

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

Renato Sena Marques

**O DISCURSO ILUMINISTA SOBRE AS MULHERES: “PAIXÕES”, “FUNÇÕES” E
“VIRTUDES FEMININAS” EM PERSONAGENS DE ROMANCES (1721-1782).**

Juiz de Fora

2011

Marques, Renato Sena.

O discurso iluminista sobre as mulheres : “paixões”, “funções” e
“virtudes femininas” em personagens de romances (1721-1782) / Renato
Sena Marques. – 2011.

165 f. : il.

Dissertação (Mestrado em História)–Universidade Federal de Juiz de
Fora, Juiz de Fora, 2011.

1. Iluminismo. 2. Mulheres. 3. Romance. I. Título.

CDU 141.1

RENATO SENA MARQUES

**O DISCURSO ILUMINISTA SOBRE AS MULHERES: “PAIXÕES”, “FUNÇÕES” E
“VIRTUDES FEMININAS” EM PERSONAGENS DE ROMANCES (1721-1782).**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação
em História como requisito parcial para obtenção do título
de mestre em História por RENATO SENA MARQUES.
Orientadora: Profa. Dr^a Beatriz Helena Domingues.

Juiz de Fora

2011

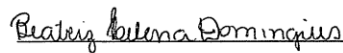
Renato Sena Marques

O discurso iluminista sobre as mulheres: "paixões", "funções" e "virtudes femininas" em personagens de romances (1721-1782)

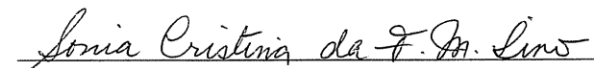
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de mestre em História

Juiz de Fora, 12 de maio de 2011

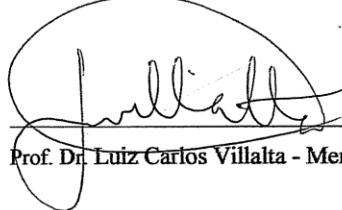
Banca Examinadora



Prof. Dra. Beatriz Helena Domingues - Orientadora



Prof. Dra. Sônia C. da Fonseca Machado Lino - Presidente



Prof. Dr. Luiz Carlos Villalta - Membro Titular

*Ao meu pai, amigo querido.
Ao João, meu anjo guerreiro.
Ao “grandão”, Cândida e Pupu, dentre
os “filósofos”, os mais encantadores.*

SUMÁRIO

LISTA DE IMAGENS

AGRADECIMENTOS

RESUMO

BREVE APRESENTAÇÃO DAS OBRAS.....p.03

INTRODUÇÃO.....p.18

CAPÍTULO 1. PERSONAGENS FEMININAS NOS ROMANCES SETECENTISTAS

1.1. A proposta dos romances e as personagens femininas: *instruindo, divertindo e edificando*.....p.29

1.2. As personagens femininas no “momento da apresentação”: *formas, expectativas e “atributos diferenciadores”*.....p.44

1.3. O “momento de inserção”: as personagens “colocadas à prova”.....p.58

1.4. “*O físico governa sempre o moral*”: as personagens femininas no “momento da avaliação”.....p. 66

CAPÍTULO 2. O DISCURSO ILUMINISTA SOBRE AS MULHERES: PAIXÕES E “FUNÇÕES” FEMININAS

2.1. As “paixões femininas” em mulheres de romances.....p.77

2.2. As “funções” da “natureza feminina”: *matrimônio e maternidade* em protagonistas de romances.....p. 93

CAPÍTULO 3. A “VIRTUDE FEMININA” EM PROTAGONISTAS DE ROUSSEAU E VOLTAIRE

3.1.A “virtude feminina”: discutindo o conceito a partir de romances.....p.109

3.2.A virtude na mulher rousseauniana: *Júlia, Sofia e a Sra. de Wolmar*.....p.114

3.3.A ideia de “virtude feminina” em Voltaire: *Senhorita de Saint.Yves e Cosi-Sancta*.....p.131

CONCLUSÃO.....p.143

ANEXOS.....p.149

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....p.156

LISTA DE IMAGENS

- Imagem 1.** Charles Louis de Secondat, o barão de Montesquieu. Disponível em <http://www.liberallifestyles.com/wp-convert/uploads>. Último acesso em 28/06/2011.....**p.04**
- Imagem 2.** A chegada de Manon Lescaut e do Cavaleiro Des Grieux à Nova Orleans. Imagem atribuída a Jacques Jean Pasquier (1720-1770). Disponível em <http://www.sens-public.org/spip.php>. Último acesso em 28/06/2011.....**p.06**
- Imagem 3.** Capítulo de *O Sofá* retratado por Charles-Nicolas Cochin, o Cochin “le jeune” (1715-1790). Disponível em <http://www.univ-montp3.fr/pictura/>. Último acesso em 01/07/2011.....**p.07**
- Imagem 4.** *Suzanne refuse de prononcer ses vœux*. Imagem de Jacques Barbier (1753-1804) presente na Bibliothèque de l’Assemblée Nationale, Paris. Disponível em <http://www.univ-montp3.fr/pictura/>. Último acesso em 01/07/2011.....**p.11**
- Imagem 5.** *Le premier baiser de l’amour*. Imagem de Jean-Michel Moreau “le jeune” (1741-1814). Disponível em <http://www.artattler.com/archiveromanticgrdens.html>. Último acesso em 07/07/2011.....**p.12**
- Imagem 6.** Capítulo de *O Ingênuo ou O selvagem civilizado* retratado por Charles Monnet (1732-1808). Disponível em <http://www.allposters.com/-st/Voltaire-posters>. Último acesso em 07/07/2011.....**p.13**
- Imagem 7.** O noivado de Sofia e Emílio. Imagem de Tony Johannot (1803-1852). Disponível em <http://www.art.com/.../tony-johannot-posters.htm>. Último acesso em 07/07/2011.....**p.15**
- Imagem 8.** Capítulo de *Os sofrimentos do jovem Werther* retratado, provavelmente, por Tony Johannot. In: GOETHE, J.W. *Os sofrimentos do jovem Werther*. São Paulo: Abril, 2010, p. 170.....**p.16**

Imagem 9. Werther se desconsola e Lotte o ampara. Imagem de Tony Johannot. In: GOETHE, J.W. *Os sofrimentos do jovem Werther*. São Paulo: Abril, 2010, p.171.....**p.91**

Imagem 10. Julie se joga para salvar sua filha. Imagem de Hubert Gravelot.....**p.101**

Imagem 11. A senhora de Wolmar lê as cartas de Saint-Preux a Júlia e desfalece.....**p.117**

Imagem 12. Clara no leito de morte de Júlia. Imagem atribuída a Moreau “Le jeune”.....**p.126**

Imagem 13. Eradice e o padre Dirrag retratados por Antoine Borel (1743-1810). Disponível em <http://www.artnet.com/artists/antoine-borel/past-auction-results>. Último acesso em 01/07/2011.....**p.150**

Imagem 14. Suzanne Simonin e a madre superiora retratadas pelo desenhista francês Martin Van Maele (1863-1926). Disponível em http://www.arcadja.com/auctions/en/van_maele_martin/artits/353019/. Último acesso em 01/07/2011.....**p.155**

Imagem 15. Suzanne Simonin e a madre superiora retratadas por Paul-Émile Becat (1885-1960). Disponível em <http://www.livres-anciens-rares.blogspot.com/2011/05/la-religieuse-de-diderot-1947-ilustree.html>. Último acesso em 01/07/2011.....**p.155**

AGRADECIMENTOS

A caminhada foi difícil. Todavia, nunca estive sozinho. Faço aqui uma breve menção aos que me ajudaram. E não foram poucos.

Agradeço a Deus por ter-me mostrado o caminho e por nunca ter deixado de seguir comigo.

À minha mãe pelo amor, dedicação, paciência e por me lembrar, em várias oportunidades, que o percurso era possível. Foi graças à persistência dela que hoje me tornei um mestre.

Ao meu irmão Ronaldo e minha cunhada Eliana por todo o incentivo durante a trajetória e, principalmente, por nunca terem medido esforços para me auxiliar. No início, foram eles que disseram: “no que precisar, estaremos aqui!”.

Ao meu pai pelo carinho e por ter me ajudado a completar o trajeto.

Ao meu irmão Fernando por compreender a minha caminhada.

À minha querida orientadora, Prof^ª. Dr^ª. Beatriz Helena Domingues, por ter sido sempre compreensiva, amiga e solícita nos momentos em que precisei de ajuda.

Aos meus tios Palmerindo (o “Sr. Cortesia”) e Marília por terem aberto, para mim, a porta de sua casa com tanta benevolência e desvelo.

À tia Iaiá por ter sempre “corrido atrás” e por, invariavelmente, me alertar que era preciso “correr atrás”.

Ao meu “tio vascaíno”, Élio Salgado, por nunca ter se furtado a contribuir, de alguma maneira, para que eu seguisse em minha estrada.

Ao meu afilhado João Paulo e aos meus sobrinhos Luiza “pacotinho”, Pedro “Bieber”, Brenda e Antonio pelos momentos de alegria quando “o céu da estrada se mostrava nublado”.

Ao meu tio Geraldo e à minha prima Nilza pelas orações.

À minha cunhada Viviane, aos meus primos e ao meu tio Antonio José por terem sempre uma palavra de incentivo para a continuidade de minha caminhada.

Ao meu velho “amigão grandão”, “Dona Pupu” e minha doce Cândida por se demonstrarem amigos incondicionais.

Ao meu professor e orientador nos tempos de graduação, Prof. Dr. Luiz Carlos Villalta, por tantos ensinamentos a este “irmão menor” e, principalmente, por acreditar em meu potencial concedendo a mim, ainda em 2005, a oportunidade de fazer parte de um projeto de iniciação científica.

À Profa. Dr^a Sônia Cristina da Fonseca Machado Lino, pelas preciosas contribuições a este trabalho e por ter aceitado fazer parte de minha banca.

A CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela bolsa concedida e que, sem dúvida, foi imprescindível para que eu pudesse chegar até aqui.

RESUMO

O presente trabalho propõe-se a analisar o discurso iluminista sobre as mulheres. As fontes primárias a serem utilizadas são, basicamente, romances publicados entre 1721 a 1782. Romances escritos por autores ingleses, suíços, alemães e, principalmente, franceses. Em tais obras, procuro observar as representações sobre o feminino trazidas, sobretudo, por suas protagonistas. As observações sobre estas giram em torno de quatro pontos, a saber: a relação das personagens com as propostas dos romances de *instruir*, *divertir* e *edificar* os leitores; com a ideia de *paixões femininas*; com o discurso que imputava ao matrimônio e à maternidade *funções específicas* compatíveis com a “natureza” da mulher; com as teorias coevas acerca de uma pretensa *virtude feminina*. Utilizando-se desta abordagem e se analisando as personagens em seu conjunto, a pesquisa espera abranger as especificidades e a diversidade de opiniões que os “filósofos-romancistas” possuíam sobre o feminino.

PALAVRAS-CHAVE: Iluminismo. Romances. Mulheres.

RÉSUMÉ

Le présent travail se propose à analyser le discours des Lumières sur les femmes. Les sources primaires à être utilisées sont, basiquement, romans publiés entre 1721 à 1782. Romans écrites par des auteurs anglais, suisses, allemands et, principalement, français. Dans telles oeuvres, je cherche à observer les représentations sur le féminin apportées, surtout, par leurs protagonistes. Les commentaires sur celles-ci tournent autour de quatre points, à savoir: la relation des personnages avec les propositions des romans d'instruire, amuser et édifier les lecteurs; avec l'idée de passions féminines; avec le discours qui imputait au mariage et à la maternité des fonctions spécifiques compatibles avec la "nature" de la femme ; avec les théories coevas concernant une pretensa vertu féminine. En s'utilisant de cet abordage et si en analysant les personnages dans son ensemble, la recherche attend inclure les spécificités et la diversité d'avis que les "philosophe-romanciers" possédaient sur le féminin.

MOTS-CLÉS: Lumières. Romans. Des femmes.

BREVE APRESENTAÇÃO DAS OBRAS

Ao longo desta dissertação, várias serão as menções a diferentes romances que foram escritos (ou publicados) durante o século XVIII. Obras que, é bem provável, podem ser conhecidas por alguns leitores deste trabalho. Contudo, também é preciso considerar a hipótese de que determinados leitores se deparem com romances que a eles – aos leitores – sejam completamente desconhecidos. Portanto (e pensando, especificamente, neste último grupo), o presente tópico tem como objetivo realizar uma breve sinopse – um tanto incompleta, é verdade – das histórias contidas nos romances que aqui serão trabalhados. Por fim, saliento que, para uma melhor construção do tópico, decidi ordenar os romances seguindo uma ordem cronológica de suas respectivas datas de publicações.

a) O “olhar do oriente” sobre a Europa: apresentando as *Cartas Persas*, de Montesquieu.

Publicado pela primeira vez em 1721, as *Cartas Persas* contam a história de Usbek, um opulento (e temido) persa que decide realizar longa viagem pela Europa do século XVIII. Distante de sua pátria, o personagem demonstra (a julgar pelo conteúdo de suas cartas) estar permanentemente dividido entre a surpresa e a preocupação. Surpresa por se deparar, por exemplo, com costumes que seriam totalmente estranhos aos adotados em seu país. Dentre eles, o “mau proceder” das mulheres parisienses (pobre Usbek! não tinha conhecimento sobre o comportamento de suas próprias mulheres em seu longínquo lar...). Além disso, Usbek também se surpreendia, dentre outras, com os crimes cometidos pelo Tribunal do Santo Ofício, com o poder exacerbado tido pelo clero (em especial, o do papa) e com as ações coloniais empreendidas pelas potências européias.

Usbek, mesmo distante de sua Pérsia, também se preocupava. Especificamente, com a ordem (ou a falta de ordem) em seu serralho. Afinal, as lindas mulheres de Usbek estavam, literalmente, clamando por um sexo que ele, Usbek, por estar tão distante, não poderia oferecer. Assim sendo, cabe a pergunta (que o próprio romance leva o leitor a fazer): até quando mulheres tão sedentas pelo falo masculino (para Montesquieu, devido ao clima



Imagem 1. Charles Louis de Secondat, o barão de Montesquieu (1689-1755), autor de *Cartas Persas*.

quente, as “mulheres orientais” seriam extremamente lúbricas e incontrolláveis em seus desejos) suportariam os anos de ausência de Usbek?

Escrito em forma epistolar (ou seja, a narrativa se desenvolve através de cartas trocadas entre os próprios personagens), *Cartas Persas* é um documento imprescindível para aqueles que se interessam em conhecer as ideias (e os ideais) defendidos (e difundidos) pelas Luzes. E a própria estruturação da obra ajuda para se chegar a tal objetivo. A forma utilizada é relativamente simples: sob os olhares do viajante estrangeiro (o olhar do “outro estranho”), os costumes europeus são constantemente devassados, ironizados e virulentamente criticados. E, através destas posturas do viajante (quase sempre, posturas críticas e irônicas), o leitor começa (de

maneira gradual) a perceber o que incomodavam os próprios filósofos iluministas.

b) O que vale é o dinheiro! : apresentando o romance *Moll Flanders*, de Daniel Defoe.

A menos que não se importe, um leitor interessado em belas (e delicadas) histórias de amor deve se afastar do conteúdo de *Moll Flanders*. Este romance inglês, publicado em 1722, trata – sem qualquer tipo de constrangimento – as relações afetivas (nos raríssimos momentos em que aparecem) de uma forma bastante pragmática. Escrito por Daniel Defoe (1660-1731), *Moll Flanders* é uma verdadeira apologia ao dinheiro. Tudo é válido para consegui-lo! Ora, basta saber que Moll Flanders, a protagonista (e “heroína”) da obra – em nome de uma sonhada prosperidade material – não hesita, por exemplo, em roubar, se prostituir, casar por dinheiro e até mesmo vender os próprios filhos!

Moll Flanders conta, portanto, a história vivida por uma jovem mulher (homônima à obra) que, após sofrer uma breve decepção amorosa, passa a se dedicar a um único objetivo: obter riquezas. Nem que para isso precisasse transformar o “outro” em um ser infeliz (não por acaso, em determinados momentos da narrativa, é possível observar a personagem desejando até mesmo a morte de algum ente “querido” para que, assim, pudesse “abocanhar” a maior parte de uma herança!).

Em boa medida, o conteúdo trazido por *Moll Flanders* personificava algumas das transformações pelas quais passavam a mentalidade da Inglaterra de finais do século XVII (a obra é escrita ainda em 1683) como o próprio gênero *romance* (mais precisamente, a *novel* inglesa) de inícios dos Setecentos. Ou seja, *Moll Flanders* – e as próprias atitudes da protagonista – deixavam transparecer tanto uma ascensão do pensamento burguês (individualista, pragmático e exageradamente capitalista) bem como uma mudança das narrativas (e também do público) a que se direcionavam os romances ingleses. Dito de outra maneira, os romances ingleses (do qual *Moll Flanders* é um exemplo lapidar) passavam, gradualmente, a falar cada vez menos do cotidiano – e dos interesses – de uma vida de corte e cada vez mais dos desejos – e do dia-a-dia – de uma vida burguesa.

c) A história de uma jovem belíssima, lúbrica e infiel: apresentando *Manon Lescaut*, romance do Abade Antoine-François Prévost.

Uma jovem de rara beleza e extremamente sensual. Esta é Manon Lescaut, protagonista de obra homônima, publicada inicialmente em 1731.

Manon Lescaut: mulher capaz de se destacar dentre outras belas mulheres! Mulher que conseguia atrair olhares dos mais desejosos! Mulher, enfim, capaz de despertar paixões nos mais austeros homens. E foi, de fato, o que aconteceu. Pobre desafortunado! Assim pode ser descrito o Cavaleiro Des Grieux, o jovem nobre que se deixou apaixonar por Manon Lescaut. Um homem que, se por um lado, foi feliz por poder experimentar as delícias do corpo de tão bela jovem (como deveria ser invejado!), foi, no entanto, bastante infeliz (e como o foi!) por viver ao lado de uma mulher tão vulnerável diante de suas próprias emoções.

Originalmente publicado com o título *Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*, este romance do Abade Prévost (1697-1763) corrobora (em alguns casos até mesmo antecipa) três ideias bastante difundidas pelos romances franceses do século XVIII. São elas: a vulnerabilidade que estaria sujeita uma bela mulher (particularmente, se estivesse desamparada pela família, como era o caso de Manon Lescaut) dentro do contexto setecentista francês, a necessidade das mulheres (especialmente, as jovens) moderarem seus apetites sexuais e a infelicidade que estaria fadado um homem que se deixasse guiar por seus próprios instintos.



Imagem 2. A imagem de 1753, atribuída à Pasquier, retrata a chegada de Manon Lescaut e do cavaleiro Des Grieux à Nova Orleans. Na América, os jovens apaixonados viveriam grandes tristezas.

d) O “sofá” que tudo revelava sobre os bastidores da corte francesa do século XVIII: apresentando o romance *O Sofá*, de Crébillon Fils.

Publicado em 1742, *O Sofá* pode ser considerado como uma das obras precursoras dos chamados “romans à clef”.¹ Escrito por Claude-Prosper de Crébillon Fils (1707-1777), este romance traz ao leitor a curiosa história de um gênio que, após sofrer uma severa punição por um erro outrora cometido, deveria se reencarnar (e ficar preso) na forma de um sofá! Não de um sofá qualquer, é bom que se diga. O sofá em questão pertenceria aos mais “respeitosos ambientes” de uma determinada corte de um “oriente distante” (entenda-se, da corte parisiense). Mas por qual razão, afinal, Crébillon Fils condenou seu personagem a se reencarnar justamente na forma de um sofá? Por que fazer isso? Seria o conteúdo deste romance apenas mais um desvario cometido “em nome da liberdade de pensamento”?

Não há razões para se pensar assim. Apesar de uma evidente irreverência, Crébillon Fils perseguia um objetivo sério e muito bem definido (e que esteve longe de ser um simples “desvario”): demonstrar (e denunciar) as aparências que cercavam as relações sociais de uma nobreza de corte da França do Antigo Regime. E que melhor maneira de se fazer isso, senão

¹ Romances onde a narrativa remete – de maneira cifrada – a uma realidade vivida tanto pelo autor, quanto pelos leitores. Geralmente, a estrutura narrativa dos “romans-à-clef” funcionava da seguinte forma: o autor se propunha a descrever histórias passadas em alguma corte de um “oriente distante” e em uma época de difícil definição. Histórias que, por mais improvável que possa parecer, falavam sobre a realidade vivida pelos leitores. Estranho? Nem tanto. Afinal, as aventuras vividas na pretensa “corte de um oriente distante” nada mais eram do que uma maneira – cifrada (ou seja, velada) – de se falar das ações (e os bastidores) que envolviam a própria corte francesa do século XVIII.

através de um sofá? Afinal, por ele (ou seja, pelo sofá) poderiam ser conhecidas, dentre outras, algumas das mais interessantes intrigas palacianas. Ou ainda, as mais escandalosas relações amorosas de toda a aristocracia francesa. E elas, sem dúvida, apareceram!

Importante (e último) detalhe: para ser libertado de sua punição, o “sofá” deveria presenciar alguma atividade sexual feita por amantes que, verdadeiramente, se amassem e se respeitassem. Em uma corte apresentada (inclusive, pelo próprio Crébillon Fils) como frívola e desregrada, conseguirá, mesmo em tal cenário, o “gênio” se libertar de seu castigo?



Imagem 3. Na pintura de Charles-Nicolas Cochin, o Cochin “Le jeune” (1715-1790), uma provável sátira com os personagens de *O Sofá*. Na imagem, os protagonistas (escutando atentamente as histórias) aparecem retratados com feições infantis.

e) Uma “coisa santa” em um “século depravado”: apresentando a obra *Cosi-Sancta*, de Voltaire.

1747. O filósofo francês François-Marie Arouet, o Voltaire (1694-1778), apresentava ao público a história de *Cosi-Sancta*, uma mulher que, dentre diferentes qualidades, conseguia aliar à sua rara beleza física também atitudes tidas como “dignas e virtuosas”.

Esposa fiel, mãe extremosa e irmã dedicada. Esta era *Cosi-Sancta*. Quão admirável é esta mulher! Sem dúvidas, uma pessoa com tais atributos não poderia ser infeliz, correto? Errado. *Cosi-Sancta* pagou um alto preço por tentar ser “bela e virtuosa”. Especialmente, em um tempo, a julgar pelas opiniões de Voltaire, onde tais qualidades (beleza e virtude)

difícilmente poderiam andar juntas.² E, ao fim e ao cabo, foi este o conteúdo deste romance. Ou seja, uma obra que se preocupou, particularmente, em denunciar os perigos vividos por uma mulher bela que, até certo ponto, não aceitou se submeter aos desregramentos de um “século corrupto”. Por fim – e como se verá, com maiores detalhes, no capítulo 3 desta dissertação – Voltaire também utilizou de sua obra (bem como das aventuras – e desventuras – vividas por Cosi-Sancta) para ampliar (e propagandar) suas definições sobre o termo “virtude feminina”.

f) A rainha e o jovem herói: apresentando o romance *Zadig ou O destino*, de Voltaire.

Em um reino do oriente, um valente jovem e uma rainha se apaixonam. Ele, um homem destemido e perspicaz. Ela, uma mulher linda e casada. Estes são Zadig e a rainha Astartéia, personagens principais do romance *Zadig ou O destino*.

Não mais conseguindo disfarçar seus sentimentos por Zadig, Astartéia permite que o rei, seu esposo, acabe desconfiando de sua fidelidade conjugal. Furioso, o monarca decide assassinar Zadig. Sabendo dos planos do marido, Astartéia se lança a avisar seu amante que, rapidamente, foge do palácio. Fim dos perigos para Zadig? Ledo engano! É justamente a partir de sua fuga que se iniciam os sofrimentos (e que não foram poucos!) do jovem herói. Em terras distantes, o amado de Astartéia se torna vítima dos maiores infortúnios (chegando, inclusive, a ser vendido como escravo!). Triste destino de Zadig! Longe da amada e “perseguido” pela adversidade. Como explicar tanto sofrimento? Na filosofia, Zadig encontrava suas respostas. Dito de outra forma, a cada infortúnio vivido, Zadig iniciava uma busca – “racional” – para explicá-los. Assim, pode-se dizer que *Zadig ou O Destino*, obra publicada em 1748, se constitui em uma interessante história de amor e filosofia.

g) Qual é a parte mais honesta no corpo das mulheres? É a vagina! Apresentando *Jóias Indiscretas*, romance de Denis Diderot.

Em algum lugar do oriente (sempre o oriente!) um sultão (de nome Mangogul) está inquieto: quer saber os segredos que escondiam as mulheres de sua corte. Sultão inquieto e desconfiado! Não acreditava em nada, absolutamente nada, do que diziam suas súditas.

² A ideia de “virtude”, da qual este tópico faz menção, se refere, especificamente, a uma virtude intimamente ligada a alguns preceitos defendidos, sobretudo, pela religião. De maneira mais precisa, trata-se de uma virtude ligada, por exemplo, ao respeito que deveria ser devotado à virgindade ou à fidelidade conjugal. Como se verá mais adiante, está não era, em absoluto, a única definição de virtude adotada (e aceita) por Voltaire.

Mulher honesta em sua corte? Quimera!, pensava o “poderoso líder”. Como, então, descobrir o que elas escondiam? Se as palavras femininas não bastavam, como fazer? E eis que o sultão recebe um presente que resolveria seus problemas: um anel mágico! Sim, um anel mágico entregue por um mago! Por ele (e através dele) o sultão conseguiria descobrir os segredos mais recônditos das mulheres. Mas alto lá! Era preciso que Mangogul atentasse para um precioso detalhe: para conseguir desvendar, de fato, os “mistérios” que escondiam suas cortesãs, deveria apontar o anel para a parte mais franca das mulheres, ou seja, suas vaginas (“carinhosamente” chamada de “jóias”, por Diderot).

Com o anel em mãos, o sultão se divertia. Apontava o “precioso objeto”, de maneira indiscriminada, para as “jóias” de diferentes mulheres. Que momento único! A boca feminina se silenciava para dar “voz” às suas genitálias! E como elas falaram! Dentre outras, falaram as “jóias” de idosas, jovens, pretensas virgens e até mesmo de freiras! Mas o que será, afinal, que elas disseram?

Polêmico, divertido, absurdo, estúpido e genial. Adjetivos que bem poderiam descrever as *Jóias Indiscretas*, do filósofo francês Denis Diderot (1713-1784). Publicado pela primeira vez em 1748, este romance também pode ser considerado um documento excepcional para se conhecer – e se surpreender – com as opiniões que o Iluminismo (ou, pelo menos, uma vertente deste) emitiam sobre as mulheres.

h) A licitude do prazer: apresentando o romance *Teresa Filósofa*.

O intercuro sexual é uma atividade lícita. Os prazeres da carne, obtidos através do coito, não podem (e não devem) ser vistos enquanto uma espécie de “crime” ou uma forma de “pecado”. O ser humano, em sua interminável busca pela felicidade, pode procurá-la também no (e pelo) sexo. No entanto, a relação sexual – bem como a própria obtenção do gozo – somente devem ser permitidos quando não prejudicarem o parceiro (ou parceira) e, principalmente, quando não prejudicarem uma ordem social.

As ideias, apresentadas acima, representam bem o conteúdo do romance *Teresa Filósofa*. Publicado em 1749 e escrito, provavelmente, por Jean-Baptiste de Boyer, o marquês d’Argens (1704-1771), *Teresa Filósofa* foi um dos romances mais lidos durante o século XVIII. Obra que contava a história de Teresa, uma jovem mulher dividida entre o desejo de saciar os seus impulsos sexuais (que começavam a incitá-la) e a necessidade de se “preservar” (ou seja, se recusando a engravidar e se “protegendo” de sedutores que apenas desejavam deflorá-la).

Teresa foi uma jovem voluptuosa e afortunada. Por quantos riscos não passou! Virgem, bela e desejosa pela penetração masculina, seria um alvo extremamente fácil para homens que, com ela, pouco se preocupavam. Mas é preciso ressaltar: Teresa era, de fato, uma jovem afortunada. Afinal, possuía amigos que, pela filosofia, conseguiam lhe explicar todos os desejos que sentia. Amigos que apontavam os perigos (a gravidez indesejada, em especial) pelos quais poderiam passar uma “mulher inexperiente”. Amigos que, enfim, apontavam os “caminhos alternativos” para que Teresa saciasse seus incontrolláveis desejos pelo sexo.

Teresa Filósofa, sem dúvida, é uma das narrativas mais fascinantes (e provocantes) dentre todos os romances publicados ao longo dos Setecentos. Provoca, por exemplo, ao colocar – de maneira recorrente – o leitor como uma espécie de *voyeur* em diferentes cenas que envolvem sexo explícito. Fascina quando consegue reunir, em uma mesma cena, a descrição minuciosa do intercuro sexual, e, posteriormente, utilizar este mesmo intercuro sexual como um meio, bastante interessante, para a realização de profundas discussões filosóficas.

Por fim, deve-se dizer que *Teresa Filósofa* não foi apenas a história de Teresa. Foi também a história de Eradice, a jovem inocente (moça infeliz! não possuía os mesmos amigos de Teresa...) que, não sabendo dos perigos que corria, deixou-se penetrar (e se desvirginar) por Dirrag, um padre devasso.

i) Ironias, viagens e filosofia: apresentando *Cândido ou O Otimismo*, de Voltaire.

Publicado em 1759, *Cândido ou O otimismo* foi, sem dúvida, um dos principais romances escritos por Voltaire. Obra que contou a história de Cândido, um ingênuo jovem que, após ser expulso do castelo de Vestfália, perambulou por todas as regiões do globo. Procurando sempre reencontrar sua amada, a sensual Cunegundes, Cândido visitou, dentre outras, a Lisboa destruída pelo terremoto de 1755 (onde o herói presencia um auto-de-fé), a Holanda protestante, Constantinopla, Veneza (onde, durante o carnaval, Cândido ceia com seis reis destronados), a França das Luzes (onde o personagem é roubado!), o Suriname e até mesmo o fictício “País do Eldorado” (local de valorização das ciências, de tolerância religiosa, de amizade entre reis e súditos e, para surpresa de muitos, local onde o ouro não passava de uma mera “lama amarela” sem qualquer tipo de valor). E em cada destas regiões, o herói apresentava alguma observação que, pensando de maneira mais ampla, deixava transparecer boa parte das ideias filosóficas do próprio Voltaire.

Cândido ou O otimismo mistura, de maneira genial, a ironia voltaireana com a crítica filosófica contundente. Narrativa que também apresentou, de modo inquestionável, a propaganda de Voltaire em prol da tolerância religiosa e da valorização do trabalho (para o francês, o homem somente conseguiria ser feliz neste mundo ao se dedicar, inteiramente, em “cultivar o jardim”), e, ainda, do deboche aberto contra a filosofia do “melhor dos mundos”, empreendida pelo alemão Leibnitz (que, na obra, é representado pelo personagem Pangloss). Romance que diverte e instrui, esta obra de Voltaire é um verdadeiro compendio das ideias deste que foi um dos (senão, o principal) filósofos do Iluminismo.

j) Vítima do adultério e da religião: apresentando *A Religiosa*, de Denis Diderot.

Publicado em 1760, *A Religiosa* narra o drama vivido por Suzanne Simonin, uma bela jovem nascida de uma relação adúltera. Obra que também apresentou aos leitores um Diderot bastante engajado em criticar, de maneira virulenta, a prática, adotada pela Igreja Católica, que determinava a obrigatoriedade da vida celibatária de seus membros.

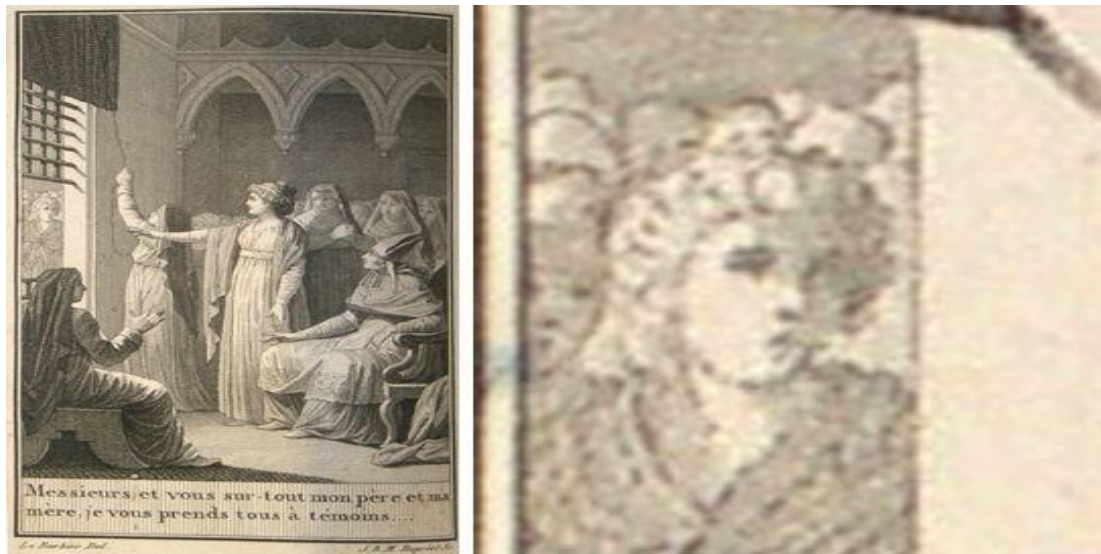


Imagem 4. Suzanne recusa pronunciar seus votos. No detalhe, uma mulher, em meio à multidão, se escandaliza. Imagem atribuída a Jacques Barbier (1753-1804), podendo ser encontrada na Bibliothèque de l'Assemblée Nationale, Paris.

Temendo que o escândalo de sua infidelidade conjugal viesse a público, a mãe de Suzanne decide trancafiá-la em um convento (situação, ao que tudo indica, bastante comum durante o século XVIII). Cruel mãe! Quantos sofrimentos causados à própria filha! Reclusa e querendo gozar a vida, Suzanne é a imagem de uma mulher desesperada. Não se conformava em estar presa contra sua vontade. No convento, sofria perseguições daquelas que não entendiam sua “pouca vocação” à vida conventual. Mas Suzanne também recebeu proteção e

ajuda. Uma ajuda – “caridosamente” trazida pela mãe superiora – que poderia, inclusive, apresentar à Suzanne o conhecimento dos prazeres da carne. É célebre a cena onde a heroína de Diderot se acomoda ao colo de sua “protetora”...

k) O retorno do sentimento: apresentando *Júlia ou A nova Heloísa*, romance epistolar de Jean-Jacques Rousseau.

Inspirado em uma história de amor medieval (vivida pelo filósofo Pedro de Abelardo e Heloísa de Notre Dame), a obra *Júlia ou A nova Heloísa* (publicada em 1761) marcou uma inserção das narrativas sentimentais dentro dos chamados “romances filosóficos”. Uma inserção que pode ser vista, de certa forma, enquanto uma antecipação (ou seria, de fato, uma inauguração?) do estilo narrativo dos “romances românticos” do século XIX.

Este belíssimo trabalho do filósofo genebrino Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) contou a história de um amor impossível. Um amor entre Júlia, uma donzela aristocrática, e

Saint-Preux, um jovem filósofo plebeu.

Um amor que passou, ao longo de toda a narrativa, por diferentes momentos. Etapas que poderiam ir desde “passos precipitados” (quando Júlia se deixou desvirginar por Saint-Preux), passando pelo discurso sobre a austeridade (e importância) do casamento e chegando, por fim, no clímax da obra: como conciliar a razão e o sentimento?

Um dos romances mais lidos durante os Setecentos, *A Nova Heloísa* encanta os leitores e revela, também pela via do sentimento, a filosofia inovadora (e provocativa) de Rousseau.



Imagem 5. Intitulada de *Le premier baiser de l'amour*, a pintura de Jean-Michel Moreau, o Moreau “le jeune” (1741-1814), retrata, com grande sensibilidade, o primeiro encontro de Júlia e Saint-Preux. Dois importantes detalhes: a natureza esplendorosa circundando o amor dos jovens amantes (característica, por sinal, intrínseca à própria narrativa de *Júlia ou A nova Heloísa*) e a presença de Clara, amiga inseparável de Júlia.

1) O hurão e a donzela: apresentando *O Ingênuo ou O selvagem civilizado*, de Voltaire.

Um belo hurão, criado por ingleses, se estabelece em uma pequena cidade francesa. Sob os olhares atentos das figuras mais importantes do local, o hurão encantava (e surpreendia) a todos com seus costumes. Especialmente, a bela senhorita de Saint.Yves. Juntos, o jovem casal viveria uma triste história de amor.



Imagem 6. Um selvagem (já “devidamente vestido”) em uma cidadezinha francesa: o “Ingênuo” é interrogado por interessados ouvintes. Pintura de Charles Monnet (1732-1808) para o romance de Voltaire.

Cômica em seu início, dramática em seu final: eis como é possível descrever este romance de Voltaire. Uma obra que coloca o leitor em contato íntimo com as aventuras (e desventuras) vividas pelos personagens. Como se o leitor pudesse compartilhar dos risos e das emoções trazidas pela narrativa. Uma obra capaz de transformar personagens e leitores. Uma obra, como o próprio título já indica, que se propôs a ser “ingênuo” e se transmutou em “civilizada”. Seria essa mudança algo positivo? E como (e a que custo) teria acontecido?

Publicado em 1767, *O Ingênuo* constitui um documento magnífico para se observar as várias facetas de Voltaire. Um Voltaire capaz de ser divertido e irônico (como sempre!),

mas também um Voltaire que conseguia arrancar lágrimas nos diferentes admiradores de sua vasta obra.

m) Personagens “ideais” em um “mundo real”: apresentando *Emile e Sophie ou Os solitários*, de Rousseau.

Para se entender este romance (que Rousseau não conseguiu concluir) é preciso que o leitor já tenha tido (ou procure ter) algum contato com o tratado, também escrito pelo filósofo genebrino, intitulado *Emílio ou Da educação* (publicado em 1762). Nesta última obra, Rousseau, dentre outras coisas, idealizou dois personagens: Emílio e Sofia. Ele, o



Imagem 7. Com a autorização dos pais de Sofia e sob as bênçãos de Rousseau (o homem em pé, de terno escuro), Emílio toma sua futura esposa nos braços. Uma vez casados, no entanto, os “virtuosos personagens” passariam por grandes tormentos. Imagem criada por Tony Johannot (1803-1852). Disponível em www.art.com/.../tony-johannot-posters.htm.

“jovem perfeito”: forte (o homem “educado – e forjado – pela natureza”), sincero (não “corrompido” pelas aparências sociais) e honesto. Ela, a “mulher perfeita”, ou seja, a imagem da mulher casta e virtuosa.³ Tudo seria esplêndido se a história deste jovem casal parasse por aí. Mas não foi o que aconteceu. Rousseau quis deixar seus personagens (já casados) a sós e lançá-los no “mundo real” dos romances. Um “mundo real” que descrevia o cotidiano da Paris setecentista. Um cotidiano, por

sinal, que se apresentava bastante estranho aos costumes de Emílio e Sofia. Criados de forma simples e longe da capital francesa, estes personagens sofreriam.

Emile e Sophie ou Os Solitários é uma história que deixa os leitores de Rousseau surpresos. Um romance que, por diferentes momentos, leva o leitor a se perguntar: seriam Emílio e Sofia os mesmos personagens de *Emílio ou Da Educação*? Quantas mudanças! E por que elas, afinal, aconteceram?

³ No capítulo 3, a ideia de “virtude feminina”, para Rousseau, será mais profundamente discutida.

n) Em Babilônia, uma história de amor: apresentando *A princesa de Babilônia*, de Voltaire.

Vinte anos após a publicação de *Zadig ou O destino*, Voltaire repetia, em *A princesa de Babilônia*, a história de um casal apaixonado que, por infelizes contingências, era obrigado a se separar. Tal como acontecera com *Zadig*, o personagem Amazan (protagonista de *A princesa de Babilônia*) também se encantava por uma nobre (a princesa Formosante). Jovem de rara beleza, esta aristocrata era cobiçada por diferentes homens. Todavia, seu coração já tinha um escolhido: Amazan. E tudo “conspirava” em favor de tal união! Em uma prova de destreza e força, promovida pelo pai de Formosante (para se decidir qual seria o melhor “partido” a tão encantadora princesa) Amazan saiu vitorioso. No entanto, o valente herói seria vítima de um terrível ardid que o obrigaria, às pressas, a fugir de Babilônia. Iniciava-se, então, o tormento do jovem casal.

Mantendo a tradição de suas narrativas, Voltaire colocou (assim como fizera em *Cândido ou O otimismo* e no já citado *Zadig ou O destino*) seus protagonistas para “vagarem” pela Europa do século XVIII. E a cada nova “visita”, Amazan e Formosante, além de suspiros apaixonados, também convidavam os leitores a compartilharem suas novas descobertas (e reflexões) sobre o mundo europeu setecentista.

o) O predomínio do sentimentalismo: apresentando *Os sofrimentos do jovem Werther*, romance do alemão Johann Wolfgang Von Goethe.

A trágica história de um amor não correspondido. Talvez seja essa a melhor definição para *Os sofrimentos do jovem Werther*, obra publicada em 1774. Uma narrativa que contou a história de Werther, um jovem letrado que decidiu se isolar em uma vida camponesa. E como Werther foi feliz neste tipo de vida! Encantava-se, cotidianamente, com a natureza da gente simples do interior. Mas pobre rapaz! Eis que em seu caminho surge Charlotte, uma jovem bela e encantadora. Uma jovem apaixonada por seu noivo, Albert. Uma jovem, enfim, pouco propensa a se entregar a uma nova paixão.

Em *Os sofrimentos do jovem Werther* existe uma escolha, bastante evidente, de se enaltecer o predomínio dos sentimentos sobre a razão. Afinal, choros, melancolias, acessos de fúria e suicídios foram comportamentos comuns aos personagens deste romance. Comportamentos que, é bom que se diga, teriam ultrapassado as próprias páginas da obra (FERRAZ, 2010, p. 163). Basta saber que indícios da época revelavam uma triste

“coincidência”: muitos dos jovens leitores que se encantaram com o romance de Goethe (1749-1832), decidiram optar pelo mesmo destino de seu protagonista...



Imagem 8. A melancolia de Werther retratada por uma xilografia alemã do século XIX.

p) Um mundo de libertinos e ingênuos: apresentando *As Ligações Perigosas*, de Choderlos de Laclos.

Publicada em 1782, *As ligações perigosas*⁴ é, sem dúvida, uma obra que desnudou os bastidores da aristocracia francesa do Antigo Regime. Utilizando-se de cartas trocadas entre seus personagens principais, este romance de Choderlos de Laclos (1741-1803) desenvolveu uma narrativa que destacou (e denunciou), por exemplo, a teatralização das relações sociais entre membros da nobreza, a ascensão de uma moral libertina e a decadência de antigos valores cavaleirescos (como, por exemplo, a honestidade, a honradez e o respeito pelo próximo).

Escrita às vésperas da Revolução Francesa de 1789, *As Ligações Perigosas* contaram ao público a história do visconde de Valmont e da marquesa de Merteuil, nobres que possuíam um único prazer: seduzir e destruir. Experientes, pois, na arte da sedução, estes personagens desenvolviam um estranho “jogo” no qual o grande objetivo seria, dentre outros, a “corrupção da virtude” (sentida pela personagem da Presidenta De Tourvel) e o desvirginamento de donzelas prometidas ao casamento (caso da jovem personagem – que contava apenas quinze anos! – Cécile Volanges). É preciso acrescentar: em caso de “vitória”, o grande “prêmio” poderia vir a ser, além de um relacionamento sexual entre os “jogadores”

⁴ É possível encontrar o romance, em edições traduzidas para a língua portuguesa, também sob o nome de *As relações perigosas*.

(que foram ex-amantes), também a publicidade do fato e o conseqüente escárnio público das vítimas.

Libertina, charmosa, polêmica e provocadora, a obra de Laclos continua encantando gerações. Não somente pela sensualidade de sua narrativa ou pelo carisma de seus personagens. *As Ligações* também encantaram por seu ensinamento moral (sim, ele existiu neste romance!). Uma moral que se destacou, sobretudo, quando Merteuil e Valmont – tão seguros de seus planos! – descobriram que a relação mantida entre eles também poderia vir a ser “perigosa”.

INTRODUÇÃO

O Iluminismo foi pródigo em falar sobre mulheres. De diversas maneiras e por diferentes vias. Voltaire (1694-1778), por exemplo, a elas dedicou um verbete em seu *Dicionário Filosófico* (1764); Rousseau (1712-1778), por sua vez, traçou longos comentários sobre a “natureza Feminina” em *Emílio ou da Educação* (1762); Montesquieu (1689-1755), em *Do Espírito das Leis* (1748), “julgava” as mulheres a partir de determinismos físico-geográficos; Diderot (1713-1784), em um discurso intitulado *Sobre as mulheres*, se dividiu entre criticar as *paixões* no “belo sexo” e lamentar a situação vivida pelo feminino; Chordelos de Laclos (1741-1803), já em finais do século XVIII, convocava as mulheres a se rebelarem contra uma eterna submissão aos homens.

O Iluminismo também falou sobre as mulheres a partir de narrativas literárias. Especificamente, em romances.⁵ Gênero que, segundo Ian Watt, teria se tornado “moderno” após seu (re) surgimento na Inglaterra de 1719.⁶ Gênero que procurou criar narrativas verossímeis, ou seja, estruturadas para passar a ideia de uma correspondência com o “real”. Gênero que se propunha, no parecer de seus defensores, a “instruir”, “divertir” e “edificar” o leitor.⁷ Gênero, enfim, que teria concedido um espaço considerável para se “debater” o

⁵Em um trabalho intitulado *Caminhos do Romance no Brasil: séculos XVIII e XIX*, os pesquisadores Márcia Abreu, Luiz Carlos Villalta, Sandra Vasconcelos e Nelson Schapochnik, lembraram que o termo *romance* (sendo chamado *novel* na Inglaterra e *romans* na França) teria surgido apenas em finais dos Setecentos. Assim, no parecer dos referidos autores, “(...) talvez prosa de ficção fosse uma expressão mais adequada para denominar e englobar a variedade de publicações que, multiplicando-se a partir de meados dos setecentos, estampam títulos como “A história de...”, “As memórias de...”, “As aventuras de...”, “A vida de...” e parecem pretender conferir veracidade aos relatos a fim de torná-los aceitáveis para um público leitor que desconfiava de tudo o que contivesse um conteúdo ficcional”. In: ABREU, Márcia; VASCONCELOS, Sandra; VILLALTA, Luiz Carlos; SCHAPOCHNIK, Nelson. *Caminhos do Romance no Brasil: séculos XVIII e XIX*. In: www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br, p.02. Neste sentido, esta dissertação adotará a definição de *romance* proposta pelos autores. De acordo com estes, o termo *romance* se referia, sobretudo, à “(...) prosa ficcional produzida nos séculos XVIII e XIX, aglutinando o que à época era chamado novela, conto, viagem, história, romance, biografia, memória etc”. Idem.

⁶ Com a obra *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe. C.f. WATT, Ian. *A Ascensão do romance*. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. (Tradução de Hildegard Feist). São Paulo: Cia das Letras, 1990. Entretanto, conforme apontado por Antonio Cândido, teria sido a partir de 1740, “(...) data de publicação de *Pamela*, de Richardson, que os críticos de língua inglesa [considerarão como] uma espécie de ponto inicial do romance psicológico e de costumes (“novel”) e, portanto, do romance contemporâneo”. CÂNDIDO, Antônio. “Timidez do Romance. Estudo sobre a justificativa da ficção no começo do século XVII”. In: *Educação pela Noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p.62.

⁷ É justo, assim entendo, que se explicita que a valorização do romance enquanto um gênero *instrutivo*, *divertido* e *edificante* tenha partido, de fato, de seus apologistas. Afinal, teria existido nos primórdios do romance moderno uma considerável controvérsia sobre as intenções “instrutivas e moralizantes” do gênero, bem como sobre os

feminino. O que, a propósito, pode ser constatado em alguns de seus diferentes títulos. Em todos eles, a mulher ocupa um lugar de destaque. Cito alguns: *La Princesse de Clèves*, *L'académie des dames*, *Moll Flanders*, *Manon Lescaut*, *Pamella*, *Clarissa Harlows*, *Teresa Filósofa*, *A Religiosa*, *Cosi-Sancta*, *Júlia ou A Nova Heloísa* e *A princesa de Babilônia*.

