazer considerados inaceitáveis pela sociedade. Um Superego bastante ativo cria um sentido de culpa inconsciente que resulta no "princípio da moralidade".<sup>14</sup>

Começamos nosso estudo a partir destas noções básicas da vida mental apresentadas por Ivar Feijó em *Como Funciona a Mente Humana* e em *A Razão Cativa* de Sergio Paulo Rouanet.<sup>15</sup> Falamos da existência de um "meio ambiente social" em face a um "meio ambiente particular" que em "Barbara of the House of Grebe" transparece no comportamento das personagens, provando assim a relatividade da influência que o meio exerce sobre o indivíduo.<sup>16</sup> Com base na teoria apresentada por Ivar Feijó, sobre a simbiose entre os seres e o seu habitat, tentamos mostrar até que ponto tal influência é determinista no conto. Consideramos neste mesmo contexto, algumas atitudes morais da sociedade vitoriana apresentadas por W. E. Houghton em *The Victorian Frame of Mind* e as situamos na visão de algumas personagens.<sup>17</sup>

Mostramos na estória como o 'tabu da virgindade' interfere nas atitudes de algumas personagens e "possivelmente" nas reações de outras.<sup>18</sup>

Com base no estudo de Monique Augras, mostramos como a 'simbologia da passagem', presente no pensamento mítico, persiste nas camadas mais profundas da psique e se manifestam em "Barbara of the House of Grebe" no deslocamento espacial e cultural de Edmond Willowes. Mostramos também como a 'simbologia' pode ser aplicada ao conflito de Barbara em sua não aceitação da morte de Willowes.<sup>19</sup>

O 'princípio do prazer' postulado por Freud no *Esboço da Psicanálise* (já citado) manifesta-se em diversas reações da protagonista.<sup>20</sup> Procuramos não apenas situá-las e descrevê-las mas também tentamos apontar como interferem no seu equilíbrio emocional.<sup>21</sup>

Exploramos a sensação de culpa de Barbara à luz das

mesmas teorias psicanalíticas e, no mesmo contexto, buscamos uma compreensão dos processos mentais que desencadeiam a 'função da defesa' na personagem.<sup>22</sup> Analisamos a maneira como a protagonista desliga-se parcialmente da realidade e cria uma fantasia.<sup>23</sup> Examinamos também, diferentes formas utilizadas pelo Ego para deformar uma percepção traumática do real, e, ainda que não possamos apontar precisamente, o recurso utilizado por Barbara, através das evidências textuais deduzimos que as defesas psíquicas utilizadas tenham se apoiado em uma forma de 'pensamento imaginário'.<sup>24</sup>

Consideramos o 'Imaginário Encobridor' e o 'Imaginário Cognitivo' como dois vetores da imaginação e aplicamos aquele que melhor se ajusta à percepção da personagem.<sup>25</sup> Em seguida, estudamos a atuação do Instinto Estabilizador sobre a mente de Barbara e conceituamos o 'medo' tentando compreender seu papel no desequilíbrio emocional da personagem ao final do conto.<sup>26</sup>

Finalmente, penetramos no complexo mecanismo que envolve as relações afetivas para explorar a possibilidade de um desfecho diferente para Barbara.<sup>27</sup> Interessante notarmos que os agentes que trabalham a serviço da vida mental - o Ego, o Superego, o Id, o 'princípio do prazer' e o 'Instinto Estabilizador' são conceitos recorrentes ao longo de nosso estudo, podendo aparecer dentro de mais de uma citação ou tópico, o que se justifica por serem elementos fundamentais do psiquismo. Ainda que não seja tarefa fácil, o objetivo principal desta análise é penetrar na individualidade de

Barbara - uma mulher que refugia-se em  
"seu próprio mundo mental"

Depois que a herdada determinação de Uplandtowers é salientada e sua situação social revelada, o narrador do conto situa a estória em 1880 e em seguida refere-se à mansão dos Grebe construída alguns anos antes da Guerra Civil (pp. 296, 297).

Ficamos sabendo que as terras da família Grebe eram mais extensas que as de Lord Uplandtowers, o que os coloca em privilegiada posição na sociedade da época. (p.297).

Há uma extensiva descrição do meio-ambiente, ou seja, as mansões das duas nobres famílias e o caminho que as separava. O narrador situa o conto no contexto histórico da Inglaterra vitoriana, só então nos apresenta a jovem Barbara aos dezessete anos preparando-se para fugir de casa (p. 297).

Em "Barbara of the House of Grebe" percebemos que o meio-ambiente social é especialmente importante porque é o cenário onde se processam as ações das personagens. Constituído pela integração ou não dos protagonistas a ele, conserva, indubitavelmente, um lugar destacado que já lhe é tradicional no psiquismo.

Ivar Feijó fala-nos sobre a existência de duas esferas, dois meio-ambientes e a necessidade de que haja uma simbiose entre ambos. O "meio-ambiente social" seria aquele que influenciaria o indivíduo, e o "meio-ambiente particular" seria aquele onde ele se desenvolveria e criaria sua identidade própria e diferenciada.<sup>28</sup>

Alguns estudiosos, afirma Ivar Feijó, defendem a idéia de que o meio-ambiente social, de qualquer maneira, seria o fator determinante deste meio-ambiente particular.<sup>28</sup> Mas Feijó fala também que argumentos opostos a este atestam que o meio-ambiente particular é que determinaria a sociedade. Surge então a questão: seria realmente o meio um fator determinante da personalidade do indivíduo? Até que ponto?<sup>28</sup>

Em "Barbara of the House of Grebe" os dois pontos de vista são válidos. É que a sociedade influencia, sem dúvida, a formação de Barbara e dos outros, mas essa influência se processa distintamente em cada um. Percebemos isso, pela diferente interpretação que as personagens dão aos mesmos fatos e também pela intensidade com que estes são absorvidos pela mente de cada indivíduo. Sendo assim, no conto, 'o homem pode influenciar o meio', desde que se identifique com o conjunto de individualidades que os forme. Citamos como exemplo, o Conde, que, produto de uma sociedade tradicional, ajusta-se à ela naturalmente e

conseqüentemente a influencia, visto que dela participa (pp.296, 299, 323). Por outro lado, Barbara é produto do mesmo meio, mas não se ajusta a ele, pois vai contra seus códigos ao fugir para casar com alguém de nível sócio-cultural diferente, provando que tal influência da sociedade é relativa (p.299). No caso de Willowes, que não goza de prestígio social algum, percebemos que seu 'meio-ambiente particular' (onde ele se desenvolveu) assimila o 'meio-ambiente social' de Barbara ao identificar-se com sua cultura quando entra em processo de aprendizado (p.303). Em suma, a noção "determinista" é bastante relativa no universo fictício do conto.

Quando Barbara foge com Edmond Willowes, quebra a noção do ideal aristocrático que adotava todo um código especial de atitudes morais. Em *The Victorian Frame of Mind*, Houghton fala sobre a noção de uma "ideal nobleness", onde "the sense of dignity, self-respect and personal honor"<sup>24</sup> eram atributos de uma aristocracia decadente, onde o cavalheirismo pressupunha atitudes e sentimentos morais capazes de identificá-los como tal.<sup>29</sup> Na trama da estória, percebemos que existe uma preocupação em manter-se tais princípios aristocráticos pela não aceitação de um casamento com diferença de níveis. Quando Sir Jonh descobre que o casamento da filha tinha de fato se consumado, simplesmente considera a situação como irreversível e conforma-se, apesar de repudiar a filha com palavras ásperas (p.300). Ele e a esposa, ainda que sentissem falta da jovem, "held no communication with the truant, either for reproach or condonation." (p.300). Com o passar do tempo, "they continued to think of the disgrace she brought upon herself ..." (p.300). A 'desgraça' no caso da herdeira dos Grebe, repousa em sua escolha e não em sua atitude, pois conforme o autor nos revela, o sangue de Barbara continha nobilíssimas misturas, tais como a dos "Maundeville, and Mohun, and Syward, and Peverel, and Culliford, and Talbot, and Plantagenet, and York, and Lancaster, and ..." (pp.300, 301). Por outro lado,

... the young man [ Willowes ] was an honest fellow, and the son of an honest father, the

*latter had died so early, and his widow had had such struggles to maintain herself, that the son was very imperfectly educated. Moreover, his blood was, as far as they knew, of no distinction whatever, whilst hers, through her mother, was compounded of the best juices of ancient baronial distillation ... (p.300 - ênfase acrescentada)*

O casal Grebe desconhece os motivos que a teriam levado a desconsiderar tradições tão nobres, que, segundo Hardy, estavam representadas por brasões depositados sobre a lareira (p.301) mas que evidentemente pareciam não ter muito significado para a jovem:

*She had taken this extreme step because she loved her dear Edmond as she could love no other man, and because she had seen closing round her the doom of marriage with Lord Uplandtowers, unless she put that threatened fate out of possibility by doing as she had done. She had well considered the step beforehand, and was prepared to live like any other country-townsman's wife if her father repudiated her for her action. (p.300).*

Os Grebe reprovam a atitude irresponsável do casal, mas considerando "the now unalterable facts" decidem não aplicar qualquer represália aos jovens (p.300): aceitam a idéia e decidem receber Barbara e o marido plebeu de volta ao lar (p.301). Hardy nos diz que Sir John Grebe amava mais a felicidade de sua filha do que sua linhagem ou seu nome (p.301). O empenho de Sir John para recuperar a filha termina quando descobre que o casamento fora consumado, como se sua defloração lhe diminuísse o valor. O que realmente acontece, é que a sociedade supervaloriza a virgindade da mulher a tal ponto, que lhe condiciona a comportar-se como se o primeiro contato sexual fosse "definitivo". No caso da mulher que foge a essa regra, pode acontecer um desconforto posterior que varia de acordo com a rigidez de sua educação. Em *O Tabu da Virgindade*

Freud explica a importância da primeira relação sexual de uma mulher:

*Seja quem for o primeiro a satisfazer o desejo de amor de uma virgem, longa e penosamente refreado, e que ao fazê-lo vence as resistências que nela foram criadas através das influências de seu meio e de sua educação, este será o homem que a prenderá num relacionamento duradouro, possibilidade esta que jamais se oferecerá a qualquer outro homem. Essa experiência cria, na mulher, um estado de sujeição que garante que sua posse permanecerá imperturbada e que a torna capaz de resistir a novas impressões e tentações estranhas ...*<sup>30</sup>

Diante dos rígidos códigos morais transmitidos à mulher, cria-se expectativa e ansiedade em torno da primeira relação sexual.<sup>30</sup>

Segundo Freud, o fator em questão é a proporção de resistência que é vencida e o fato de que este processo se concentra e ocorre apenas uma vez.<sup>30</sup> Freud observa ainda, que a "intenção de negar ou repudiar precisamente o futuro marido, não pode ser dissociado do primeiro ato sexual, muito embora, de acordo com nossas observações preliminares, exatamente essa relação levaria a mulher a se tornar especialmente ligada a esse único homem."<sup>30</sup>

Percebemos a importância da primeira relação sexual de uma mulher como um fator originado pelos preconceitos sociais, e causador de situações de dependência. Freud estuda também, possíveis reações de hostilidade para com o marido em uma situação onde ele seja o primeiro a possuí-la.<sup>31</sup> Entendemos que tais reações resultam não necessariamente da maneira como este primeiro contato acontece, mas sim de uma educação que inibe a sexualidade feminina a tal ponto, que o homem poderá até mesmo ser visto pela esposa inconscientemente como um 'violador':

*Podemos dizer, em conclusão, que o defloramento*

*não tem apenas a única e civilizada consequência de amarrar a mulher permanentemente ao homem; desencadeia, também, a reação arcaica de hostilidade para com ele, que pode assumir formas patológicas, bastante frequentemente expressas no aparecimento de inibições no lado erótico da vida marital, e às quais poderemos atribuir o fato de que segundos casamentos tantas vezes dêem mais certo que o primeiro. O tabu da virgindade que nos parece tão estranho, o horror com que, entre os povos primitivos, o marido evita o ato de defloração, são plenamente justificados por essa reação hostil.*<sup>31</sup>

Visto que o casamento de Barbara com Willowes não tráz para o leitor nenhuma problemática sexual, poderíamos perguntar porque o tabu da virgindade é importante neste contexto.

O ênfase de nossa análise na virgindade feminina, sua perda e consequências para o psiquismo, deve-se ao fato de que pode implicar em dependência, neurose ou outra patologia. A personagem de nossa estória flutua de uma dependência a outra, e desenvolve tantos traumas que quase escapa ao nosso alcance. Cabe-nos portanto, explorar o máximo possível as situações que Barbara enfrenta que possam levá-la a um descontrole emocional.

Tendo enfrentado a difícil situação de viver um relacionamento proibido, sofre inúmeras pressões externas que poderiam ter colaborado para desconforto ou possível insatisfação. Em "O Processo Científico de Uma História de Amor", Ivar Feijó nos conta o que acontece à psique de uma jovem mulher cuja família não aceita seu relacionamento afetivo.<sup>32</sup> Sua estabilidade emocional começaria a ser comprometida, pois inconscientemente a jovem sentiria temor em consequência de um quadro repleto de dúvidas e poderia até mesmo começar a indagar a si mesma a validade do seu relacionamento. No desenvolver desta trama psicológica, ela estaria diante de dilemas provocados pela aflição de que a família viesse a descobrir a consumação do relacionamento e passaria a confundir seus sentimentos mascarando a realidade. Em determinado momento procuraria de alguma forma afastar-se do objeto afetivo, pois a

mente assimilaria com facilidade a idéia do distanciamento - da fuga.<sup>32</sup>

É muito a propósito, que quando Willowes afasta-se de Barbara para sua viagem de aprendizado, que não localizemos no texto nenhum empenho de Barbara em acompanhá-lo e depois que ele viaja, seu amor começa a dar lugar a um certo distanciamento emocional. Antes mesmo de voltarem para casa, experimentavam uma felicidade

*... in the descending scale which, as we all know, Heaven in this wisdom has ordained for such rash cases; that is to say, the first week they were in the seventh heaven, the second in the sixth, the third week temperate, the fourth reflective, and so on; a lover's heart after possession being comparable to the earth in its geologic stages, as described to us sometimes by our worthy President; first a hot coal, then a warm one, then a cooling cinder, then chilly - the simile shall be pursued no further. (p.301. - ênfase acrescentada).*

O afastamento do casal é uma exigência de Sir John que pretende que o rapaz esteja à altura de sua esposa: *"He was to apply himself to the study of languages, manners, history, society, ruins and everything else that came under his eyes, till he should return to take his place without blushing by Barbara's side. (p.303).*

A situação é resolvida e um tutor bastante experiente é contratado para a instrução do rapaz (p.303). A partida de Willowes, sua transformação e seu retorno, nos leva a considerar o estudo de Monique Augras sobre a 'simbologia da passagem'.<sup>33</sup> Na 'passagem' está cristalizada a própria dialética existencial de vida e morte. É uma imagem altamente espacial que implica um movimento: passa-se de algo delimitado para algo também delimitado, onde há um limite que tem de ser ultrapassado com temor, talvez com medo, ou felicidade. Todos os povos e grupos culturais, em qualquer época, têm sua vida ritmada por uma série de cerimônias que podemos englobar na categoria de ritos de "passagem". Tais ritos foram agrupados dentro de uma mesma



categoria, (visto que contam a mesma história) e apresentam três passos fundamentais.<sup>34</sup>

O primeiro seria aquele chamado "ritos preliminares", ou seja, ritos de separação. Em certos casos é quase uma morte, uma cerimônia onde o indivíduo tem muitas vezes que mostrar uma qualidade pessoal de sobreviver. A violência surge para lembrar que o mundo é perigoso e que se precisa fazer sacrifícios.<sup>35</sup>

Depois dos ritos preliminares vêm os "liminares", ritos que apresentam uma fase intermediária, onde o indivíduo ainda não está integrado em seu novo status, ainda está em fase de aprendizado.<sup>36</sup>

A terceira fase dos ritos é "pós-liminar". São ritos que agregam o novo indivíduo a seu novo status.<sup>37</sup>

Todos esses ritos desenvolvem a temática de morte, partida e chegada. Colocam a vida do indivíduo em termos de transformações sucessivas que são figurativamente mortes e renascimentos. Contudo, a transformação é sempre perigosa, pois a essência da criação é o sacrifício. Normalmente difícil e semeada de obstáculos, a "passagem" apresenta-se como indispensável à evolução psíquica.<sup>38</sup>

Parece que a simbologia da passagem se aplica de várias maneiras a Barbara e Willowes. Primeiro, ao se casarem, passam de um estágio a outro, o que implica em "sacrifício", visto que segundo a simbologia "nada ocorre com simplicidade".<sup>39</sup> O sacrifício a que são submetidos, a fuga, a humilhação da volta, os prepara para uma fase melhor, pois em sua nova vida, terão liberdade e regalias (p.303). Willowes, por sua vez, passa de uma cultura à outra, o que implica também em sacrifício, ou seja, sua conseqüente separação de Barbara para se instruir e se adaptar a um novo contexto social (p.303). Em sua passagem, Willowes se parece muito com os indivíduos em "fase liminar", quando ainda não está integrado a seu novo status. Essa condição implica em sacrifício, pois de acordo com a narrativa de suas cartas, quando chega em Le Havre, assim que alcança o porto, juntamente com seus acompanhantes, enfrenta os mais perigosos ventos. Estando em Rouen, em Paris e em Lyons, adquire muitos conhecimentos mas em Turin atravessa uma terrível tempestade que quase custa a vida dele e de seus companheiros. (p.303).

Assim como no ritual mítico de adaptação, os sofrimentos

e riscos de Willowes são impostos como condição para que ele fique com sua jovem esposa. Também à semelhança do mito, tal sacrifício parece transformá-lo para melhor, pois Barbara podia observar o desenvolvimento da mente de seu marido refletido em suas cartas. Admirou a percepção de seu pai em ter sugerido que Willowes fosse educado. Contudo, ressentia-se pela distância, pois para ela sua presença física era necessária para reassegurar o seu afeto. Temia secretamente que tal separação ainda lhe fosse causar aborrecimentos (p.303). Ironicamente, as cartas de Willowes tornavam-se mais afetuosas, mas Barbara observava uma crescente frieza nela mesma. Como uma boa e honesta senhora, ficou temerosa e insegura, desde que seu único desejo era agir fiel e corretamente. Sua quase indiferença a perturbou a tal ponto que chegou a rezar por um coração mais caloroso, e por fim escreveu a seu marido pedindo que ele lhe mandasse um retrato, mesmo que pequeno, para que ela pudesse olhá-lo todos os dias, e, nunca, sequer por um momento esquecer as feições dele. (p.304).

Quando Willowes já está viajando por quatorze meses, Barbara recebe notícias de que um incêndio em um teatro quase provoca a morte do marido. A tragédia atingiu muitas pessoas, e Willowes havia sido terrivelmente queimado quando salvava a vida de algumas pessoas. Foi salvo quase que por um milagre e estava incapacitado para escrever, mas estava recebendo a atenção de habilidosos cirurgiões. (p.305).

Por ocasião da volta de Barbara e Willowes da lua de mel furtiva, Lady Grebe havia se surpreendido diante da beleza do rapaz, compreendendo o motivo da escolha da filha (p.302). Subitamente aquela aparência maravilhosa passava a dar lugar a terríveis ferimentos, pois o belo rosto que havia conquistado o coração da adolescente Barbara no frescor e imaturidade de seus dezessete anos estava agora consideravelmente deformado. (p.306).

No contexto do conto, o rapaz representa um novo espírito crítico emergente na época, valores morais e espirituais que se sobrepõe ao velho esquema aristocrático.<sup>40</sup> Isto é simbolizado pela destruição do teatro (p.305), que representa a cultura tradicional.

Visto que o estudo de Monique Augras nos mostrou o papel do sacrifício em uma "passagem", compreendemos porque Willowes e seu espírito heróico têm que ser de alguma forma atingidos (p.305). Sua posterior morte, não é realmente uma morte, visto que não acontecem os ritos funerários (que são "liminares"). Segundo a simbologia da passagem, "não basta morrer biologicamente. É preciso preparar o morto que vai passar para um outro mundo. Outro mundo que é ainda muito mais perigoso que este, por ser desconhecido. O morto tem que ser preparado, convencido, instruído para saber como comportar-se naquele outro mundo." Depois disso entram os "ritos de segregação" que são os mais importantes. São aqueles que agregam o morto ao mundo dos mortos. Transformam o morto em antepassado. São os ritos que asseguram a existência do morto, enquanto morto.<sup>41</sup>

Percebemos que Willowes não morre de fato, apenas desaparece da vida de Barbara quando é rejeitado em sua condição desfigurada. (p.312). Vai para longe e nunca mais sabe-se dele, até que Barbara recebe uma carta de um parente do jovem contando que ele morrerá. (p.315). Se raciocinarmos, uma carta não constitui prova, podendo inclusive ser mentirosa. Sendo assim, é fácil compreendermos como Willowes continua vivo nas camadas mais profundas da psique de Barbara.

Um pouco antes do desaparecimento de Willowes começa o maior conflito da personagem, precisamente quando ele chega e confronta a jovem esposa-

*In five minutes that figure would probably come up the stairs and confront her again; it, - this new and terrible form, that was not her husband's. In the loneliness of this night, with neither maid nor friend beside her, she lost all self-control, and at the first sound of his footstep on the stairs, without so much as flinging a cloak round her, she flew from the room, ran along the gallery to the back staircase, which she descended, and, unlocking the back door, let herself out. She scarcely was aware what she had done till she found herself in the greenhouse, crouching on a flower-stand. (p.311).*

A fuga de Barbara, nos parece encontrar explicação no "princípio do prazer" postulado por Freud, onde o indivíduo instintivamente busca o equilíbrio.<sup>42</sup> A pressão externa, levada ao sistema nervoso, deflagra estímulos elétricos e químicos que variam de acordo com a intensidade da pressão decorrente. As sensações são captadas, e se tornam desagradáveis. Como no caso de Barbara, o organismo funciona na busca de compensação, ou seja, prazer.<sup>43</sup> Segundo Freud, "se considerarmos que o estado de percepção é o monitor de tudo que se processa no indivíduo, a 'consciência' de si mesmo, podemos entender que o cérebro procura, do mesmo modo que o resto do organismo, encontrar idéias que se convertam em ações ou que simplesmente sejam projetadas e substituídas por outras idéias, sempre no sentido de manter o equilíbrio psíquico, que exclusivamente resulta num estado de satisfação".<sup>44</sup>

Quando se conscientiza de que a ação que tomou foi negativa, Barbara "busca idéias que restabeleçam o equilíbrio" pois conforme revela Feijó, *"a ação negativa causa desconforto, e por isso, o instinto ainda negativo prosseguirá pressionando a mente para obter um estado de satisfação. Esta insistência obrigará a mente humana a buscar idéias que restabeleçam o equilíbrio, a estabilidade mental, pois é importante salientar que em toda atividade do organismo humano é necessário a busca do equilíbrio... Os excessos ou carências, do ponto de vista mental, podem levar ao desequilíbrio e à loucura."*<sup>45</sup>

Percebemos a ênfase de Feijó sobre a necessidade que a mente tem de equilíbrio e estabilidade e o risco de haver um desequilíbrio de loucura por excessos ou carências. O indivíduo busca tal equilíbrio instintivamente, e as sensações desagradáveis fazem pressão sob a mente, o que ativa os elementos de defesa no organismo. Esta defesa se procederá em concordância com a experiência e cultura do indivíduo.<sup>45</sup>

Depois de tal episódio desagradável, Barbara recupera seu equilíbrio, raciocina e decide voltar para casa. Encontra apenas uma carta onde Willows revela que a sua reação não o surpreendera, pois ele estava consciente de que nenhum amor humano sobreviveria à tal catástrofe. Contudo, pensara que o amor de Barbara fosse divino, mas percebe que depois de tão longa ausência, não poderia ter restado afeição suficiente para superar tal aversão à sua aparência.

Willowes não a culpa, e afirma que a abandonaria por um ano e então, se o sentimento dela ainda fosse de rejeição, ele a deixaria definitivamente (pp.311, 312). Bastante apelativa, a carta desperta em Barbara profunda comoção e conseqüente culpa:

*On recovering from her surprise, Barbara's remorse was such that she felt herself absolutely unforgivable. She should have regarded him as an afflicted being, and not have been this slave to mere eyesight, like a child. To follow him and entreat him to return was her first thought. But on making inquiries she found that nobody had seen him: he had silently disappeared. (p.312).*

Os sentimentos de culpa e inferioridade são decorrentes das censuras do Superego, que fixa padrões exatos de comportamento e castiga o Ego se tais normas não são obedecidas.<sup>46</sup> Conforme o tempo passa, o remorso da jovem era tal, que desejou construir um santuário ou erigir um monumento, e devotar-se a atos de caridade até o fim de seus dias' (p.312). Porém, visto que Barbara não era capaz de aliviar sua consciência desta maneira, resolveu ser caridosa, e breve teve a satisfação de encontrar todas as manhãs sua varanda repleta dos mais esfarrapados preguiçosos, bêbados, cínicos e inúteis vagabundos da cristandade (pp.312, 313).

Como não recebesse notícias de seu marido, Barbara e os Grebe acomodam-se à idéia de sua morte. Ressurge então na vida da jovem 'abandonada', Lord Uplandtowers, homem silencioso e incisivo, cuja aparência assemelhava-se ao nome que carregava: estava tão acordado quanto sete sentinelas, quando parecia dormir pesadamente, exatamente como os monumentos de sua família. Ao saber do terror e fuga de Barbara frente ao retorno do marido, deu um risinho mordaz de satisfação, ainda mais prazeroso pela partida do mesmo. Tinha plena certeza, no entanto, que Willowes voltaria a despeito de seus sentimentos feridos para reclamar sua 'propriedade' ao fim de um ano no caso de estar vivo, conforme prometera na carta que deixara a Barbara (p.313).

Uplandtowers torna-se companhia freqüente de Barbara, levando-a a acostumar-se com ele e falar-lhe tão abertamente como falaria a um irmão. Dessa maneira, a jovem começa a encará-lo como uma pessoa de autoridade, julgamento e prudência, passando a achar que muito do que se dizia sobre ele era produto de falsas interpretações. (pp.313, 314). Quando finalmente Barbara é dada como viúva, casa-se com Uplandtowers:

*Barbara did not love him, but hers was essentially one of those sweet-pea or with-wind natures which require a twig of stouter fibre than its own to hang upon and bloom. Now, too, she was older, and admitted to herself that a man whose ancestor had run scores of Saracens through and through in fighting for the site of the Holy Sepulchre was a more desirable husband, socially considered, than one who could only claim with certainty to know that his father and grand-father were respectable burgesses. (p.314).*

Antes do casamento, Uplandtowers parecia pouco importar-se com a inabilidade da esposa de amá-lo com paixão (p.314). Mas após um ano a sua falta de calor parecia irritá-lo, e seu ressentimento contra Barbara criava entre ambos silêncios que para ela eram dolorosos. (p.314). Determinado a ter seu herdeiro, começa a culpar sua esposa e freqüentemente se pergunta qual é afinal, a sua serventia! (p.314)

Um pouco antes de Willowes acidentar-se, Barbara pedira a ele que lhe mandasse uma foto para que ela reafirmasse seu amor a ele, visto que a distância esfriava mais e mais seus sentimentos. Ao invés disso, o jovem promete-lhe uma escultura, que só chega a ela depois de muito tempo, quando já está casada com Uplandtowers (p.315). A sensação da jovem é descrita da seguinte maneira ante a perspectiva da estátua:

*Her grief took the form of passionate pity*

for his misfortunes, and of reproach to herself for never having been able to conquer her aversion to his latter image by recollection of what Nature had originally made him. The sad spectacle that had gone from earth had never been her Edmond at all to her. O that she could have met him as he was at first ! Thus Barbara thought (p.315 - ênfase acrescentada).

Esse estado nostálgico agrava-se quando a jovem depara-se com a estátua do ex-marido, representando-o em sua beleza original (p.315). Sua reação é descrita da seguinte maneira: " *She was standing in a sort of trance before the first husband, as if she had no consciousness of the other husband at her side. The mutilated features of Willowes had disappeared from her mind's eye; this perfect being was the man she had loved, and not that later pitiabile figure; in whom tenderness and truth should have seen this image always, but had not done so" (p.316 - ênfase acrescentada). A partir deste instante em que a imagem de Willôwes é "restaurada" em sua mente, Barbara começa a viver sua "fantasia".<sup>47</sup> Passa a amar a imagem de Willowes, entregando-se a devaneios românticos (p.316), e uma espécie de adoração, vista por Uplandtowers como uma espécie de êxtase silencioso, uma beatificação estampada nos olhos de sua esposa, que lhe escapava à compreensão (p.316). Em certa noite, segue Barbara com desconfiança e depara-se com a seguinte cena:*

*... he beheld the door of the private recess open, and Barbara within it, standing with her arms clasped tightly round the neck of her Edmond, and her mouth on his... Between her kisses, she apostrophized it in a low murmur of infantine tenderness:*

*'My only love - how could I be so cruel to you, my perfect one - so good and true - I am ever faithful to you, despite my seeming infidelity! I always think of you - dream of you - during the long hours of the day, and in the night watches! O Edmond, I am always yours!' Such words as these... testified to an intensity of feeling in*

*his wife which Lord Uplandtowers had not dreamed of her possessing (pp.317, 318).*

O comportamento de Barbara, bastante peculiar, é explicado por Rouanet em *A Razão Cativa* sob o título de "A Função da Defesa".<sup>47</sup> O que acontece, é que todo indivíduo é partícipe de uma instituição social que lhe impõe certas restrições que reprimem seu comportamento. Isso é o que chamamos "realidade", uma realidade social à qual temos que nos adaptar.<sup>48</sup> Barbara desliga-se parcialmente desta realidade e refugia-se em um "*mental world of her own*" (p.322).

Simplesmente anula o seu sofrimento na imaginação criando uma "defesa": a fantasia.<sup>49</sup> Para Freud, a "defesa" é a operação pela qual o Ego exclui da consciência os conteúdos que incorporem impulsos indesejáveis. Além disso, protege o aparelho psíquico desses impulsos e sua força motriz é o "princípio do prazer/desprazer": "confrontado com uma realidade geradora de desprazer, o Ego desinveste a percepção a ela associada, num movimento análogo à fuga e torna a representação invisível, ou então a deforma."<sup>50</sup>

A regressão, a anulação retroativa, a denegação e a racionalização são mecanismos defensivos da mente que colaboram nesta deformação do real.<sup>51</sup>

A *regressão* indica uma forma eficaz de dissimular a representação perigosa, a sua verdadeira natureza é excluída da consciência por uma técnica que coloca, fora do circuito, a atividade do pensamento - imagens em vez de conexões entre idéias.<sup>52</sup> O Superego torna-se punitivo, castigando o indivíduo por delitos dos quais é inocente. Do ponto de vista de nossa estória, que é o da relação com a realidade, a regressão implica em uma dissimulação: "só chega à consciência um substituto deformado, ora impreciso e evanescente à maneira de um sonho, ora irreconhecível graças a um disfarce absoluto."<sup>53</sup>

A *anulação retroativa* é o mecanismo pelo qual o Ego se esforça magicamente, para cancelar ora um episódio ou o pensamento passado. Torna opaca a história real, o que se pode lembrar é uma seqüência de acontecimentos traumáticos, e é nesse sentido que a anulação retroativa destrói esse passado, mesmo quando seus



acontecimentos são lembrados.<sup>54</sup>

A *denegação* é a forma de defesa pelo qual o indivíduo recusa-se a aceitar a realidade de uma percepção traumática. É simplesmente uma não-percepção da realidade exterior.<sup>55</sup>

A *racionalização*, por sua vez, é um processo que destina-se a estruturar esses estados de consciência. Sistematiza sob a forma de uma explicação intelectualmente coerente essas deformações da realidade. A racionalização é convocada pelo Ego para reforçar as defesas, ou seja, o Ego coloca a razão a serviço do irracional. Em outras palavras, seria uma tentativa de justificar as defesas, para reforçá-las.<sup>56</sup>

De acordo com Rouanet, o psiquismo de Barbara pode ter usado quaisquer destas defesas para dissimular seu sofrimento, ou uma forma combinada das mesmas. Contudo, nos informa também, que tais defesas psíquicas não levam em conta a intervenção do 'imaginário'. Há uma forma de pensamento que se afasta explicitamente do real, apoiando-se nas percepções e reminiscências para estruturar cenários reais: o pensamento imaginário, ou *imaginação*.

Há um *pensamento realista* que resulta na produção de idéias, verdadeiras ou não, e um *pensamento imaginário* que por sua vez resulta na produção de fantasias que são agentes da defesa psíquica com o fim de afastar do real os processos perceptivos e intelectuais.<sup>57</sup> Desta maneira, a imaginação aponta para uma verdade possível, situada além da visibilidade existente, e, nesse caso, a cegueira que ele produz constitui uma nova forma de visão.<sup>58</sup> Não obstante, a imaginação contém dois vetores: um a serviço da ocultação e outro a serviço do conhecimento.

O *imaginário encobridor* que age a serviço da ocultação, cria a fantasia como agente de deformação da percepção interna, falsificando reminiscências e produzindo o esquecimento de certas vivências.<sup>59</sup> O *imaginário cognitivo* atuando a favor do conhecimento cria a fantasia para evocar antigas percepções, anulando em parte o esquecimento traumático.<sup>60</sup>

No conflito da personagem, percebemos nitidamente a ação do imaginário encobridor, pois Barbara tem sua percepção do real

deformada por acreditar que o ex-marido está presente através da estátua. (p. 318) e assim dedica a ela a atenção e o afeto que recusara a Willowes em vida. A rejeição de Barbara à sua figura deformada é dissimulada pela devoção que tão intensamente dedica à sua representação (p. 318). O texto nos revela que Barbara murmurava doces palavras em seu sonho, e Uplandtowers sabia que *"the tender converse of her imaginings was held with one he had supplanted but in name"* (p. 319).

Visto que não é *"a man of nervous imaginings"*(p.317) Uplandtowers age com sutileza quando lançava-se à estratégia. Assim, procura saber as circunstâncias e conseqüências do acidente de Willowes e por tais informações consegue que se reproduzam na bela estátua, as mesmas deformações que o jovem sofrera no incêndio que tanto assustaram Barbara (pp.318,319). Quando sua esposa defronta-se com a estátua mutilada, emite sucessivos gritos e desmaia (p. 319). Quando a ouve cair,Uplandtowers levanta-se da cama e vai até ela, mas constatando que nada sério havia ocorrido, fica aliviado. Rapidamente tranca a imagem odiosa que provocara o dano e ergue sua esposa nos braços, onde, em alguns instantes a mesma abre os olhos. Colando seu rosto ao dela sem nada dizer, leva-a de volta ao quarto, tentando dispersar seus terrores

*...by a laugh in her ear, oddly compounded of causticity, predilection, and brutality.*

*'Ho - ho - ho! says he. 'Frightened, dear one; hey? What a baby 'tis! Only a joke, sure, Barbara - a splendid joke! But a baby should not go to closets at midnight to look for the ghost of the dear departed! If it do it must expect to be terrified at his aspect - ho - ho - ho!'*(p.320).

Quando Barbara volta a si, com seus nervos ainda bastante abalados, Uplandtowers fala com ela severamente: *" 'Now, my lady, answer me: do you love him - eh?' "* (p. 320). Um tanto quanto desconcertada, responde-lhe *"shuddering, with her expanded eyes fixed on her*

husband. 'He's too terrible - no, no!' " (p. 320). Percebemos aqui a ação do imaginário cognitivo anulando em parte a ação do imaginário encobridor. Por instantes, Barbara é trazida à realidade, reagindo à figura deformada da estátua como reagira à figura de Willowes no passado. Visto que Uplandtowers percebe ainda uma certa incerteza na esposa com relação ao que ela sente (p. 320), faz a seguinte proposta:

*'Then suppose we go and have another look at him?' As he spoke, he suddenly took her by the wrist, and turned as if to lead her towards the ghastly closet.*

*'No - no! O - no!' she cried, and her desperate wriggle out of his hand revealed that the fright of the night had left more impression upon her delicate soul than superficially appeared.*

*'Another dose or two, and she will be cured,' he said to himself. (p. 320).*

Uplandtowers mandou que a estátua fosse colocada em um móvel, em posição estratégica de maneira que Barbara pudesse ser 'torturada' pela visão quando ele achasse necessário. (p. 320). Explicando à esposa que resolvera erigir um santuário ao pé de sua cama 'apenas por capricho', logo após retirarem-se para dormir, mostra à esposa o conteúdo daquele móvel. Uplandtowers colocara uma corda sobre as cortinas da cama, de maneira que pudesse puxá-la e abrir assim, as portas do tal móvel. Quando subitamente expõe a cena, as prateleiras haviam sido retiradas do móvel para abrigar

*...the ghastly figure, which stood there as it had stood in the budoir, but with a wax candle burning on each side of it to throw the cropped and distorted features into relief. She clutched him, [Uplandtowers] uttered a low scream, and buried her head in the bedclothes. (p. 321).*

Barbara implora ao marido que desapareça com a escultura, mas ele diz que só o fará quando ela o amar mais. Em vista da insistência com que ela pede misericórdia e piedade, ele replica que 'acostuma-se a qualquer coisa', e a convida a dar mais uma espiada. (p. 321). Uplandtowers deixa a porta do móvel aberta, e "*such was the strange fascination of the grisly exhibition that a morbid curiosity took possession of the Countess as she lay, and, at his repeated request, she did again look out from the coverlet, shuddered, hid her eyes, and looked again, all the while begging him to take it away, or it would drive her out of her senses.*" (p. 321). A mesma cena repete-se na próxima noite, com Uplandtowers continuando o "tratamento" (p. 321) até que os 'nervos da pobre senhora tremiam de agonia por causa das torturas aplicadas por seu senhor para trazer de volta à fidelidade seu coração vadio'. (p. 320). Na terceira noite, quando a mesma cena se repetia como de costume, a reação de Barbara foi consideravelmente diferente:

*...staring with immense wild eyes at the horrid fascination, on a sudden she gave an unnatural laugh; she laughed more and more, staring at the image, till she literally shrieked with laughter... she was in an epileptic fit. ... Such love as he [Uplandtowers] was capable of, though rather a selfish gloating than a cherishing solicitude, was fanned into life on the instant. He closed the wardrobe with the pulley ... and did all he could to restore her. (p. 321).*

Sabemos que o Instinto Estabilizador, que atua sobre a mente humana objetivando manter seu equilíbrio emocional, é acionado para encontrar uma solução para as pressões externas ocasionadas pela ansiedade.<sup>61</sup> Esta ansiedade, por sua vez, gera o medo. O medo é "um estado mental passageiro que implica em tomar conhecimento de algo desagradável, perturbador, perigoso, podendo refletir-se em aspectos voluntários e involuntários do comportamento."<sup>61</sup> Segundo J. Forbes,

"o medo em sua forma mais apurada, é o sentimento de desagrado ante a perspectiva de um mal, unido ao impulso de livrar-se do perigo, não a combatê-lo. O medo instintivo não requer conhecimento de um perigo iminente."<sup>61</sup>

O próprio texto refere-se à emoção de Barbara como "terror", (p. 322) "pavor" (p. 322) e "instinto reacionário".(p. 322). De acordo com Feijó, o medo pressiona a mente e dita um comportamento.<sup>62</sup> Dessa maneira, as idéias são motivadas e desencadeiam complexas operações no organismo resultando em determinado comportamento.<sup>62</sup>

Interessante observarmos, neste mesmo contexto, que quando Barbara desperta de suas convulsões, 'uma mudança considerável pareceu colocar-se em suas emoções. Ela colocou seus braços ao redor do marido e com terror, beijou-o repetidas vezes, finalmente explodindo em lágrimas'. (p. 322). Jurou amor ao marido e ódio a Willowes e sua memória. (p. 322). Afirma não suportar a lembrança do ex-marido, e sente-se envergonhada por ter se revelado tão "depravada". (p. 322). Quando Uplandtowers promete que jamais colocará a estátua diante dela novamente, Barbara jura amá-lo 'como se temesse que a reprimenda lhe fosse aplicada mais uma vez' (p.322) prometendo além disso, 'nunca sonhar sequer pensar um único pensamento que se parecesse com deslealdade a seu voto de casamento'. (p. 322). Surge então, uma Barbara capaz de um novo comportamento, ditado inteiramente pela pressão do medo sobre a mente:

*The strange thing now was this fictitious love wrung from her by terror took on, through mere habit of enactment, a certain quality of reality. A servile mood of attachment to the Earl became distinctly visible in her contemporaneously with an actual dislike for her late husband's memory. (p. 322).*

Mesmo depois que a estátua foi removida, esta afeição continuou e a repulsa pelo ex-marido se intensificou: " *How fright could have*

*effected such a change of idiosyncrasy learned physicians alone can say; but I believe such cases of reactionary instinct are not unknown.* (p. 322). O 'tratamento' de Uplandtowers parece ter funcionado, mas com sérios efeitos colaterais, pois Barbara se apegou de tal forma a ele que por sua própria vontade ela não sairia de seu campo visual sequer por um momento. (p. 322). O apego era de tal forma neurótico, que chega a ser surpreendente:

*She would have no sitting-room apart from his, though she could not help starting when he entered suddenly to her. Her eyes were wellnigh always fixed upon him. If he drove out, she wished to go with him; his slightest civilities to other women made her frantically jealous; till at length her very fidelity became a burden to him, absorbing his time, and curtailing his liberty, and causing him to curse and swear. If he ever spoke sharply to her now, she did not revenge herself by flying off to a mental world of her own; all that affection for another, which had provided her with a resource, was now a cold black cinder.* (pp. 322, 323).