Entretanto, e a despeito de dedicar diversas obras para se “debater” o feminino, o discurso trazido pelos romances poderia ser lido, no parecer de alguns estudiosos, enquanto um “continuismo histórico” de representações que tentavam silenciar as mulheres mesmo delas se falando. Para Michelle Perrot (2007, pp.22-24), por exemplo,

(...) existe uma abundância, e mesmo um excesso, de discursos sobre as mulheres; avalanche de imagens, literárias ou plásticas, na maioria das vezes obra dos homens, mas ignora-se quase sempre o que as mulheres pensavam a respeito, como elas as viam ou sentiam (...) As mulheres não representavam a si mesmas (...) Elas eram representadas.⁸

Dentro desta perspectiva, as narrativas dos romances poderiam se constituir em discursos que ignoravam a voz da mulher para fazer ressoar os desejos (e os preconceitos) dos homens sobre o “belo sexo”. Ruth Brandão chega, inclusive, a falar em uma tipologia de “romances masculinos”, construídos ao longo de uma história literária, que “(...) falam de mulher, de um lugar que não é o dela, pois neles o desejo feminino é sua própria anulação” (BRANDÃO, 2006, p.111). Uma conclusão, a propósito, próxima da estabelecida por Casnabet. Trabalhando com a representação da mulher dentro do pensamento filosófico setecentista, a autora afirmou que o feminino esteve, permanentemente, em uma condição de *objeto*. A mulher, portanto, não se representava. Era representada pelo *sujeito* do discurso, ou seja, o homem. Assim, de acordo com Casnabet (1990, p.374), pode-se afirmar, no que tange ao discurso das Luzes sobre o feminino, que

(...) o sujeito desse dizer é, evidentemente, o homem, que pode também tomar-se por objeto sem abandonar a sua qualidade de sujeito. A mulher não é senão o objeto de um discurso que a situa no interior dele próprio, mantendo-lhe, simultaneamente, o seu estatuto de exterioridade.

perigos da “diversão” proposta. Em assim sendo, “(...) não só romancistas mas também dramaturgos, periodistas, resenhadores e jornalistas ocuparam-se em atacar, criticar, defender, explicar ou justificar o romance, fazendo com que os periódicos, os romances, as cartas, os diários se transformassem em arena de um debate que opôs os defensores do novo gênero e seus detratores”. ABREU, Márcia et.all, op.cit, p. 02.

⁸Entretanto, e seguindo Claude Dulong, a despeito das imagens de mulheres terem sido obra de homens, muitas heroínas criadas por romancistas do sexo feminino (Jane Austen, inclusive), “(...) não se afastavam das normas de decência impostas ao seu sexo e era preciso uma violação para que elas perdessem a inocência”. DULONG, Claude. “Da Conversação à criação”. (Tradução de Maria Carvalho Torres). In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (orgs). Porto: Edições Afrontamento; São Paulo: Ebradil, 1990 p. 488.

Por seu turno, Natalie Zemon Davis e Arlette Farge (trabalhando com um período que abrangeu os séculos XVI a XVIII) ressaltaram que as representações – literárias ou pictóricas – sobre o feminino, teriam marcado uma tensão: o homem que fala é o mesmo que tenta silenciar o objeto do seu discurso. Em outros termos: o homem fala sobre as mulheres de uma maneira que a eles – aos homens – seria mais “favorável”. Como se o homem, ao falar sobre o “belo sexo”, estivesse afastando uma “voz perigosa”. Como se o homem, ao se arrogar no direito de falar sobre (e em nome do) feminino, se permitisse ouvir apenas aquilo que lhe conviesse. Sem questionamentos, sem traumas, sem mudanças. Em suma: sem mulher.

Dela muito se fala, até mais não poder, a fim de pôr o universo em ordem. Mas aqui reside o paradoxo, porque este discurso pletórico e repetido sobre a mulher e sobre a sua natureza é um discurso atravessado pela necessidade de a conter, pelo desejo mal disfarçado de fazer da sua presença uma espécie de ausência ou, pelo menos, uma presença discreta (DAVIS; FARGE, 1990, p.10).

Em uma perspectiva distinta, Sérgio Paulo Rouanet também analisou o discurso iluminista sobre o feminino. No entanto, diferentemente das autoras citadas, viu na voz dos filósofos ilustrados (inclusive, através de romances) não uma voz que ignorava a mulher. No parecer do autor, o discurso iluminista sobre o “belo sexo” – sensível às necessidades (e aos anseios) das mulheres – teria, dentre outras, chegado até mesmo a “propagandear” uma emancipação feminina. Ou seja, um discurso que muito antes de não enxergar as mulheres procurou, ao contrário, fazer com que estas últimas fossem vistas. De acordo com Roanet, é possível afirmar, inclusive, que

(...) em sua grande maioria os filósofos da Ilustração foram campeões da emancipação feminina. Contestaram a existência de qualquer diferença entre os sexos, além das puramente anatômicas, e acentuaram o caráter ideológico de chavões sobre a especificidade da alma ou da natureza feminina, racionalizações pseudobiológicas para justificar a opressão masculina (ROUANET, 1993, p.169).

Seja como for, enquanto algo que ajudou a silenciar a voz da mulher ou, ao contrário, que procurou a elas dar voz, o fato é que os romances – enquanto um meio de veiculação das ideias iluministas – pode dizer muito sobre o discurso que as Luzes dedicaram ao feminino. De forma específica, as personagens dos romances revelaram – em suas descrições – algumas das expectativas, desejos, frustrações, medos, propostas, enfim, conceitos e preconceitos assumidos pelos filósofos ilustrados quando falaram sobre as mulheres de sua época. Foi acreditando nisto, a propósito, que esta pesquisa decidiu abordar o seu tema (*o discurso*

iluminista sobre as mulheres) a partir das narrativas (e das personagens femininas) que foram trazidas pelos romances.

Enquanto fontes primárias, portanto, foram utilizados romances. Todos, por sinal, publicados entre 1721 a 1782. São eles: *Cartas Persas*, romance epistolar publicado em 1721 e escrito por Montesquieu; *Moll Flanders*, romance inglês publicado em 1722 e escrito por Daniel Defoe (1660-1731); *Manon Lescaut*, romance publicado em 1731 e escrito pelo Abade Prévost (1697-1763); *O Sofá*, romance publicado em 1742 e escrito por Claude-Prosper Jolyot de Crébillon Fils (1707-1777); *Cosi-Sancta* e *Zadig ou O Destino*, romances publicados, respectivamente, em 1747 e 1748 e escritos por Voltaire; *Jóias Indiscretas*, romance publicado em 1748 e escrito por Denis Diderot; *Teresa Filósofa*, romance publicado em 1749 e escrito, provavelmente, por Jean-Baptiste de Boyer, o Marquês d'Argens (1704-1771); *Cândido ou o Otimismo*, romance voltaireano publicado em 1759; *A Religiosa*, romance de Diderot publicado em 1760; *Júlia ou A nova Heloísa*, romance publicado em 1761 e escrito por Jean-Jacques Rousseau; *Émile e Sophie ou Os solitários*, romance inacabado também escrito por Rousseau; *O Ingênuo e A princesa de Babilônia*, romances escritos por Voltaire e publicados, respectivamente, em 1767 e 1768; *Os sofrimentos do jovem Werther*, romance alemão publicado em 1774 e escrito por Johann Wolfgang Goethe (1749-1832); *As ligações perigosas*, romance epistolar publicado em 1782 e escrito por Pierre Ambroise François Chardel de Laclous.

A opção por trabalhar com um número grande de fontes foi amadurecida, pode-se dizer, ao longo de três anos de pesquisa. Neste período, na medida em que foram se ampliando meu contato com romances escritos durante os Setecentos, observei que cada representação de mulher trazida pelas obras possuía – além de pontos em comum – também especificidades quando comparada a uma outra. Diante desta constatação, optei por explorar tal diversidade. Diversidade que poderia ser vista, principalmente, na relação da personagem com determinado conceito (e preconceito) que as Luzes expressavam em relação ao feminino. Em assim sendo, e tendo as ideias de “virtude, paixões e funções femininas” como referências, decidi, por exemplo, pesquisar como as personagens teriam apresentado (e se relacionado) com tais conceitos. O que, por sinal, será trabalhado no segundo e terceiro capítulos.

Roxana, Moll Flanders e Manon Lescaut; Sultana Mirzoza, Rainha Astartéia e Princesa Formosante; Teresa e Eradice; Suzanne Simonin, Cosi-Sancta, Senhorita de Saint. Yves, Júlia e Sofia; Marquesa de Merteuil, Presidenta de Tourvel e Cécile Volanges; Lotte e

Cunegundes.⁹ Serão estas, com maior ou menor ênfase, as personagens mais focadas. Personagens criadas pelo imaginário masculino. “Modelos” (a serem criticados ou admirados) de (e para as) mulheres. Todas, portanto, “representações” que personificaram alguma ideia sobre o feminino. Representações inseridas em um universo amplo que, não obstante, expressam a multiplicidade do discurso iluminista sobre o “belo sexo”.

Roxana, a imagem da mulher não submetida ao homem; *Senhora de Wolmar*, a imagem da esposa casta e submissa; *Moll Flanders*, a imagem da mulher que trata o “amor enquanto negócio”; *Senhorita de Saint.Yves*, a imagem da mulher que se sacrifica por amor; *Manon Lescaut*, a imagem da mulher “refém” de suas paixões; Lotte, a imagem da mulher que controla suas emoções; *Sultana Mirzoza*, *Rainha Astartéia* e *Princesa Formosante*, imagens da aristocrata erudita; *Eradice*, a imagem da mulher tomada pela superstição; *Teresa*, a imagem da “mulher filósofa” que recusava, obstinadamente, a “função” da maternidade; *Sofia*, a imagem da mãe amorosa. Pontos e contrapontos. Diferentes representações e diferentes formas de se pensar o feminino. Características de um universo de personagens que representavam - por diversas maneiras - as ideias (ou algumas das ideias) que o Iluminismo possuía sobre as mulheres.

Em linhas gerais, pode-se dizer que as representações sobre o feminino, assumidas pelas personagens dos romances, foram motivadas por três principais situações: a) pela importância que teriam para os anseios dos romancistas de “instruir”, “divertir” e “edificar” os leitores; b) por ser um instrumento importante para representar (e demonstrar) a situação social da mulher no século XVIII; c) por assumirem as diferentes visões que os filósofos iluministas propuseram sobre o feminino. Em assim sendo, optei por separar os capítulos desta dissertação não perdendo de vista os itens acima expostos.

Assim, no primeiro capítulo, intitulado “*Personagens femininas nos romances setecentistas*”, apresento as personagens em sua relação com os objetivos de “instrução”, “diversão” e “edificação” propostos pelos romances.¹⁰ Tento demonstrar que diferentes

⁹ Roxana, protagonista de *Cartas Persas*; Moll Flanders e Manon Lescaut, respectivamente, protagonistas de romances homônimos; Sultana Mirzoza, protagonista de *Jóias Indiscretas*; Rainha Astartéia, protagonista de *Zadig ou O Destino*; Princesa Formosante, protagonista de *A princesa de Babilônia*; Teresa e Eradice, protagonistas de *Teresa Filósofa*; Suzanne Simonin, protagonista de *A Religiosa*; Cosi-Sancta, protagonista de conto homônimo; Senhorita de Saint.Yves, protagonista de *O Ingênuo*; Júlia, protagonista de *Júlia ou A Nova Heloísa*; Sofia, protagonista de *Émile e Sophie ou os solitários*; Marquesa de Merteuil, Presidenta de Tourvel e Cécile Volanges, personagens de *As ligações perigosas*; Lotte, protagonista de *Os sofrimentos do jovem Werther*; Cunegundes, protagonista de *Cândido ou o Otimismo*.

¹⁰ Antônio Cândido ao estudar o trabalho do pesquisador norte-americano Arthur Jerrold Tieje (1857-1944) sobre os romances modernos, afirmou que, segundo este autor americano, cinco (5) teriam sido os principais objetivos propostos pelos romances: “(...) (1) Divertir, (2) edificar e (3) instruir o leitor; (4) representar a vida cotidiana; (5) despertar emoções de simpatia [sendo que] os três primeiros propósitos são de longe os mais

romancistas valeram-se de suas personagens ora para propagandear e insinuar “boas e más escolhas” (o caráter “instrutivo” da narrativa), ora para colocá-las em situações lúbricas com o leitor (o caráter “divertido”) ou, por fim, para trazer algum ensinamento final (o processo “edificante” da obra) que explicitasse os “caminhos” para a felicidade dos indivíduos ou que “explicasse” as razões de seus infortúnios.

Ainda neste capítulo, procuro demonstrar que as personagens, durante as narrativas, passavam por três momentos distintos: o da *apresentação*; o da *inserção*; o da *avaliação*. Seriam, em linhas gerais, “etapas” que poderiam manter ou desconstruir as representações sobre o feminino trazidas pelas obras. Etapas que iam desde a apresentação de personagens propostas pelo imaginário masculino (o que chamei de “momento da apresentação”), passando por um encontro destas com um mundo (e um cotidiano) verossímil trazido pelos romances (que entendi ser o “momento da inserção”) e chegando, por fim, no momento onde as escolhas das personagens seriam julgadas (o “momento da avaliação”).

O **capítulo 1** está dividido em quatro tópicos. Inicialmente, em um tópico intitulado “A proposta dos romances e as personagens femininas: instruindo, divertindo e edificando”, tento demonstrar que as personagens femininas dos romances – enquanto representações sobre as mulheres – cumpriam uma “dupla função”: a de “personificarem” um discurso sobre o feminino empreendido por determinado filósofo iluminista; e a de se portarem como uma espécie de “instrumento” utilizado pelos romances para a “instrução, diversão e edificação” dos leitores. Demonstro também que, a despeito das personagens femininas terem sido amplamente destacadas por algumas narrativas, nem sempre, entretanto, os romancistas aceitaram de bom grado que suas obras fossem lidas por pessoas do “belo sexo”.

Ver-se-á, ainda dentro do primeiro tópico, que as personagens “instruíam” os leitores, sobretudo, quando foram obrigadas a fazerem escolhas diante de situações delicadas. Em linhas gerais, pode-se dizer que a “instrução” era visível, basicamente, nas consequências advindas com tal escolha. Teresa, por exemplo, teria sido utilizada por d’Argens (seu provável “criador”) para “instruir” seus leitores. Especialmente quando a personagem procurou na filosofia um “bom caminho” para lhe explicar (e protegê-la) dos impulsos lascivos (e incontroláveis) que sentia. Júlia, por sua vez, teria instruído quando demonstrou os efeitos nefastos, para uma jovem mulher, de um “defloramento precipitado” movido pela entrega desenfreada às paixões. Em resumo: Teresa instruíam por demonstrar (e por ter feito)

freqüentes, em graus diversos de combinação; que o 4º é bastante raro e o 5º, ocasional”. CÂNDIDO, Antônio, op.cit, p. 03.

uma “boa escolha” (o caminho da filosofia); Júlia, por demonstrar (e por ter feito) uma “má escolha” (o caminho das paixões desmedidas).

Por outro lado, as personagens femininas teriam “divertido” os leitores quando, grosso modo, se colocavam em situações lascivas. Neste caso, acabavam por “dividir o prazer” com o leitor que, em tal situação, se transformava em uma espécie de *voyeur* da cena focalizada. O exemplo mais evidente desta relação esteve, assim entendo, no defloramento de Eradice, personagem coadjuvante em *Teresa Filósofa*. Esta personagem – induzindo o leitor a uma atitude de *voyeur* – acabou sendo ludibriada (e deflorada) pelo padre Dirrag, acreditando, diga-se de passagem, estar sendo “purificada” por um pretenso e “rijo” *cordão de São Francisco...*¹¹ Situação que, de fato, utilizava-se da mulher para acarretar “(...) sensações físicas pouco recomendáveis no leitor, inflamando desejos, despertando a volúpia, excitando os sentidos” (ABREU; VILLALTA; SCHAPOCHNIK; [2005?] p.03). Em suma: “divertindo” por vias “não convencionais”.

Por fim, demonstro que as personagens femininas foram, em determinados romances, “utilizadas” enquanto “portadoras” de algum “ensinamento moral” (uma espécie de “mensagem edificante”) trazido pela obra. Geralmente, uma moral que se relacionava com algum tipo de “louvor” ou “punição” a determinada postura (ou escolha) feita pela personagem. A punição da Marquesa de Merteuil (que tem a sua “máscara”, ou seja, seu rosto, destruído pela varíola) pode balizar tal assertiva. Neste caso, o “ensinamento moral” (a “mensagem edificante”) é evidente: o aspecto horrendo da personagem denunciava (e castigava) a “personalidade criminosa” da marquesa (que fazia uso de um “rosto gentil” para dissimular uma “alma perversa”), bem como – e agora pensando de maneira mais ampla – insinuava também, de forma inelutável, o que poderia estar escondido por detrás de outras “máscaras” que, tal como a protagonista de Laclos, compunham uma sociedade de corte da França do Antigo Regime. Como explicou Villalta (2006, p.19), a má sorte da Marquesa de Merteuil, “(...) tocam num aspecto central de *As Relações Perigosas*: apresentar-representar as sociabilidades e as práticas da aristocracia francesa nos finais do século XVIII, expondo suas máscaras, simulações e dissimulações, revirando-as pelo avesso (...)”.

O segundo, terceiro e quarto tópicos do primeiro capítulo abordam, mais detidamente, as diferentes fases vividas pelas personagens ao longo da narrativa dos

¹¹ A propósito, acredita-se que o acontecimento entre o padre Dirrag e Eradice tenha ocorrido na França dos Setecentos. Um acontecimento escandaloso que teria sido “denunciado” por d’Argens, provável autor de *Teresa Filósofa*. Destarte, Dirrag seria anagrama de Girard. Por sua vez, Eradice teria sido Mademoiselle Cadière. C.f. DARNTON, Robert. *Os Best-Sellers proibidos da França pré-revolucionária*. (Tradução de Hildegard Feist). São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 104.

romances. Fases essas que foram, respectivamente, a da *apresentação* da personagem ao público; a da *inserção* da personagem em um cotidiano estruturado para passar a ideia de correspondência com um “real vivido”; a do “juízo” da personagem ao final do texto.

Assim, o segundo tópico, intitulado “As personagens femininas no “momento da apresentação””: formas, expectativas e “atributos diferenciadores”, pretende demonstrar os principais pontos que cercaram as personagens em seu “momento de apresentação”. Procuo ressaltar que as personagens, ao serem apresentadas aos leitores, possuíam alguma característica a ser destacada (que chamei de “atributos diferenciadores”) pelo romancista. Demonstro também que as personagens (especialmente, as protagonistas) representavam, de certa forma, a postura de seu “criador” sobre o “tema” mulher. Uma postura que, não obstante, seria inserida em um debate entre a “proposta” de mulher oferecida pelo romance e a apreciação do público sobre tal “proposta”. Um debate que, em suma, seria capaz de questionar o “modelo de mulher” (e dos atributos diferenciadores) apresentados neste primeiro encontro da personagem com o público.

O terceiro tópico, intitulado “O “momento de inserção””: as personagens “colocadas à prova”, procura discutir a fase da narrativa onde as personagens – após serem apresentadas ao público – foram “testadas” em um contexto verossímil. Em outros termos: habitando uma narrativa estruturada para passar a ideia de “realidade vivida”, as personagens deveriam viver situações (dramas e dilemas) conhecidas (e reconhecidas) pelo leitor. Situações que, a propósito, poderiam (ou não) “desconstruir” as expectativas do romancista (e do público) para com a imagem de mulher por ele criada. Neste tópico destaco também o relacionamento da mulher com o meio urbano da Europa setecentista (particularmente, o da França e o da Inglaterra), demonstrando, especificamente, como as personagens representaram (e apresentaram) a ideia da cidade como “elemento corruptor” das “virtudes” do sexo feminino.

Por fim, o quarto tópico – “O físico governa sempre o moral”: as personagens femininas no “momento da avaliação” – apresentará (e discutirá) os quatro diferentes “veredictos” que uma personagem poderia receber ao final da narrativa: a *desconstrução da beleza física*, o *escárnio público*, o *louvor* e a *morte*. Demonstro também que no “momento da avaliação”, o romancista se posicionava como uma espécie de “porta-voz” das expectativas do público para “julgar” sua criação. Ainda dentro do tópico – e com vistas a explicar as prováveis razões pelas quais uma personagem foi “punida pelo físico” – discuto, mais detidamente, a ideia do “físico enquanto governante do moral”. Mais precisamente, procuro demonstrar que, para determinados romancistas (especialmente, Rousseau e Voltaire), existia uma correspondência direta entre a beleza física das personagens com uma pretensa “beleza

moral” das mesmas. Ou seja, uma personagem com a “moral doente” ou uma “fealdade moral” poderia significar (e explicar), respectivamente, a própria perda da saúde (ou a morte) de uma protagonista, bem como a perda da beleza inicial de uma personagem criada para ser, por exemplo, de “vivas cores e apetitosa”.

O segundo e terceiro capítulos desta pesquisa procuram, principalmente, observar como as personagens trazidas pelos romances conviveram com três dos conceitos-chaves que as Luzes relacionaram ao “belo sexo”: os de “paixões”, “funções” (enquanto algo relacionado a uma ideia de “natureza feminina”) e “virtude”. Especificamente com relação a este último, optei por focalizá-lo fazendo dialogar algumas das protagonistas rousseauianas e voltaireanas. Tal escolha se justifica, assim entendo, por terem sido Voltaire e Rousseau os que mais veementemente procuraram – dentro dos romances aqui utilizados – discutir a ideia de uma “virtude feminina”.

O **capítulo 2**, intitulado “*O Discurso iluminista sobre as mulheres: paixões e “funções” femininas*”, está dividido em dois tópicos.

No primeiro, “As “paixões femininas” em mulheres de romances”, apresento alguns discursos trazidos pelas Luzes (não restritos a romances) que enfatizavam os efeitos das emoções (ou seja, das “paixões”) nas mulheres. Discursos que ressaltavam a tese de que nas mulheres os “efeitos das paixões seriam mais intensos do que em sua contrapartida masculina”. Concomitantemente à apresentação de tais discursos, analiso como as personagens femininas trazidas pelos romances com eles (ou seja, com os discursos que “propagandeavam” o descontrole das emoções femininas) dialogaram. Uma análise que se pautará em quatro pontos, a saber: a) as personagens corroboraram, de fato, com a ideia da mulher “vulnerável” em seus sentimentos? ; b) quais teriam sido as obras (e as personagens) que questionaram os discursos que imputavam às mulheres uma “paixão desmedida”? ; c) Em que época houve tais questionamentos? ; d) Quais as hipóteses possíveis para explicá-los?

No segundo tópico, intitulado “As “funções” da “natureza feminina”: matrimônio e maternidade em protagonistas de romances”, discuto a ideia do casamento e da maternidade enquanto “funções” inerentes a uma pseudo “natureza feminina”. Ao debater este assunto levanto, dentre outras, a hipótese de que antes da publicação de *Júlia ou A Nova Heloísa*, em 1761, a importância dada pelos romances (pelo menos os utilizados por esta pesquisa) a personagens que representassem o “papel” de esposas e mães teria sido bastante reduzida. Partindo, pois, desta constatação, procuro discutir as prováveis razões para tal ausência. E, dentre as possibilidades aventadas, detenho-me, com especial atenção, na relação entre o próprio contexto setecentista e sua provável influência na (e para a) caracterização (e

construção) das personagens femininas dos romances. Em outros termos: teria a condição social da mulher, dentro do século XVIII, tido alguma influência mais direta na ausência de personagens que assumissem a “função” do matrimônio e da maternidade? Em caso afirmativo, que aspecto da vida feminina mais teria contribuído para tal situação? Finalizando, e ainda dentro deste tópico, realizo uma comparação entre a ideia de matrimônio e maternidade trazida, em 1722, por Daniel Defoe – através de sua personagem Moll Flanders – com a proposta tida por Rousseau, especificamente na personagem da senhora de Wolmar.

Por fim, o **capítulo 3**, intitulado “A “virtude feminina” em protagonistas de Rousseau e Voltaire”, está dividido em três tópicos.

No primeiro, discuto o próprio conceito de “virtude feminina”. Especificamente, tentando responder aos seguintes questionamentos: como o conceito pode ser lido – tendo as representações sobre as mulheres como referência – a partir das narrativas dos romances? Teria existido, de fato, uma “virtude feminina” para os romancistas? Quais seriam suas principais características? Quais seriam suas principais características quando, desta feita, comparadas a uma pretensa “virtude masculina”? Quais as opiniões convergentes e divergentes – dentro dos “debates iluministas” – sobre os significados deste conceito?

No segundo tópico, intitulado “A virtude na mulher rousseauniana: Júlia, Sofia e a Senhora de Wolmar”, observo as protagonistas de Rousseau relacionando-as com as teorias do filósofo genebrino sobre o conceito de “virtude feminina”. Em um primeiro momento, realizo um estudo sobre a personagem Júlia. Mais precisamente, proponho a tese de que Júlia e senhora de Wolmar – a despeito de se tratarem de uma mesma personagem – tiveram relacionamentos completamente distintos com a ideia de “virtude feminina” nos moldes propostos por Rousseau. Partindo de tal pressuposto, toda a análise se baseará em uma discussão (e apresentação) dos principais pontos por onde teriam diferido as “virtudes” das “personagens”. Na segunda parte deste tópico, apresento Sofia. Basicamente, observo como a “virtude” desta protagonista teria sido “construída” e quais os motivos (enfocando, principalmente, a teoria rousseauniana da cidade enquanto “lugar de depravação moral”) da mesma ter sido “corrompida”.

No terceiro tópico, intitulado “A ideia de “virtude feminina” em Voltaire: Senhorita de Saint.Yves e Cosi-Sancta” – discuto os dois significados distintos que o filósofo francês deu ao termo *virtude*. Ou seja, a virtude enquanto “contenção dos vícios” e a virtude enquanto “sacrifício pelo próximo”. Mais particularmente, debato como as personagens de Saint.Yves e Cosi-Sancta representaram – e personificaram – tais significados. Também serão levantadas algumas hipóteses sobre as razões das personagens terem tido diferentes destinos ao final dos

romances. Neste ponto, detenho-me sobre a relação da máxima “o físico governa sempre o moral” e os significados do conceito “virtude feminina”.

Conforme assinalado no início desta introdução, autores que focalizaram o discurso iluminista sobre o feminino não teriam sido, propriamente, uma novidade. Todavia, não foram muitos os que tiveram nos romances suas fontes principais.¹² Poucos foram também os estudos que tentaram analisar o discurso da Ilustração sobre as mulheres olhando, especialmente, para as protagonistas de romances. É certo, por exemplo, que Ian Watt (1990) dedicou um capítulo inteiro a Moll Flanders e que Robert Darnton (1998) teceu importantes comentários sobre Teresa e Eradice. Contudo, foram análises que focalizaram as protagonistas de uma maneira isolada. Esta dissertação pretende seguir, em boa medida, um caminho distinto. Um caminho que, sobretudo, abarque as personagens em seu conjunto. Sem isolá-las. Fazendo-as, ao contrário, “dialogarem” entre si. Haja vista que um dos pressupostos aqui assumidos é, dentre outros, o de que uma personagem isolada pouco diz sobre o posicionamento das Luzes para com as mulheres. Afinal, e como bem lembrou Françoise Borin (1990, p.254), “(...) um assunto está frequentemente “coberto” por várias imagens (...)”.

¹² Podem ser citadas, por exemplo, as análises empreendidas por Paul Hazard, Michéle Casnabet e Sérgio Paulo Rouanet. A despeito de fazerem raras menções às personagens femininas dos romances, tais autores, ao analisar o discurso das Luzes sobre o feminino, teriam se prendido mais aos textos trazidos pelos tratados filosóficos e menos às representações sobre as mulheres oferecidas pelos romances. C.f. HAZARD, Paul. *O Pensamento Europeu no século XVIII. De Montesquieu a Lessing*. (Tradução de Carlos Grifo Babo). São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1974; CASNABET, Michéle Crampe, op.cit; ROUANET, Sérgio Paulo, op.cit.

CAPÍTULO 1. PERSONAGENS FEMININAS NOS ROMANCES SETECENTISTAS.

1.1. A proposta dos romances e as personagens femininas: *instruindo, divertindo e edificando*.

A princesa Formosante, personagem do romance *A princesa de Babilônia*, é, em determinado momento da narrativa, a imagem da mulher confusa e amargurada. Desiludida por ter perdido seu pretendente, o belo Amazan, a jovem procurava consolo em histórias parecidas com a sua. Histórias, a propósito, trazidas por romances: “(...) Durante aquele século de oito dias, fazia a camareira ler-lhe romances (...) esperava encontrar naquelas histórias alguma aventura que se assemelhasse à sua e que embalasse o seu pesar” (VOLTAIRE, 2005, p. 429). Formosante escutava a leitura para abrandar seu sofrimento. Formosante escutava a leitura para escolher um bom exemplo. Formosante escutava a leitura, portanto, para se instruir.

O aspecto da “instrução”, a propósito, teria sido uma característica cara aos romances que circularam durante a Época das Luzes.¹³ Uma característica que, por sinal, utilizou-se bastante das personagens femininas. Na opinião de alguns autores (dentre outros, Voltaire, Rousseau e Diderot), a mulher, por sua fragilidade física¹⁴, por receber uma educação incompleta (voltada apenas para o exercício do matrimônio e da maternidade)¹⁵, por sua

¹³ Principalmente quando se tem por referência as opiniões dos apologistas do gênero. Como bem lembrou Villalta – ao trabalhar com a relação entre romances e os censores portugueses do século XVIII e inícios do século XIX – teria existido uma controvérsia sobre os “benefícios instrutivos” dos romances. Segundo o autor “(...) censores e detratores do romance compreendiam que muitos deles não propiciavam instrução (mas, pelo contrário, acusavam-nos de trazer má instrução) (...) concebendo-os como forma de divertimento vil e de larga disseminação, sendo, por tudo isso, perigosos (...)”. VILLALTA, Luiz Carlos. *Censuras e Romances: perspectivas distintas de instruir, divertir e edificar?* In: Anais do X Encontro Regional da ABRALIC, Rio de Janeiro, 2005, p.35. Por sua vez, os defensores dos romances “(...) procuraram firmá-lo como veículos de instrução, edificação e divertimento, mesmo quando a instrução-edificação proposta corroía os valores morais e a ordem social, política e religiosa”. Idem.

¹⁴ Em seu *Dicionário Filosófico*, Voltaire apontava a força física (sem desconsiderar, no entanto, uma pretensa superioridade da “força espiritual” masculina) como uma das prováveis razões pelas quais as mulheres se submetiam aos homens. Para o filósofo, não seria espantoso “(...) que em todos os países o homem tenha se tornado senhor da mulher, pois tudo está fundamentado na força e normalmente ele apresenta uma superioridade muito grande tanto na força corporal como também na espiritual”. VOLTAIRE, François-Marie Arouet de. *Dicionário Filosófico*. (Tradução e prefácio de Marilena Chauí). In: VOLTAIRE, François-Marie Arouet de. *Coleção Os Pensadores* (3ª Edição). São Paulo: Abril Cultural, 1984, p.254.

¹⁵ Para alguns iluministas, as mulheres teriam a mesma capacidade que os homens. Apenas não teriam os mesmos direitos. Dentre eles, o da educação. “(...) Daniel Defoe já afirmava que a inferioridade das mulheres

vulnerabilidade de comportamento (o sexo feminino estaria, teoricamente, mais “propenso” a se entregar às paixões) e, principalmente, por viver em um tempo de “depravação moral”, seria um “alvo ideal” para que os romances concretizassem, perante o público (nem sempre feminino), seu ideal de instrução.¹⁶

Observando as personagens femininas dos romances percebe-se que todas elas, por suas experiências ou por seus “defeitos” e “qualidades”, ajudaram a “instruir” os leitores. Teresa, por exemplo, teria instruído ao demonstrar que a filosofia poderia ser de grande auxílio para as mulheres, especialmente as jovens, que buscavam explicações (e a defesa) para (e contra) desejos incontrolláveis; Suzanne Simonin, por sua vez, instruiu quando se rebelou contra o claustro que lhe fora imposto; Senhora de Wolmar quando desempenhou a “função” de esposa e mãe; Manon Lescaut quando demonstrou os efeitos nocivos das paixões desmedidas; Moll Flanders quando se arrependeu dos seus roubos, de sua prostituição e do abandono dos filhos; Eradice quando demonstrou os males de uma educação incompleta e da entrega à superstição. Uma lista de exemplos que, não obstante, poderia facilmente prosseguir.

Em alguns romances, por sinal, é possível observar os autores, logo no prefácio das obras, afirmando que as personagens foram criadas tendo um primordial objetivo: instruir o leitor. Em *Júlia ou A Nova Heloísa*, Rousseau lembrava que os vícios da sua protagonista, Júlia, não eram características a serem relevadas pelos leitores e, tampouco, a serem retiradas da caracterização da personagem. Em tom enfático pronunciou: Júlia também deveria instruir por seus “defeitos”, por seus erros. Afinal, concluiu o genebrino, se Júlia “(...) tivesse sido sempre ajuizada, ela instruiria muito menos, pois a quem serviria de modelo?” (ROUSSEAU, 1994, p.38).

Em linhas gerais, o mesmo desejo exposto por Rousseau foi compartilhado por Daniel Defoe, ainda em 1722, quando o autor inglês, ao apresentar a personagem Moll Flanders para o público, tentou relacioná-la com um claro aspecto de instrução. Tal como Júlia, Moll Flanders instruiria, sobretudo, pela exposição de seus erros. No caso de Flanders, a instrução também viria pelo arrependimento da personagem e uma conseqüente redenção. Assim, se Rousseau foi enfático em *Júlia ou A Nova Heloísa*, Defoe não teria sido menos.

era devida unicamente à impossibilidade de terem acesso à educação. Helvétius estava convencido de que as mulheres eram iguais aos homens. Condorcet pedia que os rapazes e moças fizessem os mesmos estudos, nos mesmos lugares, formados pelos mesmos professores, indiferentemente homens ou mulheres; que a lei não afastasse as mulheres de nenhuma carreira”. In: TODOROV, Tzvetan. *O Espírito das Luzes*. (tradução de Mônica Cristina Corrêa). São Paulo; Editora Barcarolla, 2008, p. 119.

¹⁶ As ideias das “emoções exacerbadas nas mulheres” e a do século XVIII enquanto um tempo de “depravação moral”, serão exploradas, mais detidamente, no próximo capítulo.

Afirmava, de forma explícita, que Moll Flanders seria a imagem da mulher corrupta que, mesmo assim caracterizada, poderia instruir o leitor:

(...) Para que se relate a vida de uma corrupta e seu arrependimento (...) Estas são as razões por que o livro é recomendado; como obra em que cada uma das partes pode ensinar algo e de que se podem extrair algumas justas e piedosas conclusões, por meio das quais o leitor se instruirá, se desejar se aproveitar delas (DEFOE, 1980, pp.10-12).

Nem sempre, entretanto, as personagens femininas – fundamentais para a consecução do objetivo de “instruir” os leitores – foram criadas para serem observadas por mulheres. Uma contradição aparente, sem dúvida. Afinal, como entender que as mulheres – consideradas tão vulneráveis em um “século corrupto” (por suas constituições físicas, por sua “educação incompleta” e por sua “fraqueza” diante das “paixões”) – não pudessem compartilhar os “ensinamentos”, ou melhor, as “instruções” oferecidas pelos romances? Ora, não seriam justamente elas as mais indicadas a receberem o “discurso instrutivo” trazido pelas obras? Mais adiante, algumas explicações possíveis para tal incoerência serão dadas. Por agora, basta saber que, de fato, alguns romancistas não tiveram qualquer receio em vedar suas obras às representantes do “belo sexo”.

Choderlos de Laclos, em *As ligações perigosas*, por exemplo, condenou a leitura de seu livro por jovens moças. Para o autor, apenas mulheres casadas deveriam ter acesso às cartas que constituíam a narrativa da obra:

(...) o momento em que tal leitura pode deixar de ser perigosa e tornar-se útil parece-me ter sido muito bem compreendido, para seu sexo, por uma boa mãe que não somente tem espírito como o tem certo. “Eu acreditaria”, disse-me ela, depois de ter lido o manuscrito, “prestar real serviço a minha filha presenteando-a com este livro no dia de seu casamento”. Se todas as mães de família assim pensassem, eu me felicitaria eternamente por tê-lo publicado. (LACLOS, [1987?], p.11)

Contudo, mesmo se propondo a afastar as moças de seu romance, Laclos criou a imagem de Cécile Volanges, a jovem que por falta de instrução acabou sendo seduzida, deflorada e destruída pelas malícias de um homem experiente, o Visconde de Valmont. Assim sendo, cabe a pergunta (um tanto teleológica, de fato): não teria sido mais coerente (e benéfico ao público feminino) que as jovens solteiras pudessem ter tido contato com o exemplo de Cécile? Não seriam os infortúnios de Cécile um “bom ensinamento” para as jovens moças? O próprio Laclos, a esse respeito, teria admitido que “os jovens de ambos os sexos poderiam também nelas (as cartas trocadas pelos personagens do romance - grifos meu) aprender (...)” (LACLOS, [1987?], p. 11).

Um exemplo ainda mais inquietante pode ser observado em *Júlia ou A Nova Heloísa*. Neste romance, Rousseau criticou abertamente as jovens que se propusessem a ler romances: “(...) quanto às moças é outra coisa. Nunca uma moça casta leu um romance, e coloquei neste um título suficientemente arrojado para que, ao abri-lo, se saiba o que esperar. Aquela que, apesar deste título, ousar ler uma única página, é uma moça perdida” (ROUSSEAU, 1994, p.24).¹⁷ Como entender, então, que o mesmo Rousseau tenha criado Júlia, a imagem da jovem mulher que se propõe a ler romances?

Uma resposta possível a este questionamento reside, a meu ver, na própria excepcionalidade de Júlia. Afinal, esta protagonista pode ser entendida, em termos de inteligência, bom-senso e sensibilidade, quase como uma “personagem singular”, ou seja, a jovem que possuía um “espírito” superior às demais moças de sua idade. Assim sendo – e aceitando Júlia enquanto uma “representação à parte” dentro do universo de outras representações sobre o feminino – a personagem poderia, sem grandes dificuldades, ler romances e não se “perder”. Como observou Saint-Preux, par romântico da jovem, Júlia conseguia, por uma capacidade diferenciada de bom entendimento, “tirar o melhor” de cada obra lida:

Há, confesso, muitas pessoas a quem este método seria muito nocivo e que precisam ler muito e meditar pouco porque, tendo a cabeça muito mal feita, não acumulam nada de tão mau quanto o que elas mesmas produzem. Recomendo-vos exatamente o contrário, a vós que colocais em vossas leituras mais do que nelas encontrais e cujo espírito ativo faz sobre o livro um outro livro, às vezes melhor do que o primeiro. (ROUSSEAU, 1994, p.66)

Júlia é, portanto, uma personagem similar a Formosante. Ambas, jovens mulheres que possuíam luzes e espírito. Ambas, personagens que se destacavam quando comparadas a outras moças. Ambas, enfim, imagens de “mulheres excepcionais”. E essa excepcionalidade pode ser demonstrada, também, no domínio que possuíam sobre o conteúdo dos romances.

¹⁷ Rousseau, ao mencionar os “perigos” trazidos pelo título de sua obra, parece falar, especificamente, sobre a proximidade do relacionamento de Júlia e Saint-Preux – personagens trazidos por *Júlia ou A nova Heloísa* – com o romance vivido, durante o século XII, pelo filósofo Pedro de Abelardo e Heloísa de Notre Dame. Esta última, uma história de amor que possui algumas similitudes com o romance escrito por Rousseau. Pontuo algumas: a) assim como Pedro de Abelardo, Saint-Preux também é um jovem filósofo que se deixa apaixonar por sua aluna (Júlia); b) experimentando os mesmos infortúnios de Heloísa de Notre Dame, Júlia também foi impedida de viver seu amor por imposição de seus responsáveis; c) Heloísa e Júlia foram defloradas (e deixaram se deflorar) antes do casamento; d) Heloísa e Júlia possuíam conhecimentos superiores à boa parte das mulheres de suas respectivas épocas. Similitudes, pois, que parecem justificar, de fato, a intenção de Rousseau em nomear sua Júlia como “uma nova Heloísa”. E, ao que tudo indica, as posturas de Heloísa de Notre Dame (e, consequentemente, de Júlia, a “nova Heloísa”) não pareciam ser, na opinião de Rousseau, aconselháveis às moças do século XVIII (situação a ser vista, com maiores detalhes, no segundo tópico do capítulo 3). O que, em boa medida, explica a afirmação do autor de que “(...) aquela que, apesar deste título, ousar ler uma única página, é uma moça perdida”.

Entretanto, deve-se ressaltar que os exemplos de Júlia e da personagem Formosante não podem ser tomados, sem se incorrer em grave erro, como “regras” na relação entre os romances e o sexo feminino. Conforme visto, a leitura de romances por mulheres (especialmente jovens) não parecia ser uma atividade bem aceita. Em alguns casos, inclusive, chegava a ser condenada dentro da própria narrativa. Não foram poucas, a propósito, descrições de mulheres que, ao serem surpreendidas lendo romances (pretensamente, construídos para a sua instrução), acabaram se tornando vítimas de reprimendas, censuras e ironias. Diante disso, não seria exagero dizer que o fato da personagem se apresentar - publicamente e sem qualquer tipo de censura - lendo romances, era um atributo que fazia com que ela - a personagem - fosse tida, de fato, por uma “mulher excepcional”. Distinta, pois, do universo de outras personagens. Assim foi Formosante, assim foi a Rainha Astartéia, assim foi a Marquesa de Merteuil, assim foi Júlia. O mais comum, todavia, era a personagem, ao ser focalizada em contato com romances, ser descrita como alguém que exercia uma coisa ilícita, proibida, vergonhosa e condenável. O que, por conseguinte, transformava a leitura de romances, para as mulheres, quase em uma atividade clandestina.

Fatme, por exemplo, foi surpreendida abandonando um livro de teologia para “(...) pegar aquele em que tirara do armário secreto e que era um romance cujas situações eram delicadas e as imagens vivas. Essa leitura me parecia tão pouco dever ser a de Fatme que eu não podia me recuperar de minha surpresa” (FILS, 1992, p. 31). Senhorita de Saint. Yves, personagem de Voltaire em *O Ingênuo*, confessava ter lido romances no convento e que, a despeito do “caráter instrutivo” que tal leitura tivera para sua formação, também acabou tendo que fazê-la de uma forma clandestina: “(...) De resto, formara o espírito no convento, com os romances que lera às escondidas” (VOLTAIRE, 2005, p. 314). O mesmo aconteceu com outra religiosa, Suzanne Simonin, personagem de Diderot. Em determinado momento da narrativa, a protagonista em questão lembrava que as religiosas eram, mesmo retiradas em um convento, “tentadas” a escolherem a leitura de romances: “(...) interrogam-nos sobre leituras; oferecem livros sacros e profanos; observam a escolha (...)” (DIDEROT, 1980, p. 137). Novamente, Diderot. Agora ironizando Zima, personagem de *Jóias Indiscretas*. O filósofo incentivava sua “criação” a ler os romances não esquecendo, porém, de alertá-la que já seria de conhecimento público o contato dela, Zima, com romances proibidos. Uma “publicidade” que, provavelmente, seria vergonhosa para a personagem. Tanto que a mesma (acreditando estar oculta em sua “atividade ilícita”) temia que o público descobrisse os romances (as “provas” de seus “crimes”) que escondia embaixo de um travesseiro:

(...) Zima, aproveite esta oportunidade (...) Pegue, leia, nada tema. Mas, se dessem com as *Jóias Indiscretas* atrás da sua penteadeira, acha que ficariam espantados? Não, Zima, não. Todos sabem que *O Sofá*, *O Tanzai* e *As confissões* estiveram debaixo do seu travesseiro (DIDEROT, 1986, p.I).

As personagens femininas oferecidas pelos romances vivenciaram, de certa forma, uma tensão com suas leitoras. Afinal, ao mesmo tempo em que as aventuras (e as desventuras) de determinada personagem poderiam instruir, também poderiam, na mesma medida, levar as leitoras a ter contato com “maus ensinamentos”. Em outros termos: tal como os romances, as personagens não apenas instruíam. Elas – as personagens – também “divertiam”. E a diversão em foco não foi, em absoluto, uma “diversão inocente”. Tratava-se de uma diversão que envolvia um relacionamento lúdico (lúbricos, em determinados momentos), entre as leitoras e o conteúdo das narrativas. Uma diversão que ajudava, especialmente, no aguçamento da imaginação e dos desejos femininos. Situação que, no parecer de diferentes romancistas, já seria mais do que suficiente para justificar a proibição de suas obras às mulheres.

Mas não bastava apenas a proibição do autor. Era preciso que o público (em especial, o masculino) também soubesse a razão pela qual se vedava a leitura do romance ao “belo sexo”. Como fazê-lo? A maneira mais óbvia seria demonstrar – dentro da própria narrativa – os efeitos dos romances sobre as mulheres. E, tal como no aspecto da instrução, as personagens femininas foram de suma importância para a consecução deste objetivo.

Nenhum outro exemplo sobre os efeitos dos romances no “belo sexo” foi, por sinal, mais paradigmático do que as ações vividas pela personagem Teresa. Basta lembrar que o Conde B (par romântico da heroína) utilizou os romances para seduzi-la e deflorá-la. A “tática” foi relativamente simples: expunha-se Teresa às descrições de algumas pinturas e alguns romances¹⁸ para, posteriormente, observar as consequências de tal contato. Se Teresa não se masturbasse em duas semanas, levaria a coleção de pinturas e livros do conde. Todavia, se a personagem procurasse o “alívio” pela masturbação deveria ceder sua virgindade. Esta era a “aposta”. Desafiada, “(...) aposto minha biblioteca e minha coleção de pinturas contra tua virgindade: não observaras por duas semanas a abstinência que me prometeste” (DARNTON, 1998, p.311) e após protestar, “ora, Monsieur, tens uma idéia muito curiosa acerca de meu temperamento (...) e me atribuis bem pouco autocontrole” (DARNTON, 1998, p.311), Teresa, decorridos cinco dias (nove dias antes do final do prazo estabelecido!) de contato contínuo com romances e pinturas, acabou se entregando aos efeitos

¹⁸ Os romances citados, pela ordem, foram: *Portier des Chartreux*, *La Tourière des Carmelites*, *L'académie des dames*, *Les Lauries ecclésiastiques*, *Thémidore* e *Fretillon*. d'ARGENS, Marquês. “Teresa Filósofa”. In: DARNTON, Robert, op.cit, p. 312.

de sua imaginação. Em um capítulo com o sugestivo nome de *Os efeitos dos livros e dos quadros*, a personagem relatou que

(...) no quinto dia, após uma hora de leitura, caí numa espécie de êxtase. Estendida na cama, as cortinas abertas de todos os lados, avistava dois quadros – *O festim de Priapo* e *O amor de Vênus e Marte*. As atitudes neles representadas começaram a inflamar-me a imaginação, de modo que afastei as cobertas e (...) impensadamente, minha mão direita deslizou até o ponto onde pousava a mão do homem, e eu estava prestes a inserir o dedo ali, quando caí em mim (DARNTON, 1998, p.312).

O relacionamento de Teresa com os romances consolida, de certo modo, a ideia de que para um bom número de ilustrados (podem-se citar como exemplos os nomes de Rousseau, Diderot e o próprio Marquês d'Argens, provável autor de *Teresa Filósofa*), o pensamento da mulher ficava, quase sempre, preso ao estágio da imaginação. Destarte, os romances, com suas descrições vivas, poderiam atizar os efeitos imaginativos no pensamento feminino. Casnabet, analisando o discurso iluminista sobre as mulheres, confirmou que para determinados ilustrados

A mulher parece ter ficado ligada ao estágio da imaginação: mas, além do mais, de que tipo de imaginação? Menos daquele que contribui geneticamente para o conhecimento do que daquele que, sempre falacioso, nos faz tornar os desejos por realidades, que incessantemente induz em erro e nos leva a ver fantasmas (...) um dos remédios indispensáveis mas sempre insuficiente para esta “loucura” latente no ser feminino é proibir-lhe a leitura dos romances, essas obras de ficção de que somente a solidez do espírito viril pode fazer uso (CASNABET, 1990, p.387).

A análise de Casnabet ajuda explicar, em boa medida, o receio do romancista em prescrever sua obra para mulheres. Ora, se o sexo feminino estaria mais propenso aos efeitos da imaginação, por que aguçá-los com narrativas que incitavam os sentidos? Por que provocar nas mulheres sensações que elas pouco poderiam controlar? Desconfianças! E que não ficaram restritas apenas aos autores de romances. Afinal, não seria a Época das Luzes também o tempo dos “vapores histéricos”? E estes, segundo um discurso da medicina setecentista, não atingiam, sobretudo, as “(...) jovens demasiado apaixonadas, jovens viúvas, mulheres casadas com homens demasiado frios, leitoras de romances lascivos...”? (BERRIOT-SALVADORE, 1990, p.426). Por que, então, permitir que as mulheres viessem a ler obras tão “perigosas”?

Os romances (e os romancistas) parecem ter se dividido entre a necessidade da instrução e o desejo de diversão. Contudo, é preciso ressaltar, não teria existido uma convivência harmoniosa entre estas duas variáveis. Pelo contrário. Em diferentes oportunidades, por exemplo, pode-se observar que os romancistas escondiam um temor: o de

que os leitores se interessassem mais pela diversão do que pela instrução oferecida. Seguindo este raciocínio, é possível explicar por que Laclos, mesmo criando a imagem de uma jovem ludibriada por não possuir determinados conhecimentos, proibira, no entanto, que as narrativas viessem a ser lidas por moças necessitadas de instrução. É evidente o receio do autor. Ou seja, o medo de que os leitores (os jovens, principalmente) abusassem das ações lascivas descritas nas cartas e, conseqüentemente, esquecessem o que estas, por seu turno, demonstravam além de uma narrativa lúbrica. As cartas, de fato, poderiam instruir, “(...) entretanto, o abuso, sempre tão perto do bem, parece-me aqui de muito se temer, e, longe de aconselhar esta leitura à mocidade, afigura-se mais importante dela afastar todas as demais do mesmo gênero” (LACLOS, [1987?], p. 11).