A curiosa reação de Barbara, resultante da crueldade do marido determinado a ser amado para ter finalmente seu herdeiro, de maneira alguma se revela positiva, pois Barbara morre de exaustão física e mental, depois de dar à luz onze crianças em nove anos, entre as quais só uma do sexo feminino sobreviveu. (pp. 318,323). Ademais, o estudo de Feijó nos revela que a vida de um indivíduo só tem significado para ele mesmo quando ele permanece perceptivo.<sup>63</sup> A individualidade daquele que adormeceu e acordou em estado amnésico perde todas as suas características perceptivas, mesmo considerando que ainda continua vivo.<sup>64</sup> Instintivamente, o ser humano busca soluções para os problemas que desequilibram sua estabilidade e não raro conseguem alcançá-las independente de suas conseqüências.

Em "Barbara of the House of Grebe", a personagem consegue

encontrar uma fórmula filosoficamente compatível, isto é, pelo menos o suficiente para satisfazer sua mente, através de uma deformada percepção existencial. Perdendo Willowes e a sua imagem, 'a terna porém vazia Condessa' (p. 323) acomoda-se a outra fantasia:

*O Instinto Estabilizador em tais circunstâncias, isto é, quando o objeto afetivo parece definitivamente perdido, poderá criar idéias próximas do desespero, uma vez que a resposta elucidatória ou acomodadora, produzida pela capacidade da mente, muitas vezes se torna difícil de atingir. Porém, algumas destas idéias são absorvidas com certa rapidez, envoltas simuladamente através de outras convicções anteriormente adquiridas pelo indivíduo, como a religião, a passividade ou a transferência, resultando na respectiva atenuação da dor por acentuado e masoquístico sentimento de renúncia. É comum o apego à idéia de continuidade através da idolatria do objeto, e a introjeção do sofrimento num processo de rejeição das proposições reais, captadas pelo consciente. Neste caso, o indivíduo ao invés da idolatria encontrará imagens acomodatórias em fantasias e ilusões de múltiplos aspectos, estabelecendo-se, de qualquer forma, inconscientemente, o conflito entre o sentimento pela ausência do objeto afetivo...*<sup>64</sup>

Freud falou de 'satisfações substitutivas' que diminuem as decepções, as frustrações e os sofrimentos, que entram em ação quando a vida tal como ela é torna-se dura demais para nós.<sup>64</sup>

Em suma, pela perda sucessiva do objeto amado, primeiro Willowes e depois a sua imagem recuperada através da estátua, o Instinto Estabilizador de Barbara utiliza-se de todo poder de pressão sobre a mente e prossegue em outra busca satisfatória. Barbara transfere sua idolatria pela estátua para o marido, e acomoda-se nessa ilusão. Essa situação envolve todo um complexo psíquico por uma insuficiência da mente em captar a imagem satisfatória.

No mecanismo que envolve as relações afetivas, um

consciente frustrado pela perda de um objeto amado ou sua imagem pode ser induzido à imaginar seu auto-extermínio e até mesmo sua consumação.<sup>65</sup> Em manifestações afetivas, Feijó revela que "os rompimentos deixam margem para que o indivíduo possa imaginar situações capazes de proporcionar a recuperação do objeto amado."<sup>65</sup> Diante desse mecanismo de reações afetivas, uma resposta para a insuficiência de Barbara poderia manifestar-se através de uma forma mais saudável de compensação, ou seja, através dos muitos filhos que tem. Contudo, metade das crianças nasceu prematuramente, ou morreram com apenas alguns dias de vida (p. 323), apenas uma tendo sobrevivido, justamente a que lhe custou a vida.

Assim, sofrendo tantas e sucessivas perdas, Barbara tinha realmente poucas possibilidades de chegar a um equilíbrio emocional. Chamamos atenção ao desfecho tipicamente hardiano, onde a personagem é conduzida pelo marido para restabelecer-se fisicamente, *coincidentemente* na Itália, onde ocorrera o acidente que deformara Willows (p. 323). Morrendo algum tempo depois de sua chegada em Florença, não deixa ao marido nenhum herdeiro: "*Contrary to expectation, the Earl of Uplandtowers did not marry again. Such affection as existed in him - strange, hard, brutal as it was - seemed untransferable, and the title, as is known, passed at his death to his nephew.*" (p. 323).

Não podemos deixar de lembrar dos famosos versos de Vinicius de Moraes: "Louco amor meu que quando toca, fere / E quando fere vibra, mas prefere / Ferir a fenecer - e vive a esmo..."<sup>66</sup>



NOTAS

<sup>1</sup>F.B. Pinion, *A Hardy Companion* (New York, The Macmillan Press LTD, 1976), p. 76.

<sup>2</sup>Ibid., pp. 80,81.

<sup>3</sup>Ibid., p. 76.

<sup>4</sup>Ibid., p. 542.

<sup>5</sup>Charles E. May, "Hardy's Diabolical Dames: A Generic Consideration" (1974), pp. 307-321.

<sup>6</sup>Ibid., p. 307.

<sup>7</sup>Ibid., p. 309.

<sup>8</sup>Ibid., p. 310. A velha palavra "Wessex" é aplicável a uma parte do sul da Inglaterra especificamente, que tem sido objeto da preocupação de Thomas Hardy em seus romances e contos rústicos. 'Wessex' foi retomada pelo autor e transformada segundo as necessidades de seu universo ficcional: *the horizons and landscapes of a partly real, partly dream-country*" H.B. Grimsditch, *Character and Environment in the Novels of Thomas Hardy* (London, Russel & Russel, 1962), p. 73.

<sup>9</sup>May, p. 311.

<sup>10</sup>Ibid., pp. 311,312.

<sup>11</sup>Edward Leeson, *The Bedside Thomas Hardy* (New York, St. Martin's Press, 1976), pp. 296-234 - ênfase acrescentada. Gostaríamos de observar que ao longo de nosso trabalho as citações serão feitas em itálico e virão acompanhadas do número da página (onde couber), evitando assim, um eventual excesso no número de notas.

<sup>12</sup>Pinion, pp. 152-161.

<sup>13</sup>Citado por Ivar Feijó, *Como Funciona a Mente Humana* (Curitiba, PAN, 1983).

<sup>14</sup>Feijó, pp. 110,111. A estrutura da vida mental é retomada por Feijó, que elimina em parte a terminologia clínica, tornando a teoria do psiquismo um conhecimento acessível. Ele nos informa que o âmago de nosso ser é formado pelo obscuro Id, que não tem comunicação direta com o mundo externo e só é acessível, mesmo ao nosso conhecimento, mediante outro

agente. Dentro desse Id operam os instintos orgânicos que são eles próprios compostos da união de duas forças primárias (Eros e destrutividade) em proporções que variam e diferem umas das outras por sua relação com órgãos ou sistema de órgãos. O único e exclusivo impulso de tais instintos é no sentido da satisfação, [ daí o 'princípio do prazer' e o Instinto Estabilizador ] a qual se espera que surja de certas modificações nos órgãos, com o auxílio de objetos do mundo externo. Mas a satisfação imediata e desregrada dos instintos, tal como Id exige, conduziria freqüentemente a perigosos conflitos com o mundo externo e à extinção. Isso acontece pois o Id desconhece a solicitude acerca de garantia de sobrevivência e desconhece igualmente a ansiedade. Com referência aos acontecimentos externos, desempenha essa missão por dar-se conta dos estímulos armazenando experiência sobre eles (na memória), evitando estímulos excessivamente intensos (mediante a fuga), lidando com os estímulos moderados (através da adaptação) e, finalmente, aprendendo a produzir modificações convenientes ao mundo externo em seu próprio benefício (através da atividade). Com relação aos acontecimentos internos, em relação ao Id, ele desempenha essa missão obtendo controle sobre as exigências dos instintos, decidindo se elas devem ou não ser satisfeitas, adiando essa satisfação para circunstâncias favoráveis no mundo externo ou suprimindo inteiramente as suas excitações. É dirigido, em sua atividade, pela consideração das tensões produzidas pelos estímulos, estejam essas tensões nele presentes ou sejam nele introduzidas. A elevação dessas tensões é, em geral, sentida como desprazer e o seu abaixamento como prazer.

<sup>15</sup> Sergio Paulo Rouanet, *A Razão Cativa; as Ilusões da Consciência: de Platão a Freud* (São Paulo, Brasiliense, 1985), 316p.

<sup>16</sup> Feijó, p. 61.

<sup>17</sup> W.E.Houghton, *The Victorian Frame of Mind* (London, Yale University Press, 1973), 467p.

<sup>18</sup> Feijó, p. 61.

<sup>19</sup> D.R.Pitta, *O Imaginário e a Simbologia da Passagem* (Recife, Massangana, 1984), 123p.

<sup>20</sup> Feijó, p. 81.

<sup>21</sup> Ibid., pp. 80-82.

<sup>22</sup> Rouanet, p. 22.

<sup>23</sup>Rouanet, pp. 22,23.

<sup>24</sup>Ibid., p. 201.

<sup>25</sup>Ibid., pp. 122,161,201,123-125.

<sup>26</sup>Feijó, pp. 120,121,131.

<sup>27</sup>Ibid., p. 137.

<sup>28</sup>Ibid., p. 61.

<sup>29</sup>Houghton, pp. 282,283.

<sup>30</sup>Citado por Feijó, p. 142.

<sup>31</sup>Feijó, p. 143.

<sup>32</sup>Ibid., p. 40.

<sup>33</sup>Pitta, p. 25.

<sup>34</sup>Ibid., pp. 35,36.

<sup>35</sup>Ibid., p. 37

<sup>36</sup>Ibid., p. 38.

<sup>37</sup>Ibid., pp. 38,39.

<sup>38</sup>Ibid., pp. 38,39,49.

<sup>39</sup>Ibid., p. 36

<sup>40</sup>Houghton, pp. 282-284.

<sup>41</sup>Pitta, p. 40.

<sup>42</sup>Feijó, p. 81.

<sup>43</sup>Ibid., p. 80.

<sup>44</sup>Ibid., pp. 80-82.

<sup>45</sup>Ibid., pp. 97,101.

<sup>46</sup>Rouanet, p. 201.

<sup>47</sup>Ibid., p. 122.

<sup>48</sup> Rouanet, p. 122.

<sup>49</sup> Ibid., p. 165.

<sup>50</sup> Ibid., p. 201.

<sup>51</sup> Ibid., p. 122.

<sup>52</sup> Ibid., p. 123.

<sup>53</sup> Ibid., p. 124.

<sup>54</sup> Ibid., p. 125.

<sup>55</sup> Ibid., p. 128.

<sup>56</sup> Ibid., pp. 128,129.

<sup>57</sup> Ibid., p. 199.

<sup>58</sup> Ibid., p. 200.

<sup>59</sup> Ibid., p. 204.

<sup>60</sup> Ibid., p. 226.

<sup>61</sup> Feijó, p. 120.

<sup>62</sup> Ibid., p. 131.

<sup>63</sup> Ibid., p. 128.

<sup>64</sup> Ibid., p. 133.

<sup>65</sup> Ibid., p. 137.

<sup>66</sup> Vinicius de Moraes, *Antologia Poética* (Rio de Janeiro, Livraria José Olímpio Editora, 1979), p. 98.

- 2ª PARTE

"AN IMAGINATIVE WOMAN"

B. "An Imaginative Woman"

Sua máscara projeta uma imagem correta, adequada e eficiente. As emoções cuidadosamente controladas, os desejos devidamente selecionados, os ideais eficientemente adequados, cumpre suas funções. O corpo ferido, a sexualidade reprimida, o coração partido, distribuiu um amor contido. Convive com as vicissitudes sem saber como incorporá-las à sua história. O sucesso e o fracasso confundem-se nela, numa sensação difusa de inadequação. Ataca para mostrar-se viva, defende-se para não morrer. O estupor toma conta de sua alma.

Malvina Muszkat

Em "Barbara of the House of Grebe" mostramos como o pensamento da protagonista foi capaz de transformar o Real e criar um universo fictício, afastando-a assim, de um confronto direto com uma experiência traumática. Para Barbara, a Imaginação é uma forma de defesa psíquica que contribui para ocultar, deformar ou falsificar determinadas vivências.

Em "An Imaginative Woman" nos deparamos com uma sutil caracterização de outra mulher que também perdeu a dimensão do Real. Fascinada e comprometida com a extensão de sua imaginação, inspira-se nela, seja para exercê-la ou utilizá-la como salvo conduto para a vida. Como compreender esse fenômeno? Como justificá-lo? As questões de Ella Marchmill são as questões das mulheres em todos os tempos. Daí o porquê de " 'an' imaginative woman" e não " 'the' imaginative woman". A pergunta sobre a identidade feminina tem sido uma constante. O que dará à mulher condições de compreender a si mesma? ou de sentir-se coerente com suas próprias atitudes?

Ella reconheceu a desigualdade de suas condições dentro de seu contexto cultural e se dispôs, consciente ou inconscientemente, a se lançar em uma luta psicológica buscando um nova maneira de se

conduzir existencialmente.

Desde os tempos vitorianos, tem-se evidenciado uma reação ao sistema de estratificação que discrimina socialmente os seus membros de acordo com sua identidade sexual. Tem-se procurado uma forma de reação à segregação social que posiciona a mulher como hierarquicamente inferior ao homem, dificultando e muitas vezes impedindo seu acesso ao prestígio dentro da comunidade. Essa discriminação, é no entanto, muito sutil, disfarçada sob a crença de tradições judaico-cristãs que, ao longo dos séculos, vêm atribuindo à mulher "a sagrada vocação da maternidade" como função prioritária, senão máxima. Esse fato cria a falsa ilusão de que a mulher é "igual, porém diferente", justificando plenamente uma evidente atribuição de valores.

Imbuída assim de tamanha responsabilidade, a mulher acomodou-se com seu dominador, perpetuando o seu papel social. Esse fenômeno sugere que durante todos estes séculos, a mulher identificou-se ingenuamente com a repressão cultural de seus desejos e de seus dotes sexuais e intelectuais. Ligada à tarefas diárias resultantes da procriação e preocupada com o bom desenvolvimento da família, a mulher passou a exercer um pensamento prático. Em decorrência disso, perdeu gradativamente o seu espaço na sociedade, selando, desta forma, o surgimento do que se define como "mentalidade feminina", que, por sua vez, quase que imperceptivelmente, passou a ser um rótulo discriminatório plenamente assumido. Essa ideologia da 'mulher-sem-logos' tem se sustentado graças à existência de uma necessidade moral já firmemente estabelecida: a repressão.

"An Imaginative Woman" nos presenteia, com sensibilíssima caracterização; não apenas um retrato de época, mas a 'realidade' de uma época. Devassar a individualidade de Ella, ir até o fundo de suas mais terríveis verdades, envolver-nos com o ritmo de seus processos mentais, por mais complexos que eles se revelem, significa para nosso estudo uma tentativa de aproximação com a realidade social e individual da personagem. Isto significa, que uma melhor

compreensão de seu conflito implica em uma análise da formação do pensamento vitoriano que nos chega através de Walter E. Houghton em *The Victorian Frame of Mind*.<sup>1</sup> Desta obra extensiva aproveitamos uma descrição da família tradicionalmente vitoriana e suas noções de estabilidade e conservadorismo. Após situarmos as personagens de "An Imaginative Woman" neste contexto histórico recorreremos à *Distance and Desire* de J. Hillis Miller apresentando uma visão hardiana da colocação de suas personagens em face das exigências de seu contexto social, referindo-se à fixação de Ella ao poeta como uma forma de "mediated desire",<sup>2</sup> e, desta maneira, as noções de Hardy sobre a afetividade são apresentadas através de seu conceito sobre uma relação existente entre a distância e o desejo. Além disso, para nos envolvermos mais profundamente com a problemática de Ella, recorreremos ainda à análise das afetividades humanas feitas por Ivar Feijó, apresentando a "teoria dos contrários" em *Como Funciona a Mente Humana*.<sup>3</sup>

A "teoria da repressão" estudada por Malvina Muszkat, em *Identidade Feminina*,<sup>4</sup> é aplicada à personagem e desenvolvida, em virtude de uma noção de "fantasia" como uma segunda realidade que procuramos aplicar a Ella no conto. Também a simbologia do "princípio feminino" exposto por Roberto Sicuteri em *Lilith: A Lua Negra*<sup>5</sup> é aplicada ao conto, juntamente com a simbologia bíblica que na estória surge através de uma paráfrase do Cântico dos Cânticos. Da obra de Rudolf Steiner, *A Ciência Oculta* retiramos noções como "cognição imaginária", "cognição objetiva" e a "teoria do corpo inanimado"<sup>6</sup> para explorar idéias que nos conduzem ao "realismo fantástico" de Louis Pauwels.<sup>7</sup> Ainda, as "coincidências significativas" e a idéia da "sincronicidade" são investigadas em nossa leitura de "An Imaginative Woman" para uma análise mais completa da obra hardiana.<sup>8</sup> A noção da "reciprocidade" que é estudada por Zelita Seabra complementa as idéias de Sergio Paulo Rouanet apresentadas em *A Razão Cativa*.<sup>9</sup> Desta obra retiramos as noções de "identificação", "projeção", "imaginação", "fantasia", "falso pensamento", "animismo", e a idéia de que as paixões humanas podem interferir no conhecimento.<sup>9</sup>



A variação das "fantasias do sobrenatural" apresentadas por W. R. Irwing, em *The Game of the Impossible*, e a "quebra realista" estudada por Rosemary Jackson, em *Fantasy*, juntamente com as funções do "duplo" descritas por Christine Brooke-Rose em *The Rhetoric of the Unreal*, completam a análise do conflito de Ella em "An Imaginative Woman".<sup>10</sup>

É então que surge, saída de uma vasta galeria de personagens femininas na obra de Thomas Hardy.

#### Ella - uma mulher imaginativa

As linhas iniciais de "An Imaginative Woman" chamam nossa atenção porque, muito a propósito, estão centradas em William Marchmill e a esposa sem nome, que com seus filhos passeiam pela praia. (p. 154).

De maneira quase despretenciosa, Hardy nos coloca em confronto com o retrato da estrutura social de uma época: a família vitoriana que no conto é representada em primeiro lugar por "William Marchmill", seguido por sua esposa, e então seus filhos:

*When William Marchmill had finished his inquiries for lodgings at the well-known watering-place of Solentsea in Upper Wesssex, he returned to the hotel to find his wife. She, with the children, had rambled along the shore, and Marchmill followed in the direction indicated by the military-looking hall-porter. (p.154 - ênfase acrescentada).*

Walter E. Houghton, em seu estudo *The Victorian Frame of Mind* nos revela de maneira bastante extensiva a verdadeira situação de um lar tipicamente vitoriano.<sup>11</sup> Houghton aponta o fato de que a vida vitoriana era centrada na família e o papel da

mulher era predominantemente doméstico. O lar devia ser supostamente um abrigo contra as ansiedades da vida 'moderna', um lugar sagrado onde predominam os valores morais e espirituais sobre espíritos críticos destrutivos que surgiam na época. Evitando o confronto com quaisquer questionamentos, os vitorianos agarrava-se mais e mais às crenças tradicionais, das quais a estabilidade, dependia e que estavam sendo discutidas na época.<sup>11</sup> Sabemos que haviam três conceitos sobre a mulher durante este período: *"The submissive wife whose whole excuse for being was to love, honor, obey - her lord and master, and to manage his household and bring up his children."*<sup>11</sup> Com estas responsabilidades, sua vida e personalidade diferiam completamente da do marido, o que transparece em um trecho de uma obra que é citada por Houghton:

*Man for the field and woman for the hearth;  
Man for the sword, and for the needle she;  
Man with the head, and woman with the heart;  
Man to command, and woman to obey;  
All else confusion.*<sup>12</sup>

Certamente que tal visão conservadora possuía, em contrapartida, uma visão mediadora: *"But the woman's power is for rule, not for battle, - and her intellect is not for invention or creation, but for sweet ordering, arrangement, and decision."*<sup>13</sup> No contexto desta sociedade onde a mulher possui responsabilidades domésticas e, além de ter filhos, precisa obedecer ao marido, a despeito de sua vontade, nos surpreende que Ella tenha direito de sonhar e ter emoções:

*... she had kept her heart alive by pitying herself; and letting off her delicate and ethereal emotions in imaginative occupations, day-dreams, and night-sighs, which perhaps would not much have disturbed William if he had known of them (p.155 - ênfase acrescentada).*

De fato, o texto nos oferece inúmeras evidências de que a vida de Ella era desagradavelmente monótona, conforme observamos:

*Herself the only daughter of a struggling man of letters, she had during the last year or two taken to writing poems, in an endeavour to find a congenial channel in which to let flow her painfully embayed emotions, whose former limpidity and sparkle seemed departing in the stagnation caused by the routine of a practical household and the gloom of bearing children to a commonplace father.*  
(p.158 - ênfase acrescentada).

Em outra passagem, lemos que 'a vida de Ella, pelo menos a exterior, era bastante monótona' (p.162). A referência a uma vida exterior, pressupõe a existência de uma interior. A vida interior da protagonista é riquíssima de sonhos e devaneios (pp.155, 162), mas a vida cotidiana, era aborrecida pela estagnação da rotina. Hardy nos diz que "Ella's life was lonely here, as the suburban life is apt to be" (p.171). Não podemos deixar de considerar, diante de tal referência, a análise de J. Hillis Miller:

*BEFORE FASCINATION, and presupposed by it, is boredom. Hardy's protagonists are usually encountered at a time when they have already committed themselves in marriage or in love but have tired of this commitment. Like all men, they live within the coercive context of nature and society. They have also before the reader meets them chosen one person out of all the world to be the focus of their lives. This relationship has gone awry, leaving them in a situation of exasperated boredom. They are encumbered by a great reservoir of unused emotions ready to precipitate itself on the first attractive person who comes along. Dissatisfaction and ennui have separated them from unselfconscious absorption in society.*<sup>14</sup>

Assim como Emma Bovary, Ella sonha com algum outro lugar, outras pessoas, alguma fonte distante de beleza em sua vida. Observando a sucessão natural das coisas, percebe que seu ritmo monótono já não preenche suas necessidades emocionais. Isto nos fica evidente quando o autor nos expõe as diferenças do casal:

*In age well-balanced, in personal appearance fairly matched, and in domestic requirements comformable, in temper this couple differed, though even here they did not often clash, he being equable, if not limphatic, and she decidedly nervous and sanguine. It was to their tastes and fancies, those smallest, greatest particulars that no common dominator could be applied. (p. 154).*

Marchmill considerava os gostos e inclinações de sua esposa "somewhat silly" (p.154) enquanto, por sua vez, Ella considerava as dele "sordid and material" (p.154). Um fabricante de armas, dedicado a sua profissão (p.155), a despeito de qualquer diferença que porventura entre o casal se interpusesse, Marchmill era "usually kind and tolerant to her" (p.155).

A racionalidade da personagem é enfatizada quando Hardy descreve a precariedade de seu relacionamento emocional com o marido conseqüente de um casamento por conveniência:

*Indeed, the necessity of getting life-leased at all cost, a cardinal virtue which all good mothers teach, kept her from thinking of it all till she had closed with William, had passed the honeymoon, and reached the reflecting stage. Then, like a person who has stumbled upon some object in the dark, she wondered what she had got; mentally walked around it, estimated it; whether it were rare or common; contained gold, silver, or lead; were a clog or a pedestal, everything to her or nothing (p.155 - ênfase acrescentada).*

No estudo de Ivar Feijó sobre o mecanismo que envolve as relações afetivas, algumas delas podem ser reconhecidas, como a "Teoria dos Contrários". O ideal proposto pelo inconsciente, segundo afirma Feijó, raramente é atingido e isso dificulta a plena satisfação afetiva. Mesmo assim, a simbiose entre os sexos opostos é primordial para uma estabilidade, o que justifica uma busca no caso desta não ser conseguida. Diz Feijó que "em criaturas normais, esta busca, através do Instinto Estabilizador, cessará apenas quando houver o estado satisfatório que pode ser parcial, relativo ou absoluto. Os acertos e desacertos simbióticos são originados por causas variáveis. A própria natureza do indivíduo pode ser apontada como causa."<sup>15</sup> E mais:

*Deste modo, a acomodação afetiva, embora o ideal inconsciente exista, fica grandemente prejudicada por estes vícios que confundem a mente na captação das imagens obtidas pela pressão do Instinto Estabilizador. A simbiose pode se tornar incompleta pelos interesses econômicos ou sociais, entre outros fatores, produzidos pelo aprendizado. Um objeto que tenha como prioridade circunstancial estabilizar-se economicamente poderá opor-se às pressões do Instinto Estabilizador, aceitando imagens distintas do ideal inconsciente, cedendo às pressões viciadas do seu meio-ambiente. O desequilíbrio emocional persistirá, resultando num exaustivo processo de insatisfação.*<sup>15</sup>

Ainda no contexto do relacionamento do casal Marchmill, podemos observar que na sociedade vitoriana, sexo era um segredo, conforme salienta Houghton.<sup>16</sup> O ato sexual "was associated by many wives only with a duty and by most husbands with a necessary if pleasurable yielding to one's baser nature: by few, therefore, with an innocent and joyful experience."<sup>16</sup> O casal Marchmill, romanticamente incompatível, era fértil e distante (pp.154, 155, 168). Inquestionavelmente, uma forma de relacionamento que de

maneira alguma conforma -se à impressionável e palpitante criatura que é Ella. (p.155). Apesar de suas delicadas e etéreas emoções, seus devaneios, suas fantasias e suspiros, conserva "that marvellously bright and liquid sparkle in each pupil which characterizes persons of Ella's cast of soul, and is too often a cause of heart-ache to the possessor's male friends, ultimately sometimes to herself." (p.155 - ênfase acrescentada).

Essa tão enfatizada insatisfação emocional de Ella é bastante importante no estudo do conflito do conto, pois é responsável pelo posterior desequilíbrio que a protagonista sofre na incapacidade que demonstra de perceber o real. Ivar Feijó estuda e justifica fatos sobre o comportamento dos seres humanos. Dentro do capítulo "O Instinto Estabilizador no Relacionamento Afetivo" temos a seguinte passagem:

*A complexidade que envolve nossa afetividade vai muitíssimo além de um simples comportamento instintivo sexual e procriativo. Do mesmo modo que se buscam imagens para atenuar o desequilíbrio do homem perante as questões de sua adaptação ao meio-ambiente o indivíduo, frustrado em suas relações afetivas, instintivamente buscará resposta às suas indagações, decorrentes de um estado de insatisfação, até encontrar a que melhor o satisfaça, mesmo que momentaneamente; pois em geral, a resposta obtida, por não devolver de imediato o objeto afetivo será substituída por imagens, quando esta ou aquela esgota sua capacidade de manter o equilíbrio.*

Sendo assim, não nos surpreendemos quando a monotonia criada pela indiferença e falta de romantismo do marido conduzem-na à uma forma peculiar de afeição: Ella apaixona-se por um poeta a quem nunca encontra. Notavelmente diferente das mulheres descritas por Houghton na sociedade vitoriana, é suscetível às paixões, embora as viva platonicamente na estória. E conforme demonstra o

Estudo de Feijó, sua frustração a leva a substituir uma afeição da qual não é alvo por imagens.<sup>18</sup> (p. 155). Estas imagens estão presentes na fantasia que cria para si como defesa, bastante semelhante a Barbara em "Barbara of the House of Grebe" e começa a tomar corpo da seguinte maneira:

*Ella was more than a multiplier of her kind, and latterly she had begun to feel the old afflatus once more. And now by and odd conjunction she found herself in the room of Robert Trewe. (p.160).*

Estar no quarto do poeta desconhecido, desencadeia em Ella uma série de sensações eróticas até então reprimidas. A princípio, é possuída "by an inner flame which left her hardly conscious of what was proceeding around her." (p.162). A medida que mais e mais conhece o mundo de Robert Trewe, fica mais e mais desconcertada. A descrição de Hardy deste estranho fascínio demonstra admiravelmente a atração irresistível que os sinais da existência de uma outra pessoa pode exercer sobre alguém. Oferece também um exemplo da precipitação espontânea de uma emoção latente não dirigida ao amado, mas na evidência muda de que "de alguma forma", em algum lugar, "o Outro" existe. Miller chama esta fixação amorosa de Ella pelo poeta desconhecido de "mediated desire",<sup>19</sup> e aponta a seguinte passagem como a mais reveladora dessa 'mediação':

*The personal element in the magnetic attraction exercised by this circumambient, unapproachable master of hers was so much stronger than the intellectual and abstract that she could not understand it. To be sure, she was surrounded noon and night by his customary environment, which literally whispered of him to her at every moment; but he was a man she had never seen, and*

*that all that moved her was the instinct to specialize a waiting emotion on the first fit thing that came to hand did not, of course, suggest itself to Ella... (p.162)*

O que Miller chama de 'mediação', é a existência de um terceiro elemento do qual depende a afeição. No caso de Ella, a emoção era intensificada pela ausência do poeta.<sup>19</sup> O clímax de todas estas sensações, que a personagem vive em contacto com os objetos pessoais do jovem poeta, acontece quando finalmente admite para si mesma, que a sensação nada se assemelhava à curiosidade:

*In the natural way of passion under too practical conditions which civilization has devised for its fruition, her husband's love for her had not survived, except in the form of fitful friendship, any more than, or even so much as, her own for him; and, being a woman of very living ardours, that required sustenance of some sort, they were beginning to feed on this chancing material, which was, indeed, of a quality far better than chance usually offers: (p.162).*

O erotismo que brota em Ella pode ter suas raízes fundamentadas na sua condição social que, de maneira alguma, aceita a possibilidade da ruptura de uma união, por mais falida que estivesse. Desta forma, impossibilitando a mulher de encontrar outro companheiro, a sociedade torna-se "repressora". Como revela Houghton, *"equality was a far cry from the social and legal arrangements then existing between husband and wife; and liberty to escape from an unhappy marriage was almost impossible"*.<sup>20</sup> Atada a uma condição insatisfatória, tende a reprimir seus impulsos mais básicos que, no entanto, um dia se exteriorizam (pp. 159-179). Segundo Malvina Muszkat, a "repressão é um mecanismo psicológico típico da cultura patriarcal".<sup>21</sup> Prossegue:



*Freud a define como uma operação psíquica, que tende a fazer desaparecer da consciência um conteúdo desagradável ou inoportuno, condicionando a sua manifestação a dinâmicas inconscientes.*

*Coube ao homem do patriarcado reprimir seus conteúdos matriarcais e projetá-los na figura da mulher, seja para persegui-los, seja para protegê-los, justificando assim uma atitude paternalista e assumindo o poder sobre o grupo feminino. A cultura incorporou e promoveu o fenômeno tendendo a torná-lo irreversível.*

*Como no mito da Bela Adormecida, a mulher se entrega a um "sono profundo" embalada pelo sonho do Outro que virá para amá-la e protegê-la; assim a "filhinha do Papai" esperará, eternamente se necessário, pelo príncipe encantado, que dará razão e sentido à sua existência.<sup>21</sup>*

Parece-nos que tal teoria da 'repressão' pode ser aplicada à Ella. Percebendo-se desligada emocionalmente do marido, elimina de sua consciência os seus impulsos eróticos. Mergulha então, em um "sono profundo", sonhando com o Outro, que afinal surge na figura de Trewe. Contudo, surpreende-nos a noção do que Emma Jung define como "mentalidade feminina",<sup>22</sup> que desenvolve-se em virtude da inferiorização da mulher no contexto social:

*... manifesta um caráter subdesenvolvido, infantil ou primitivo: em vez de sede de conhecimento, curiosidade; em vez de julgamento, preconceito; em vez de pensamento, imaginação ou fantasia; em vez de vontade, desejo.<sup>23</sup>*

Deparamo-nos aqui, (em uma descrição interpretada como uma verdade científica), com a idéia de que o desejo e a fantasia podem caracterizar perfeitamente uma mentalidade influenciada por uma instituição repressora, o que sem dúvida, ajusta-se a Ella,

conforme vimos tentando evidenciar.

Ao viver sua fantasia como uma segunda realidade, consideramos mais uma vez os dois temas que interligados, delineiam a obra de Hardy com bastante frequência: a distância e o desejo, já citados. Miller observa que para as personagens de Hardy, a distância acaba sendo a fonte do desejo, que age como uma energia que tenta transformar a distância em proximidade.<sup>24</sup> Desta forma, quando observamos o comportamento de Ella, percebemos que é precisamente esta situação que gera o amor na protagonista, visto que nunca consegue um contato com o poeta, apesar das suas ávidas tentativas (pp. 164, 170, 171, 172).

Tais tentativas, acionadas pelo seu "desejo", na verdade ilustram a idéia de que havia em Ella a necessidade de preencher sua carência emocional não apenas platonicamente, mas também fisicamente. Miller analisa, esta busca a uma proximidade, da seguinte maneira:

*The experience of an "emotional void" within, a distance of oneself from oneself, drives his characters to seek possession of another person. To possess the beloved would be to replace separation by presence, emptiness by a substantial self.*

Na tentativa de preencher este "emotional void within", Ella lança-se em direção ao poeta na figura de John Ivy, que é ela mesma usando uma identidade falsa. Malvina Muszkat desenvolve precisamente essa idéia da perda ou troca de identidade.<sup>26</sup> No conto, o problema começa a se intensificar quando Ella veste as roupas do poeta e admira nele qualidades que não possui. No mecanismo das relações afetivas, Jung observa que "uma simbiose afetiva perfeita é encontrada através da união de tipos extrovertidos e introvertidos".<sup>27</sup> Isto acontece, pois

*o valor de um é o desvalor de outro, muito embora chame a atenção para as dificuldades em classificar os indivíduos introvertidos e extrovertidos, admitindo também que nenhum ser humano é exclusivamente extrovertido. Esta constatação, por sua vez, gera contradições no comportamento afetivo dos indivíduos, exigindo cautela para uma análise das ações decorrentes. Seria bem mais fácil se, hipoteticamente, a simbiose não apresentasse a imponderabilidade, causada justamente pela ausência de pontos fixos e inalteráveis, pois os tipos extrovertidos e introvertidos, em determinadas circunstâncias sofrem inversões que se apresentam de forma a confundir a presença da extroversão ou introversão.*

No caso de Ella, a simbiose com o poeta acontece em outros termos, ou seja, através da 'identificação'. O que em Ella é deficiente, abunda em Robert Trewe, ou seja, o talento poético e a situação privilegiada em decorrência de seu sexo. (p.159). A idéia da identificação pode ser entendida através das próprias evidências textuais. Quando Ella começa a escrever poemas, assume um pseudônimo masculino (John Ivy) e os remete a várias revistas que possam por ventura publicá-los. (p.158). Por coincidência, um deles foi impresso juntamente com um poema de Trewe, visto que referiam-se ao mesmo tema: *"Both of them had, in fact, been struck by a tragic incident reported in the daily papers, and had used it simultaneously as an inspiration, the editor remarking in a note upon the coincidence, and that the excellence of both poems prompted to give them together "* (p.158 - ênfase acrescentada).

Desde que tal evento se sucedeu, *"Ella, otherwise John Ivy"* (p.158) começa a prestar atenção aos versos que levavam a assinatura de Trewe, *"who, with a man's unsusceptibility on the question of sex, had never once thought of passing himself off as a woman "* (p.158). Prosegue Hardy:

*To be sure, Mrs. Marchmill had satisfied*

*herself with a sort of reason for doing the contrary in her case; since nobody might believe in her inspiration if they found that the sentiments came from a pushing tradesman's wife, from the mother of three children by a matter-of-fact small-arms manufacturer. (p.159).*

A origem desta desordem em sua Identidade Feminina, repousa nas exigências de uma sociedade preconceituosa. Poderíamos pensar na possibilidade de que 'John Ivy' fosse apenas um pseudônimo, simplesmente um nome utilizado para determinados fins, sem maiores consequências para a estrutura emocional da personagem. No entanto, o texto nos diz que "*with sad and hopeless envy ... Ella ... Marchmill had often and often scanned the rival poet's work, so much stronger as it always was than her own feeble lines. She had imitated him, and her inability to touch his level would send her into fits of despondency.*" (p.159). Essa depressão se prolonga, até que um gesto de Trewe inspira a personagem a fazer o mesmo:

*This step onward had suggested to John Ivy the idea of collecting her pieces also, or at any rate of making up a book of her rhymes by adding many in manuscript to the few that had seen the light, for she had been able to get no great number into print (p.159 - ênfase acrescentada).*

A fusão das duas personalidades nos parece bem distinta, porém, não necessariamente preocupante, visto que John Ivy mora dentro de Ella, ou seja, são a mesma pessoa. Mas, a partir do momento, em que se sente movida a "viver" a atmosfera de Robert Trewe, outra forma de identificação se processa:

*Her eyes always grew wet when she thought*

*like that, and she turned to look at herself in the glass. His heart had beat inside that coat, and his brain had worked under that hat at levels of thought she would never reach. The consciousness of her weakness beside him made her feel quite sick (p.136 - ênfase acrescentada).*

Desta forma, percebemos que a "Teoria dos Contrários" parece ser o caso da simbiose afetiva de Ella com a imagem do poeta, pois a personalidade de ambos ao mesmo tempo que parece ser bastante semelhante, difere aos olhos de Ella, que inveja sua força. Quanto a isso, Feijó comenta que

*A idéia de que os opostos geram a energia para alimentar paixões se opõe, por completo, ao pensamento de alguns idealistas que ainda pensam que os casais de mais fácil adaptação serão justamente aqueles que se identificam por afinidades acentuadas. Talvez seja possível harmonizá-los, mas a carga energética poderá ser quase nula, resultando numa simbiose passiva, acomodada, incapaz de exercitar paixões envolventes. Os preconceitos e a própria passividade, com aparência de satisfação, muitas vezes causam a renúncia na busca do ideal e embora o Instinto Estabilizador continue pressionando, pela exigência de um consciente frustrado, os eventos não coincidem e a frustração prossegue por tempo indefinido.*

Com o desenrolar dos acontecimentos, é assim que Ella passa a sentir-se com relação a Trewe: *"She knew his thoughts and feelings as well as she knew her own; they were, in fact, the self-same thoughts and feelings as hers"* (p.167 - ênfase acrescentada).