O relacionamento (ou o embate?) entre a “instrução” e a “diversão”, contida nas narrativas dos romances, poderia ser observado, inclusive, em algumas de suas personagens. Um bom exemplo para ilustrar essa assertiva pode estar presente em Mademoiselle C., coadjuvante do romance *Teresa Filósofa*. Uma personagem “dividida” entre duas vozes. Mais precisamente, entre a voz do filósofo que ansiava por instruir o público e a voz do filósofo que se felicitava em descrever, com pormenores, contextos onde preponderava a volúpia humana.¹⁹ Situação que, não obstante, poderia ser observada quando, em determinada passagem da obra, Mademoiselle C. relatava suas observações sobre o romance *Portier des Chartreux*. Neste momento, é possível perceber certo embate entre a “voz da razão” (quando a personagem, mesmo tomada de desejo, conseguia fazer uma fria análise sobre o romance que lhe causava tanta perturbação) e a “voz das paixões desmedidas” (quando a personagem deixava se levar pelas descrições da narrativa arriscando-se, inclusive, a uma provável – e indesejada - gravidez).²⁰ Em suma, o encontro de vozes voltadas ora à instrução, ora à diversão. Entre o “filósofo-romancista” (que ansiava por instruir) e o “filósofo-libertino” (que ansiava por divertir):

¹⁹ O conde de Mirabeau (1749-1791) é, sem dúvida, um bom exemplo deste tipo de voz. Afinal, quando, em 1783, terminou seu *Ma conversion ou Le libertin de qualité*, muito antes de desejar que sua obra trouxesse a instrução, Mirabeau desejava, ao contrário, “(...) que a leitura deste livro fizesse todo universo bater uma boa punheta”. Ou seja, um desejo que predominassem as sensações sobre as reflexões. Um desejo evidente que predominasse a diversão sobre a instrução. MIRABEAU, Conde de apud DARNTON, Robert. “Sexo dá o que pensar”. In: NOVAES, Adauto (org). *Libertinos Libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 33.

²⁰ A “voz da razão” seria, assim entendendo, a “voz” que “propagandeia” a *observação* (em detrimento de “pressupostos estabelecidos”) enquanto um *meio* deveras eficiente para se compreender as situações vividas pelos indivíduos. Algo muito próximo do proposto por Paul Hazard. Na opinião deste, “a razão basta-se a si própria: quem a possui e exerce sem preconceitos jamais se engana (...) ela segue infalivelmente o caminho da verdade. Não precisa de autoridade, da qual é exatamente o oposto e que apenas demonstrou ser uma mestra de erros; (...) toda a aberração resultou de se haver acreditado cegamente em vez de proceder, em cada circunstância, a um exame racional”. HAZARD, Paul. *O Pensamento Europeu no século XVIII*. De Montesquieu a Lessing. (Tradução de Carlos Grifo Babo). São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1974, p.47.

“Deita-te comigo, possui-me de verdade, meu querido”, Mme C. falou, mergulhando no divã. “Teu terrível *Portier des Chartreux* me fez arder em chamas. As descrições são muito bem elaboradas, têm um ar de veracidade irresistível. Se esse livro fosse menos obsceno, seria inigualável em seu gênero. Hoje não me poupes, abade, eu suplico”, acrescentou. “Estou morrendo de desejo e até me arriscarei ao pior (DARNTON, 1998, p. 294).

Juntamente com a diversão e o aspecto instrutivo, ambos mencionados anteriormente, o processo de *edificação moral* dos leitores, propostos pelos romances, também pode ser tido como um dos principais objetivos do gênero. Para determinados romancistas, inclusive, a moral trazida era a que, ao fim e ao cabo, determinava a utilidade da obra.²¹ Destarte, a despeito da “instrução” e da “diversão” serem características importantes para se definir um bom romance, não possuíam, ao que parece, o mesmo peso que o ensinamento moral. Elucidativo a este respeito é o depoimento trazido por Marie De Vichy De Chamrond, a Marquesa Du Deffand (1696-1780). Em carta direcionada a Voltaire, esta mulher – uma leitora inveterada – elogiava os romances ingleses afirmando, como uma das principais características de tais livros, a onipresença da moral ao longo da narrativa. Para a marquesa, as ações vistas nos romances ingleses (ela cita as obras *Pamela*, *Clarissa* e *Grandison*, de Samuel Richardson) incentivam os leitores a serem “perfeitos”:

Senhor, não lestes os romances ingleses; vós não os desprezaríeis, se os conhecestes. São demasiado longos, confesso, e vós sabeis usar melhor o tempo. A moral está em ação, e jamais foi tratada de forma mais interessante. Morre-se de vontade de ser perfeito após essa leitura, e acredita-se que nada é mais fácil (...) creio que são tratados de moral em ação, que são muito interessantes e que podem ser muito úteis (...) (DU DEFFAND, 1996, pp.32 e 34).

A importância da edificação moral para uma conceituação (e prestígio) dos romances foi, de fato, relevante. Tanto que Rousseau utilizou-a para diferenciar este gênero literário da história. Para o genebrino, a despeito dos romances fazerem uso da imaginação para construir seu conteúdo, eles traziam, diferentemente do texto histórico, algum tipo de aprendizado moral ao (e para o) público.²² Daí, a razão pela qual o filósofo considerou o romance como um gênero superior:

²¹ Com relação ao termo *moral*, esta dissertação entende que o mesmo possuiu diferentes significados para os iluministas. Como bem lembrou Hazard, durante a Época das Luzes “(...) já não existia uma moral, havia morais”. In: HAZARD, Paul, op.cit, p.165. Assim, o “ensinamento moral” não se restringia a determinados textos. Dito de outra forma, o “ensinamento moral” poderia estar tanto em “romances libertinos” tais como *Teresa Filósofa* e *As ligações perigosas* ou, ainda, em narrativas rousseauianas como, por exemplo, *Júlia ou A Nova Heloísa*.

²² C.f. VILLALTA, Luiz Carlos, op.cit, p.23.

(...) Vejo pouca diferença entre esses romances e vossas histórias, a não ser a de que o romancista se entrega mais à sua própria imaginação e que o historiador se escraviza mais à de outrem; ao que acrescentarei, se quiserem, que o primeiro se propõe um objetivo moral, bom ou mau, de que o outro pouco se preocupa (ROUSSEAU, 1999, p.269).

Se uma narrativa que prezasse a edificação moral foi, para o romance, um elemento que o qualificava, um leitor, por sua vez, que conseguisse observar a moral trazida pelas obras era tido, também, como um leitor “diferenciado”. Afinal, como bem lembrou Daniel Defoe, os romances não se dirigiam a um público irrestrito, ou seja, os romances eram voltados, principalmente, para aqueles que soubessem “ler a obra”. No prefácio de *Moll Flanders*, inclusive, o autor alertava que uma “boa leitura” de seu livro residiria, primordialmente, na atenção do leitor ao aspecto edificante:

(...) mas como esta obra se destina principalmente aos que saibam lê-la e utilizar-se bem do que é recomendado ao longo de toda ela, pode-se esperar que esses leitores fiquem mais interessados pela moral que pela fabulação; mais com a aplicação daquela que com a narrativa; mais com a intenção do escritor que com a existência da personagem a respeito da qual escreve (DEFOE, 1980, p.10).

Por fim, pode-se dizer que o ensinamento moral, grosso modo, seriam “mensagens edificantes” trazidas pelos romances.²³ Mensagens que poderiam ser apresentadas ao longo ou no final da obra. Mensagens que também poderiam ser apresentadas, de diferentes maneiras, pelas personagens femininas.

Não teria Teresa, por exemplo, ao perder sua virgindade com um homem que a respeitava, deixado uma clara mensagem (mais precisamente, a de que a filosofia poderia contribuir para um destino feliz das mulheres) aos seus leitores? Afinal, Teresa não foi deflorada por imposição ou por uma vontade que não teria sido a sua. Diferentemente de Eradice, Teresa obteve “luzes” para escolher o momento e o parceiro certo para sua primeira relação sexual.

Em *Cartas Persas*, o ensinamento moral enquanto uma “mensagem edificante” também pode ser visto. Basta que se atente para a situação do feminino neste romance. Durante toda a narrativa, é mostrado, por cartas, o desespero das mulheres que viviam no serralho de Usbek, protagonista da obra. Este, temendo por uma traição de suas esposas, as

²³ Entendo por “mensagem edificante” um posicionamento (uma espécie de “ensinamento”) do romancista – exposto dentro do texto - com relação a escolhas, situações ou contextos vividos pelos personagens. Posicionamento (e ensinamentos), a propósito, bastante próximos – especialmente quando a “mensagem edificante” se dirigia a mulheres – a uma moral dominante. Afinal, como lembrou Antonio Cândido, “edificar” poderia significar, mesmo em uma Época de Luzes, “(...) elevar a alma segundo as normas da religião e da moral dominante”. CANDIDO, Antonio, op.cit, p.64.

trancaria impiedosamente enquanto desfrutava sua liberdade viajando pela Europa. Por anos, as mulheres vivem como escravas. Todavia, no final da obra, Usbek compreende que a prisão não significava garantia de felicidade conjugal e, tampouco, de fidelidade. É traído por Roxana, aquela em que mais depositava confiança. A mensagem deixada é inequívoca: o claustro é abominável e atenta contra uma liberdade natural.²⁴ Como bem lembrou Casnabet, “(...) a revolta sangrenta de Roxane no serralho destruído das *Lettres Persanes* não traduz senão o horror fascinado de Montesquieu face ao inelutável destino do despotismo” (CASNABET, 1990, p.376). Algo que pode ser percebido, inclusive, nas palavras finais da protagonista:

Sim, eu te enganei; subornei teus eunucos, zombei de teus ciúmes e consegui converter seu atroz serralho num lugar de delícias e prazeres (...) Como pensaste que eu fosse crédula o bastante para imaginar que só estava no mundo para adorar teus caprichos? Que, enquanto te permites todas as coisas, ainda tivesses o direito de afligir todos os meus desejos? Não! Pude viver na servidão, mas sempre fui livre: modifiquei tuas leis segundo as da natureza, e meu espírito sempre se conservou independente (MONTESQUIEU, 1981, p.261).

Entretanto, o ensinamento moral – enquanto “mensagem edificante” – mais curioso e obscuro foi deixado por Rousseau. Especificamente, nos romances *Júlia ou A Nova Heloísa* e *Emíle e Sophie ou Os solitários*. Em ambas as obras, o filósofo genebrino fez uso, pelas palavras de personagens masculinos (Saint-Preux e Emílio), da expressão: *é preciso fugir*. Tentar entender o motivo da “fuga” seja, talvez, a grande chave para se compreender a “mensagem”, o ensinamento moral deixado pelos romances. Pode-se, é certo, fazer algumas suposições. Acredito que a principal delas esteja relacionada aos infortúnios do homem que se deixa apaixonar, de uma forma desmesurada, pela mulher (como foram os casos de Saint-Preux e Emílio). Se esta suposição se confirma, o ensinamento (a mensagem) deixado pela expressão *é preciso fugir*, tem um complemento lógico, ou seja, *é preciso fugir...* das paixões desmedidas. Mais especificamente, das paixões pelas mulheres. Uma mensagem, diga-se de passagem, que se voltava mais para o público masculino.

Um último exemplo: em *Cândido ou o Otimismo*, tanto o protagonista (Cândido) quanto a mulher (Cunegundes) cometeram erros ao longo da narrativa. Entretanto, no final da obra, as consequências para as ações de ambos os personagens tiveram efeitos distintos em

²⁴ Pode-se alegar, com certa razão, que existem neste romance outras mensagens. Deveriam ser citadas, por exemplo, a ideia de que as mulheres no oriente são extremamente lúbricas, que em Estados despóticos as mulheres são escravas e, inclusive, apelar para uma pretensa misoginia de Montesquieu, autor do romance em questão. Entretanto, os exemplos acima citados não aparecem, explicitamente, em *Cartas Persas* e sim em outra obra do filósofo francês: *Do Espírito das Leis*. Em assim sendo, pautei-me no que o romance focalizou mais de perto, ou seja, o claustro e o conseqüente cerceamento da liberdade.

suas representações: a de Cândido é alterada de uma maneira positiva. De ingênuo, o personagem descobriu seu papel no mundo, compreendeu que era preciso “cultivar o jardim” (trabalhar) para encontrar a felicidade, ignorou a filosofia contestável de Pangloss (que nada mais foi do que uma crítica à filosofia de Leibniz) e, se não bastasse, manteve suas características físicas e psicológicas. Já Cunegundes, por sua vez, não teve a mesma sorte. De uma personagem descrita, no início da obra, como “bela e de vivas cores”, torna-se, no final, uma imagem de mulher “velha, feia e rabugenta”. Neste exemplo destacam-se, ao meu ver, duas “mensagens edificantes”. Dois ensinamentos morais. Um explícito (a valorização do trabalho, ou seja, a necessidade de se “cultivar o jardim”) e outra implícita (a de que a mulher estaria mais vulnerável, física e psicologicamente, às consequências de seus erros).

Se as personagens femininas estiveram relacionadas aos objetivos da “instrução, diversão e edificação” propostos pelos romances, na mesma medida se ligaram à pretensão deste gênero em se fazer verossímil.²⁵ Uma verossimilhança, aliás, que deveria ser construída dentro da própria narrativa.²⁶ Ou seja, uma construção coerente, estruturada para passar a ideia de correspondência com o “real”. Conforme afirmou Linhares,

(...) nas tentativas de classificação do romance – e elas são inúmeras – há quem afirme que o que intervém em primeiro lugar é mesmo o grau de fidelidade ao real. O mais comum é o romancista descrever objetivamente a peripécia que nos conta, esforçando-se por emprestar à história cunho de verossimilhança (LINHARES, 1976, p.22).²⁷

“Descrever objetivamente a peripécia que nos conta”. Portanto, uma narrativa que, possivelmente, também não desconsiderava as minúcias. Estas, por sinal, poderiam vir desde os nomes das personagens, passando por uma detalhada descrição dos espaços físicos e

²⁵Tomo o conceito “verossímil” enquanto algo relacionado a uma organização interna da narrativa. Será somente através desta, a propósito, que os romances conseguirão, de fato, passar a ideia de relação com o “real”. C.f. CÂNDIDO, Antônio. *A Personagem da Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972, pp.74-75.

²⁶O que, a meu ver, justifica a inserção dos chamados *romans à clef* no rol dos “romances modernos”. Embora aparentemente possa demonstrar uma aproximação, (pelo uso de fadas, gênios e alguns prodígios), com o criticado romance de cavalaria, a estruturação narrativa dos *romans à clef* “(...) mediante um jogo de cumplicidade com o leitor, remete cifradamente à mais estrita atualidade. Seus personagens, assim, reproduzem personalidades públicas do tempo (...)”. MATOS, Luiz F. Franklin. “Livre gozo e Livre exame. Ensaio sobre a obra “Les Bijoux indiscrets” de Diderot”. In: NOVAES, Adauto, op.cit, p. 238.

²⁷Linhares chegou, inclusive, a fazer uma distinção entre “verossímil” e “possível”. O primeiro termo se relaciona, segundo o autor, a uma possibilidade de se descrever, coerente e objetivamente, uma determinada situação dentro da narrativa. O segundo, por sua vez, está relacionado às descrições de sentimentos, angústias e emoções. Situações difíceis de serem objetivamente descritas. Daí o limite proposto do “possível” e não do “verossímil”. De acordo com Linhares, quando determinado autor tem o intento de “(...) pintar desejos, angústias, conflitos de consciência, esses apelos ao real se mostram insuficientes, como no caso de Laclous, obrigado também a recorrer ao possível”. LINHARES, Temístocles. *Introdução ao mundo do romance*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1976, p.22.

temporais, até chegar, por fim, aos acontecimentos vividos pelos protagonistas. Minúcias, em boa medida, confirmadas pelas personagens femininas trazidas pelas obras.

Sobre os nomes, por exemplo, é possível citar os de Julie d'Etange, Manon Lescaut, Moll Flanders, Cécile Volanges, Charlotte Buff e Clarissa Harlows. Nomes e sobrenomes. Detalhes importantes quando se pretende realizar uma identificação entre a ficção e a realidade. Mais do que isso: os nomes próprios individualizavam as personagens. Tornam-nas concretas. Definidas e definíveis. Diferentes de personagens advindas de literaturas anteriores. Como lembrou Watt (1990, p.19),

Os nomes próprios têm certamente a mesma função na vida social: são a expressão verbal da identidade particular de cada indivíduo. Na literatura, foi o romance que estabeleceu essa função. Nas formas literárias anteriores evidentemente as personagens em geral tinham nome próprio, mas o tipo de nome utilizado mostrava que o autor não estava tentando criá-las como entidades inteiramente individualizadas.

Dentro dos romances, as variáveis “espaço físico” e “tempo cronológico”, tal como os nomes dado às personagens, tiveram como função inserir estas últimas dentro de uma narrativa verossímil. Adotando tal postura, os romances se distanciavam de gêneros tais como a tragédia que, segundo o linguista russo Mikhail Bakhtin, se impunha uma distância hierárquica “(...) isolando-a num *passado absoluto*, não permitindo que o *sentido* e o *valor* do mundo representado pudesse ser reavaliado (...)” (BAKHTIN apud PRADO, 1996, p.259).²⁸

Diferentemente das personagens de tragédias, portanto, algumas mulheres criadas por romances, tais como Julie, Manon Lescaut, Adate, Merteuil, Cécile Volanges, dentre outras, narraram suas aventuras (e desventuras) dentro de um tempo facilmente apreensível. Geralmente, datando cartas encontradas “ao acaso”. Artifício que, mais comumente, apareciam nos chamados “romances epistolares”. Estes, diga-se de passagem, obras que tentaram inserir as personagens não somente em um tempo crível (através de uma datação cronológica) como, também, pretenderam tirar do autor (o homem) a “propriedade” de um discurso sobre o feminino. Afinal, os romances epistolares lidavam com “cartas encontradas” e não, teoricamente, com narrativas produzidas por um olhar masculino. A propósito, sobre as narrativas em formas epistolares, Goulemot lembrou que

(...) no decorrer do século XVIII, veremos instalar-se no romance toda uma *mise-em-scène* com o objetivo de criar o efeito de verdade do texto literário. Evocam-se o manuscrito encontrado num sótão ou num baú (...) as cartas remetidas ou descobertas (...), que definem o autor como simples escriba e negam ao livro o caráter de romance (GOULEMOT, 1991, p.393).

²⁸ PRADO, Raquel de Almeida. “Ética e Libertinagem nas Ligações Perigosas”. In: NOVAES, Aduino (organizador), op.cit, p. 259.

Tanto o tempo cronológico quanto o espaço físico não foram, sobre as mulheres dos romances, variáveis inertes. Pode-se dizer, inclusive, que tanto um quanto o outro influíram, de fato, na construção (e na desconstrução) das características das personagens.²⁹ Foi esse o caso de Júlia, protagonista de Rousseau. A esse respeito, entendo que não teria sido fortuito o fato do filósofo genebrino, objetivando demonstrar a influência do tempo sobre as características de Júlia, ter utilizado duas nomenclaturas distintas para a personagem. Nomenclaturas distintas que serviram, ao fim e ao cabo, para demonstrar a desconstrução de uma personagem (e sua posterior reconstrução) motivada, também, pela influência do tempo. Assim, nos “arroubos da juventude”, Júlia. Posteriormente, a imagem da mulher “amadurecida” pelo tempo e que foi, sobretudo, a imagem da mãe amorosa e da esposa casta: a Senhora de Wolmar.

Além de influírem diretamente para a caracterização da personagem (destruindo-a, construindo-a ou reconstruindo-a), o tempo cronológico também pode ser percebido, dentro das narrativas, enquanto um importante instrumento para se criticar a situação da mulher em um “século depravado”. Como se os “males do século XVIII”, para as mulheres dos romances, não fosse “algo distante”. Ou seja, não se tratava, em absoluto, de uma variável restrita ao mundo do autor e dos leitores. Ao contrário. Em diferentes momentos de diversas narrativas, podem ser vistas algumas personagens revelando a vulnerabilidade do sexo feminino dentro de um contexto “real”. Em suma: um tempo vivido tanto pela personagem quanto pelo leitor. Zulica, coadjuvante do romance *O Sofá*, reclamava das dificuldades da mulher que pretendesse, durante o século XVIII, se manter em uma postura “estimável”: “(...) ouso dizê-lo, hoje a depravação é tal que quanto mais uma mulher é estimável, mais a acham ridícula(...)” (FILS, 1992, p.180).

O mesmo aconteceu com a variável “espaço físico”. Não se tratava, em hipótese alguma, de uma variável inerte. A personagem Moll Flanders pode ser tomada como bom exemplo. Esta mulher é a imagem da ladra, da adúltera, da prostituta e da mãe que abandonou os filhos. Com tantas “falhas”, recebeu como “castigo” o desterro para a América do Norte. Todavia, o espaço para a “punição” acabou se tornando um espaço para a “redenção”.³⁰

²⁹ Como bem salientou Sandra Vasconcelos, no romance “(...) as determinações espaciais e temporais ocupam o cerne das relações da personagem com o mundo (...)”. In: VASCONCELOS, Sandra apud VILLALTA, Luiz Carlos, op.cit, p.04.

³⁰ A “redenção” de Moll Flanders teria sido dupla. A primeira, uma “redenção econômica”. Como a própria personagem afirmou, foi na América do Norte que ela e o marido encontraram a possibilidade - se dedicando ao plantio de tabaco - de saírem da condição de miseráveis degredados para a de prósperos proprietários rurais que se viam “(...) numa situação muito próspera que melhorava cada ano. Nossa plantação crescia pouco a pouco

Como se o espaço físico, novo para a personagem, pudesse também renovar sua conduta e iniciar sua transformação. Um caminho contrário do tomado pela personagem Sofia, de Rousseau. Tal como para Moll Flanders, o espaço físico também teria sido decisivo para a caracterização de Sofia. Com diferenças substanciais, entretanto. Em Moll Flanders, o espaço físico redimiu uma imagem criticada. Em Sofia, por sua vez, o espaço físico (Paris) corrompeu uma imagem admirada.³¹ Em ambas, no entanto, o espaço físico não foi, em absoluto, uma variável distante e tampouco inerte.

Procurei neste tópico relacionar algumas das principais características dos romances – *instrução, diversão, edificação e verossimilhança* – com determinadas personagens femininas trazidas pelas obras. Busquei, com isso, apresentar as personagens como algo que personificava, de certa forma, as próprias intenções dos romances. Personagens que foram imprescindíveis tanto para justificar o gênero perante o público leitor (quando foram pensadas para “instruir” e “edificar”), quanto para manter a atenção deste último – o leitor – presa à narrativa (através da diversão e de uma tentativa de se fazer verossímil). Soma-se a isso o fato de que as personagens femininas acabaram por inculcar toda uma tensão entre a lubricidade (demonstrada quando a diversão se apresentou nas narrativas) e um desejo maior de se trazer a instrução e a edificação. Finalizando, pode-se dizer que as personagens trouxeram, em suas representações, o “divertido”, o “instrutivo”, o “edificante” e, além disso, vivenciaram e ajudaram, com seus dramas, seus desejos, suas limitações, enfim, sua existência e cotidiano, a criar uma narrativa verossímil.

entre nossas mãos, e, nos oito anos em que aí vivemos, fizemos com que produzisse pelo menos trezentas libras por ano (...). DEFOE, Daniel, op.cit, p. 354. A outra “redenção” de Flanders se deu no campo sentimental. Mais propriamente, no perdão a ela concedido por um dos três filhos que abandonara na Inglaterra e que, para a felicidade de Flanders, também habitava na América do Norte. Em um dos raros momentos (talvez único momento) onde é possível observar em Moll Flanders qualquer tipo de “ternura maternal”, o encontro entre ela e o filho foi assim descrito: “(...) Ele, então, veio diretamente até mim, beijou-me, abraçou-me, mantendo-me apertada com tanta paixão que eu nem podia falar. Eu podia sentir o seu peito subir e arquejar como uma criança que soluça por dentro sem emitir um grito. Não posso exprimir nem descrever a alegria que se apoderou de minha alma quando descobri, o que era fácil, que ele não tinha vindo como um estranho, mas como um filho para sua mãe. Como um filho que jamais tivesse sabido o que era ter uma mãe”. Ibidem, p.347.

³¹ Conforme se verá adiante, a cidade de Paris apresentou a Sofia vícios (dos quais podem ser citados a coquetaria, o adultério e o descaso para com o lar e os filhos) que a mesma, uma vez morando em pequenas cidadezinhas francesas, parecia desconhecer.

1.2. As personagens femininas no “momento da apresentação”: *formas, expectativas e “atributos diferenciadores”*:

Ao longo dos romances aqui trabalhados, as personagens femininas passaram por três momentos distintos: o da *apresentação*, o da *inserção* e o da *avaliação*. Deve-se ressaltar, no entanto, que tais momentos não podem (e não devem ser) considerados como categorias estanques. Embora cada momento tenha sua particularidade, seu instante específico e seu próprio âmbito, existiu, ao longo da narrativa, sem dúvida, uma convivência entre eles. Neste tópico, explico o *momento da apresentação*. Nos tópicos seguintes, os dois outros.

Em linhas gerais, pode-se dizer que o *momento da apresentação* se refere ao instante em que o autor apresentava ao público determinada personagem.

Grosso modo, existiram três formas de se apresentarem as personagens femininas ao longo do texto narrativo. Uma primeira, voltada à apresentação das mulheres de maneira geral, ou seja, fala-se sobre mulheres sem, no entanto, se especificar uma determinada personagem; uma segunda, relacionada à apresentação de “mulheres comuns”, quase sempre personagens coadjuvantes; por fim, uma terceira forma está na apresentação das “personagens diferenciadas”, geralmente, protagonistas das obras. Com efeito, na apresentação destas últimas algum atributo da personagem era ressaltado (ou negado) para diferenciá-la de outras personagens.

Quando o “momento da apresentação” se referia a mulheres de uma forma geral (sem, portanto, se especificar uma personagem), o que se percebe é menos uma apresentação propriamente dita e mais uma exposição de ideias sobre o sexo feminino. Em tal situação, a narrativa do romance, enquanto obra de prosa de ficção, acabava se confundido com a narrativa trazida pelos tratados filosóficos onde, basicamente, se trabalhava com o conceito *mulher* e não com *personagens de mulheres* (com a rara exceção do tratado *Emílio ou Da Educação*, onde as ideias sobre o conceito “mulher” foram transformadas – e “incorporadas” – pela personagem de Sofia).

Não foram poucos os romances, a propósito, que apresentaram discursos sobre as mulheres sem ilustrá-los, no entanto, através de uma personagem. Em linhas gerais, pode-se dizer que se tratou do instante onde o romancista se afastou da “imagem ideal” de sua protagonista, para se aproximar, por conseguinte, dos preconceitos que carregavam acerca das “mulheres reais”. Em outros termos, foram os instantes em que, por exemplo, Rousseau, Diderot e Crébillon Fils teriam se afastado, respectivamente, de Júlia, Mirzoza e a “Sultana-

Rainha”, para apresentarem (ou exporem) ideias sobre o sexo feminino de forma geral. Ideias, quase sempre, em tons críticos.

Assim, em *Júlia ou A Nova Heloísa*, Rousseau (utilizando-se da voz de Saint-Preux, protagonista da obra) teria apresentado, em algum momento da narrativa, as “mulheres comuns” da seguinte forma:

Mulheres, mulheres! Objetos caros e funestos que a natureza ornou para nosso suplício, que punis quando vos desafiamos, que persegui quando vos tememos, cujo ódio e amor são igualmente prejudiciais, que não se pode procurar e de que não se pode fugir impunemente (ROUSSEAU, 1994, p.581).

De maneira parecida, Denis Diderot teria relegado por um instante a imagem de Mirzoza, sua “mulher incomum”, para apresentar ao leitor suas opiniões sobre o sexo feminino. Utilizando-se da voz do sábio Selim afirmava, de forma taxativa,

(...) que a maioria das mulheres não tem caráter (...) Que três coisas movem-nas poderosamente: o interesse, o prazer e a vaidade. Que talvez não exista uma só mulher que não seja dominada por uma destas paixões e que as que reúnem todas as três são uns monstros (DIDEROT, 1986, p.262).³²

Em outro romance, desta feita a obra *O Sofá*, as mulheres também foram apresentadas a partir de comentários sobre suas características gerais. Curioso perceber que, em mais esta oportunidade, a apresentação é feita ressaltando aspectos negativos da “natureza feminina”:

(...) Agora conheço as mulheres e, aliás, lembro-me que um homem que as conhecia tão bem quanto eu, ou mais ou menos, disse-me que as mulheres não fazem nada com tanto prazer a não ser o que lhes é proibido, e que somente gostam dos discursos que parece que não devem escutar (FILS, 1992, p.49).

Uma segunda forma de se apresentar as mulheres que participarão da narrativa foi a que se referia às personagens coadjuvantes. Neste tipo de apresentação, as personagens são divididas em dois grupos: um primeiro, contendo coadjuvantes que não se referiam a uma personagem específica, mas que, entretanto, poderiam ser identificadas pelo espaço físico (a sociedade) do qual pertenciam; e um segundo, por sua vez, contendo algumas coadjuvantes que participavam, de fato, das ações desenvolvidas ao longo do texto.

No primeiro grupo – das coadjuvantes não especificadas, mas identificáveis pela sociedade em que estão inseridas – o romancista apresentava as mulheres ressaltando a

³² Sobre o personagem Selim, a propósito, tratava-se da representação ficcional do marechal Duque de Richelieu (1696-1778). Sobrinho do famoso cardeal e tido como grande sedutor de mulheres.

postura do sexo feminino em determinado local. Geralmente, este tipo de apresentação era feita por um “personagem-viajante” que, em terras distantes da sua, descrevia as coisas que via.³³ Voltaire, por exemplo, teria apresentado as mulheres batavas como damas “(...) tão frias que nenhuma lhes fez propostas (*a Zadig – itálico meu*), como acontecera em toda parte; ele não teve o trabalho de resistir. Se quisesse atacar àquelas damas, tê-las-ia subjugado uma após outra, sem ser amado por nenhuma” (VOLTAIRE, 2005, p.428).

Nenhuma outra sociedade foi mais avaliada, nos romances aqui utilizados, que a francesa. Não surpreende, portanto, o fato de que em muitas das apresentações de mulheres (que se identificavam com um espaço físico bem definido), foram feitas olhando para o país de Voltaire e Montesquieu. A propósito, este último teria afirmado, em suas *Cartas Persas*, que as mulheres francesas, em sua maioria, eram infiéis aos seus esposos:

(...) Neste país, os maridos aceitam sua má sorte de bom grado, e consideram as infidelidades como uma sina inescapável. Um marido que pretendesse ser o único a possuir sua mulher seria tido como um perturbador da alegria pública, como um insensato que almejasse gozar da luz do sol em detrimento dos outros homens (MONTESQUIEU, 1991, p. 98).

Uma opinião bastante parecida quando Diderot apresentava ao público as mulheres de seu país: “(...) É uma doença que está na moda. Fica bem, para uma mulher, estar com vapores. Sem amantes e sem vapores, não sabem como divertir-se (...)” (DIDEROT, 1986, p.116).

Outra forma de se apresentar “mulheres comuns”, ou seja, coadjuvantes que não possuíam nada de “extraordinário”, foi definindo de quem se tratava. Neste caso, o que pode ser observado, no momento da apresentação de tais personagens, era a tentativa do autor em ressaltar que estas últimas estariam longe de um protótipo de “mulher ideal”. Portanto, personagens que estariam distantes do universo em que habitavam as protagonistas dos romances. Como exemplo, é possível citar uma coadjuvante de *Teresa Filósofa* que foi apresentada ao público como sendo, tão somente, uma espécie de “penico para urinar”:

Já te contei que, quando morava em Paris e dedicava praticamente todo o meu tempo à leitura e ao estudo das mais abstratas ciências, sempre que me interrompia o aguilhão da carne, eu tinha para isso uma jovem, como tinha um penico para urinar, e também a usava uma ou duas vezes da maneira que preferes evitar (ejaculação interna – grifo meu). Então, com a cabeça calma e as idéias em ordem, voltava ao trabalho (DARNTON, 1998, p. 287).

³³ Uma situação, a propósito, bem característica dos romances utilizados por esta dissertação. Afinal, como bem lembrou Hazard, os romances que foram escritos e publicados durante a Época das Luzes também trouxeram “(...) viajantes que, simulando observar a Europa com um olhar ingênuo, lhe descobriram as manias, os defeitos e os vícios”. HAZARD, Paul, op.cit, p. 15.

Em linhas gerais, pode-se dizer que tanto as apresentações das “personagens não específicas” (ou seja, personagens identificáveis a partir de uma coletividade ou através de um espaço físico determinado), quanto das coadjuvantes (uma personagem individualizada), acabaram servindo, ao fim e ao cabo, para ressaltar os “atributos diferenciadores” das “mulheres extraordinárias”, ou seja, as protagonistas das obras. Foi, por exemplo, o caso de Missuf, coadjuvante de *Zadig ou O Destino*. Ao apresentá-la, Voltaire deixou claro que para toda “característica admirável” da imagem de Missuf (beleza, arte) existia, na mesma medida, um contrário (a mesquinharia, o capricho): “(...) Chamava-se Missuf. Disseram-no, depois, que esse nome significa, em língua egípcia, *a bela caprichosa*. Era-o, de fato; mas tinha tanta arte quanto capricho” (VOLTAIRE, 2005, p.130).

O exemplo de Missuf é, a propósito, paradigmático. Comparando-a, por exemplo, à rainha Astartéia, protagonista do romance, é possível levantar a hipótese de que as mulheres “não tanto excepcionais” foram construídas, de fato, para servirem de “contraponto” às personagens que eram (e deveriam ser) “admiráveis” (ou pelo seu conjunto ou por alguma característica considerada rara dentre as mulheres). Observando o nome das duas personagens em questão – Astartéia e Missuf – é possível demonstrar, por fatos, a teoria exposta acima. “Missuf”, como ressaltou Voltaire, significava, em língua egípcia, “a bela caprichosa”. Uma denominação, por sinal, bastante distinta do nome “Astartéia” que, não obstante, era atribuído a uma antiga deusa fenícia. Missuf, uma mulher. Astartéia, uma “deusa”. Missuf, a imagem da mulher “comum”. Astartéia, a imagem de uma mulher “diferente” das outras mulheres. Astartéia, a “imagem excepcional”. Missuf, o seu “contraponto”.

Outro exemplo: em *As ligações perigosas*, a marquesa de Merteuil, sem dúvida, foi apresentada como a imagem de uma “mulher excepcional”. De uma excepcionalidade, entretanto, diferente da tida por Mirzoza, Astartéia ou Formosante. Merteuil, diferentemente destas últimas, não possuía sua excepcionalidade na capacidade de desejar o bem do próximo ou qualquer outro tipo de “ação benevolente”. A excepcionalidade de Merteuil estava, ao contrário, na capacidade de representar, na astúcia e no desejo de destruir o outro. Todavia, também no exemplo de Merteuil é possível encontrar, dentro da narrativa de *As ligações perigosas*, personagens “não tão excepcionais” (Cécile Volanges, especificamente) que foram apresentadas (e criadas) especialmente para realçar as “qualidades” da protagonista de Laclos.

A apresentação das protagonistas foi, por fim, a terceira forma de se apresentar as mulheres trazidas pelos romances. Neste tipo de apresentação, o romancista destacava (ou negava) alguma característica da protagonista com o intuito de, sobretudo, diferenciá-la de outras personagens. Poderia também omitir alguma qualidade específica (beleza física,

intelecto privilegiado, condição social, dentre outras) para ressaltar todo o conjunto de sua “criação”. Em *Jóias Indiscretas*, Denis Diderot, ao apresentar a Sultana Mirzoza, preteriu uma descrição pontual de seus atributos para fazer ressaltar o seu todo: “(...) A jovem Mirzoza foi uma das primeiras. Não perderei tempo detalhando as qualidades e os encantos de Mirzoza: a obra não teria mais fim, e quero que esta história tenha um” (DIDEROT, 1986, p. 16). Tal como Diderot, Voltaire utilizou o mesmo recurso. Assim, quando apresentou ao público a princesa Formosante, o filósofo não especificou qualquer atributo e sim enfatizou, de modo geral, as qualidades da personagem. Para o autor, Formosante era tida como “(...) o que havia de mais admirável em Babilônia, o que eclipsava tudo o mais, era a filha única do rei (...)Tinha esta dezoito anos (...)” (VOLTAIRE, 2005, p.395).

Pode-se dizer que na apresentação das protagonistas se observam, com maiores detalhes, as expectativas do autor com relação a sua “mulher ideal”. Afinal, as personagens de mulheres em um romance “(...) nos dizem mais sobre os sonhos ou os medos dos artistas do que sobre as mulheres reais. As mulheres são imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas” (PERROT, 2007, p.17). Expectativas que, a propósito, poderiam (ou não) ser confirmadas ao longo do texto ou, ainda, pelo próprio julgamento do leitor.

Em alguns romances, por exemplo, foi possível visualizar o incômodo do romancista quando a “pureza” de suas protagonistas era “corrompida”. Notório, a esse respeito, foi o desencantamento de Rousseau quando percebeu que Sofia, sua imagem de “mulher ideal”, não mais correspondia às suas expectativas. Utilizando-se da voz de Emílio, Rousseau lamentava profundamente em ter que admitir que Sofia, apresentada em um primeiro momento como a mulher “(...) que será casta e honesta até o último suspiro” (ROUSSEAU, 1999, p.476), tenha se tornado, posteriormente, uma adúltera:

Como descrever tão deplorável destino? Não, jamais esse episódio terrível sairá de minha pena ou de minha boca; é injurioso para a memória da mais digna das mulheres, demasiado opressivo, demasiado horrível para minha lembrança, demasiado deprimente para a virtude; eu morreria cem vezes antes de concluí-lo. Moral do mundo! Armadilhas do vício e do exemplo, traições de uma falsa amizade, inconstância e fraqueza humana, quem de nós está a salvo de vocês? Ah! Se Sophie maculou sua virtude, que mulher ousará contar com a sua? (ROUSSEAU, 2010, p. 32).

O inconformismo de Rousseau pode ser explicado, assim entendo, por uma não correspondência entre as escolhas (e atitudes) de Sofia e as expectativas que o autor criou com relação a elas (afinal, *se Sophie maculou sua virtude, que mulher ousará contar com a sua?*). Daí, como demonstrado na citação acima, a tristeza do filósofo genebrino (enquanto o “criador” da personagem) e a sua surpresa pelo fato de Sofia (a personagem criada para ser a

“imagem ideal” de mulher) não ter mantido sua “pureza de forma”. Entretanto, é preciso aprofundar as observações sobre o inconformismo do genebrino. Observações que devem levar em conta o fato de que Sofia, além de uma protagonista de romance, foi também uma “proposta de mulher” a ser apreciada (e avaliada) pelo público leitor.³⁴ Dito de outra maneira, pode-se dizer que Rousseau, ao apresentar a imagem de Sofia, acabou expondo a sua voz em um diálogo polifônico.³⁵ Um diálogo que nem sempre corroborava com as ideias dos filósofos. O que, em boa medida, pode ser observado no tenso debate empreendido por Rousseau e algumas das vozes questionadoras de Sofia:

Se dissesse a essas pessoas que Sofia não é um ser imaginário, que somente seu nome é de minha invenção, que sua educação, seus costumes, seu caráter, e até sua fisionomia existiram realmente, e que sua lembrança ainda custa lágrimas a toda uma honesta família, sem dúvida não acreditariam (...) pouco importa; terei, se quiserem, me valido de uma ficção, mas terei explicado meu método, e alcançado meus fins. (ROUSSEAU, 1999, p.483).

Um exemplo interessante, relacionado às ideias do parágrafo anterior, está no diálogo empreendido, nas páginas finais de *A princesa de Babilônia*, entre Voltaire e o “pedante Larcher”. Um diálogo que teria tido suas principais razões, por sinal, em um questionamento sobre a personagem Formosante. De forma sucinta, Larcher não teria aceitado a caracterização desta personagem tal como Voltaire a apresentara. Sobre isso é preciso lembrar que, na apresentação de Formosante, Voltaire fez questão de ressaltar a excepcionalidade desta personagem. A propósito, neste momento específico – o de sua apresentação – Formosante está “pura” em suas formas, ou seja, as características da protagonista (quer sejam físicas, psicológicas, intelectuais etc) ainda correspondiam às expectativas de Voltaire (inclusive a de ser aceita, sem maiores questionamentos, pelo público). Para ser mais preciso, Formosante é “pura” no momento de sua apresentação porque ainda não teria sido inserida no “mundo real” narrado pelo romance e, tampouco, submetida ao julgamento público. Uma vez feito este último, a imagem de Formosante foi questionada. Situação que teria irritado Voltaire que, de forma virulenta, respondeu a Larcher nos seguintes termos:

Ponde uma mordança no pedante Larcher que, sem saber uma palavra do antigo babilônio, sem ter viajado, como eu, pelas margens do Eufrates e do Tigre, teve a imprudência de sustentar que a bela Formosante, e a princesa

³⁴ Haja vista que Rousseau, ao apresentar Sofia, acabou também participando de um debate sobre o tema “mulher”. E, de fato, a Época das Luzes esteve aberta ao debate. Não por acaso Cassirer chega a afirmar que “(...) as forças espirituais que a governam [a Época das Luzes - grifo meu] só são perceptíveis na própria ação e no movimento contínuo do debate”. CASSIRER, Ersnt. *A filosofia do Iluminismo*. (Tradução de Álvaro Cabral). 2ª edição. Campinas: Editora da Unicamp, 1994, p.12.

³⁵ Sobre a ideia de polifonia dentro de narrativas de romances ver BAKHTIN, Mikhail. “Epos e Romance (Sobre a metodologia do estudo do romance). In: *Questões de literatura e estética*. A teoria do romance. (Tradução de Homero Freitas de Andrade; et all). São Paulo: Unesp, 1993.

Aldéia, e todas as mulheres daquela respeitável corte, iam dormir, por dinheiro, com todos os palafreiros da Ásia, no grande templo de Babilônia, devido a princípios religiosos (VOLTAIRE, 2005, p. 451).

Para que uma personagem fosse inserida dentro de um diálogo, ou seja, para que pudesse ser avaliada (tal como foi Sofia e Formosante), as expectativas (e as propostas) do autor deveriam ficar transparecidas em determinadas características de sua “criação”. Afinal, conforme visto anteriormente, no “momento da apresentação” o romancista poderia ressaltar (ou negar) algum atributo (ou o conjunto inteiro) de sua personagem. E dentre os diferentes atributos ressaltados para diferenciar uma personagem, a beleza física, sem dúvida, teve um papel de destaque. Não por acaso Montesquieu, em *Cartas Persas*, apresentou as mulheres de seu serralho ressaltando que se tratavam “(...) das mais belas mulheres da Pérsia” (MONTESQUIEU, 1991, p. 18). Voltaire, por seu turno, dizia que Astartéia “(...) era muito mais bonita do que aquela Semira que tanto odiava os caolhos, e do que aquela outra mulher que quisera cortar o nariz ao esposo” (VOLTAIRE, 2005, p. 105).

Contudo, nem sempre a beleza física de uma personagem foi apresentada de uma mesma maneira. Nos exemplos em questão, a beleza física (das mulheres do Serralho e de Astartéia) foi apresentada, sobretudo, para diferenciar um atributo de uma determinada personagem (ou de várias personagens) em comparação ao mesmo atributo tido por outras. Tanto que se observa uma comparação (“as mais belas dentre todas as mulheres da Pérsia”; “mais bela que Semira e do que aquela outra mulher”). Um recurso – fazer ressaltar uma “beleza diferenciada” – que, a propósito, não seria novidade nas apresentações de mulheres em textos literários. De acordo com Véronique Grappe, desde o final da Idade Média que escritores faziam questão de diferenciar a beleza de suas personagens:

(...) nos contos, cujos temas comuns circulam por toda a Europa desde o final da Idade Média em meios sociais heterogêneos, a beleza da heroína é muitas vezes mencionada: trata-se de uma perfeição indescritível, de um sinal de graça como um toque de varinha mágica de uma fada no berço, de uma beleza que é sempre a mais bela (NAHOUM-GRAPPE, 1990, p. 126).

Todavia, retomo, a apresentação da beleza física poderia servir a diferentes propósitos como, por exemplo, para se deixar subtendidas outras características “excepcionais” da personagem. Como se a beleza física pudesse dizer ao leitor, quando apresentado a determinada personagem, que por detrás daquela “bela imagem” existiriam outros atributos, outras potencialidades, outros significados:

(...) esta beleza é, então, a tradução formal de outras oportunidades, tais como a riqueza, a dignidade principesca, uma pureza moral igual á limpidez de uma frente... Como se a beleza corporal não fosse por si própria um fator

de sorte suficientemente eficaz; ela coroa os outros “verdadeiros” dons (o nascimento) e demonstra a sua legitimidade inscrita no corpo (NAHOUM-GRAPPE, 1990, p.126).

Destarte, é possível dizer que em determinados textos o recurso de se apresentar uma personagem, enfatizando seu aspecto físico, poderia servir também para convidar o leitor a imaginar outros de seus atributos (da personagem apresentada). Nem sempre, é bom que se diga, com “fins pudicos” (como uma “dignidade principesca” ou “uma pureza moral igual á limpidez de uma frente”). Quando, por exemplo, a personagem Du Barry foi apresentada ao leitor, deixou-se subtendido que a despeito de um raro aspecto físico, outras características (a sensualidade, a vulnerabilidade da personagem nas intenções de uma pessoa mais velha e maliciosa e a possibilidade de uma “bela mulher” ser corrompida) deveriam ser imaginadas. Algo que fica evidente ao se observar o jogo de palavras utilizado pelo autor para apresentar a personagem (“juventude e deslumbramento”; “vivacidade e nobreza”; “pele alva e cabeleira luxuriante”):

(...) Devia ter seus dezesseis anos, mas já era deslumbrante; aspecto vivaz porém nobre, rosto oval, como se o tivesse desenhado a mão de um pintor: olhos grandes, bem destacados, avaliando o mundo com um olhar oblíquo que a tornava ainda mais sedutora; pele ofuscante de tão alva; bela boca; pés pequenos; e uma cabeleira tão luxuriante que não caberia em minhas mãos. Pelo exterior calculei o resto: não poderia perder tal aquisição (DARNTON, 1998, p. 360).

De certa maneira, também em *As ligações perigosas* pode-se observar a apresentação da beleza física como um atributo que serviu, tal como na situação vivida por Du Barry, apenas para realçar outros mais imprescindíveis na caracterização de uma determinada personagem. Ao apresentar Cécile Volanges para o público, Choderlos de Laclos (utilizando-se da voz de Merteuil) deixou transparecer que a beleza física não seria, de fato, a “característica definidora” de Cécile. Ou seja, não seria a beleza física que iria definir o caminho da personagem ao longo do texto. Com efeito, as expectativas de Laclos sobre Cécile não estavam depositadas em seu aspecto físico e sim em sua ingenuidade. Cécile é inserida no *dialogismo* deste romance, sobretudo, como um exemplo da tese sobre os perigos da beleza e de uma “educação incompleta” (termo já abordado anteriormente). Sendo mais preciso, na apresentação de Cécile a beleza física foi apenas o pano de fundo para a presença mais marcante da ingenuidade diante da malícia. Em uma carta enviada ao Visconde De Valmont, Merteuil afirmava que Cécile seria a “vítima perfeita” para este sedutor.

A sra. De Volanges quer casar a filha; ainda é segredo, mas ela me confiou ontem (...) Demais, a heroína deste novo romance merece vossos melhores

cuidados. É verdadeiramente bonita; tem apenas quinze anos, é um botão de rosa. Desajeitada, em verdade, mais do que ninguém, e de modo algum afetada; mas vós, homens, não o receais. E, com isso, certo olhar langoroso que muito promete, sem dúvida. Acrescentai que eu vo-la recomendo. Restavos agradecer-me e obedecer (LACLOS, [1987?], pp.17-18).

De maneira geral (e a despeito de serem ou não os “atributos diferenciadores” das personagens), as mulheres que protagonizaram romances foram, em sua maioria, descritas como possuidoras de uma beleza física ímpar. Podem-se citar, para ilustrar esta opinião, as descrições de Formosante, Lotte, Astartéia, Cunegundes, Suzanne Simonin, Senhorita de Santa Yves, Cécile Volanges, Moll Flanders, dentre outras. No momento da apresentação da personagem Manon Lescaut, por exemplo, a beleza física, dentre todos os outros atributos da protagonista, pareceu ter, sem dúvida, se sobressaído. Tanto que o Abade Prévost descrevia que no meio de uma multidão de pessoas e dentre doze belas mulheres, a beleza física de Manon Lescaut se destacava.

A curiosidade me fez descer do cavalo, que deixei por conta de meu cavaleiro. Passei com dificuldade por entre a multidão, e de fato vi algo muito tocante. Entre as doze moças, que estavam acorrentadas de seis em seis pela cintura, havia uma cuja aparência e cuja expressão correspondiam tão pouco àquela condição, que, em qualquer outra circunstância, eu a teria tomado por uma pessoa de classe superior. A tristeza e a sujeira de suas vestes tão pouco diminuíram sua bela figura, que sua visão inspirou-me respeito e piedade (PRÉVOST, 2010, p.16).

Entretanto, a beleza física “incomum” não pode ser entendida, em absoluto, como uma regra. Há exemplos, inclusive, de protagonistas que foram apresentadas como sendo de uma “beleza normal” e, em determinados casos, como assumidamente “não belas”. Teresa, e principalmente, Sofia e Júlia, podem se enquadrar nestas situações.³⁶

A propósito, nos casos específicos destas duas últimas, teria sido a própria negação de uma “deslumbrante” beleza física, o instrumento utilizado para realçar suas outras qualidades. Assim, se na apresentação de Du Barry e Cécile Volanges os autores listavam diferentes atributos sem, no entanto, negar a beleza das personagens, em Sofia e Júlia, ao contrário, teria sido o próprio detrimento (e a ênfase sobre a ausência) de um aspecto físico “ideal” que fizeram, por conseguinte, com que outros atributos aparecessem em suas

³⁶ A princípio, pode parecer estranho a presença de Teresa neste grupo. Entretanto, é possível notar que d’Argens, provável criador da personagem, não a pensou tendo na beleza física o seu atributo diferenciador. Quando, por exemplo, Teresa é comparada a Eradice, outra personagem do romance, foi descrito que o padre Dirrag, preferiu esta última; “(...) Eradice percebeu que eu invejava sua felicidade (...) mostrei-me surpresa ao saber dessas conversas íntimas com o padre Dirrag, tanto ele sempre evitara ficar comigo em tal situação (...) Provavelmente minha fisionomia tristonha e minha pele amarelada não constituíam atrativo suficiente para despertar no santo padre o apetite dos labores espirituais”. Ibidem, p. 270.

respectivas apresentações. Quando Rousseau apresentou Júlia, fez questão de frisar a ausência de uma “beleza incomum” da protagonista. Ao que tudo indica, com o intuito de enfatizar o que ele, Rousseau, idealizou como o atributo “especial” da heroína, ou seja, sua “alma terna e doce”. Interessante que se observe, na citação a seguir, que o genebrino utilizou justamente a voz de uma mulher (a personagem Clara) para ressaltar, ou melhor, colocar em segundo plano, uma idealização física como o elemento diferenciador na apresentação de Júlia:

Não é nem tua beleza, nem teu espírito, nem tua graça, nem nada de tudo aquilo que se entende pelo dom de agradar: mas é essa alma terna e essa suavidade na afeição que não tem igual, é o dom de amar, minha filha, que te faz amar. (...) Mil mulheres são mais belas do que tu, várias têm os mesmos encantos, somente tu tens, como os encantos, um não sei quê de mais sedutor que não apenas agrada mas que toca e faz voar todos os corações ao encontro do teu (ROUSSEAU, 1994, p.188).

De modo geral, as “mulheres rousseaunianas” não foram apresentadas tendo na beleza física seu “aspecto diferenciador”. O que o exemplo de Júlia, visto acima, pareceu deixar claro. Tudo leva a crer que o genebrino, ao apresentar uma determinada personagem feminina, optou por abrandar a idealização do aspecto físico. Diferentemente de outros autores. As mulheres apresentadas por Voltaire são, a esse respeito, bastante elucidativas. Afinal, o romancista francês procurou enfatizar, quase sempre, que em termos de beleza física, suas personagens eram, de fato, excepcionais. É o que fica demonstrado, de certa maneira, na descrição da entrada da senhorita de Santa Yves, protagonista de *O Ingênuo*, nos salões de Versalhes: “(...) A St. Yves apresenta-se á audiência. Sua juventude, seus encantos, seus brandos olhos, umedecidos de algumas lágrimas, atraíram todos os olhares. Cada cortesão do subministro esqueceu por um momento o ídolo do poder para contemplar o da beleza” (VOLTAIRE, 2005, p.421).

Destarte, quando se comparam as apresentações da senhorita de Santa Yves e Sofia, ficam evidentes as distintas maneiras de se apresentar as características físicas de uma personagem. Se Voltaire ressaltou o aspecto físico de sua personagem em detrimento de todo o resto (juventude, a tristeza, as lágrimas), Rousseau fez caminho inverso. Tal como fizera na apresentação de Júlia, Rousseau, quando apresentou Sofia ao público, preteriu a beleza física para focalizar em outros “encantos”:

Sofia não é bela; mas perto dela os homens esquecem as mulheres belas e estas sentem-se descontentes consigo mesmas (...) Podem ter olhos mais bonitos, uma boca mais bela, uma figura mais imponente; mas não pode haver cintura mais bem feita, tão bela tez, mão mais branca, pé mais delicado, olhar mais doce, fisionomia mais agradável. Sem ofuscar ela interessa; ela encanta, e não se pode dizer porque (ROUSSEAU, 1999, p.472).

Nem sempre, portanto, as expectativas que um romancista depositou em sua personagem feminina poderiam ser visualizadas na beleza física. Tampouco se pode afirmar que um romancista não se interessaria por personagens de “aspectos comuns”. As apresentações de Júlia e Sofia provaram isto. Assim sendo, é preciso que se tenham certos cuidados ao tomar a “beleza exterior” como um critério que definia (e justificava) a excepcionalidade (e a escolha) de uma personagem no “momento de sua apresentação”. Sob este prisma, mesmo não sendo necessariamente “feias” e tampouco pobres, Sofia e Júlia, em boa medida, puderam questionar a leitura empreendida por Grappe. Para esta autora

(...) uma mulher feia e pobre não interessará, portanto, nem ao romancista, nem ao moralista, nem ao sedutor, porque, para além da sua indistinção sociológica, ela escapa aos olhares identificadores, tanto na cena cultural como na social (...) A fealdade feminina (...) nega a feminilidade, atrai a mulher para uma neutralidade menos sexuada, logo muito menos tratada em narrativas ou em imagens no conjunto das produções culturais (NAHOUM-GRAPPE, 1990, pp. 127 e 129) .

Além da beleza física (ou a ausência dela), outros atributos teriam sido importantes no (e para o) momento de apresentação das personagens. Um bom exemplo está na ênfase dada a erudição de determinada protagonista. Curioso notar que, neste caso específico, ou seja, quando o “aspecto diferenciador” da personagem residiu, principalmente, em seus conhecimentos tratou-se, quase sempre, de mulheres ligadas a uma nobreza de corte. Foi o caso, por exemplo, das diferentes “sultanas” que apareceram nos *romans-à-clef*. Especificamente, a sultana Sheraá, de *Zadig ou O destino* e a “Sultana-Rainha” de *O Sofá*. Neste rol de “personagens eruditas”, podem ainda ser incluídas quatro outras cortesãs: Mirzoza, marquesa de Merteuil, a rainha Astartéia e a princesa Formosante.

As “personagens eruditas”, quando apresentadas ao público, poderiam remeter (ou, cifradamente, fazer o leitor reconhecer) alguma “personagem real” que, provavelmente, teria tido uma postura de mecenas (e protetora) do romancista. Nesta situação estiveram, por exemplo, as personagens das sultanas Mirzoza e Sheráa. Ambas, personagens que teriam sido inspiradas em Madame de Pompadour.³⁷ Assim sendo, uma maneira óbvia de se apresentarem as “sultanas” em questão, tendo em vista o caráter de “mecenas” de Pompadour, foi descrevendo as personagens Sheráa e Mirzoza enquanto “mulheres eruditas” e, mais especificamente, profundas entendedoras das intenções dos romances. É o que ficou bastante

³⁷ Constatação feita, ambas em prefácio, por Sérgio Millet (no caso de Sheráa) e por J. Guinsburg (no caso de Mirzoza). Sobre Sheráa, Millet afirmou que “o romance é dedicado à sra. Pompadour, que se esconde sob o nome da Sultana Sheráa”. In: VOLTAIRE, François-Marie Arouet, op.cit, p.84.

evidente quando Voltaire, em sua epístola dedicatória à sultana Sheráa (ou seja, a Pompadour), ressaltou, de forma inquestionável, que a “sultana” possuía um entendimento diferenciado quando comparada a outras mulheres:

Encanto dos olhos, tormento dos corações, luz do espírito, não beijo a poeira de vossos pés porque não costumais andar, ou só o fazeis sobre tapetes do Irã ou pétalas de rosas (...) Vosso espírito jamais buscou seu encanto na maledicência; não dizeis mal, nem o fazeis, apesar de prodigiosa facilidade que teríeis para uma coisa e outra. Contais, até, com um pequeno fundo de filosofia; e isso me faz acreditar que apreciareis mais do que qualquer outra mulher esta obra composta por um sábio (VOLTAIRE, 2005, p.85).

A mesma situação, de certa maneira, pode ser vista em um diálogo empreendido entre Mirzoza e o “sultão” Mangogul (personagem que provavelmente remetia a Luis XV). Este último, a propósito, teria se irritado com o elevado grau de conhecimento da sua parceira. Algo que teria sido criticado pelo homem (o “sultão”) por ter, em boa medida, o colocado em uma incômoda “inferioridade de luzes” quando comparado a sua mulher:

- A senhora é insuportável! Impossível revelar-lhe algo, a senhora adivinha tudo! (...)
 - Quer dizer que o senhor gostaria que eu fosse um pouco burra?
 - Por que não? Isto nos aproximaria e, portanto, nos divertiríamos muito mais (...) (DIDEROT, 1986, p.97)

Conforme já assinalado, uma das formas mais elementares de se apresentar personagens que remetiam à imagem de “mulheres mecenas” foi descrevê-las, primordialmente, enquanto perspicazes entendedoras de romances. Sheráa foi apresentada como uma mulher que sabia distinguir, por exemplo, um romance ligado ao fantasioso e ao inverossímil (no caso, *As mil e uma noites*) de um romance que, pretensamente, procurava se ater (e descrever) um “mundo real” (o próprio *Zadig ou O Destino*). É preciso que ainda se observe (o que ficará evidente no excerto que virá a seguir) que Voltaire procurou apresentar a imagem da sultana Sheráa ressaltando, mais do que qualquer outro possível “cartão de visitas”, um “entendimento privilegiado” da personagem. E o faz (tal como fizera com Astartéia, quando quis enfatizar-lhe a beleza física), comparando Sheráa a um sábio (Ulubeg) e, especialmente, a outras “sultanas”:

Ulubeg comprazia-se mais no *Zadig*, mas as sultanas preferiam os *Mil e um*. “Como podeis suportar –dizia-lhes o sábio Ulubeg – “histórias completamente desarrazoadas e que não significam coisa alguma?
 - “Por isso mesmo é que nós gostamos” – retrucaram as sultanas.
Folgo que não vos (*Sheráa*-itálico meu) assemelheis a elas, mas sim que haveis de ser um verdadeiro Ulubeg. É, quando vos aborrecem as conversações de ordem geral (que tanto se parecem aos *Mil e um*, embora

menos divertidas), espero conseguir um minuto para ter a honra de vos dizer a verdade (VOLTAIRE, 2005, p.86).

Juntamente com Mirzoza e Sheráa, a “Sultana-Rainha”, protagonista de *O Sofá*, foi outro exemplo de mulher que teve em seu “entendimento privilegiado” uma espécie de “atributo diferenciador” no momento de sua apresentação ao público. Se Sheráa foi apresentada enquanto uma “mulher erudita”, também foi este o caso, em boa medida, da personagem de Crébillon Fils. Não por acaso, este romancista teria descrito a personagem, tal como fizera Voltaire, comparando-a a outras mulheres e fazendo ressaltar, por conseguinte, a erudição de sua “sultana”. Para Fils (1992, p.18),

(...) Entre todas as mulheres do sultão distinguia-se a Sultana-Rainha que, por seu espírito, deliciava aqueles que, numa corte tão frívola, ainda tinham coragem de pensar e se instruir. Somente ela conhecia e mantinha o mérito ali e o próprio Sultão raramente ousava discordar dela (...) (FILS, 1992, p.18).

Ao longo do texto narrativo, outras personagens tiveram seu “caráter erudito” apresentados como um de seus principais atributos. Entretanto, não foram apresentações (tal como a tida por Sheráa e a Sultana-Rainha) onde a erudição seria a *principal* definidora da personagem. Pode-se dizer que se tratavam mais de apresentações do *atributo pela personagem e não da personagem pelo atributo*. Para ser mais preciso: Sheráa e a Sultana-Rainha, por exemplo, foram definidas pela erudição que possuíam (*o atributo apresenta a personagem*); outras, no entanto, não foram definidas tão somente pela erudição (neste caso, *a personagem apresenta um dos seus atributos*). Ademais, quando o “caráter erudito” não se confundiu com a própria personagem que era apresentada, a erudição era trazida por situações onde se deduziam os conhecimentos. Um bom exemplo está em um diálogo empreendido por Formosante e Aldéia. No relato de Voltaire, as duas personagens dissertavam sobre política, sobre as decisões dos monarcas e sobre as incoerências das guerras; “(...) Falaram da guerra que os dois reis empreendiam, deploravam a condição dos homens, que os monarcas, por fantasia, mandam entredegolar-se, devido a diferenças que dois homens sensatos poderiam solucionar numa hora” (VOLTAIRE, 2005, p.424). Presume-se, então, a julgar pelos temas abordados, que Formosante e Aldéia possuíam um bom nível de conhecimentos.

Uma personagem poderia ser apresentada, também, como “não erudita”. E não se tratava apenas de um silêncio sobre o tema “erudição”. Ou seja, o romancista fazia questão de enfatizar que a personagem não possuía grandes conhecimentos. Neste caso, tal como na variável *beleza física*, o romancista, no momento da apresentação de uma determinada

personagem, preteriria a erudição desta para fazer ressaltar outra provável característica definidora de sua “criação”. Algo que teria se dado na apresentação de Sofia. Esta protagonista foi apresentada não tendo na erudição um de seus atributos definidores. Foi, ao contrário, apresentada (e provavelmente imaginada pelo leitor) a partir de negações desta característica. A esse respeito, Rousseau afirmava que “Sofia tem o espírito agradável sem ser brilhante, e sólido sem ser profundo; um espírito de que nada se tem a dizer (...)” (ROUSSEAU, 1999, p.491). Em boa medida, uma apresentação de Sofia, nestes termos, confirma a ideia de Rousseau sobre as jovens letradas: “(...) toda jovem letrada permanecerá solteira a vida inteira, em só havendo homens sensatos na terra” (ROUSSEAU, 1999, p.491).

Por fim, deve-se enfatizar que não apenas a beleza física e a erudição foram os “aspectos diferenciadores” das personagens no momento de suas apresentações. Houve outros, sem dúvida. O que ressalta na imagem de Moll Flanders, por exemplo, não é a sua beleza física e tampouco sua erudição. Seu “aspecto diferenciador” estaria em seu individualismo e em seu pensamento, quase sempre voltado para o lucro econômico. Tanto nas “questões práticas” (compra, troca ou venda) quanto, inclusive, nas questões sentimentais. Afinal

(...) Moll Flanders e a maioria das personagens de Defoe pertencem à ilha de Crusoé; essencialmente solitários, têm uma visão muito pragmáticas de seus semelhantes (...) todos os heróis de Defoe procuram o dinheiro que ele chama “o denominador comum do mundo” e procuram-no de modo muito metódico (WATT, 1990, p. 58).

Entretanto, a despeito de Moll Flanders e algumas outras personagens não possuírem na erudição ou na beleza física seus “atributos diferenciadores” optei, no entanto, por abordar tais atributos por serem os mais recorrentes nos romances que aqui utilizo.

Uma personagem, em seu “momento de apresentação”, carregava consigo as expectativas de seu “criador”. Não obstante, para que tais expectativas fossem visualizadas (e apresentadas), seria necessário ressaltá-las com certos “atributos diferenciadores”. Todavia, as expectativas do autor com relação à personagem que era apresentada, bem como os próprios “atributos diferenciadores” de sua “criação”, não eram imunes a críticas e, tampouco, permanentemente “puros em suas formas”. Situação que ficava evidente quando as personagens, uma vez apresentadas ao público, passavam a uma “etapa” seguinte: a inserção em um “mundo verossímil” proposto pelos romances. É o que se verá a seguir.

1.3. O “momento de inserção”: as personagens “colocadas à prova”.

Entendo por “momento de inserção” os diversos instantes em que, ao longo da narrativa, uma determinada personagem foi colocada em questionamento. O “momento da inserção” pode ser lido, também, como o *locus* privilegiado para se observar até onde uma personagem, idealizada por um letrado e criada para habitar um romance, conseguiria sustentar as suas características originais. Sobre isso, um bom exemplo está em uma situação vivida pela presidenta De Tourvel, personagem de *As ligações perigosas*.

Nas páginas iniciais deste romance, Laclos, utilizando-se da voz do visconde de Valmont, apresentou Tourvel como sendo uma mulher “devota, austera e fiel ao marido”. Em suma, a imagem de uma mulher “incorrutível”. Todavia, esta “bela imagem” deveria ser inserida no “mundo verossímil” trazido pela obra. Mais especificamente, Tourvel deveria ser “colocada à prova” em um mundo de sedução, do qual Valmont era, por sinal, a imagem por excelência. Bastante elucidativo é, a propósito, este último (ou seria o próprio Laclos?), dizendo que a presidenta seria a “mulher ideal” para ser corrompida. Com efeito, é interessante que se observe, no excerto que virá a seguir, o desdém de Valmont pela personagem Cécile. Esta seria, nas palavras do visconde, uma “vitória fácil”. Já Tourvel era considerada, por sua vez, uma “inimiga à altura”:

Que me propondes? Seduzir uma jovem que nada viu, que nada conhece, que me seria entregue, por assim dizer, sem defesa, que uma primeira homenagem não deixará de embriagar e que a curiosidade conduzirá talvez mais depressa que o amor. Vinte outros podem triunfar como eu. O mesmo não ocorre com o empreendimento que me ocupa: seu êxito assegura-me tanta glória quanto prazer (...) Conheceis a presidenta De Tourvel, sua devoção, seu amor conjugal, seus princípios austeros. Eis o que ataco, eis o inimigo digno de mim, eis a meta que pretendo atingir (...) (LACLOS, [1987?], p. 20).

De fato, Laclos quis observar o encontro destas duas personagens: uma idealizada para seduzir (Valmont) e outra (Tourvel), para ser a imagem da “mulher exemplar”. Encontro que, por sinal, teria trazido diferentes riscos para a presidenta. Um deles, o da infidelidade. Não por acaso, em determinado momento da narrativa, a personagem já percebia que seus “atributos diferenciadores” (ou seja, “(...) sua devoção, seu amor conjugal, seus princípios austeros”) começavam a ruir:

Não receeis que vossa ausência altere algum dia meus sentimentos para convosco; como conseguiria dominá-los, se já não tenho coragem de combatê-los? Bem vedes que vos digo tudo; temo menos confessar minha fraqueza do que sucumbir a ela; mas esse domínio que perdi sobre meus sentimentos, eu o conservarei sobre minhas ações; sim, eu o conservarei,

estou resolvida a isso, ainda que à custa de minha vida. Ai de mim! Não vai longe o tempo em que acreditava estar segura de não ter nunca que travar semelhante luta (LACLOS, [1987?], p. 199).

Um exemplo semelhante ao visto acima é o de Júlia, a jovem criada para ser a imagem de uma “boa filha, esposa e mãe”. Todavia, e assim como Tourvel, Júlia também teve seus “admiráveis atributos” colocados à prova. Assim, em algum momento da *Nova Heloísa*, é possível ver Rousseau inserindo a protagonista em uma situação que, sem dúvida, poderia transformá-la daquilo que foi pensado, a princípio, pelo genebrino. Mais precisamente, Júlia deveria escolher entre sua paixão por Saint-Preux e a vontade de seus pais que ela dele se afastasse. Caso escolhesse a segunda opção, a personagem permaneceria “pura em sua forma”. Afinal, continuaria sendo uma filha obediente e submissa. Respeitando, pois, a maneira pela qual Rousseau a imaginou (daí, portanto, a ideia da manutenção de uma “pureza de formas”) e a apresentou ao público. Todavia, uma vez escolhida a primeira opção (o amor por um homem não aceito pelos pais), os “atributos diferenciadores” de Júlia (a jovem que é submissa e obediente aos seus progenitores) seriam “corrompidos” e as expectativas de Rousseau sobre um “modelo de jovem mulher”, negadas:

(...) Quero seguir a tendência de meu coração? a quem preferir, um amante ou um pai? Ai de mim, ao ouvir o amor ou a natureza, não posso evitar de lançar um ou outro no desespero; sacrificando-me ao dever, não posso evitar cometer um crime e seja qual for o partido que tomar, ser-me-á preciso morrer ao mesmo tempo infeliz e culpada (ROUSSEAU, 1994, p. 185).

Os exemplos de Júlia e Tourvel, de certa maneira, confirmam o que já expus anteriormente: as personagens, uma vez apresentadas ao público, foram inseridas em situações possíveis de serem vividas por qualquer leitor. Situações que serviriam para “testar” as personagens e que, não obstante, poderiam surgir de diferentes maneiras. Todas as situações, a propósito, relacionadas a um contexto vivido, ou seja, a uma época conhecida (e reconhecida) pelo público. Sobre este contexto, é preciso dizer que a despeito de um otimismo que, é certo, teria existido em algum momento das Luzes, nem sempre, entretanto, tal leitura foi hegemônica. Houve muitas vozes discordantes. Sintomática é, por exemplo, a ironia de Laclos na apresentação de sua obra.

Em uma advertência ao leitor, o editor do romance, ironicamente, afirmou que a narrativa (e os personagens) de *As ligações perigosas* não correspondiam com um “(...) século de filosofia, em que as luzes, por toda parte espalhadas, tornaram, como todos sabem, tão honestos os homens, e as mulheres, tão modestas e reservadas” (LACLOS, [1987?], p.07). Todavia, mesmo que o pretense editor – de forma irônica – tivesse dito que Laclos, o autor do

romance, “(...) embora pareça haver procurado a verossimilhança, tenha-a destruído ele próprio, estouvadamente, pela época em que situou os acontecimentos a que deu publicidade” (LACLOS, [1987?], p.07), o fato é que, em boa medida, a ironia no romance de Laclos foi uma, dentre as várias críticas de homens letrados contra a Época das Luzes. Algo que pode também ser constatado na opinião de Duclos, emitida em 1751, sobre os Setecentos:

(...) Como não pretendo dirigir-vos palavras amargas e porque vejo tudo com bastante indiferença, não vos direi que nunca houve século tão corrupto como este: deveríamos mesmo talvez, para sermos justos, descontar da corrupção do século o que nele existe de simples loucura. Mas creio que nunca houve outro tão indecente (DUCLOS apud HAZARD, 1974, p. 164).³⁸

Um pouco antes de Duclos, Daniel Defoe já teria se surpreendido com sua época. Tanto que fez com que Moll Flanders, a imagem da mulher adúltera, ladra e criminosa, se envergonhasse – mesmo ela – com o contexto em que vivia. Em determinado momento do romance, Flanders teria se envergonhado ao constatar o número elevado de mulheres que teriam engravidado de relações extraconjugais e que, para não serem descobertas em sua ilicitude, se propunham a realizar partos em locais clandestinos:

(...) Durante o tempo em que estive com ela (com uma ex-prostituta que sabia as técnicas do parto-grifo meu), ou seja, quase quatro meses, ela fez nada menos de doze partos, todos de damas elegantes, em sua casa. E creio que prestou seu serviço a trinta e duas ou quase isso, fora de sua casa (...) Estranho testemunho do vício crescente da época, que me chocou profundamente, por mais depravada que eu mesmo tivesse sido (DEFOE, 1980, p. 181).

A julgar por boa parte das obras aqui utilizadas, o contexto setecentista não teria sido formado apenas de “homens modestos” e, tampouco, por mulheres “tão modestas e reservadas”. Não quando se tem, reafirmo, as narrativas dos romances como testemunhos. Com relação ao sexo feminino o que se viu foi, ao contrário, uma virulenta crítica. Especificamente, contra o proceder extravagante e licencioso das mulheres. Tanto as jovens, quanto as “esposas e mães”. Em *Jóias Indiscretas*, Denis Diderot afirmou que não existiria na “corte” do Sultão Mangogul (ou seja, a Paris de Luis XV) nenhuma mulher (com exceção da Sultana Mirzoza, protagonista da obra) que pudesse ser tomada por “honesta”.

- Não pense mais nisto – acrescentou Mangogul. Diga-nos somente se ela era a única mulher honesta que a senhora conhecia.
- Não, príncipe. Há mil outras, e são mulheres amáveis, cujos nomes vou lhe dizer. – prosseguiu Mirzoza. – Confio, como em mim mesma, em...em...
Mirzoza parou bruscamente, sem ter articulado o nome de uma só. Selim não pôde impedir-se de sorrir, e o sultão de cair na gargalhada diante do

³⁸ DUCLOS, *Mémoires sur les mœurs de ce siècle*. In: HAZARD, Paul, op.cit, p. 164.

embaraço da favorita, que conhecia tantas mulheres honestas e que não se lembrava de nenhuma (DIDEROT, 1986, p.299).

Críticas que chegavam às maiores minúcias, inclusive. Rousseau, por exemplo, observou que, na França, o “proceder extravagante” das mulheres – em razão de um convívio demasiadamente próximo com os homens – teria descaracterizado os gostos alimentares, “tipicamente femininos”. Na opinião do genebrino:

Os laticínios e o açúcar são um dos gostos naturais do sexo feminino e como símbolo da inocência e da doçura que são seu mais amável ornamento. Os homens, pelo contrário, procuram em geral os sabores fortes e os licores espirituosos, alimentos mais convenientes à vida ativa e laboriosa que a natureza lhes pede e, quando tais gostos se alteram e se confundem, é um sinal quase infalível da mistura desordenada dos sexos. De fato, observei que na França, onde as mulheres vivem continuamente com os homens, elas perderam completamente o gosto do laticínios, os homens perderam muito o do vinho (...) (ROUSSEAU, 1994, p.395).

Entendo que um ponto, sobre as teorias rousseauianas mencionadas acima, deva ser destacado: o contexto setecentista enquanto um importante transformador de representações (e significados) sobre o comportamento de homens e mulheres. No caso em questão, o contexto de proximidade entre homens e mulheres teria transformado, segundo Rousseau, alguns dos “atributos diferenciadores” de ambos os sexos (o masculino pelos “gostos fortes” e o feminino, por sua vez, pelos gostos “mais amenos”). De certa forma, foi o que aconteceu (ou poderia acontecer) com as personagens dos romances. Em outros termos, pode-se dizer que as personagens femininas também poderiam ser transformadas por um “cotidiano real”. Um cotidiano que, dentre outras coisas, poderia transformar a “pureza inicial” das personagens (geralmente idealizadas como virgens, obedientes aos pais e fiéis aos maridos). Um cotidiano que, por exemplo, ironizava a fidelidade conjugal e matizava a importância concedida à virgindade feminina. Um contexto, portanto, que teria sido especialmente perigoso para as mulheres que tinham na “castidade, beleza e doçura”, alguns de seus principais atributos. Portanto, e tal como as “mulheres reais”, as heroínas dos romances espelhavam, em boa medida, os próprios “perigos” vividos pelo feminino ao longo dos Setecentos (como se verá mais adiante). As personagens voltaireanas são, a esse respeito, deveras elucidativas. Especialmente, quando se tratou de suas protagonistas. Adate (personagem de *As cartas de Amabed*), Cosi-Sancta (personagem de conto homônimo), Senhorita de Saint-Yves, Formosante e Rainha Astartéia, todas elas apresentadas como “mulheres virtuosas” e que teriam passado, ao longo do texto, por diferentes riscos, uma vez inseridas em um “mundo real” pretensamente descrito pelas obras.

Dentre as protagonistas apresentadas por Voltaire em seus romances, a personagem Cosi-Sancta foi, a meu ver, aquela que melhor demonstrou os males do contexto setecentista contra as mulheres. Cosi-Sancta é, dentre outras, a imagem da mulher fiel ao esposo, doce, discreta, enfim, uma “coisa santa” (a julgar pela ironia de Voltaire). Entretanto, uma tão “perfeita mulher” também deveria ser inserida em uma “época de corrupção”. E como resultado deste encontro (que aconteceu, de fato) Cosi-Sancta acabou (como se verá adiante) tendo que abrir mão de suas “virtudes”, ou seja, de alguns de seus “atributos diferenciadores”. Curioso perceber que Voltaire, ao lançar sua “criação” em um “contexto real”, já parecia antever dificuldades. Utilizando-se de uma voz um tanto quanto premonitória, Voltaire antecipou, logo no início do texto, o destino de sua personagem: “(...) Minha filha, a tua virtude causará desgraças, mas serás um dia canonizada por teres sido três vezes infiel a teu esposo” (VOLTAIRE, 2005, p.772).

De maneira resumida, é possível dizer que para cada “atributo diferenciador” de uma personagem feminina, especificado no “momento da apresentação”, houve, na mesma medida, um “elemento corruptor”. Este último aparecia, em linhas gerais, quando a personagem era inserida em um cotidiano verossímil trazidos pelas narrativas. A propósito, um bom exemplo da relação entre “atributos diferenciadores” e “elementos corruptores” pode ser visto, principalmente, nas personagens dotadas com rara beleza física. Afinal, uma personagem descrita como “bela” – e inserida em um “contexto de corrupção” – poderia enfrentar circunstâncias que a colocariam, de fato, em situações de risco. Perigos que poderiam ir desde o próprio enfrentamento da vaidade, passando pelos desejos desenfreios dos homens e chegando, por fim, na possibilidade de se tornarem “vítimas ideais” para sedutores. Situação que, não obstante, poderia ser agravada caso a personagem em questão fosse descrita como “bela e pobre”. Como lembrou Grappe,

(...) para a rapariga pobre, ser bela é um risco a mais que expõe sua fragilidade social aos olhares de todos. Em contrapartida, a fealdade é uma máscara de indiferenciação protetora que lhe permite não ser referenciada pelo vil sedutor, nem posta em cena como heroína de conto ou aventura romanesca (NAHOUM-GRAPPE, 1990, p.127).

Seguindo esta linha de raciocínio, não surpreende que Suzanne Simonin tenha lamentado ser bela: “(...) ah, quanto chorei por não haver nascido feia, estúpida, tola e orgulhosa; em uma palavra, com todos os defeitos que as valorizavam (suas irmãs - grifo meu) junto aos nossos pais” (DIDEROT, 1980, p.36).

Talvez o exemplo mais evidente dos perigos vividos por uma jovem apresentada como “bela e pobre”, após ser inserida no mundo trazido pelos romances, esteja em Moll

Flanders. Apesar de não ser este (o aspecto físico) a principal característica da personagem, Daniel Defoe não se furtou a demonstrar como, uma vez inserida em um “cotidiano real”, uma bonita moça poderia ser corrompida. No caso específico de Flanders, uma corrupção movida por ela mesma (ou seja, por sua vaidade), por sua condição social e por homens que sabiam se aproveitar de uma jovem “pobre, inocente e bela”.

Em um momento inicial, Defoe ressaltava a beleza de Flanders trazendo, concomitantemente, um primeiro “elemento corruptor”, ou seja, a vaidade da personagem:

Antes de mais nada, eu era a mais bonita; em segundo lugar, era mais bem feita (...) fato sobre o qual não estou dando minha apreciação, mas a opinião, permitam-me dizê-lo, de todos aqueles que conheciam a família. Tudo isso me dava a vaidade comum ao meu sexo, ou seja, sendo julgada muito bonita, ou, se quiserem, tomada como uma rara beleza, eu reconhecia essas qualidades e fazia tão bom juízo a meu respeito quanto qualquer outra pessoa. Adorava, em especial, ouvir alguém falar disso, o que acontecia algumas vezes e me dava grande prazer (DEFOE, 1980, p.28).

Uma vaidade que teria aberto as portas para um provável segundo “elemento corruptor”: a sedução masculina. O “filho mais velho” (assim denominado por Flanders) teria se aproveitado da vulnerabilidade da protagonista (tanto por Flanders possuir um caráter vaidoso como, também, por sua precária condição financeira) e, sem muito esforço, conseguiu conquistar a virgindade da heroína de Defoe. Assim, em um momento de reflexão, Flanders lembrava o acontecimento: “(...) minha vaidade subiu ao último grau. Com a cabeça cheia de orgulho e não sabendo da perversidade da época, não havia um pensamento que salvaguardasse a virtude (...)” (DEFOE, 1980, p.32), para, posteriormente, instruir suas leitoras:

Insisto sobre isso, pois, se minha história vier a ser lida por qualquer inocente jovem, ela deve aprender a ter cuidado com o prejuízo que pode resultar quando se tem um conhecimento prematuro da própria beleza. Desde que uma jovem se acredita bonita, ela não pode colocar em dúvida a boa fé do primeiro pretendente que se diz apaixonado por ela, pois, se ela acredita ter muitos encantos para cativá-lo, é natural esperar o resultado disso (DEFOE, 1980, p.33).

Além da beleza física, da vaidade excessiva, da ingenuidade, da condição social e da sedução masculina, as grandes cidades também apareceram como potenciais “elementos corruptores” de uma personagem. Afinal, conforme lembrado por Véronique Grappe, “(...) os cronistas, moralistas e romancistas do Antigo Regime põem em cena uma aculturação da cidade e da corte que perverte a inocência, depois de a ter travestido no frenesi do parecer” (NAHOUM-GRAPPE, 1990, p.126).

O exemplo de Sofia é, em minha opinião, o que melhor ilustra esta assertiva. Criada em uma pequena cidade interiorana e apresentada como sendo a imagem da “esposa e mãe”, Sofia foi inserida, por Rousseau, no cotidiano de uma das principais (e mais populosas) cidades européia dos Setecentos: Paris. É imprescindível que se observe o temor de Emílio ao adentrar a “cidade luz”. Tal como Voltaire previu o destino de sua *Cosi-Sancta*, Rousseau, utilizando-se das palavras de Emílio, também pareceu ter antecipado o futuro de Sofia. O “atributo diferenciador” desta personagem, ou seja, sua “tendência” ao papel de esposa e mãe, estava, uma vez inserido em uma grande cidade (o “elemento corruptor”), correndo sérios riscos.

Chegando perto da capital, senti-me tomado por uma impressão funesta que jamais experimentara antes. Pressentimentos dos mais tristes surgiam no meu peito; tudo o que havia visto, tudo o que você me dissera das grandes cidades me fazia temer aquela estada.³⁹ Assustava-me expor uma união tão pura a tantos perigos que podiam alterá-la. Eu estremecia, olhando a triste Sophie, ao pensar que eu próprio estava arrastando tantas virtudes e encantos para esse abismo de preconceitos e vícios onde se perdem por todo lado a felicidade e a inocência (ROUSSEAU, 2010, p. 29).

O excerto acima demonstra a ideia principal deste tópico: o “momento da inserção” é o instante da narrativa em que uma personagem é “colocada à prova”. No caso em questão, a “doce e casta” Sofia será seduzida pelos encantos de uma grande cidade. O romancista (Rousseau), bem como todo o público, observará as escolhas feitas pela personagem. Daí virá o seu destino, ou seja, o julgamento de suas ações (conforme se verá no tópico seguinte). Etapas (sedução - escolhas - julgamento) não somente vividas por Sofia. Tal como esta personagem de Rousseau, outras heroínas dos romances viveram a mesma situação.

Por fim, pode-se dizer que com exceção de *Júlia ou A Nova Heloísa*, todos os romances aqui utilizados tiveram nas cidades o espaço por onde se deram os momentos de inserção das personagens. Foram nos grandes centros que as personagens dos romances sofreram (e deveriam sofrer) seus maiores questionamentos.⁴⁰ E a despeito da opinião de Carl

³⁹ Emílio escrevia este relato para seu preceptor que seria, a propósito, o próprio Rousseau.

⁴⁰ Para Rousseau, como se verá mais adiante, o tumulto das cidades com seus diversos “objetos” colocariam certas “virtudes femininas” (por exemplo, a castidade, a fidelidade conjugal e o zelo materno) em risco. Tumulto que, anos antes do genebrino, Crébillon Fils, em *O Silfo* (1731), já descrevia. O personagem deste romance – um Silfo – compreendia que sua amada não dedicava um pensamento a ele, afinal “(...) o tumulto de Paris, que não lhe concede o vagar de formar uma idéia clara, os prazeres que se sucedem sem parar, a companhia numerosa, cuja variedade é sempre divertida, por ridícula que possa ser, os modos da nossa gente respeitável, a impertinência e a sensaboria de nossos vivaldinos, da corte como da cidade, os contrastes estranhos que sempre se encontram nas multidões, as aventuras que ocorrem e que fornecem perpetuamente ocasiões de maledicência, os afazeres do coração, que nos divertem mesmo quando não nos interessam (...) o prazer sempre renovado que proporciona o coquetismo, o jogo que se segue quando a deserção de um amante (...) como, em meio a esse estorvo, a senhora poderia pensar em mim? FILS, Crébillon. *O Silfo*. In: : LAVERGNE, Gabriel de; FILS,

Schorske de que “(...) o século XVIII desenvolveu, a partir da filosofia do Iluminismo, a visão da cidade como virtude” (SCHORSKE, 2000, p.54), o que se viu, no encontro das cidades com as personagens femininas, foi, entretanto, uma visão não tanto otimista. Especialmente, quando se tratava de “belas mulheres”. Afinal, e como bem lembrou Grappe (1990, p.126) “(...) a cidade ameaça a beleza; investindo-a, primeiro (cosmética, adereços, meios e efeitos de sedução), transformando-a, depois, no seu contrário (doença vergonhosa, fealdade, morte)”.

Foi nas cidades, a se julgar pelo conteúdo dos romances, que se deram, dentre outros, os encontros entre a virgindade (Cécile) e a sedução (Valmont), entre o amor (Santa.Yves) e o assédio desmedido (o alto funcionário de Versalhes), entre a ingenuidade (Adate) e o estupro (Padre Fa Tutto). Não teria sido fortuito, por exemplo, que Voltaire tenha retirado a Senhorita de Santa.Yves, a imagem de uma “jovem e doce mulher”, de uma pequena cidade interiorana para ser “tentada” em Versalhes. E tal como Cosi-Sancta e Sofia, novamente o romancista pareceu antecipar as consequências do momento de inserção para a sua personagem: “(...) Não sei que secreto sentimento a advertia de que na corte não se recusa nada a uma bela moça” (VOLTAIRE, 2005, p.319). Afinal, Saint. Yves era a própria imagem da “(...) jovem camponesa acabada de chegar (...) promessa de uma história previsível” (NAHOUM-GRAPPE, 1990, p.126).

Apresentei neste tópico as principais características do que chamei de “momento de inserção”. Espero ter demonstrado que se tratou de uma fase da narrativa na qual as expectativas (e as teorias) de um romancista sobre a mulher – “incorporadas” em personagens de romances – foram “colocadas à prova”. Demonstrei, ainda, que as personagens femininas teriam sido inseridas em um contexto pretensamente “real” proposto pelos romances. E em tal cenário, a beleza física, a condição social e os próprios centros urbanos poderiam ser tomados como “elementos corruptores” de cada “bom atributo” de uma personagem.

Em linhas gerais, pode-se concluir que dentro de um romance o “momento de inserção” foi uma fase intermediária entre a apresentação de uma personagem “pura em formas”, ou seja, o “momento de apresentação”, e uma fase final, onde o romancista, colocando-se como uma espécie de “porta-voz” das expectativas do público, julgava as escolhas feitas por sua “criação” quando esta era inserida em um “mundo real”. Este “ato

final” de um relacionamento entre a personagem feminina e o romance, a que chamo de “momento da avaliação”, será o assunto do próximo tópico.

1.4. O “físico governa sempre o moral”: as personagens femininas no “momento da avaliação”.

Conforme visto nos tópicos anteriores, as personagens femininas passaram por dois momentos distintos dentro da narrativa: o “momento da apresentação” e o “momento da inserção”. No primeiro, pode-se dizer que as personagens estão “puras em suas formas”, ou seja, ainda não teriam saído de um relacionamento mais direto com seu “criador”. Em outros termos: embora formadas pela influência de diferentes vozes, as personagens femininas ainda não teriam sido inseridas em “situações corruptoras” e, tampouco, observadas por um público mais amplo. O que, por sinal, foi feito em um “segundo momento”. Mais especificamente, quando a personagem foi lançada em um “contexto verossímil” no qual ela – a personagem – foi observada em suas ações e escolhas. Abordarei agora, neste tópico, um terceiro momento vivido pelas personagens ao longo da narrativa: o “momento da avaliação”.

O que chamo por “momento de avaliação” nada mais é do que o instante da narrativa em que as personagens femininas foram “julgadas” por suas escolhas e atitudes. Algo bastante perceptível, diga-se de passagem, nas intenções de Daniel Defoe, expostas no prefácio de *Moll Flanders* e que abaixo reproduzo:

Através da imensa variedade deste livro, apegamo-nos estritamente a uma idéia básica: não incluir, em nenhuma parte, alguma ação perversa que não dê origem a conseqüências infelizes: não por em cena um autêntico vilão sem que acabe mal ou seja levado a se arrepender: não mencionar qualquer ato criminoso sem condená-lo na própria narrativa e nenhuma ação virtuosa e justa que deixe de receber o seu louvor (DEFOE, 1980, p.12).

A propósito, sobre os “veredictos” dados a uma personagem no momento de sua avaliação, pode-se dizer que quatro foram os principais. São eles: a descaracterização da beleza física; o escárnio público; o louvor do público; a morte da personagem. Nas linhas abaixo, procurarei apresentar cada um destas formas de “veredictos”. Início por aqueles que “condenaram” a beleza física da personagem.

Em *Cândido ou O Otimismo*, a personagem Cunegundes foi descrita, no momento de sua apresentação, como a imagem de uma jovem que “(...) contava dezessete anos e era corada, fresca, rechonchuda e apetitosa” (VOLTAIRE, 1998, p.12). A propósito, dentre as protagonistas de Voltaire, Cunegundes pareceu ser a única em que a beleza física não esteve

relacionada, diretamente, a uma ideia de “pureza”. Como se pode aferir no excerto em questão, Cunegundes, quando apresentada ao público, esteve, no meu entender, mais ligada a um “sensualismo” e menos a uma imagem de “mulher incorruptível”.⁴¹ Basta que se reparem nos termos utilizados para apresentá-la: *corada* (o que remete, em boa medida, a uma personagem com as paixões transparecidas na própria aparência)⁴²; *fresca* (ou seja, uma personagem que a despeito de ter vivas as paixões, ainda era intocada); *rechonchuda* (uma personagem que se ligava, de certa forma, aos padrões de “beleza feminina” para a Época das Luzes)⁴³; *apetitosa* (uma personagem que, resumindo, excitava os sentidos). Por sinal, logo no início da obra, Voltaire já apresentava as “tendências de comportamento” de sua heroína:

(...) No dia seguinte, depois do jantar, Cunegundes e Cândido encontraram-se atrás de um biombo; Cunegundes deixou cair o lenço, Cândido apanhou-o, ela tomou-lhe inocentemente a mão, o jovem beijou inocentemente a mão da moça com uma vivacidade, uma sensibilidade, uma graça toda especial; suas bocas encontraram-se, seus olhos fulguraram, seus joelhos tremeram, suas mãos perderam-se... Ora, o senhor barão de Thunder-ten-tronckh passou junto ao paravento e, vendo aquela causa e aquele efeito, correu Cândido do castelo, a pontapés no traseiro; (...) (VOLTAIRE, 1998, p.12).

Um comportamento lascivo que Cunegundes teria adotado ao longo de toda a narrativa. Afinal, esta protagonista esteve longe, diferentemente de Astartéia, Formosante e Senhorita de Santa.Yves de se manter casta. Muito menos em ser fiel a Cândido. Situação que não poderia passar ilesa. Especialmente quando se lembra que os romances trouxeram, como uma de suas principais características, a ideia da “edificação moral”. Assim sendo, era previsível que Cunegundes fosse “punida”. O que, de fato, aconteceu. Ou seja, a jovem apresentada como sendo de um “aspecto agradável” acabou se tornando, ao final da obra, uma

⁴¹ O que não deixa de ser um fato curioso. Voltaire, em sua mordaz ironia, criou uma personagem com características sensuais e, sem grandes preocupações, nomeou sua heroína com o nome de uma santa! Ou seja, a mesma personagem que se deixa deflorar, que é abusada por um exército búlgaro, que vive um tórrido relacionamento com um padre inquisidor e um financista judeu e que, enfim, incita a imaginação do leitor para o sexo, essa mesma personagem, carrega o nome de uma santa católica. Não parece, pois, ser por acaso que a Igreja de Roma tivesse temido tanto, durante o século XVIII, as ideias do filósofo francês. A propósito, o nome Cunegundes teria sido adotado por duas mulheres santificadas pelos integrantes do catolicismo: Santa Cunegundes da Polônia (988-1039) e Santa Cunegundes da Baviera (1224-1292).

⁴² Haja vista que a brancura, durante a Época das Luzes, quase sempre remetia à ideia de pureza. Não por acaso, segundo Grieco, durante o século XVIII o uso da roupa branca teria sido adotado como uma moda pois o seu “(...) aspecto imaculado era identificado com a pureza da pele que cobria (...). C.f: GRIECO, Sarah F. Matthews. “O corpo, aparência e sexualidade”. (Tradução de Alda Maria Durães). In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle, op.cit., p. 77. Assim sendo, Cunegundes, ao ser descrita como “corada”, poderia trazer a imagem da mulher com “apetites vivos” distante, pois, do “comedimento” e de uma “pureza”.

⁴³ Novamente Grieco: “o ideal medieval da dama aristocrática graciosa, estreita de ancas e de seios pequenos deu lugar, nos finais do século XV e durante o século XVI, a um modelo de beleza feminina mais roliça, de ancas largas e seios generosos, que se iria manter até finais do século XVIII”. Ibidem, p.81.

mulher que repudiava os desejos masculinos: “(...) Cunegundes, cada dia mais feia, ficava rabugenta e insuportável (...)” (VOLTAIRE, 1998, p.102).

Portanto – e diferentemente das outras protagonistas de Voltaire – Cunegundes foi condenada a perder a beleza física e, mais especificamente, a sua sensualidade. Por que, no entanto, justamente em (e por) tais atributos? Ora, não deveria ser a beleza física “(...) a tradução de outras oportunidades, tais como a riqueza, a dignidade principesca, uma pureza moral igual à limpidez de uma fronte...”? (NAHOUM-GRAPPE, 1990, p.126). Não seria, pois, mais coerente supor que Cunegundes refletisse – em seu destino – as “oportunidades de glórias” que seu aspecto físico já anunciava? Afinal, e conforme lembrou Sarah Grecco (1990, p.84), desde o Renascimento passou-se “(...) atribuir um novo valor à beleza, ao reconhecê-la como o sinal exterior e visível de uma “bondade” interior e invisível”. Como explicar, então, que algo que deveria “proteger” a personagem de infortúnios fosse, ao contrário, o motivo de suas desgraças? Para responder a este questionamento, é preciso que se tenha em mente uma ideia emitida por Voltaire, dentro do verbete “mulher”, esboçada em seu *Dicionário Filosófico*. Para o filósofo, as mulheres “(...) devem ter o caráter mais doce do que a raça masculina e quase desconhecer os grandes crimes (...) o físico governa sempre o moral” (VOLTAIRE, 1984, p. 254).

A meu ver, a ideia de “moral” citada acima está mais relacionada ao agir. Especificamente, a uma ação em consonância com o que a natureza “prescreveu” a cada gênero. Não por acaso se observa, antes da frase em grifo, que Voltaire ressaltou, de fato, diferenças entre o masculino e o feminino (“as mulheres (...) devem ter o caráter mais doce do que a raça masculina (...)”). Ou seja: para Voltaire era preciso que a mulher agisse em uma “serena comunhão” com o que a natureza “impôs” ao sexo feminino. Uma prescrição que teria sido de quase toda Luzes, por sinal. Para Rouanet, por exemplo, a moral iluminista “(...) podia ser fundada a partir da conformidade do comportamento humano com a lei da natureza” (ROUANET, 1993, p.150). Assim sendo, pode-se dizer que a imagem da “mulher moral” estaria ligada, para determinados “filósofos-romancistas”, diretamente ao comportamento. Afinal,

Nunca houve, sem dúvida, época tão marcada por uma tal atividade de moralistas; não daqueles que estudam o coração humano: todos acreditavam saber já como este era, sempre o mesmo, por toda a parte igual, nada contendo que pudesse ser ainda descoberto. Tratava-se de teóricos da moral, e não de psicólogos; de teóricos que, antes de mais nada, pretendem dar-nos princípios de conduta (HAZARD, 1974, p.217) .