A exaltação de Ella ao "princípio masculino" manifesta-se quando pensa que, por usar uma identidade masculina, teria a possibilidade de exercer livremente "as condutas masculinas", com suas características de aquisição de poder, livre competição e

status social.<sup>29</sup> Desta maneira, por salientar a superioridade masculina, inconscientemente acaba por promovê-la. Sente-se desconcertada com o fracasso de seu livro: "*A ruinous charge was made for costs of publication; a few reviews noticed her poor little volume; but nobody talked of it, nobody bought it, and it fell dead in a fortnight - if it had ever been alive*" (p. 159). Como seria possível que Robert Trewe conseguisse certa projeção ao publicar seu livro e "John Ivy" falhasse, se ambos possuíam o mesmo status social?

Então, vai em busca de uma terceira identidade, visto que Ella não se bastava a si mesma e John Ivy fracassara. Reata-lhe um certo Robert Trewe, que 'talvez' pudesse, de uma ou outra forma, completá-la. Essa procura que acaba em uma certa "fusão" de Ella com o poeta, é lembrada por Seabra e Muszkat:

*O mito do ser andrógono de Platão pode parecer, à primeira vista, ratificar a crença de que o encontro entre um homem e uma mulher se dá na busca de recuperar, um no outro, o seu complemento original. Porém, não podemos deixar de considerar que se trata de um discurso simbólico e, como tal, deve nos reportar ao mundo simbólico da linguagem mítica, fundamentalmente diferente do universo da linguagem convencional ao qual estamos acostumados a nos referir.*<sup>29</sup>

Essa suposição de que cada um é incompleto, e que só pode se completar no Outro, não apenas justifica a obsessiva busca de Ella ao poeta, como explica o posterior suicídio de Trewe, em virtude da impossibilidade de encontrar a companheira ideal:

*I have long dreamt of such an unattainable creature, as you know; and she, this undiscoverable, elusive one, inspired my last volume; the imaginary woman alone, for*

*in spite of what has been said in some quarters, there is no real woman behind the title. She has continued to the last unrevealed, unmet, unwon (p.176).*

De acordo com Malvina Muszkat, existe uma "realidade interpessoal", ou seja, "o encontro entre dois seres", uma consequência dessa "incompletude".<sup>30</sup> Desta maneira, essa realidade interpessoal parece ser a causa das aflições dos protagonistas, que morrem por não terem encontrado o Outro.

Contudo, esta idéia de complementaridade pode também ser substituída pela da "reciprocidade".<sup>31</sup> Ela permite resgatar homem e mulher como seres antropológicos, (em oposição ao mítico de Platão), coexistindo na sua "alteridade",<sup>32</sup> e cuja realidade interpessoal define a condição e origem para a percepção de si mesmo.<sup>32</sup> Essa identificação de si mesmo, só existe através do encontro com o Outro, e realiza-se num determinado momento histórico-cultural entre dois seres que lutam pela existência.<sup>32</sup> A nível social, é através da interação recíproca com o Outro que o Eu se dá conta de si; à nível individual, será através da relação do Eu (Ego) com o Outro (qualquer conteúdo psíquico fora da consciência) que é possível que a personalidade se desenvolva.<sup>32</sup>

Em "An Imaginative Woman", Ella não consegue identificar-se consigo mesma, pois não consegue encontrar o Outro. Conseqüentemente, as dimensões do 'masculino' e 'feminino' dentro dela, não são capazes de se inteirar, visto que tal possibilidade pressupõe o 'princípio da reciprocidade', que a personagem não vivencia. Uma outra evidência da identificação, reciprocidade, alteridade ou seja lá que nome queiramos dar, ao que afinal não acontece, é evidenciada de outras maneiras no conto. Essa identificação pode ser sentida como "possibilidade" até mesmo na maneira como Hardy joga com o nome das personagens. Até saber da presença do poeta quando chega na casa da praia, Ella era tratada como Mrs. Marchmill, mas ao entrar em contato com o mundo do poeta,

torna-se "Ella Marchmill" em oposição a "Robert Trewe", como se esse nome lhe invocasse uma identidade mais completa. No entanto, enquanto 'Marchmill', Ella não é uma mulher perfeitamente identificada com ela mesma, pois está sob o jugo do marido.

Freud prevê a identificação também no contexto da fantasia.<sup>33</sup> Incorporando certas propriedades do objeto, (no caso o mundo de Trewe), ocorre o que o psicanalista chama "identificação defensiva".<sup>33</sup> Defensiva porque, se ocorre insatisfação, a identificação ajuda a reprimir, com extraordinária eficácia, as características indesejadas da real situação, ou seja, o desprazer que resulta da frustração imposta pela realidade exterior é compensado, no modo imaginário, pelos cenários em que a frustração é abolida. A "fantasia da identificação" é como uma estratégia do Ego que tornaria invisíveis as fontes geradoras do desprazer.<sup>33</sup>

Dessa maneira, compreendemos melhor o porquê ou a razão pela qual Ella alimenta tão intensamente uma fantasia por um homem desconhecido. Consciente de sua fragilidade (p. 155) entrega-se voluntariamente a um devaneio, ou seja desliga-se gradualmente da realidade, contemplando uma possibilidade de realização, mesmo que em outra dimensão - a Imaginação.<sup>34</sup> Por desligar-se parcialmente do 'concreto', Ella estrutura interiormente um cenário sem correspondência ou verificação na realidade. Temos por definição, que uma fantasia é a emanção da "atividade criadora do espírito, a combinação de elementos psíquicos carregados de energia, que de maneira alguma precisam ter correspondência na realidade externa."<sup>35</sup> A nova configuração que Ella dá a realidade é o que Freud chama de *imaginação*, ou *pensamento imaginário*. As idéias podem ou não ser verdadeiras, pois a fantasia é criação pura.

Alimentando noções românticas sobre o poeta (p. 162) Ella deixa que seu Ego seja conduzido pelo 'princípio do prazer', deixando de realizar as conexões exatas.<sup>37</sup> De natureza complexa, a *fantasia* tem recebido incontáveis definições, teorias, estudos, extendendo-se à psiquiatria e psicoterapia com três



significados: "uma capacidade psíquica, o processo pelo qual esta capacidade se exercita, e o produto de tal exercício."<sup>38</sup> Na esperança de esclarecer o conceito, Jung propôs distinções. Para ele, a fantasia é uma manifestação freqüente de energia psíquica, e a essência de seu estudo é assim expressada:

*This peculiar activity of the psyche, which can be explained neither as a reflexive reaction to sense-stimuli nor as an executive organ of eternal ideas is, like every vital process, a perpetually creative act. Each day new reality is created by the psyche. The only expression I can use for this activity is PHANTASY. Phantasy is not inextricably inter-related with other psychic functions. At one time it appears primordial, at another as the latest and most daring product of gathered knowledge. Phantasy, therefore, appears to me as the clearest expression of the specific activity. Before everything it is the creative activity whence issue the solution to all answerable questions; it is the mother of all possibilities, in which too the inner and outer worlds, like all psychological antithesis, are joined in living union. Phantasy it was and ever is which fashions the bridge between the irreconcilable claims of object and subject, of extraversion and introversion. 38*

Em um contexto de 'fantasia', como no caso de Ella, um ato de criação gera uma falsa percepção. Tal falsa percepção, por sua vez, impediria o Ego de registrar certas percepções externas, e de tomar consciência de certos conteúdos psíquicos. Este falso pensamento,<sup>39</sup> conseqüentemente, deformaria a realidade interna, e a do mundo circundante. Segundo Rouanet, e em concordância com a citação de Jung, quando "autocentrado, preso às suas estruturas narcisistas, ele [o sujeito] não consegue transitar para o princípio da realidade, e em vez de adaptar seu pensamento ao mundo exterior, adapta o mundo exterior

ao seu pensamento",<sup>39</sup> ou seja, cria "uma ponte" entre o possível e o impossível.

A causa apontada por Rouanet para a geração deste 'falso pensamento', repousa simplesmente no isolamento. Mesmo não especificando sua natureza, afirma que através do isolamento, "o pensamento é proibido de incluir uma percepção em sua rede associativa, o que o impede de levar em conta todos os elementos da realidade psíquica, mesmo quando os elementos 'isolados' permanecem conscientes." 40

De fato, isto é evidente em Ella. Recolhida ao seu próprio mundo, percebe o exterior de maneira inexata. Começa a rejeitar seus próprios filhos (p. 164) passando a vê-los de uma outra perspectiva, com "*a sudden sense of disgust at being reminded how plain-looking they were, like their father*" (p. 174). Além disso, quando Marchmill percebe que Ella chora pela mecha de cabelo de Trewe conseguida com a senhoria da casa onde o mesmo se instalava, lhe faz perguntas (p. 177). Ella "*wept over the portrait and secured it in her private drawer; the lock of hair she tied with white ribbon and put in her bosom, whence she drew it and kissed it every now and then in some unobserved nook*" (p. 177). Diante de tal cena, Marchmill questiona a natureza de seu gesto, em vista do que Ella reage:

'He's dead!' she murmured.

'Who?'

'I dont want to tell you, Will, just now, unless you insist!' she said, a sob hanging heavy in her voice.

'O, all right.'

'Do you mind my refusing? I will tell you some day ' (p. 177).

Observando os fatos, ou seja, as notícias do suicídio de um poeta na casa onde haviam estado em Solentsea e os fragmentos de conversas que ouvira sobre Trewe, Marchmill conclui que certamente era Trewe o objeto do melindre da esposa: "*How the devil did she get to know him? What sly animals women are!*" (p. 177) Quando Ella é seguida pelo marido e encontrada prostrada no túmulo do poeta, a reação de Marchmill é de indignação, enquanto Ella permanece reticente:

*'Ell, how silly this is!' he said indignantly. 'Running away from home - I never heard such a thing! Of course I am not jealous of this unfortunate man; but it is too ridiculous that you, a married woman with three children and a fourth coming, should go losing your head like this over a dead lover! ... Do you know you were locked in? You might not have been able to get out all night.'*

*She did not answer.*

*'I hope it didn't go far between you and him, for your own sake.'*

*'Don't insult me, Will ' (p. 179).*

Com o passar do meses , "*Ella seemed to be only too frequently in a sad and listless mood, which might almost have been called pining. The time was approaching when she would have to undergo the stress of childbirth for a fourth-time and that apparently did not tend to raise her spirits "* (p. 179). Perde assim, o interesse pela vida ao alimentar a certeza de que morrerá ao dar à luz (p. 177). Feijó nos revela que

*O indivíduo atingirá a satisfação com a idéia captada de que o objeto de seu afeto o abandonou, porque foi cometida esta ou aquela ação, da qual está arrependido. Mas, a*

*seguir, tal resposta poderá não mais satisfazer e o indivíduo ficará constantemente exercitando-se na analogia dos fatos que envolveram a separação. O indivíduo poderá, através da criatividade da mente, pressionada com insistência pelo Instinto Estabilizador, acomodar-se com a imagem captada de que nas próximas horas, dias, ou semanas, o objeto afetivo retornará para si. O equilíbrio emocional estará restabelecido e, se não ocorrer o esperado, poderá ainda se conformar com outras idéias estabilizadoras, aceitando a hipótese de ir ao encontro do objeto afetivo, e assim sucessivamente num processo de transposições. 41*

Com a absoluta certeza de que irá morrer, Ella demonstra sua impossibilidade de conviver com o verdadeiro perfil da realidade, o que resulta em uma "transformação".<sup>42</sup> Mais explicitamente, a atmosfera e a vida comum de Ella são transformadas, pois sua percepção deformada a leva a negar a realidade como esta se apresenta. Assim, ocorre a *fantasia do sobrenatural*.<sup>42</sup> Segundo W. R. Irwing, uma variação desta fantasia seria aquela na qual o poder de um ser é exercido sem que este esteja presente fisicamente.<sup>42</sup> No caso do poeta Robert Trewe, mesmo estando morto ou ausente, exerce grande poder sobre as emoções e reações de Ella. No conto, esta fantasia do sobrenatural é demonstrada de maneira bastante complexa. Ella conhece o mundo do poeta - versos, pensamentos, aposentos e "*spirit - strivings which had come to him in the dead of night... written up hastily by the light of the moon, the rays of the lamp, in the blue-grey dawn*" (p. 167). Tal mundo é obscuro e distante, transcendendo a realidade, mesmo que metaforicamente em versos:

*'Forms more real than living man,  
Nurslings of immortality' (p. 167)*

Após o suicídio de Trewe, é nesta transcendência que a personagem mergulha, sacramentando uma relação possível na abstração que culmina com a fusão dos seres em um espaço poético ( pp. 168, 172). É um além absoluto que libera Ella do "aqui", deixando de ser uma evasão, uma defesa psicológica.<sup>43</sup> Passa a ser um grupo de imagens muito particulares comandando as leis da 'possibilidade':

*All possibilities were over, the meeting  
was stultified. Yet it was almost visible to  
her in her fantasy even now, though it could  
never be substantiated -*

*'The hour which might have been, yet it  
might not be,  
Which man's and woman's heart conceived  
and bore,  
Yet whereof life was barren ' (p. 176).*

A sensação que temos de que Ella experimenta algo "diferente do real", que de maneira alguma chegamos a compreender, está presente simbolicamente em outra ocasião, logo que a família Marchmill se instala na casa de praia em Solentsea, onde Ella testa "os poderes refletores do espelho na porta do guarda-roupa" (p. 157). Para entendermos o fascínio que o espelho exerce sobre Ella, recorreremos a um dos mais conceituados estudos da quebra da unidade realista, apresentada por Leo Bersani na obra de Rosemary Jackson - *Fantasy: The Literature of Subversion*.<sup>44</sup> Neste estudo, Bersani emprega 'desejo' com uma conotação diferente do usual. A palavra refere-se a uma área de projeção humana que ultrapassa os limites de um eu centrado, definido socialmente e preso aos limites do tempo. É o desejo por alguma coisa mais, algo diferente do real.<sup>44</sup> Para explicar as conseqüências destruidoras do 'desejo', Bersani considera o uso metafórico do espelho nas teorias psicanalíticas da formação

social do "eu".<sup>44</sup> O estudioso enfatiza o espelho como um 'motivo' na literatura, uma metáfora da produção de outros eus. Como um produtor de distâncias, estabelece um espaço diferente onde as noções do eu atravessam mudanças radicais. O crítico define o espelho da seguinte maneira:

*... a special representation of an intuition  
that our being can never be enclosed within  
any present formulation - any formulation  
here and now - of our being.*<sup>44</sup>

Rosemary Jackson, aplicando tal teoria a seu estudo sobre o espelho, explica que por apresentar imagens do eu em um outro espaço, o espelho provê versões do eu transformado, tornando-se algo mais, ou alguém mais. O espelho emprega a distância e a diferença, sugerindo a instabilidade do real e oferecendo metamorfoses de um eu em um Outro. Este pensamento está em conformidade com a teoria freudiana da "fase do espelho", que seria uma fase de maturação e formação do Ego. Tal dualismo criado pelo espelho são sintomas do desejo pelo imaginário, e esta fragmentação do caráter em fantasia causa a deformação do real, onde o indivíduo fica dividido entre contradições e instabilidade.<sup>45</sup> Outras percepções do real passam através do duplo. Em concordância com o estudo de Christine Brooke-Rose sobre a estruturação da narrativa na Literatura do Fantástico,<sup>46</sup> o 'duplo' teria diferentes funções:

(1) *prática* - deslocar de alguma forma a realidade que deve ser evacuada;

(2) *metafísica* - fazer a realidade menos "deficiente" por conferir a ela outro significado;

(3) *fantásmica* - produzir um objeto que falta em um mundo incompleto e assim responder a um desejo.<sup>46</sup>

Percebemos as funções do 'duplo' atuando em conjunto em Ella, pois todas essas características lhe são aplicáveis, visto que agem a serviço da deformação do real. Isso indica um sintoma da fragmentação do eu de Ella (usando a expressão de Rosemary Jackson) o que é evidenciado também pela simbologia do espelho, fragmentação essa, que ocorre em função de fatores sócio-culturais conforme já salientado. Levada a uma união que revela-se insatisfatória em decorrência da pressão familiar e sua educação, sua estabilidade econômica custa-lhe a estabilidade emocional, o que pode perfeitamente ser aplicado como uma regra geral à outras mulheres de seu meio-ambiente em iguais condições.

Não nos surpreende que Ella precise tornar-se "alguém mais", pois a imagem que tem de si mesma é deformada e imperfeita quando está diante do espelho. Isso fica provado pelo fato de que as duas imagens nunca coincidem, visto que Ella e o poeta nunca se encontram.<sup>47</sup>

Interessante observarmos que o filho de Ella é a imagem do poeta, e tem os mesmos traços de personalidade. Essa poderia ser uma alusão a um fim positivo para Ella, pois dentro de si, havia de fato o Outro que buscava como complemento, ficando assim, selado o encontro. Por outro lado, Ella se desintegra no momento em que essa imagem "concretizada no Outro" lhe é arrancada do corpo, pois morre no parto. Dessa maneira, a personagem não encontra reciprocidade, ou seja, a obra revela-se 'pessimista'.

Complementando, a análise da função metafísica do duplo metaforizado no espelho, explicado por Christine Brooke-Rose, nos leva também a considerar a simbologia do *princípio feminino*.<sup>48</sup> O espelho também aparece no estudo do feminino, pois é lunar em virtude de sua condição refletora e passiva, atributos conferidos a Anima no pensamento mítico.<sup>49</sup> Tal como o eco, o espelho é símbolo dos gêmeos, o que nos lembra a identificação de Ella e Robert Trewe. Essa identificação

é ilustrada por Roberto Sicuteri, que cita o tema natal em Nietzsche em *Weltanschauung*, onde a lua assume um caráter revelador como Anima, a Mulher. Diz Sicuteri: "o aspecto insidioso que a Lua, símbolo do Feminino, determina com Vênus, símbolo da afetividade entre objeto real e imagem sublimada. Eis a necessidade de realizar um Feminino insólito e não conformista, onde a sensibilidade se choca nos conflitos interpretativos da vida.<sup>50</sup> Descritos mais de uma vez como pessoas sensíveis (pp. 155,158,161) Ella e o poeta se chocam em seu relacionamento com a vida. Isso se dá por causa dos "vértices simbólicos da afetividade": a subjetividade, o Outro, a relação com o parceiro e a esfera da evolução superior, zonas consideradas importantes no horóscopo.<sup>50</sup> Podemos aproximar a obra de Nietzsche com "An Imaginative Woman": o drama do 'feminino' assume em Nietzsche um significado particular - representa a sensualidade que se refina e se espiritualiza, ou seja, o erótico transportado para o plano mental através da transformação. Podemos sentir na relação de Lou Salomé e Paul Rée (o duplo masculino de Nietzsche) a necessidade de viver o erotismo no 'triângulo', ou seja: Nietzsche-Rée e Lou.<sup>50</sup> A instintividade é refreada, pois em Nietzsche prevalece a mente, o pensamento, a abstração, cada possível encontro concreto e corpóreo entre Nietzsche e Lou é abalado, bastante similar ao que temos na estória de Ella. O amor se torna desta maneira, impossível de ser vivido na carne, só sendo possível na abstração. Facilmente identificável com Lou, Ella arma um esquema para encontrar Trewe e na expectativa de vê-lo, sonha com a "unção" daquilo que sente. Dizemos 'unção', porque o conteúdo de seu devaneio pode inclusive ser aproximado de um devaneio bastante famoso nas Escrituras Sagradas: o Cântico de Salomão. Colocamos o devaneio de Ella e a expressão inspirada lado a lado para efeitos de comparação:



ELLA

*'Behold, he standeth behind  
our wall;*

*he looked forth at the windows  
showing himself through the  
lattice!*

*And lo, the winter is past,*

*the rain is over and gone,*

*the flowers appear on earth,*

*the time of the singing of  
birds is come,*

*and the voice of the turtle is  
heard in our land.'*

(p. 172)

SALOMÃO

*Look! This one is standing  
behind our wall,*

*gazing through the lattices...*

*For look! The rainy season  
itself has passed,*

*the downpour itself is over, it  
has gone its way.*

*Blossoms themselves have  
appeared in the land,*

*the very time of vine trimming  
has arrived,*

*the voice of the turtledove  
itself has been heard in our  
land.*

(Cântico 2:9-11)

A relação entre os dois textos vai além da sintaxe. O amor não correspondido de Salomão pela Sulamita, que como Ella, "não se cansa de procurar aquele a quem sua alma tem amado" (Cân.3:9), "que procura sua imagem e está sempre prostrada a sua sombra" (Cân.2:10-14) e o amor não correspondido de Ella por Trewe, é bastante similar.

A semelhança propositada entre os dois textos é também uma indicação da espiritualidade da afeição de Ella, uma sublimação da paixão. A outra referência ao Divino que temos na obra ocorre depois que Trewe se suicida e a fé da protagonista sofre um abalo: "God is a jealous God and that happiness was not for him and me!" (p. 176)

Percebemos por estas e tantas outras evidências que a consciência de Ella acredita de fato estar apaixonada pelo poeta. Sua consciência 'delira'.<sup>51</sup> A projeção,<sup>52</sup> como mecanismo de defesa, é acionada pelo Ego sempre que ele está

se confrontando com certos riscos, objetivos ou não. Tais riscos, levam o Ego a fugir dessa percepção ameaçadora pela remodelação projetiva do mundo, ou seja, o interior constrói o exterior, que por sua vez não é irredutível.<sup>51</sup> Para que melhor possamos compreender essa forma de projeção em Ella, recorremos à noção de Rouanet sobre o assunto:

*A projeção se origina em certas configurações externas, [a realidade exterior comanda o processo em sua origem e em seu resultado] e as reforça, no momento em que se consuma a extroversão dos conteúdos internos. ... Mas ao mesmo tempo que inibe a percepção interna, ela coloca fora de circuito a percepção externa, através de uma visibilidade perversa, que resulta numa realidade delirante, constituída pelo deslocamento para o exterior dos conteúdos do Id.* <sup>51</sup>

Um pouco antes de morrer, mais uma vez Ella 'delira', pois dá a entender que viveu um relacionamento com o poeta. Diz ao marido que tem uma confissão a fazer (p.180). O tom de sua "confissão" nos leva a crer que carregava em si uma certa dose de culpa pelo sentimento que nutria pelo poeta em detrimento ao marido. Contudo, visto que suas últimas palavras são "*I wanted a fuller appreciator, perhaps, rather than another lover*" (p.180), não podemos saber de maneira alguma se estava esboçando uma justificativa para seu comportamento nos últimos tempos, ou se suas palavras traduziam o quão perturbada estava. Não nos foi permitido conhecer a verdadeira natureza de seu conflito, diante da ambigüidade que se criou na atmosfera do conto.

Contudo, algum tempo depois da morte da esposa, Marchmill descobre a mecha de cabelo e o retrato do poeta entre alguns papéis que examinava antes que sua segunda esposa entrasse em sua casa (p.180). Às costas do retrato, uma data

lhe permitia deduzir erroneamente que o poeta e sua esposa haviam sido amantes em Solentsea, quando seu terceiro filho fora concebido:

*'I'm damned if I didn't think so!'*  
murmured Marchmill. 'Then she did play  
me false with that fellow at the lodgings!  
Let me see: the dates - the second week  
in August...the third week in May...Yes...  
yes... Get away, you poor little brat!  
You are nothing to me!' (p.181)

Por uma brincadeira da natureza havia forte semelhança entre o filho de Ella e o poeta - *"the dreamy and peculiar expression of the poet's face sat, as the transmitted, upon the child's, and the hair was of the same hue"* (p.181).

Para explicar a certeza da morte que Ella pressente, e a "brincadeira da natureza" nas feições da criança, recorreremos ao *esboço de uma visão supra-sensorial* apresentado por Rudolph Steiner,<sup>53</sup> onde identificamos uma "cognição imaginária" (que seria uma forma de conhecimento superior) em oposição à uma cognição objetiva (que se basearia nas percepções sensoriais e em sua elaboração por meio do entendimento ligado aos sentidos).<sup>53</sup> Steiner aponta um conceito diferente de 'imaginação', concebido dentro da ciência espiritual, como um modo de conhecimento produzido por um estado de consciência supra-sensível da alma - o que chama de *cognição imaginativa*.<sup>53</sup> Nesse estado, (ou condição), fatos e seres espirituais, inacessíveis aos sentidos, podem ser percebidos.<sup>53</sup> Steiner nos diz:

*Como esse estado é despertado na alma mediante o aprofundamento em símbolos ou "imaginações", o mundo que corresponde a esse estado de consciência superior*

*pode ser chamado de imaginativo, e a respectiva cognição de imaginativa. Assim, o termo "imaginativo" aplica-se a algo que é "real" num sentido diferente daquele em que o são os fatos e seres da percepção sensorial física.*<sup>53</sup>

O cientista coloca também o fato de que a formação destas "imaginações" podem advir de um devaneio ou de uma fantasia arbitrária, portanto, os resultados podem ser duvidosos.<sup>53</sup>

Temos assim, a morte pressentida de Ella também como uma "imaginação" no sentido apresentado pela ciência espiritual como uma forma de conhecimento, ou, conforme Steiner aponta, mera 'fantasia'. Se aceitarmos o fato de que há inúmeras coincidências no conto, partimos para uma interpretação materialista do mesmo. Os versos de Ella e Robert haviam aparecido na mesma revista, na mesma página, e versavam sobre um mesmo tema incomum (p.158). Algum tempo depois, ocupam a mesma casa, no mesmo lapso de tempo. Destino ou coincidência, estes fatos diferem do fato da criança se parecer com o poeta. Quanto a isso, o mesmo Rudolph Steiner apresenta uma teoria em seu estudo sobre o caráter da ciência oculta:

*A consideração do mundo visível faz evidentemente surgirem enigmas que não podem ser resolvidos pelos fatos desse mesmo mundo; eles ficarão insolúveis seja qual for o progresso no conhecimento desses fenômenos, pois os fatos visíveis mostram claramente, pela sua própria natureza íntima, a existência de um mundo oculto.*<sup>54</sup>

Se por um lado aceitamos a teoria de Steiner da existência desses "fenômenos psíquicos", encontramos explicação para o nascimento do filho de Ella e o poeta - um "filho espiritual".

Podemos até acreditar que, "*permeated by his spirit as by an ether*" (p.168) tenha uma conotação outra que a poética. No entanto, várias correntes da opinião contemporânea vêm no corpo vivo apenas uma combinação de substâncias e forças físicas - *a teoria do corpo inanimado*, que se baseia num imenso aperfeiçoamento dos meios de observação sensorial.<sup>55</sup>

Em busca de respostas, recorremos a Freud, em sua análise do "*animismo*".<sup>56</sup> Sabemos que o animismo é a construção de um sistema coerente - uma explicação, sob impulso não da realidade, mas do desejo.<sup>56</sup> Dessa forma, o pensamento falsifica a realidade exterior para que justifique uma falsificação interna. Assim, o sentimento interno aparece enquanto consequência de uma percepção interior.<sup>56</sup>

Atormentado pela suspeita da infidelidade de Ella, Will expelle para o exterior uma representação hostil, produto da pulsão erótica transformada. Seu pensamento inverte as relações causais, tendo sua consciência influenciada por fatores afetivos. Rouanet nos diz que quando não são controladas, as paixões interferem no conhecimento, e o homem por elas dominado, não tem a serenidade necessária para formular opiniões justas.<sup>57</sup> O homem tirânico - traço marcadamente característico de Marchmill (pp. 155, 156, 161, 168, 177, 181) é mais completamente submisso a ter sua razão influenciada por suas paixões.

Por sua vez, Louis Pauwels coloca de lado as paixões e é bastante ousado em seu estudo do *Realismo Fantástico*. Concebe todas as coisas como ocupando uma posição intermediária entre a realidade e a irrealidade.<sup>58</sup> Tentando encontrar a medida do homem, Pauwels fala sobre complexidade do Real. Questiona seus passos neste mundo aberto sobre o estranho, onde surgem pontos de interrogação tão desmedidos quanto o eram os animais antediluvianos.<sup>59</sup> O escritor percebe a necessidade de explorar o "fantástico interior" latente em cada ser humano, corrompido após a revolução intelectual do século XVIII.<sup>60</sup> Além disso, estuda as ações aparentemente

racionais do homem, governadas por forças que teriam ligações com um simbolismo estranho à lógica vulgar, pois está completamente seguro de que o homem tem caminhado em direção de uma superintelectualidade possível.<sup>61</sup> Diz que o homem tem negligenciado a máquina complexa que é o corpo humano, um corpo cujas propriedades não são conhecidas em sua totalidade: "ninguém sabe quais são as forças naturais simples, ainda não suspeitadas e no entanto ao alcance da mão, que um homem dotado de uma consciência desperta e de uma apreensão da natureza mais direta que a da nossa inteligência linear poderia utilizar".<sup>61</sup> Estas forças inerentes à nossa natureza, possibilitariam o homem de ter por vezes a percepção de futuros acontecimentos. Afirma o escritor, que talvez exista um ponto no homem no qual toda a realidade possa ser pressentida.<sup>62</sup> Esta hipótese delirante é contrabalançada pela "*doutrina da sincronicidade*",<sup>63</sup> onde descobrimos os aspectos fantásticos da realidade:

*Para nós, os acontecimentos têm muitas vezes razões de ser que a razão ignora, e as linhas de força da história podem ser tão invisíveis e no entanto tão reais como as linhas de força de um campo magnético.*<sup>63</sup>

Aceitando a duplicidade do real, Pauwels alude ao *princípio das ligações não causais* de Jung e Pauli.<sup>64</sup> Para ambos, acontecimentos independentes entre si podem ter relação sem causa, mas não obstante, significativas à escala humana. Estas *coincidências significativas* onde há um fenômeno de *sincronicidade*, são reveladoras de ligações insólitas entre o homem, o tempo e o espaço, que estão além de nossa compreensão.<sup>65</sup> Se o filho de Ella e seu pressentimento de morte são uma "coincidência significativa", uma "imaginação", ou um "fenômeno psíquico", Hardy não nos oferece meios de descobri-lo, apenas investigá-lo.

NOTAS

<sup>1</sup>W.E.Houghton, *The Victorian Frame of Mind* (London, Yale University Press, 1973), pp. 343,344.

<sup>2</sup>Expressão de J. Hillis Miller, *Distance and Desire* (London, Oxford University Press, 1970), 282p.

<sup>3</sup>Ivar Feijó, *Como Funciona a Mente Humana* (Curitiba, PAN, 1983)

<sup>4</sup>Zelita Seabra e Malvina Muszkat, *Identidade Feminina* (Petrópolis, Vozes, 1985), 79p. Visto que abordamos a teoria de Malvina Muszkat nesta parte de nosso estudo, por hora, vamos nos referir apenas a Malvina Muszkat em nossas notas.

<sup>5</sup>Roberto Sicuteri, *Lilith: a Lua Negra* (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985), 211p.

<sup>6</sup>Noções estudadas por Rudolf Steiner, *A Ciência Oculta: esboço de uma cosmovisão supra-sensorial* (Antroposófica, 1982), 232p.

<sup>7</sup>Louis Pauwels e Jacques Bergier, *O Despertar dos Mágicos: Introdução ao Realismo Fantástico* (São Paulo, DIFEL, 1984), 463p.

<sup>8</sup>Ibid., p. 227; Gustav Jahoda, *A Psicologia da Superstição* (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978), pp. 131-134.

<sup>9</sup>Sergio Paulo Rouanet, *A Razão Cativa* (São Paulo, Brasiliense, 1985), 316p.

<sup>10</sup>W.R.Irwing, *The Game of the Impossible* (London, University of Illinois Press, 1976), 215p.; Rosemary Jackson, *Fantasy: the Literature of Subversion* (London, Methuen, 1981), 209p.; Christine Brooke-Rose, *The Rhetoric of the Unreal: studies in narrative and structure, specially of the Fantastic* (Cambridge University Press, 1981), 446p.

<sup>11</sup>Houghton, pp. 343,344.

<sup>12</sup>Ibid., p. 348.

<sup>13</sup>Ibid., p. 350.

<sup>14</sup>Miller, p. 115.

<sup>15</sup>Feijó, p. 138.

<sup>16</sup>Houghton, p. 353.

<sup>17</sup> Feijó, p. 136.

<sup>18</sup> Roberto Sicuteri define "imagem" da seguinte maneira: "Concepção proveniente da linguagem poética, como imagem fantástica que se refere às vezes só indiretamente à percepção do objeto externo. Deve ser considerada como uma produção de atividade fantástica e não como substituta da realidade concreta" p. 209. C.Hugh Holman vai mais longe: "*Originally a sculptured, cast, or modeled representation of a person; even in its most sophisticated critical usage, this fundamental meaning is still present, in that an 'image' is a literal and concrete representation of a sensory experience or of an object that can be known by one or more of the senses. It functions, as I.A. Richards has pointed out, by representing a sensation through the process of being a 'relict' of an already known sensation.*" Citado por C.Hugh Holman, *A Handbook to Literature* (New York, Odyssey, 1972), p. 263.

<sup>19</sup> Miller, p. 125.

<sup>20</sup> Houghton, p. 361.

<sup>21</sup> Muszkat, p. 14.

<sup>22</sup> Expressão usada por Emma Jung, *Animus and Anima* (New York, 1957).

<sup>23</sup> Muszkat, pp. 13, 14.

<sup>24</sup> Miller, pp. xii, xiii.

<sup>25</sup> Ibid., p. xiii.

<sup>26</sup> Muszkat, p. 15.

<sup>27</sup> Citado por Feijó, p. 134.

<sup>28</sup> Ibid., p. 137.

<sup>29</sup> O conceito de 'masculino' e 'feminino' só pode ser compreendido quando colocamos os dois termos lado a lado e os comparamos. Jung postulou o desenvolvimento psicológico da mulher por analogia ao desenvolvimento psicológico do homem. Quando referia-se à mulher, falava de 'Animus' e quando falava em homem, 'Anima'. Ao descrever o caráter compensatório em relação à consciência de Anima na cultura, a definiu como o 'princípio feminino no homem'. Por extensão, "teríamos" que entender o Animus como uma disposição compensatória, oposta à natureza da consciência: 'o princípio masculino na mulher.' Contudo, se o fizermos, estaremos tomando por verdade científica o preconceito de um determinado momento cultural. Em outras palavras, não queremos estabelecer generalizações sobre afirmações de senso comum, confundindo um "tipo" de homem ou



de mulher, de um determinado momento sócio-cultural com o princípio masculino' ou 'feminino'. Assim sendo, limitar os atributos de Anima ou da Animus a um ou outro sexo parece-nos temerário. O masculino não se restringe ao paradigma adotado pela sociedade patriarcal ocidental (o homem favorecido em detrimento da mulher) e o feminino não é a mulher do século XX descrita por Emma Jung (a figura da reprimida, da "vítima"). Todavia, na era vitoriana encontramos uma distorção de valores psíquicos (produzidos pela cultura) confundindo a manifestação do fenômeno histórico ser-mulher (ou homem) com a natureza do feminino (ou masculino).

<sup>30</sup> Termo usado por Malvina Muszkat para designar a carência dos seres humanos uns pelos outros. Tal necessidade mútua, no entanto, decorre de uma idéia reduzida do Ser que é atribuída ao homem: mulher = emoção -- homem = razão. Tal dicotomia permite a suposição de que cada um é incompleto e só pode se completar no outro, sendo a realidade interpessoal, isto é, o encontro entre dois seres necessário pela crença de que tal encontro entre os sexos se dá na busca de recuperar um no outro o seu complemento original. p. 19.

<sup>31</sup> Malvina Muszkat revela que reciprocidade é o ato de dar e receber em troca. Através da reciprocidade poderemos entender a riqueza e totalidade do ser. Podemos devolver ao homem sua condição essencial: a da realidade interpessoal não como uma consequência, mas como origem e condição do ser... "se" soubermos como! p. 19.

<sup>32</sup> Malvina Muszkat define a 'alteridade' como a "qualidade de ser - com - o - outro." Carlos Byington utilizou o termo para definir um dinamismo de consciência pós-patriarcal: "Denominei-o padrão de alteridade (alter = outro) porque nele a consciência se torna capaz, pela primeira vez, de perceber o Outro como a si mesma, ao mesmo tempo em que se percebe e ao outro como expressão do todo. Alteridade não é simplesmente um padrão igualitário de relacionamento do Eu com o Outro isoladamente, mas do Eu com o Outro relacionados significativamente, ou seja, conscientemente, dentro do processo de transformação do todo". p. 19. Percebemos a maneira como Byington define a alteridade como sendo o relacionamento do Eu com o Outro relacionado 'conscientemente', o que exclui Ella do processo, visto que a mesma não supera sua unilateralidade. Sua fantasia com o poeta é completamente vivida isoladamente.

<sup>33</sup> Rouanet, p. 218.

<sup>34</sup> Ibid., p. 221. No período renascentista a 'imaginação' era oposta à razão e considerada como um meio pelo qual as concepções poéticas e religiosas poderiam ser atingidas e apreciadas; no período neo-clássico, era a faculdade

pela qual as imagens eram evocadas, e era associada ao processo pelo qual a imitação da natureza acontecia; no século XVIII a imaginação era concebida como um processo que afetava as paixões e formava seu próprio mundo de beleza, uma ilusão poética que servia para produzir prazer imediato. Os críticos Românticos conceberam a imaginação como um dos poderes da mente que permitia ao artista ver a identidade da verdade e da beleza. Estas concepções de imaginação necessitaram de uma diferenciação entre *imagination* e *fancy*, o que foi feito por Coleridge. O poeta chamou a imaginação de "*shaping and ordering modifying power ... a 'shaping' and ordering power*". *Fancy* [que não tem um correspondente perfeito em português] seria "*the aggregative and associative power ... a mode of memory emancipated from the order of time and space*". Coleridge nunca diferiu os dois processos de maneira satisfatória, mas Leslie Stephen tentou: "*FANCY deals with the superficial resemblances, and IMAGINATION with the deeper truths that underlie them*". C. Hugh Holman, pp. 265, 266. Na França, Baudelaire afirmava ser a imaginação o instrumento da alma "para lançar uma luz mágica e sobrenatural sobre a escuridão natural das coisas". Afirmou que ela é "uma faculdade quase divina, que percebe de pronto ... as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias." Catherine Crowe usa a distinção de Coleridge: "Uma imaginação construtiva, que é uma função muito superior (à fantasia) e que ... sustenta uma relação distante com aquele sublime poder pelo qual o Criador projeta, cria e sustenta seu universo." E. S. Dallas, famoso crítico vitoriano, afirmou que a imaginação é a "casa do prazer", o país dos sonhos e da beatitude. Citado por René Wellek, *História da Crítica Moderna* (São Paulo, Herder, 1972), pp. 139, 419, 420. Percebemos que os conceitos variam, mas todos visam a mesma idéia básica: a imaginação é outro cosmo que transforma.

<sup>35</sup> Sicuteri, p. 208.

<sup>36</sup> Ainda que muitas vezes seja confundida com imaginação, a fantasia designa uma ruptura com a realidade. C. Hugh Holman, p. 219. A fantasia é a "emanação da atividade criadora do espírito que evidencia uma combinação de elementos psíquicos carregados de energia. A fantasia pode ser um fantasma, isto é, um complexo de representações bem distinto sem correspondência na atividade imaginativa, expressão direta da atividade psíquica vital em forma de imagens e símbolos". Citado por Sicuteri, p. 208.

<sup>37</sup> Rouanet, p. 183.

<sup>38</sup> W. R. Irwing, p. 5. Na citação, a ênfase é nossa.

<sup>39</sup> Expressão usada por Rouanet, p. 183.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>41</sup> Expressão usada por Rouanet, p. 189.

<sup>42</sup> W.R. Irwing, p. 154.

<sup>43</sup> A evasão de Ella, seu despreendimento da realidade, é uma Fuga, "uma defesa diante do desprazer, como o que resultaria de qualquer problematização da relação ingênua que o indivíduo tem com seu meio-social". Sergio Paulo Rouanet, p. 190.

<sup>44</sup> Jackson, p. 87.

<sup>45</sup> Ibid., pp. 87,88.

<sup>46</sup> O 'duplo' é estudado por Christine Brooke-Rose de forma bastante extensiva. Em nosso trabalho, apresentamos uma síntese de suas funções.(p. 5 )

<sup>47</sup> Falamos em identidade até esse ponto de nosso estudo sem conceituá-la no corpo do trabalho. Isso acontece, segundo nos parece, porque só com Ella esse conceito se fez necessário em frente à sua problemática da 'identificação'. Identidade é o "fenômeno inconsciente que determina, como sinônimo, a consciência de si como entidade distinguível de todas as outras"; 'identificação' é o "processo psicológico inconsciente no qual a pessoa funde ou confunde a própria identidade em ou qualquer outra pessoa, assumindo-lhe a identidade parcial ou total, substituindo-a à própria." Citado por Roberto Sicuteri, p. 209.

<sup>48</sup> O "princípio feminino", não podemos nos esquecer, implica nos atributos de Anima e Animus no pensamento mítico.

<sup>49</sup> Segundo Jung, no inconsciente de cada homem existe um elemento feminino que nos sonhos é personificado por figuras ou imagens femininas. Anima é uma palavra de origem latina que significa também "sopro vital" que tem função de "animar". As imagens da Anima variam e podem ser projetadas pelo homem sobre uma ou mais mulheres reais. Roberto Sicuteri esboça as fontes da Anima: "além da influência materna, é a imagem herdada, como idéia de mulher própria de uma raça. Manifestação típica desta figura é a animosidade que produz estados de ânimo ilógicos. A Anima faz parte do par supremo de opostos. A realização da Anima leva à harmonia individual." Em contrapartida, Animus é o elemento masculino no inconsciente de cada mulher. Exprime um processo semelhante àquele descrito para a Anima: "tem função e valor correspondente à Anima na dinâmica da relação dos opostos. O processo de individuação para a mulher passa pelo reconhecimento e a realização do próprio Animus." Citado por Sicuteri, p. 207.

<sup>50</sup> Ibid., p. 193.

<sup>51</sup> Expressão empregada por Rouanet, p. 168.

<sup>52</sup> A 'projeção' é um mecanismo de defesa que permite atribuir a qualquer um no próprio ambiente, sentimentos para consigo mesmo que derivam de objetos que são incorporados no exterior. Na projeção, transfere-se para outras pessoas conteúdos penosos e incompatíveis ou "valores reprimidos subjetivamente inacessíveis". Sicuteri, p. 210.

<sup>53</sup> Steiner, p. 161.

<sup>54</sup> Ibid., p. 6.

<sup>55</sup> Ibid., p. 14. O animismo é o sistema filosófico que considera a alma o princípio de todos os fenômenos vitais. Stahl reuniu as muitas idéias que se espalhavam sobre o assunto e formou uma doutrina. Segundo ele, "o princípio vital é a alma pensante e a vida não está sujeita nem às leis do movimento, nem a um sistema de combinações simples." A alma racional, única que compõe o homem, está unida ao seu corpo e manifesta-se através de órgãos do corpo, instrumentos de que a alma se utiliza. *Enciclopédia Universal* (São Paulo, EPB, 1969), p. 276.

<sup>56</sup> Freud retomou o animismo e o postulou como um exemplo de intelectualização. Afirmou que ele está sob a influência da projeção, concebida como defesa do pensamento. A projeção animista é a extroversão de um conhecimento. Rouanet, p. 185.

<sup>57</sup> Ibid., pp. 16,17.

<sup>58</sup> Pauwels, pp. 145.

<sup>59</sup> Ibid., p. 344.

<sup>60</sup> Ibid., p. 345.

<sup>61</sup> Ibid., pp. 232,413.

<sup>62</sup> Ibid., p. 350.

<sup>63</sup> Ibid., p. 362.

<sup>64</sup> Ibid., p. 227. Jung revelou que há esferas "fora do reino da causalidade", e dentre elas a sincronicidade se destaca. A ocorrência de fenômenos sincronísticos relaciona-se com a ativação de arquétipos ( é a manifestação do arquétipo que se revela como o significado ou sentido nesses eventos ) de modo que temos um vínculo não-causal entre a psique e o mundo físico. De acordo com Jung, fatos sincronísticos são inexplicáveis porque a causa não é sequer concebível em termos

intelectuais. Gustav Jahoda, *A Psicologia da Superstição* (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978), pp. 131-134.

- 3<sup>a</sup> PARTE

"THE FIDDLER ON THE REELS"

C. "The Fiddler on the Reels"

Em "An Imaginative Woman" estudamos o conflito de uma mulher que é incapaz de preencher sua carência emocional através de seu relacionamento com o marido, e assim é levada a apaixonar-se por um poeta que nunca chega a conhecer. Desligando-se gradualmente da Realidade, Ella Marchmill encontra satisfação temporária e relativa em uma outra dimensão: a Imaginação. Sua Fantasia falsifica suas percepções até que a personagem morre rejeitando a verdadeira configuração da realidade.

"The Fiddler on the Reels" ilustra a delicadeza, a minúcia e precisão com que Hardy é capaz de esboçar uma cena rural. A crítica tem abordado o conto como sendo uma das maiores histórias da língua inglesa, reconhecendo Wessex como "o local familiar" e o também familiar tema do conflito provocado pela chegada de um estranho no cenário da história.<sup>1</sup> Segundo J. Hillis Miller, a estrutura temporal do conto é determinada pela oposição entre 'presença' e 'ausência'.<sup>2</sup> Os horizontes do tempo estabelecem um tipo especial de distância - a distância de um tempo a outro, ou seja, alguém retornando a um tempo que já passou em sua vida. Esta visão retrospectiva do narrador, juntamente com o tempo vivido pelas personagens (um momento seguindo-se a outro) em conjunto, movimentam-se em direção ao futuro, criando um efeito peculiar à narrativa hardiana.<sup>2</sup>

Em "The Fiddler on the Reels" a escrita de Hardy é uma maneira sutil de explorar o mundo Real. Como diz J. Hillis Miller, *"it goes away from reality to try to return to it by a long detour, or try to reveal the otherwise invisible nature of the real by means of the fictive. It attempts to reach reality by way of the imaginary, to close the gap between words and what words name or create."*<sup>3</sup>

Para chegarmos à essência do conflito do conto, recorremos a F. B. Pinion em *A Hardy Companion* em busca de fatos históricos. Através da crítica de Albert J. Guerard nos conscientizamos da tensão entre o mundo rural e urbano existente em Hardy e a exploramos no conto. Estudamos a simbologia da música que nos apresenta Juan Eduard Cirlot em *Dicionário de Símbolos* e a complementamos com idéias de Philippa Waring presentes no *Dicionário de Agouros e Supertições*. A relação da música e as personagens é analisada com base na obra de J. Hillis Miller, *Distance and Desire*, que nos serve também de fonte para desenvolvermos a idéia de um "mediated love" presente no conflito.

Em *Feitiçaria e Artes Mágicas* de Alan Landsburg buscamos um conceito de 'magia' e como ela pode ser associada com o sexo, para compreendermos desta maneira, o magnetismo sexual da música de Wat Ollamoor. O 'mau-olhado' e os 'encantamentos' também são explorados dentro desta mesma obra de Landsburg, e quando necessário, complementados por outras.

A distorção cognitiva decorrente da alienação individual é vista pelos olhos de Sergio Paulo Rouanet em *A Razão Cativa*, onde as miragens dos sentidos, as intromissões afetivas e os limites que condicionam a razão são descritos e aplicados ao conto.

Importantes também, são os estudos de Alice Chilbin e Ruth Couch sobre a 'mulher fatal' e os elementos que atrapalham a mulher hardiana no seu caminho à emancipação. Em *Character and Environment*, H. Grimsditch nos dá elementos para compreendermos a importância do *drinking and dancing* em "The Fiddler on the Reels", complementando a noção de Gaston Bachelard em *A Psicanálise do Fogo* sobre a transformação que se processa nos seres humanos quando expostos ao alcoolismo.

Em suma, o conto ilustra a maneira como o amor e a música, quando associados, são uma fascinação irresistível. Para Carol'ne Aspent, a grande aventura é Mop (ou Wat)



Ollamoor, e, por isso, o encontro dos dois nunca acontece sem grande apreensão da parte da protagonista. Essa atração travestida de medo, arranca das entranhas da narrativa, mais uma vez, a idéia da mulher eternamente subjugada, que exposta ao sexo oposto, é incapaz de reação.

Desta maneira, vem à luz

Carol'ne - uma mulher encantada

F. B. Pinion nos revela que a estória talvez teria sido escrita especialmente para o *Scribner's Magazine* de maio de 1893, que aliás era o "Exhibition Number".<sup>5</sup> Esta observação talvez possa explicar as inúmeras alusões feitas no conto à "Great Exhibition" de 1851 em Hyde Park, London (p.347). De acordo com o estudo de Albert J. Guerard, existe em Hardy sempre uma tensão entre a simplicidade rural de suas personagens e a complexidade urbana que amiúde é responsável por conflitos.<sup>6</sup> Em "The Fiddler on the Reels", esta situação nos é apresentada por esta Great Exhibition, que simboliza a colisão entre duas formas de vida - a existência simples, (característica da vida rústica) e a complexa vida urbana que se insinua com o progresso da industrialização.

A simplicidade de Mellstock é ameaçada pela presença do 'sobrenatural' que apresenta-se através da chegada de Wat Ollamoor, que representa o 'irracional' no conto.<sup>7</sup>

*He was a woman's man, they said,  
supremely so - externally little else.  
To men he was not attractive; perhaps a  
little repulsive at times. Musician,  
dandy, and company-man in practice;  
veterinary surgeon in theory, he lodged  
awhile in Mellstock village, coming from  
nobody knew where; though some said his*

*first appearance in this neighbour - hood had been as fiddle-player in a show at Greenhill Fair.*

*Many a worthy villager envied him his power over unsophisticated maidenhood - a power which seemed sometimes to have a touch of the weird and wizardly in it (pp. 347, 348).*

Na qualidade de um visitante vindo de lugar incerto, Ollamoor tem a fama de ter poderes malignos. Como o título do conto já pressupõe, tais poderes estão relacionados com a música:

*His fiddling possibly had the most to do with the fascination he exercised, for, to speak fairly, it could claim for itself a most peculiar and personal quality, like that in a moving preacher. There were in it which bred the immediate conviction that indolence and averseness to systematic application were all that lay between 'Mop' and the career of a second Paganini.*

*While playing he invariably closed his eyes; using no notes, and, as it were, allowing the violin to wander on at will into the most plaintive passages ever heard by rustic man. There was a certain lingual character in the supplicatory expressions he produced, which would wellnigh have drawn an ache from the heart of a gate-post. He could make any child in the parish, who was at all sensitive to music, burst into tears in a few minutes by simply fiddling one of the old dance-tunes he almost entirely affected. (p.348).*

O simbolismo da música é de extrema complexidade, e dele podemos apenas dar idéias generalizadas. De acordo com Juan - Eduard Cirlot, o 'músico' "com frequência simboliza a atração da morte", e para ilustrar tal simbologia, alude à narrativa do flautista de Hamelin, que atraía os ratos para a

destruição para livrar a cidade que se impestava deles.<sup>8</sup> Sua flauta exercia um fascínio sobre os ratos bastante similar ao que Ollamoor exercia sobre Carol'ne. Da estória do flautista de Hamelin sabemos que as notas eram significativas. Sobre o fundamento deste simbolismo musical, Cirlot revela sua relação com o metro e com o número a partir da especulação pitagórica.<sup>8</sup>

Cirlot nos fala também, que o significado cósmico dos instrumentos musicais foi estudado por Curt Sachs que observou a pertinência dominante de certos elementos. "Nesse simbolismo instrumental", revela-nos o mesmo Cirlot, "deve-se distinguir forma e timbre, existindo com freqüência 'contradições' que expressariam talvez o papel mediador do instrumento e da música em geral".<sup>9</sup> Tal simbolismo, portanto, tem conexão com a expressão da música e sua representação gráfica, que por vezes tem caráter imitativo, com o ritmo correspondendo a movimentos ou sentimentos.<sup>9</sup> Philippa Waring escreve que a música pode significar a presença de um espírito benévolo, e portanto tem poder curativo na tradição popular.<sup>10</sup> Revela também, que entre os músicos encontra-se a crença de que desafia-se o infortúnio se uma peça de música é reiniciada após uma interrupção prolongada. "Deve tocar outra", escreve Waring, "ainda que apenas uns breves compassos - antes de voltar à inicial".<sup>10</sup> Nesse mesmo estudo, encontramos uma das raríssimas referências ao violino na superstição ou na simbologia fantástica:

*Também se considera aziago um músico conservar um violino em casa, se ninguém da família o toca. Embora isto figure na categoria das superstições, existe certa sensatez na crença, porquanto um violino - sobretudo de boa qualidade - deteriora-se e fica desafinado senão é utilizado com regularidade. Há igualmente algumas composições consideradas de mau agouro, e muitos músicos e cantores pensam*

*que o azar os flagelará se tocarem.  
mesmo assobiarem o trecho...11*

Como Hardy não revela especificamente o conteúdo das melodias de Ollamoor, ou sequer reproduz-nos trechos das mesmas, contentamo-nos com a observação da personagem Teophilus Dewy: "*it was all fantastical*" (p.349). Sabemos também, que sua música não era sacra:

*Anyhow, Mop had, very obviously, never bowed of church-music from his birth; he never once sat in the gallery of Mellstock Church where the others had tuned their venerable psalmody so many hundreds of times; had never, in all likelihood, entered a church at all. All were devil's tunes in his repertory. 'He could no more play the Wold Hundreth to his true time than he could play the brazen serpent', the tranter would say. (p.349).*

Em consonância com o que nos revela Cirlot, quanto ao simbolismo musical, deduzimos que se a música de Ollamoor tem conotação diabólica, seu efeito sobre as pessoas deve ser obviamente desconcertante, senão maléfico. O narrador nos revela que o efeito destas melodias era marcante sobre as almas dos adultos, "*specially young women of fragile and responsive organization*" (p.349).

Complementando, J. Hillis Miller fala sobre a relação da música e das pessoas que são cativas de sua melodia:

*The power of music is like the power of a beautiful woman. In both cases an overwhelming emotional reaction draws his soul involuntarily out of his body and makes him the puppet of someone*

*outside himself, as the children were  
entranced by the Pied Piper of Hamelin.*<sup>12</sup>

O poder de Mop também é sexual, e tal magnetismo trabalha através de sua música. Essa idéia pode ser evidenciada pela desconcertante reação que Carol'ne experimenta com suas melodias. Tal relação entre as personagens, é o que Miller denomina *mediated love* em sua análise.<sup>12</sup> É um tipo especial de relacionamento, onde há necessidade de um terceiro elemento para sustentar a ligação entre o casal. Em "The Fiddler on the Reels", essa idéia é perfeitamente ilustrada pela atração da protagonista pelo Violinista, que existe dependente da sua música.

Interessante observarmos, que o estudo de Miller vai além das evidências textuais, penetrando no universo particular do autor, na busca de uma justificativa para este estranho poder que o Violinista possui. O crítico parafraseia as próprias observações de Hardy, com o intento de situar os poderes de Ollamoor com certa ambiguidade: "*Hardy was so subject to the lure of the outside world that music could draw him out of himself, destroy his self control, and reduce him to helpless tears. His response to music, however, is more than a reaction to the objective beauty of a moving melody. It is also a mediated reaction to other people, those who have invented the tune or who play it*".<sup>12</sup>

Tal como a personagem, cuja reação era de envolvimento total, o autor percebia que a música reduzia, e mesmo eliminava seu auto-controle. Isso é interessante, pois, Carol'ne, uma "*pretty, invoking, weak-mouthed girl, whose chief defect as a companion with her sex was a tendency to peevishness now and then*". (p.349) era influenciada de maneira bastante curiosa:

*Presently the aching of the heart*

*seized simultaneously with a wild desire to glide airily in the mazes of an infinite dance. To shake off the fascination she resolved to go on, although it would be necessary to pass him as he played. On stealthily glancing ahead at the performer, she found to her relief that his eyes were closed in abandonment to instrumentation, and she strode on boldly. But when closer her step grew timid, her tread convulsed itself more and more accordantly with the time of the melody, till she very nearly danced along (p.349).*

O desejo incontrolável de dançar em Carol'ne é significativo. Segundo Cirlot, a dança é a imagem corporificada de um processo. É uma das mais antigas formas de magia, onde a (o) bailarina (o) tende a transformar-se em deus ou demônio.<sup>13</sup> De acordo com Landsburg, a magia seria uma força que não estabelece diferenciação entre o bem ou o mal, pois é a utilização da energia psíquica para desencadear forças em movimento. A pessoa que manipula esta força determina sua orientação de acordo com suas inclinações e propósitos. Dela deriva então, a "magia branca".<sup>14</sup> Landsburg, diz que muitos dos "milagres" (como intitula os efeitos da magia) são fenômenos alucinatorios, que o crente pensa ter experimentado mas que de fato não aconteceu. Em contrapartida, se a pessoa em questão rejeita as más influências de que é alvo, repele os pensamentos destruidores e levanta suas próprias defesas.<sup>14</sup> Uma noção um pouco mais complexa do 'dançar' nos é dada pelo próprio Hardy, que nos chega através da paráfrase de Miller:

*The dancing is a response to the emotive power of the music, but it is an indirect, covert response, a transposition of the helpless and self-betraying tears into a more or less impersonal and socially*

*accepted form of behavior. In dancing the uncontrolled tears and the lax flowing out of the soul into the world are turned into the controlled expression of art. This art is a way of being involved in the world and of responding to it without being swallowed up by it. It holds things at a distance and limitates in another pattern the objective patterns in the outside world which have held his attention through their power to generate an emotional fascination. Such an art is at once a reaction to the external world, and a protection against it. It is a transformation of the reaction into a shape which imitates it at a distance.*<sup>15</sup>

Em resumo, dançar seria uma espécie de fuga. Os sentimentos que nos são difíceis de esconder ou controlar, no ato da dança, assumem a forma de uma expressão artística. Isto significa uma proteção contra o mundo, uma necessidade de participação sem envolvimento, decorrente de um certo medo de se expor, que corresponderia a uma auto-traição.

Aplicada à Carol'ne, essa idéia envolveria seu posicionamento existencial. As evidências textuais nos revelam suas tendências nervosas, sua fragilidade e seu descontentamento (pp.349, 350, 351). Assim, dançar preencheria suas frustrações e deficiências emocionais (p.351). Sua falta de entusiasmo para com o noivo que "*could not play the fiddle so as to draw your soul out of your body like a spider's thread, as Mop did till you felt as limp as withywind and yearned for something to cling to*". (p.351) pode tê-la feito suscetível ao encantamento de Ollamoor, que "*could not resist a little by play with her too easily hurt heart, as an interlude between his more serious lovemaking at more ford*" (pp. 350, 351).

Desde o começo, a estória está estruturada ao redor de uma seqüência de 'olhares'. O narrador nos diz que "*while playing he invariably closed his eyes*" (p.348). Quando

Carol'ne confronta-se com o Violinista, "she was listening, as he knew" (p. 349). Sabemos que "his eyes were closed in abandonment to instrumentation (p. 349) enquanto a jovem lutava contra o efeito da música: "Gaining another glance at him when immediately opposite, she saw that one of his eyes was open, quizzing her as she smiled at her emotional state" (pp. 349, 350). Neste encontro de olhares, temos o clímax de sua fascinação por Ollmoor.

Allan Landsburg escreve:

*Podará, efetivamente, uma pessoa emitir encantamentos, apenas pelo simples fato de fitar outra? Não no sentido aceito pelos que acreditam no mau olhado. Mas provocando uma profunda impressão sobre outro ser humano, para ser seguida, posteriormente, por outros meios de contato, isso sim, é possível através dos olhos. Ocasionalmente, um indivíduo de vontade fraca pode ser presa de "encantamentos" provocados por olhares hipnóticos ou mesmo ser hipnotizado, em toda a acepção da palavra. E aqui, uma vez mais, eu suspeito da existência de uma inconsciente necessidade de ser<sup>16</sup> dominado pelo portador do mau olhado.*

Landsburg atesta que a probabilidade de 'adoecer' apenas porque se foi fitado, é possível, mas esse tipo de doença existe apenas na mente do observador temeroso e certamente será classificada de 'psicossomaticamente induzida'. O que acontece é que se pode levantar defesas contra 'influências malignas' apenas por rejeitá-las: os pensamentos positivos repelirão quaisquer pensamentos destrutivos.<sup>16</sup> Segundo Landsburg, a pessoa que lança encantamento precisa acreditar em sua eficiência e emití-lo com poderosa força emocional que seja capaz de atingir sua vítima.<sup>17</sup> Em outras palavras, o estudo de Landsburg



nos ajuda a entender, que a menos que Carol'ne fosse neuroticamente "desviada", o encantamento não teria efeito. Contudo, se estivesse predisposta a ele, o transformaria em realidade.<sup>17</sup>

Perdendo a noiva que parece "predisposta ao encantamento" de Ollamoor, Hipcroft muda-se para London, só sabendo notícias de Carol'ne apenas quatro anos depois, no ano da Hyde-Park Exhibition. Em virtude de suas ocupações, perde contato com as pessoas de Stickleford, seus velhos amigos. (p. 351). Vivia a vida de um solteiro, fazendo para si trabalhos que normalmente uma mulher faria. O narrador do conto nos revela que *"the fourth year of his residence as a mechanic in London was the year of the Hyde-Park Exhibition... and at the construction of his huge glass-house, then unexampled in the world's history, he worked daily. It was an era of great hope and activity among the nations and industries"* (p. 352). Nessa 'era de grande esperança', Hipcroft recebe com surpresa uma carta de Carol'ne desculpando-se por tê-lo abandonado no passado e pedindo para voltar (p. 353). A expectativa de ter a noiva de volta deu a Hipcroft a sensação de ter novamente uma razão de viver (p. 353), de maneira que, na data certa, espera-a na estação:

*The 'excursion train' - an absolutely new departure in the history of travel - was still a novelty on the Wessex line, and probably everywhere. Crowds of people had flocked to all the stations on the way up to witness the unwonted sight of so long a train's passage, even where they did not take the advantage of the opportunity it offered. The seats for the humbler class of the travellers in these early experiments in steam locomotion, were open trucks, without any protection whatever from the wind and rain... The women had in some degree protected themselves by turning up the skirts of their gowns over their heads, but as by this arrangement they were additionally exposed about the hips, they were all more or less in a sorry plight. (pp. 353, 354).*

Ainda que a princípio não possamos compreender por que Hardy se detém em tais detalhes, na verdade eles são bastante importantes, pois são porta-vozes do 'modernismo'.<sup>18</sup> A vida industrializada exerce uma pressão psicológica negativa tão grande sobre as pessoas, que Matthew Arnold foi levado a definir o preço emocional do modernismo com tais palavras: "*the sense of psychic dislocation and alienation of wandering in an unmapped no man's land between two worlds*".<sup>19</sup>

Trocar o vilarejo de Stickleford pela modernizada London, assumindo um modo de vida de ritmo e estilo diferentes, teve um efeito sobre Hipcroft de uma quase alienação, conforme salienta o narrador:

*In London he lived and worked regularly at his trade. More fortunate than many, his disinterested willingness recommended him from the first. During the ensuing four years he was never out of employment. He neither advanced nor receded in the modern sense; he improved as a workman, but he did not shift one jot in social position (p. 351).*

Como podemos ver, Hipcroft permece indiferente e imune às mudanças da época. Hardy nos diz que ele era um dos últimos que ainda viajava a pé a despeito das estradas de ferro. (p. 351).

É interessante conhecermos o que Sergio Paulo Rouanet escreve quando estuda a teoria iluminista da distorção cognitiva.<sup>20</sup> Referindo-se à História em geral como o "outro lado da consciência", Rouanet nos revela que o espaço social é o da ilusão generalizada, "abrangendo iludidos e difusores da ilusão, a massa enganada e os próprios agentes da mentira, mas em que esses; apesar de também iludidos, dispõem de um grau mais elevado de consciência, e a utilizam para manter as massas prisioneiras do erro, estabilizando assim o seu

poder."<sup>20</sup> Rouanet nos revela ainda, que através de uma consciência religiosa, o Espírito alienado de si mesmo busca seu reencontro em outra esfera, transcendente ao mundo, enquanto que desenvolvendo uma consciência crítica ele busca voltar a este mesmo mundo.<sup>20</sup>

Não desenvolvendo tal consciência crítica da perspectiva histórica, não nos surpreende o fato de que Hipcroft aceita Carol'ne de volta sem muito questionamento, e quando esta chega com a filha de Ollamoor, Hipcroft se ilude, confiando em sua consciência religiosa: *"Thus, without any definite agreement to forgive her, he tacitly acquiesced in the fate that Heaven had sent him "* (p. 356).

Sendo cumprida a vontade de Carol'ne, (a despeito da de Hipcroft, fosse ela qual fosse), casam-se e ele a leva para a Exhibition ao sairem da igreja. Carol'ne lhe dissera que Ollamoor havia se aproveitado dela, mas que aquilo acontecera somente uma vez: (p. 355). Nunca mais haviam se visto, mas no dia que se casa com o ex-noivo, o Violinista volta como uma sombra do passado:

*While standing near a large mirror in one of the courts devoted to furniture, Carol'ne started, for in the glass appeared the reflection of a form exactly resembling Mop Ollamoor's - so exactly, that it seemed impossible to anybody but that artist in person to be the original. On passing round the objects which hemmed in Ned, her, and the child from a direct view, no Mop was to be seen. (p. 356).*

Miller analisa esta passagem da seguinte maneira: *"This passage stands alone in the text of the story. It is not followed up in the narrative, but remains as an emblem of the relation between Mop and Carol'ne. Carol'ne's love for Mop has never straightforwardly oriented toward him, but*

*has been a fascination induced by his music and by his covert glances. This indirection is perfectly symbolized by the reflection in the mirror which cannot be followed to reach the real person.*"<sup>21</sup> Bastante significativa, tal passagem do espelho é a que melhor ilustra o que os críticos têm chamado "amor mediado" em Hardy, conforme já observamos anteriormente. [ Em "The Fiddler on the Reels", esta forma de afeição apresenta-se de duas maneiras, pois além da música que é mediadora entre Mop e Carol'ne, temos Carry, o elemento de ligação entre Ned e Carol'ne (p. 362). ] Não podemos nos esquecer que um reflexo de espelho é sempre uma segunda imagem que muitas vezes sequer é fiel ao objeto refletido, chegando a causar deformações e mesmo ilusões.

Na suposta visão que Carol'ne tem de Ollamoor, não podemos ignorar de maneira alguma o que Rouanet escreve sobre os limites do 'espaço interno'.<sup>22</sup> Segundo ele, no período que antecedeu o modernismo, prevalece o tema das "interferências".<sup>22</sup> O que chama de 'interferências' seriam as influências afetivas ou as miragens dos sentidos. As paixões às vezes podem interferir com o conhecimento, mas tal interferência é possível de ser removida, seja para permitir o funcionamento adequado da vontade na produção do saber, seja para salvaguardar a objetividade do entendimento na sua função de propor para a vontade diretrizes confiáveis. De acordo com Rouanet, a ilusão, produzida por um pensamento que se julga livre, estando prisioneiro dos afetos, pode ser dissolvida, pois apesar dos sentidos serem enganadores, a razão pode corrigir suas deformações. A ilusão sensível não é inevitável.<sup>22</sup>

O período moderno, na seqüência da mesma idéia de Rouanet sobre o tema das 'interferências', era dominado pela inovação das máquinas e pela preocupação de assegurar sempre e sempre 'o progresso' diante da falibilidade dos sentidos. Sendo assim, no período moderno está ainda mais

presente a importância de eliminar os obstáculos ao conhecimento, e, conseqüentemente, identificar os ídolos que aprisionam a consciência objetivando abrir o caminho para esse saber possível.<sup>22</sup> Isso se consegue pela remoção das interferências evitáveis, ou seja, as que resultam das *intromissões afetivas* e as produzidas por falsos princípios, ou seja, as proposições não controladas pelos critérios da evidência racional ou pelo critério da experiência.<sup>22</sup> Rouanet esclarece ainda, que a consciência que ignora suas limitações é falsa, pois passa a arraigar-se em contextos de dominação.<sup>22</sup>

Aplicando a idéia de Rouanet sobre as 'miragens dos sentidos' ao conto, percebemos que a razão de Carol'ne está condicionada pelo fascínio que sente pelo Violinista, o que podemos comprovar por muitas passagens no conto onde a jovem é incapaz de controlar seu comportamento (pp. 349, 350, 355, 358, 359, 360). Hardy nos diz, em determinada passagem, que Carol'ne "*was unable to shake off the strange infatuation for hours*" ( p. 356 - ênfase acrescentada ). Esta interferência da vontade de Ollamoor sobre a dela resulta em uma 'informação sensorial enganadora', ou seja, a visão de Ollamoor no espelho. Sua consciência sucumbe à idéia de que o Violinista possa estar na cidade, pois de alguma maneira ele a domina (p. 356). Por outro lado, Cirlot nos apresenta a 'visão' de Carol'ne por um outro ponto de vista. Falando sobre o caráter do espelho, sua variedade temporal e existencial, explica seu sentido essencial e a diversidade de sua significação. Já dissemos anteriormente que é um símbolo da imaginação ou da consciência, como capacitada a reproduzir reflexos do mundo. O espelho pode também ser relacionado com o pensamento, pois segundo Scheler, é não apenas um reflexo do universo, mas um órgão de auto-contemplação.<sup>23</sup> Cirlot nos diz que o espelho tem sido encarado com um sentimento ambivalente:

*É uma lâmina que reproduz as imagens e de certa maneira as contém e as absorve. Aparece com freqüência em lendas e contos folclóricos dotado de caráter mágicos, mera hipertrofia de sua qualidade fundamental. Serve então para suscitar aparecimentos: devolvendo as imagens que aceitara no passado, ou para anular distâncias refletindo o que um dia esteve diante dele e agora se encontra bem longe.<sup>23</sup>*

Sendo um atributo feminino, é também simbólico da multiplicidade da alma e sua adaptação aos objetos que a visitam e retêm seu interesse. Segundo Loeffler, os espelhos são símbolos mágicos de memória inconsciente, e como emblemas da verdade possuem um sentido particularizado. Interessante observarmos que, na China, são alegóricos à "felicidade conjugal".<sup>23</sup>

Nos parece significativo que, no dia de seu casamento haja visto o reflexo de outro homem a quem estivera ligada emocionalmente no passado. É como se Carol'ne inconscientemente evocasse a imagem de Ollamoor na tentativa de anular a distância e o tempo que os separavam, pois conforme afirma a persoangem, 'ele estava longe há muito tempo.' (p. 355).

Mesmo que nenhum Mop fosse visto no cenário em que Carol'ne vira seu reflexo, permanece a dúvida, visto que Hardy não nos fornece mais informações. Certamente a análise de Miller sobre o reflexo no espelho, já citado anteriormente, nos pareceu satisfatória. Contudo, nosso estudo baseia-se desde suas primeiras linhas, na teoria de que o 'inconsciente', conforme Lévi-Strauss, é uma estrutura universal cuja função seria a produção de significados. Ele impõe, por sua vez, leis estruturais aos elementos desarticulados das emoções, das lembranças e das representações míticas. Conhecer, pois, uma multiplicidade de símbolos, é desvendar sua estrutura inconsciente.<sup>24</sup>

O tempo passa e Carol'ne "resolved herself into a very good wife and companion, though she had made herself what is called cheap to him [ Hipcroft ]; but in that she was like another domestic article, a cheap tea - pot, which often brews better tea than a dear one" (p. 356). Esta situação doméstica ,os leva a voltar as suas origens quando Hipcroft encontra-se com pouco trabalho a fazer em Londres:

*It was accordingly decided between them that they should leave the pent-up London lodging, and that Ned should seek out employment near his native place, his wife and his daughter staying with Carol'ne's father during the search for occupation and an abode of their own.*

*Tinglings of pride pervaded Carol'ne's spasmodic little frame as she journeyed down with Ned to the place she had left two or three years before, in silence and under a cloud. To return to where she had onde been despised, a smiling London wife with a distinct London accent, was a triumph which the world did not witness every day (p. 357).*

Nesse contexto, não podemos deixar de recordar a tese de Alice Chilbin sobre a 'mulher fatal' na visão determinista de Hardy. Esse estudo focaliza particularmente a figura da mulher enganada dentro da sociedade, emergindo com detalhes realistas na ficção hardiana. Chilbin examina as forças que Hardy combina na criação de sua visão da vida. Conclue que o escritor encara a 'mulher fatal' como sendo também uma força natural que causa devastação psíquica aos homens.<sup>25</sup> Esta tese revela também que Hardy vê as mulheres ou como vítimas de rígidos códigos sociais vitorianos, ou como destruidoras de homens mesmo que não tenham tal pretensão.<sup>25</sup> Ainda que Carol'ne não possua as características necessárias para ser 'fatal', o que nos chama atenção é que de certa maneira ela é uma vítima social.

Até certo ponto é vítima de si mesma em virtude de sua fragilidade e suscetibilidade.

Interessante observarmos que a personagem também cabe no estudo de Ruth Couch onde os romances de Hardy são analisados para determinar-se até que ponto as personagens femininas conseguem conduzir suas vidas de forma emancipada ou liberada. Couch procura encontrar as qualidades que as mulheres hardianas possuem para concluir o que lhes impede o sucesso. A tese de seu estudo é que Hardy atribuiu determinadas falhas relacionadas ao sexo para suas personagens, e que tais falhas as atrapalham em seu caminho para a "emancipação".<sup>26</sup>

No caso de Carol'ne, podemos afirmar que sua falha consiste principalmente em sua hiper-sensibilidade, característica que em Hardy é essencialmente feminina. Apesar de tanta fragilidade, Carol'ne mostra-se de certa forma disposta a escapar desta fascinação pelo Violinista que a coloca em desvantagem. Conforme explica a Hipcroft, fora *"so unlucky to be caught the first time he took advantage o'me, though some of the girls down there go on like anything!"* (p. 355) Desaparecendo o Violinista de sua vida, a jovem tenta um recomeço ao procurar o ex-noivo. Carol'ne sabia que se escrevesse sobre a garotinha, Hipcroft teria tido tempo para refletir e conseqüentemente recusá-la.

Por outro lado, porque teria Carol'ne esperado quase quatro anos para procurá-lo, senão por consciente ou inconscientemente esperar o retorno de Ollamoor? Percebemos nessa vacilação, mais uma falha impedindo-a de conquistar sua liberdade pessoal.

Todavia, Carol'ne consegue a estabilidade que pretendia no casamento com Hipcroft, e volta triunfante para Stickleford, como uma "típica esposa londrina" (p. 358).

No caminho para casa, parando em uma estalagem, seus problemas



recomeçam:

*A tremor quickened itself to life in her, and her hand so shook that she could hardly set down her glass. It was not the dance nor the dancers, but the note of that old violin which thrilled the London wife, these having still all the witchery that she had so well known of yore, and under which she had used to lose her power of independent will. How it all came back! There was the fiddling figure against the wall; the large, oily, mop-like head of him, and beneath the mop the face with closed eyes. (p. 358 - ênfase acrescentada.)*

Quando nos aprofundamos na 'feitiçaria e sua relação com o sexo', não podemos deixar de recorrer à obra de Landsburg. Na tentativa de compreendermos a atração de Carol'ne por Ollamoor no contexto do 'sobrenatural', pesquisamos uma das partes do estudo de Landsburg onde "Magia, Feitiçaria e Sexo" são explorados, a partir da noção de que os rituais de feitiçaria são predominantemente eivados de sexualidade.<sup>27</sup> Landsburg insiste, que "a feitiçaria é uma atitude espiritual e intelectual, e não um festival de erotismo" segundo a concepção popular.<sup>27</sup>

*À parte os supostos aspectos sexuais das cerimônias em si, a velha religião tem fama de possuir poderes capazes de aumentar a potência sexual, de realizar encantamentos e feitiços de amor e de contribuir, por excessos não ortodoxos, para a promoção do desejo entre seus praticantes. Também neste caso não acontece nenhuma intromissão do sobrenatural. Através dos seus vastos conhecimentos das plantas da natureza, não desconhecem, desde as mais remotas épocas, a existência em certas drogas de propriedades afrodisíacas - e as feiticeiras, muito simplesmente, aprenderam a fazer uso delas.<sup>27</sup>*

No entanto, paradoxalmente, Landsburg afirma que o mais elevado poder psíquico imaginável poderá ser alcançado na relação sexual onde os atuantes sincronizam-se em absoluto um com o outro, estando psicológica, física e espiritualmente conscientes dos objetivos a atingir e jamais perder de vista os motivos de sua união sexual, o que por sua vez, exclui e não justifica os abusos.<sup>28</sup> O estudo de Landsburg recorda que na antiguidade os elementos eróticos não eram motivo de censura, pois considerava-se a relação sexual como um ato simbólico das forças da natureza. Pela fusão dos elementos masculino e feminino, resultaria o poder e sua estrutura seria alcançada em toda a sua finalidade original.<sup>28</sup> Isso ocorre em virtude de que no princípio não existiam nem machos nem fêmeas, apenas uma força única que quando dividida em duas polaridades, vem tentando desde então, "reunir-se de novo" desde o princípio dos tempos.<sup>28</sup> Este pensamento vem, não obstante, justificar o impulso sexual, e é inegável que os julgamentos das bruxas da Idade Média atestam a importância do sexo nas atividades de alguns grupos de ciências ocultas do passado e da atualidade.<sup>28</sup>

Como percebemos, a relação entre feitiçaria e sexo é possível, mas apenas quando as duas partes envolvidas estão conscientes de sua finalidade. Dessa forma, não há justificativa para a atitude de Ollamoor, que manipula Carol'ne a despeito de sua vontade. (p. 358). Fica evidente que o Violinista a subjuga contra sua vontade na estalagem, por ocasião de seu último encontro com Ollamoor. Quando Carol'ne recusa-se a dançar, o Violinista toca "My Fancy Lad" em D maior, que era "*the strain of all seductive strains which she was able to resist - the one that played when she was leaning over the bridge at the date of their first acquaintance*" (p. 359). O narrador nos revela ainda, que Carol'ne "*was urged to fortify herself with more gin-and-beer; which she did, feeling very weak and overpowered with*

*hysterical emotion*" (p. 358).

De acordo com Gaston Bachelard, o álcool é um elemento 'imediato' que, produzindo calor no peito, é objeto de uma valorização evidente. O inconsciente alcoólico tem uma realidade profunda, pois incorpora-se àquilo que tenta exprimir-se. Não apenas excita possibilidades espirituais, as cria. Faz divagar a razão e prepara a invenção racional.<sup>29</sup> Bachelard revela também, que grande parte da literatura fantasmagórica tem sua origem na poética excitação do álcool, como a de Hoffmann e Poe.<sup>30</sup> A bebida parece funcionar para a personagem como uma espécie de estimulante, enfraquecendo ainda mais suas forças, ao contrário do que geralmente acontece com as pessoas que utilizam a bebida. Usualmente, lançam-se à bebida em busca de coragem, mas Carol'ne parece que deseja entregar-se àquela emoção: "*The saltatory tendency which the fiddler and his cunning instrument had ever been able to start in her was seizing Carol'ne just as it had done in earlier, possibly assisted by the gin-and-beer hot.*" (p. 358).