E foi por ele – pelo comportamento – que as personagens dos romances acabaram sendo julgadas. Sob esse prisma é possível entender a “punição” para a protagonista de *Cândido ou O Otimismo*. Basta lembrar que Cunegundes esteve longe de desconhecer (e viver) os “grandes crimes”. Ao contrário. Desde o início do romance, Voltaire fez questão de apresentá-los à personagem. Foi assim, por exemplo, quando Cunegundes observou o sexo entre Pangloss e uma “moreninha muito bonita e dócil”:

Um dia, em que passeava nas proximidades do castelo, pelo pequeno bosque a que chamavam parque, Cunegundes viu entre as moitas o doutor Pangloss que estava dando uma lição de física experimental à camareira de sua mãe, moreninha muito bonita e dócil. Como a senhorita Cunegundes tivesse grande inclinação para as ciências, observou, sem respirar, as repetidas experiências de que foi testemunha; viu com toda a clareza a razão suficiente do doutor, os efeitos e as causas, e regressou toda agitada e pensativa, cheia do desejo de se tornar sábia, e pensando que bem poderia ela ser a razão suficiente do jovem Cândido, o qual também podia ser a sua (VOLTAIRE, 1998, p.12).

Ora, se o “físico governa sempre o moral” e se Cunegundes, por seu turno, não teria desconhecido os “grandes crimes”, torna-se compreensível a desconstrução da beleza física da personagem. Afinal, foi por ter sido bela e “apetitosa” que Cunegundes, em boa medida, acabou conhecendo (e vivendo) condutas “imorais”. Portanto, nada mais oportuno, com vistas a “regenerar” as atitudes da protagonista (e, conseqüentemente, “edificar” o público leitor), do que “condenar” aquilo que teria feito Cunegundes cometer os seus maiores “delitos”, ou seja, a própria capacidade de ser “apetitosa”. Disso, conclui-se: nem sempre a beleza significou, para as personagens femininas, a certeza de um “final feliz”. Era preciso - o que faltou em Cunegundes - que o belo também se aliasse a um “comportamento moral”.

Um segundo “veredicto” sobre as atitudes (e escolhas) das personagens, quando estas passaram por seus respectivos “momentos de avaliação”, se refere a uma *execração pública*. Neste tipo de “condenação”, o público deixa de ser uma abstração para ser inserido, literalmente, dentro da narrativa.⁴⁴ Ali, ou seja, na própria narrativa, a opinião pública se personifica em imagens e exerce, por conseguinte, sua força sobre a “personagem julgada”. O caso típico: a “condenação pública” da marquesa de Merteuil.

⁴⁴ Entendo por “público”, e é bom deixar claro, as diferentes vozes que, de forma direta ou indireta, ajudaram a formar a imagem de uma personagem feminina (geralmente letrados que defendiam – e discutiam entre si – uma determinada opinião sobre o sexo feminino) e também os leitores das obras. Não penso, portanto, em um público irrestrito. Não se trata, em absoluto, do público enquanto “povo”, a *canaille* da qual fez menção Voltaire: “(...) penso que não nos entenderemos sobre o item povo. Considero povo o populacho que só se dispõe de braços para viver. Duvido que essa espécie de cidadão tenha jamais tempo e capacidade para se educar. Quando o populacho se põe a raciocinar tudo está perdido (...) São os bois para os quais há necessidade de um jugo, aguilhões e feno”. In: VOLTAIRE apud BASTIDE, Roger. In: VOLTAIRE, François-Marie Arouet de, op.cit, p. XLVII.

Ao chegar do campo, anteontem, quinta-feira, a Sra. de Merteuil foi à Comédie Italienne, onde tem seu camarote (...) À saída, entrou, como de costume no saguão, que estava cheio de gente.; imediatamente, ouviu-se um rumor que ela pensou não dizer respeito. Deparou com um lugar vago num dos bancos e foi sentar-se; mas logo todas as mulheres que aí se achavam se ergueram, como de comum acordo e a deixaram sozinha. Esse movimento marcado de indignação geral foi aplaudido por todos os homens e fez com que os murmúrios aumentassem, chegando até a vaia (...) Como quer que seja, essa situação, realmente ignominiosa para ela, durou até o momento em que anunciaram sua carruagem; e, à saída, as vaias escandalosas dobraram (LACLOS, [1987?], p.371).

Algumas metáforas neste excerto merecem destaque. A mais evidente delas, no meu entender, está na relação entre o “atributo diferenciador” de Merteuil (a arte de representar, enganar, iludir) e o cenário onde foi “condenada”: um teatro.⁴⁵ Tal como uma artista que não mais conseguia representar, Merteuil acabou sendo vaiada. Tanto por mulheres (que, inclusive, não aceitaram compartilhar o mesmo espaço com a protagonista de Laclos) quanto por homens. Soma-se a isso, o fato da personagem ter sido expulsa do teatro pelo público. Como se este último tivesse tirado, de forma definitiva, o “direito” de Merteuil “atuar”. Como se este último tivesse decretado, enfim, a “morte social” da marquesa.

O físico governa sempre o moral. Ideia que também se aplica a Merteuil. Tal como ocorreu com Cunegundes, o aspecto físico da marquesa também pagou pelos “crimes” cometidos. Laclos, assim como Voltaire, pareceu repudiar a ideia de que os “grandes crimes” pudessem se “esconder” em uma personagem de “aspecto natural”. Ao que tudo indica, o romancista quis deixar transparecido no rosto de Merteuil o peso dos “delitos” desta personagem. Não por acaso, Laclos (portando-se como um “porta-voz” das expectativas do público) “condenou” sua protagonista a uma varíola que lhe destruiu a face. Assim, pode-se dizer que o “momento de avaliação” de Merteuil teria sido de uma dupla condenação: a *execração pública* (com a expulsão do teatro e as vaias da plateia) e a *destruição da “máscara”*, ou seja, com a varíola corroendo o rosto da personagem. Ironicamente, Merteuil, que por diferentes momentos utilizou-se do riso público para destruir suas vítimas, acabou sendo, ela mesma, no momento de sua avaliação, motivo de riso.

A sorte da sra. De Merteuil parece, enfim, selada (...) Muita razão tinha eu (*sra. De Volanges - itálico meu*) de dizer que seria uma felicidade para ela morrer de varíola. Salvou-se, é verdade, mas horripelantemente desfigurada; e perdeu também um olho. Deveis imaginar que não a revi, mas disseram-me que está realmente medonha. O marquês de ..., que não perde ocasião para

⁴⁵ C.f. VILLALTA, Luiz Carlos. *A sociedade como um teatro: da ficção à história, na França, no ocaso do Antigo Regime*. In: Anais do Congresso Internacional da ABRALIC. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/abralic/textos.luiz_carlos_villalta.doc.

uma maldade, dizia-me ontem, a respeito dela, que a doença a virara pelo avesso, e que agora tinha a alma no rosto (...) (LACLOS, [1987?], p.375).

Além da “condenação” da beleza física e a punição através da execração pública, o *louvor* às atitudes (e escolhas) das personagens foi uma terceira forma de “veredicto” para as mulheres dos romances. E nesta situação – a de receberem louvor por suas escolhas e atitudes – se enquadram duas protagonistas de Voltaire: a rainha Astartéia e a princesa Formosante.

Diferentemente de Merteuil, a participação do público no (e para o) “veredicto” de Astartéia e Formosante não trouxe, em absoluto, qualquer tipo de execração. O que se viu nos casos destas duas personagens, foi, ao contrário, uma espécie de consagração. Como se leitores e romancista aplaudissem as escolhas e as condutas das protagonistas. De um modo geral, pode-se dizer que se tratavam, Astartéia e Formosante, de “mulheres morais”, ou seja, mulheres que “adequavam” a doçura, a beleza e o amor, de suas respectivas personalidades (“naturalmente feminina”), em todo o seu agir.

Astartéia, por exemplo, foi a imagem da mulher casada que, a despeito de sua paixão por outro homem, permaneceu casta até a morte do marido. A propósito, foi somente após a “aprovação” do público que Astartéia pode se entregar a Zadig: “(...) Foi proclamado rei por assentimento de todos, e sobretudo de Astartéia, que, após tantas adversidades, gozava da doçura de ver o seu enamorado digno, perante o universo, de ser seu esposo” (VOLTAIRE, 2005, p.144). Formosante, por seu turno, foi a imagem da jovem apaixonada que, no entanto, conseguiu ter o domínio de suas emoções. Tanto esta quanto aquela, portanto, conseguiram manter, até o final da narrativa, seus “atributos diferenciadores” (beleza, castidade, espírito, luzes e doçura). Dito de outra forma, a despeito de suas inserções em um “cotidiano verossímil”, Formosante e Astartéia não sucumbiram diante de situações e elementos potencialmente “corruptores” das personagens. Com efeito, se Cunegundes teve seu aspecto físico “punido” pelos erros que cometeu, Astartéia e Formosante receberam aplausos do público e, principalmente, a manutenção de suas “belas imagens”.

Em determinados “momentos de avaliação”, a personagem poderia ser “absolvida e louvada” sem que, no entanto, houvesse uma participação efetiva do público. Neste tipo de “veredicto”, duas personagens se apresentam como exemplos: Moll Flanders e Teresa.

Moll Flanders por Moll Flanders:

(...) Que criatura abominável sou! (...) uma mulher que dormiu com dois irmãos e teve três filhos do seu próprio irmão! Uma mulher que nasceu em Newgate, de mãe vagabunda e que agora é uma ladra deportada! Uma mulher que dormiu com treze homens e teve um filho depois que ele a conheceu! (...) (DEFOE, 1980, p.195).

Por menos, diga-se de passagem, Cunegundes, em seu “momento de avaliação”, foi transformada de uma “jovem apetitosa” em uma “velha rabugenta”. Seria de se esperar, partindo da ideia de que o “físico governa sempre o moral”, que Moll Flanders também fosse “condenada”. Todavia, de forma surpreendente, nos instantes finais do romance se lê:

Assim, resolvidas todas estas dificuldades, vivemos juntos (Flanders e o marido – grifo meu) com todo bem-estar e ternura imagináveis. Envelhecemos os dois. Voltei à Inglaterra aos setenta anos, tendo já, há muito, vencido o prazo de minha deportação. Meu marido, então, tinha sessenta e oito. E agora, não obstante todas as fadigas e misérias que atravessamos, temos boa saúde e ótimo ânimo (DEFOE, 1980, p.355).

Como entender que uma personagem que há nada ficou devendo, por exemplo, aos crimes de Merteuil, pudesse, no entanto, ser “absolvida” e terminar com “boa saúde e ótimo ânimo”? Como se verá mais adiante, personagens bem mais “comportadas” que Flanders (tais como Júlia e Suzanne Simonin), foram “punidas” com a morte (e intensos sofrimentos físicos) em virtude dos “crimes” por elas cometidos. Ora, se *o físico governa sempre o moral*, quais as razões do primeiro (*o físico*) ter se comportado, no caso específico de Flanders, enquanto um “governante complacente” com os desvios morais de sua “governada”? Afinal, mesmo cometendo “graves erros morais”, o físico (aspecto e saúde) de Flanders não foi “condenado” ao final da narrativa. Por quê?

Sobre este questionamento é preciso que se tenha em mente o fato de *Moll Flanders* ser um romance inglês e, possivelmente, possuidor de suas especificidades. Com relação ao seu “momento de avaliação”, inclusive. Portanto, se em boa parte dos romances franceses o “comportamento moral” (podendo ser entendido, por exemplo, enquanto o respeito à castidade, à benevolência, à contenção dos desejos e às convenções sociais) foi decisivo para o “veredicto” de uma determinada personagem, em *Moll Flanders*, todavia, tal parâmetro não foi aplicado. Entendo que este fato tenha uma relação implícita com a própria ideia de moral contida no romance. Em *Moll Flanders*, a moral não foi, prioritariamente, uma congruência entre o agir e a “natureza feminina”. A moral, trazida pela protagonista da obra foi, sobretudo, a “moral burguesa”, individualista, e que, grosso modo, se resumia a uma busca constante pelo dinheiro. Flanders teria sido “imoral” quando, por meios ilícitos, fez fortuna. E tal situação, de fato, pesou em sua consciência. Porém, da mesma forma, poderia ser “perdoada” por agir pensando em uma prosperidade material. Sendo assim, a maior punição para Flanders não seria a perda da beleza física ou a morte. A “condenação” de Flanders, dado o fascínio desta personagem pelo dinheiro, seria a miséria absoluta. Em Flanders, portanto, não é *o físico*

que governa o moral. É, principalmente, a prosperidade financeira (e os meios usados para conquistá-la) *que governa o moral.*

Outra personagem “aplaudida” em seu “momento de avaliação” foi Teresa. Um “aplausos” que premiou a imagem da mulher que contrapôs aos desejos (próprio e voraz na “natureza feminina”, segundo Diderot e Rousseau) a busca pela instrução. De certa forma, o “momento de avaliação” de Teresa foi uma exposição de razões para a “condenação” de Cunegundes. Esta última deixou-se levar por seus desejos sem, ao menos, contrapô-los à instrução. Exatamente o contrário do que foi feito pela protagonista de d’Argens. Cunegundes, ao se prender à filosofia de Pangloss, teria renegado a “boa filosofia”. Teresa a abraçou.⁴⁶ Assim sendo, é compreensível que tenham tido destinos tão distintos. Cunegundes, a imagem corrompida por um “comportamento imoral”. Teresa, o gozo sexual levando a personagem à plenitude do prazer físico. Ideia que se confirma, inclusive, na própria ausência da dor quando do defloramento de Teresa. Como se o físico estivesse “premiando” a personagem por seu “comportamento moral”. Falando sobre a iniciação de Teresa, Renato Janine Ribeiro informou que

(...) nessa iniciação, ao contrário do que geralmente ocorre na vida, a dor inexistente. Geralmente as pessoas se aferram a seus preconceitos – ao *ego*, diria um analista – e sofrem em largá-los; e a mulher, ao ser deflorada, sofre igualmente. Não aqui: quando o conde desvirgina Teresa, o prazer é tão grande que ela nem sofre. Tanto foi o cuidado anterior, o trabalho filosófico sobre os sentidos, que ela agora sente apenas o que há de bom no defloramento (RIBEIRO, 1996, pp. 227-228).

Dentre os “veredictos” dados às mulheres que habitaram os romances aqui utilizados, nenhum foi mais constante do que a *morte da personagem*. Com relação às protagonistas trabalhadas por esta dissertação, pode-se dizer que boa parte delas (Júlia, Sofia, Senhorita de Saint-Yves, Suzanne Simonin, Manon Lescaut e Presidenta de Tourvel) tiveram na expiação de seus “pecados” o preço de suas próprias vidas.

⁴⁶ O personagem Pangloss foi construído para ser uma paródia ao filósofo alemão Leibnitz e sua filosofia “(...) de que tudo é perfeito neste melhor dos mundos possível. Voltaire, com seu pequeno livro – que é obra de polêmica -, pôs definitivamente em ridículo esse otimismo exagerado, que Pangloss personificará”. TÁTI, Miécio. “Voltaire e Cândido”. In: VOLTAIRE, François-Marie Arouet, op.cit, p. 124. A “boa filosofia”, da qual Teresa foi adepta, seria aquela que se pautasse em observações para se entender determinados fenômenos. Afinal, e seguindo Cassirer, durante a Época das Luzes, diferentes filósofos entendiam que “(...) o caminho da investigação científica não se faz de cima para baixo, dos axiomas e princípios para os fatos, mas, inversamente, destes para aqueles. Não podemos começar por hipóteses gerais sobre a natureza das coisas para deduzir daí, em seguida, o conhecimento dos efeitos particulares; devemos, pelo contrário, iniciar a nossa investigação na posse do conhecimento que nos foi facultado de antemão pela observação direta, para tentar chegar em seguida, subindo progressivamente, até as primeiras causas e os elementos mais simples dos acontecimentos em curso. O ideal da dedução opõe-se assim ao ideal da análise. CASSIRER, Ernt,op.cit, p. 83.

Quando se observa todo o processo que levou ao aniquilamento de uma determinada personagem, percebe-se que a morte foi, em linhas gerais, apenas o “ato final” de uma longa e dolorosa “cena”. Ou seja, uma demorada destruição das características físicas e psicológicas da personagem. Uma espécie de instante “doloroso” onde se vê o físico “cobrando” os últimos erros de um “comportamento moral indevido”. Não seria fortuito, portanto, que ao se verem à beira da morte, a personagem fizesse constantes menções (e sofresse por isso) aos erros por ela cometidos. O “martírio” da Presidenta de Tourvel, dias antes de sua morte, é bastante ilustrativo. Já muito debilitada, (sem forças, inclusive, para escrever), Tourvel dita (para sua criada de quarto) o seguinte conteúdo de uma carta endereçada a ... (não há menção a quem se dirigia. Provavelmente, a Valmont). É explícito o tom de uma agonia amalgamada a um virulento remorso. Eis, portanto, o instante da destruição (e da punição) de uma personagem pensada para ser uma “mulher honesta”, mas que, contudo, não conseguiu corresponder a tal expectativa:

Criatura cruel e maléfica não te cansará de me perseguir? Não te basta ter-me atormentado, degradado, aviltado, queres ainda roubar a paz de além túmulo? Nesse mundo de trevas em que a ignomínia me forçou a sepultar-me, serão as penas contínuas e a esperança desconhecida? (...) não me tornes insuportáveis os meus tormentos. Deixando-me as dores, tira-me a lembrança cruel dos bens que perdi. Já que mos roubaste, não trazes mais a meus olhos sua desoladora imagem. Eu era inocente e tranqüila; foi por te ter visto que perdi o repouso; foi escutando-te que me tornei criminosa (...) não esperei mais nada de mim. Adeus, senhor (LACLOS, [1987?], pp.351-352).

Conforme já demonstrado anteriormente, quando abordei o “momento de inserção” desta personagem, era perceptível que Tourvel já sofria entre a necessidade de defender alguns de seus “atributos diferenciadores” (a castidade, a austeridade e a honestidade) e a vontade de se entregar às investidas do Visconde de Valmont. Derrotada, ou seja, feita adúltera, Tourvel foi obrigada a ver (e sentir) a destruição de seus valores. A propósito – e aproveitando o exemplo do suplício da presidenta – é possível afirmar que a relação entre o físico e o moral não foi apenas, especialmente quando se observa as personagens femininas dos romances, uma mera relação de “governante e governado”. Há, ao contrário, uma relação de “cumplicidade”, de “correspondência”. Sintetizando, entendo que não apenas “o físico sempre *governa* o moral”, como, principalmente, “o físico *corresponde* ao moral”. Se a moral é falha, o físico, cedo ou tarde, pagará por isso. Afinal, uma personagem criada para ser a imagem de uma “mulher incorruptível” (ou seja, a de uma mulher que age respeitando as “leis naturais” prescritas para o seu sexo) não conseguiria suportar a lembrança dos seus “crimes”.

Destarte, uma vez que a memória dos “delitos” que corroeram a moral vem à tona, o corpo, na mesma medida, é corroído.

“O físico *corresponde* ao moral”. O que, a propósito, ficou demonstrado no exato instante da morte da senhorita de Saint. Yves. Ao observar a agonia desta mulher que, dentre outras mazelas, não conseguia suportar a tristeza de ter sido deflorada por um homem que não fora o seu amado, o “bom Gordon” refletiu da seguinte forma:

Que incompreensível mecânica submeteu os órgãos ao sentimento e ao espírito? Como pode uma única idéia dolorosa desarranjar a circulação do sangue? Como é que o sangue, por sua vez, comunica suas irregularidades ao entendimento humano? Que fluido é esse, desconhecido de nós, mas cuja existência é inegável, e que, mais rápido, mais ativo do que a luz, percorre num ápice todos os canais da vida, produz sensações, lembranças, tristeza ou alegria, razão ou delírio, evoca com horror, o que se desejaria esquecer e que faz, de um animal pensante, ou um objeto de admiração, ou um motivo de piedade e lágrimas? (VOLTAIRE, 2005, p.435).

De certa maneira, os exemplos de Tourvel e Santa.Yves, assim como de tantas outras personagens que sofreram no físico o peso dos seus “erros morais”, também podem ser lidos enquanto uma transposição, para a literatura, de um “discurso científico” vigente durante a Época das Luzes. Mais especificamente, de um discurso médico que avalizava a ideia de que o corpo feminino sofreria, de fato, em todas as oportunidades que tivessem um comportamento “não condizente” com sua “natureza”. Os vapores histéricos, por exemplo, seriam consequências, no físico, de “erros comportamentais” femininos. Para Salvadore (1990, p.426), “(...) no entender dos médicos do século XVIII, os vapores histéricos parecem ser a punição que se abate sobre as mulheres que se esquecem do papel que a sábia natureza lhes traçou”. Neste sentido, pode-se dizer que o romancista, ao condenar uma personagem criada por ele mesmo à morte, utilizou-se de um discurso que, de certa forma, o justificaria, perante o público, em sua atitude com relação à personagem. Ou seja, o discurso da medicina criando uma espécie de “isenção” do “criador” sobre os destinos de sua “criatura”.

A despeito da utilização de um discurso médico enquanto uma forma de justificativa para as mortes das personagens femininas, parece-me que, para se entender a destruição de uma mulher criada para “habitar” um romance, se deva ir mais além. Mais propriamente, na necessidade do romancista – entendido como um “porta-voz” das expectativas do público – punir, de forma definitiva, uma personagem que não obedecera aos seus “desígnios” e, sobretudo, aos paradigmas impostos pela sociedade. Em linhas gerais, a morte de uma protagonista serviu para que o romancista destruísse um “mal” que ele mesmo criou. Algo que se aplicava, inclusive, em suas “personagens ideais”. A partir do momento em que romancista

(e o público) não mais reconhecesse na “personagem ideal” os “atributos diferenciadores”, expostos no momento de sua apresentação, a personagem passava, de um “modelo de conduta a ser seguido” a uma “corrupção a ser eliminada”. A esse respeito, Ruth Brandão afirma que

(...) o sujeito produtor dessas mortes as produz de um lugar não capturável, que é o lugar do inconsciente social, do ideológico que necessita de vítimas expiatórias para quem transgride suas leis (...) enquanto estranha, a mulher é o *outro* do discurso e assim desconhecida, portadora de um perigo que deve ser eliminado (BRANDÃO, 2006, p.158).

CAPÍTULO 2. O DISCURSO ILUMINISTA SOBRE AS MULHERES: PAIXÕES E “FUNÇÕES” FEMININAS.

2.1. As “paixões femininas” em mulheres de romances.

Em 1721, Montesquieu tem publicadas as suas *Cartas Persas*. Dentre várias histórias, a história de Usbek e Roxanna. Usbek, o homem que desejou se entregar a uma vida cosmopolita. Sair de sua Pérsia para avaliar seus próprios julgamentos. Viver (e entender) novos costumes, ampliar conhecimentos. No cosmopolitismo de Usbek, a própria Época das Luzes. Basta lembrar que vários foram os filósofos (Montesquieu, inclusive) que, com orgulho, diziam-se “cidadãos do mundo”. Ignomínia pensar, portanto, que o pensamento ilustrado restringiu-se a um espaço fechado e restrito. As ideias circulavam porque os homens eram inquietos:

(...) estes curiosos que nada consegue saciar, que nunca viram o bastante. Para eles, o exílio não é amargo, trepar as escadas de estranhos não significa sofrimento, o pão alheio não tem um gosto a sal; lançados para fora da pátria, aproveitam a ocasião para obterem uma nova alma (HAZARD, 1974, p.50).

Usbek era a imagem do homem exultante. Afinal, sairia da pátria para conhecer o mundo. O que, então, lhe poderia faltar? O que poderia inquietar um coração tão satisfeito? Nas palavras de Usbek ao seu amigo Nessir, a resposta:

(...) o que mais aflige o coração são minhas mulheres: não posso pensar nelas sem me sentir tomado de aflição. Não é que eu as ame, Nessir: a este respeito me encontro numa tal insensibilidade que não resta espaço para os desejos (...) mas de minha própria frieza nasce um ciúme secreto, que me devora. Vejo um bando de mulheres quase que entregues a si mesmas: responsáveis por elas, só tenho algumas almas covardes. Dificilmente me sentiria seguro mesmo que meus escravos fossem fiéis (MONTESQUIEU, 1991, p.22).

“Vejo um bando de mulheres quase que entregues a si mesmas”. É preciso acrescentar, entretanto: um “bando” trancafiado em um serralho e vigiado por eunucos. Mesmo assim, um “perigo”. Por quê?

A esse respeito, entendo que a resposta esteja, sobretudo, na ideia de “paixões femininas” presente em alguns filósofos ilustrados. E, de fato, é preciso fazer uma diferenciação entre o conceito de *paixões* e *paixões femininas*. A julgar-se por determinados discursos da Ilustração, as “paixões femininas” não deveriam ser tomadas enquanto termo sinônimo de “paixões”. Tratavam-se, é certo, de significados distintos.

Sobre as *paixões*, pode-se afirmar que seriam, grosso modo, um “mal necessário”. Pelo menos na perspectiva de Voltaire. O que fica, a propósito, bem evidente na narrativa de *Zadig ou O Destino*:

Falaram em seguida sobre as paixões.
 - Ah! Como são funestas! – dizia Zadig.
 - São como os ventos que enfunam as velas do barco – retrucou o eremita. – Submergem-no às vezes; mas, sem o seu auxílio, o barco não poderia vogar. A bÍlis nos torna coléricos e doentes, mas sem a bÍlis, não poderíamos viver (VOLTAIRE, 2005, p.139).

As paixões, de maneira geral, foram consideradas instrumentos imprescindíveis para a ação humana. Sem as paixões, o homem seria inerte. Sem as paixões, o homem estaria entregue a si próprio, não buscaria se conhecer, não agiria, seria submisso. Em seu tom metafórico, Voltaire disse bem: as paixões são uma espécie de “vento” que faz com que o “barco” (ou seja, o homem) se movimente. Em assim sendo, pode-se dizer que as Luzes, ou boa parte dela, não ignoraram as paixões. Tampouco a menosprezaram ou a repeliram. Como lembrou Hazard, para o pensamento ilustrado

As paixões são um fato natural; seria pois um erro pretender suprimi-las: um erro e uma impossibilidade. As paixões são como a seiva das plantas, dão-nos vida; são necessárias à vida da nossa alma, tal como os apetites são indispensáveis à vida do nosso corpo: acaso podemos negar a fome e a sede? (...) É uma dádiva que o Ser Supremo concedeu às suas criaturas; na ordem das sensações, ela é aquela que procuramos espontaneamente, aquela que nos indica os bens que devemos desejar e os males a que devemos fugir (...) (HAZARD, 1974, p.219).

As paixões poderiam, portanto, ser consideradas enquanto um bem para o gênero humano. Inclusive, no que tange ao usufruir os prazeres do corpo. Uma postura bastante diferente, diga-se de passagem, se comparada a tida pelo século XVII. Naquela época, segundo Cassirer, as paixões eram consideradas “perturbações” a serem evitadas: “(...) somente possui valor ético o ato que domina essas “perturbações”, que manifesta a vitória da parte ativa da alma sobre a parte passiva, a vitória da *razão* sobre as *paixões*” (CASSIRER, 1994, p.150). Em boa medida – e influenciado por uma moral libertina – o século XVIII revelou uma postura menos “sombria”. As paixões passaram a ser, como visto acima, um

instrumento interessante para “(...) o impulso originário indispensável da vida da alma” (CASSIRER, 1994, p.150).

Todavia, e por detrás de um discurso tão “afável” sobre as paixões, também se escondiam alguns temores. O principal deles: que as paixões deixassem de ser moderadas e se transformassem em algo desmesurado. Dito de outra maneira, o século XVIII (especialmente os seus letrados) temeu um domínio dos “desejos incontrolláveis” sobre a *razão*.⁴⁷ A vitória, enfim, das “paixões desenfreadas”. O homem derrotado por aquilo que, “bem utilizado”, deveria impulsioná-lo (ou seja, as “paixões”). Afinal, para que se percam os prazeres oferecidos por uma paixão “bem empregada” bastava apenas um “desequilíbrio”. O grande mérito da *razão* estaria, portanto, na manutenção de um controle sobre os desejos. É pela *razão*, a propósito, que as paixões se fariam, continuamente, um bem. E é neste ponto que as “paixões femininas”, segundo alguns discursos ilustrados, constituíam-se um “problema”. O motivo? As mulheres não possuíam controle de suas emoções.

Diderot foi enfático: as mulheres são descontroladas em suas vontades. Em sua opinião, nada no feminino é suave. Emoções fortes, acessos de fúria, ciúmes arrebatadores, superstição incontrollável, submissão aos desejos, paixões alucinadas: eis a “natureza da mulher” para Diderot. A propósito, ao dissertar sobre o “belo sexo”, o filósofo francês, longe de adotar um estilo “espirituoso”, afirmou que

É sobretudo na paixão do amor, nos acessos do ciúme, nos arrebatamentos da ternura maternal, nos instantes da superstição, na maneira como partilham das emoções epidêmicas e populares, que as mulheres espantam, belas como os serafins de Klopstock, terríveis como os diabos de Milton. Vi o amor, o ciúme, a superstição, a cólera, levados nas mulheres a um ponto que o homem nunca experimenta. O contraste dos movimentos violentos com a doçura de seus traços as torna hediondas; são com isso mais desfiguradas (...)” (DIDEROT, 1990,p.147).

“Vi o amor, o ciúme, a superstição, a cólera, levados nas mulheres a um ponto que o homem nunca experimenta”. Um trecho, sem dúvida, revelador. Principalmente, no que tange às teorias ilustradas sobre as “paixões femininas”. Assim, e pensando de maneira geral, o que

⁴⁷ Bento Prado Júnior, ao analisar determinados conceitos utilizados pelos discursos iluministas, afirmou que o termo *razão* se ligava mais a uma ideia de “função” do que propriamente a uma “substância” passível de ser definida: “(...) a razão só pode ser definida (...) como uma *função*, não como uma *substância*, como um horizonte de definição, não como um conceito definível”. JR, Bento Prado. “A filosofia das Luzes e as metamorfoses do espírito libertino”. In: NOVAES, Adauto (org), op.cit, p.51. Assim sendo, na maior parte desta dissertação o conceito *razão* será pensado como um instrumento imprescindível na (e para a) realização de uma “função”: a de conduzir os indivíduos para longe das superstições e dos vícios e aproximá-los, por conseguinte, da “verdade” e do controle sobre os desejos. Uma definição muito próxima, a propósito, da pensada por Hazard. Para o autor, a *razão* seria um “instrumento” que na “(...) presença do obscuro, do duvidoso, lança-se ao trabalho, julga, compara, utiliza uma medida comum, descobre, pronuncia-se. Não há função mais alta que a sua, pois está encarregada de revelar a verdade, de denunciar o erro (...)”. In; HAZARD, Paul, op.cit, p.45,

as afirmativas de Diderot parecem deixar claro é que, para este filósofo, os homens são possuidores de um “dom” não reconhecido na “natureza feminina”, ou seja, o controle de suas paixões. Em assim sendo, não seria absurdo pensar que, a julgar pelas ideias de Diderot, a valorização das paixões enquanto um “vento importante” restringia-se quase que tão somente ao uso masculino. Nas mulheres, as paixões, ou como dizia Voltaire, o “vento que enfunam as velas do barco”, poderiam transformar-se em uma perigosa “tormenta”.

A propósito: uma “tormenta” que descambava, quase sempre, para um “descontrole sexual”. Como se a “natureza feminina” não estivesse (biologicamente?) preparada para fazer um “bom uso” das paixões. Como se nas mulheres não existisse um “freio” necessário que contivesse os seus desejos. De acordo com Casnabet (1990, p.380), o discurso iluminista entendia que

(...) na sexualidade da mulher, a natureza resvala facilmente para o desregramento. O sexo dito fraco tem desejos ilimitados, possui uma atividade devoradora que em certos climas se expande de uma forma tão ameaçadora que, para a tranqüilidade e a paz de todos, os homens, tanto mais esgotados quanto são polígamos, põem as mulheres a ferros.

Um discurso, por sinal, reiterado pela medicina da Época das Luzes. Berriot-Salvadore lembrou que durante os Setecentos “(...) muitos médicos continuam persuadidos de que a mulher – muito mais do que o homem – é apaixonada nos seus amores” (BERRIOT-SALVADORE, 1990, p.437). Uma teoria, diga-se de passagem, presente em diferentes narrativas de romances. Para confirmar tal assertiva, proponho um *voyeurismo*. Especificamente, nas descrições dos instantes que antecederam ao defloramento de uma jovem.

Lá estava Teresa. Lasciva, observando quadros eróticos, excitada após a leitura de romances.⁴⁸ Seus desejos estão soberanos sobre seu autocontrole. Desejos que a impelem a clamar por seu amante. Teresa desejava que ele viesse. Não mais suportava. Sem forças, exclamou: “(...) Sim, querido amante! (...) Sou toda tua. Bate-me! Não tenho mais medo de teus golpes” (DARNTON, 1998, p.313). Eis a imagem das “paixões femininas”. A imagem da mulher subjugada por seus impulsos. Todavia, era preciso enfatizá-las. A melhor forma? Contrapô-las às paixões nos homens. Assim, surge na cena o conde. Diante de uma jovem virgem, o controle. O conde é homem. E Diderot já alertava: “(...) Vi o amor, o ciúme, a superstição, a cólera, levados nas mulheres a um ponto que o homem nunca experimenta”. De fato. O conde é o contraponto ao “descontrole” de Teresa. “Altivo”, o conde apenas iria

⁴⁸ Obras que já foram especificadas no capítulo anterior.

deflorar Teresa porque ela assim desejava. Como se fosse uma espécie de “salvador” que iria livrar a amada de paixões, para ela, tão incontroláveis. O conde domina seus sentidos. E faz questão de lembrar a Teresa:

(...) A delicadeza impediu-me de aproveitar a primeira oportunidade que me proporcionaste (...) Eu estava do lado de fora da porta e vi e ouvi tudo, porém não quis dever minha felicidade ao fato de ganhar uma aposta engenhosa. Só vim porque me chamaste, minha adorável Thérèse. Decidiste” (DARNTON, 1998, p.313).

Inicia-se, pois, o intercurso entre os dois amantes. Teresa, dominada pela volúpia. O conde, idem. Entretanto, era preciso demonstrar, mais uma vez, a superioridade masculina no que tange ao controle das paixões. d’Argens, provável autor deste romance, não se furtou a tal objetivo. Voltemos à cena. A relação está em seu clímax. Teresa, absorta. Esmagada por seus desejos, tampouco se lembra do medo da gravidez. Eis que surge, novamente, o homem. Diante das “paixões desenfreadas” de Teresa, o controle masculino. Por vontade própria, o conde decide interromper o coito e ejacular fora de Teresa.⁴⁹ Não foi a voz de Teresa, é preciso observar, que alertou ao amado que não desejava ser mãe. Teresa está perdida em seus sentidos. É mulher. Está dominada por suas paixões. Foi preciso um discurso masculino. O discurso de quem possuía o controle de todos os seus impulsos. De quem conseguia aliar as paixões à razão:

(...) Não me aproveitarei do pleno direito que conquistei, Thérèse. Temes ser mãe: vou poupar-te. O prazer supremo se avizinha. Coloca novamente a mão em teu conquistador assim que eu o retirar e ajuda-o com alguns apertões a... agora, minha menina... eu...de...prazer... (DARNTON, 1998, p.313).

Sem dúvida, a ideia de paixões femininas relacionadas a um desregramento sexual esteve muito presente na (e para a) construção das imagens de mulheres trazidas pelos romances. De fato, Teresa não teria sido a única personagem feminina tomada pela volúpia. Houve outras. E em épocas distintas. Em 1731, dezoito anos antes de *Teresa Filósofa*, o Abade Prévost já fazia questão de ressaltar a extrema lubricidade de sua Manon Lescaut. Esta, a imagem da mulher completamente desenfreada em seus desejos. A imagem da jovem incessantemente impelida ao sexo. E a julgar pelas próprias palavras do seu amado, o Chevalier des Grieux, a imagem de uma jovem distante, bastante distante, de uma pureza virginal. Manon Lescaut era, enfim, a imagem da jovem completamente dominada por suas

⁴⁹ Fato observado por Robert Darnton. Analisando a narrativa de *Teresa Filósofa*, o historiador alertou que, de fato, “(...) o *coitus interruptus*, sujeita a mulher à boa vontade e ao autocontrole do homem; e, quando o observa com sucesso, em *Thérèse philosophe*, o conde é descrito como um herói vitorioso. Thérèse de bom grado se deixa manipular e seduzir”?. Ibidem, p. 128.

paixões. Se fosse criada por Montesquieu, esta personagem seria, provavelmente, trancafiada em um serralho. Mas Prévost não esteve longe de fazê-lo! Afinal, seu objetivo era trancafiar Manon Lescaut em um convento. E que fique claro: o convento, no caso de Manon Lescaut, não era uma opção para esconder o fruto de um adultério (como foi Suzanne Simonin, protagonista de Diderot) e tampouco uma opção da própria personagem. Sem meias palavras, Manon Lescaut deveria ser trancafiada porque amava o sexo. Tanto que, apesar de jovem, já era “experiente”. Vergonha para os pais e sinal de desgraça para o destino do Cavalheiro des Grieux. Para confirmar tais assertivas, apresento o trecho em que este personagem descreve sua primeira conversa com Manon:

Embora fosse mais nova que eu, recebi minha abordagem aparentemente sem embaraço (...) Falei-lhe de modo que compreendesse os meus sentimentos, porque ela demonstrava uma experiência maior que a minha. Era contra a sua vontade que a mandavam para um convento; para impedir, sem dúvida, a sua tendência natural para os prazeres sensuais – tendência que já se havia manifestado e que no futuro causou todas as suas e as minhas desgraças (PRÉVOST, 2010, p.21).

E as impressões do Cavalheiro des Grieux, pouco tempo depois de conhecer Manon Lescaut, pareceram se confirmar. Afinal, sem qualquer tipo de reflexão, lá estão os jovens amantes experimentando os prazeres sexuais. Mais uma vez, Manon submetendo-se aos seus impulsos. Tanto ela quanto seu amante falharam, portanto, na espera de um “momento adequado”. Diferentemente de Teresa, Manon não soube esperar. Dito de outra forma, os prazeres a dominaram, fazendo-a esquecer o sexo convencionalmente “aprovado” pelo público na forma do casamento: “(...) os nossos projetos de casamento foram esquecidos em Saint-Denis. Violamos os direitos da Igreja e fizemo-nos esposos sem a menor reflexão” (PRÉVOST, 2010, p. 25).

Volto a Montesquieu. Mais especificamente, às *Cartas Persas*. Portanto, dez anos antes de *Manon Lescaut* e vinte oito anos antes de *Teresa Filósofa*. E eis que surge Fatmé, a imagem da mulher descontrolada por não poder saciar seus impulsos. Fatmé foi, grosso modo, a personificação da mesma teoria trazida pela imagem de Teresa e Manon Lescaut: as paixões femininas relacionadas a um “descontrole sexual”.

Fatmé era a imagem da mulher perturbada. Presa a um serralho, ansiava pelo sexo sem poder tê-lo. Usbek, seu marido, estava em viagem pela Europa. Sofrendo com os ataques de suas paixões, a personagem oscilava entre a resignação e o desespero. No limite de sua resistência, Fatmé expôs, com rara franqueza, a situação por ela vivida. Em carta a Usbek, a personagem desabafava: “(...) Como é infeliz a mulher que tem desejos tão violentos quando

está privada do único meio de saciá-los; quando abandonada a si mesma, nada tendo que a possa distrair, ela tem de habituar-se aos suspiros e viver no furor de uma paixão irritada” (MONTESQUIEU, 1991, p.23).

Teresa, Manon Lescaut e Fatmé. Três personagens criadas em épocas distintas. Personagens que procuraram confirmar um preconceito da Ilustração com relação aos prazeres femininos. Personagens que, em boa medida, contrariavam a ideia de que as *Luzes* viam nas mulheres uma condição (social e biológica) igual à tida pelos homens. Afinal, e conforme exposto mais acima, boa parte da Ilustração pareceu querer diferenciar “paixões” de “paixões femininas”. Esta última, algo desmedido. Já as “paixões”, por sua vez, parecia ser algo necessário (“os ventos que enfunam os barcos”). Todavia, um instrumento que pareceu ser “vedado” ao feminino. Para alguns iluministas, as mulheres não saberiam fazer bom uso das “paixões”. Uma conclusão, diga-se de passagem, não apenas trazidas pelos romances. Como bem lembrou Dorinda Outram (1997, p.148), a própria “(...) historiografia estabelecida do Antigo Regime atribuiu enorme poder às mulheres, parcialmente definido como perversidade sexual (...)”.

Olhando para as personagens femininas dos romances, pode-se observar que boa parte delas deixou-se levar, de fato, por algum tipo de “impulso desmedido”. Nem sempre, é verdade, um impulso relacionado ao desregramento sexual ou ao desejo incontrolável pelo sexo. Protagonistas tais como a rainha Astartéia, princesa Formosante ou a bela Lotte, por exemplo, demonstraram suas paixões por “outras vias”. Geralmente, em ações e falas “imprudentes”. Imprudências que, a propósito, não foram despercebidas pelos romancistas e tampouco deixaram de ser recriminadas pelos mesmos. Em *Zadig ou O Destino*, Voltaire, utilizando-se do personagem Cador, amigo inseparável de Zadig, alertava a este último que “(...) Astartéia é mulher; deixa falar seus olhares com tanto maior imprudência por ainda não se julgar culpada. Infelizmente tranqüilizada pela sua inocência, negligencia as aparências necessárias. Tremerei por ela enquanto não tiver nada que censurar (...)” (VOLTAIRE, 2005, p.106).

“(...) Astartéia é mulher; deixa falar seus olhares com tanto maior imprudência por ainda não se julgar culpada”. Não sendo homem, portanto, Astartéia não conseguiria controlar suas paixões. Falaria sem pensar, seria imprudente. Comprometeria Zadig: “(...) Astartéia entregava-se sem escrúpulo e sem temor ao prazer de ver e escutar um homem tão caro ao seu esposo e ao Estado; não cessava de elogiá-lo ao rei” (VOLTAIRE, 2005, p.104).

Pelas “paixões desmedidas” de Astartéia, Zadig correria perigo. Diferentemente da mulher, este jovem era “senhor dos seus desejos”. Era preciso, então, que Zadig fosse

precauído por ele e por Astartéia. Em linhas gerais (e por outras vias), a situação vivida por Teresa em seu defloramento pareceu se repetir. Se no caso desta última, o conde demonstrou estar no controle da situação (por ele e por Teresa), o mesmo, de certa forma, se repetiu com Zadig e Astartéia. Em outras palavras, é Zadig, enquanto homem, que deveria ser prudente em seus amores. Astartéia, enquanto mulher (logo, “vulnerável” em suas paixões), poderia colocar tudo a perder. Assim (e ao que tudo indica), a teoria esboçada por Montesquieu em 1721 – de que as paixões nas mulheres, diferentemente das paixões masculinas, seriam algo completamente desmedido – permanecia atual.

As paixões femininas, segundo alguns romances, poderiam acarretar infortúnios não apenas para as mulheres. Um homem que não soubesse se precaver em seus amores por uma “mulher apaixonada” poderia ter também uma vida tumultuosa. Grosso modo, seria como se o “descontrole emocional”, tão abertamente imputado às mulheres, fosse “absorvido” também pelos homens. Emílio e Saint-Preux, os já citados personagens de Rousseau, constituem-se, a esse respeito, bons exemplos. Após se apaixonarem de “maneira imprudente” (contrariando, pois, o “equilíbrio” que as Luzes esperavam das “paixões masculinas”), estes personagens sofreram em demasia. E suas reações, de certa maneira, acabaram negando a ideia de que apenas nas mulheres as paixões seriam desmedidas. Lembrando Diderot: “(...) Vi o amor, o ciúme, a superstição, a cólera, levados nas mulheres a um ponto que o homem nunca experimenta”. Todavia, as reações de Emílio, após descobrir o adultério de Sofia, não poderiam balizar a assertiva de Diderot. Emílio se descontrolou, pensou na morte, ficou inerte:

Onde estou, o que houve comigo? O que ouvi? Que catástrofe? Insensato! Atrás de que quimera você tem andado? Amor, honra, fé, virtudes, onde estão vocês? A sublime, a nobre Sophie, não passa de uma infame! A esta exclamação irrompida do meu delírio sucedeu um dilaceramento tal do coração que, sufocado pelos soluços, não conseguia respirar nem gemer (...) Oh, quem poderia penetrar, expressar essa confusão de sentimentos diversos que a vergonha, o amor, o arrependimento, o enternecimento, o ciúme, o terrível desespero me fizeram experimentar ao mesmo tempo? (ROUSSEAU, 2010, pp.39-40).

Ora, não seriam as atitudes acima, a julgar por alguns discursos iluministas, reações tipicamente femininas?

Os malefícios das paixões femininas, sobre os homens, não teriam atingido apenas os personagens rousseaunianos. Zadig, por exemplo, teria tido sofrimentos – todos eles – causados por mulheres. Missuf, a “bela caprichosa”, o levou a ser, injustamente, acusado de assassinio. Sua primeira noiva, Semira, uma jovem cortesã, o abandonou por temer que Zadig

ficasse caolho. Sua esposa, Azora, uma burguesa, acreditando ter Zadig morrido, logo se entregou, sem qualquer tipo de pudor, a um novo amante. Astartéia, sua terceira paixão, colocou a vida de Zadig em risco e o obrigou a fugir, às pressas, de Babilônia. Uma vez fugitivo, foi feito escravo. Todavia, a escravidão não era o grande temor de Zadig. O que este temia, de fato, era que Setoc, seu senhor, tivesse mulher! E para o alívio de Zadig, Setoc não possuía uma companheira: “(...) Setoc, encantado, fez do escravo seu amigo íntimo. Tal como o rei da Babilônia, não podia passar sem ele, e Zadig felicitava-se de que Setoc não tivesse mulher”(VOLTAIRE, 2005, p.113).

“(...) e Zadig felicitava-se de que Setoc não tivesse mulher”. De certa maneira, um trecho revelador sobre o ceticismo, de boa parte das Luzes, com relação ao procedimento feminino. Um ceticismo que vinha de longe, inclusive. Já em 1664, por exemplo, o duque François La Rochefoucauld dedicava, em suas *Máximas e Reflexões*, um capítulo comprometido a criticar o comportamento das mulheres. Especialmente daquelas que o autor chamou de “semostradeiras”.⁵⁰ Um ceticismo que teria adentrado os Setecentos e ficava transparecido em diferentes afirmações sobre as mulheres. Afirmações, diga-se de passagem, envoltas em tons pejorativos. Poucas, ou quase nenhuma mulher (especialmente se vivesse em Paris), esteve isenta de ser criticada pelos filósofos. Uma crítica voltada, quase sempre, para o descontrole das mulheres em seus impulsos. Assim, não teria sido fortuito que romances tais como *Jóias Indiscretas* ou *O Sofá* apresentassem narrativas que, abertamente, tomavam o comportamento feminino como o alvo a ser criticado.⁵¹ Afinal, o que mais caracterizou essas obras além de reprimendas e ironias contra as “paixões femininas”? Que se observem os títulos: *Jóias Indiscretas*, ou seja, as mulheres “falando” por um órgão (suas “jóias”, suas vaginas) que não conseguiriam dissimular ações ou palavras (daí o adjetivo “indiscretas”). *O Sofá*: espaço por onde as mulheres se refestelavam, ou melhor, o “palco final” para muitas consequências dos “desejos incontroláveis” femininos. Sob este prisma, não surpreende que Denis Diderot, em *Jóias Indiscretas*, após ter apontado seu anel mágico para a “jóia” de uma jovem freira (sim, uma jovem freira!) tivesse descoberto que aquela “jóia” “(...) pretensamente virginal, teria confessado dois jardineiros, um brâmane e três cavaleiros” (DIDEROT, 1986, p.40). Crébillon Fils, autor de *O Sofá*, tal como Diderot, também teceu

⁵⁰ A crítica empreendida pelo duque foi dura e extensa. E que girou, sobretudo, em um ponto: o desejo das mulheres se relacionarem com velhos. Sobre isso, Rochefoucauld entendeu que nesta “bizarra atitude” escondia apenas um propósito: as “semostradeiras” se relacionavam com “velhos galãs” para “(...) atrelá-los às suas carruagens e ostentar com isso seu triunfo, sem ferir sua reputação; ao contrário, um velho é ornamento no séquito de uma semostradeira, é tão necessário em seu aparato como os anões o eram outrora em *Amadis*. Elas não têm escravos tão cômodos e tão úteis”. In: LA ROCHEFOUCALD, François. *Máximas e Reflexões*. (Tradução de Antonio Geraldo da Silva). São Paulo: Editora Escala, 2007, p.119.

⁵¹ Com a exceção, é bem verdade, das imagens que protagonizaram tais obras (“as Sultanas” de Fils e Diderot).

comentários virulentos sobre o comportamento feminino. Em sua opinião, as paixões nas mulheres eram irrefreáveis. As mulheres seriam inconsequentes, pois amavam sem, ao menos, deixarem se orientar pela razão: “(...) de resto, é certo que nada é tão comum quanto ver as mulheres amarem violentamente alguém que vêm pela primeira vez ou que odiaram. Daí mesmo é que nascem as paixões mais ardentes” (FILS, 1992, p.168).