H. Gimsditch, analisando o *drinking and dancing* na recreação conclui que, ainda maior que o apelo da música sacra, para as personagens de Hardy periste "*the profane variety, which mostly consists of tunes for dancing*".<sup>31</sup> Prossegue:

*Dancing is one of the chief forms of recreation among Hardy's peasants, and the dancers are of the old country kind, in the main jigs and reels performed in figures wherein the couples form a double row and work up to the top of the set. It takes place in barns, cleared rooms or in the open air, and any social event is made an excuse for it.*<sup>31</sup>

Podemos observar em "The Fiddler on the Reels" o quão

detalhadamente se alonga na descrição das danças, incluindo até o nome das melodias e acima de tudo sua associação direta com a bebida. Na composição do cenário da estalagem, percebemos a preocupação de Hardy até com a mobília, com a colocação das personagens em lugares estratégicos, e a criação de uma atmosfera contagiante de emoção, agitação e mobilidade. (pp. 357, 358, 359). O que mais nos impressiona, no entanto, é a apurada organização que Hardy emprega para a visualização da dança: a formação das duplas, a troca de pares, sua movimentação espacial, inclusive indicando o tom certo da melodia. (pp. 357, 358, 359, 360). A ênfase nessa detalhação é analisada por Grimsditch:

*"To dance with a man", says Hardy in one place, "is to concentrate a twelvemonth's regulation fire upon him in the fragment of an hour"; and on numerous occasions he emphasizes the potency of the dance in arousing emotion, ranging from the rough revel of the Trantridge folk through the partnership of Dick and Fancy up to those of Paula and Somerset and Eustacia and Wildeve. There is nothing surprising in this emphasis, for dancing is the response to an impulse as ancient as it is widespread, and, in its widely different forms, has been practised by all peoples, from the most savage to the most civilised.<sup>31</sup>*

A dança, pode inclusive fazer parte do poder maligno (desde que manipulador) que Mop exerce sobre Carol'ne, visto que ocasionalmente serve de instrumento nas artes mágicas:

*Penetrar na própria estrutura da mente é, está claro, importante para o mágico ou feiticeiro. Algumas maldições são proferidas, não como simples expressões, mas sob circunstâncias sugerindo uma boa "representação". Ele pode sempre fazer elevar as suas "vibrações" ou energia potencial até o rubro, uti-*

lizando, quer ervas muito ativas, drogas ou líquidos, quer música rítmica e danças. Nestes rituais, a presença das testemunhas é indispensável não só como origem de energia adicional emanada dos campos criados pelos corpos dos assistentes, mas igualmente para dar o maior aparato possível ao sortilégio, 'se' for essa a finalidade que se pretende alcançar. Tudo isto é verdade quando o encantamento é organizado deliberadamente.<sup>32</sup>

Interessante observarmos, que a atmosfera lasciva que cria-se na estalagem é presenciada por outras pessoas, que também participam da dança (pp. 358,359). E nesse frenezi, Carol'ne dança até a exaustão: "*She continued to wend her way through the figure of 8 that was formed by her course, the fiddler introducing into his notes the wild and agonizing sweetness of a living voice in one too highly wrought; its pathos running high and running low in endless variation, projecting through her nerves excruciating spasms, a sort of blissful torture. The room swam; the tune was endless; and in about a quarter of an hour the only other woman in the figure dropped out exhausted, and sank panting on a bench." (p. 359 - ênfase acrescentada).*

Essa descrição nos lembra mais uma vez, o estudo de Landsburg sobre a dança e o sexo na magia, não apenas pela movimentação rítmica, mas pelas imagens altamente eróticas invocadas pelos 'espasmos', pela 'selvagem e agonizante doçura de uma voz', pela 'tortura abençoada' e pela 'exaustão' a que se entrega a personagem. (p. 359). O estudo de Landsburg revela:

*Nas reuniões das convenções, o rodopiar das danças prolonga-se habitualmente até um estado de quase exaustão total. Frank Smyth, um escritor inglês, cita-nos as declarações de um membro de uma convenção: "Originariamente, o objetivo da dança*

rodopiada, em círculos, consistia em provocar a excitação e o surgir do desejo sexual, que libertado pela ausência de vestuário projetaria uma sensação emocional tangível, que as feiticeiras designam por pirâmide de potência.<sup>33</sup>

Tais referências reforçam a idéia dos poderes do Violinista sobre a vontade da personagem, descritos pelo narrador do conto como "*singular enough, and it would require a neurologist to fully explain them*" (p. 350). Esse poder que Ollamoor exerce sobre sua vontade fica ainda mais claro quando ele foge levando-lhe a filha, e aparentemente Carol'ne parece não dar muita importância ao fato (p.362).

Hipcroft, por sua vez, não se conforma e procura incansavelmente a criança, passando a ser indiferente para com sua esposa. Uma das explicações que encontra para o desaparecimento da criança, que segundo ele, "era com seu mundo" é que "*perhaps he [ Ollamoor ] was exercising upon her some unholy musical charm, as he had done upon Carol'ne herself.*" (p. 362).

Encontramos em Howe uma sintética visão do conto que parece completar a visão de Hipcroft da situação que o envolve: "*Not even in the quiet of Wesssex can there be assurance that a life will not be disordered or exalted by some intruding power ... bearing possibilities of the unknown.*"<sup>34</sup> Essa mesma idéia é retomada por Guerard:

*There is a great deal of such aesthetic half-belief in Hardy, which amounts to no more than a folk historian's love of local superstition and a dramatic's love of opposite symbol. ... For Hardy did believe literally in the imagination's effective power over matter - in the power of the mind to effect bodily changes, in the telepathic fascinating power of the strong ming over the weak.*<sup>35</sup>

Ainda referindo-se ao sobrenatural em Hardy, Guerard revela que o uso do autor de uma sugestão sobrenatural não mostra a mesma intenção moral de Dostoyewsky, pois o único personagem de Hardy que é genuinamente diabólico em personalidade, caráter e origem, é William Dare ( em *The Laodicean* ), cuja caracterização é bastante incompleta. No máximo, os outros personagens sugerem a divisão de Hardy dos seres humanos em fortes e fracos ao invés de bons ou maus: " *The function of the strong - introspective, intellectual, constant in energy and purpose - is to make the weak suffer, whether they wish or not. The Mephistophelian visitant, whatever his conscious intention, cannot lead a simple, natural, and unreflective life. And it is to the simple and to the unreflective that Hardy's kingdom belongs.*" <sup>36</sup>

Nossa visão do conto é reforçada pela crítica de Guerard, onde a influência do forte sobre o fraco é considerada, mesmo que a visão do 'demoníaco' seja recusada em sua íntegra. Se o poder encantatório de Ollamoor é legítimo ou apenas uma metáfora apontando para a superioridade masculina, não temos evidências textuais para fazer tal simplificação da temática hardiana. Como muitas das atitudes de Carol'ne, Hipcroft ou do próprio Violinista que afinal só se manifesta nas reações de Carol'ne, existindo quase como um reflexo, "The Fiddler on the Reels" permanece inexplicado, bem à maneira hardiana em seus melhores momentos...

NOTAS

<sup>1</sup>Irving Howe, *Thomas Hardy* (New York, Collier Books, 1973), p. 82.

<sup>2</sup>J. Hillis Miller, *Distance and Desire* (Oxford University Press, 1970), p. xiii. Quanto a essa idéia, J. Hillis Miller faz um estudo aprofundado sobre o que ele chama de 'distância' e 'desejo': " *The circulation of mutually fascinated characters around one another, in a graceful dance of crossings and exchanges, generates the temporal structure of each of the novels. In concentrating so exclusively on this movement, these novels are excellent proof that a work of fiction has a predominantly temporal existence. Fiction is a temporal art in part because its fundamental theme, the development of interpersonal relations, exists in the openness of the movement of one person toward the future fulfillment of himself by possession of another person.*" As personagens de Hardy, procuram obter a posse das pessoas que amam, querem se aproximar mais e mais delas como se fossem o centro do universo: " *To possess the beloved would be to coincide with what appears the spiritual center of the world, to enjoy directly what is visible everywhere in reflected, mediated forms, and thereby to achieve self-fulfillment. His characters, however, are special in the slowness, the reticence, the surreptitious indirection, with which they move toward those they love*". Algumas vezes parece que tão logo as barreiras desaparecem, desaparece também a afeição. Em outras ocasiões, o amor é impedido por tantos obstáculos que uma vida inteira pode ser gasta neste movimento em direção à pessoa amada que sempre parece estar fora de alcance. Alguns amantes movem-se alternadamente entre o calor da paixão e o esfriamento do desejo, provando que as personagens são vítimas de suas paixões. Em alguns casos as alternações entre o desejo e a indiferença é dirigida não a uma só pessoa, mas contra uma série de pessoas diferentes: " *Such a lover moves from infatuation to distaste, is attracted anew by someone else, goes through the cycle again and again. He moves in an ever renewed rhythm of desire and disgust in which he always turns to a new object of love as soon as he abandons the old. Such lovers love only when they do not possess what they desire, ceasing to love when they obtain what seemed to promise perpetual happiness.*" pp. 145, 146. Temos aqui uma síntese da filosofia hardiana da 'distância' e do 'desejo', a que nos referimos tantas vezes ao longo de nosso trabalho. Em "The Fiddler on the Reels" a dança do desejo, usando a expressão de J. Hillis Miller, parece ser especialmente sentida no deslocamento espacial das personagens, ou até mesmo percebida a nível literal.

<sup>3</sup>Ibid., pp. xii, xiii.



<sup>4</sup> Ainda que o rótulo 'mulher fatal' não possa ser aplicado adequadamente a Carol'ne, a psicologia do estudo de Alice Chilbin é importante em nossa análise.

<sup>5</sup> F.B. Pinion, *A Hardy Companion* (London, The Macmillan Press LTD, 1976), p. 92.

<sup>6</sup> Albert Guerard, *Hardy: a Collection of Critical Essays* (New Jersey, Prentice-Hall, INC, 1963), p. 20.

<sup>7</sup> Quando falamos em 'sobrenatural' imediatamente nos preocupamos em classificar a estória como pertencente a Literatura do Fantástico. Contudo, a complexidade da temática não nos permite fazê-lo com a facilidade que gostaríamos. Segundo Jacqueline Held, à literatura fantástica pertencerá toda obra na qual temática, situação, atmosfera, mesmo linguagem, ou tudo isso junto, nos introduzirão num outro mundo que não o da percepção comum, diferente, estrangeiro, estranho, que nos permite voltar, pouco a pouco, ao longo da reflexão, a esses diferentes componentes. Jacqueline Held, *O Imaginário no Poder: as Crianças e a Literatura Fantástica* (São Paulo, Summus, 1980), p. 30.

<sup>8</sup> Juan-Eduard Cirlot, *Dicionário de Símbolos* (Editora Moraes), p. 397.

<sup>9</sup> Ibid., p. 398.

<sup>10</sup> Phillippa Waring, *Dicionário de Agouros e Superstições* (Lisboa, Europa América, 1978), p. 175.

<sup>11</sup> Ibid., pp. 175,176.

<sup>13</sup> Cirlot, p. 199.

<sup>14</sup> Allan Landsburg, *Feitiçaria e Artes Mágicas* (New York, P.E.A., 1977), p. 14.

<sup>15</sup> Miller, p. 27.

<sup>16</sup> Landsburg, p. 83.

<sup>17</sup> Ibid., pp. 83,84.

<sup>18</sup> David J. De Laura afirma: "... this division between intellectual commitment and high ethical resolve on the one hand (a mid-Victorian heritage), and the experience of paralysis of will and emotion in the late-nineteenth-century situation on the other, is the structure of the actual 'modern' dilemma faced by Hardy's latter-day heroes.

This was a theme Hardy drew back from pursuing in its entirety, the modernist theme John Paterson has referred to as the 'alienation of the intelligent and sensitive individual from life and society!'. David J. de Laura, "The Ache of Modernism in Hardy's Later Novels", p. 397.

<sup>19</sup> Ibid., pp. 380-399.

<sup>20</sup> Sergio Paulo Rouanet, *A Razão Cativa* (São Paulo, Brasiliense, 1985), p. 66.

<sup>21</sup> Miller, p. 125.

<sup>22</sup> Rouanet, pp. 58-62.

<sup>23</sup> Cirlot, pp. 239, 240.

<sup>24</sup> Paula Montero, *Magia e Pensamento Mágico* (São Paulo, Ática, 1986), p. 67.

<sup>25</sup> Alice I. Chilbin, "The Literary Femme Fatale - a Social Fiction: The Willful Female in the Deterministic Vision of Henry James" (Illinois, 1977). Paul Sporn estuda a figura da "transgressed woman" na obra de Hardy, Gissing e George Moore: "She is called the transgressed woman to suggest that these authors conceived her to be a victim of a bourgeois - dominated society. She differs from other victim-heroines of contemporary and earlier fiction in that she is opposed to the values and modes of life of this society. In general a transgressor against its moral and social regulations, she is at the same time superior not only to its greediest and most lustful members but to its most respectable and enlightened advocates." Paul Sporn, "The Transgressed Woman: A Critical Description of the Heroine in The Works of George Gissing, Thomas Hardy, and George Moore" (Buffalo, 1967).

<sup>26</sup> Ruth L. Couch, "Women in Thomas Hardy: A Study of Sexlinked Qualities in the Character" (Oklahoma, 1975).

<sup>27</sup> Landsburg, p. 139.

<sup>28</sup> Ibid., pp. 141, 146.

<sup>29</sup> Gaston Bachelard, *A Pscanálise do Fogo* (Lisboa, Omega, 1972), p. 147

<sup>30</sup> O álcool de Hoffmann é ardido, estigmatizado pelo signo masculino, do fogo. O álcool de Poe proporciona o esquecimento e a morte, é marcado pelo signo feminino, da água. Gaston Bachelard, p. 158.

<sup>31</sup> H. Grimsditch, *Character and Environment in the*

*Novel of Thomas Hardy* (London, Russel & Russel, 1962), pp. 82, 83.

<sup>32</sup>Landsburg, p. 34.

<sup>33</sup>Ibid., p. 83.

<sup>34</sup>Howe, p. 83.

<sup>35</sup>Guerard, p. 92.

<sup>36</sup>Ibid., p. 98.

- 4<sup>a</sup> PARTE

"THE WITHERED ARM"

D. "The Withered Arm"

Em "The Fiddler on the Reels" observamos o conflito de uma mulher que é seduzida e abandonada por um Violinista que exerce sobre ela um grande poder através de suas músicas. Incapaz de resistir ao seu magnetismo, Carol'ne fica grávida, e posteriormente, quando percebe que terá de prosseguir sua vida sem ele, resolve casar-se com o ex-noivo. Após algum tempo, o Violinista retorna e através de sua música influencia Carol'ne e essa entrega-lhe a filha. Dessa maneira, "The Fiddler on the Reels" ilustra o poder de uma mente forte, incorporado por Ollamoor, sobre uma mente fraca, no caso, a mente feminina de Carol'ne.

O tema do poder da mente é retomado mais uma vez em "The Withered Arm", onde encontramos também o poder de uma mente fraca influenciada por uma mente mais poderosa. Para desenvolver esta análise, usamos o estudo de Gustav Jahoda - *A Psicologia da Superstição* - para compreendermos o papel das credices em determinadas culturas. A 'função mágica' das mulheres é descrita por Paula Montero em *Magia e Pensamento Mágico* e complementada pela pesquisa de Roberto Sicuteri sobre o surgimento das Bruxas apresentada em *Lilith: A Lua Negra*.

Para compreendermos satisfatoriamente o papel do 'íncubo' presente no sonho de Rhoda Brook, recorreremos a Mario Mercier em *O Mundo Mágico dos Sonhos*, complementando a idéia com as noções psicanalíticas de Freud e Jung sobre o 'sonho'. A controvérsia da existência de um mundo espiritual paralelo ao material é desenvolvida através da obra de Leon Denis - *O Problema do Ser, do Destino e da Dor*, que unida ao estudo de Rudolf Steiner em *A Ciência Oculta* nos dá uma idéia bastante clara da existência de uma noção espiritualista que pode ser aplicada às imagens

oníricas, e conseqüentemente à trama do conto. A noção de 'coincidência' é apresentada à luz de vários estudiosos para ser completada pelo 'princípio da sincronicidade' junguiana. A obra de Philippa Waring - *Dicionário de Agouros e Superstições* - é usada na explicação de elementos supersticiosos em "The Withered Arm" enquanto a obra de Mircea Eliade - *Ocultismo, Bruxaria e Correntes Culturais* - nos ajuda na explicação do fenômeno 'oculto' na estória. As 'modalidades e as práticas mágicas' são explicadas à luz da obra de Ribeiro Junior - *Magia* - que são complementados por exemplos dentro da própria ficção hardiana e pela análise de Herbert Grimsditch em *Character and Environment in the Novels of Thomas Hardy*.

Além disso, a 'cura mágica' e a 'numerologia' são também abordadas para tornar mais clara a nossa apreensão do conto. Recorremos ainda à simbologia do *Taro Adivinhatório* para completar a análise de "The Withered Arm". Também situado no mundo rural de Wessex, esta estória nos enriquece com duas riquíssimas caracterizações: Rhoda Brook e Gertrude Lodge.

"The Withered Arm" nos apresenta um mundo, no qual o que por vezes nos parece extraordinário, é encarado de forma ordinária e fatalista. Parece bastante natural, desta maneira, que uma mulher como Rhoda lançasse um encantamento sobre sua rival Gertrude, e a fizesse sofrer fisicamente.

Segundo I. Howe, se lermos o conto com expectativas do realismo convencional, este " *can be valued as a curious mixture of traditional folk belief and modern hypothesis, assumptions drawn from before and after the Enlightenment*".<sup>1</sup> Se necessário ou importante, continua Howe, " *it is easy enough to 'translate' the events of this grotesque tale into an acceptable instance of character psychology, but the result*

*of such gratuitous sophistication can only be a literary loss, a distraction from Hardy's boldness of narrative.*<sup>1</sup>

Conforme admite o próprio crítico, dissecar a estória à luz de qualquer tendência, significaria uma perda literária. Sendo assim, a análise da caracterização de Rhoda e Gertrude não é feita de maneira a situá-las no estudo de superstições rurais, ou enquadrá-las no contexto de uma notável coincidência, sequer definindo ou delineando a narrativa como um ensaio dos poderes da mente sobre o corpo.

O que nos envolve, no contexto de "The Withered Arm", é uma sondagem das potencialidades individuais das personagens centrais, a despeito de sua situação em face a possíveis rótulos atribuídos ao conto.

A identidade feminina nos preocupa mesmo neste obscuro período no começo do século XIX, quando os habitantes de Wessex apenas começavam a se libertar das muitas influências de seu meio social que interferiam inquestionavelmente sobre seu comportamento. A citar, como exemplo, Rhoda Brook, vítima em primeiro lugar de um sistema econômico, e depois, daquele que sempre foi seu maior instrumento: o homem.

"Usada" como mulher e desconsiderada como ser humano ao ser abandonada com um filho em épocas notavelmente difíceis em virtude dos preconceitos e velhas tradições, Rhoda surge diante de nós com uma riqueza e imponência inesperadas. Sua sobrevivência em meio a uma cultura isolada e impregnada de superstições, atribui-lhe o que à princípio nos parece gritantemente uma pseudo-identidade, ou seja,

#### Rhoda Brook - a Bruxa

No início do conto, Rhoda aparece juntamente com outros trabalhadores rurais, que falam sobre a chegada do Fazendeiro Lodge e sua jovem esposa. Em meio a esta conversa,

ela parece estar " *somewhat apart from the rest*" (p. 219). O motivo de estar isolada do grupo é que o Fazendeiro a que se referem é o pai do filho de Rhoda, o que faz dela alvo do preconceito e falatório do vilarejo (p. 220). Além disso, desde que fora amante do Fazendeiro, começara a ser rotulada de Bruxa, sem sequer compreender o motivo (p.227).

Se tentarmos investigar tal associação, ou seja, a 'queda' de Rhoda e sua fama de bruxa, nos deparamos com o estudo de Gustav Jahoda que nos oferece uma resposta esboçada, atribuindo a culpa à hereditariedade. Segundo o mesmo, a 'hereditariedade' confere à espécie humana uma capacidade cranial superior que no entanto, não elimina os erros da 'máquina de pensar', que surgem com facilidade.<sup>3</sup> Complementando a idéia, Paula Montero afirma que as mulheres receberam uma função mágica importante na sociedade porque são qualitativamente diferentes dos homens e dotadas de poderes específicos: a sexualidade, a menstruação e os mistérios da gestação evidenciando "os poderes mágicos que lhe são atribuídos".<sup>4</sup> Segundo a estudiosa, a desconfiança que a sociedade masculina alimenta contra as mulheres explica a posição de inferioridade que ocupa na sociedade, do ponto de vista religioso e jurídico. Explicaria, também a importância de seu papel na magia, onde ocupariam um lugar social inverso àquele que lhes é atribuído pela religião."<sup>4</sup> Quando recorre ao esboço de uma teoria geral sobre magia, compilado por Marcel Mauss, revela-nos que o valor mágico das coisas e dos seres depende de sua posição relativa na sociedade. "A virtude mágica e a posição social coincidem", parafraseia Paula, "na medida em que uma faz a outra".<sup>4</sup> Em síntese, "o valor na magia é sempre um valor socialmente atribuído e não uma qualidade inerente à coisa: esse valor depende do lugar atribuído à coisa ou à pessoa pela opinião do grupo."<sup>4</sup> Roberto Sicuteri amplia a mesma idéia, encontrando no segundo



século depois do ano Mil a Bruxa como a exteriorização da hostilidade para com a sexualidade. Segundo Sicuteri, a aversão pelos instintos é projetada contra 'certas' mulheres, "segundo específicos enquadramentos sócio-culturais e sócio-econômicos."<sup>5</sup> O autor explica que estas mulheres se tornam bruxas,

*personificações obsessivas dos fantasmas e das superstições coercitivas, que no início da Idade Média se manifestavam no mundo objetivo. Tem início aquele que foi definido como o "romance do imaginário", onde a obsessão masculina se abandona completamente ao delírio persecutório que logo se torna um rito sangrento.*

*Deste modo, a contraposição entre "alma" e "corpo" não só será reconfirmada na era cristã, mas será ampliada a brecha, com o predomínio do macho e a crença na inferioridade da mulher. No vazio intermediário se ocultam os germes da angústia da idade moderna. Ao surgir a Idade Média, o homem Adão, arrastado pelo moto centrífugo do alargamento da polaridade, tenderá sempre mais para a vida metafísica e a transcendência. A mulher será rechaçada à condição de "periculosidade".<sup>5</sup>*

Em síntese, a luta masculina contra a repressão de seus componentes erótico-sexuais resultou em um delírio paranóico persecutório contra a mulher, que resolveria a pressão das pulsões destrutivas com a explosão da caça às bruxas. Sicuteri estuda a equação "bruxaria" e "feminino", elaborada por G. Visconti, relacionando-a com os "excessos sexuais", e a noção de que a mulher é mais carnal do que o homem.<sup>6</sup> Tendo compreendido, então, que a atitude das pessoas para com Rhoda rotulando-a de bruxa, é uma atitude psicológica que começou a se processar há séculos, os estudos considerados nos levaram ao fato de que este é um posicionamento que resulta da

sugestão e da superstição.

Para compreendermos a 'superstição', recorremos a Jahoda, que nos revela que informações trazidas a nós por outras pessoas trabalham em nossas próprias impressões. Estes estímulos trazidos de fora, mexem com o acervo de nossa experiência passada, o que supõe assim, uma construção ativa de nossa parte. Isto significa, afirma Jahoda, que tais informações podem ser interpretadas nos termos dos intermediários, gerando de fato os objetos de crença tais como feiticeiras, espíritos ou monstros.<sup>7</sup> As pessoas dificilmente abandonam suas crenças diante de argumentos racionais, segundo Jahoda:

*Se a superstição fosse meramente determinada por pressões sociais, a remoção dessas deveria dissipar a superstição. Isto é verdade num caso ou noutro, mas não invariavelmente. Há pessoas que se apegam tenazmente a suas superstições. É como se elas fincassem suas fortes raízes na personalidade do indivíduo.*<sup>8</sup>

De acordo com este raciocínio, a superstição seria então, também um problema individual, quase tanto quanto coletivo. Quando alude à tese de Evane Pitchard, Jahoda observa que o que chamamos de "rústicas superstições" surgem como indicadoras de conflitos sociais, pois a ocorrência de desventuras relaciona-se com atritos entre as pessoas.<sup>9</sup>

Quando Gertrude chega com o Fazendeiro, ocupando um lugar que por direito era de Rhoda, surge então um "conflito social" passível de provocar um atrito entre as protagonistas. Estando em posição de nítida superioridade em relação à leiteira, Gertrude, a jovem esposa, era *"indeed, a girl. Her face too was fresh in colour, but it was of a totally different quality - soft and evanescent, like the light under a heap of rose-petals"* (p. 221). Contrastando nitidamente com *"a thin, fading woman of thirty"*

(p. 219) a jovem esposa, inocentemente, torna-se alvo desse complexo desencadeamento de energia negativa que nosso estudo tenta desvendar, a partir das emoções de Rhoda.

Segundo Jahoda, a "emoção" é o atributo fundamental de tudo aquilo que quisermos chamar 'supersticioso'.<sup>10</sup> É a emoção, ou seja, o ciúme que Rhoda sente da encantadora Gertrude, que provoca o sonho com o íncubo, que desencadeia toda a "desventura" da jovem esposa:

*But the atmosphere thereabout was full of the subject during the first days of Mrs. Lodge's arrival, and from her boy's description and the casual words of the other milkers, Rhoda Brook could raise a mental image of the unconscious Mrs. Lodge that was realistic as a photograph (p. 224).*

Sentindo-se inferiorizada, Rhoda não tira Gertrude de seus pensamentos. O texto nos diz que pensou tanto na jovem esposa que chegou a perder a noção do tempo (p. 224). E naturalmente, a figura que ocupa sua mente nos últimos dias, ainda que criada apenas pela descrição de outros, não a abandona pela noite. Depois que se recolhe, cansada pelo dia de trabalho, pela primeira vez, Gertrude Lodge a visita em sonho:

*Rhoda Brook dreamed - since her assertion that she really saw, before falling asleep, was not to be believed - that the young wife, in the pale silk dress and white bonnet, but with features shockingly distorted, and wrinkled as by age, was sitting upon her chest as she lay. The pressure of Mrs. Lodge's person grew heavier; the blue eyes peered cruelly into her face, and then the figure thrust forward its left hand mockingly, so as to make the wedding-ring it wore glitter in Rhoda's eyes. Maddened mentally, and nearly suffocated by pressure, the sleeper struggled; the incubus, still regarding her, withdrew to the foot of the bed, only, however, to come forward by degrees, resume her seat, and flash her left hand as*

before.

*Gasping for breath, Rhoda, in a last desperate effort, swung out her right hand, seized the confronting spectre by its obtrusive left arm, and whirled it backward to the floor; starting up herself as she did so with a low cry.*

*'O, merciful heaven!' she cried, sitting on the edge of the bed in a cold sweat; 'that was not a dream - she was here!' (pp.224,225)*

Ainda que afirmasse que não era um sonho, quando olha para o lugar no chão onde havia atirado o espectro, não havia nada. Sentindo-se desconfortável no dia seguinte, ainda sentindo a sensação do braço, fica surpresa quando seu filho revela que ouvira o som semelhante ao da queda de um corpo no chão, precisamente quando o relógio bateu duas vezes (p. 225). Algum tempo depois, Rhoda descobre que Gertrude despertara com súbita dor no braço esquerdo, da forma com que Rhoda a segurara no sonho, precisamente as duas horas.

Quando posteriormente as personagens fazem amizade, chegando mesmo a trocar confidências, Rhoda deseja sinceramente que *"this innocent young thing should have her blessing and not her curse"* (p.226). A impressão de *"cruelty on her visitor's face"* (p.226) parece que se dissolve em meio às gentilezas de Gertrude, que a certa altura do conto, revela à amiga a existência de uma pequena moléstia:

*She uncovered her left hand arm, and their outline confronted Rhoda's gaze as the exact original of the limb she had beheld and seized in her dream. Upon the pink round surface of the arm were faint marks of an unhealthy colour, as if produced by a rough grasp. Rhoda's*

*eyes became riveted on the discolorations; she fancied that she discerned in them the shape of her own four fingers (p.227).*

Sentindo-se culpada (p.227), Rhoda "*did not reason on the freaks of coincidence, and all the scenery of that ghastly night returned with double vividness to her mind.*" (p.227). É neste ponto da estória que Rhoda questiona: "*O, can it be, she said to herself, when her visitor had departed, 'that I exercise a malignant power over people against my own will?'*" (p.227) Conscientiza-se então, de sua fama de Bruxa, nunca antes seriamente considerada: "*Could this be the explanation, and had such things as this ever happened before?*" (p. 227)

A fim de compreendermos o auto-questionamento de Rhoda, nos detemos no estudo de Mario Mercier, onde uma noção bastante polêmica de Sonho é apresentada.

Segundo ele, a concepção de sonho desde a antiguidade, tem sido essencialmente mágica.<sup>11</sup> De acordo com sua teoria, para o homem que hoje vemos como primitivo, ao mundo visível (que não se satisfaz a si mesmo) ajunta-se-lhe a projeção sombreada de um mundo invisível de difícil acesso. Este primitivo, um ser mais espiritualizado, tem uma hiper-sensibilidade que lhe permite captar o ritmo interior das coisas, tendo sua atenção dirigida para o invisível.

Prossegue Mercier:

*Para o homem de mentalidade mágica, o mundo que temos sob os olhos não é senão a projeção materializada das forças provindas do Invisível Universal. Essas forças são, aliás, dotadas de consciência, e dela cada ser, cada forma desse plano, traz a característica.*

*É pelo sonho que o homem forma e desenvolve seu corpo sutil ou duplo (o Kâ dos Egípcios), pois ele é*

*impregnado de forças da alma. O sonho não é mais que a saída desse corpo sutil ou duplo em direção a mundos paralelos.*<sup>11</sup>

Para o estudioso, o corpo possui "pequenas almas", cada uma dotada de inteligência e autonomia, unidas em estreita correlação. Tais entidades suscitam, ao vir o sono, sonhos que correspondam com o estado dos órgãos que elas animam e protegem, a saber, o coração, os pulmões, o fígado, baço e rins. Sendo assim, a doença deve-se à fraqueza, à perda ou distanciamento de uma dessas entidades, o que conseqüentemente facilita a invasão de forças más. "Durante o sono", diz Mercier, "a alma, esse sopro ou essa centelha divina, tende a se aproximar do centro celeste que todo homem tem em si, e provoca, então, grandes sonhos mágicos."<sup>11</sup>

Em resumo, a idéia de Mercier apresenta o sonho como resultado da saída do corpo sutil (ou duplo) que possibilita a quem sonha um contato com outros mundos. Para o homem de mentalidade mágica, então, o sonho seria uma forma de entrar em comunicação com os espíritos. Esta mentalidade primitiva, projeta-se para além do real, e conforme Mercier,

*Não é com suas concepções intelectuais e abstratas do mundo ou dos mundos que o homem atual pode julgar a mentalidade primitiva que, mesmo tendo perdido muito de sua profundidade, guarda ainda sua ligação com o homem mágico de tempos bem antigos. Esse homem, cuja alma flutuava em torno do corpo, possuía a visão astral graças ao desenvolvimento de seu olho frontal, também chamado terceiro olho. Mas o atrofiamento da glândula pineal, esse olho central da alma, no cérebro, no decorrer dos tempos, fez com que o homem perdesse a visão de outros planos e a percepção sutil dos*

*ritmos do universo.*

*Esse duplo, de que o homem profano já não tem consciência, pode tomar toda espécie de forma, inclusive a de nós próprios.*<sup>11</sup>

Ainda em concordância com a noção dessa mentalidade mágica, Mercier afirma que o estado psíquico de uma pessoa que dorme atrairá os espíritos. Tais espíritos, depositam na memória do sonhador e em seu centro nervoso o éter psíquico, tal como o duplo em suas metamorfoses. Isso se dá a fim de impressionar a memória onírica da pessoa adormecida, utilizando-se de uma aparência ora familiar, ora dramática, que em conseqüência facilitará a extração de uma lição de seu sonho. Interessante observar, que esses espíritos, (ainda dentro da teoria de Mercier) intervêm assumindo a forma de pessoas conhecidas, chamadas "falsas semelhanças".<sup>11</sup>

Prossegue o estudo:

*Esses espíritos do sonho agem às vezes de modo ameaçador e mesmo perigoso, porque podem, alternativamente, assumir toda espécie de estados e de funções, passando, segundo às características psíquicas do sonhador, de um estado positivo a um estado extremamente negativo, às vezes com aspectos inquietantes; até mesmo monstruosos, especialmente se o duplo do sonhador se perde em zonas de baixo astral. Procuram, freqüentemente, dele se apoderar para o ferir...*<sup>12</sup>

Os ferimentos a que se refere Mercier, traduzem-se sob formas de doença. É possível, diz-nos o mesmo, que muitas pessoas sonhem na mesma noite com a mesma entidade, divina ou demoníaca, porque a força extra-humana (superior ou inferior)

é capaz de se reproduzir e assumir tantas aparências quanto queira.<sup>12</sup>

Percebemos o quanto esta noção de Mercier de mentalidade mágica pode ser aplicada a "The Withered Arm". Contudo, não podemos ignorar, de maneira alguma, que o sonho tem também uma interpretação racionalista, e que a magia, que para Mercier é um Sentir e Ver vindos de longínquas auroras, pode também ser compreendida como um sistema organizado para compreender o mundo, nada tendo de místico, tendo fundamento puramente racional de acordo com Frazer.<sup>13</sup>

Segundo Paula Montero, quando estuda "As Categorias do Pensamento Mágico", o funcionamento da magia assenta-se na idéia de que os fatos acontecem numa sucessão invariável e previsível, sem a intervenção de forças sobrenaturais. Sendo assim, magia seria um sistema de pensamento que pressuporia a ação regular e mecânica da natureza. Conseqüentemente, existe a possibilidade de conhecer essa regularidade e intervir sobre a mesma, desde que as leis fundamentais que a regem sejam compreendidas.<sup>13</sup>

Vemos aqui, dentro de uma mesma "mentalidade mágica", conceitos completamente opostos. De fato, conceitos cuja preocupação fundamental seja o 'incomum' ou o 'irracional' variam consideravelmente, à luz dos critérios de racionalidade inseridos na cultura em que ocorrem. Mais recentemente, este problema tem sido evitado por uns, que deixaram de questionar sua coerência, veracidade e adequação para com a realidade, e passam a ser interpretadas como símbolos.<sup>14</sup>

Desta maneira, o sonho de Rhoda continua seu repouso na indefinição, pois enquanto místico é mágico, mas enquanto mágico tem explicação racional. Segundo Paula Montero, os raciocínios implícitos na magia são fundamentais, e suas reais necessidades, comuns e constantes, lhe conferem sua coerência, pois como qualquer sistema de pensamento, classifica os seres e as coisas.<sup>15</sup>



Dentro da mesma tentativa de compreender melhor o sonho, para chegar mais rápido ao âmago da personagem, recorreremos ao estudo de D. H. Lawrence "Sleep and Dreams". Notavelmente contraditório, a noção de sonho nos é aqui colocada da seguinte maneira:

*Most dreams are purely insignificant, and it is the sign of a weak and paltry nature to pay any attention to them whatever. Only occasionally they matter. And this is only when something threatens us from the outer mechanical, or accidental death-world. When anything threatens us from the world of death, then a dream may become so vivid that it arouses the actual soul. And when a dream is so intense that it arouses the soul - then we must attend to it.*

*But we must have the most appalling nightmare because we eat pancakes for supper. Here again, we are threatened with an arrest of the mechanical flow of the system.*<sup>16</sup>

Definindo um sonho como "*images which are mechanical phenomena like mirages*", Lawrence recusa a idéia de que mesmo os pesadelos tenham uma significação profunda, pois afirma categoricamente, que o horror que surge no ato de sonhar desaparece completamente no dia seguinte, não deixando nenhuma impressão:

*And this is because what was purely material obstruction in the physical flow, temporary only, is indeed a nothingness to the living, integral soul. We are subjects to such accidents - if we will eat pancakes for supper. And that is the end of it.*

*But there are other dreams which linger*

*and haunt the soul. These are true soul-dreams. As we know, life consists of reactions and interrelations from the great centres<sup>17</sup> of primary consciousness...*

É correto pensarmos que para cada um o sonho fala de acordo com sua própria linguagem, mas talvez Lawrence tenha simplificado demais o processo onírico e relegado um pouco a importância do sonho.

Quando Freud descobriu as dimensões da mente humana e do Inconsciente, foi capaz de definir o sonho. Para ele, era a via mestra de acesso à psique inconsciente, de maneira que o sonhar possibilitasse apagar os desejos inibidos ou reprimidos.<sup>18</sup> D. H. Lawrence, que muito provavelmente era um abstinente total de panquecas ao jantar, parece ter outra noção:

*...The Freudians are too simple. It is always wrong to accept a dream-meaning at its face value. Sleep is the time when we are given over to the automatic process of the inanimate universe. Let us not forget this. Dreams are automatic in their nature. The psyche possesses<sup>19</sup> remarkably few dynamic images.*

De qualquer maneira, para Jung é diferente a essência dos sonhos, que, de natureza compensatória, preenchem o que o consciente sente faltar:

*Os sonhos são fragmentos da atividade psíquica involuntária e participam na composição daquele grande mosaico que é o processo evolutivo. Embora os*

*sonhos permitam, com os freudianos, o acesso aos complexos e sejam também a chave para outras escolas analíticas, para entrar no inconsciente, nós os sentimos sempre como a linguagem daquela nossa personalidade profunda que nos permanece obscura no nosso estado de vigília.*<sup>20</sup>

De mentalidade mágica ou racional, percebemos que existe um ponto em comum entre todos os controvertidos conceitos de Sonho: um segundo plano que se conquista, de uma maneira ou outra, não importando se de composição transcendental ou simplesmente feito de fragmentos flutuantes do cotidiano.

Esta idéia é desenvolvida por Leon Denis, que segundo sua filosofia, há nas pessoas dois planos de existência: a vida material e o universo espiritual. Quando dormimos, as faculdades da alma nos põe em contato com o universo invisível.<sup>21</sup> Para Denis, o sono seria apenas o despreendimento da alma, que sai do corpo. Afastando-se durante o descanso do corpo, traduziria através do sonho as impressões de suas viagens, os resultados de suas indagações e observações.<sup>22</sup>

Por sua vez, Rudolf Steiner, em "Sono e Morte", também refere-se, à sua maneira, à um estado intermediário:

*O sonho constitui um estado intermediário entre a vigília e o sono. As vivências oníricas oferecem, a uma observação sensata, um mundo multicolorido de imagens que borboleteiam, as quais, todavia, contém em si certas regras e normas. Fluxo e refluxo das seqüências desordenadas - eis o que, à primeira vista, esse mundo parece revelar: em sua vida de sonhos, o homem acha-se desligado da lei da consciência de vigília que o acorrenta à percepção dos sentidos e às normas do seu raciocínio. Não obstante, o sonho possui algo das misteriosas leis que seduzem e en-*

*cantam o pressentimento humano, constituindo a mais profunda razão para o fato de se comparar com os "sonhos" aquele admirável jogo de fantasia - base de toda sensibilidade artística.*<sup>23</sup>

Steiner, observando o caráter arbitrário e absurdo das imagens oníricas, descobre que o mesmo deve-se à incapacidade de o corpo astral, quando é separado do corpo físico, relacionar de maneira correta as imagens com os objetos e ocorrências do ambiente. Sendo assim, o sonho passa a ser criador de símbolos.<sup>23</sup>

Percebemos então, depois de examinarmos diferentes teorias do processo onírico, que em correntes de pensamento espiritualistas, a experiência de Rhoda é aceitável, e mesmo, explicável. Mas sabemos que tal compreensão geral do universo e da vida será sempre controvertida, portanto, é insuficiente, ou pelo menos, parece ser.

Contudo, ainda que aparentemente diferenciadas, todas as interpretações de um sonho se ajustam, e levam a um conhecimento de si mesmo, seja sob os planos simbólico, psicológico, medicinal, iniciatório, sagrado.<sup>24</sup>

Mercier fala-nos de certos sonhos - os premonitórios e os proféticos, que devem ser tomados literalmente. Em seguida, acusa a psicanálise de dar ao homem um espírito equacionado, cortando suas ligações com o mundo oculto.<sup>24</sup> A Imaginação seria então, a única ligação do homem com o Invisível. Continuando este raciocínio, revela-nos que "nem todos os sonhos possuem eficácia mágica, pois há pequenos sonhos, provindos de entidades secundárias, que vêm ocupar o corpo quando se encontra apenas com um contato em terra: a sombra. Essas entidades "vestem-se" de ondas emotivas ou obsedantes apreendidas na memória do sonhador.<sup>24</sup> Esses elementais, continua Mercier, são conhecidos por 'íncubus' (elementais masculinos)

e 'súcubus' (elementais femininos). Têm o poder, por sua vez, de manter com os seres humanos e animais intensos contatos sexuais, sobretudo em sonho.<sup>24</sup>

Com relação à natureza desses elementais, Mercier revela:

*O pensamento obsedante, a idéia fixa, criam ou atraem freqüentemente essa espécie de elementais que vivem nas proximidades do ser humano e cujo objetivo é retirar ao sonhador sua energia mágica contida, em grande parte, em seu esperma. Os sonhos com cópula seguidos de ejaculação real são uma conseqüência disso, se bem que, às vezes, o elemental íncubo ou súcubo provoca o orgasmo para libertar a pessoa que dorme de uma carga sexual negativa, porquanto há muito tempo sopitada.<sup>24</sup>*

Roberto Sicuteri aprofunda-se na origem desses elementais. Na tradição sumério-acadiana, o íncubo se apresentava como uma monstruosa mulher que se acocorava sob o peito das vítimas, provocando uma sensação de opressão torácica horrível, onde os indivíduos percebiam logo a ameaça de uma feitiçaria. O despertar das vítimas vinha com um suor frio por todo o corpo, que de olhos proeminentes e ameaçadores, chegavam às vezes a enlouquecer a vítima. Tais demônios, segundo Sicuteri, podiam causar terríveis pragas ou mutilações nas mãos, infectando a pele com pestilências atrozes.<sup>25</sup> Chamamos atenção para a semelhança desta descrição com a descrição hardiana do sonho de Rhoda com o íncubo, onde 'Gertrude' apóia-se em seu peito sufocando-a; quase a enlouquece; sente ameaça em seus olhos; causa doença na pele, (visto que o braço da jovem esposa fica marcado com a impressão dos dedos de Rhoda). Além disso, o suor frio banha seu corpo como no íncubo da tradição acadiana. (pp.224,225).

Quando lemos certas descrições clássicas do íncubo,

percebemos que suas formas são infinitas, mas um elemento está sempre presente: um terror incompreensível. A vítima sente-se cara a cara com uma criatura diabólica, ou percebe uma bruxa monstruosa acorada em seu peito, cujo insuportável peso lhe tolhe a respiração. A opressão e um sentimento de culpa se desencadeiam quando a imagem quer ficar "por cima" da vítima, quando então, perde toda a capacidade de reação. Estes são, em síntese, os sintomas do íncubo.<sup>26</sup>

Sicuteri associa o íncubo com o sexo, afirmando que ele nada mais é do que o eros negado que é retomado em sonho, no pesadelo, à mulher intolerável por ter fascínio e desejo sexual. O íncubo, diz Sicuteri, "é a típica resposta de medo e angústia inconscientes provocados pela irrupção do 'princípio feminino'. É uma 'experiência de medo', que apela para a consciência!"<sup>26</sup>

Para Rhoda Brook, o 'íncubus', manifestação inconsciente de seu 'feminino', foi sua forma de reação contra Gertrude, por ter o lugar que Rhoda desejava ter.

No mesmo contexto, não podemos esquecer da interessante teoria freudiana do mecanismo da 'projeção'. Freud interpretava 'superstições' como pensamentos, receios e desejos presentes no inconscientes das pessoas, que na maioria são inaceitáveis para o eu na vida cotidiana. Presentes ativamente na psique, clamam por uma saída:

*Desse modo, no inconsciente de uma pessoa pode haver um pensamento cruel, até mesmo um desejo de morte, dirigido contra alguém, muitas vezes uma pessoa conscientemente querida. Isto pode, pois, vir a traduzir-se numa premonição de morte da pessoa amada...<sup>27</sup>*

A idéia de Freud ilustra a posição de Rhoda, que, enciumada, exterioriza em seu sonho alguma forma de punição ou vingança. Projeta, usando a expressão freudiana, sobre a jovem, sua

agressividade. Em geral, a 'sugestão' refere-se à "influência exercida sobre uma pessoa, de modo que ela seja levada a uma idéia, crença ou atitude. ... Sutis são as influências engendradas ao manipular-se as expectativas de uma pessoa, afetando deste modo sua maneira de interpretar os acontecimentos à sua volta.<sup>28</sup> Se o texto nos dissesse que Gertrude soube que Rhoda sonhara com ela, diríamos, usando a expressão certa, que estava 'programada'.<sup>28</sup> No entanto, a total ignorância de Gertrude em relação aos sentimentos da leiteira e de seu sonho nos leva a noções de 'coincidência significativa' e 'sincronicidade'.

Sabemos que a tendência natural das pessoas (um aspecto do pensamento tradicional observado por Horton) é atribuir causas aos acontecimentos.<sup>28</sup> É por este motivo que a noção exata de coincidência é crucial, pois determinado fenômeno considerado como prova evidente da intervenção de forças ocultas por pessoas supersticiosas, pode ser encarado como mera coincidência por pessoas que não o sejam. Damos a máxima atenção à noção jahodiana de 'coincidência':

*Falamos de coincidência toda vez (1) que a conjunção de dois ou mais fatos em certas relações de espaço e tempo é muito improvável pelos padrões comuns e (2) por alguma razão significativa ou importante, desde que (3) eles aconteçam sem a intervenção humana e (4) sejam independentes um do outro.<sup>28</sup>*

A dificuldade em situar os eventos - (a) o sonho de Rhoda e (b) o braço afetado de Gertrude, surgidos paralelamente, podem ou não ser considerados coincidentes. Mas até que ponto de probabilidade, diante de todas as evidências, esta conjunção deve assim ser qualificada? A única resposta é que isso depende das experiências, crenças e valores daqueles que julgam os fatos.

Jung, podemos dizer, ao desenvolver sua teoria da 'sincronicidade' falou sobre uma 'causalidade mágica'. Tentou provar empiricamente a sincronicidade para ser convincente. Concentrou-se nas conjunções que na astrologia estão associadas com o casamento. Colheu os horóscopos de 483 casais e os analisou, mas as conjunções não provaram que os padrões não eram meramente causais. Colocando o 'princípio da sincronicidade' em igualdade com o espaço, tempo e causalidade, demonstrou que as leis naturais são relativamente verdadeiras. A ocorrência de fenômenos sincronísticos está ligada com os arquétipos, de forma que a psique e o mundo físico formam um vínculo.<sup>29</sup> Jung definiu o que chamou de 'princípio da sincronicidade' como "uma coincidência no tempo de dois ou mais fatos casualmente desconexos que têm o mesmo ou semelhante significado. Por um lado, há uma experiência íntima, de outro, um fato externo. Esses fatos causalmente desconexos estão vinculados significativamente, embora nenhuma conexão causal entre eles possa sequer ser imaginada."<sup>29</sup>

Jahoda, que em suas obras sintetiza as noções junguianas, rotula-as de falsas explicações quando aquelas tentam explicar fenômenos psíquicos, fantasmas, ou aparições. Julgando os exemplos apresentados, o estudioso considera a sincronicidade como um fracassado princípio explanatório.<sup>29</sup>

Visto que há polêmica sobre a sincronicidade dos eventos, voltamo-nos para uma tentativa de classificar os eventos do sonho de Rhoda com o 'incubus' dentro das noções de Mircea Eliade sobre o sobrenatural. Para Eliade, o 'sobrenatural' está profundamente ligado ao natural, pois a transcendência está expressa na natureza, que por sua vez está sempre carregada de um valor religioso.<sup>30</sup>

Diante da noção de Eliade de que o sobrenatural está ligado ao natural, aparentemente continuamos tão confusos quando estávamos já nas primeiras linhas deste estudo, contu-



do, Eliade nos fornece uma solução para o mistério dos acontecimentos, que nos ajuda um pouco. Segundo ele, a mística da natureza responde à questão da sobrenaturalidade das coisas. Mesmo assim, tal fato é insuficiente para julgar a significação do evento do sonho no conto.

Com o passar do tempo, visto que o braço de Gertrude não melhora, a vizinhança começa a atribuir a causa " *to her being 'overlooked' by Rhoda Brook* " (p.233).

O 'mau-olhado', segundo Philippa Waring, é uma superstição antiga invariavelmente ligada à bruxaria, onde as pessoas com olhos de cor diferente ou muito juntos, ou encovados, eram suspeitos de terem poderes malignos no olhar. Waring nos diz que muitos homens ou mulheres das regiões rurais são mais comumente vítimas do mau-olhado. Isto nos parece interessante, porque Rhoda, uma camponesa, tem olhos escuros dos quais se orgulha, pois tem consciência da singularidade de sua cor escura em um país europeu (p.221). O estudo de Waring prossegue:

*A história dos julgamentos e perseguições a bruxas do século XVI até o século XVIII acha-se repleta de exemplos em que uma alma infortunada foi condenada à morte apenas porque o acusador se convenceu de que adoeceu ou o seu gato foi flagelado pelo olhar dessa pessoa. Um antídoto para o mau olhado consistia em cuspir três vezes na cara do "vigia" ou, se um animal morria em resultado de semelhantes atenções, queimá-lo em face do que a pessoa que lançara a maldição sofria a mesma agonia. ... Também resulta interessante saber que, no Oriente, muitos pais acreditam que podem proteger os filhos do mau olhado mantendo-os andrajosos e sujos... pois crê-se que o mau olhado só recai nos que se apresentam atraentes e asseados.<sup>31</sup>*

Allan Landsburg estuda o mau-olhado nas populações rurais mais atrasadas da Itália e Sul da Europa, onde acredita-se

que o olho humano possui poderes ocultos que podem atrair o mal sobre uma pessoa. Diz Landsburg que, "muitas das superstições medievais floresceram baseadas na idéia do mau olhado e a acusação de o possuir foi muitas vezes proferida nos tribunais, na época das mais cruéis das perseguições. Para aqueles que acreditam no mau olhado bastará uma simples cintilação do olhar para provocar as piores calamidades, desde a doença à pobreza ou à morte, na pessoa visada."<sup>32</sup>

Landsburg nos revela que o mau-olhado é involuntário, e mesmo aqueles que crêem no poder do mau-olhado tendem a concordar que se alguém é dotado de um olhar penetrante que não pode controlar, e esse alguém nos fitar, devemos voltar as costas e fugir imediatamente.<sup>32</sup> A crença de que os olhos particularmente penetrantes detêm o poder do mau-olhado estava tão arraigada que as pessoas eram denunciadas por práticas de encantamentos só por olhar diretamente para alguém.<sup>32</sup> Depois de incontáveis estudos, Landsburg descobriu métodos protetores contra o mau-olhado, mas duvida que esse poder possa ser cultivado ou desenvolvido à sua vontade.<sup>32</sup>

Percebemos assim, como o 'mau-olhado', que as pessoas atribuíram no conto como causa da moléstia de Gertrude, é outro elemento supersticioso. É interessante observarmos que ao passo que o braço da jovem esposa piora, a estória assume mais e mais proporções 'fantásticas'. O Fazendeiro diz à Gertrude que parece que uma 'bruxa' ou o 'próprio demônio' a haviam ferido (p. 228).

*Rhoda shivered. 'That's fancy,' she said hurriedly. 'I wouldn't mind it if I were you.'*

*'I shouldn't so much mind it,' said the younger, with hesitation, 'if - if I hadn't a notion that it makes my husband - dislike me - no, love me less. Men think so much of personal appearance.'*

'Some do - he for one.'

'Yes; and he was very proud of mine,  
at first (p. 228).

Rhoda começa a sentir-se culpada, pois não consegue lamentar a diminuição da beleza de Gertrude, ainda que não deseje que a mesma sofra fisicamente (p. 234). O autor nos diz que " *though this pretty young woman had rendered impossible any reparation which Lodge might have made Rhoda for his past conduct, everything like resentment at the unconscious usurpation had quite passed away from the elder's mind* " (p. 229). Assim sendo, procura a jovem e surpreende-se ao descobrir que esta pretende procurar um Benzedor para curar seu braço:

'Not Conjuror Trendle?' said her thin companion, turning pale.

'Trendle' - yes. Is he alive?

'I believe so,' said Rhoda, with reluctance.

'Why do you call him conjuror?'

'Well - they say - they used to say he was a - he had powers other folks have not.'

'O, how could my people be so superstitious as to recommend a man of that sort! I thought they meant some medical man, I shall think no more of him ' (p. 229).

Rhoda pressentiu, que no momento em que as pessoas do vilarejo haviam-na indicado como referência para que Gertrude encontrasse o Conjuror, havia " *a sarcastic feeling among the workfolk that a sorceress would know the whereabouts of the exorcist. They suspected her, then.* " (p. 230).

Temendo que o Conjuror a culpasse como sendo a influência maligna que perturbava Gertrude, quando dois dias mais tarde a mesma resolve procurá-lo definitivamente, Rhoda

a acompanha (p. 230).

A figura do Conjuror tem como cenário uma atmosfera sombria onde o vento uivava e as nuvens parecem pesadas (p.231) O autor nos revela que o Conjuror " *affected no to believe largely in his own powers, and when warts that had been shown him for cure miraculously disappeared - which it must be owned they infallibly did - he would say lightly, 'O, I only drink a glass of grog upon'em at your expense - perhaps it's all chance,' and immediately turn the subject* " (p. 231).

A despeito de seu posicionamento com relação a seus próprios poderes, o velho diz a Gertrude que sua doença é obra de um inimigo, e após alguns procedimentos peculiares, as duas mulheres retornam a seus lares (p. 232). Quando Rhoda pergunta à jovem o que o Conjuror disse, essa nada responde, mas " *a story was whispered about the many dairied lowland that winter that Mrs. Lodge's gradual loss of the use of her left arm was owing to her being 'overlooked' by Rhoda Brook* " (p. 233).

A explicação para o fenômeno 'Conjuror Trendle' pode ser encontrada em Eliade, no "Oculto e o Mundo Moderno". Temos nesse estudo informações bastante interessantes, que situam a figura folclórica do Conjuror no contexto da estória. O termo "oculto" foi usado primeiramente em 1545, significando "o que não é apreendido ou apreensível pela mente; além do alcance da compreensão ou do conhecimento comum". Já em 1633, passou a ser "o estudo de assuntos considerados científicos na antiguidade e na Idade Média e que envolviam o conhecimento ou o uso de expedientes de natureza secreta ou misteriosa (como mágica, alquimia, astrologia, teosofia).<sup>33</sup> Apenas o uso contemporâneo recebe uma definição mais abrangente. Edward Tiryakian escreve:

por oculto, eu entendo práticas, técnicas e procedimentos intencionais que: a) fazem uso de poderes secretos ou desconhecidos da natureza ou dos cosmos, poderes esses incomensuráveis ou irreconhecíveis pelos instrumentos das ciências modernas, e (b) que buscam resultados empíricos, tais como o conhecimento da sucessão dos acontecimentos ou a alteração de seu curso normal... Para se ir mais longe, na medida em que a pessoa que pratica a atividade oculta é alguém que adquiriu conhecimento e habilidades necessárias a tais práticas e, na medida em que tais práticas e habilidades são aprendidas e transmitidas de maneira social (embora não abertas ao grande público), de modo organizado, ritualizado, podemos chamar essas práticas de ciências ou artes ocultas.<sup>33</sup>

Existe uma concepção médica, uma religiosa, outra popular, e finalmente uma parapsicológica do assunto. O 'conjuro' ou 'exorcismo' não é reconhecido por entidades médicas, e é considerado como um problema de ordem emocional, um distúrbio de personalidade.<sup>33</sup>

De fato, parece-nos que a figura do 'Conjuror' faz parte integrante do mundo supersticioso de Wessex; não importando se de fato seus poderes podem ser classificados dentro do oculto de Tyriakian.

Cumpre-nos lembrar que, em *The mayor of Casterbridge*, é a previsão completamente errônea do Conjuror Fall (também chamado 'Wide-oh') que traz resultados desastrosos aos negócios de Michael Henchard. Fall tinha a reputação de *forecaster* ou *weather-prophet*, e era procurado pela vizinhança para conselhos. Hardy nos diz que "*whenever they consulted him they did it 'for a fancy'*" (*The Mayor of Casterbridge*, p. 186). Interessante observarmos a precisão com que o Conjuror Fall descreve a época da colheita:

*'By the sun, moon, and stars, by the clouds, the winds, the trees, and grass, the candle-flame and swallows, the smell of the herbs; likewise by the cat's eyes, the ravens, the leeches, the spiders, and the dung-mixen, the last fortnight in August will be--rain and tempest.'*  
(*The Mayor of Casterbridge*, p. 188)

Percebemos que nem o cheiro das ervas, os olhos do gatos e as muitas outras coisas repugnantes que ajudaram o Conjuror Fall a prever o tempo, foram capazes de salvar Michael Henchard da ruína por ter ouvido o seu conselho. Considerando a figura dos 'conjurors' na obra hardiana, Grimsditch escreve:

*These 'Conjurors' are the object of a secret respect on the part of the natives of Wessex, who, pretending to discredit them, yet shamefacedly seek their advice. Conjuror Trendle is consulted by Mrs. Lodge, and it is he who, after performing mysterious rites with a glass of water and the white of an egg, informs her that the only cure for her withered arm is to touch with it the neck of a man newly hanged. Both these conjurors are mentioned by name at Talbothays on the occasion of the trouble with the butter.*

Em *Tess*, quando o Queijeiro Crick tem problemas com sua produção de manteiga, revela que há muitos anos havia ido a Egdon procurar o filho do Benzedor Trendle, mas "ele não era nada do que tinha sido o pai dele" (*Tess*, p. 159). Afirma que teria de procurá-lo novamente caso o problema continuasse. Imediatamente, seu companheiro Jonathan Kail lhe diz que o Benzedor Fall, do outro lado de Casterbridge, "era um homem muito bom", só que ultimamente andava um pouco "decaído" (*Tess*, p. 159). Sentimos o lugar que estas figuras ocupam na tradição de Wessex quando Crick

revela que seu próprio avô costumava procurar o "Benzedor Mynterne" em Owlscombe. Todavia, pensa que "hoje em dia não existe mais gente genuína". ( *Tess*, p. 159 )

A figura do Conjuror na tradição popular, pode ser vista partindo do fato de que realmente possua os poderes que lhe são atribuídos. Isto fica evidente pela observação de Crick de que no passado haviam 'conjurors' genuínos. Para compreendermos melhor os muitos estudos feitos sobre o assunto, primeiro observamos os rituais que Trendle procede durante a consulta de Gertrude:

*He brought a tumbler from the dresser, nearly filled it with water, and fetching it in some private way; after which he broke it on the edge of the glass, so that the white went in and the yolke remained. As it was getting gloomy, he took the glass and its content to the window, and told Gertrude to watch the misture closely (p. 232).*

Em "As Práticas Mágicas e os Símbolos", João Ribeiro Junior refere-se a estes procedimentos como "símbolos", explicando que eles expressam o que não se pode dizer claramente. A linguagem simbólica é sempre predominante, e as práticas mágicas obedecem a leis precisas, que o 'mago' limita-se a aplicar: "Daí a exigência de um ritual (caminho certo) para a sua eficácia. Geralmente, um ritual compreende oito a dez elementos. Se um só desses elementos não for observado, o ritual pode falhar." Ribeiro Junior enfatiza que no ritual, são empregadas as mais diversas e complicadas técnicas, que muitas vezes levam ao transe e à produção de fenômenos parapsicológicos.

Localizamos o 'conjuror' também dentro do estudo das "Modalidades Mágicas" feito pelo mesmo Ribeiro Junior. Esse estudo fala sobre a subdivisão da magia em "Magia Natural" e "Magia Divina ou Evocativa". Enquanto a Magia

Natural estuda os fenômenos ocultos do organismo humano e maneiras de reproduzi-los nos limites do organismo, a Magia Divina ou Evocativa empenha-se em preparar o estado espiritual do 'mago' para fazer possíveis as relações do homem com a natureza superior que é oculta ao olho humano. Conforme diz Ribeiro Junior, a evocação é sua base. Seu estudo mostra como a "evocação" é uma chamada equivalente a um conjuro:

*Consiste em pronunciamento de fórmulas, acompanhado de cerimônias particulares, cuja finalidade é atrair e obrigar entidades invisíveis a prestarem sua ajuda ao evocador. Na evocação as forças do Mago como as arrancadas do universo combinam-se para tornar a operação mágica possível.*<sup>36</sup>

Um complemento para o estudo da figura do 'conjuror' na obra hardiana pode ser encontrado no estudo de Landsburg sob a 'possessão demoníaca'. Isso é possível diante da própria evidência textual, onde Trendle é chamado de "exorcista" (p. 230). Landsburg revela que o 'conjuror' "é" o que atualmente chamamos 'exorcista'.<sup>37</sup> O estudo é bastante extenso, e contribui bastante por enfatizar o fato de que existe muita controvérsia quanto a validade dos poderes do exorcista, chamando a atenção de que sequer é reconhecido pela Igreja.<sup>37</sup>

Contudo, independente da validade de seus poderes, os 'conjurors' fazem parte integrante do cenário rural do universo ficcional de Hardy. Em "The Withered Arm", após a consulta ao Conjuror Trendle, Rhoda e seu filho deixam a vizinhança de Holmstoke (p. 233). Seis anos se passam, mas o braço de Gertrude não aparenta melhora, e a descrição de Hardy de sua situação doméstica é bastante reveladora:



*The farmer was usually gloomy and silent. The woman whom he had wooed for her grace and beauty was contorted and disfigured in the left limb; moreover, she brought him no child, which rendered it likely that he would be the last of a family who had occupied that valley for some two hundred years. He thought of Rhoda Brook and her son; and feared this might be a judgement from heaven upon him.*

*The once blithe - hearted and enlightened Gertrude was changing into an irritable, superstitious woman, whose whole time was given to experimenting upon her ailment with every quack remedy she came across (p. 233).*

Sendo honestamente afeiçoada ao marido, Gertrude cultivava a esperança de que, se recuperasse ao menos parte de sua beleza física, teria a atenção do marido em retorno (p.233). Este sentimento frustrante, uma verdadeira decadência física e emocional, a transformam radicalmente. Sua aparência envelhecida para seus 25 anos a fazem parecer com a figura do sonho de Rhoda com o 'incubus': "*features shockingly distorted, and wrinkled as by age*" (p.224). Em desespero, lança-se a uma busca incessante por alguma coisa que pudesse curá-la: "*it arouse that her closet was lined with bottles, packets, and ointment-pots of every description - nay, bunches of mystic herbs, charms, and books of necromancy, which in her schoolgirl time, she would have ridicule as folly*" (p. 233).

A cura que Gertrude procura, através de plantas místicas é o que Paula Montero chama 'cura mágica'. Sua obra aprofunda-se na eficácia da magia na cura de distúrbios psicossomáticos, e na linguagem simbólica do mito evocado no ritual mágico.<sup>38</sup> Contastantes, a medicina e a interpretação mágico-religiosa são comparadas em

"A Produção de Significados: a Cura Mágica".<sup>38</sup> A interpretação mágica integra os sintomas fisiológicos, domésticos, amorosos e financeiros do doente, o que talvez explique, sua maior abrangência. Para a magia, revela Paula, a doença é simples aparência, uma maneira de exteriorizar as forças espirituais.<sup>38</sup> O estudo da cura mágica nos explica que a 'ação mágica' procura suprimir as forças maléficas por arrancar do indivíduo o puro subjetivismo de sua dor: "O distúrbio, tornando-se acessível à linguagem dos símbolos míticos, se constitui, para o indivíduo, num instrumento de compreensão de seus conflitos e da forma como tais conflitos se relacionam com a coordenação do mundo social."<sup>38</sup>

A utilização de plantas, ervas e outros elementos partícipes dessa cura mágica, tem também lugar nos estudos das artes mágicas. Landsburg compila a historiografia da botânica nos rituais místicos, possibilitando-nos, desta forma, compreender o comportamento de Gertrude. Em "Poções de Amor, Plantas e Perfumes", Landsburg acusa as feiticeiras de serem responsáveis pela utilização de poções de amor, filtros, ingredientes repugnantes e infusões, práticas que se difundiram através dos séculos.<sup>39</sup> Durante aproximadamente quinhentos anos, afirma Landsburg, as feiticeiras utilizaram extensivamente as plantas, devido principalmente, às suas propriedades químicas. Entre os anos 500 e 400 a.C., começaram a aparecer livros de ervanária, onde se catalogaram cerca de quatrocentas espécies botânicas dotadas de propriedades medicinais. Durante a Idade Média, Paracelso afirmou que cada planta estava associada a um espírito misterioso ligado a determinada doença, cuja chave poderia estar na forma, cor ou habitat da própria planta.<sup>39</sup> Em 1653, a história mostra que Nicholas Culpeper combinou a astrologia com o herbalismo, mas o interesse acadêmico pelas ervas foi se extinguindo até desaparecer, sobrevivendo, no entanto, nos distritos rurais da Inglaterra até o advento dos séculos

XVIII e XIX, quando a medicina pelas plantas ainda era popular.<sup>39</sup>

Interessante a ligação entre as ervas místicas de Gertrude e a historiografia das plantas, que nos revelam que a crença em seu poder curativo sobreviveu na Inglaterra até a época em que Hardy situa "The Withered Arm".

A 'cura mágica', não muito eficaz em Gertrude, está presente também em uma segunda visita que Gertrude faz ao Conjuror. O velho a aconselha, como remédio para sua moléstia, que ela encoste o braço afetado no pescoço de um jovem recém enforcado (p. 235). É interessante verificarmos, que tal nova consulta ao Conjuror ocorre no capítulo 6 do conto, 6 anos depois do desaparecimento de Rhoda, no 6º ano de casamento de Gertrude.

Ainda que não possamos afirmar com veemência, parece-nos que Hardy entra em profunda simbologia bíblica intencionalmente, pois esta sucessão de números - 666 - é apocalíptica e fatalista:

*Este número às vezes representa a imperfeição. O número da "fera" é 666, e é chamado de "nº de homem", indicando que tem de ver com o homem imperfeito, decaído, e parece simbolizar a imperfeição do que é representado pela "fera". Ser o nº 6 elevado ao terceiro grau (o seis ocorrendo na casa das unidades, das dezenas e das centenas), portanto, sublinha a imperfeição e a deficiência daquilo que a fera representa ou simboliza. (Apocalipse 13:18)<sup>40</sup>*

O sexto capítulo, desta forma, aponta para o final da narrativa, onde Gertrude morre na tentativa de encostar seu braço no pescoço de um jovem recém enforcado, que aliás, por 'coincidência', era o filho de Rhoda e do Fazendeiro. O conjunto de todos estes fatos terrivelmente trágicos estão

contidos na narrativa do Apocalipse, em forma de símbolos, apontados pela referência à fera através da numerologia, o que pode ser facilmente comprovado pela leitura, na íntegra, da narrativa profética.<sup>40</sup>

O jovem enforcado, que ao fim do conto reúne as três personagens, era o filho de Rhoda, que iria ser "sacrificado" injustamente. A caminho da execução, Gertrude ouviu alguém contar:

*But still, if ever a young fellow deserved to be let off, this one does; only just turned eighteen, and only present by chance when the rick was fired. Howsomever, there's not much risk of it, as they are obliged to make an example of him, there having been so much destruction of property that way lately (p. 240).*

Na simbologia do Taro Adivinhatório, a figura do enforcado significaa expiação, sacrifício, martírio. O Arcano XII, ou seja, o enforcado, exprime, no 'mundo divino', a Lei Revelada; no 'mundo intelectual', o ensino de Dever e no 'mundo físico', o Sacrifício.<sup>41</sup> Revela-nos a simbologia:

*O Arcano XII é figurado por um homem suspenso por um pé a uma viga que se apóia em duas árvores que têm cada uma seis ramos cortados. As mãos deste homem estão ligadas, pelo lado detrás, e a dobra dos seus braços forma a base de um triângulo invertido, cujo cimo é sua cabeça. É o sinal da morte violenta, sofrida por um funesto acidente ou para a expiação de um crime, ou então aceita por um heróico devotamento à verdade e à Justiça. Os doze ramos cortados representam a extinção da vida, a destruição das doze principais expressões da vida humana. O triângulo de ponta invertida simboliza uma catástrofe.<sup>42</sup>*

A simbologia bíblica que nos levou ao estudo do 'enforcado' no Taro, é reforçada pelo 'demoníaco' número 13 referido pelo Conjuror, quando diz a Gertrude que em tempos antigos, costumava receitar o 'enforcado' para muitas pessoas. Revela: *"But that was in former times. The last I sent was in '13 - near twelve years ago "* (p. 235).

Percebemos que Hardy pretendeu que o '13' chamasse a atenção no texto, pois do contrário o teria escrito por extenso como fez com o *"twelve years ago"*. (p. 235).

Quando pesquisamos sobre a origem do número treze figurar como um número de mau agouro, nos deparamos com a surpreendente revelação de Landsburg, que o associa com o advento das bruxas. O estudioso nos revela, que nos tempos das bruxas houveram muitas pressões por parte da opinião pública quanto a seus encontros, levando-as a se reunirem em suas próprias casas. Escolhiam então, uma sala que alojasse confortavelmente "13" pessoas.<sup>43</sup> Escreve Landsburg:

*Numerosas histórias circulam acerca dos estranhos poderes do número treze e muitas pessoas acreditam que ele é um número azarento, enquanto outras, pelo contrário, o consideram um número de felicidade. Todavia, treze parece ser o número máximo de indivíduos que se podem juntar sem obediência à disciplina dogmática (Cristo e seus doze apóstolos, por exemplo). Treze é igual a doze mais um - isto é, doze feiticeiras e um chefe, que têm paralelo nas doze horas do dia, meses do ano e signos do zodiaco.*<sup>43</sup>

Na realidade, todavia, as convenções de feitiçaria contavam com treze pessoas, "invariavelmente". Landsburg revela que "quando são mais de treze membros, o sacerdote fará derivar uma nova convenção, que prosseguirá independentemente a sua missão. Podem, no entanto, realizar-se rituais com mais de treze pessoas, mas aquelas que excedam o número devem ser

noviços que se estarão preparando para a iniciação, membros do chamado tribunal exterior, pois apenas treze bruxas já confirmadas podem participar nos atos de culto."<sup>43</sup>

Os motivos desta limitação de 13 no culto das bruxas é ampliado por inúmeros estudos, contudo, basta-nos a noção de que o número 13 é um indício de azar por sua origem no contexto da bruxaria.

Quando Gertrude chega ao lugar do enforcamento, tendo vivido emoções que talvez tenham sobrecarregado sua tão frágil estrutura emocional (pp. 236,237,238), depara-se com três linhas retangulares contra o céu (p. 239). Posteriormente, confronta-se com outro tipo de tríade: Rhoda, o Fazendeiro e seu filho morto. Figurando como uma quarta pessoa indesejável, Gertrude estarrece quando Rhoda expressa sua indignação:

*'This is the meaning of what Satan showed me in the vision! You are like her at last!' And clutching the bare arm of the younger woman, she pulled her unresistingly back against the wall. Immediately Brook had loosened her hold the fragile young Gertrude slid down against the feet of her husband. When he lifted her up she was unconscious (p. 243).*

O caso de Gertrude era sério, e ela não sobreviveu o suficiente para voltar para casa. (p. 243). Hardy nos diz que sua delicada vitalidade, intensificada talvez pelo braço paralizado, não resistiu ao choque que se seguiu à pressão física e mental a que se submetera nas últimas vinte e quatro horas (pp. 243,244).

O fim trágico de Gertrude nos surpreende. Mas talvez o que mais tenha nos afetado sejam as palavras de Rhoda: "*This is the meaning of what Satan showed me in the vision*" (p. 243).

Essa associação que faz de si mesma com o Demônio tem explicação no estudo de Landsburg. Ele nos fala sobre um tempo em que toda a natureza era considerada uma manifestação da divindade.<sup>44</sup> Segundo o autor, "à imagem da deusa mãe foi dado um companheiro, o deus cornudo, que representava o princípio masculino."<sup>44</sup> Essa deusa mãe, fundamentalmente encarnava o 'princípio feminino', simultaneamente mãe e tentadora, jovem ou velha, mas sempre feminina e desejável, ou por seus encantos ou por seus poderes sobrenaturais. Sua fertilidade, além de física, era criativa no seu mais amplo significado. O homem, num papel desigual e submisso, toma conta da comunidade no Inverno. Seus cornos - o símbolo do seu papel violento - foi utilizado na Idade Média para provar que na "velha religião" (a feitiçaria nos tempos primitivos) adorava-se o Demônio. Investigando registros autênticos do culto da feitiçaria, Landsburg descobre que a Igreja Medieval era culpada pela associação que se faz das bruxas com o demônio, enquanto na realidade, nenhuma comunidade sequer de bruxaria venera qualquer entidade que de perto ou de longe se assemelha a Satanás. De fato, o satanismo não apenas não é inserido nos seus cultos, como lhe representa um estorvo.<sup>44</sup>

Desta maneira, a busca de uma justificativa para Satã no contexto das bruxas, nos leva mais uma vez, a Sicuteri. Segundo o escritor, no conceito de Grande Mãe, entra também Lilith, "o princípio feminino". A projeção do mito se realiza no céu, e é na Lua que o feminino encontra um contexto psicológico. Lilith sofre uma cisão: permanece como espírito maligno terrestre evoluindo no símbolo da bruxa; por outro lado, torna-se uma divindade astral ligada à Lua, a imagem da *Lua Negra*.<sup>45</sup> As mais longínquas populações não tinham a mínima percepção do mundo subjetivo e psicológico, de forma que os diabos eram vistos como seres vivos com atributos humanos, da

mesma maneira que eram concretizações de coisas que aconteciam aos seres viventes. Essas personificações eram só o limite da correspondência psicológica que realizava-se entre sujeito e objeto internalizado.<sup>45</sup>

Observando a evolução dos mitos lunares, Sicuteri descobre um determinado ponto onde a lua passa de deus masculino para arquétipo do princípio feminino. Então, a mulher descrita como Grande Mãe pouco a pouco começa a suplantar os deuses masculinos, enquanto a Lua torna-se objeto da projeção coletiva da imaginação inconsciente do feminino.<sup>45</sup> Quando passa para uma posição inferiorizada e humilhante, o 'princípio feminino', que sofre os mais profundos conflitos e transformações, descobre a "relação sexual" através do "pacto com o Diabo". Nas orgias, a mulher-bruxa assume sua sensualidade diabólica, que se efetuava mediante um complexo cerimonial. O pacto com o demônio, representava um vínculo entre a instintividade feminina e a masculina em níveis conscientemente censurados. A partir do instante em que era tomada pelo demônio, a bruxa recebia poderes que a possibilitavam cometer qualquer crime contra a religião, a moral, o sexo, o matrimônio, e o Homem.<sup>46</sup>

Localizado o ponto de encontro entre o 'feminino', 'a bruxaria' e o 'demonismo', podemos aplicá-lo a "The Withered Arm".

O íncubo seria o instintivo feminino de Rhoda saído de seu inconsciente. Agressivo e aterrorizante, assume a forma da verdadeira ameaça: Gertrude e o anel de casamento, ou seja, o que lhe fora negado no passado, a saber, o selo do compromisso que lhe fora recusado. Reagindo, Rhoda destrói o braço que sustenta esta aliança. Por assumir a bruxaria, escondia-se atrás de uma justificativa, ou seja, como bruxa, "o lado escuro da lua", podia cometer "qualquer crime contra a moral, o matrimônio, o



Homem". Destruir o braço da jovem esposa, significava a destruição da base daquele relacionamento, ou seja, deixaria de existir aquela atração sexual que prendia o Fazendeiro à jovem, o que equivaleria a agredi-lo indiretamente.

A complexidade da trama, suas nuances na caracterização das personagens em um cenário onde imperam a superstição e os preconceitos, faz parte integrante de um pequeno mundo onde as possibilidades bailam ao som de infinitas hipóteses.

Embora não possamos saber se a verdadeira essência de "The Withered Arm" repouse em uma realidade mágica, lembramo-nos de Propp quando este nos diz que uma narração fantástica convida a uma leitura aberta, ou mesmo, a múltiplas leituras. <sup>47</sup>

NOTAS

<sup>1</sup>Irwing Howe, *Thomas Hardy* (New York, Collier, 1975), pp. 79, 80).

<sup>2</sup>Ibid., p. 80.

<sup>3</sup>Gustav Jahoda, *A Psicologia da Superstição* (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977), p. 52. Jahoda nos informa que na língua celta designava-se por "Wicca" aquele que era "esclarecido". Uma bruxa é, por definição, uma mulher cujos conhecimentos se situam acima da média. "Mago" é o equivalente masculino, e não bruxo ou feiticeiro. Nenhum sectário masculino de Wicca (o culto do esclarecido, também chamado "velha religião") procederá corretamente se usar o termo feiticeiro. Um feiticeiro é um mágico, um bruxo, informa Jahoda, p. 52.

<sup>4</sup>Paula Montero, *Magia e Pensamento Mágico* (São Paulo, Ática, 1986), p. 19.

<sup>5</sup>Roberto Sicuteri, *Lilith, a Lua Negra* (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985), p. 111.

<sup>6</sup>Ibid., pp. 111-114.

<sup>7</sup>Jahoda, p. 54.

<sup>8</sup>Ibid., p. 64.

<sup>9</sup>Ibid., p. 113.

<sup>10</sup>Ibid., p. 11.

<sup>11</sup>Mario Mercier, *O Mundo Mágico dos Sonhos* (São Paulo, Pensamento, 1980), pp. 39, 40.

<sup>12</sup>Ibid., p. 50.

<sup>13</sup>Montero, pp. 21, 22.

<sup>14</sup>Ibid., p. 72.

<sup>15</sup>Ibid., pp. 46, 47.

<sup>16</sup>D. H. Lawrence, *Psychoanalysis and the Unconscious: Fantasia of the Unconscious* (New York, Viking, 1976), p. 194.

<sup>17</sup>Ibid., p. 196.

- <sup>18</sup> Citado por Sicuteri, p. 158.
- <sup>19</sup> Lawrence, p. 196.
- <sup>20</sup> Sicuteri, pp. 158, 159.
- <sup>21</sup> Leon Denis, *O Problema do Ser, do Destino e da Dor* (Rio de Janeiro, F.E.B., 1979), pp. 79, 80.
- <sup>22</sup> Ibid., p. 76.
- <sup>23</sup> Rudolf Steiner, *A Ciência Oculta* (Antroposófica, 1982), pp. 33,34.
- <sup>24</sup> Ibid., pp. 102, 103.
- <sup>25</sup> Sicuteri, pp. 48,53.
- <sup>26</sup> Ibid., pp. 154-186.
- <sup>27</sup> Jahoda, p. 57.
- <sup>28</sup> Ibid., p. 126.
- <sup>29</sup> Ibid., pp. 101, 134.
- <sup>30</sup> Mircea Eliade, *Ocultismo, Bruxaria, Correntes Culturais* (Belo Horizonte, Interlivros, 1979), pp. 56-78.
- <sup>31</sup> Philippa Waring, *Dicionário de Agouros e Superstições* (Lisboa, Europa-América, 1978), p. 179.
- <sup>32</sup> Allan Landsburg, *Feitiçaria e Artes Mágicas* (Europa-América, 1977), pp. 81, 82.
- <sup>33</sup> Eliade, pp. 56,57.
- <sup>34</sup> H. Grimsditch, *Character and Environment in Thomas Hardy's Novels* (New York, Russel & Russel, 1962), pp. 92,93.
- <sup>35</sup> João Ribeiro Júnior, *O que é Magia* (São Paulo, Brasiliense, 1982), pp. 51,52.
- <sup>36</sup> Ibid., 22,23.
- <sup>37</sup> Landsburg, pp. 158-168.
- <sup>38</sup> Montero, pp. 63-65.