Na opinião de alguns filósofos iluministas, vários seriam os motivos que causavam, nas mulheres, um “excesso de paixões”. Para Rousseau, as mulheres estariam comumente presas, na formulação de um pensamento, ao estágio da imaginação. Assim, na opinião do genebrino, as mulheres estariam mais propensas a viver, em seus amores, situações raramente pensadas (e tampouco desejadas) pelos homens. Como se no feminino as impressões de um primeiro encontro não levassem a um “pensamento moderado”. Como se nas mulheres perdurassem, indefinidamente, os desejos. Como se as mulheres, constantemente, imaginassem um “momento ideal” para saciar suas paixões. Em suma: os homens *raciocinavam* sobre as emoções. As mulheres, por seu turno, as *sentiam*. Afinal, para Rousseau, a natureza não teria dotado o feminino com a arte de buscar “verdades abstratas”. Em *Emílio ou Da Educação*, Rousseau foi explícito:

(...) A procura das verdades abstratas e especulativas, dos princípios, dos axiomas nas ciências, tudo o que tende a generalizar as idéias não é da competência das mulheres, seus estudos devem todos voltar-se para a prática (...) A mulher tem mais espírito, o homem mais gênio; a mulher observa, o homem raciocina (ROUSSEAU, 1999, p.463).⁵²

Uma visão também corroborada por Crébillon Fils. No parecer deste, somados aos “descontrolados sentidos femininos”, a *ternura*, a *ociosidade* e a *vaidade* também levavam, invariavelmente, as mulheres a se perderem em suas paixões. E tal como Rousseau, Diderot e Voltaire, Fils afirmou: as mulheres, diferentemente dos homens, amavam de uma forma violenta, desordenada, impensada e desmedida.

(...) Para um homem, é fácil resistir ao amor e tudo entrega as mulheres a ele. Se não for a ternura que as leva a ele, são os sentidos. Na falta desses dois impulsos, que todos os dias causam tantas desordens, elas têm a vaidade que, por ser a fonte de suas fraquezas menos desculpáveis, talvez mesmo assim não seja a menos comum e, o que é ainda mais terrível para elas, é a perpétua ociosidade na qual definham (FILS, 1992, p.76).

“Para um homem, é fácil resistir ao amor e tudo entrega as mulheres a ele”. Não em todos romances. Não quando se olham para algumas personagens. Afirmar, por exemplo, que

⁵² O que torna ainda mais excepcional a imagem de Júlia. Haja vista que esta, a despeito de ser uma “mulher rousseauiana”, demonstrava possuir diferentes conhecimentos. Filosóficos, inclusive.

Roxanna, a mulher que se rebelou contra o despotismo de Usbek, foi a imagem daquela que não possuía controle sobre seus desejos é, sem dúvida, desconhecer a própria narrativa de *Cartas Persas*. Longe de ser “refém de suas emoções”, Roxanna conseguiu dissimular, corromper eunucos, trair Usbek e incitar a desordem no serralho. Tudo isto feito de maneira calculada, diga-se de passagem. O que, de certa forma, desmente a teoria rousseauiana de que “(...) a mulher tem mais espírito, o homem mais gênio; a mulher observa, o homem raciocina”. Roxanna observou e raciocinou. Riu de Usbek quando este pensou que ela, a “doce Roxanna”, estaria desesperada por não conseguir saciar seus “irrefreáveis desejos”.

Para um homem, é fácil resistir ao amor e tudo entrega as mulheres a ele? Roxanna também iria rir da teoria de Fils. Entregar-se ao amor? Nunca! Afinal, Roxanna era, ao contrário, movida pelo ódio ao despotismo de Usbek. Em carta a este último, Roxanna diz: “(...) Estranhavas não encontrar em mim os arroubos do amor. Se me conhecesses melhor, terias visto em mim toda a violência do ódio” (MONTESQUIEU, 1991, p.261).

Roxanna não era, em absoluto, destemperada em suas emoções. Roxanna era, enfim, a imagem da mulher que se contrapunha ao que Montesquieu pensou sobre a “natureza feminina”. Submissão ao homem, paixões desmedidas, amor incondicional? Isso não era Roxanna. Era Zélis (outra personagem do romance). Não por acaso, Roxanna sublevou o serralho. Se, por exemplo, a imagem de Zélis foi a imagem da mulher submissa e totalmente envolta (e dominada) por seus desejos, Roxanna foi a imagem frontalmente oposta a isso. Afinal, para Zélis a submissão aos prazeres (e ao homem) era algo aceito e desejado. O que, em boa medida, transpareceu em seu discurso. Um discurso que, provavelmente, deveria chocar Roxanna.

De nada adianta nos repetirem que a Natureza nos colocou numa posição subordinada. Porque não basta que nos façam senti-la. Precisamos também praticá-la, para que ela nos sirva de apoio nesta fase crítica, em que as paixões começam a nascer e nos incitam a independência (...) Continua assim, Usbek querido: manda que me vigiem noite e dia; não confies sequer nas precauções de rotina; aumenta minha felicidade ao garantires a tua; e fica sabendo que o que mais receio no mundo é tua indiferença (MONTESQUIEU, 1991, pp. 108-109).

Além de Roxanna, duas outras personagens merecem ser destacadas: Lotte e a marquesa de Merteuil. Ambas, mulheres que possuíam um domínio sobre suas vontades. Ambas, mulheres que ao invés de serem subjugadas por suas paixões, acabaram utilizando-as para subjugar. De forma direta – marquesa de Merteuil – ou de forma indireta, como foi o caso de Lotte. Merteuil, a mulher que utilizou sua razão para provocar as paixões desmedidas em outros. Assim, manipulou a inocência de Cécile Volanges, brincou com as paixões de

Danceny e não foi ludibriada por Valmont. Não por acaso, o traço mais admirável de Merteuil, diante dos olhos da “irrepreensível” senhora de Volanges, era o de possuir controle sobre seus desejos. Especialmente quando utilizou tal característica contra Valmont. Em carta direcionada à presidenta De Tourvel, a senhora de Volanges louvou a marquesa por tal feito:

A única coisa que vos tenho a dizer é que, de todas as mulheres que Valmont cortejou, com êxito ou não, nenhuma deixou de se lastimar. Somente a marquesa de Merteuil faz exceção a essa regra geral; somente ela soube resistir-lhe e acorrenta-lhe a maldade. Confesso que esse traço da vida dela é que lhe dá mais valor a meus olhos, e por certo bastou para justificar plenamente aos olhos de todos algumas leviandades que se lhe poderiam criticar no início da viuvez (LACLOS, [1987?], p.30).

A imagem da marquesa de Merteuil não pode ser confundida, pois, com o descontrole de Fatmé ou a submissão de Teresa.⁵³ Tampouco, Merteuil utilizava suas palavras, seus gestos e ações, tal como fizera Astartéia, de forma imprudente. Merteuil odiava os arroubos. Tudo calculava, tudo pensava. Conforme exposto por Raymond Trousson, Merteuil fazia de sua libertinagem “(...) uma ação refletida e um empreendimento de dominação” (TROUSSON, 1996, p.170).

“(...) um empreendimento de dominação”. O que se confirmava, de fato, em todas as ações da marquesa. Merteuil seria capaz, por exemplo, de ler algum romance para escolher, dentre diferentes narrativas, aquela que melhor se aplicaria à situação que iria enfrentar: “(...) enquanto Victoire se ocupa com outros detalhes, leio um capítulo do *Sopha*, uma carta de *Héloïse* e dois *contos* de La Fontaine, para recordar os diferentes tons que queria assumir” (LACLOS, [1987?], p.33).

“(...) os diferentes tons que queria assumir”. Merteuil não se identificava com o desregramento das mulheres de *O Sofá* e muito menos com os desesperos apaixonados de Júlia em *A Nova Heloísa*. As protagonistas destas obras estariam tão distantes do agir de Merteuil que esta personagem, ao observá-las, utilizava-as como uma espécie de “roteiro de teatro”, ou seja, iria observar Júlia e outras imagens de mulheres para escolher, de fato, “os diferentes tons que queria assumir”. Como se tais personagens servissem, para Merteuil, apenas como “inspiração” para falsear um agir. Se, por exemplo, Júlia era apaixonada, Merteuil era calculista. Mas, no entanto, era preciso que o cavalheiro visse em Merteuil características que não eram dela. Daí a estratégia de buscar a inspiração nos romances. Em

⁵³ Segundo Linhares, ao criar a imagem da marquesa de Merteuil, Laclos teria se tornado “(...) o primeiro romancista que apresentou uma personagem feminina não submetida ao homem (...) e Merteuil, por sua vez, seria (...) a primeira mulher a romper com as servidões de seu sexo, afirmando sua independência, reivindicando e exercendo os seus direitos”. LINHARES, Temístocles, op.cit, p.20.

suma: Merteuil não sente, Merteuil representa. Merteuil, portanto, esteve distante de ser a imagem da mulher “que não raciocina”. E mais ainda da imagem da mulher passional. O amor para Merteuil era, em linhas gerais, apenas um *meio* para incitar as paixões nos indivíduos que nele – no amor – acreditavam.

“Para um homem, é fácil resistir ao amor e tudo entrega as mulheres a ele”. Se esta assertiva, proposta por Crébillon Fils, demonstrou ser impropriedade para Roxanna, seria, ainda mais, quando se pensa em Merteuil. Esta protagonista não desejou se entregar ao amor. Menos ainda se interessou por demonstrar uma “doçura de caráter”. Merteuil se orgulhava por não ceder às suas paixões. Orgulhava-se por não amar. Orgulhava-se por não ser aquilo que se esperava de uma mulher, ou seja, a imagem de alguém doce, amorosa e submissa. Merteuil, ela própria, não se via assim: “(...) chamar-me-ia pérfida, e esta palavra, “pérfida”, sempre me deu prazer. É, depois da palavra “cruel”, a mais doce ao ouvido de uma mulher, a menos penosa de merecer” (LACLOS, [1987?], p.24).

Observando as personagens femininas dos romances, pode-se dizer que nenhuma subverteu tanto o discurso iluminista, sobre as mulheres, quanto a marquesa de Merteuil. Especialmente, assim entendo, pelo fato de que em Merteuil o *passional* ser completamente submisso ao *racional*. Nesta protagonista, a *razão* – entendida como o controle sobre as emoções – dominava todo e qualquer tipo de “descontrole”.⁵⁴ Quer estivesse este último no falar, no agir ou na vontade de se entregar ao sexo. Merteuil foi, portanto, uma personagem rara. Assim como foi o próprio discurso de Laclos sobre o feminino. Merteuil foi o discurso subversivo de Laclos transformado em imagem de mulher. Um discurso que, diferentemente do empreendido por Rousseau, Diderot ou Voltaire, não via, no feminino, uma “inferioridade natural” quando comparado ao masculino. Tampouco era um discurso que entendia ser próprio das mulheres o “destempero nas emoções”. Um discurso que fica bastante nítido em um escrito de Laclos, publicado em 1783:

Ó mulheres! Aproximai-vos e escutai-me. Vinde aprender como, nascidas companheiras do homem, fostes transformadas em suas escravas; como, caídas neste estado abjeto, acabastes por gostar dele, considerando-o vosso estado natural; como, enfim, degradas cada vez mais por um longo hábito de escravidão, preferistes seus vícios, aviltantes mas cômodos, às virtudes mais penosas de um ser livre e respeitado (LACLOS apud ROUANET, 1993, p.171).⁵⁵

⁵⁴ No caso de Merteuil, uma *razão* que poderia servir também ao “crime”. Afinal, “(...) a razão é um instrumento que pode servir indiferentemente ao bem e ao mal; para cometer um grande crime, o malfeitor deve desenvolver grandes capacidades de raciocinar!”. TODOROV, Tzvetan, op.cit, p.52.

⁵⁵ LACLOS, Choderlos de. TEXTO apresentado à Academia de Châlon sur Marne,

1774. Anos antes de Laclos construir a personagem de Merteuil, o alemão Johann Wolfgang Goethe já havia apresentado Lotte. Tal como Merteuil, Lotte encarnava a imagem da mulher que não era, em absoluto, “escrava de seus desejos”. Com algumas diferenças, entretanto. Merteuil controlava suas emoções para destruir aqueles que eram submissos ao *passional*. Lotte, por sua vez, controlava seus impulsos sem ter, no entanto, a intenção de prejudicar outrem. Merteuil era a imagem da mulher que utilizava a *razão* para corromper as convenções de uma sociedade. Lotte, ao contrário, era a imagem da mulher que utilizava a *razão* para respeitar os paradigmas sociais.

“Para um homem, é fácil resistir ao amor e tudo entrega as mulheres a ele”. Novamente, a se julgar pela personalidade de Lotte, Crebillon Fils se enganara. Afinal, Lotte foi a mulher que resistiu ao “amor descontrolado” de Werther. Este, por seu turno, sucumbiu em suas próprias paixões. Não foi Lotte, portanto, que sofreu por amor. A obra, a propósito, intitula-se *Os sofrimentos do jovem Werther*. É no homem, dentro deste romance, que estão os “destemperos passionais”. Basta lembrar que, por amor, Werther suicidou-se! Lotte, sem dúvida, entristeceu-se com tamanha desgraça. Sem arroubos, entretanto. Suas emoções, a despeito de tão grave tragédia – “em seu nome” – estiveram controladas. O que, em boa medida, também faz com que caia por terra o testemunho de Denis Diderot: “(...) Vi o amor, o ciúme, a superstição, a cólera, levados nas mulheres a um ponto que o homem nunca experimenta”. Ora, no romance de Goethe foi justamente o protagonista masculino que demonstrou descontrole emocional. Em linhas gerais, o que se pode observar é que, para cada acesso de Werther, havia um tom moderado de Lotte. Ou seja: no homem, as paixões desmedidas; na mulher, o equilíbrio. Algo que é, não obstante, facilmente perceptível no trecho (um diálogo entre Lotte e Werther) que abaixo reproduzo:

*Werther estava perplexo (...) sentindo em que terrível estado tais palavras haviam o deixado, Lotte procurou em seguida, com várias perguntas, desviar-lhe o curso dos pensamentos; mas foi inútil.*⁵⁶

- Não, Lotte – *exclamou ele* -, não tornarei a vê-la.

- Por quê?- *perguntou ela*. – Pode e deve continuar a ver-nos, Werther: só lhe peço que se contenha. Oh! Por que teve de nascer com esse arrebatamento, essa paixão sem limites, obstinada, por tudo o que fascina sua atenção? Peço-lhe – *prossegiu tomando-lhe a mão*-, modere-se!(...) Seja um homem; renuncie a esse infeliz afeto por uma pessoa que não pode mais que lastimá-lo (GOETHE, 2010, p.135).

⁵⁶ Lotte alertava Werther para que ele não mais viesse, com tanta constância, em sua casa:

“(...) Lotte, escondendo seu embaraço em um gracioso sorriso, disse a Werther:

- Você também terá seu presente, se for ajuizado: uma velinha e mais alguma coisa.

- E a que chama ter juízo? – *Perguntou ele*. – Que devo fazer para tê-lo, minha querida Lotte?

- Quinta-feira à noite é véspera de Natal; as crianças virão com papai, e cada um receberá o seu presente: venha também... mas não antes desse dia”. In: GOETHE, Johann Wolfgang. *Os sofrimentos do jovem Werther* (tradução de Leonardo César Lack). São Paulo: Abril, 2010, pp. 134-135.

“(...) essa paixão sem limites”. Tal característica já não era mais exclusividade das mulheres. O discurso iluminista, sobre as paixões femininas, parecia dar indícios de mudanças. Agora, é o homem (no caso, Werther) que era repreendido por não controlar seus desejos. É no feminino (em Lotte) que se encontrava a *razão*. É no feminino que se encontrava a moderação dos apetites. É no feminino que se encontrava, por fim, o discurso que chamaria o homem ao equilíbrio das suas paixões:

- Um momento, um só momento de calma, Werther. Não percebe que está se enganando, que corre voluntariamente para sua própria destruição? Mas por que a mim, Werther, precisamente a mim, que pertenço a outro? Por que justamente a mim? Receio, receio muitíssimo que seja a impossibilidade de me possuir que lhe torna o desejo tão ardente (...) Não haverá em todo o mundo nenhuma mulher que possa satisfazer os anseios de seu coração? Vá em frente, procure, estou certa de que encontrará. Porque já há muito tempo aflijo-me por você (...) (GOETHE, 2010, pp.135-136).



Imagem 9. Nos traços de 1844 atribuídos a Tony Johannot (1803-1852), o destempero de Werther e o controle de Lotte. No romance de Goethe, os arroubos emocionais ficaram por conta de seu protagonista masculino.

“A mulher tem mais espírito, o homem mais gênio; a mulher observa, o homem raciocina”. Rousseau propôs tal teoria em 1761. Treze anos mais tarde, entretanto, a protagonista de Goethe já não corroborava com tal assertiva. Lotte era a imagem da mulher que permanecerá “senhora de suas vontades” e consciente de suas “obrigações”. Lotte personificava, portanto, um “discurso racional”. Lotte era aquela que respeitava e admirava a *razão*. Werther, ao contrário, parecia odiá-la. Comparando-se a Albert (marido de Lotte), por exemplo, Werther admitia: aquele era racional. E nesta certeza, uma pontada de despeito se observa. Werther, diferentemente de Lotte e Albert, era completamente passional. Algo que parecia incomodá-lo. Tanto que diante das reprimendas de Lotte, exclamava de forma destemperada: “(...) – Palavras sensatas, impecavelmente sensatas! Não teria sido Albert o autor de semelhante observação? Ele é racional, muito racional!” (GOETHE, 2010, p.135).

“Não teria sido Albert o autor de semelhante observação?”. Na dúvida de Werther, nota-se, ainda, o próprio ceticismo da Europa das Luzes contra as mulheres. Afinal, não teria sido, durante longos anos, afirmado que no feminino se escondiam as paixões mais insensatas? De que maneira, portanto, poderia Lotte empreender um discurso tão equilibrado? Como poderia, anos mais tarde, Merteuil subjugar, manipular e destruir homens fazendo uso de sua *razão*? Todavia, e como dito anteriormente, o discurso iluminista sobre as paixões femininas parecia dar indícios de mudanças. Como se a longa batalha das mulheres por uma sonhada emancipação começasse, a partir da segunda metade do século XVIII, a render seus frutos mais evidentes. Como se a “rebeldia” de Roxanna, em 1721, tivesse preparado a altivez e o controle de mulheres que, por sinal, as personagens de Lotte e Merteuil tão bem representaram.

O “*insaciável apetite*” de Fatmé e o *comedimento* de Lotte. A *imprudência* de Astartéia e a *frieza* de Merteuil. A *submissão* de Zélis e a *rebeldia* de Roxanna. Personagens distintas que ilustraram um discurso diverso, empreendido pelo Iluminismo, sobre as “paixões femininas”. Neste tópico, procurei respeitar tal diversidade. Não se tratou, no entanto, apenas de um respeito. Tratou-se, assim entendendo, de uma necessidade. Afinal, como falar sobre as “paixões femininas”, tendo como fontes personagens de mulheres, desconsiderando os “pontos e contrapontos” deste tema tão caro para o Iluminismo? Enfim, pode-se dizer que entre a lubricidade de Manon Lescaut e o discurso racional de Lotte existiu, de fato, um amplo universo de personagens que falaram, de diferentes formas, sobre as “paixões femininas”. Um universo que, não obstante, é preciso respeitar e fazer aparecer.

2.2. As “funções” da “natureza feminina”: *matrimônio* e *maternidade* em protagonistas de romances.

Comparando a narrativa de alguns romances publicados na primeira metade do século XVIII com a trazida por *Júlia ou A Nova Heloísa* (obra publicada em 1761), pode-se dizer que esta última apresentou um “novo” discurso sobre o feminino. Em linhas gerais, um “novo” discurso que enfatizava a *maternidade* e o *matrimônio* enquanto importantes “funções” a serem exercidas pelas mulheres.⁵⁷ O que, diga-se de passagem, teria caracterizado a própria personagem da senhora de Wolmar, protagonista do romance em questão e que será melhor focalizada no capítulo seguinte.

De fato, quando se observam os discursos contidos nos romances anteriores ao da *Nova Heloísa*, percebe-se pouca menção à maternidade e ao matrimônio. Para se ter uma ideia, dos romances trabalhados por esta dissertação e que foram publicados antes de 1761, apenas em *Moll Flanders* a protagonista da obra exerceu (de uma forma “condenável”, é verdade) as “funções” de esposa e progenitora. Analisando, por exemplo, os romances de Voltaire, raramente se observam personagens que assumiram os papéis de mães e esposas. Com efeito, é certo que o desenlace de *Zadig ou O Destino* e *A princesa de Babilônia* apresentaram o casamento como uma espécie de “prêmio” para o amor vivido pelos personagens. Como se o matrimônio legitimasse o intercuro sexual desejado pelos amantes. Todavia, as “funções” de Astartéia e Formosante, enquanto esposas e futuras mães, não foram apresentadas pelo filósofo francês. Dito de outra forma, o público não pode testemunhar (e “avaliar”) as “mulheres de Voltaire” dentro de um cotidiano conjugal.

Também nos romances de Diderot, tal como nos de Voltaire, pode-se perceber um discurso pouco interessado pelo tema *casamento* e *maternidade*. Nas duas obras do filósofo analisadas por esta dissertação – *Jóias Indiscretas* e *A Religiosa* – o que se observam são menções esporádicas a tais “funções”. Menções, quase sempre, em tons críticos. Condenando “posturas inadequadas”. Geralmente, posturas ligadas ao adultério ou algum tipo de “educação ineficiente” dada aos filhos. A propósito, situação que já teria sido trazida por *Cartas Persas*. Neste romance, Montesquieu, além de tecer críticas sobre a infidelidade

⁵⁷ De acordo com Ana Buchenau, “(...) embora Rousseau se apresente reacionário e conservador, ele parece defender algo de novo para o século XVIII, que assumiria grande importância no Idealismo Romântico, e continuaria valioso no século XIX em muitos países: além das tarefas da maternidade e dever doméstico, as mulheres deveriam ser esposas”. BUCHENAU, Ana Isabel Aliaga. *A Educação da Sofia de Rousseau e da Lotte de Goethe: Pode o Romantismo Ser Reacionário?* (Tradução de Lígia Maria Cardoso). Data de publicação e numeração de páginas não especificados. In: <http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/ligia.htm>. Último acesso em 17/03/2010.

conjugal entre as parisienses, não apresentou ao público qualquer tipo de personagem que fizesse menção à maternidade. O mesmo aconteceu, em boa medida, dentro da narrativa de *Manon Lescaut* e *O Sofá*. Respectivamente, romances publicados em 1731 e 1742.

Diante do exposto e tendo como referência os romances aqui trabalhados, pode-se dizer que entre a publicação de *Cartas Persas* e a publicação de *Cândido*, ou seja, entre 1721 a 1759, o discurso sobre o “belo sexo”, trazido por boa parte dos romances, preteriu narrativas sobre o cotidiano da mulher em suas relações com marido e filhos. Analisando as protagonistas de tais romances, percebe-se, sem muito esforço, uma maior preocupação dos autores em apresentar as transformações no comportamento feminino e menos em relatar o exercício das “funções” de esposas e mães. A tranquilidade do lar, a fidelidade no matrimônio e o amor maternal não pareciam despertar tanto interesse. Não quando comparado às narrativas que apresentavam mulheres solteiras, apaixonadas em seus amores e propensas ao sexo. Estas eram, de certa forma, imagens de mulheres ligadas à “moda do século”. Ou seja, imagens de mulheres voltadas ao prazer e a volúpia. Imagens de mulheres, segundo Paul Hazard (1974, p.56), que se deleitavam com “(...) a nova arte de amar”.

Grosso modo, as personagens femininas dos romances anteriores à *Nova Heloísa* se coadunavam com a própria visão, tida por alguns filósofos ilustrados, sobre as mulheres dos Setecentos. Geralmente, uma “visão escandalizada”. Uma visão, invariavelmente, crítica e irônica. Uma visão que parecia não mais enxergar a imagem da mulher “esposa e mãe”. Como se os romancistas tivessem optado, em nome da verossimilhança de sua narrativa, por criar imagens de mulheres que eles – os romancistas – acreditavam estarem mais próximas do contexto em que viviam. Para ser mais preciso, imagens de mulheres distante das “funções” do matrimônio e da maternidade e próximas, por exemplo, à coqueteria, ao adultério e ao desregramento sexual. Com efeito, mesmo nas obras anteriores à *Nova Heloísa* e que fazem uma menção mais direta ao casamento e à “função” de mãe (no caso dos romances aqui trabalhados, *Moll Flanders* e *Teresa Filósofa*), o que se pode observar são personagens que recusavam, diretamente ou através de comportamentos inadequados, os “papéis” esperados para o matrimônio e a maternidade.

Falando sobre *Teresa Filósofa*, por exemplo, Darnton observou que neste romance o que predominava era a busca incessante pela satisfação do prazer e a recusa obstinada da protagonista em assumir futuras “funções maternas”. O que também pareceu ser a opinião de Renato Janine Ribeiro. No parecer deste autor, *Teresa Filósofa* era um romance de “(...) amor e sexo, e não de casamento e filhos (...) não há procriação nem casamento: o tema é o prazer” (RIBEIRO, 1996, pp.219-220). Em nome de uma “ética epicurista”, portanto, Teresa viveu o

prazer sem querer assumir, no entanto, a imagem da “esposa devotada” e da “mãe extremosa”. Afinal, para Darnton (1998, p.129), Teresa “(...) rejeita resolutamente os papéis de esposa e mãe”.

Sobre a assertiva acima, é preciso tecer alguns comentários. Teresa não se caracterizou por ser a imagem da mulher refratária ao casamento. À maternidade, sim. Ao casamento, não propriamente. Se Teresa não se casou foi muito mais por uma “pressão social” do que por uma escolha. Dito de outra maneira, as diferenças de classes entre o conde e Teresa (jovem e bonita, porém pobre) impediam uma união bem aceita pelo público. Não se tratava, pois, de uma *escolha* de Teresa. Tratava-se, antes de tudo, de uma *convenção* a ser respeitada. Conforme lembrado por Janine Ribeiro (1996, p.219), o conde “(...) só poderia ter como esposa uma mulher de seu nível social”. O que não seria o caso de Teresa. Neste sentido, portanto, Teresa pode ser vista enquanto a imagem da mulher que rompeu com certos paradigmas (ao não aceitar, de maneira resoluta, sua “função” de mãe) e que se submeteu a outros (a impossibilidade de se casar com alguém que não pertencia ao seu nível social).

Diferentemente de *Teresa Filósofa*, em *Moll Flanders* se vê uma protagonista (Moll Flanders) “assumindo” o papel de esposa e mãe. E nesse aspecto, sem dúvida, o romance de Daniel Defoe é singular dentre aqueles (particularmente, os aqui analisados) que foram publicados antes de 1761. Entretanto, a maternidade e o matrimônio não foram, em absoluto, um *fim* desejado por Flanders. Não seriam, em hipótese alguma, características intrínsecas à “natureza feminina” da personagem. Ao contrário. O enlace matrimonial, por exemplo, seria apenas um *meio* para se atingir ao grande objetivo traçado pela protagonista, ou seja, a busca pelo dinheiro, pelo lucro e pela satisfação material.⁵⁸ Sob este prisma, o casamento transformava-se, em linhas gerais, tão somente em um “acordo comercial”. Como pode ser observado nas palavras de Flanders:

(...) em suma, levei tão longe minha argumentação que o convenci de que não havia nenhum bom senso em sua proposta. Pois bem! Fez então outra: que eu assinasse um acordo pelo qual comprometia-me a casar-me com ele

⁵⁸ E neste ponto, de certa forma, o raciocínio da personagem não estaria tão distante de uma realidade inglesa setecentista. Ainda mais quando tal raciocínio se voltava para a situação social da mulher em tal contexto. Em suma: socialmente, a mulher aparecia, durante o século XVIII, enquanto “dependente” da “proteção” masculina (financeira, inclusive). Uma situação, portanto, que exigia um maior cuidado na escolha do marido. Algo, diga-se de passagem, reconhecido pela própria Moll Flanders: “(...) Aprendi por experiência que, abaixo de passar necessidades, não ter amigos é a pior situação que uma mulher pode ficar reduzida. Digo uma mulher, pois é evidente que os homens podem ser seus próprios conselheiros e diretores, e que sabem melhor do que as mulheres sair das dificuldades ou aproveitar-se de um bom negócio. Mas, se uma mulher não tem amigo a quem fazer confiança daquilo que a preocupa, e para dar-lhe conselho e assistência, há dez chances contra uma de se perder (quanto mais dinheiro tem, tanto maior é o perigo de ser roubada e enganada”. In: DEFOE, Daniel, op.cit, p.139.

logo que obtivesse o divórcio: caso não obtivesse, o acordo seria nulo” (DEFOE, 1980, p.151).

O matrimônio seria, no discurso de Flanders, apenas um “negócio”. Um empreendimento que visava, sobretudo, o lucro financeiro. Assim, não teria sido fortuito o fato da personagem ter se irritado tanto com a postura de suas contemporâneas. Especialmente, quando estas se precipitavam na escolha de seus maridos. Situação que, na opinião de Flanders, trariam, para as mulheres, consideráveis prejuízos:

Por outro lado como o mercado estava, por infelicidade, a favor dos homens, achei que as mulheres tinham perdido o privilégio de dizer “não”. Era um favor para uma mulher ver-se pedida em casamento. Se alguma jovem tinha a arrogância de simular uma recusa, não teria jamais ocasião de recusar uma segunda vez (...) os homens tinham, por toda parte, uma tal possibilidade de escolha que a situação das mulheres era muito desgraçada. Pois elas pareciam oferecer-se em cada parte, e se, por acaso, um homem era recusado numa casa, tinha certeza de ser aceito na seguinte. (...) se elas não se casassem tão rapidamente, como outrora, seriam recompensadas com casamentos mais seguros (...) quanto às mulheres que não se preocupam com sua segurança, que estão decididas a se entregar ao primeiro bom cristão que aparecer, como elas dizem, precipitam-se no casamento como um cavalo na batalha (DEFOE, 1980, pp.78 e 85).

Em *Moll Flanders*, o casamento seria, para a mulher, apenas a oficialização de uma parceria. Em linhas gerais, uma “parceria econômica” entre homens e mulheres.⁵⁹ E dentro desta parceria, o marido transformava-se em uma espécie de “administrador”, ou seja, um responsável por gerenciar os recursos que a esposa trazia em seu dote. Interessante observar que na narrativa de *Moll Flanders*, de fato, esta estreita relação entre o casamento e o raciocínio econômico assumiu tons explícitos. Em determinada passagem da obra, por exemplo, o termo *marido* desapareceu para fazer surgir o de *gerente*: “(...) Por que não toma um gerente, senhora, que se possa ocupar ao mesmo tempo da senhora e do dinheiro? Assim a senhora ficaria livre de todos os problemas” (DEFOE, 1980, p.144).

Por sua vez, a maternidade não se constituía um *meio* e tampouco um *fim* para Flanders. Predominava, tal como na abordagem sobre o casamento, um raciocínio estritamente “comercial”. Neste sentido, a maternidade seria, tão somente, um *empecilho* a ser

⁵⁹ Olwen Hufton, a esse respeito, lembrou que entre finais do século XVI ao século XVIII, “(...) os dados disponíveis comprovavam que eram principalmente as considerações econômicas que determinavam a escolha de um companheiro, embora isto não excluísse inteiramente considerações românticas. O casamento era entendido como uma instituição destinada a proporcionar apoio e sustento a ambas as partes e uma percepção clara dos imperativos econômicos era fundamental à sobrevivência”. HUFTON, Olwen. “Mulheres, trabalho e família”. (Tradução de João Barrote). In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (orgs), *História das Mulheres no Ocidente*, op.cit, p. 47.

superado.⁶⁰ Não teria sido fortuito, portanto, a personagem ter feito uso de expressões tais como *encarregar-se inteiramente da criança* ou *livrar-me do menino que tivera do último marido*. Como se sua prole fosse um “fardo” a ser carregado. Como se os filhos fossem uma “mercadoria” passível de ser negociada:

(...) agora, vivendo um pouco mais à vontade, tomei providência para livrar-me do menino que tivera do último marido. Ainda nisto, ela (a mulher “encontrada” por Flanders e que aceitara criar a criança - grifo meu) tornou as coisas fáceis, sob a condição de pagar somente cinco libras por ano (...) (DEFOE, 1980, p.212).

Como se os filhos de Flanders, uma vez na guarda de outros, fosse um “lucro” a ser conquistado pela personagem: “(...) fiquei muito satisfeita com isso. Assim, na semana seguinte, uma camponesa veio perto de Hertford; devia encarregar-se da criança por dez libras de prata” (DEFOE, 1980, p.189). Assim, se em *Teresa Filósofa* a busca pelo prazer sobrepôs-se aos discursos que poderiam fazer menção a importância do casamento e da maternidade para as mulheres, em *Moll Flanders*, por seu turno, a busca pelo dinheiro, pelo lucro, enfim, pela satisfação material, deu o tom em toda a narrativa.

O restrito número de personagens relacionadas ao matrimônio e à maternidade – nos romances aqui utilizados e que foram anteriores à *Júlia ou A Nova Heloísa* – pode demonstrar, assim entendo, algumas mudanças no comportamento feminino durante os Setecentos. Uma destas transformações pode ser encontrada, por exemplo, no relativo (e crescente) desinteresse das mulheres setecentistas (especificamente, as européias) pelo matrimônio e por uma conseqüente maternidade. Durante a Época das Luzes, conforme lembrado por Pierre Chaunu, “(...) dois-três quintos das mulheres, em idade de ter filhos são solteiras ou permanecem viúvas” (CHAUNU, 1985, p.97). Uma das evidências possíveis de tal relação (a ausência de mulheres “comprometidas” com lar e filhos e as mudanças no comportamento feminino durante o século XVIII) poderia estar, conforme apontado anteriormente, na própria opção dos romancistas em apresentar personagens ligadas a um novo comportamento sexual, ou seja, à entrega desenfreada às paixões. O que, de certa forma, poderia ter se refletido na construção de “heroínas” distantes do lar e próximas do “amor não

⁶⁰ O que me leva a discordar da proposição estabelecida por Watt. De acordo com este estudioso, o amor materno não esteve ausente em *Moll Flanders*. Apenas não teria sido focalizado por Daniel Defoe; “(...) se Moll Flanders silencia quanto ao destino dos filhos e apenas menciona os quatro que morreram, devemos deduzir não que lhe falta sentimento materno, mas que Defoe não se preocupou com essas figuras depois de tirá-las de cena (...)”. In: WATT, Ian, op.cit, p. 99. Uma proposição, ao meu ver, um tanto quanto ingênua e enganosa. Flanders mencionou, ao contrário do que afirmou Watt, o destino de seus filhos. E nestas menções, não demonstrou possuir qualquer tipo de “amor maternal”.

convencional”. O sucesso de personagens tais como Teresa e marquesa de Merteuil podem ter sido, a esse respeito, um importante indício.⁶¹

Maior que um pretenso desinteresse pelo casamento, foi o desinteresse pela maternidade. Desinteresse que poderia ter sido fundado, dentre outras, nas recorrentes descrições de problemas trazidos pelo parto e em dificuldades econômicas para a criação dos recém-nascidos. É o que afirma Sara Grieco. Para a autora, durante os Setecentos “(...) o medo dos perigos de um parto e o fardo econômico de uma ninhada de filhos crescente podem ter levado muitos casais a limitar o já reduzido leque de possibilidades de satisfação sexual permitidos, através do coito interrompido e da masturbação solitária e mútua” (GRIECO, 1990, p.103). É em tal cenário que surgiram imagens de mulheres como Teresa ou da prostituta Bois-Laurier.⁶² Personagens que demonstravam certo horror pela maternidade. Personagens que expunham um fato: as imagens de mães e esposas ainda não teriam aparecido na (e para a) “moda do século”. Era preciso esperar 1761.

No entanto, a explicação mais óbvia para a relativa ausência das esposas e das mães nas personagens de romances anteriores a *Júlia ou A Nova Heloísa* talvez esteja na própria vontade dos romancistas de se empreender um “discurso subversivo” (tanto para subverter, de fato, quanto para tecer “críticas subversivas”) sobre o feminino. Um discurso que, de forma geral, “(...) representava um desafio à subordinação das mulheres no Antigo Regime” (DARNTON, 1996, p.26). Como se o interesse pelas “funções” da maternidade e do matrimônio não atendessem, a contento, aos “objetivos provocadores” propostos pelos romancistas. Como se o interesse por imagens de mães e esposas fosse, para romancistas e público leitor, consideravelmente menor se comparado ao desejo por personagens que negassem os papéis das “mulheres do lar”. Daí a predominância das personagens de jovens mulheres, mais propensas às paixões e distantes das “obrigações” do matrimônio e da maternidade. Um discurso que, por motivos diversos (ora para criticar “comportamentos não convencionais”, ora para propagandear-los), ansiava por lançar as mulheres em um ambiente de prazeres. Retirando-as, por conseguinte, da tranquilidade de um lar bem estabelecido. Sobre tal contexto, Darnton concluiu se tratar de “(...) um momento extraordinário. No espaço

⁶¹ Sobre a Marquesa de Merteuil, Jean-Paul Desaiave, observando a realidade européia de Antigo Regime concluiu que “(...) num mundo em que todos os casamentos são impostos, a liberdade começa à morte do marido. Em França (...) não tendo sido alterados os mecanismos que regulavam as alianças, Choderlos de Laclos mostrará o partido que Mme de Merteuil saberá tirar de sua viuvez”. DESAIVE, Jean-Paul. “As ambigüidades do discurso literário”. (Tradução de Maria Carvalho Torres). In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle, op.cit, p. 323. Por seu turno, Darnton afirmou que a imagem de Teresa representava o próprio Iluminismo. C.f. DARNTON, Robert, op.cit, p. 106.

⁶² “(...) O medo da gravidez é tão grande que lemos histórias de mulheres que por um defeito congênito (a Bois-Laurier) ou adquirido (a mãe de Teresa) não podem ser penetradas”. In: RIBEIRO, Renato Janine, op.cit, p. 227.

de alguns anos apenas, em meados do século XVIII, a topografia intelectual da França se transformou” (1998, p.106). Foi a época de explosão de uma literatura erótica que, segundo Darnton (1998, p.106), “(...) provinha da mesma fonte: a libertinagem, uma mistura de livre-pensamento e vida livre, que desafiava tanto as doutrinas religiosas quanto os mores sexuais”.

“(...) em meados do século XVIII, a topografia intelectual da França se transformou”. Pouco tempo depois, em 1761, se transformaria novamente. Desta feita, através do discurso rousseauiano. Especificamente, o trazido pela narrativa de *Júlia ou A Nova Heloísa*. Um discurso que propunha, sobretudo, o retorno das mulheres às suas “obrigações” para com o lar, para com os filhos e para com os maridos. Seria essa, a meu ver, a grande novidade que o discurso rousseauiano empreendeu sobre o feminino. Uma novidade que nadava, de certa forma, contra a “moda do século”.

A julgar pelas obras aqui trabalhadas, pode-se dizer que as personagens de Rousseau (mais precisamente, a senhora de Wolmar), teriam estabelecido, de fato, um reencontro entre os romances e um discurso abertamente convencional sobre o feminino.⁶³ Afinal, dentro de um universo habitado por imagens de jovens apaixonadas, de mães desprezíveis, de adúlteras e de “devotas” ao prazer, a senhora de Wolmar teria trazido de volta, para as narrativas dos romances, a imagem da mulher madura, da mãe zelosa, da esposa fiel e do “feminino racional”.

Foi na senhora de Wolmar que Jean-Jacques Rousseau estabeleceu, de forma enfática, um discurso sobre a necessidade das mulheres retornarem às “obrigações” do lar. E nesse aspecto, sem dúvida, o filósofo genebrino se distanciou de seus contemporâneos. Se Voltaire, Fils, Diderot ou Montesquieu desejaram que as mulheres retornassem para suas antigas “funções”, não expuseram, no entanto, este desejo de uma maneira explícita. Apenas em Rousseau – particularmente nos romances aqui utilizados – que se teve, de uma forma direta, a defesa por um retorno das mulheres às suas antigas “obrigações”. A propósito, foi pelas ideias do genebrino que se pode observar a imagem da mulher – mãe e esposa – protagonizando a narrativa de um romance.

⁶³ O termo “reencontro” justifica-se, a meu ver, na medida em que se observam a semelhança entre as descrições da senhora de Wolmar com as mulheres pensadas por uma “literatura católica”, bastante em voga durante os séculos XVI e XVII. Quando Desaiive, por exemplo, descreveu as características do discurso católico sobre o feminino pareceu estar descrevendo as próprias características da heroína de Rousseau: “(...) Doçura, compaixão e amor materno fazem parte das virtudes inatas do sexo feminino. Às mulheres cabem, portanto, as obras de misericórdia e de caridade, o cuidado dos doentes, dos pobres e dos velhos; a elas, que têm os filhos, cabe-lhes a responsabilidade pela sua primeira educação, pela sua instrução religiosa e pelas regras do saber viver; a elas também, confinadas à casa e reinando no universo doméstico, cabe ainda a boa gestão do lar, as ocupações úteis e um olhar vigilante sobre a domesticidade. Obediência e castidade acabam por fazer delas boas esposas, depois de terem sido filhas submissas”. In: DESAIVE, Jean-Paul, op.cit, p. 304.

Não se deve negar, é verdade, que por detrás de toda irreverência de boa parte dos romances anteriores ao da *Nova Heloísa* existiu, também ali, uma postura conservadora sobre os comportamentos das mulheres.⁶⁴ A narrativa de *Jóias Indiscretas*, por exemplo, foi, toda ela, de um tom virulento contra o agir feminino. Não por acaso, quando se propôs a descrever uma “mulher ideal”, este romance apresentou um discurso que girou em torno de “tons conservadores” (a honestidade contraposta à falsidade; a submissão contraposta à desobediência; a fidelidade contraposta à volúpia):

Gostaria, dizia eu – prosseguiu Amisadar -, de que a minha amante tivesse formosura, espírito, sentimentos e, sobretudo, decência. Gostaria que ela aprovasse minhas atenções, que não me repelisse com trejeitos; que me dissesse, ela própria, quais os meios para agradá-la ainda mais (...) que só ouvisse a mim, que só tivesse olhos para mim, não pensasse senão em mim, não sonhasse senão comigo, não amasse senão a mim (...) Quão feliz seria um homem por possuir uma mulher assim (DIDEROT, 1986, pp.233-234).

Todavia, teria sido com Rousseau que o discurso sobre as mulheres ganhou tons ainda mais conservadores. Afinal, o discurso do genebrino teria contribuído, sobremaneira, para que as mulheres “se retirassem do mundo e voltassem ao lar, aos filhos e ao marido”. No que tange ao tema maternidade, por exemplo, a narrativa rousseuniana restituiu-lhe uma importância perdida. Diferentemente de Teresa e Moll Flanders, as personagens femininas de Rousseau desejavam e exerceram com zelo a “função” de mãe. A morte da senhora de Wolmar é, a esse respeito, bastante simbólica. Afinal, foi para salvar seu filho que a protagonista teria sofrido o acidente que lhe tiraria a vida. Ao que parece, seria imprescindível para o discurso rousseuniano demonstrar, através de suas personagens, a importância do amor materno. Assertiva que se comprova mesmo em uma adúltera como Sofia (a outra “mãe rousseunina”). Com efeito, Sofia seria capaz de se desesperar diante da possibilidade de perder seu primogênito. Uma postura, diga-se de passagem, bastante distante da tida por Moll Flanders. Esta, a mãe que abandonava, desprezava, renegava e até vendia seus filhos (“livrar-me do menino que tivera do último marido”). Se Flanders rejubilava-se por se distanciar do filho, Sofia, ao contrário, apresentava a seguinte reação:

(...) soltando soluços longos e meio abafados, derramando torrentes de lágrimas, e dando vários sinais de uma dor que comovera todos os presentes; que várias vezes a tinham visto a ponto de precipitar-se para dentro da oficina, que só parecera conter-se graças a um esforço violento, que, finalmente, depois de ter me observado muito tempo com mais atenção e

⁶⁴ Emblemático foi, a esse respeito, os diversos discursos trazidos por *Teresa Filósofa*. Um romance que, em linhas gerais, dividiu-se entre “propagandear” a licitude do prazer com as “obrigações” das mulheres para com as convenções sociais. Inclusive (e especialmente) no que se referia aos comportamentos. Dentre outros, lê-se, neste romance, que “(...) as mulheres têm de consorciar-se somente com os parceiros adequados, em vista das obrigações que a sociedade lhes impõe (...)”. In: DARTON, Robert, op.cit, p.288.

recolhimento, erguera-se repentinamente e, colando o rosto da criança no seu, exclamara a meia-voz: *Não, ele nunca vai querer tirar sua mãe de você, não temos nada para fazer aqui* (ROUSSEAU, 2010, pp.65-66).

Se Daniel Defoe, através de sua *Moll Flanders*, apresentou um discurso pouco interessado pelo amor maternal, nos romances de Rousseau, no entanto, tal discurso possuiu grande dimensão. Não teria sido fortuito, portanto, que o genebrino, pela voz de Emílio, tivesse afirmado que “(...) tirar a mãe de um filho é tirar-lhe mais do que se lhe pode devolver, principalmente na infância; é sacrificar a criança para se vingar da mãe: é um ato da paixão, nunca da razão, a menos que a mãe seja louca ou desnaturada” (ROUSSEAU, 2010, p.68).



Imagem 10. Com o sugestivo nome de *l'Amour maternel*, Hubert Gravelot, em 1764, retratou o sacrifício da senhora de Wolmar. Ao presenciar o filho se afogando (detalhe), a extremosa mãe se desespera e se lança às águas. Em *Júlia ou A nova Heloísa*, o discurso sobre a maternidade tem papel fundamental em toda a narrativa.

“Tirar a mãe de um filho é tirar-lhe mais do que se lhe pode devolver”. A importância dada por Rousseau à maternidade fica evidente nesta estrofe. Uma importância que poderia, inclusive, ultrapassar as páginas de seus romances. Poderia contribuir, por exemplo, para transformar o relacionamento entre mães e filhos. Um relacionamento, ao que tudo indica, que precisava ser, de fato, melhorado. Especialmente nos primeiros anos das crianças. Afinal, grande era o número de mães que não se propunham a amamentar seus filhos. Situação que não deixou de ser criticada durante os Setecentos. Hufton, a esse respeito, observou que “(...) durante o século XVIII parece ter havido uma marcada redução do número

de bebês a ser amamentado por amas de leite, à medida que se intensificou a propaganda hostil a essa prática, considerada antinatural” (HUFTON, 1990, p.69). Sem dúvida, uma propaganda que Rousseau, através das imagens de “suas mães”, também ajudou a construir.⁶⁵ Célebre foi a crítica que Rousseau teceu, em *Emílio ou Da Educação*, às mães que deixavam de amamentar. A propósito, uma crítica não encontrada (pelo menos nos romances aqui utilizados) antes dos discursos rousseauianos:

Não contentes com terem deixado de amamentar seus filhos, as mulheres se recusam a fazê-los (...) essas ternas mães que, livres de seus filhos, se entregam alegremente aos divertimentos da cidade, sabem porventura que tratamento recebe a criança em suas faixas na Aldeia? ⁶⁶ Ante o menor aborrecimento que venha ocorrer suspendem-na a um prego como um trapo; e enquanto, sem se apressar, a ama trata de seus afazeres, a infeliz fica crucificada (...) Desde que não haja provas da negligencia da ama, desde que o bebê não quebre o braço ou a perna, que importa afinal que morra ou fique aleijada para o resto da vida? (...) quereis fazer com que todos se atenham a seus deveres? Começais pelas mães; ficareis espantados com as mudanças que provocarei (...) que as mães concordem em amamentar seus filhos e os costumes reformar-se-ão sozinhos, os sentimentos da natureza despertarão em todos os corações (...) (ROUSSEAU, 1999, pp.17 e 21).

Se os romancistas anteriores a Rousseau pouco falaram sobre o cotidiano do lar, o genebrino, em *Júlia ou A Nova Heloísa*, teria o focalizado com pormenores. Em uma primeira parte do romance vê-se, por exemplo, a jovem Júlia em suas relações com os pais. Uma relação íntima, a propósito. Muito distante da frieza entre Suzanne (protagonista de *A Religiosa*) e sua mãe. Uma cumplicidade que levou a senhora d’Étange, mãe de Júlia, a não suportar o “precipitado” relacionamento sexual entre sua filha e Saint-Preux. Como se o “mau passo” de Júlia tivesse sido o próprio fracasso de uma educação que, ao fim e ao cabo, deveria ser fornecida pela mãe. Afinal,

(...) a maternidade também comportava a necessidade de inculcar certos valores morais e de comportamento (...) uma filha era o que a mãe fazia dela. Uma bruxa apenas podia gerar uma bruxa; uma mulher de baixa moralidade,

⁶⁵ Para Peter Jimack, durante boa parte do século XVIII “(...) a prática em uso era [os bebês] serem cuidados por amas-de-leite... que frequentemente negligenciam-nos terrivelmente. Higiene, realmente não existia... tanto eles continuaram sendo protegidos de certos males como ar frio e exercícios, como eram espancados por desobediência... Se eles estivessem ou não felizes, era... extremamente irrelevante. Rousseau se opôs a cada aspecto desta forma de educação, propagando a amamentação de bebês, roupas folgadas, aprendizagem pela experiência e, o mais importante, o objetivo de fazer as crianças felizes”. JIMACK, Peter apud BUCHENAU, Ana Isabel Aliaga, op.cit.