<sup>39</sup>Landsburg, pp. 111-114.

<sup>40</sup>*Ajuda ao Entendimento da Bíblia* (São Paulo, Torre de Vigia, 1982), p. 1200.

<sup>41</sup>*Taro Adivinhatório* (São Paulo, Pensamento), p. 64.

<sup>42</sup>*Ibid.*, p. 64.

<sup>43</sup>Landsburg, p. 40.

<sup>44</sup>*Ibid.*, pp. 31-33.

<sup>45</sup>Sicuteri, pp. 58,59.

<sup>46</sup>*Ibid.*, p. 121.

<sup>47</sup>W. Propp, *Morfologia do Conto Maravilhoso* (Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1984).

*5ª PARTE*

*JUDAS O OBSCURO*

E. *Judas o Obscuro*

A moça e a mulher, em sua nova e peculiar evolução, apenas transitoriamente imitarão os hábitos e os vícios masculinos, só transitoriamente repetirão as profissões masculinas. Depois de passada a incerteza dessa transição é que se poderá perceber que as mulheres não adotaram toda aquela multidão de disfarces (frequentemente ridículos) senão para limpar sua profunda essência das influências deformadoras do outro sexo. A mulher em quem a vida habita mais direta, fértil e cheia de confiança, deve, na realidade, ter-se tornado mais amadurecida, mais humana do que os homens, criaturas leves a quem o peso de um fruto carnal não fez descer sob a superfície da vida e que, vaidosos e apressados, subestimam o que pensam amar. Esta humanidade da mulher levada a termo entre dores e humilhações há de vir à luz, uma vez despidas, nas transformações de sua situação exterior às convenções de exclusiva feminilidade. Os homens que não a sentem vir ainda serão por ela surpreendidos e derrotados. Um dia ali estará a moça, ali estará a mulher, cujo nome não mais significará apenas uma oposição ao macho nem suscitará a idéia de complemento e de limite mas sim a de vida, de existência: a mulher - ser humano. Esse progresso há de transformar radicalmente a vida amorosa, hoje tão cheia de erros numa relação de ser humano para ser humano, não de macho para fêmea. E esse amor mais humano assemelhar-se-á àquele que nós preparamos lutando faticosamente, um amor que consiste da mútua proteção, limitação e saudação de duas solidões.

Rainer Maria Rilke -- 14 - 05 - 1904.

Ao longo da história da Crítica Literária, nos parece difícil encontrar uma personagem feminina tão polêmica e tão controvertida como Sue Bridehead. Mesmo assim, sua existência como uma mulher ativa e criativa, situada em um determinado momento cultural torna-se para nós uma questão crucial. A tarefa de buscar compreender sua psicologia e

refletir sobre sua identidade não é uma matéria que possa ser discutida pacificamente em torno de uma mesa redonda. Isso acontece porque Sue Bridehead reconhece a desigualdade da condição da mulher e se dispõe a lançar-se numa luta de liberação social e psicológica, questionando padrões antigos e buscando uma nova maneira de se conduzir existencialmente.

Podemos observar que, ao tentar uma nova forma de desempenho na sociedade vitoriana, Sue emerge como um símbolo que ativa a consciência popular dentro e fora do universo ficcional de Hardy e atua em direção à atualização desse símbolo. Cabe-nos questionar as conseqüências decorrentes desse processo de transformação da idealizada mulher - mãe, a idealizada mulher - sem - logos, de mentalidade prática e sexualmente reprimida, para a mulher conscientizada dos preconceitos que lhe foram imputados e articulada na luta pelo resgate de sua imagem.

Nosso estudo propõe a revisão dos pontos de vista expressos até o momento a respeito dessa problemática, de maneira bastante lúcida e sintética, não buscando, porém, uma nova conceituação da personagem, mas repensando a idéia da identidade de Sue como uma experiência própria à sua condição de ser humano individualista.

Para tanto, partimos do estudo de W. E. Houghton intitulado *The Victorian Frame of Mind*, com o intuito de compreendermos e situarmos as atitudes de Sue em seu contexto histórico-social. Os padrões vitorianos são descritos dentro de suas "Atitudes Morais", onde estudamos a maneira que a sociedade encarava a mulher, o amor e o sexo. Dentro das "Atitudes Emocionais", estudamos os efeitos da dúvida, do tédio e frustração, também considerando as atitudes religiosas, ateístas ou puritanas. Nas "Atitudes Intelectuais",

estudamos como o espírito crítico da época afeta as personagens em face à rigidez dos códigos sociais e observamos a flexibilidade da mente de Sue.

Em seguida, recorreremos a uma perspectiva da literatura vitoriana apresentada por Masao Myioshi em *The Divided Self*, com o objetivo de compreendermos a noção de que " *in the eighteenth century, each individual was divided against himself*". Tal noção está presente em Hardy através da ideologia shelleyana da beleza intelectual, onde uma forma de relacionamento ideal seria a espiritualizada - uma identidade completa entre os seres que caminham em direção a uma fusão.

Para compreendermos melhor tal ideologia, recorreremos ao estudo crítico de Earl Wasserman em *Shelley*, onde exploramos várias referências a *Epipsychidion* e *Laon and Cythna* no romance. Tais referências nos conduzem à obra de Zelita Seabra e Malvina Muszkat, *Identidade Feminina*, onde abordamos a questão do 'masculino e feminino' em *Judas o Obscuro*. A 'reciprocidade' e a 'alteridade' são estudadas como soluções para o problema da identidade feminina. Ainda, o 'Animus' e a 'Anima' são considerados com seus atributos conferidos à Persona como sendo preconceituosos. A 'exaltação do princípio masculino' decorrente da atitude feminina que busca uma igualdade sexual para resgatar a 'dignidade do feminino' é aplicada ao conflito das personagens. Em seguida, abordamos o mito do 'divino--feminino' e do 'deus - Pai' e os aplicamos à obra tentando encontrar uma justificativa para o distúrbio da sexualidade de Sue.

Analizamos os fundamentos da teoria do crítico J. O. Bailey em "Visions of the Self" e localizamos em Hardy dois momentos de iluminação de Sue como reveladores de sua essência.



Todas estas informações são aplicadas ao texto com base nas próprias evidências que o autor nos oferece para compreendermos

Sue - "a mulher etérea...cuja alma brilhava como um diamante"

Uma das primeiras informações que temos de Sue nos chega através de Judas Fawley, seu primo, que tendo visto a jovem em uma fotografia na casa da tia que o criara, encanta-se com a vivacidade, a ternura e o mistério que repousam em seus olhos límpidos e doces (p. 99). Cativado por sua expressão, percebe que os modos da moça do campo haviam-se apagado de suas maneiras em consequência da convivência na cidade. Segundo a perspectiva de Judas, tudo nela era surpreendente, pois Sue estava "completamente livre da rusticidade que ainda havia nele" (p.100). O rapaz conclui, depois de muito contemplá-la, que toda a sua delicadeza só poderia ser uma obra de Londres! (p.100)

Podemos imaginar que os anos que Sue passa na capital inglesa e em Christminster são responsáveis por sua formação moral e intelectual, pois Judas revela a um amigo que, a "Cidade das Luzes" (Christminster) é o "centro único de pensamento e de religião: o celeiro intelectual e espiritual do país." (p. 124). Contudo, a tia de Judas revela que a rebeldia era um traço característico de Sue desde a infância, quando então, gostava de brincadeiras que usualmente os meninos gostam. Tinha então atração pelo tenebroso e era por demais impertinente (pp. 122,123). Quando a jovem é apresentada a Richard Phillotson pelo primo, para ser treinada como professora, descobrimos a extensão de seu ceticismo e seu nível intelectual, apesar de seus protestos de que detesta ser "o que se costuma chamar uma mulher

inteligente ... Agora há muitas delas!" (p. 118) Com suas aspirações à independência, a jovem coleciona estatuetas e as acalenta como se fossem tesouros, consciente de que tal "fardo pagão" (p. 104) desafia os campanários da "mais cristã de todas as cidades da região" (p. 104), a luminosa Christminster de Judas.

Quando entra para a Escola Normal de Melchester a fim de completar a instrução necessária para lecionar na escola dirigida por Phillotson, toma o aspecto de uma mulher fechada e sem espontaneidade, uma transformação que atribuímos à sua intolerância pela severidade da disciplina (pp. 143,144). Sue suspira pela liberdade de sua infância e não exita em passear com Judas pelo campo quando cheio de amor, este a visita (p. 152). Perdem a noção das horas e são obrigados a pernoitar em casa de desconhecidos no campo. Em consequência, Sue é exposta á severa repreensão e condenada a ficar numa cela solitária por uma semana (p. 155). Suas colegas intercedem a seu favor, e um pouco mais tarde, Sue foge pela janela e vai procurar Judas (p. 156). Atravessando o maior rio da região, quando é vista pelo primo, o faz ficar profundamente emocionado. Judas a acolhe e fica deslumbrado como se ela fosse uma "divindade marinha" (p. 157). Oferece-lhe roupas secas e a observa sentada na única cadeira de braços existente no quarto, observando sua fragilidade com êxtase. Pensa como é emocionante estar diante de Sue "fantasiada dele próprio aos domingos" (p. 158) e comove-se a ponto de seu coração ficar perturbado (p. 158).

Sue adormece narrando detalhes de sua aventura e enquanto Judas a contempla, observa como ela é "quase uma divindade" (p. 158). Provavelmente lembra-se da fotografia de Sue que tanto o encantou antes de conhecê-la pessoalmente, na qual ela usava "um grande chapéu que lhe fazia como que um halo à volta da cabeça" (p. 86). Essas

constantes associações que Judas faz de Sue com divindades aparecem em W. Houghton no estudo das "Atitudes Morais" vitorianas, onde descreve a forma com que a mulher era encarada no contexto do sexo e do amor. Nessa perspectiva, a mulher era a "guia divina, purificadora, inspiradora do homem", ser infalível cujo verdadeiro reino repousava não no cérebro, mas no coração, colocando a pérola sem preço que é sua feminilidade em um santuário.<sup>1</sup> Sabemos também, que os garotos aprendiam já na puberdade a encarar as mulheres com imenso respeito e adoração, o que nos faz lembrar imediatamente da forma idealizada com que Judas pensa em Sue.<sup>2</sup> Ao mesmo tempo que preocupa-se em manter a prima à distância, pensando nela apenas como "uma estrela bem fazeja, um poder animador, uma companheira de fé anglicana, uma terna amiga" (p.100). Judas começa a descobrir uma Sue que o surpreende por suas atitudes tão "modernas" (p. 147) e percebe que começa a amá-la, a despeito do que pensa e do que faz.

A mulher vitoriana era desencorajada a seguir qualquer carreira, mas quando pressionada por uma sociedade repressora, começa a brigar por uma igualdade intelectual com o sexo oposto e clama pelo direito de ter as mesmas oportunidades de educação profissional.<sup>3</sup> Contra todos os códigos e visões conservadoras, nasce assim " *the new woman, in revolt against her legal and social bondages ... and demanding equal rights with men: the same education, the same suffrage, the same opportunity for professional and political careers.*"<sup>4</sup> Tal nova mulher desafia as noções tradicionais de que é " *the shadow and attendant image of her lord, owing him a thoughtless and servile obedience and that she has a feminine mission and feminine rights that entitle her to a career in the world like man's. Her function is to guide and uplift her more worldly and intellectual mate...*"<sup>5</sup>

Em *Judas o Obscuro*, tal 'nova mulher' encontra voz na figura de Sue, que rebela-se contra a instituição

repressora representada pela Escola Normal e desafia suas normas com sua fuga. Parece-nos que está bem adiantada com relação às mulheres de sua época, pois além de conhecer "Lemprière, Catulo, Marcial, Juvenal, Luciano, Beaumont e Fletcher, Boccaccio, Scarron, De Brantôme, Sterne, De Foe, Smollet, Fielding, Shakespeare, a Bíblia e muitas outras coisas" (p.161), tem noções de igualdade bastante peculiares:

*Minha vida foi sempre inteiramente determinada pelo que as pessoas consideram em mim como uma peculiaridade. Não tenho medo dos homens. Nem dos livros deles. Estive ligada a alguns deles (pelo menos, a um ou dois dentre eles) quase como se fôssemos do mesmo sexo. Quero dizer que não senti, em relação a eles, o que a maioria das mulheres aprendeu a sentir: a necessidade de estar de sobreaviso para defender a sua virtude. Pois nenhum homem, a menos que se trate de um lúbrico selvagem, molestará uma mulher, nem de dia nem de noite, nem em casa dela, nem fora de casa, a não ser que a isso ela o incite. Até ela lhe dizer com o olhar: "Venha", ele terá sempre medo de se aproximar. E, se nunca o disser, ele nunca virá (pp.161,162-nossa ênfase).*

Em consequência de seu posicionamento diante do sexo oposto, Sue fora viver com um estudante em Christminster, e conta a Judas que costumavam ficar sempre juntos, "lendo e fazendo outras coisas do mesmo gênero... Exatamente como dois homens" (p.162). Apesar de viverem juntos e dividirem o mesmo quarto, são apenas amigos, mesmo depois que Sue descobre que o rapaz a amava (p.162).

Para os códigos vitorianos, a igualdade dos sexos estava fora de questão, e idéias que pregavam o amor livre como as de J.S. Mill, Harriet Taylor, Robert Owen e George Sand eram desmoralizadas como 'libertinas' ou 'degradantes'.<sup>6</sup> A sedução era como uma moléstia que o século XIX denominava "O Grande Mal Social", capaz de conduzir a vida vitoriana à destruição.<sup>7</sup> Aos olhos da sociedade, portanto, era per-

feitamente natural a reação do pai de Sue, que não a aceita de volta ao lar quando ela tenta regressar após a morte do tal estudante (p. 163). Apesar de preservar sua virgindade, sua "liberdade em relação às convenções" (p.163) é alvo de severa crítica até mesmo por parte de Arabella, que em determinada ocasião a chama de "prostituta" (p.435). Nas "Atitudes Emocionais", quando aborda o ateísmo, Houghton nos mostra como é provável que a falta de devoção de Sue para com a fé religiosa, chamada pelos vitorianos de "o perigo do ateísmo", colabora para alimentar o preconceito do qual Sue é alvo, pois a opinião pública era unânime em afirmar que *"any collapse of faith would destroy morality"*.<sup>8</sup>

Ao confidenciar sua amizade com o estudante em Christminster ao primo Judas, Sue lhe conta que certas pessoas a vêem erradamente como possuidora de uma natureza fria e assexuada, o que não fazia sentido algum. Segundo a jovem, alguns dos poetas mais apaixonados foram os que guardaram a continência nas suas vidas diárias (p.163). No entanto, tais revelações de caráter extremamente pessoal não parecem tão surpreendentes a Judas quando as visões que Sue tem da religião, pois ela revolta-se contra um cristianismo repressor que deturpara a verdadeira essência do amor. Essa idéia transparece no texto quando ela critica a interpretação do Cântico dos Cânticos (p.168). Defende veementemente a idéia de que o "amor humano, natural e cheio de êxtases que enche esse canto grandioso e apaixonado" não poderia de maneira alguma ser sujeito às falsificações eclesiásticas que lhe foram acrescentadas (pp. 167,168). Na sociedade vitoriana, a vida religiosa era estrita, com noções bastante puritanas.<sup>9</sup> A noção do pecado era imposta pela Igreja logo na infância, o que causava sofrimentos à consciência que passava a desenvolver a culpa, sem contar o terror mórbido da danação eterna.<sup>10</sup>

O amor extasiado dos Cânticos é negado em seu sentido literal, pois a sensualidade é vista como uma ameaça à sociedade, pois " *love must be distinguished from sex and given its rightful place and influence within the code of purity*".<sup>11</sup> As idéias que se opunham à tal visão conservadora de amor e sexo eram refutadas por J.S.Mills que pregava que a moralidade cristã é negativa por pregar uma obediência passiva ao invés de uma busca enérgica a Deus.<sup>12</sup>

A incredulidade de Sue ressentida Judas, que acredita ser "preciso ter fé em alguma coisa. A vida não é de tal modo longa que se possa tirar a prova matemática das coisas, antes de se acreditar nelas. Eu escolho o cristianismo." (p.169). Sue afirma não querer perturbar tais convicções mas revela-se decepcionada diante da fé que o primo deposita na tradição (p.168).

Tal falta de fé, expressa pela descrença de Sue no cristianismo e a posterior desilusão de Judas para com seus ideais, são resultado do efeito combinado de uma tradição de pensamento agonizante e uma nova concepção do homem que dirigia as mentes sensitivas a um estado de tédio e frustração.<sup>13</sup> Quando segue-se uma crença e valores estruturados sem questioná-los, a energia humana flui desimpedida. Tão logo a dúvida, a introspecção e o questionamento se estabelecem, o homem entra num processo de transformação-

*Prolongued introspection, analysis, and indecision; or the sudden collapse of a philosophy or a religion which had been the motivation of action, with nothing to take its place; or the vision of a mechanistic universe without purpose or meaning - any or all of these possibilities latent in the intellectual situation can mean the destruction of all values whatsoever.*<sup>14</sup>

A forma como uma sucessão de dúvidas pode vir a ser destru -

tiva para uma alma sensível como a de Judas ou Sue é descrita da seguinte maneira por Houghton: "*It is an awful moment when the soul begins to find that the props on which it has blindly rested so long are, many of them, rotten and begins to suspect them all; when it begins to feel the nothingness of many of the traditionary opinions which have been received with implicit confidence... when the grave appears to be the end of all, human goodness nothing but a name, and the sky above this universe a dead expanse, black with the void from which God himself has disappeared.*" <sup>15</sup>

Percebemos como a descrença pode transformar-se em desespero e solidão. Sabemos que Judas e Sue experimentam tanto o desespero quanto a solidão e ao final da obra percebemos que o tema central do romance é a frustração, pois nenhuma das personagens experimenta a sensação de realização. Este questionamento implícito na obra é o que se denomina 'espírito crítico', que emergiu na era vitoriana como uma característica do modernismo.<sup>16</sup> O sentimento de frustração, isolamento e solidão, resulta de uma ordem já há muito estabelecida, que subitamente se impõe e resulta em uma fragmentação do pensamento onde os homens se tornam conscientes da separação e das barreiras divisórias colocadas entre eles.<sup>16</sup>

Essa visão, esse espírito crítico transparece em Sue ao longo da obra, enquanto questiona a sua condição de ser humano e mais visivelmente, quando revela a Judas que não considera o casamento um sacramento (p. 185). Questiona também o modo limitado com que as pessoas encaram as relações entre homem e mulher: "A filosofia delas só admite relações baseadas no desejo animal. Ignoram o vasto campo das grandes afeições, nas quais o desejo, na melhor das hipóteses, desempenha apenas um papel secundário... E

antes de se separarem, [ Judas e Sue ] já ela tinha quase reconquistado o seu olhar vivo, a sua capacidade de dar respostas prontas e a sua raciocinada atitude de largueza de vistas no julgamento de pessoas da sua idade e do seu sexo " (p. 186). Conforme Houghton revela em "Atitudes Intelectuais", a filosofia destas pessoas a quem Sue refere-se, é o que se conhece por 'princípios de rigidez', presentes na formação do caráter vitoriano. Foi questionado por Matthew Arnold, J.S.Mill, John Henry Newman e outros pensadores da época, que acreditavam que " *a person may have strong convictions which he defends or advocates strenuously and yet be quite capable of appreciating the appeal of other beliefs of the force of opposing arguments.*"<sup>17</sup> Esta "flexibilidade da mente", pregada por tantos filósofos, encontra voz em Sue, que acreditando veementemente no medievalismo da religião e moralidade de Christminster (p. 165), também respeita o outro lado da moeda: "Evidentemente, há certos momentos em que é impossível não sentir uma certa afeição contida pelas tradições da velha religião, preservadas por alguns pensadores na sua simples e tocante sinceridade " (P.165). Outro exemplo de sua flexibilidade, aparece quando pede a Phillotson que a deixe ser livre, poucos meses depois de ter-se casado com ele (p.249). Sue descobre que sua sede de ser amada não encontra correspondência na figura do velho professor e percebe que tem uma identidade sexual à qual precisa ser fiel: "As leis domésticas deviam ser feitas de acordo com os temperamentos. Estes deviam ser classificados. Se as pessoas são de naturezas particulares, umas têm forçosamente de sofrer com as regras que fazem a felicidade das outras! ... Você quer deixar-me ir embora?" (p. 248) Quando Phillotson argumenta que Sue casou-se de livre e espontânea vontade e havia jurado amá-lo, Sue replica que o pacto que fizeram legalmente, poderia facilmente ser desfeito moralmente. O juramento de que



ama-lo-ía sempre fora um erro de sua parte: "E é tão errado se comprometer a amar sempre como a ter sempre o mesmo credo. Tal como seria estúpido se comprometer a gostar a vida toda da mesma bebida ou da mesma espécie de comida " (p.249).

Apesar de que o amor não é uma fome, uma sede ou uma religião, o argumento de Sue mostra como ela é essencialmente individualista, pois sua flexibilidade lhe permite manipular as situações de acordo com suas necessidades individuais, o que acredita que devesse ser possível a todos os seres humanos: "Posso sustentar que, numa sociedade ideal, uma mulher poderá escolher tão bem o pai de seu filho quanto as roupas íntimas, sem que ninguém tenha o direito de se meter com isso" (p.268). A sociedade ideal de Sue está longe de ser a vitoriana, pois conforme percebemos em suas palavras, a liberdade individual da mulher era a última coisa a ser levada em conta:

*- Estive pensando - continuou Sue, no tom de uma pessoa transbordante de emoção - que o mundo social dentro do qual a civilização nos enclausura não tem a maior relação com a nossa forma real do que o têm as figuras convencionais das constelações com a verdadeira carta do céu. Chamo-me a Sra. Richard Phillotson, vivo a vida calma da esposa do meu companheiro do mesmo nome. Mas, na verdade, não sou a Sra. Richard Phillotson, e, sim, uma mulher atirada para cá e para lá, sozinha, com paixões, incríveis e inexplicáveis antipatias (p. 229).*

Depois que descobre o verdadeiro significado do casamento, percebe a irreversibilidade do fato e diz a Judas que antes de se casar com Phillotson, jamais pensara seriamente no que era o casamento. No entanto, diz que não tinha a menor desculpa para isso, pois já tinha bastante idade e julgava-se adulta (p.240). Afirma: "Tenho plena certeza

de que deveria ser permitido desfazer o que se fez de um modo tão pejado de ignorância! Estou certa de que isto acontece a muitas mulheres. Apenas, elas se submetem e eu me revolto..." (p. 240) Perturba-lhe, acima de tudo, a existência de um 'contrato' que obriga a mulher a ceder sexualmente ao marido sempre que ele quer - uma forma de institucionalização do sexo que provoca danos à identidade sexual de qualquer mulher em qualquer época. O que deveria ser um prazer espontâneo, torna-se uma obrigação social, contra a qual Sue rebela-se:

- Aquela (ou aquele) "que deixa o mundo ou os poucos que o rodeiam decidirem por ele como devem viver não tem necessidade de nenhuma outra faculdade, a não ser da faculdade simiesca da imitação". São palavras, essas, de J.S.Mill. Por que não se pode pô-las em prática? Nutro sempre esse desejo. (p.249).

As atitudes de Sue para com Phillotson, seu pedido de liberdade, sua aversão física a ele, parecem estranhas e surpreendentes aos olhos do velho professor, mas apesar disso, permite que Sue viva separada dele na mesma casa. A princípio, tem a impressão de que ela parece mais calma: "Mas a estranheza da situação agia sobre seu temperamento, [ o de Sue ] e todas as fibras da sua natureza pareciam tensas como as cordas de uma harpa. Falava vaga e desordenadamente, de modo a impedir que ele pudesse falar de coisas razoáveis." (pp.250,251).

A situação doméstica do casal não permanece assim por muito tempo, pois um episódio incomum faz com que Phillotson finalmente dê a Sue a liberdade completa que ela pretende. Em uma noite, Phillotson está absorto em um trabalho sobre antiguidades romanas, e sem querer dirige-se mecanicamente ao quarto de Sue, (que anteriormen-

te era também o seu), e sem pensar, começa a despir-se. Quando a jovem percebe sua presença, apavorada, pula pela janela. (pp.252,253). Enojado de si mesmo, decide deixá-la partir (p.263).

Sue volta para Judas, mas seu amor por ele não é semelhante ao de outras mulheres. Sente junto dele um prazer de suprema delicadeza e não quer estragá-lo procurando intensificá-lo. Acreditando que Judas pudesse colocar a vontade dela acima dos desejos dele, aceita conviver com o primo em um casamento de almas (pp.269-275).

À primeira vista, tal fato não nos surpreende. Logo que a conhece, Judas "adivinhou nela uma alma irmã" (p.102). Tem medo de amá-la, pois pressente a "natureza sexual do interesse que lhe tinha" (p. 107) e não quer ferir aquela que é para ele "um ser ideal" (p.108). Quando Sue pernoita em seu quarto por ocasião de sua fuga da Escola Normal, o casal se enfrenta, seus olhares se encontram e as suas mãos se entrelaçam" como companheiros num bar (p.168). Hardy nos diz "que nem o tempo, as crenças ou a ausência" (p.169) poderia separá-los. Sue era a companheira, a inconsciente namorada de Judas mesmo depois que casa-se com Phillotson e quando certa vez se encontram, reconhecem que sua comunicação não precisa de palavras. (pp. 184,208). Sua relação era espiritual:

*Olhando sua amada, tal como lhe aparecia agora - a mais terna e desinteressada das amigas que jamais conhecera, uma criatura que vivia pelo espírito, tão etérea, que era possível ver sua alma vibrar através de seu corpo - Judas se sentiu profundamente humilhado pelo lado material da sua natureza, que o fizera passar, junto de Arabella, as horas que passara. Havia alguma coisa de rude e de imoral em impor esse recente episódio da sua vida ao espírito de uma criatura que, para ele, era tão pouco carnal que lhe parecia impossível concebê-la como mulher de um homem comum. E, no entanto,*

*ela era a mulher de Phillotson. Como tal se tornara, como continuava sendo - isso ultrapassava sua compreensão, naquela manhã (p.209).*

A comunhão espiritual do casal é apresentada por Masao Myoshi como uma forma dual de relacionamento humano presente em muitas das obras de Hardy. Myoshi refere-se a Sue como "*Jude's intellectual beauty, epiphany and double*".<sup>18</sup> No romance, percebemos que desde o princípio o casal está direcionado por uma compulsão de serem 'um'. Referindo-se a essa idéia, Phillotson diz a Gillingham que a natureza exata dos sentimentos de Sue são para ele um enigma, e impressiona-se profundamente "com a simpatia e similitude extraordinária" entre os primos (p.256). Comenta com o amigo: "Parecem ser uma única pessoa em duas" (p.256). Segundo o seu ponto de vista, o que existe entre eles não é uma simples atração sexual. Pensa que pelo modo de ser deles, "na afeição que os unia, entrava uma tal afinidade ou simpatia que anulava qualquer impressão de grosseria. O supremo desejo de ambos é verem-se unidos, dividirem um com o outro suas emoções, suas fantasias, seus sonhos" (p. 258). Com tal revelação, Gillingham exclama:

- *Platonismo!*

- *Não inteiramente. Shelleyismo, seria mais exato dizer. Lembra-me Laon e Cythna. Um pouco também, Paulo e Virginia. Quanto mais reflito, mais me sinto inteiramente do lado deles (p.258).*

Laon e Cythna são personagens da poesia shelleyana, e Earl Wasserman nos revela um pouco sobre eles em seu estudo crítico da obra de Shelley: "*For Cythna is to Laon like 'mine own shadow', a 'second self, far dearer' - Shelley first wrote, 'far purer' - 'and more*



fantasmal, tão imaterial" (p. 289) e com "tão pouca paixão animal" (p.289) percebemos como a identidade dos dois é grande, a tal ponto de não poderem fazer nada de importante um sem o outro (p. 313).

Quando consideramos as poucas diferenças entre o casal, compreendemos que Sue é uma parte inatingida de Judas, o que podemos entender através da ideologia que Hardy empresta à suas personagens, que é de natureza essencialmente shelleyana. Em *Epipsychidion* Emily é a noiva da alma eterna do poeta-sujeito da narrativa poética. O modelo das metáforas iniciais para Emily é "*As the lily among the thorns, so is my love among daughters.*"<sup>20</sup> Não podemos esquecer que Sue é o diminutivo de 'Susannah', que significa 'lírio' em hebraico, informação que nos é dada pelo próprio Hardy através de Phillotson: "Nunca, como naquela luz pálida da manhã, lembrava o lírio que seu nome anunciava" (pp.414,415). Se decomponemos 'Bridehead', obtemos 'bride' (noiva), que parece ser significativo na simbologia hardiana na estória. O tal poeta busca em *Epipsychidion* na figura de Emily é estudado por Wasserman: "*Emily is not the 'other' but the realization of his own interior vision, the 'soul' that has fled 'out of my soul' and had once been in his state of total self-realization, prior to the development of his Unhappy Consciousness.*"<sup>21</sup> Como um ato de auto-reflexão, o poema requer duas formas isoladas de 'self': "*the self in existence and the infinite self, under the name of 'Emily'; and the knowledge that will arise out of the poem will be the product of the inevitable failure of these to coalesce, the self and the other in which it is conscious of itself. In existence, the ineradicable dualism of the two selves can, at best, be mitigated by the sister-brother relationship of similarity and adjacency.*"<sup>21</sup> Bastante semelhante a Sue, Emily não faz a existência do poeta completa, "*but lures him 'toward sweet Death', tempting him...beyond the limits of inadequate life...*"<sup>21</sup>

*Epipsyhidion* termina com a mesma desesperadora confusão com que começa, pois do começo ao fim o poeta aspira a uma identidade dos dois 'eus', o que não é possível em vida.<sup>21</sup> Mais uma vez, somos remetidos às últimas linhas do romance: "Nunca mais achou paz [ Sue ], desde que saiu dos braços dele. E nunca mais há de achá-la, enquanto não estiver como ele está agora " (p.461).

Tal afinidade de Hardy com a beleza intelectual Romântica presente na obra através da ideologia de Shelley é amplamente discutida por diversos críticos que limitam-se a comparar Sue com Emily, ou descrever a identidade da filosofia entre os dois artistas. No entanto, uma vez estabelecido o contraste ou a semelhança, os estudos encerram-se, sem questionarem as implicações dessa comunhão de mentes na identidade de Sue.

O problema da 'identidade feminina' é abordado por Malvina Muszkat, em um questionamento sobre a diferença significativa entre os sexos. Malvina não nega que existam evidências científicas de que o cérebro se configura diferentemente no homem e na mulher, mas concentra-se na influência que tais aspectos exercem sobre a vivência psicológica de cada ser, e discute a elaboração social feita sobre elas.<sup>22</sup> Em "Feminino ou Masculino: Eis a Questão", Malvina salienta o fato de que a experiência masculina da sexualidade é vivida como algo concreto e objetivo, em oposição à experiência da sexualidade feminina que é vivida através de fenômenos de natureza 'misteriosa': órgãos sexuais embutidos, períodos cíclicos de ovulação, e a continência uterina da procriação que provoca sentimentos correspondentes, ou seja, vivências subjetivas. Contudo, a interpretação científica que propõe identificar o homem com a objetividade e a racionalidade, e a mulher com a subjetividade e a emotividade não tem justificativa.<sup>22</sup> Tal conceito discriminatório reduz à falsas idea-

lizações que permitem distintas formas de dominação: econômica, intelectual, social e até a dominação da alma. Essa dicotomia - homem X razão - mulher X emoção - permite a suposição de que cada ser é incompleto e que a idéia de 'reciprocidade' permite resgatar o homem e a mulher como seres antropológicos, existindo na alteridade.<sup>23</sup> A identificação de si mesmo só parece ser possível no encontro com o Outro. O princípio da reciprocidade pressupõe a possibilidade de interação das dimensões que representam a pluralidade do ser: o 'masculino' e o 'feminino'.<sup>24</sup>

O que nos interessa neste estudo sobre 'o masculino' e o 'feminino' é a noção de que ser homem e ser mulher não são duas modalidades de Ser-no-mundo, mas sim princípios diferentes de manifestação desse Ser, ou seja, 'masculino' e 'feminino' não designam exclusivamente Homem e Mulher.<sup>25</sup> Seguindo tal princípio, parece haver uma quebra das muitas visões críticas preconceituosas sobre a personalidade de Sue que fundamentam suas teorias em certas evidências textuais, rotulando a sexualidade da mesma. Quando Sue vive com o estudante em Christminster "exatamente como dois homens" (p. 162), ou quando Judas, sob tensão nervosa não se permite chorar por ser tal alívio vedado a sua "virilidade" (p.138), nos deparamos com a linguagem do arquétipo, onde as influências culturais relacionam o 'masculino' e o 'feminino' às características filogenéticas ligadas a esses princípios e às suas manifestações na natureza. Ao arquétipo do Animus, o 'princípio masculino', estão associados o atributo ativo, lógico, objetivo, o dia, o céu e o espírito. Ao 'princípio feminino' ou Anima, corresponderiam o passivo, intuitivo, subjetivo, a noite, a terra, o corpo.<sup>25</sup>

Contudo, a linguagem do arquétipo é intuitiva e não categórica, postulada dentro dos preconceitos da cultura. Seus atributos foram feitos por Jung em relação à Persona, que representa a máscara social, portanto, condicionados à cultu-



ra.<sup>25</sup> Isto fica claro no romance em um questionamento feito por Judas quando Sue está para casar-se com Phillotson, e pede a aquele para levá-la ao altar:

*Como é que ela tivera a temeridade de lhe pedir aquilo - uma possível crueldade para com ela própria, assim como para com ele? Nesses assuntos, as mulheres são bem diferentes dos homens. Será porque são, ao invés de mais sensíveis, como têm fama de ser, mais endurecidas pela vida e menos românticas? Ou são mais heróicas?*  
(p.194 - ênfase acrescentada)

A cultura dita comportamentos, pois cria máscaras para as pessoas, que acabam por vesti-las em função do medo de não serem aceitas. Para que a mulher se desenvolva, deverá integrar conteúdos do Anímus inconscientes, atualizando assim suas disposições masculinas. É assim que a cultura postulou a libertação feminina. No entanto, tal integração significaria incorrer-se no erro de se atribuir à natureza aquilo que é produto da história. Requerendo direitos iguais aos homens, provoca-se, em vez de uma consciência mais integrada, a 'exaltação do princípio masculino'. A liberdade do livre exercício de condutas masculinas não se mostra eficaz no 'resgate da identidade feminina', muito pelo contrário, apenas tem provocado distorções dos valores psíquicos. Qualquer tipo de valorização, positiva ou negativa, consciente ou inconsciente, dos princípios feminino e masculino colabora para a perda de sua essência:

*A desvalorização do feminino na cultura ocidental tem se provado catastrófica, enquanto responsável pela redução de um símbolo, com sua multiplicidade de características, à condição unilateral*

*de signo, que, definindo atributos de responsabilidade e bondade, com seus complementos característicos de fraqueza e de burrice, acabam transformando a mulher num ser tão caricatural quanto a figura de um travesti. Esse fato tem sido responsável pela dissociação renitente da personalidade, frustrando todas as tentativas de integração individual e coletiva da mulher e do homem inseridos nessa cultura.*<sup>25</sup>

Essa desvalorização do feminino na obra, parece ser mais sentida em uma carta de Sue a Judas, onde ela pede-lhe para levá-la ao altar fazendo o papel de pai da noiva em seu casamento. Ela escreve: "De acordo com o texto do livro, meu noivo me escolhe de sua livre vontade, por eleição. Mas eu não o escolho. Alguém me dá a ele, como uma cabra, uma asna ou um outro qualquer animal doméstico. Abençoada seja a vossa elevada idéia da mulher, ó homem da Igreja!" (p. 189)

Profundamente arraigada, tal noção da mulher ainda prevalece no século XX, conforme podemos observar nos costumes de muitas culturas. O único caminho pelo qual a integração das diferentes dimensões da personalidade pode ocorrer, e conseqüentemente recuperar a 'dignidade do feminino', é através da 'reciprocidade', que no entanto, fica bloqueada pela desvalorização da mulher. Somente através do resgate do feminino essencial, a existência se fará possível pela coexistência.<sup>26</sup> Tal noção fica provada facilmente pela dificuldade de Sue em conviver com o estudante em Christminster em igualdade de direitos (p.162), com Phillotson em submissão, (p. 212), ou com Judas, mesmo em seu casamento de almas. Interessante lembrarmos, que tanto Judas como Sue tem consciência da necessidade deste resgate do feminino:

*- Mesmo assim, Sue, não é pior para a*

*mulher do que para o homem. É isso que certas mulheres não conseguem ver. Por isso, em lugar de protestar contra as condições do casamento, protestam contra o homem, contra a outra vítima ... exatamente como se uma mulher, numa multidão, invectivasse o homem que a empurra, quando ele, na verdade, não é senão o impotente transmissor de uma pressão exercida por outros.*

*- Sim, algumas agem assim, em vez de se unirem com o homem contra o inimigo comum: a coerção social (pp.321, 322).*

Percebemos nitidamente como no conflito das personagens, tanto Anima como Animus estão em conflito. A coerção é representada por Phyllotson (p. 412), que provoca hostilidade, medo, repressão e a despontencialização do Ego de Sue, seu enrijecimento e conseqüente abalo moral nos fundamentos do amor e da vontade:

*Ela entregar-se justamente a alguém por quem tinha tanta repugnância, só porque tornou-se escrava das convenções...ela, tão sensível, tão frágil que o próprio vento parecia tocá-la com deferência... Quanto a mim e a Sue,...há muito, muito tempo atrás, quando nossas inteligências eram claras e sem medo o nosso amor à verdade... Nossas idéias estavam avançadas em cinquenta anos, não podiam ter nenhuma utilidade para nós. E, por isso, a resistência que encontraram provocou em Sue essa reação, e em mim essa ruína! (p. 452)*

Viverem juntos em perfeita igualdade, coexistindo em um relacionamento espiritualizado como se fossem duas pessoas em uma, não os faria felizes em nenhuma época. Homens e mulheres não são iguais, expressam-se como formas distintas de ser-no-mun-

do. Através da 'restauração da dignidade do feminino' homens e mulheres serão capazes de se amarem, a si e aos outros, nas suas diferenças. Mas apenas se a mulher puder ser mulher e o homem puder ser homem e ambos se aceitarem mutuamente em suas essências:

*Amor não é o que se chama entregar-se, confundir-se em outra pessoa, não é um fenômeno de igualdade. É uma condição de enriquecimento do ser para tornar-se algo em si mesmo, tornar-se um mundo para si, por causa de um Outro. É um chamado para longe das igualdades, para o mistério das diferenças.*<sup>27</sup>

Desta maneira, percebemos que a busca de Sue por um companheiro que fosse também sua alma gêmea ainda não constituía o resgate do feminino necessário para sua realização como Ser. Malvina Muszkat acredita que isso só seria possível no reconhecimento do 'divino-feminino'.<sup>28</sup> Segundo a autora, desde a implantação do monoteísmo a presença feminina divinizada foi abolida do culto religioso, pois relegou o 'princípio feminino' ao plano inferior.<sup>28</sup>

A aquiescência de Maria ao servir de receptáculo divino reflete uma recuperação de sua identidade, define sua realidade divina. Reflete ao mesmo tempo, o reconhecimento do prazer sensual da entrega, a coragem e sabedoria da receptividade, o erotismo da doação do corpo e a bondade do acolhimento. Ao assumir sua essência divina, é reconhecida e reconhece. Contudo, a consciência patriarcal reduziu o mito mariano, e além de ratificar a passividade e bondade da mulher, passou a exigir a virgindade corporal da mulher, banindo a sensualidade e o erotismo da vida cotidiana, restringindo-os à sensualidade genital. Desta maneira, o resgate da 'alma da Mãe' repousa em uma nova forma de aproximação,

requer uma sensibilidade particular, de um herói especificamente feminino, que consiste precisamente, "no secreto entendimento de uma consciência feminina, que ao invés de retalhar o dragão, possa unir-se a ele e dele retirar suas forças, refazendo uma espécie de acordo com a profunda vitalidade de sua natureza. A revitalização do herói-Anima, através do seu ato heróico de religação com a Mãe, agora com discriminação, poderá promover a transformação em ambos os sexos."<sup>26</sup> Em síntese, ao praticar o 'matricídio' figurativamente, o homem alienou-se de si mesmo e não soube mais como resgatar essa parte integrante da sua personalidade, pois não praticou o matricídio para si, mas para sua cultura. A mulher o acompanhou ingenuamente, mais tarde procurou combatê-lo, mas sem reconhecer que cabe a ela, fiel à sua dignidade, ser receptora e portadora daquilo que simboliza.<sup>29</sup>

Ao sentir a restauração da sua dignidade, por identificar-se com o feminino de sua natureza, a mulher estará liberta do jugo do 'deus-Pai', e poderá então, dirigir-se à alteridade. Por sua vez, o homem, através de sua Anima, poderá então espelhar-se nela e transformar sua existência.<sup>30</sup>

Daí surge a profunda simbologia da obra, que a maioria da crítica desconsidera: antes de ser Sue, a protagonista é Susannah Florence Mary Bridehead, a representante do 'divino-feminino' que tenta resgatar sua dignidade. Contudo, cada divindade tem o Judas que merece. Por ser o representante da 'tradição cristã' na obra, com suas aspirações de ser teólogo, e seu fascínio por Christminster, em nome e em atos, Judas atraiçoa Sue. Exalta-a, idealiza-a, vive com ela em espírito, e depois a trai, induzindo-a a pertencer-lhe, fazendo-a conceber os filhos que a destróem. Isto se ilustra pelo enforcamento de seus filhos, a morte da porção de Judas que havia dentro dela: "Ó meu companheiro! Nossa perfeita união, a fusão de dois seres num, está agora tinta de sangue!" (p. 379) O Judas que traiu Cristo nas Escrituras, também

havia se enforcado, tal como o pequeno Pai Tempo, que espelha Judas no romance.