⁶⁶ Ao mencionar as “faixas”, Rousseau se refere ao costume, tido por diferentes mulheres no século XVIII, em enrolar os recém-nascidos em panos. Situação que foi veementemente criticada pelo filósofo genebrino: “(...) Mal a criança sai do seio da mãe, mal goza a liberdade de se mexer e distender seus membros, já lhe dão novas cadeias. Enrolam-na em faixas, deitam-na com a cabeça imóvel e as pernas alongadas, os braços pendentes ao lado do corpo; envolvem-na em toda espécie de panos e tiras que não lhe permitem mudar de posição. Que se dêem por felizes se não se vêem apertadas a ponto de não poderem respirar”. ROUSSEAU, Jean-Jacques, op.cit, p.17.

que gerasse bastardos, só poderia produzir mães de bastardos. Porém, uma mulher virtuosa, definida como alguém que imprimia a filha as virtudes da castidade, da limpeza e da sobriedade, ficaria mais bem colocada nesta escala de valores (HUFTON, 1990, p.64).

Assim como a maternidade, o matrimônio não foi um tema renegado pelos romances rousseauianos. Com efeito, as personagens de Sofia e da senhora de Wolmar possibilitaram ao público observar o cotidiano de uma esposa. Um cotidiano que revelava, especialmente na senhora de Wolmar, uma “doce obediência” da mulher para com o marido.⁶⁷ Um cotidiano que corroborava, em boa medida, a teoria de que

(...) independente das suas origens sociais, a partir do momento em que nascesse de um casamento legítimo, qualquer rapariga passava a ser definida por sua relação com o homem. O pai e depois o marido eram legalmente responsáveis por ela, sendo-lhe recomendado que a ambos honrasse e obedecesse. Considerava-se que tanto o pai como o marido serviam de amortecedores entre ela e as duras realidades do mundo exterior (HUFTON, 1990, p.23).

A despeito de Rousseau ter “revitalizado” uma narrativa que se propunha a descrever o cotidiano de uma esposa, alguns pontos sobre o casamento, entretanto, aproximavam o discurso do genebrino a discursos anteriores. Por exemplo: se Teresa, em virtude de sua posição social, era a imagem da mulher impossibilitada de oficializar uma relação, o mesmo teria ocorrido com Júlia e Saint-Preux. Este, um plebeu. Júlia, uma nobre. Uma convenção, portanto, reconhecida por Rousseau. Uma convenção já trazida, anos antes, por d’Argens (autor de *Teresa Filósofa*). Uma convenção que esteve presente durante os Setecentos. Haja vista que durante o século XVIII “(...) geralmente, as mulheres não se casavam com um homem de posição inferior à sua” (HUFTON, 1990, p.45).

Todavia, o discurso de Rousseau sobre o casamento trazia, em relação a romances anteriores a *Júlia ou A Nova Heloísa*, duas importantes diferenças. A primeira delas residia na própria ideia da mulher estar permanentemente submetida ao homem. Situação que ficou bastante nítida no relacionamento entre a senhora e o senhor de Wolmar. Um relacionamento onde predominava, dentre outras, um respeito absoluto – e inquestionável – da mulher para com o homem. Um relacionamento que em nada se assemelhava ao tido pela sultana e o sultão de *O Sofá* (basta lembrar que em diversos instantes da narrativa, a sultana desobedecia

⁶⁷ A obediência seria, de acordo com Rousseau, não apenas uma característica das esposas como, de forma geral, da própria “natureza feminina”. A “boa esposa”, portanto, se resumia à mulher que conseguisse aliar às “obrigações” do matrimônio uma “doce submissão” que, para Rousseau, seria típica do caráter feminino. Afinal, para o genebrino “(...) a primeira e a mais importante qualidade de uma mulher é a doçura: feita para obedecer um ser tão imperfeito quanto o homem (...) ela deve aprender desde cedo a sofrer até injustiças e a suportar os erros dos maridos sem se queixar”. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques, op.cit, p.440.

e, até mesmo, desafiava o sultão) e, principalmente, ao tido por Moll Flanders e seus diferentes maridos (especialmente no que tange à infidelidade da personagem para com os seus cônjuges). Um relacionamento (do senhor e da senhora de Wolmar) que em todos os seus aspectos (obediência, respeito e fidelidade da mulher para com o homem), diferenciavam-se de boa parte dos cotidianos conjugais da Paris setecentista. Afinal, “(...) em França, as mulheres desapegam-se em primeiro lugar; e assim deve ser, porque tendo pouco temperamento, e não querendo senão homenagens, quando um marido não as rende mais, elas se desinteressam de sua pessoa” (ROUSSEAU, 1994, p.576). Diante disso, pode-se dizer que Rousseau teria resgatado, através da personagem da senhora de Wolmar, a imagem da “esposa silenciosa”, limitada a servir ao marido e ao cuidado com os filhos. Em uma época onde as mulheres experimentavam (ou lutavam por) novos espaços, o discurso de Rousseau se apresentava um tanto quanto “conservador”.

Uma segunda diferença estaria na descrição de casamentos motivados e mantidos por afetos. Como se Rousseau quisesse romper com a teoria que caracterizavam os matrimônios enquanto “dolorosas realidades”.⁶⁸ Como se Rousseau afirmasse que o casamento (e uma posterior maternidade) poderia ser, para a mulher, uma opção de vida. E neste aspecto, o filósofo genebrino pareceu romper com a ideia do “casamento comercial” nos moldes trazidos por *Moll Flanders*. Assim sendo, não teria sido fortuito o fato de Sofia ter, por afeto, escolhido Emílio para esposo. Situação, a propósito, idealizada e aceita pelos pais da jovem. Tratava-se, pois, de um acordo. Contudo, um acordo motivado pelo sentimento e não por interesses individualistas, convencionais ou econômicos.

(...) proponho-te, Sofia, um acordo que te mostre nessa estima e restabeleça a ordem natural entre nós. Os pais escolhem o esposo da filha e só a consultam pela forma; é o costume. Nós faremos o contrário: tu escolherás e nós seremos consultados. Usa de teu direito, Sofia; usa livremente e sabiamente (...) o nascimento, os bens, a situação social, a opinião pública nada terão a ver com nossas razões. Escolhe um homem de bem, que te agrada e cujo caráter te convenha: qualquer que seja, nós o aceitaremos como genro (ROUSSEAU, 1999, pp.481-482).

“O nascimento, os bens, a situação social, a opinião pública nada terão a ver com nossas razões”. Um discurso que não teria sido aplicado em *Júlia ou A Nova Heloísa*. Afinal, se Sofia foi livre para escolher seu marido, Júlia foi presa às convenções estabelecidas por uma sociedade de Antigo Regime. Uma explicação possível para esta diferença poderia estar no fato de Sofia pertencer ao mesmo estrato social de Emílio. Um casamento entre ambos,

⁶⁸ Voltaire, por exemplo, em *Zadig ou O Destino*, afirmou “(...) que o primeiro mês do casamento é mesmo a lua-de-mel, e que o segundo é a lua de fel”. VOLTAIRE, François-Marie Arouet, op.cit, p. 91.

possivelmente, não escandalizaria tanto. Por sua vez, Júlia, ao ser de um estrato social diferente de Saint-Preux, estaria, perante a opinião pública, mais impedida de “inovar”. E seus pais, menos propensos a uma “liberalidade”.

Em alguns aspectos, assim entendo, o discurso de Rousseau sobre o feminino transitou entre o “novo” e o “convencional”. Ou seja, a despeito de apresentar imagens de mães e esposas (o “discurso novo”), as heroínas rousseaunianas, no entanto, não deixaram de reforçar estereótipos de mulheres vulneráveis às “paixões” (o “discurso convencional” sobre o feminino). Sofia, por exemplo, teria cedido aos encantos da cidade e traído Emílio. E neste ponto, Rousseau acabou corroborando com uma visão negativa sobre as mulheres já presentes em romances tais como *Cartas Persas* e *O Sofá*. Mas, mesmo adúltera, Sofia não deixou de ser apresentada como uma mãe zelosa. E aqui, a protagonista se distanciou de outras personagens trazidas por romances anteriores aos escritos por Rousseau. Uma mesma linha de raciocínio, de certa forma, pode ser estabelecida para Júlia. Afinal, antes de ser a senhora de Wolmar, Júlia teria se entregado a Saint-Preux e desrespeitado, assim, todos os interditos estabelecidos por sua sociedade. Todavia, a despeito de tal “falta”, Júlia não deixou de ser uma esposa fiel, casta e submissa. Em suma: também em Júlia podem ser vistas permanências (o desregramento nas mulheres) e rupturas (a imagem da “esposa perfeita”).

Em comparação aos outros romances aqui utilizados, pode-se dizer que a grande inovação no discurso de Rousseau sobre o feminino residiu, sobretudo, no fato do autor ter pensado uma pretensa “natureza das mulheres” não apenas enxergando as “paixões femininas”. Não que estas tenham deixado de existir nas personagens rousseaunianas. Entretanto, tiveram que dividir um espaço. Um espaço que parecia esquecido por autores como Voltaire, Diderot, Montesquieu e Fils. Especificamente, um espaço reservado ao cotidiano do matrimônio e da maternidade.

Por fim, é preciso lembrar que a *Nova Heloísa* não apenas apresentou novas imagens sobre as mulheres (as de mães e esposas) como, ainda, teria influenciado discursos posteriores sobre o feminino. Discursos que, em linhas gerais, seguiam a ideia de “natureza feminina” apresentada por Rousseau. Ou seja, discursos que aceitavam a tese das mulheres serem apaixonadas nos amores sem, no entanto, deixarem de ser “naturalmente” inclinadas às “obrigações do lar”.

Interessante observar que dos romances utilizados por esta dissertação, todos os três publicados após a *Nova Heloísa* trouxeram imagens de mães zelosas e esposas dedicadas.⁶⁹

⁶⁹ Respectivamente, os romances foram: *O ano de 2440: nada mais que um sonho*, *Os sofrimentos do jovem Goethe* e *As ligações perigosas*.

Mesmo em uma obra como *As ligações perigosas*, romance publicado em 1782, tal assertiva pode ser comprovada. Particularmente, na personagem da senhora de Volanges, a preocupada mãe de Cécile.⁷⁰ Um zelo materno que ficou demonstrado quando esta personagem, ao descobrir que a filha fora seduzida, decide romper definitivamente com o até então “prometido” de Cécile, o jovem cavaleiro Danceny (embora o verdadeiro sedutor – fato desconhecido pela sra de Volanges – fosse o visconde de Valmont). Em carta direcionada a Danceny, a indignação de uma “mãe dedicada”:

Depois de ter abusado da confiança de uma mãe e da inocência de uma criança, não vos surpreendereis, sem dúvida, senhor, com não serdes mais recebido em uma casa em que às provas da amizade mais sincera correspondestes com o esquecimento de todas as conveniências (...) Previno-vos, também, que, se fizerdes no futuro a menor tentativa de manter a minha filha no desvario em que a mergulhastes, um retiro austero e definitivo a subtrairá a vossas perseguições. Espero (...) que vos disponhais a não deixar nenhum vestígio de um acontecimento de que só poderíamos guardar a lembrança, eu com indignação, ela com vergonha, vós com remorsos (LACLOS, [1987?], p. 122).

Além de apresentar a senhora de Volanges como a imagem da mãe zelosa, as *ligações* também apresentou a imagem da esposa dedicada que sofria com as constantes investidas de Valmont: a presidenta de Tourvel. Esta, por sinal, a mulher que (não obstante o futuro adultério), foi capaz de empreender um discurso abertamente favorável ao matrimônio e às “obrigações” próprias de tal instituição:

(...) amada e estimada por um marido que amo e respeito, meus deveres e prazeres juntam-se no mesmo objeto. Sou feliz, devo sê-lo. Se existem prazeres mais vivos, não os desejo. Não os quero conhecer. Haverá algum maior do que estar em paz consigo mesma, de só ter dias serenos e adormecer sem inquietação e despertar sem remorsos? (LACLOS, [1987?], p.115).

Em 1774, um pouco antes de Laclos, Goethe já apresentara, na personagem Lotte, a imagem da mulher que se caracterizava, sobretudo, por suas “funções” de mãe e esposa. Um indício, ao que parece, do fortalecimento (e de uma retomada) da maternidade e do matrimônio nas narrativas dos romances. Neste caso específico, de uma obra ligada à *Aufklärung* alemã. Um fortalecimento, assim entendo, para a qual a influência do romance

⁷⁰ A propósito, é curioso perceber a admiração de Laclos pela *Nova Heloísa*. Merteuil, o avesso das heroínas rousseauianas chegou, inclusive, a elogiar o gênio de Rousseau. Para ela, apenas no romance do genebrino, diferentemente de qualquer obra anterior, era possível vibrar com uma narrativa que descrevia uma ficção. Inclusive, de sentimentos: “(...) não há nada mais difícil em amor do que escrever o que não sentimos. Digo escrever de maneira verossímil (...) É o defeito dos romances; o autor faz de tudo para vibrar e o leitor permanece indiferente. *Heloíse* é o único que se possa excetuar, e, apesar do talento do autor, esta observação sempre me induziu a crer que seu fundo é verdadeiro”. In: LACLOS, Choderlos de, op.cit, p.70.

rousseauiano teria sido decisiva.⁷¹ Afinal, e seguindo Hazard (1974, p.160), *Júlia ou A Nova Heloísa* teria sido “(...) o mais célebre romance do século XVIII”.

Todavia, uma das provas mais sintomáticas sobre a influência de Rousseau na (e para a) construção de discursos posteriores sobre as mulheres esteja na obra *O ano de 2440: nada mais que um sonho*, publicada em 1771 e escrita por Louis-Sébastien Mercier (1740-1814). De acordo com Darnton (1998, p.131), Mercier teria escrito “(...) para um público imbuído do pensamento rousseauiano”. Um público que seguia Mercier na tarefa, iniciada dez anos antes por Rousseau, de reconduzir as mulheres para o lar, para as antigas e “naturais obrigações” do matrimônio e da maternidade:

(...) e em sua reformulação das relações sociais, a inovação mais importante é a que hoje parece menos progressista. Como Rousseau, Mercier tira as mulheres do local de trabalho e as conduz ao lar, restringindo-as ao papel de mãe e dona de casa (...) mantendo-se no lar, amamentando seu bebê e aplicando uma pedagogia rousseauiana, as mães fazem os filhos florescerem como Émile (DARNTON, 1998, p.141).

Um público que corroborava a esperança de Mercier em encontrar (mesmo em 2440!), as mulheres exercendo, de maneira abnegada e submissa, as suas “funções naturais”. Como se, para Mercier, os costumes das épocas não mais pudessem corromper a “natureza feminina” de mãe e esposa. Em suma: “sete séculos” após o discurso de Rousseau em *Júlia ou A Nova Heloísa*, Mercier apresentava a seguinte descrição sobre o cotidiano das mulheres:

E o sexo frágil, que nasceu para realizar tarefas mais gratas e gentis, não agredia o olhar dos transeuntes com sua metamorfose em carregador. Nos mercados já não se encontravam mulheres contrariando a cada passo a própria natureza e denunciando a bárbara insensibilidade dos homens que, com absoluta calma, as viam esfalfar-se. Elas retomaram os afazeres condizentes com sua condição. Cumpriram o único dever que lhes impunha o Criador: ter filhos e consolar dos infortúnios da vida todos os que estejam à sua volta (MERCIER apud DARNTON, 1998, p.322).⁷²

“(...) Elas retomaram os afazeres condizentes com sua condição. Cumpriram o único dever que lhes impunha o Criador: ter filhos e consolar dos infortúnios da vida todos os que estejam à sua volta”. Retomaram, é preciso ressaltar. Uma “retomada” que o discurso rousseauiano corroborou e ajudou a ocorrer. Isso, diga-se de passagem, já na segunda metade dos Setecentos. Antes de Sofia e Júlia, é bom que se lembre, já teriam existido Moll Flanders, Cunegundes e Teresa. Personagens que longe estiveram do lar e das “funções” típicas do matrimônio e da maternidade. O que vem demonstrar, também nas narrativas sobre esposas e mães, a necessidade de se analisar o Iluminismo respeitando seus múltiplos

⁷¹ C.f. BUCHENAU, Ana Isabel Aliaga, op.cit.

⁷² MERCIER, Louis-Sébastien. *O ano de 2440: nada mais que um sonho*, 1771.

discursos, suas diferentes temporalidades, seus constantes diálogos. Assim, não se incorreria em afirmações generalizantes tais como a de que, para as Luzes, “(...) a mulher é essencialmente esposa e mãe” ⁷³ (discurso que, de certa forma, as imagens de Teresa e Moll Flanders negaram) ou a de que “(...) a emancipação feminina foi uma das dimensões mais essenciais do proselitismo da Ilustração. Virtualmente todos os filósofos foram feministas” ⁷⁴ (proposição contestável, especialmente quando se pensa no discurso de Rousseau sobre o feminino).

⁷³ CASNABET, Michèle, op.cit, 388.

⁷⁴ Trecho já anteriormente citado. ROUANET, Sérgio Paulo, op.cit, p. 169.

CAPÍTULO 3. A “VIRTUDE FEMININA” EM PROTAGONISTAS DE ROUSSEAU E VOLTAIRE.

3.1. A “virtude feminina”: discutindo o conceito a partir de romances.

A julgar por sua recorrência em alguns romances setecentistas (sobretudo, os de Rousseau e Voltaire), pode-se dizer que o termo “virtude” foi relevante para a construção (e diferenciação) de determinadas personagens femininas. Astartéia, Sofia, Formosante, Cosi-Sancta, senhora de Wolmar, Clara, Suzanne, por exemplo, foram apontadas por seus “criadores” enquanto imagens de “mulheres virtuosas”. Entretanto, os usos do termo “virtude” não tiveram os mesmos sentidos para todas as personagens e, tampouco, para todos os romances. Especialmente, quando se tratou do conceito “virtude feminina”.

A primeira observação que deve ser feita sobre a ideia de uma “virtude feminina” é que se tratou, de fato, de um conceito pensado para fazer uma distinção de sua contrapartida masculina. Ou seja, “virtude” para as mulheres não possuiu, em absoluto, um mesmo sentido de “virtude” para os homens. Algo, a propósito, já percebido por Dorinda Outram. Ao analisar os discursos da Revolução Francesa sobre as mulheres, a autora percebeu que o termo “virtude” tinha “(...) uma longa história por trás de si, não somente na tradição do humanismo cívico, mas também por possuírem um peso maior sobre o sexo feminino, do que sobre o masculino” (OUTRAM, 1997, p. 146).

Curiosamente, quando se pensa nas mulheres retratadas pelos romances aqui trabalhados, o conceito “virtude feminina” não apenas apareceu para fazer menção a uma diferença entre os sexos (quase sempre pejorativa para o feminino) como, também, foi um conceito pensado e proposto por homens. Assim, o que se pode perceber é quase uma *imposição* de um conceito que, de certa maneira, priorizou menos as observações sobre o feminino – bem como a própria situação das mulheres no contexto iluminista – e refletiu mais os desejos masculinos com relação a um “comportamento virtuoso” das (e para as) mulheres. Como bem observou Casnabet (1990, p.380),

(...) os homens falam das mulheres segundo uma relação dissimétrica, depreciativa, mesmo e talvez sobretudo quando o discurso masculino valoriza as virtudes femininas. Estas virtudes permitem marcar uma inultrapassável diferença. O discurso masculino, que parece funcionar como

discurso divino, é esse dizer criador, teológico, que fala com uma espécie de espanto da sua própria produção: a criatura feminina.

Pensando de uma forma geral, os romances apresentaram o conceito de “virtude feminina” de duas maneiras: uma primeira, irônica, “desgostosa”, enfim, de um completo *ceticismo* com relação à possibilidade de se existir, de fato, alguma “mulher virtuosa”; e uma segunda maneira, por sua vez, que aceitava a existência da “virtude feminina” desde que, entretanto, fosse uma virtude pensada e proposta pelo homem letrado. Seria, grosso modo, a “virtude feminina” criada pelo *discurso teológico* masculino, do qual falou Casnabet.

No primeiro caso – a “virtude feminina” enquanto um ceticismo – pode-se dizer que as razões para tal posicionamento giraram, sobretudo, em torno de inquietações dos romancistas com relação aos avanços conquistados pela mulher. Avanços que poderiam ser vistos em diferentes situações. Avanços que iam desde uma maior participação das mulheres em debates filosóficos, passando por uma maior ousadia feminina na exposição de seus sentimentos e chegando, até mesmo, em uma gradual (e relativa) liberalização sexual assumida (e aceita) por um pequeno número de mulheres. Por tudo isso (e por outros motivos), os romances (ou boa parte deles) reproduziram, em vários momentos, um discurso pessimista sobre o feminino e que esteve em voga durante os Setecentos. Em sua maioria, discursos que enfatizavam ora o “aspecto coquete” das mulheres, ora seu “desregramento sexual”. Discursos que, em linhas gerais, personificavam certo espanto masculino com um novo “posicionamento social” da mulher:

Pode-se admitir que a maioria dos contemporâneos, homens e mulheres, via tal infiltração de idéias filosóficas e científicas entre as mulheres, e ainda mais envolvimento das mulheres no debate intelectual (...) de uma forma desconfortável que beirava o alarme. Havia muita resistência – e condenação – a tais desenvolvimentos. Essa reação também não foi, de um ponto de vista conservador, destituída de embasamento. Isso porque a mudança intelectual sem dúvida eclodiu as noções tradicionais de virtude, família e papéis sociais, desafiando crucialmente o status subordinado da mulher então existente (ISRAEL, 2009, p.117).

Quando um romancista se posicionava de maneira cética com relação à “virtude feminina” fazia ressaltar, dentro da narrativa, o contexto focalizado acima. Geralmente, relacionando os avanços conquistados pelas mulheres ao novo e “mau comportamento feminino”. Entende-se: a “moda” teria trazido adultério, prazeres desmedidos e desprezo ao “papel” de esposa e mãe. Falando sobre o adultério feminino na Paris dos Setecentos, Rousseau, em *Júlia ou A Nova Heloísa*, testemunhou que

(...) as mulheres, por seu lado, não usam de rigor para com seus maridos e ainda não se observa elas os façam punir por imitar suas infidelidades (...) Tudo que concebi foi que entre a maioria das mulheres o amante é como um dos empregados da casa: se não faz seu “dever” é despedido e toma-se um outro(...) (ROUSSEAU, 1994, p.245).

A despeito de serem, aparentemente, maneiras excludentes de se apresentar a “virtude feminina”, o ceticismo e o “discurso teológico” puderam conviver em um mesmo romance. Dito de outra forma, em uma mesma obra que determinado autor duvidou da “virtude feminina”, pode, contudo, ter criado imagens de “mulheres virtuosas”. As *Jóias Indiscretas*, de Denis Diderot, é, no meu parecer, um exemplo lapidar. Ao mesmo tempo em que se vê neste romance uma virulenta ironia contra a “virtude feminina”, a personagem Sultana Mirzoza é tida como aquela que, dentre todas as mulheres, não possuía qualquer tipo de “delito” a ser questionado.

Em linhas gerais, tanto o ceticismo quanto o “discurso teológico” sobre a “virtude feminina” trazem, a meu ver, um “conservadorismo ilustrado” acerca do “tema” mulher. Aliás, um “duplo conservadorismo”. Um primeiro – o do ceticismo sobre a virtude nas mulheres – relacionado a uma “hostilidade” de certos iluministas contra determinadas emancipações femininas (intelectuais, sexuais, religiosas, por exemplo). Um segundo – o do “discurso teológico” que cria imagens de “mulheres virtuosas” – visível nas próprias características da mulher a ser criada. Ou seja: a mulher *casta, fiel, submissa*, “modelo” de *esposa e mãe*, enfim, a “mulher virtuosa” por excelência. Afinal, se o objetivo das Luzes foi, tal como proposto por Rouanet (1993, p.132) o de “(...) derrubar os altares e instalar no mundo o reino da razão (...) um mundo sem mitos, sem bruxas e sem fantasmas: um mundo desencantado, no sentido weberiano”, em diferentes situações, entretanto (especialmente quando o assunto se voltava ao feminino), os “altares”, nem sempre, foram ameaçados. Para ser mais preciso, o que se observa nos romances é uma crítica contundente contra certos avanços da mulher em espaços a elas antes vedados e a tentativa, travestida em um “discurso racional”, de restringir o agir feminino.⁷⁵

Pode-se dizer que a ideia de “virtude feminina” – especialmente, quando se propunha um “modelo de mulher virtuosa” – esteve calcada, para a Época das Luzes, em três pilares: a *manutenção da castidade*; o *cumprimento das “funções” de esposa e mãe*; e a *permanência*

⁷⁵ A esse respeito, Natalie Davis e Arlette Farge comentam que durante os séculos XVI ao XVIII “(...) os acontecimentos factuais e culturais, as fraturas religiosas, vão alterar o estatuto das mulheres, e, portanto, redesenhar os contornos da sua relação com o mundo (...) um campo de relações entre o feminino e o masculino constantemente marcado pelas transformações do mundo, ainda que determinado por uma relação de forças que nem sempre é favorável ao sexo feminino”. In: DAVIS, Natalie Zemon; FARGE, Arlette, op.cit, p.13.

da benevolência e doçura “tipicamente” femininas. Quase sempre, portanto, uma personagem feminina, tida por “virtuosa”, se escorou nestes três alicerces.

Somada aos atributos relacionados no parágrafo anterior, a “virtude feminina” poderia ser definida, também, como uma qualidade contrária ao “descontrole das paixões”. Crebillon Fils, em *O Silfo* (1730), parece concordar com tal assertiva. Em determinado momento da obra, o autor é explícito: a “virtude feminina” seria, basicamente, o controle das mulheres sobre seus próprios impulsos e, ainda, a obediência do “belo sexo” para com suas “obrigações”. O que fica evidente no diálogo estabelecido entre a protagonista do romance (a senhora de R***) e o Silfo:

- Mas o que é então – perguntei – que os homens entendem por virtude feminina?
- A resistência que as mulheres opõem aos desejos e que nasce da atenção que elas votam a seus deveres (FILS, 2001, p.48).

Portanto, além de casta, fiel ao marido e submissa ao que a “natureza” imputou ao seu sexo, a “mulher virtuosa” seria aquela que, diante de “situações corruptoras”, manteria (e saberia manter) uma postura condizente com a atribuição deste “status” (de “mulher virtuosa”). A propósito, a “virtude” para o Iluminismo foi, segundo Paul Hazard, o contrário das “paixões desenfreadas”. Este último atributo, entendido como “vício”:

O que é o vício e o que é a virtude? O vício, creio, não é outra coisa senão o excesso, o abuso, a má aplicação dos apetites, dos desejos, das paixões, que são naturais e inocentes, e inclusivamente úteis e necessários. A virtude consiste na moderação e no domínio, no uso e na aplicação desses apetites, desses desejos, dessas paixões, em conformidade com as regras da razão e, por conseguinte, muitas vezes em oposição aos seus impulsos cegos (HAZARD, 1974, p.219).

Entendendo “vícios” e “virtudes” dentro do proposto por Hazard, pode-se dizer que nos romances conviveram “mulheres virtuosas” e “mulheres viciosas”. Ambas, mencionadas pelas obras. As primeiras (“mulheres virtuosas”), quase sempre personificadas nas imagens das protagonistas. As segundas (“mulheres viciosas”) representadas por “mulheres comuns”, vulneráveis, pois, à “moda do século”. Por sinal, “as viciosas” foram bastante focalizadas pelas *Jóias Indiscretas*, de Diderot. Basta lembrar que o conteúdo deste romance girou, primordialmente, em torno de uma ideia central: a “virtude feminina” é submissa aos apelos dos sentidos. E para comprovar sua teoria, Diderot propôs silenciar a voz da mulher para “fazer falar” as suas “jóias”, ou seja, a genitália feminina. Assim, em um momento de reflexão, a mulher do romance, mais especificamente, a “jóia” de uma determinada personagem, confirmou que, verdadeiramente, “(...) a jóia leva uma mulher a fazer mil coisas

sem que ela perceba. Já reparei, mais de uma vez, que uma mulher que pensava estar seguindo a sua cabeça, na verdade estava obedecendo à sua jóia (...)” (DIDEROT, 1986, p.126). A propósito, um “lugar” (as “jóias”) onde as mulheres, segundo Diderot, não possuíam nenhum tipo de controle:

- (...) - Ora essa! Por onde, então, elas falarão? – exclamou Mangogul.
- Pela parte mais franca que há nelas e que está a par das coisas que você deseja saber. – Disse Cucufá.
- Por suas Jóias (DIDEROT, 1986, p. 22).

Como todo conceito, o de “virtude feminina” também possuiu seus significados. Construídos e reconstruídos historicamente. Seguindo Sahlins (1994, p.11), “(...) os significados são, em última instância, submetidos a riscos subjetivos, quando as pessoas, à medida que se tornam socialmente capazes, deixam de ser escravos de seus conceitos para se tornarem seus senhores”. A ideia de “mulher virtuosa” trazida por um romance medieval, por exemplo, não pode (e não deve ser) entendida enquanto uma imagem similar à trazida pelos romances da Época das Luzes. Sobre isso, a propósito, Denis Diderot já teria feito sua crítica. Em *Jóias Indiscretas*, o Sultão Mangogul repreendia a Sultana Mirzoza por esta aplicar a ideia de “virtude feminina”, baseada em leituras de romances (provavelmente, romances cavalheirescos), a uma realidade por ela – Mirzoza – vivida (o contexto do século XVIII): “(...) Isto prova, senhora – retrucou o sultão – quanto os romances a estragaram. A senhora viu neles heróis tão respeitáveis e princesas tão virtuosas que chegavam a ser tolos, e não pensou que estes seres só existiam na cabeça dos autores” (DIDEROT, 1986, p.306).

Nos romances aqui trabalhados, a “mulher virtuosa” (e, conseqüentemente, a própria “virtude feminina”) foi definida de diferentes formas: enquanto uma *quimera* (ou seja, a utopia de se existir alguma mulher que conseguia impor a razão à emoção): “(...) somos todas umas iguais às outras e agimos guiadas pelos mesmos princípios. (...) Ele criou na imaginação não sei que criatura ideal, uma quimera de mulher, um ser que é só razão” (DIDEROT, 1986, p.238); enquanto *algo já perdido*: “(...) mas, se é verdade que há poucos heróis para as pessoas que os vêem de perto, posso dizer também que, para os seus sofás, existem muitas poucas mulheres virtuosas” (FILS, 1992, p.28); e, por fim, enquanto uma *realidade possível*:

- (...) Ela era jovem e bela. (...) Por seu ar simples e modesto, pelo cuidado que tinha em fazer boas ações e escondê-las (...) Bem comportada sem constrangimento e sem vaidade (...) jamais a vi, por um instante, triste ou rabugenta. Sua virtude era doce e tranqüila (...) O seu espírito era naturalmente alegre (...) ela não falava mal de ninguém e, apesar disso, sabia divertir. (...) Sabia perdoar (...) Não se privava das coisas permitidas para somente se permitir, como Fatme, as coisas proibidas. A sua casa não tinha fausto, mas era conservada de maneira nobre (FILS, 1992, p.43).

O que seria, afinal, a “virtude feminina” para os romances? Pergunta ampla e de difícil resolução! No entanto, é possível aventar algumas hipóteses. A mais evidente: a “virtude feminina” seria, sobretudo, a postura da mulher que, diante de um contexto de transformações (especialmente, de comportamentos), valorizasse a *castidade*, a *fidelidade ao marido* e o respeito aos “papeis” que a natureza lhe outorgou (a *doçura maternal*, a *compaixão pelo próximo*, a *benevolência*, dentre outras). Uma virtude – é sempre bom ressaltar – pensada por um desejo (e um imaginário) masculino.

Na sequência deste capítulo, trabalharei com duas maneiras distintas de se pensar o conceito “virtude feminina”: as propostas por Rousseau e Voltaire. Ambas pautadas sobre os “três pilares” (já citados anteriormente) por onde se construiu, nos romances (ou, pelo menos, em sua grande maioria), a imagem da “mulher virtuosa”: a manutenção da *castidade*; o cumprimento das “*funções*” de esposa e mãe; e a permanência da *benevolência e doçura* “tipicamente” femininas.

3.2. A virtude na “mulher rousseuniana”: *Júlia, Sofia e Sra.de Wolmar*.

Em um único romance, a mesma personagem em duas representações distintas. Esta é Júlia d’Etange, a protagonista de *Júlia ou A Nova Heloísa*. Em um primeiro momento, a imagem da jovem dividida entre a paixão e o dever: “(...) Júlia está à beira do abismo, prestes a nele ver-se abatida pela desonra pública, pela indignação da família, pelas violências de um pai encolerizado e pelo seu próprio desespero” (ROUSSEAU, 1994, p.170). Posteriormente, a imagem da “mulher irrepreensível” que personificava o “modelo” de mãe e esposa: eis a Senhora de Wolmar. Representações que também ilustraram – de diferentes maneiras – a ideia de “mulher virtuosa” para Rousseau. Assim sendo, entendo ser coerente (e possível) trabalhar com as representações de Júlia e Senhora de Wolmar – e seus relacionamentos com a proposta de “virtude feminina” – de uma forma isolada. Início por Júlia.

De modo geral, Júlia não pode ser tida por uma “mulher virtuosa”. Pelo menos quando se tem em mente o que Rousseau pensou sobre este conceito. Para o filósofo genebrino, “(...) a palavra *virtude* vem de *força*; a *força* é a base da *virtude*; a *virtude* só pertence a um ser fraco por natureza e forte por sua vontade” (ROUSSEAU, 1999, p.535). Para ser considerada “virtuosa”, portanto, Júlia deveria ser “forte”. Uma força que, entretanto, não residia apenas em uma capacidade física. Mais precisamente, a “força” de Júlia estaria na

capacidade da personagem em resistir às investidas de Saint-Preux. Afinal, mesmo sendo mais fraca fisicamente, a mulher poderia possuir sobre o homem, segundo Rousseau, um grande poder: a capacidade constante de incitar os desejos masculinos: “(...) a natureza dotou a mulher com um poder de estimular as paixões do homem mais do que o poder do homem de satisfazer essas paixões” (ROUSSEAU, 1999, p.428). Todavia, este “poder” era algo *in potentia*. Para se tornar um “poder de fato”, a mulher deveria saber como usá-lo. Ou seja, sendo (ou fingindo ser) “moderada”, “tímida”, “modesta” quando das investidas masculinas (o que, de certa maneira, explica o uso da expressão *forte por sua vontade*). Uma situação bastante ilustrativa pode ser vista no romance *Emíle e Sophie ou Os Solitários*. Diante das constantes recusas de Sofia (sua esposa), Emílio se via enfraquecido diante desta:

Quis restabelecer os direitos de esposo, tão negligenciados por muito tempo; deparei com a mais invencível resistência (...) As dificuldades incendiavam meu coração e, para mim, superá-las era uma questão de honra. Jamais, talvez, após dez anos de casamento, após um esfriamento tão longo, a paixão de um esposo se acendera tão ardente e tão viva; jamais, durante meus primeiros amores, tinha vertido tanto pranto aos seus pés: foi tudo inútil, ela se manteve inflexível (ROUSSEAU, 2010, pp.36-37).

Entendendo, pois, a “virtude feminina” sob o ponto de vista da *força*, ou seja, da capacidade da mulher em resistir aos avanços masculinos, Júlia não pode ser, de fato, considerada “virtuosa”. Basta lembrar que, diante das investidas de Saint-Preux, predominou na personagem a ausência da modéstia, da castidade e da defesa. Júlia foi “derrotada” pelos ataques de seu amado e por suas próprias paixões. Uma decepção para Rousseau. Afinal, para o genebrino “(...) o amor nas moças é indecente e escandaloso e somente um marido pode autorizar um amante (...)” (ROUSSEAU, 1994, p.38). Em resumo: ao sucumbir, Júlia teria aliado à sua “fraqueza natural” uma fraqueza também “comportamental”.

Todavia, a “virtude feminina”, para Rousseau, vai além de uma simples resistência da mulher às investidas masculinas. A “mulher virtuosa” seria, dentro de um pensamento rousseauiano, aquela que aliasse às suas ações, uma perfeita observação das “leis naturais” outorgadas ao seu sexo. Como se a “virtude feminina” fosse a aplicabilidade, em atitudes, de pretensas leis que a natureza “prescreveu” às mulheres. Leis que deveriam ser respeitadas nos diferentes “papéis sociais” (mais precisamente, os “papeis” de filha, esposa e mãe) que a mulher desempenharia ao longo de sua vida. Neste rol de “normas a serem seguidas” estariam, por exemplo, *a castidade, a fidelidade conjugal, a submissão ao homem, a doçura de caráter, a relação afetiva com os filhos, a obediência aos pais*, como diferentes características de uma “mulher virtuosa”.

A propósito, dentre as “qualidades” acima listadas, pode-se dizer que pelo menos duas – especificamente, a castidade e a obediência aos pais – também testemunharam contra a “virtude” de Júlia. Afinal, a personagem – ao não se fazer “forte por sua vontade” – deixou-se deflorar. Um defloramento, por sinal, realizado antes do casamento (infringindo, pois, importantes convenções sociais) e com um homem não aceito pelos pais da protagonista. Ao ser deflorada, portanto, Júlia não apenas deixou de ser (e se fazer) “forte por sua vontade” como também desobedeceu a uma “lei da virtude rousseuniana”, ou seja, a jovem que deveria permanecer virgem até o seu casamento (afinal, *somente um marido pode autorizar um amante*). E ainda: uma vez deflorada, Júlia colocou os pais em risco de um escárnio público o que, conseqüentemente, a fez infringir uma “segunda lei”: a virtude enquanto uma *obediência aos pais*.

De fato, quando se observa a personagem Júlia é possível entender o valor da castidade para se determinar – nos moldes rousseunianos – o que viria a ser uma “jovem virtuosa”. Não por acaso, Rousseau, ao pensar Sofia, a imagem da “mulher ideal” para Emílio, fez questão que esta “jurasse” que se manteria casta: “(...) Sofia será casta e honesta até o último suspiro; ela jurou-o no fundo de sua alma e o jurou numa época em que já sentia quanto custa cumprir tal juramento; jurou-o quando devera faltar ao compromisso, se seus sentidos tivessem sido feitos para dominá-la” (ROUSSEAU, 1999, p.476).

“(...) jurou-o quando devera faltar ao compromisso, se seus sentidos tivessem sido feitos para dominá-la”. Rousseau pareceu reconhecer a força das “paixões” na juventude. Demonstrou as dificuldades para uma jovem se manter “casta e honesta”. No entanto, diferentemente de Júlia, Sofia conseguiu. Pelo menos, em sua juventude (segundo Rousseau, “Sofia não chega a ter dezoito anos”⁷⁶). Enquanto uma jovem, portanto, Sofia foi “virtuosa”. Afinal, os seus sentidos não a dominaram. Júlia, ao contrário, não teria sido. Não em sua plenitude. E Rousseau – a despeito de parecer compreender as dificuldades para uma jovem se manter casta – não se furtou em punir Júlia. Ao ter se deixado deflorar por Saint-Preux, a personagem experimentou grandes tristezas. A principal delas, a morte da mãe. A senhora d’Etange, ao saber que sua filha não mais era virgem, sucumbe com a notícia. O “recado” trazido pela punição é evidente: a mulher, jovem ou não, está presa a obrigações. Tanto para com sua “natureza”, quanto para com pais e sociedade. Pela voz do Senhor d’Etange (não estaria aí a própria voz de Rousseau, se portando enquanto um “porta-voz” das expectativas do público?), a cobrança contra Júlia: “(...) minha filha! respeita os cabelos brancos de teu

⁷⁶ Ibidem, p.540.

infeliz pai, não o façás descer com dor ao túmulo, como aquela que te carregou em seu seio. Ah! Queres matar toda tua família?” (ROUSSEAU, 1999, p.308).



Imagem 91. *“Somente um marido pode autorizar um amante”.* Na imagem, a senhora d’Étange (mãe de Júlia), consegue ler as cartas que Saint-Preux enviava à sua filha. Em uma delas (que aparece em uma de suas mãos), a zelosa mãe (já desfalecida) descobre que Júlia – ainda solteira – não era mais virgem.

Júlia, além de não ter sido “forte por sua vontade”, casta e obediente aos pais, não foi também “senhora de suas emoções”. E neste sentido – o de ser “refém de suas paixões” – a personagem, mais uma vez, não pode ser tomada como a imagem de uma “jovem virtuosa”. As próprias emoções de Júlia, afinal, testemunham contra a “virtude” da protagonista. Curioso notar que, no “momento de apresentação” de Júlia d’Étange, Rousseau (utilizando-se da voz de Saint-Preux) teria descrito a personagem como alguém imune aos “desejos incontroláveis”: “(...) celeste Júlia; contentai-vos em encantar nossos sentidos e absolutamente não estais em

guerra com os vossos. Parece que as paixões humanas estão abaixo de uma alma tão sublime e, como tendes a beleza dos Anjos, tendes sua pureza” (ROUSSEAU, 1994, p.62). Ledo engano! Júlia não era “celeste”, não foi dona de suas paixões e, tampouco “virtuosa”. De certa forma, Júlia foi uma “aparência”. A aparência da jovem doce, que aliava tal “doçura” a um comportamento “virtuoso”. Uma aparência que poderia seduzir observadores mais atentos. Roanet, por exemplo, descreveu Júlia como sendo a imagem da jovem “(...) racional, culta, madura e responsável” (ROUANET, 1993, p.169). Culta, sem dúvida. Em breve, este aspecto será abordado. Racional, madura e responsável? Não há porque descrevê-la de tal maneira. Estas características não pertencem a Júlia. São atributos da Senhora de Wolmar.

Afinal, onde esteve a “razão” de Júlia? Não teria ela sacrificado sua virgindade sob o interdito dos pais e da sociedade? Faço menção ao defloramento porque a própria Júlia o colocou como “motivo principal” pelo qual a razão nasce nas mulheres. Júlia admitiu que se a natureza dotou as mulheres com a razão foi, sobretudo, para defender uma “pureza virginal”. Por esse motivo, a propósito, a razão viria mais cedo no sexo feminino:

Confesso que sou a mais jovem, mas nunca observastes que, se a razão geralmente é mais fraca e apaga-se mais cedo nas mulheres, ela também é formada mais cedo, como um frágil girassol cresce e morre antes de um carvalho? Encontramo-nos, desde a primeira idade, carregados de um penhor tão perigoso que o cuidado em conservá-lo desperta cedo em nós o julgamento e sentir profundamente todos os riscos que nos fazem correr é um excelente meio de bem ver as conseqüências das coisas (ROUSSEAU, 1994, p.64).

Júlia é culta, não é racional. Júlia é, por assim dizer, a imagem da passionalidade. Clara, a grande amiga de Júlia é quem chega a esta conclusão. Ambas, Clara e Júlia, imagens de jovens cultas, porém “não racionais”. Em Clara, o estouvamento seria o “grande inimigo” de sua razão. Em Júlia, o coração:

(...) Quando digo *nós*, tu me compreendes, é sobretudo de ti que falo, pois quanto a mim a Ama sempre me disse que em mim o estouvamento substituiria a razão, que nunca teria espírito para saber amar e que era demasiadamente louca para poder um dia fazer loucuras. Minha Júlia, toma cuidado contigo, quanto mais ela vaticinava sobre tua razão, mais temia por teu coração (...) (ROUSSEAU, 1994, p.55).

De certa forma, a razão é mais um atributo que testemunha contra a “virtude” de Júlia. Ora, não seria a “jovem virtuosa” aquela que auxilia a razão na defesa da virgindade? Por sua vez, a “jovem viciosa” não seria aquela que se aliava às “paixões” contra a razão e, conseqüentemente, contra seu próprio “penhor” (ou seja, a virgindade)? Embora já citado,

entendo que se faz necessário, novamente, lembrar a definição de “vício” e “virtude” trazida por Hazard:

O que é o vício e o que é a virtude? O vício, creio, não é outra coisa senão o excesso, o abuso, a má aplicação dos apetites, dos desejos, das paixões, que são naturais e inocentes, e inclusivamente úteis e necessários. A virtude consiste na moderação e no domínio, no uso e na aplicação desses apetites, desses desejos, dessas paixões, em conformidade com as regras da razão e, por conseguinte, muitas vezes em oposição aos seus impulsos cegos (HAZARD, 1974, p.219).

A despeito de “falhar” em suas “virtudes”, Júlia conhecia suas “obrigações” para com elas. Por sinal, recebeu uma educação para conhecê-las: “(...) fui educada dentro de máximas tão severas que o mais puros dos amores parecia-me o auge da desonra. Tudo me ensinava ou me fazia crer que uma moça sensível estaria perdida após a primeira palavra terna que lhe escapasse da boca (...)” (ROUSSEAU, 1994, p.60). O que, de certa maneira, aumenta o peso dos seus erros. Júlia sabia, por exemplo, o “caminho” que deveria seguir para ser vista como “virtuosa”. Tinha consciência que sua força (afinal, “(...) a palavra *virtude* vem de *força*; a força é a base da virtude”), estava na resistência às investidas masculinas contra sua castidade. Conversou sobre isso com Saint-Preux, a propósito:

Lembras-te que ao ler tua *República*, de Platão, discutimos outrora sobre este ponto da diferença moral dos sexos? Persisto em minha opinião de então e não saberia imaginar um modelo comum de perfeição para dois seres tão diferentes. O ataque e a defesa, a audácia dos homens, o pudor das mulheres não são convenções como pensam teus filósofos mas instituições naturais que é fácil explicar e das quais se inferem facilmente todas as outras distinções morais (...) Uma mulher perfeita e um homem perfeito não devem se assemelhar nem de alma, nem de rosto (...) (ROUSSEAU, 1994, p.124).

Diante destes conhecimentos, predominou em Júlia a vitória das “paixões” sobre a “virtude”. O que poderia, então, justificar tal derrota? Afinal, Júlia não perdeu sua “virtude” por ser dominada pela superstição. Júlia não vivia a mesma situação de Eradice. Esta última, a imagem da jovem ingênua diante das malícias de um padre devasso. O defloramento, ou seja, a “perda da força” diante das investidas masculinas não foi, no caso de Eradice, uma escolha. Diferente de Júlia que “(...) escolhe conscientemente dormir com Saint-Preux, desafiando todos os interditos sociais (...)” (ROUANET, 1993, p.169). A derrota da “virtude” em Júlia também não deve ser comparada ao defloramento de Cécile Volanges. Ao contrário desta última, Júlia não esteve trancafiada em um claustro (com uma “educação restrita”, portanto) e, tampouco, se rendeu às “habilidades” de um “talentoso” sedutor. Saint-Preux, o “algoz” da “virtude” de Júlia, é (a despeito de possuir conhecimentos filosóficos) a imagem do jovem imaturo e fraco. Não por acaso, Júlia e Clara admitiram que “dirigiam” as ações deste

personagem: “(...) Adquirimos um tão forte hábito de dirigi-lo que somos um pouco responsáveis por ele diante de nossa própria consciência e, até que sua razão esteja completamente livre, devemos substituí-la” (ROUSSEAU, 1994, p.379). Somado a tudo o que foi dito neste parágrafo, existe ainda o fato de Júlia ser descrita como alguém que possuía um entendimento sobre as formas utilizadas, por certos homens, para ludibriar uma mulher. Inclusive, o uso de romances. Em uma carta direcionada a Saint-Preux, Júlia afirmou que

De fato, usar o caminho da instrução para corromper uma mulher é, de todas as seduções, a mais condenável e querer enternecer a própria amante com a ajuda de romances é ter em si mesmo muito poucos recursos. Se, em vossas aulas, tivésseis dobrado a filosofia no sentido de vossas intenções, se tivésseis procurado estabelecer máximas favoráveis ao vosso interesse, querendo enganar-me, ter-me-íeis em breve aberto os olhos; mas a mais perigosa de vossas seduções é a de não usá-las (ROUSSEAU, 1994, p.69).

Júlia não conseguiu ser “virtuosa” – caso se entenda “virtude” dentro dos paradigmas rousseauianos – por suas próprias escolhas. Nobre letrada, a personagem adotou posturas (a rebeldia contra as determinações paternas e o defloramento por sua própria escolha, por exemplo) que colidiam com tudo que Rousseau preconizava a uma jovem mulher (obediência e virgindade). E, conforme visto mais acima, Júlia pagou o preço por isso (particularmente, com a morte de sua mãe). No “castigo” dado a personagem, Rousseau se “justificava” (de uma forma um tanto conservadora, é verdade), diante do público leitor. Mais precisamente, se posicionando contra uma proposta de emancipação feminina que Júlia, de certa maneira, personificou. Dito de outra forma, se Rousseau apresentou ao público uma jovem mulher que entre o respeito às convenções e a vontade de se entregar ao amor e ao sexo, preferiu esta segunda opção, não se furtou, todavia, em condenar tal escolha.