De acordo com as idéias de Malvina, o distúrbio da sexualidade de Sue é facilmente justificado. Visto que a identidade da mulher só pode ser encontrada dentro dela própria, o encontro entre dois sexos não se faz nunca sem medo, ou sem a sensação de violência. Por mais amor que exista entre um casal, a presença do homem é inconscientemente percebida como um estupro, pois implica sempre em uma dominação ou submissão. Daí, justifica-se a aversão de Sue pelo sexo, e sua conseqüente destruição por expor-se ao que tanto lhe torturava. A negação de sua "femealidade" significava sua destruição por ir contra sua natureza.

A verdadeira essência das personagens nunca é apreendida, fato que de maneira alguma nos surpreende, visto que é mistério até mesmo para o próprio Hardy que demonstra uma consciência apurada da complexidade deste dualismo humano. Contudo, J. O. Bailey parece discordar em parte dessa idéia, pois afirma que a verdadeira essência de Sue e Judas é revelada pelo que denomina de *"visions of the self"*: *"Let us turn now to these grisly vision - phantoms or scenes with supernatural or at least macabre elements - that I call Visions of the self, that appeared in the role of true penny mirrors of the soul, and that by altering the character's view of himself determined his fate."*<sup>31</sup>

Contudo, os fantasmas de Hardy são menos óbvios do que os comumente abordados na Literatura do Fantástico, pois aparecem em muitos disfarces: *"as a waking vision, or as a dream, or as a real sight that suggests guilt to the character's mind, or most subtly, as a mental image that the reader may surmise from materials Hardy provide"*.<sup>32</sup>

No romance, Sue teve duas visões dela mesmo, sendo que uma delas nos parece falsa, segundo tentaremos provar. A primeira ocorreu quando viu suas crianças mortas: "Atrás da

porta, havia dois pregos servindo de cabides. Neles estavam suspensos, enforcados num pedaço de corda, os corpos das duas crianças menores, enquanto, um pouco mais adiante, o corpo do pequeno Judas pendia, da mesma maneira, de um prego. Uma cadeira derrubada se encontrava junto dele, e o pobre menino, com os olhos esgazeados, parecia olhar fixamente o quarto. Os da menina e os do bebê estavam, porém, fechados. (p. 376)

Tal visão fez Sue, racionalista por temperamento, ver-se como culpada, achar que sua filosofia vinha sendo falsa e seu desafio às convenções ser pecaminoso. Seu remorso transformou-se em um desejo neurótico de sacrificar-se em penitências. (p. 391) "Deveríamos", diz Sue, "estar continuamente imolando-nos no altar do dever! Tenho-me esforçado sempre para só fazer o que me agrada. Mereci bem o castigo que tive. Queria arrancar o mal que está dentro de mim, todos os meus erros monstruosos, todas as minhas idéias pecadoras!" (p. 386)

A segunda e verdadeira visão de Sue foi ter Judas diante de si, doente e na miséria, desta vez por sua culpa. Quando o jovem estava no trem, "estranhamente vestido, lívido como uma estátua de alabastro" (p. 436) parecia ter um propósito firme, "que era a única força que o sustentava, mas a que sua fraqueza dava bem pobres alicerces". (p. 437) O diálogo com Sue a recupera por alguns breves instantes, fazendo-a declarar seu amor por ele apaixonadamente e confessar a farsa de seu casamento com Phillotson. (p. 439) As palavras de Judas destróem essa conscientização da verdade quando falam sobre a morte de seus filhinhos. (p. 439) Estas palavras "feriram Sue como uma flecha" (p. 439) fazendo-a voltar para seu sacrifício irracional. Quanto a isso, Bailey comenta: "*This sacrifice amounted to her suicide, or murder of her essential self.*"<sup>33</sup>

Diante de suas muitas contradições e incoerências, percebemos que de certa maneira, nunca chegamos a conhecer o

"essential self" de Sue Bridehead. Mas sentimos que o autor nos faz bem próximos disso:

*Sue tinha sido perseguida, no tempo que sua inteligência brilhava como uma estrela, pela estranha e vaga idéia de que o mundo era como um poema ou uma melodia, composta em sonho - maravilhoso para a inteligência que desperta, mas despreparadamente absurdo para o espírito realmente lúcido. Pensava que a causa primeira agia automaticamente, como sonâmbula, e não refletidamente, como uma pessoa sensata. (p.383)*

E Judas o obscuro diz a grande verdade da obra: "Terrível que uma mulher poetisa, uma mulher visionária, uma mulher cuja alma brilhava como um diamante, uma mulher de quem todos os sábios do mundo se orgulhariam, se a conhecessem, possa degradar-se assim" (p. 393)



NOTAS

<sup>1</sup>Walter E. Houghton, *The Victorian Frame of Mind* (London, Yale, 1973), pp. 351, 352.

<sup>2</sup>Ibid., p. 354

<sup>3</sup>Ibid., p. 352.

<sup>4</sup>Ibid., p. 348.

<sup>5</sup>Ibid., p. 349.

<sup>6</sup>Ibid., p. 365.

<sup>7</sup>Ibid., p. 366.

<sup>8</sup>Ibid., p. 58.

<sup>9</sup>Ibid., p. 62.

<sup>10</sup>Ibid., pp. 63, 64.

<sup>11</sup>Ibid., p. 375.

<sup>12</sup>Ibid., p. 284.

<sup>13</sup>Ibid., p. 71.

<sup>14</sup>Ibid., p. 73.

<sup>15</sup>Ibid., p. 73, 74. Esta é uma passagem autobiográfica citada por Houghton para ilustrar o espírito da época. A pessoa em questão é Frederick Robertson's.

<sup>16</sup>Ibid., p. 77.

<sup>17</sup>Ibid., p. 161.

<sup>18</sup>Masao Miyoshi, *The Divided Self* (New York, New York University Press, 1969) p. 307.

<sup>19</sup>Earl Wasserman, *Shelley* (London, John Hopkins Press, 1971), pp. 24, 25.

<sup>20</sup>Zelita Seabra e Malvina Muszkat, *Identidade Feminina* (Petrópolis, Editora Vozes, 1985), p. 18.

<sup>21</sup>Muszkat, p. 19.

<sup>22</sup>Ibid., pp. 20, 21.

<sup>23</sup>Ibid., p. 23.

<sup>24</sup>Ibid., p. 30.

<sup>25</sup>Ibid., p. 32.

<sup>26</sup>Ibid., p. 33.

<sup>27</sup>Ibid., p. 38.

<sup>28</sup>Ibid., p. 32. Malvina Muszkat revela que desde a implantação do monoteísmo, com a erradicação do "instinto de idolatria" a presença feminina divinizada foi abolida do culto religioso. A figura de Deus, refletindo um dinamismo de consciência patriarcal, apesar de destituída de qualquer corporeidade, assumiu, antropomorficamente a figura masculina de pai. Sua vontade, manifestando a ênfase nos valores intelectuais, pelo estudo da Lei, define a necessidade psicológica constelada pelo símbolo do Pai. Escreve Malvina: "A erradicação da idolatria conduziu à obscuridade aquela que representa a 'manifestação audível e visível da presença de Deus na Terra' e que intermedeia sua relação com a humanidade. Durante milênios, Deus permaneceu uma figura solitária de Pai." Citado por Malvina Muszkat, pp. 32,33.

<sup>29</sup>Ibid., pp. 35,36.

<sup>30</sup>Ibid., p. 38.

<sup>31</sup>J. O. Bailey, "Hardy's Visions of the Self". *Studies in Philology* (1959), p. 75.

<sup>32</sup>Ibid., p. 100.

<sup>33</sup>Ibid., p. 93.

*CONCLUSÃO*

## Conclusão

Em nosso estudo, a análise de "Barbara of the House of Grebe", "An Imaginative Woman", "The Fiddler on the Reels", "The Withered Arm" e *Judas o Obscuro* nos levam a concluir que o problema da *identidade feminina* é abrangente na obra de Thomas Hardy.

Em "Barbara of the House of Grebe", a psicologia de Barbara nos revela que seu conflito tem origem na mentalidade preconceituosa de uma sociedade patriarcal, (no conto especificamente a sociedade vitoriana) que na supervalorização de uma ética decadente - a nobreza - provoca a destruição de Willowes. O jovem simboliza a ânsia de transformação de Barbara, ao mesmo tempo que é sua marcha em direção à *restauração de sua dignidade feminina* através da mudança cultural e troca de valores que Willowes permite Barbara realizar, casando-se com ela.

A tentativa de resgatar sua identidade feminina assumindo os valores simbolizados por Willowes revela-se infrutífera, pois este abraça o tradicionalismo do qual ela fugia, por assimilar sua cultura. Deixa de ser assim, a tão esperada porta de Barbara para uma nova maneira de ser-no-universo. Enquanto possibilidade de salvação para Barbara, Willowes é belo como homem, em função daquilo que representa. Porém, transforma-se em "figura" e é despersonalizado quando volta da Europa depois de sua viagem de aprendizado. O fogo que destrói seu rosto, obrigando-o a vestir permanentemente uma máscara - a Persona - simboliza a reistência do velho sistema contra as inovações e o espírito crítico que começavam a se insinuar na época.

Frustradas as suas tentativas de libertação, a jovem Barbara rejeita o novo Willowes com sua Persona e

casa-se com Uplandtowers, o *deus - Pai*, representante máximo do espírito do patriarcado e do tradicionalismo vitoriano. Exposta a uma condição inferiorizada como mulher na sociedade, é constantemente criticada por sua *inutilidade*, visto que não assume seu papel de 'procriadora'. Desta maneira, quando a estátua do ex-marido chega recuperando sua imagem diante dos olhos de Barbara, (visto que retratava Willowes antes deste usar a Persona) as esperanças da jovem são reavivadas, e mais uma vez, tenta escapar do velho sistema. Desta vez, contudo, sua fuga é uma fuga psíquica, visto que sua anterior fuga(literal)fora inconseqüente.

Ao descobrir a superioridade da força do deus-Pai, submete-se a ele e gera onze filhos em nove anos. Todos os filhos do sexo masculino morrem, porque uma cultura em que a mulher, esmagada pelo poder, é relegada à marginalidade, denuncia homens fracos. Apesar da filha que sobrevive não herdar os bens do pai em virtude de seu sexo não ter este direito, ao crescer, não dá continuidade à busca da mãe e casa-se com um nobre. Prova assim, a dificuldade da jornada de uma mulher que busca espaço para viver a plenitude de sua individualidade.

Em "The Fiddler on the Reels" Carol'ne representa a mulher em eterna subjugação sexual. O Violinista simboliza a sociedade masculina eternamente dominadora e castradora da individualidade feminina. Nesta sociedade, a mulher dança conforme a música do homem!

A sedução de Carol'ne por Ollamoor e seu conseqüente abandono, representa a mentalidade machista onde a mulher figura como um *objeto sexual*, ou mais explicitamente, um artigo doméstico, visto que é comparada com uma panela pelo próprio marido. Em detrimento de sua individualidade, é constantemente manipulada de acordo com a disposição do

homem, em detrimento de sua subjetividade. Casando-se com Hipcroft, repara sua reputação diante de uma sociedade que cobra a virgindade corporal da mulher e renega a *mãe solteira*. Por enquadrar-se passivamente nos códigos despersionalizadores do Ego, presentes na figura da sociedade a que pertence, Carol'ne torna-se indiferente e perde sua capacidade de reação, chegando ao ponto de deixar que lhe roubem a filha, sem se manifestar.

Visto que a mãe realiza-se na filha e a filha busca na mãe sua identidade, Carol'ne e Carry complementam-se dialeticamente para compor um todo: o feminino. Tal complementaridade transparece na identidade de seus nomes.

A perda da filha representa a dissolução desse *feminino*, e conseqüentemente, sua despersionalização como ser-no-mundo, o que percebemos no desgosto e desinteresse de Hipcroft por Carol'ne depois do desaparecimento de Carry. A figura de Hipcroft representa a tentativa de restauração do feminino, pois ele se lança a uma busca interminável à menina, que simboliza a complementação do feminino perdida e aparentemente inacessível. O fato dessa busca ser iniciativa de um homem, confere à problemática do feminino no conto uma configuração bastante positiva. Hipcroft, que quando solteiro fazia coisas que só uma mulher faria, passa a simbolizar a possibilidade do secreto entendimento da consciência feminina, ou seja, o reconhecimento de que a saída da humanidade está no resgate do feminino através da mulher, para que então, seja possível a reciprocidade.

O reconhecimento da necessidade de reequilibrar a cultura através da reconquista do elemento vital perdido é um processo contínuo, o que fica demonstrado pelo fato de que Carry não é encontrada, mas também nunca deixa de ser procurada ou é esquecida.

Em "An Imaginative Woman" o problema da identidade feminina aparece na figura de Ella, uma mulher que pertence a uma sociedade patriarcal onde predominam as conveniências. Lançando-se à busca da restauração de seu 'feminino', Ella procura-o através de sua identificação com o Outro. Tal busca nunca termina, pois a personagem nunca encontra a reciprocidade no poeta por quem se apaixona à distância. Também ele, Robert Trewe, andava procurando sua complementação através da alteridade, mas tal como Ella, nunca a encontra. Os dois morrem na trajetória dessa busca, e pela transcendência a integração das diferentes dimensões das duas personalidades pode ocorrer.

"The Withered Arm" apresenta-nos Rhoda Brook que é marginalizada pelo seu meio-social por ter sido amante de um fazendeiro que a abandona com um filho sem reparar o seu 'erro'. Mais tarde, este casa-se com uma mulher de nível social superior ao de Rhoda, evidenciando o preconceito cultural. Rhoda não supera sua unilateralidade, pois é obrigada a viver isolada dos outros, mas dessa maneira, torna-se auto-suficiente. Nunca se permite receber ajuda financeira do Fazendeiro Lodge, que representa a sociedade masculina reconhecidamente superior. Por recusar tal ajuda, rebela-se contra a noção vitoriana de que a mulher tem necessariamente que depender do homem por sua condição ser essencialmente frágil.

Gertrude Lodge representa a mulher-sem-logos de mentalidade prática que só é satisfatória como esposa enquanto bela, fértil e saudável. Visto que sua doença a impede de preencher tais requisitos, é desconsiderada por Lodge.

A revolta de Rhoda contra as instituições que inferiorizam a mulher, aparece através do sonho com o íncubo, onde fere o braço de Gertrude. Na verdade, não

está ferindo o braço da jovem esposa, mas está atacando o casamento dentro das noções vitorianas como instituição decadente.

O ataque à moralidade na obra é representada pela figura do filho de Rhoda e do Fazendeiro, que é uma vítima social, ou seja, o bastardo. Carry sobrevive em "The Fiddler on the Reels" porque sua mãe repara seu erro casando-se com Hipcroft, mas o filho de Rhoda sequer tem um nome e é sacrificado pela visão preconceituosa dos vitorianos.

Em *Judas o Obscuro* a identidade feminina é questionada de maneira mais explícita e complexa. Sue Bridehead é o *divino-feminino* que luta pelo resgate de sua dignidade, mas concentra sua busca na procura de uma igualdade com o masculino, negando sua natureza essencial. Acaba promovendo a exaltação do *princípio masculino* por tentar eliminar as diferenças, ao invés de procurar uma alteridade onde pudesse com elas conviver.

Seu relacionamento com Judas é uma tentativa de superação de sua unilateralidade, mas tal complementação é falha porque a jovem luta contra sua sexualidade, ignorando que a espiritualização do feminino consiste na plenitude do entrosamento sexual a despeito das diferenças, e não em sua superação.

A obra é rica em questionamentos: o casamento, as tradições, a moralidade da época, a hipocrisia religiosa e a inferioridade da mulher, que é salientada como uma injustiça social. A necessidade da restauração do feminino é reconhecida pelas personagens, mas sua busca a soluções é insatisfatória, pois Sue "entrega-se" ao sistema. Judas, o retrato do homem moderno, é sufocado por suas próprias angústias, frustrações e ansiedades. Os



filhos de Judas e Sue morrem como vítimas, na mesma categoria do filho de Rhoda em "The Withered Arm".

Ainda que não nos tenhamos detido na figura de Arabella, pois quase passa despercebida na obra como feminista, de um certo ponto de vista, ela o é mais do que Sue. Em uma sociedade onde a sobrevivência muitas vezes era sinônimo de casamento, Arabella casa-se com Judas 'aparentemente' por este motivo. Contudo, analisando suas atitudes, a escolha é dela. Manipula o elemento masculino segundo suas próprias necessidades e vontade, e os descarta assim que bem entende. Questiona o casamento por cometer bigamia, provando assim, a relatividade de sua validade. Sue, por sua vez, não tem a coragem de suas idéias. Arabella assume aquilo que simboliza, pois é essencialmente a fêmea, a mulher erotizada, Contudo, o fato de que rejeita o único filho que tem, ao contrário do que parece, não significa que rejeita seu papel como mulher, mas significa que rejeita o papel que a sociedade lhe impõe. Devolvendo o filho de Judas, recupera sua liberdade individual.

Usar o argumento de que casa-se vez após vez porque depende dos homens é de validade relativa, pois escolhe aqueles com quem se casa, e ocasionalmente os abandona ainda estando casada. Seus maridos são predominantemente figuras manipuláveis, como exemplo, o próprio Judas. A afirmação de que Arabella é a mulher-sem-logos também é relativa, visto que seu conhecimento é intuitivo, superando a intelectualidade de Sue, que é ofuscada por sua ingenuidade, imaturidade e impulsividade.

Percebemos que em todas as obras analisadas existem dois mundos paralelamente. Em "Barbara of the House of Grebe" e em "An Imaginative Woman", o mundo real opõe-se ao mundo da imaginação. As duas protagonistas refugiam-se em um mundo

mental, criando uma deformação da realidade através do mecanismo da fuga psíquica que chamamos *fantasia*.

Em "The Fiddler on the Reels" e em "The Withered Arm" os fenômenos psíquicos aparecem insinuando a existência de um mundo espiritual em oposição a um mundo material. Tal noção é transmitida através do íncubo no sonho de Rhoda Brook e no encantamento da música do Violinista.

Em *Judas o Obscuro* existe o mundo real em face do mundo ideal projetado por Judas e Sue, que passam suas vidas a procura de uma utopia. Judas idealiza sua amada, idealiza Arabella antes de se casar com ela, idealiza suas possibilidades profissionais, idealiza Christminster, e suas noções religiosas. Quando a realidade se interpõe entre ele e seus sonhos, Judas morre, pois não pode sobreviver sem suas ilusões. Sue idealiza Judas, idealiza Phillotson e tem falsas noções sobre o relacionamento humano. Quando o peso da realidade torna-se demasiado para sua alma sensível, deixa-se conduzir como se fosse uma caricatura de si mesma.

Considerando o que comumente rotula-se "feminista", concluímos que Thomas Hardy, antes de ser um autor feminista, é um escritor que tinha consciência da complexidade da problemática da identidade da mulher e do abismo existente entre o mundo dos homens e das mulheres de sua época.

A sensação de medo ou morbidez que por vezes captamos na trama de suas estórias acabam por transformar-se em claridade. Não aquela claridade que nasce da beleza estética ou do moralismo, mas a transparência natural de estarmos diante do que pensamos que somos, do que poderíamos ter sido, ou do que poderemos ser um dia. Por isso Hardy é 'diabólico', porque nos assusta ao nos colocar frente a frente com nossas possibilidades, o que nem sempre é agradável.

**BIBLIOGRAFIA**

BIBLIOGRAFIA

1. Geral

AJUDA AO ENTENDIMENTO DA BÍBLIA. Torre de Vigia, São Paulo, 1982, 1717 p.

ANDERSEN, Carol Reed. "Time, Space, and Perspective in Thomas Hardy". *Nineteenth Century Fiction*, 9 (1954-55), pp. 192-208.

ANDREWS, Robert James. "The Tragic Vision of Thomas Hardy". DAI, 35: 6656A (Case Western Reserve University).

BACHELAR, Gaston. *A Psicanálise do Fogo*. Editorial Estúdios Cor, Lisboa, 1972, 192 p.

BAILEY, J. O.. "Hardy's Vision of the Self". *Studies in Philology*, LVI (1959), pp. 74-101.

BECKMAN, Richard. "A Character Typology for Hardy's Novels". *Journal of English Literary History*, XXX (1963), pp. 70-81.

BERNIS, Jeanne. *L'Imagination*. Press Universitaires de France, Paris, 1954, 118 p.

BHATT, Purita B. "Thomas Hardy's Women: A Study in Relationships". DAI, 33: 154A-46A (Catholic University).

BORGES, Jorge Luis. *O Livro dos Seres Imaginários*. Editora Globo. Porto Alegre, 1982, 214 p.

BRADLEY, Andrew Cecil. *Shakespearean Tragedy*. Greenwich, Conn.: Fawcett Publication, 1904.

BRERETON, Geoffrey. *Principles of Tragedy*. Florida: University of Miami Press, 1970

BRIGGS, Asa. *The Making of Modern England: 1783-1867 - The Age of Improvement*. HARPER TORCIBOOKS, Harper & Row, Publishers, NY, 548 p.

BROWN, Douglas. *Thomas Hardy*. New York, 1954, rpt. London: Longmans, 1961.

- BROOKE-ROSE, Christine. *A Rhetoric of the Unreal: studies in narrative and structure, specially of the Fantastic*. Paperback Library Cambridge University Press, 1981, 446 p.
- BRUNSON, Martha L. "Toward Fin de Siècle Emancipation: The Development of Independence in Thomas Hardy's Wessex Women". DAI 28: 3138A (Texas Tech.).
- BUCKLEY, Jerome Hamilton. *The Victorian Temper; a study in Literary Culture*. A Vintage Book. N. York, 1964. Harvard University Press, 289 p.
- CALESS, Bryn. "Hardy's Characters and the Significance of Their Names". *The Thomas Hardy Yearbook*, 4 (1973-74), pp. 10-16.
- CARDOSA, Thomas M. "Comedy to Tragedy: The Vegetation-God Motif in the Major Novels of Thomas Hardy". DAI, 34: 6629-30A (Purdue).
- CASAGRANDE, Peter J. "Conflict and Pattern in the Novels of Thomas Hardy". DAI, 28: 3664A (Ind.).
- \_\_\_\_\_. "Hardy's Wordsworth: A Record and a Commentary". *English Literature in Transition*, 20, 4 (1974) pp. 210-37.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Editora Moraes, 614 p.
- CLARKE, Robert W. "Hardy's Farmer Boldwood: Shadow of a Magnitude". *West Virginia University Philological Papers*, 17 (1970), pp. 45-56.
- COUCH, Ruth L. "Women and Thomas Hardy: A Study of Sex-Linked Qualities in the Characters". DAI, 36: 6698A, (Oklahoma State).
- CRANE, John K. "The psychological Experience of Time in the Novels of Thomas Hardy". DAI, 27: 3834A-35A (Penn. State).
- DEEN, Leonard W. "Heroism and Pathos in Hardy's *Return of the Native*". *Nineteen Century Fiction*, 15 (1960-61), pp. 207-19.
- DENIS, Léon. *O problema do Ser, do destino e da dor*. 11 ed., 1979, RJ, Federação Espírita Brasileira, 401 p.

- ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*. Arcadia, 1ª ed., 1979, Lisboa, 177 p.
- \_\_\_\_\_. *Ocultismo, Bruxaria e Correntes Culturais; ensaios em religiões comparadas*. Interlivros. Belo Horizonte - MG, 1979, 135 p.
- \_\_\_\_\_. *O Sagrado e o Profano: a Essência das Religiões*. LBL Enciclopédia, Livros do Brasil, Lisboa, 173 p.
- ENCICLOPÉDIA UNIVERSAL. Editora Pedagógica Brasileira Ltda. v.1, São Paulo, 458 p.
- EMMET, V. K., Jr. "Marriage in Hardy's Later Novels". *Midwest Quarterly*, 10: pp. 331-48.
- FEIJÓ, Ivar. *Como Funciona a Mente Humana*. Editora Pan Ltda. Curitiba, 1983, 159 p.
- FRANZ, Marie-Louise von. *Adivinhação e Sincronicidade: a Psicologia da Probabilidade Significativa*. Cultrix, São Paulo, 1980, 139 p.
- FRYE, Northrop. *Fools of Time: Studies in Shakespearean Tragedy*. Toronto: University of Toronto Press, 1967.
- GITTINGS, Robert. *Young Thomas Hardy*. London: Heinemann Educational Books, Ltd., 1975, 244 p.
- GOODHEART, Eugene. "Thomas Hardy and the Lyrical Novel". *Nineteenth Century Fiction*, 12 (1957-58), pp. 215-25.
- GREGOR, Ian. "What Kind of Fiction Did Hardy Write?" *Essays in Criticism*, 16 (1966), pp. 290-308.
- GRIMSDITCH, H. B. *Character and Environment in the Novels of Thomas Hardy*. London, 1925; rpt. New York: Russel & Russel, 1962, 188 p.
- GUÉNON, René. *Os símbolos da Ciência Sagrada*. Editora Pensamentos, São Paulo, 1984, 407 p.
- GUERARD, Albert J. *Thomas Hardy: The Novels and Stories*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1949, 207 p.

- \_\_\_\_\_. *Hardy: a collection of Critical Essays*. Prentice-Hale, Inc. Englewood Cliffs, N.J., 1963, 180 p.
- HAMILTON, Edith. *The Greek Way to Western Civilization*. New York: W. W. Norton & Co., Inc., 1942.
- HARDY, Florence Emily. *The Early Life of Thomas Hardy, 1840-1891*. New York: The Macmillan Co., 1928.
- \_\_\_\_\_. *The Later Years of Thomas Hardy, 1892-1928*. New York: The Macmillan Co., 1930.
- \_\_\_\_\_. *The Life of Thomas Hardy 1840-1928*. The Macmillan Co., 1975, Redwood Burn Limited, 470 p.
- \_\_\_\_\_. *Jude, the Obscure*. New York: Harper & Row Publisher, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Judas o Obscuro*. Abril, B. H., 1971, 461 p.
- \_\_\_\_\_. *The Mayor of Casterbridge*. New York: Dell Publishing Co., Inc., 1972.
- HARDY, Thomas. *The Return of the Native*. New York: W. W. Norton & Co., Inc., 1969.
- \_\_\_\_\_. *Tess*. Itatiaia, B. H., 1981, 442 p.
- HELD, Jacqueline. *O Imaginário no Poder; as crianças e a literatura fantástica*. São Paulo: Summus, 1980, 239 p.
- HOLMAN, Hugh C.. *A Handbook to Literature*. 3.ed., Odyssey, N. Y., 646 p.
- HOUGHTON, Walter E. *The Victorian Frame of Mind; 1830-70*, Yale University Press, New Haven and London, 1973, 467 p.
- HOWE, Irving. *Thomas Hardy*. New York: Collier Books, 1973, 206 p.
- IRWIN, W. R. *The Game of the Impossible: A Rhetoric of Fantasy*. University of Illinois Press Urbana Chicago London, 1976, 215 p.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy; the Literature of Subversion*. New Accents, Methuen London and New York, 1981, 209 p.

- JAHODA, Gustav. *A Psicologia da Superstição*. 2 ed. Editora Paz e Terra, 1977, Rio de Janeiro, 168 p.
- JENNINGS, Carroll Wade. "Interconnected Love Relationships in the Novels of Thomas Hardy". *DAI*, 27: 4660 (Texas Tech).
- JOHNSON, Lionel. *The Art of Thomas Hardy*. London: John Lane the Bodley Head Ltda., 1923.
- JÚNIOR, João Ribeiro. *O que é Magia*. Editora Brasiliense, 1982, São Paulo, 75 p.
- KEYS, Romey T. "Psychology of Character in Thomas Hardy and D. H. Lawrence". *DAI*, 37: 2198-99A (John Hopkins).
- KRAMER, Dale. "Hardy's Prospect as a Tragic Novelist". *Dalhousie Review*, 51: 178-89.
- \_\_\_\_\_. *Thomas Hardy: The Forms of Tragedy*. Detroit: Wayne State University Press, 1975.
- KROOK, Dorothea. *Elements of Tragedy*. New Haven & London: Yale University Press, 1969.
- LANDSBURG, Allan. *Feitiçaria e Artes Mágicas*. Publicações Europa-América, 1977, New York, 176 p.
- LATTIMORE, Richmond Alexander. *Story Patterns in Greek Tragedy*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1964.
- LAWRENCE, D. H. "Study of Thomas Hardy". In *Phoenix: The Posthumous Papers of D. H. Lawrence*. New York: The Viking Press, 1936, pp. 398-516.
- \_\_\_\_\_. *Psychoanalysis and the Unconscious; Fantasia of the Unconscious*. The Viking Press, New York, 1976, Viking Compass Edition USA, 225 p.
- LEECH, Clifford. *Tragedy*. London: Methuen & Co. Ltda., 1969.
- LEESON, Edward. *The Bedside Thomas Hardy*. St. Martin's Press INC. New York, 1979, 472 p.



- LEVINE, George. *The Emergence of Victorian Consciousness: the Spirit of the Age*. The Free Press, New York, Collier - Macmillan Limited, London, 440 p.
- LESBY, Albin. *Greek Tragedy*. Trans. H. A. Frankfort. New York: Barnes & Noble, 1967.
- MAY, Charles E. "Hardy's Diabolical Dames: A Genetic Consideration". *Genre*, 7 (1974), pp. 307-21.
- MERCIER, Mario. *O mundo mágico dos sonhos: o Conhecimento Iniciático e Simbólico dos Sonhos*. Pensamento, São Paulo, 1980.
- MILLER, J. Hillis. *Thomas Hardy: Distance and Desire*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Distance and Desire*. Oxford University Press, 1970, 282 p.
- MINAKAWA, Saburo. "A Hardian Aspect: Representation of Heroine's Ego". *The Thomas Hardy Yearbook*, 1 (1970), pp. 49-53.
- MIYOSHI, Masao. *The Divided Self: a Perspective on the Literature of the Victorians*, New York - New York University Press, 1969, 348 p.
- MONTERO, Paula. *Magia e Pensamento Mágico*. Editora Ática, 1986, São Paulo, 80 p.
- MORAES, Vinicius. *Antologia Poética*. José Olympio, 17 ed., Rio de Janeiro, 1979, 210 p.
- NEIMAN, Gilbert. "Thomas Hardy, Existentialist". *Twentieth Century Literature*, I: pp. 207-14.
- \_\_\_\_\_. "Was Hardy Anthropomorphic?" *Twentieth Century Literature*, II: pp. 86-91.
- NELSON, John R., Jr. "Character, Structure, and Meaning in Six Novels of Thomas Hardy". *DAI*, 29: 3617-18A (Oregon).
- OREL, Harold. *The Final Years of Thomas Hardy; 1912-28*, The University Press of Kansas, 1976, USA, 151 p.

- PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. *O Despertar dos Mágicos; introdução ao Realismo Fantástico*. DIFEL, 20 ed., São Paulo, 1984, 463 p.
- PROPP, V. I. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Forense-Universitária, Rio de Janeiro, 1984, 225 p.
- WAIN, John. *Thomas Hardy Selected Stories*. Macmillan London Limited, New York, 1977, 217 p.
- WARING, Philippa. *Dicionário de Agouros e Superstições*. Publicações Europa-América, Lisboa, 1978, 264 p.
- WEBSTER, H. C. *Victorian Studies*, IV (Sept. 1960), pp. 90-93.
1. Sobre os Romances de Hardy
- 1a. *The Mayor of Casterbridge*
- BAKER, James. R. "Thematic in *The Mayor of Casterbridge*". *Twentieth Century Literature*, I (April, 1955), pp. 13-16.
- BOHLING, Beth. "Why 'Michael Henchard'?" *English Journal*, LV: 203-4, 207.
- COX, G. Stevens. "Giles Symonds alias the Mayor of Casterbridge". *The Thomas Hardy Yearbook*, 3 (1972-73), pp. 25-26.
- EDWARDS, Duane D. "*The Mayor of Casterbridge* as Aeschylean Tragedy". *Studies in the Novel*, 4 (1972), pp. 608-18.
- FAUROT, Ruth Marie. "The Halo over Lucetta Templeman". *English Literature in Transition*, XI: pp. 81-85.
- HEILMAN, Robert B. "Hardy's Mayor and the Problem of Intention". *Criticism*, V. (Summer, 1963), pp. 199-213.
- KARL, Frederick R. "*The Mayor of Casterbridge*". *Modern Fiction Studies*, VL (Autumn, 1960), pp. 195-213.
- KOVACSI, Gabor and Ross Predaloff. "Either Rage or Submit: The Human Body in Casterbridge". *Paunch*, 30 (1967), pp. 48-66.

KRAMER, Dale. "Character and the Cycle of Change in *The Mayor of Casterbridge*". *Tennessee Studies in Literature*, 16: 111-20.

LAURA, David J. "The Ache of Modernism" in Hardy's Later Novels. pp. 380-399.

MCCULLEN, J. T., Jr. "Henchard's Sale of Susan in *The Mayor of Casterbridge*". *English Language Notes*, II: 217-18.

PATERSON, John. "*The Mayor of Casterbridge* as Tragedy". *Victorian Studies*, II (1959), pp. 151-72.

PINION, F. B. *A Hardy Companion*. The Macmillan Press, New York, 1976, 558 p.

PITTA, Daniele Rocha. *O Imaginário e a Simbologia da Passagem*. Editora Massangana, Recife, 1984, 123 p.

ROUANET, Sergio Paulo. *A Razão Cativa: As Ilusões da Consciência de Platão a Freud*. Brasiliense, São Paulo, 1985, 316 p.

SCHWEIK, Robert C. "Character and Fate in Hardy's *The Mayor of Casterbridge*". *Nineteenth Century Fiction*, 21 (1966-67), pp. 249-62.

SHANKEY, Benjamin. "Henchard and Faust". *English Language Notes*, III: 123-25.

STARZYK, Lawrence J. "Hardy's Mayor. The Antitraditional Basis of Tragedy". *Studies in the Novel*, 4 (1972), pp. 592-607.

1b. *Tess of the d'Urbervilles*

BOLL, T. E. M. "Tess as an Animal in Nature". *English Literature in Transition*, IX: 210-11.

BRICK, Allan. "Paradise and Consciousness in Hardy's *Tess*". *Nineteenth Century Fiction*, 17 (1962-63), pp. 115-34.

FABER, M. D. "Tess and *The Rape of Lucrece*". *English Language Notes*, V: 292-93.

GIANNONI, Robert. "Alain Fournier et Thomas Hardy". *Revue de Littérature Comparée*, 42: 407-26.

- GOSE, Eliot B., Jr. "Psychic Evolution: Darwinism and Initiation in *Tess of the d'Urbervilles*". *Nineteenth Century Fiction*, 18 (1963-64), pp. 261-72.
- HALL, William F. "Hawthorne, Shakespeare, and Tess: Hardy's Use of Allusion and Reference". *English Studies*, 52 (1971), pp. 533-42.
- HARDY, Evelyn. "The Self-Destructive Element in Tess's Character". In Thomas Hardy's *Tess of the d'Urbervilles*. New York: A Norton Critical Edition, 1965, pp. 447-50.
- HAZEN, James. "*Tess of the d'Urbervilles* and *Antigone*". *English Literature in Transition*, 14: 207-15.
- \_\_\_\_\_. "The Tragedy of Tess Durbeyfield". *Texas Studies in Literature and Language*, 11 (1969), pp. 779-94.
- HORNE, Lewis B. "The Darkening of Tess Durbeyfield". *Texas Studies in Literature and Language*, 13 (1971-72), pp. 299-311.
- HURLEY, Robert. "'Crummy Tess'". *Notes and Queries*, XII: 303.
- 1c. *Jude, the Obscure*
- BAKER, Christopher P. "The 'Grand Delusion' of Jude Fawley". *Colby Library Quarterly*, 10: pp. 432-41-
- GORDON, Walter K. "Father Time's Suicide Note in *Jude the Obscure*". *Nineteenth Century Fiction*, 22 (1967-68), pp. 298-300.
- HEILMAN, Robert B. "Hardy's Sue Bridehead". *Nineteenth Century Fiction*, 20 (1965-66), pp. 307-23.
- HOOPEs, Kathleen R. "Illusion and Reality in *Jude the Obscure*". *Nineteenth Century Fiction*, 12 (1957-58), pp. 154-57.
- JACOBUS, Mary. "Sue the Obscure". *Essays in Criticism*, 25 (1975), pp. 304-28.
- McDOWELL, Frederick. "Hardy's 'Seemings of Personal Impressions': The Symbolical Use of Image and Contrast in *Jude the Obscure*". *Modern Fiction Studies* (Hardy Special Number), VI (1960), 223-50.

STEIG, Michael. "Sue Bridehead". *Novel*, 1: 260; 2: 5-14.

WEATHERBY, H. L. "Jude the Victorian". *Southern Humanities Review*,  
1: 158-69.

1d. Sobre o Feminismo

DECKARD, Barbara. *The Women's Movement*. Harper & Row, New York,  
450 p.

FRIEDAN, Betty. *Mística Feminina*. Editora Vozes, Petrópolis,  
1971, 325 p.

GREER, Germaine. *A Mulher Eunuco*. Editora Artenova, Rio de Janeiro,  
1971, 290 p.

HAYS, H. R. *O Sexo Perigoso: O Mito da maldade Feminina*. B. U. P.,  
Rio de Janeiro, 1968, 432 p.

SEABRA, Zelita; MUSZKAT, Malvina. *Identidade Femina*, Petrópolis,  
Editora Vozes, 1985.

SICUTERI, Roberto. *Lilith: A Lua Negra*. Rio de Janeiro, Editora  
Paz e Terra, 1985, 211p.

STUBBS, Patricia. *Women & Fiction: Feminism and the Novel 1880-1886*,  
Methuen, London, 1979, 263p.