Além de seus próprios erros, é possível encontrar outra explicação, assim entendo, para a “derrota da virtude” em Júlia. E para a consecução de tal objetivo, é preciso ter em mente que a personagem, segundo o próprio Rousseau, foi imaginada para “instruir os leitores”. Dito de outra forma, os erros de Júlia serviriam como uma advertência ao público. Feminino, principalmente: “(...) Essa coletânea, com seu gótico tom, convém melhor às mulheres do que os livros de filosofia. Ela pode mesmo ser útil àquelas que, numa vida desregrada, conservam algum amor pela honestidade” (ROUSSEAU, 1994, p.24). Ora, se Júlia foi criada para “instruir pelos vícios”, não seria a senhora de Wolmar a personagem imaginada para “instruir pela virtude”? Dito de outra maneira: não seria a derrota de Júlia um “mal necessário” para demonstrar os problemas trazidos às moças que renegam a “virtude”? Sendo mais direto, acredito que uma das razões para não se ver em Júlia a imagem da “mulher virtuosa” esteja no próprio fato deste papel a ela não caber em *Júlia ou A Nova Heloísa*. Em

linhas gerais, pode-se dizer que a senhora de Wolmar foi a “virtude” que Júlia não conseguiu ter. Os erros de Júlia, a “instrução pelo vício”. As escolhas da senhora de Wolmar, a “instrução pela virtude”.

Portanto, nem Júlia, nem Clara, nem Sofia. Foi na senhora de Wolmar que se viu, de fato, a imagem da “mulher virtuosa” rousseuniana. Senhora de Wolmar, a mãe zelosa, a esposa doce e submissa, o “modelo” da mulher fiel. Difícil acreditar que a “virtuosa esposa” do Sr.de Wolmar pode um dia ser Júlia! Não por acaso, Rousseau, em determinado momento do romance, excluí o nome de solteiro desta “mãe exemplar”. De Júlia, restavam (e deveriam restar) apenas as lembranças dos erros anteriormente cometidos. E elas apareceram. Quase sempre quando esta “casta esposa” olhava para seu marido. Uma recordação dolorosa para uma “mulher virtuosa”. Uma dor que se percebe em suas palavras: “(...) Não, não posso suportar essa situação horrível; nunca estou sozinha com esse homem respeitável sem estar prestes a cair de joelhos diante dele, a confessar-lhe minha falta e a morrer de dor e de vergonha a seus pés” (ROUSSEAU, 1994, p.352).

“(...) a confessar-lhe minha falta e a morrer de dor e de vergonha a seus pés”. Uma “mulher virtuosa” não suportará o peso dos seus erros passados. Rousseau já vaticinava sobre isso em *Emílio ou Da Educação*. Afinal, a manutenção da castidade seria, para a mulher em sua juventude, a garantia de uma consciência tranquila em tempos vindouros. E a jovem Júlia não se fez “forte por sua vontade”. É justo, portanto, que a senhora de Wolmar viesse a ser “assombrada” por tais lembranças. Em suma: as *paixões desmedidas*, a *entrega desenfreada aos desejos*, a *volúpia impensada*: “delícias” de um momento. O *sexo no “momento certo”*, a *valorização da castidade*, o *respeito pela razão*, o *amor pela “virtude”*: “delícias” de toda uma vida:

A castidade deve ser sobretudo uma virtude deliciosa para uma mulher que tem beleza da alma (...) As privações são passageiras, mas o prêmio é permanente. Que gozo para uma alma nobre, que orgulho da virtude unida à beleza! Imaginai uma heroína de romance, ela desfrutará volúpias mais requintadas que as Laíses e as Cleópatras; e quando sua beleza não for mais, sua glória e seus prazeres ainda subsistirão; ela saberá gozar do passado (ROUSSEAU, 1994, p.469).

“(...) ela saberá gozar do passado”. Não, não saberá. Júlia errou e a lembrança dos seus erros foi sua “herança”.

O casamento: eis o responsável pelo surgimento da senhora de Wolmar. Através dele, seria possível observar a “vingança” da virtude sobre as “paixões”. Se Júlia – a jovem solteira – foi passional, a senhora de Wolmar – a honesta esposa – amará a virtude. Com a

senhora de Wolmar, portanto, um novo começo. Uma nova personagem. Uma nova proposta de “mulher virtuosa”. O casamento libertou Júlia - escrava dos seus sentidos e vítima de suas “paixões” - e fez surgir uma “mulher livre” com o nome de senhora de Wolmar: “(...) Meu casamento fez-me experimentar algo semelhante ao que procuro explicar-vos. Este laço tão temido liberta-me de uma servidão muito mais temível e meu esposo, por isso, se me torna mais caro por ter-me devolvido a mim mesma” (ROUSSEAU, 1994, p.321).

O casamento foi também, em boa medida, o preço a ser pago para uma reconciliação entre Júlia e o público. Afinal, ao se entregar a Saint-Preux, Júlia não somente negligenciou as “normas” da natureza como também negligenciou uma convenção (a virgindade até o casamento). Com o matrimônio, portanto, veio uma “segunda chance”. E agora, sob os olhares (e proteção) do público. A propósito, se os erros de Júlia com Saint-Preux foram cometidos longe deste “olhar”, o nascimento da senhora de Wolmar terá o mesmo público como testemunha. Que se perceba: na ilicitude, a ausência pública. No “resgate da virtude”, o desejo de uma presença pública:

O público é, de uma certa forma, garantia de uma convenção feita em sua presença, e pode-se dizer que a honra de uma mulher pudica está sob a proteção especial de todas as pessoas de bem. Assim, quem quer que ouse corrompê-la peca, em primeiro lugar, porque a faz pecar e porque se partilham sempre os crimes que se faz cometer; peca ainda diretamente ele mesmo porque viola a fidelidade pública e sagrada do casamento, sem o qual nada pode substituir na ordem legítima das coisas humanas (ROUSSEAU, 1994, p.317).

É importante notar, no trecho acima, a importância dada ao enlace matrimonial. A relação entre o “olhar público” e a manutenção de uma fidelidade conjugal é também evidente. O que, de certa forma, contrasta com a descrição do casamento e da relação conjugal feita em alguns romances. Inclusive, na própria *Júlia ou A Nova Heloísa*. Em viagem, Saint-Preux relatou que o casamento, para alguns casais parisienses, não passava de

(...) um sacramento que não tem a força dos mesmos contratos civis: parece ser apenas o acordo de duas pessoas livres que concordam em morar juntas, em usar o mesmo nome, em reconhecer os mesmos filhos, mas que não possuem, quanto ao mais, nenhuma espécie de direito uma sobre a outra: e um marido que tivesse a idéia de controlar aqui a má conduta de sua mulher não excitaria menor número de comentários do que aqueles que, entre nós, suportasse a desordem pública da sua (ROUSSEAU, 1994, p.245).

Não obstante ter sido o *meio* pelo qual fez surgir a imagem da senhora de Wolmar, o casamento foi também o *locus ideal* por onde a personagem deveria demonstrar suas virtudes. Haja vista que três grandes atributos de uma “mulher virtuosa”, nos moldes rousseauianos, estariam (ou deveriam estar) presentes na imagem da mulher casada: a *castidade*, a

obediência ao esposo e o zelo maternal. Assim, seria através do enlace matrimonial que a senhora de Wolmar exerceria o seu “papel” de esposa casta, de mulher submissa ao homem e de mãe extremosa. E uma vez realizando a contento estes “papeis”, a senhora de Wolmar, diante do “testemunho público” (afinal, *o público é, de uma certa forma, garantia de uma convenção feita em sua presença*) e de sua própria família, poderia confirmar a “virtude” que Júlia teria renegado.

A senhora de Wolmar foi, de fato, uma “mãe exemplar”. Uma maternidade que não se restringiu apenas ao cuidado diário com os filhos. O zelo materno da senhora de Wolmar atingiu as diferentes minúcias. Desde o comportamento dos filhos à mesa até o limite da conversação de uma criança. A um leitor mais atento (e com certo conhecimento das obras de Rousseau) é possível, inclusive, perceber, nas falas da senhora de Wolmar sobre a educação dada aos filhos, um retorno ao que Jean-Jacques propunha na educação de Emílio, em *Emílio ou Da Educação*. Com uma diferença importante, no entanto: a educação materna, especialmente quando se trata da educação de filhos homens, estaria restrita somente à infância. Da juventude até a fase adulta “mãos mais dignas” (ou seja, masculinas) deveriam completar o trabalho. Uma “mulher virtuosa” compreenderia isto. Saber que seu “papel” era de preparar os filhos para receber uma educação e não para educá-los em sua completude. Afinal, uma mãe que respeita a “virtude” não afrontaria as leis que a natureza outorgou ao seu sexo. Uma “mãe virtuosa” saberia o seu lugar e os limites de suas “funções”. Eis o pensamento rousseauiano sobre a maternidade. Um pensamento que a senhora de Wolmar soube assumir com extremo rigor. Bastante elucidativo é o trecho que se seguirá. Nele é possível perceber algumas das mais importantes “virtudes” da mulher casada: a *submissão ao homem, o zelo materno e a adequação do agir feminino com as leis impostas pela natureza a este sexo*. Que se note também uma importante diferença: a transformação de uma personagem. Dito de outra forma, a mudança do passional em Júlia para um comportamento casto, submisso, equilibrado, enfim, “virtuoso”, na imagem da senhora de Wolmar:

Mas há um longo caminho dos seis anos aos vinte; meu filho não será sempre criança e, à medida que sua razão comece a nascer, a intenção de seu pai é de realmente a deixar exercer. Quanto a mim, minha missão não vai até lá. Alimento crianças e não tenho a presunção de querer formar homens. Espero, disse, olhando seu marido, que mãos mais dignas se encarregarão desse trabalho. Sou mulher e mãe, sei manter-me em meu lugar. Ainda uma vez, a função de que estou encarregada não é de educar meus filhos mas de prepará-los para serem educados (ROUSSEAU, 1994, p.499).

Jean-Jacques educou Emílio quando este era uma criança. Ou seja, embora não conveniente, um homem pode bem educar o indivíduo em seus primeiros anos de vida. A

contrapartida, no entanto, dificilmente pode ser realizada. A educação materna de uma criança do sexo masculino deveria ir, no máximo, até aos seis anos. A partir deste momento, ou seja, quando a *razão* começasse a brotar, a mulher se recolheria a um “papel coadjuvante”.

Além de ter ilustrado qual seria o “dever materno” na educação dos filhos, a senhora de Wolmar demonstrou ainda que, para Rousseau, a função de uma “mãe virtuosa” – além de preparar o filho para a educação – seria também a de servir como uma espécie de “ponte” entre o rigor masculino e os encantos infantis. Todavia, isto ainda não seria o mais importante. A “mulher virtuosa”, exercendo o seu “papel” de mãe, deveria trazer sempre ao marido a segurança de que aquele filho seria, de fato, o seu filho: “(...) as mães servem de ligação entre os filhos e os pais, só elas os fazem amá-los e lhes dão confiança de considerá-los seus. Quanta ternura e cuidado não precisam para manter a união em toda a família!” (ROUSSEAU, 1994, p.428).

Portanto, a “virtude” da senhora de Wolmar – aliás, uma de suas virtudes – esteve em bem exercer o seu “papel” de mãe. Sem dúvida, a importância da maternidade para a formação de uma imagem de “mulher virtuosa” foi, para o pensamento rousseauiano, deveras importante. Entendo que isto possa ser explicado por duas principais razões. A primeira, pela própria história de vida do genebrino. Basta lembrar que Rousseau, durante sua infância, não possuiu o carinho materno (sua mãe morreu pouco tempo depois ao seu nascimento). Logo, não surpreende que o filósofo genebrino tenha sido tão incisivo em relacionar a “virtude feminina” ao bom desempenho de um “papel” de mãe. Como se, por exemplo, na senhora de Wolmar estivessem depositadas todas as características que Rousseau não pode ter em sua própria progenitora.

Uma segunda possibilidade para explicar o empenho de Rousseau em relacionar a “virtude feminina” com a função materna, reside, a meu ver, no próprio contexto setecentista. Um contexto criticado, dentre outras coisas, pelo grande número de adultérios, pelo desleixo materno para com a educação dos filhos e, sobretudo, por uma ineficiência das mães em educarem seus filhos para a “virtude” (no caso da mulher, uma “educação virtuosa” seria aquela voltada, basicamente, para o preparo da vida conjugal, doméstica e casta). Uma situação que parecia incomodar diferentes filósofos. Diderot, por exemplo, em *Jóias Indiscretas*, teceu um virulento comentário sobre este assunto:

(...) a senhora não vê qual é hoje a educação que está na moda? Quais os exemplos que os jovens recebem de suas mães? E como metem na cabeça de uma mulher bonita o preconceito de que encerrar-se no seu lar, tomar conta de casa e contentar-se com o seu esposo é ter uma vida lúgubre, morrer de tédio e enterrar-se viva? (DIDEROT, 1986, p.179).

Além do bom desempenho da “função” materna, a “mulher virtuosa” deveria ser fiel. Fidelidade devida não apenas ao marido. Mas também aos pais, às convenções e a sua própria natureza. Mais do que isso: a mulher deveria ser reconhecida publicamente como tal. Não bastava, portanto, apenas a certeza íntima. Deveria também existir um reconhecimento público: “(...) Não basta portanto que a mulher seja fiel e sim que assim seja julgada por seu marido, por seus próximos, por todo mundo; importa que seja modesta, atenta, reservada, e que apresente aos olhos de outrem, como aos seus próprios, o testemunho de sua virtude” (ROUSSEAU, 1999, p.429). Neste aspecto, Júlia falhou. Foi infiel a sua natureza (a virgindade nas moças), a sua sociedade e aos seus pais. Sofia, como se verá mais adiante, também falhou. E a senhora de Wolmar, falharia?

Não restam dúvidas que Rousseau testou esta “casta personagem”. Saint-Preux (a imagem viva dos erros cometidos por Júlia) foi inserido no “reino” da senhora de Wolmar. Um “reino” onde imperava a “virtude” em sua forma mais plena. Um reino que tinha o público como testemunha. Assim, em determinado momento da obra, as paixões passadas começaram a provocar uma virtude presente. Como se Júlia viesse se certificar de sua “morte”. No final do romance, uma última tensão. Especificamente, entre a “jovem passional” e a “mulher virtuosa”. Sim, Júlia ainda estava viva! O amor por Saint-Preux esteve presente (e escondido) também na senhora de Wolmar. Esta “mulher virtuosa”, ela própria, confessou. Mas não sucumbiu. Era preciso que a virtude, entendida como controle dos sentimentos (ser “forte por sua própria vontade”), dominasse as paixões. Decerto, a permanência do amor por Saint-Preux, na consciência da “irrepreensível” senhora de Wolmar, foi, de fato, a vitória do coração sobre a razão. Mas não uma vitória das “paixões” sobre a virtude. Afinal, a senhora de Wolmar soube respeitar suas obrigações de “mulher virtuosa”: foi casta, foi submissa, foi mãe zelosa, foi fiel ao marido. Por mais difícil que tivesse sido. Falando a Saint-Preux, a senhora de Wolmar pareceu admitir esta dificuldade. Mas não sem antes se orgulhar da vitória de sua virtude: “(...) Se o coração (...) vos escolheu, isso foi meu tormento e não meu crime. Fiz o que tive de fazer, fica-me a virtude sem mácula e ficou-me o amor sem remorsos” (ROUSSEAU, 1994, p.634).

Não haveria tempo para que a senhora de Wolmar mudasse de postura. O corpo estava morrendo. As paixões só seriam confessadas. Não mais seriam vividas. O amor por Saint-Preux? Existia, de fato. Mas não para ser vivido em um reino habitado pela virtude. Era preciso que a senhora de Wolmar morresse para que o amor entre Júlia e Saint-Preux pudesse ser novamente vivido. Em uma “morada eterna”, contudo: “(...) Não, eu não te deixo, vou esperar-te. A virtude, que nos separou na terra, unir-nos-á na morada eterna. Morro nesta doce

espera. Sou por demais feliz por comprar, ao preço de minha vida, o direito de amar-te sempre sem crime e de to dizer ainda uma vez” (ROUSSEAU, 1994, p.636).

“O físico sempre governa o moral”... Se a moral se admite falha, o físico pagará por isso. Júlia não poderia voltar a viver na senhora de Wolmar. O público não aceitaria tal afronta. Afinal, foi testemunho de uma união (o casamento) que deveria ser permanente. Senhora de Wolmar morre. E com ela, a possibilidade de um novo “reinado de Júlia”.



Imagem 13. Na ilustração de Moreau “Le jeune”, o momento da morte da senhora de Wolmar. No detalhe, Clara concede um último amparo à sua amiga.

Sofia. A imagem da “mulher ideal”. Idealizada, a propósito, em quase todos os seus atributos. Até naqueles em que não possuía uma “perfeição” (a erudição e a beleza física) serviram, no final das contas, para tornar a personagem – nos moldes rousseauianos – ainda mais perfeita. Sofia não é bela? Para Rousseau, isso não importava. De acordo com o genebrino “(...) se a extrema feiúra não fosse asquerosa, eu a preferiria à extrema beleza; pois, tornando-se uma e outra nulas para o marido dentro de pouco tempo, a beleza vira inconveniente e a feiúra vantagem” (ROUSSEAU, 1999, p.491). De fato, a jovem Sofia não foi imaginada para ser bela ou erudita. Foi criada para respeitar a virgindade, para ser submissa ao homem (primeiro ao pai, depois ao marido), para ser uma “filha exemplar” e para se tornar uma mãe estimada. Enfim, Sofia foi pensada para ser a imagem da “mulher virtuosa”. Não de uma “virtude” trazida pela necessidade de reparar erros pretéritos. Esta foi a

virtude da senhora de Wolmar. Sofia não “adquiriu” a virtude. Já teria nascido amante deste “belo atributo”. Sofia

(...) ama a virtude; este amor tornou-se sua paixão dominante. Ama-a porque nada é mais belo que a virtude; ama-a porque a virtude faz a glória da mulher e que uma mulher virtuosa se lhe afigura igual aos anjos; ama-a como o único caminho da verdadeira felicidade, porque não se vê senão miséria, abandono, desgraça, opróbrio, na vida de uma mulher desonesta; ama-a, enfim, porque é cara a seu respeitoso pai, a sua doce e digna mãe (ROUSSEAU, 1999, p.476).

Emílio, o feliz marido desta “mulher virtuosa”, soube aproveitar os doces momentos por ela oferecidos. A virtude de Sofia não estava apenas na castidade ou na submissão. Estava também no poder de encantar os sentidos de seu esposo. Uma união feliz entre dois jovens “virtuosos”! Não se tratava mais de Júlia e Saint-Preux. Tratava-se de Emílio e Sofia. Tratava-se de uma união onde as “santas leis da virtude” se faziam soberanas.

(...) amei Sophie antes mesmo de conhecê-la; este amor preservava meu coração das armadilhas do vício, trazia-lhe o gosto das coisas belas e honestas, gravava nele com traços indeléveis as santas leis da virtude. Quando vi, enfim, o belo objeto do meu culto, quando senti o império daqueles encantos, tudo o que pode entrar de doce, de lindo numa alma, penetrou a minha com um maravilhoso sentimento que nada pode expressar. Dias queridos dos meus primeiros amores, dias deliciosos, quem dera pudessem recomeçar sem cessar e preencher todo o meu ser! Eu não iria querer outra eternidade (ROUSSEAU, 2010, p.27).

Como toda “mulher virtuosa”, Sofia amou seus pais. Talvez por essa razão tivesse sentido tanto a perda da mãe. Mesmo que esta, ao contrário da progenitora de Júlia, não tivesse morrido por decepções causadas pela própria filha. Sofia foi uma boa filha. Foi também uma mãe extremosa. Um zelo que se percebe na dor da perda de uma filha querida. Uma dor que transformava a doçura de Sofia em uma constante amargura:

(...) nada podia estancar seu pranto; a morte de sua filha lhe fez sentir mais intensamente a de sua mãe: chamava sem cessar uma e outra, gemendo; fazia ressoar seus nomes e seus próprios lamentos em todos os lugares onde outrora recebera seus carinhos inocentes: todos os objetos que as traziam à lembrança tornavam mais amargos seus sofrimentos; resolvi afastá-la destes tristes lugares (ROUSSEAU, 2010, p.29).

“(...) resolvi afastá-la destes tristes lugares”. Uma decisão infeliz de Emílio. Rousseau, o “mestre”, não mais o acompanhava. Talvez com seu preceptor ao lado, Emílio tivesse repensado sua decisão. Mas Emílio e Sofia estão sós: “(...) Rousseau vai pôr seus heróis à prova implacável da realidade (...) Solitários, Émile e Sophie errarão no mundo(...)” (COSTA, 1994, p.12).

Mesmo em uma “implacável realidade”, a “virtude” de Sofia permanecia inatacável. Nem a morte da mãe ou da filha a fizeram deixar de ser “virtuosa”. Amarga, sem dúvida. Entregue aos vícios? Ainda não. Todavia, ao “comportamento virtuoso” de Sofia, um último desafio: *a presença na cidade*. Um ambiente onde, dentre as mulheres, os vícios seriam as regras e as virtudes uma exceção. Montesquieu, já em 1721, escrevia com desolação sobre as virtudes das mulheres européias: “(...) Mas que posso eu pensar das mulheres da Europa? A arte de compor a cútis, os adornos com que se enfeitam, os cuidados que tomam com sua pessoa, o desejo contínuo que têm de agradar, tudo isso profana a sua virtude e ofende a seus esposos” (MONTESQUIEU, 1991, p.53). Quatro décadas mais tarde, o discurso de Montesquieu se repete em Rousseau:

(...) onde quer que os bons costumes sejam valorizados, as infidelidades das mulheres desonram os maridos; mas também é certo que em todas as grandes cidades e onde quer que os homens mais corrompidos se julguem os mais esclarecidos, esta opinião é vista como ridícula e pouco sensata (ROUSSEAU, 2010, p.53).

Conforme visto anteriormente, o casamento era, para Rousseau, uma convenção necessária para manter (e fazer surgir) a virtude. A personagem da senhora de Wolmar é, sobre isso, paradigmática. Por sua vez, a cidade seria, ao contrário, um importante “meio corruptor” da virtude. E, surpreendentemente, Sofia confirmou isso. Nesta personagem, todo pessimismo de Rousseau pelos centros urbanos foi admitido. Afinal, Sofia não teria suportado (ou não estaria preparada para suportar) um ambiente onde imperava uma vida tumultuosa, as falsidades humanas e, em boa medida, o deboche contra a virtude. O “comportamento virtuoso” de Sofia não seria, portanto, “adequado” para as cidades. Em linhas gerais, não estaria “na moda”. A cumplicidade entre Emílio e Sofia? Provavelmente, um motivo de riso.

Na cidade, portanto, as virtudes de Sofia foram sendo corrompidas. Primeiro, em sua função de “mãe amorosa” e “esposa dedicada”. Emílio, com uma profunda tristeza, revelava que tanto ele, quanto Sofia, deixaram se levar pela vida tumultuosa da cidade. Com tantos objetos a serem observados, o principal teria sido esquecido: os compromissos que requer um casamento. Sofia, de certo, se envergonharia do comportamento de Júlia (a perda da virgindade antes do enlace matrimonial). Entretanto, a senhora de Wolmar condenaria a postura de Sofia (o desapego às virtudes de uma mulher casada). Sofia, “encantada” pelas “delícias” da cidade, parecia esquecer o seu “comportamento virtuoso”. Já não era a mesma mãe. Já não era a mesma esposa:

Sophie, consolada, ou melhor, distraída por sua amiga e pelos ambientes onde esta a arrastava, não tinha mais aquele gosto assumido pela vida caseira

e o recolhimento: tinha esquecido suas perdas e quase o que lhe restara. Seu filho, ao crescer se tornaria menos dependente dela, e a mãe aprendia a prescindir dele. Eu próprio não era mais o seu Émile, era apenas seu marido e, nas cidades grandes, o marido de uma mulher honesta é um homem com quem ela mantém, em público, todo tipo de boas maneiras, mas que não encontra em particular (ROUSSEAU, 2010, p.33).

“(…) nas cidades grandes, o marido de uma mulher honesta é um homem com quem ela mantém, em público, todo tipo de boas maneiras, mas que não encontra em particular”. Aparências. Foi nisso que a relação de Emílio e Sofia se transformou. Nas cidades, imperavam as “máscaras”. Em *Júlia ou A Nova Heloísa*, Saint-Preux já se indagava o porquê de se sentir sozinho em meio a uma multidão. A resposta? Nas cidades, as pessoas não eram elas próprias. Fingiam ser alguma coisa que não eram na realidade. “Fantasmas”. Sem dúvida, algo bem característico do pensamento rousseauiano:

(…) julga se tenho razão em chamar esta multidão de deserto e em assustar-me com uma solidão onde só encontro uma vã aparência de sentimentos e de verdade que muda cada instante e se destrói a si mesma, onde apenas percebo espectros e fantasmas que impressionam o olhar por um momento e desaparecem logo que os queremos agarrar. Até agora vi muitas máscaras, quando verei rostos de homens?” (ROUSSEAU, 1994, p.214).

Sofia não mais reconhecia em Emílio o esposo dedicado. A recíproca também era verdadeira. O “amor ideal” se transformara em convenções públicas: “(…) já não éramos um, éramos dois: o tom do mundo nos dividira e nossos corações não mais se aproximavam (…)” (ROUSSEAU, 2010, p.33). Sofia já não era a mesma esposa e a mesma mãe. Mais ainda era fiel a Emílio. Ledo engano! O último atributo de sua virtude também fora corrompido. Sofia traiu Emílio. Em sua própria casa e em cima de sua cama. O “ato final”: Sofia estava grávida deste adultério: “(…) Pare Émile (…)

saiba que não sou mais nada para você. Um outro maculou sua cama, estou grávida, nunca mais em minha vida você irá me tocar” (ROUSSEAU, 2010, p.38).

“O físico governa sempre o moral”... Sofia morre. Virtuosa, a mulher que deveria viver para servir como exemplo. Adúltera, a mulher que deveria ser punida. E Sofia foi culpada. A cidade foi apenas uma co-responsável. Sofia poderia ter se mantido “virtuosa” se quisesse. Teve coragem suficiente para admitir tamanho erro diante de Emílio. Por que não teria usado desta força para controlar suas paixões? “(…) Sim, Sophie é culpada porque quis sê-lo. Quando aquela alma altiva conseguiu vencer a vergonha, conseguiu vencer qualquer outra paixão; não lhe teria custado mais ser-me fiel do que me declarar o seu erro” (ROUSSEAU, 2010, p.56).

As “mulheres virtuosas” de Rousseau reconheciam suas “obrigações”. Sabiam que a virtude estava na *força por sua vontade*, no respeito a castidade, na submissão ao homem, no amor materno, na fidelidade conjugal, no respeito aos pais, enfim, na obediência ao que a “natureza” lhes ditou. Entretanto, suas protagonistas (com exceção da senhora de Wolmar) falharam. Como se deve ler isso? A impossibilidade feminina em conseguir ser, de fato, *forte por sua vontade*? A superioridade de um contexto corrupto sobre as “personagens virtuosas”? A necessidade de se destruir a virtude nas personagens para a instrução das “mulheres reais”? Um pessimismo de Rousseau em relação às mulheres? Várias respostas são possíveis. O que fica, entretanto, é a estratégia do genebrino. Dito de outra maneira, Rousseau encanta o leitor com a descrição de “imagens tão perfeitas”. Faz com que o observador seja cético ao pensar que mulheres tão “virtuosas” pudessem se entregar aos vícios. Mas elas podem. E fazem o leitor refletir. Tal como fizera Emílio ao pensar em Sofia:

Minhas primeiras reflexões sobre ela foram amargas. Se a infidelidade de uma mulher comum é um crime, que nome deveria ser dado à sua? As almas vis não se rebaixam cometendo baixeiras; mantém-se em seu estado; não existe ignomínia para elas por não existir elevação. Os adultérios das mulheres da sociedade são apenas galanteria; mas Sophie adúltera é o mais odioso dos monstros: a distância entre o que ela é e o que ela foi é imensa; não, não há rebaixamento, não há crime igual ao seu (ROUSSEAU, 2010, p.47).

À primeira vista, as teorias rousseauianas sobre a “virtude feminina” podem assustar. Para Rousseau, a “mulher virtuosa” seria, sobretudo, aquela que agisse em conformidade com as ordens dadas pela natureza ao seu sexo. Todavia, no pensamento rousseauiano, a “natureza decidiu” que a mulher deveria obedecer ao homem. Assim, expressões do tipo: “(...) Mulher, honra teu chefe; ele é que trabalha para ti, que ganha teu pão, que te alimenta: eis o homem” (ROUSSEAU, 1999, p.527), podem, de fato, suscitar vários questionamentos sobre a ideia de “virtude feminina” em Rousseau (principalmente, nos dias atuais). Entretanto, deve-se ter em mente que o filósofo genebrino escrevia para uma sociedade de Antigo Regime que assistia a transformações de comportamentos. Neste cenário, não foram poucos os discursos – inclusive em formas de romances – que tentaram “reintroduzir” as mulheres aos seus antigos “papéis”. Uma proposta (e um desejo) de “reintrodução” que, conforme já visto, poderia vir de duas maneiras: ora pela via da crítica irônica (caso de boa parte dos romances anteriores à *Nova Heloísa*), ora pela via de uma propaganda sobre a importância de valores tais como a virgindade, fidelidade conjugal e zelo materno (situação onde se insere Rousseau). Assim sendo, é preciso que se leia a “virtude feminina” rousseauiana dentro do ambiente letrado das Luzes. Agindo desta maneira, se verá

que a “virtude feminina” pensada por Rousseau não foi uma ideia isolada ou absurda. Dita com menos “espírito”, talvez. Mas não foi uma “exceção à regra”. Não em seus aspectos fundamentais: a castidade, a fidelidade conjugal, o amor materno etc.

Em suma: é preciso observar Júlia, Sofia e senhora de Wolmar sem desviar os olhos de outras personagens criadas para serem “virtuosas”. É o que será feito, de certa forma, no próximo tópico. Nele, procurarei observar como Voltaire pensou o termo “virtude” relacionando-o às suas personagens femininas. Talvez, se pensamos a “virtude rousseauina” em uma relação com outras personagens de “mulheres virtuosas”, é possível não atribuir ao genebrino uma misoginia. Afinal, “(...) nenhuma das mulheres intelectuais que idolatravam Rousseau, como madame Roland, madame de Staël e mais tarde George Sand, jamais o considerou misógino” (ROUANET, 1993, p.169).

3.3. A ideia de “virtude feminina” em Voltaire: senhorita de Saint-Yves e Cosi-Sancta.

Senhorita de Saint-Yves, protagonista do romance *O Ingênuo*. Uma bela jovem de uma pequena cidade da França. Doce, encantava por sua beleza e candura. Sua modéstia se exprimia em atitudes. Desde um pudor no olhar até um traço ruborizado diante de um jovem igualmente belo. Este, o senhor Hércules Ingênuo. Um hurão criado por ingleses. Traços fortes, conduta firme, palavras honestas. O “homem ideal” para a bela senhorita de Saint-Yves. Voltaire, o criador destas duas “imagens admiráveis” decidiu uni-las. Uma união, contudo, com grandes dificuldades para se concretizar.

A senhorita de Saint-Yves, tal como diferentes protagonistas de romances, também foi “vítima” da religião. Seu irmão mais velho, com vistas a protegê-la do senhor “Hércules Ingênuo”, acabou “trancando-a” em um convento. Desesperado, o jovem apaixonado se lançou em uma busca por sua amada. Vai falar ao rei. Em Versalhes, é preso. Posteriormente, senhorita de Saint-Yves é solta. A situação se inverte. Agora é a jovem apaixonada que se dirige a Versalhes. A obra, neste ponto, deixa de ser “ingênuo”. Voltaire, através da personagem da senhorita de Saint-Yves, inicia uma “sisuda discussão” sobre o termo “virtude”.

Senhorita de Saint-Yves: a imagem de uma “jovem virtuosa”. Amou, porém se manteve casta. Demonstrou possuir diferentes paixões, mas não permitiu que elas lhe dominassem. No seu íntimo, já se sentia entregue ao senhor Hércules Ingênuo. Mas suas atitudes não deveriam demonstrar isto. Era uma jovem que tinha obrigações para consigo mesma e para com as convenções de uma sociedade na qual estava inserida. Engana-se,

portanto, aquele que não atribui, também a Voltaire, a ideia de uma “virtude” relacionada à *castidade*, ao *respeito aos pais* e ao *controle das emoções*. Afinal, quem seria Druga? Não seria a representação pictórica da palavra “virtude” em língua indiana? E como seria esta representação? Não estaria o combate contra a *intemperança*, contra a *incontinência* e contra a *desobediência aos pais* dentre as suas principais características? Voltaire, em *As Cartas de Amabed etc*, revelou que

(...) Druga é a palavra indiana que significa “virtude”. É representada com dez braços e montada num dragão para combater os vícios, que são a intemperança, a incontinência, o furto, o assassinio, a injúria, a maledicência, a calúnia, a ociosidade, a resistência aos pais, a ingratidão (...) (VOLTAIRE, 2005, p.574).

A senhorita de Saint.Yves era “virtuosa” porque foi *senhora*, e não *serva* de suas paixões. Não se portou como Júlia e tampouco como Cunegundes. Estas, de certa forma, não demonstraram respeito pelo “penhor” (a virgindade) que deveriam carregar. A senhorita de Saint.Yves, sim. Apresentava “comportamentos ideais” para uma jovem que amava a “virtude”. No conflito contra as paixões desmedidas (a *intemperança*, portanto, um “vício”) sua “virtude” (a *temperança*, o *comedimento*, o *pudor*) sempre saia vitoriosa:

Cumpru confessar que, depois daquele batizado e daquele banquete, a senhorita de St.Yves começou a desejar ardentemente que o senhor bispo ainda a fizesse participante de algum belo sacramento com o senhor Hércules Ingênuo. No entanto, como era bem-educada e muito recatada, não ousava confessar a si mesma os seus ternos sentimentos; mas, se lhe escapava um olhar, uma palavra, um gesto, um pensamento, envolvia tudo isso num véu de pudor infinitamente amável. Era terna, pressurosa, mas comedida (VOLTAIRE, 2005, p.393).

Não se tratava de uma “personagem impossível”, entretanto. Com efeito, a senhorita de Saint.Yves, como qualquer outra jovem, esteve vulnerável às paixões. Não se furtou, por exemplo, de observar o nu do senhor Ingênuo. E desejava que aquele momento demorasse a passar...

Passeavam elas (senhorita de Kerkabon e Senhorita de Saint.Yves) tristemente ao longo dos salgueiros e caniços que marginam o ribeiro de Rance, quando avistaram no meio da corrente um grande vulto branco com as mãos cruzadas no peito. Soltaram um grito e desviaram-se. Mas a curiosidade venceu logo qualquer outra consideração: puseram-se ambas a avançar cautelosamente entre os caniços e, quando asseguraram de que não eram vistas, resolveram certificar-se do que se tratava (...) a senhorita de St.Yves disse baixinho à companheira: - Será que ele já vai vestir-se? (VOLTAIRE, 2005, pp.390-391)

Suas atitudes, portanto, nem sempre foram “condizentes” com o que se esperava de uma “mulher virtuosa”. Principalmente, quando a este conceito se relacionava a ideia de *temperança*. Contudo, a “virtude” de Saint.Yves estava, também, no agir em público e em saber (e respeitar) os seus “limites”. Dito de outra forma: senhorita de Saint.Yves possuía paixões, de fato. Mas diante do público e, sobretudo, na possibilidade de um “último passo” (um provável defloramento), se portou sempre como uma “jovem comedida”, portanto, “virtuosa”. Quando, por exemplo, o senhor Hércules Ingênuo invadiu seu quarto na tentativa de possuí-la, mesmo apaixonada por ele, ela resistiu e o expulsou dali:

(...) Logo que chegou, perguntara o Ingênuo a uma criada velha onde era o quarto da sua querida, e, sem perda de tempo, empurrara fortemente a porta mal fechada, correndo para o leito. Acordando-se em sobressalto, exclamara a senhorita:

- Como?! És tu? Pára, pára! Que é que estás fazendo? Estou casando contigo – respondera ele. E com efeito a desposaria se ela não se houvesse debatido com toda a honestidade de uma pessoa que recebeu educação (VOLTAIRE, 2005, p.402).

Castidade, controle dos desejos, respeito às convenções públicas. Em boa medida, o que se viu nas personagens das “jovens virtuosas” de Rousseau se repetiu, em algumas situações, também nas “moças de Voltaire”. Assim como no discurso rousseauiano, o discurso do filósofo francês sobre a “virtude nas moças”, também esbarrava na ideia de que “apenas um esposo autorizava um amante”. Desta maneira foram pensadas, por exemplo, Sofia e a senhorita de Saint-Yves. Personagens que, de certa forma, fizeram eco à ideia de que as mulheres, tal como os homens, possuíam paixões. Mas que, na mesma medida, admitiam que as mulheres não poderiam expressar tais paixões e, tampouco, exercê-las. Como bem observou Adriaan Beverland (1650-1716), “(...) o sexo feminino tem as mesmas paixões que o sexo masculino (...) mas é forçado a abafar esse fato, pois o desejo sexual na mulher é em geral condenado como sendo contrário à modéstia feminina” (BEVERLAND apud ISRAEL, 2009, p.122).⁷⁷

Os desejos femininos não poderiam ser saciados, portanto. Não fora das normas que a natureza (não seria a *razão*, conforme visto anteriormente, um instrumento para auxiliar as moças na “proteção” de sua virgindade?) e a sociedade (a necessidade do casamento, afinal *apenas um esposo autorizava um amante*) lhes impuseram: “(...) assim, apenas dentro das restrições do casamento as mulheres podem satisfazer seus desejos” (ISRAEL, 2009, p.122). Assim sendo, Sofia e Senhorita de Saint Yves – enquanto imagens da mulher em sua juventude – foram personagens que bem ilustraram a teoria, aceita por muitos pensadores da

⁷⁷BEVERLAND, Adriaan. *De Peccato Originali*. Leiden, 1679.

Época das Luzes (dentre os quais Rousseau e Voltaire) e desacreditada por outros (Adriaan Beverland, por exemplo), de que “(...) não há algo como uma mulher que seja “pura” e casta em sua mente (...)” (BEVERLAND apud ISRAEL, 2009, p.121).⁷⁸

Senhorita de Saint.Yves é a imagem de uma “jovem virtuosa”? Sem dúvida. Mas também é uma personagem de romance. E como tal, deveria habitar um “mundo verossímil” proposto pelo gênero. Em sua pacata cidade, a “virtude” de Saint.Yves, entendida como *temperança, castidade, obediência aos seus responsáveis*, não fora tão frontalmente ameaçada. E, provavelmente, não seria. Mas seu amado, o senhor Hércules Ingênuo, foi preso em Versalhes. E na corte, a “virtude” de uma moça, a julgar por diferentes outros romances, era um atributo em constante perigo. Neste ponto, a propósito, é possível perceber outra aproximação na ideia de “virtude feminina” pensada por Voltaire e Rousseau. Mais precisamente, na teoria de que as “delícias” das grandes cidades (e da corte) poderiam ser corruptoras de “mulheres virtuosas”. No tópico anterior, viu-se, por exemplo, a personagem Sofia – a imagem da jovem que permaneceu virgem até o casamento, a imagem da esposa dedicada e a imagem da mãe zelosa – ser corrompida pelos vícios (a *intemperança, a incontinência, o desregramento*, dentre outros) de Paris. E tal como Sofia, Saint.Yves também foi lançada em direção a uma “vida tumultuosa”. E nesta “vida tumultuosa”, os “atributos diferenciadores” de Saint-Yves iriam (ou poderiam) ser testados. Principalmente por serem, Saint.Yves e as cidades, possuidoras de “qualidades” frontalmente opostas. Em Saint. Yves, a pureza virginal, a inocência e a juventude. Nas cidades, a corrupção, a maldade e a sedução.

Saint. Yves lançou-se (ou foi lançada) à cidade por um objetivo nobre: salvar o amado da prisão. Para isso, lutou muito. Dialogou, procurou ajuda. De nada valeu. Em resumo, apenas por um preço Saint.Yves conseguiria a libertação de Hércules Ingênuo: era preciso que concedesse sua virgindade para um homem desconhecido e poderoso. Eis a dúvida: o amor pela “virtude” (entendida como respeito à castidade e à temperança) superará o desejo de ver um homem que se ama em liberdade? Senhorita de Saint.Yves, angustiada, procurava uma melhor escolha. Sob os olhares de Voltaire. Sob os olhares do público.

“E ela sucumbiu por virtude”. Assim Voltaire denominou o capítulo por onde descreveu o defloramento de Saint.Yves. Não mais “Senhorita” de Saint.Yves, diga-se de passagem. Curiosamente, Voltaire, depois deste “triste momento”, não se propôs a chamá-la de tal forma. E tampouco a utilizar os adjetivos “doce”, “meiga” ou “bela”. Como se os

⁷⁸Idem.

“encantos da virtude”, que se personificavam na imagem de Saint-Yves, tivessem sido perdidos juntamente com a virgindade da personagem.

Com a perda da “pureza”, a transformação nas imagens. Hércules Ingênuo foi, por exemplo, se tornando cada vez menos a imagem de alguém “ingênuo”. Saint-Yves, a bela Saint-Yves, viu sua beleza ser eclipsada pelos tormentos de lembranças infelizes. A própria obra se transforma. Do tom leve e irônico do início do texto, para um tom pesado e sóbrio das páginas finais. A “doçura das virtudes” foi o pano de fundo nos primeiros instantes da narrativa. O “peso dos vícios” deu o tom no final.

“O físico governa sempre o moral”. Saint-Yves adocece, está à beira da morte. Que se observe o peso da virgindade para uma “jovem virtuosa”: Saint-Yves não mais se via “capaz” de ser esposa do Ingênuo. Afinal, não era mais casta. Não seria digna, portanto, de um “homem virtuoso”. Saint-Yves sofreu como sofreram senhora de Wolmar e a presidenta de Tourvel. A cada lembrança da derrota da “virtude”, uma dor, um castigo físico. A cada abatimento, uma recordação infeliz. “O físico governa sempre o moral...”. Antes da paz na “morada eterna”, o sofrimento. Eis que se ouve um grito de horror. Sim, o físico governa sempre o moral...

A essa palavra *esposa*, ela suspirou, olhou-o com inexprimível ternura, e de súbito lançou um grito de horror. – Eu, tua esposa! Ah! meu querido, esse nome, essa felicidade, esse prêmio não eram mais para mim; eu morro, e o mereço. Ó deus de meu coração, que eu sacrifiquei aos demônios infernais, tudo está acabado, eis-me punida, e possas tu viver feliz (...) – Ó meu querido (...) a morte me castiga pela minha fraqueza (VOLTAIRE, 2005, pp.435,436,437).

“Ela sucumbiu por virtude”. Desafortunada, Saint-Yves! Morreu sem saber que mesmo cometendo tão grave erro, Voltaire ainda a chamava de “virtuosa”. Por mais estranha que esta assertiva possa, neste momento, parecer. Afinal, Saint-Yves não sucumbiu justamente por ter sacrificado sua virtude? Agindo “contra” a virtude, por que, então, considerá-la “virtuosa”?

Não se trata de uma contradição, no entanto. Não quando se tem em mente uma segunda definição de Voltaire sobre o termo “virtude”. Em seu *Dicionário Filosófico*, Voltaire definiu “virtude” como sendo “a benevolência para com o próximo”:

(...) Que é virtude? Beneficência para com o próximo. Poderei chamar virtude a outra coisa senão ao bem que me fazem? Eu sou indigente, tu és liberal; eu estou em perigo, tu vens em meu socorro; enganam-me, tu me dizes a verdade; esquecem-me, tu me consolares; eu sou ignorante, tu me instruis: chamar-te-ei sem dificuldade virtuoso” (VOLTAIRE, 1984, p.)

Ora, Saint-Yves não teria se sacrificado para fazer o bem ao senhor Hércules Ingênuo? Se o próprio Voltaire considerou este tipo de ação como algo “virtuoso”, por que, então, não chamar Saint-Yves de uma “mulher virtuosa”?

Gostaria de chamar a atenção para o excerto que virá a seguir:

Há, pois, na beleza e na virtude um invencível encanto que faz tombarem as portas de ferro e abrandarem os corações de bronze!
A esta palavra *virtude*, escaparam soluços à bela St.Yves.
Não sabia o quanto era virtuosa no crime de que se acusava (VOLTAIRE, 2005, p.428).

É possível nele perceber, assim entendo, a voz de Voltaire (“não sabia o quanto era virtuosa no crime de que se acusava”) como algo quase “externo” à ação que ocorria. Mais especificamente, percebe-se a voz de Voltaire dizendo algo que os próprios personagens pareciam desconhecer. Como se na frase do filósofo francês existisse uma opinião, sobre a “virtude feminina”, distinta de um “senso comum” sobre este tema. Ou seja, a “virtude” poderia estar em algo além do respeito à *castidade* ou às *convenções*. Dito de outra maneira, “sacrificar” a virgindade para salvar uma pessoa não era algo, de fato, “convencional”. Mas poderia ser “virtuoso” (na medida em que se entende “virtude”, também, como a *benevolência* para com o próximo). É justamente por ser “distinta de um senso comum” que Voltaire, aparentemente, faz com que pareça ser uma opinião, em boa medida, “isolada”. Uma opinião que não poderia eclipsar o “veredicto público”. Afinal, como “absolver” Saint-Yves? Dizer que Saint-Yves foi “virtuosa” em sua ação não seria, de certa forma, o mesmo que admitir, perante o público, que a castidade teria um preço? E que este “preço” não estava no casamento? Como fazer isto justamente em um gênero que tinha na “instrução” e na “edificação moral” dois de seus principais pilares?

Cosi-Sancta. Vinte anos antes de Saint. Yves, esta personagem já trazia a ideia da “virtude” enquanto a *benevolência* para com o próximo.

Cosi-Sancta, mulher de rara beleza: “(...) levaram-lhe um dia uma jovem chamada *Cosi-Sancta*; era a mais bela criatura da província” (VOLTAIRE, 2005, p.774).

Cosi-Sancta: mulher de “dupla virtude”. A “primeira virtude”, em suas “obrigações” de mulher casada. Basta saber que a personagem manteve-se fiel a um marido estúpido mesmo diante de oportunidades para traí-lo com um amante desejado:

Cosi-Sancta ficou muito aborrecida, mas não ousou dizê-lo; e Ribaldos, cujo amor crescera com as dificuldades, passava todo o tempo a espiar uma oportunidade para a ver. Disfarçou-se de monge, de vendedor de roupas, de apresentador de títeres. Mas não fez o bastante para triunfar de sua amada (...). Se *Cosi-Sancta* estivesse em combinação com ele, saberiam ambos como tomar as necessárias medidas para que o marido nada suspeitasse;

mas, visto que ela combatia as suas inclinações, nada tinha a censurar-se (...)
(VOLTAIRE, 2005, p.774).

Não traiu. Manteve sua temperança. Fez vencer o controle das emoções. Foi “virtuosa”. Uma “virtude” que, por sinal, ainda estaria ligada aos “valores” *da fidelidade conjugal, da castidade, da submissão ao homem e do controle dos apetites sexuais*:

(...) O homenzinho, que era muito colérico e que imaginava que a sua honra dependia da fidelidade da mulher, ultrajou-a cruelmente, e puniu-a pelo fato de a acharem bela. E Cossi-Sancta se viu na mais horrível situação em que possa estar uma mulher: acusada injustamente e maltratada por um marido a quem era fiel, e dilacerada por uma paixão violenta que procurava dominar
(VOLTAIRE, 2005, p.774).

Mas Cossi-Sancta era belíssima. E tal atributo poderia lhe acarretar infortúnios. E acarretou. Tal como Saint-Yves provocara desejos em altos funcionários do governo, Cossi-Sancta teve a mesma sina. Se Saint-Yves, por ser tão bela, recebeu uma “proposta” para salvar seu amado da prisão, Cossi-Sancta também viveu situação parecida. Em jogo, a vida do marido. O preço para salvá-la? O mesmo cobrado para Saint-Yves: o intercuro sexual:

- Vosso marido, Senhora, vai ser enforcado, e só de vós depende a sua salvação.
- Eu daria a minha vida pela sua – respondeu-lhe a dama.
- Há! Mas não é isso que se vos pede – replicou o procônsul.
- Que é preciso então fazer? – indagou ela.
- Desejo apenas uma de vossas noites – tornou o procônsul.
- Elas não me pertencem – disse Cossi-Sancta – São um bem de meu marido. Darei meu sangue para salvá-lo, mas não posso dar a minha honra
(VOLTAIRE, 2005, p.775).

Novamente, aparece a dúvida: corromper sua “virtude”? Deixar de ser fiel ao esposo? Ou “traí-lo” para salvá-lo de uma condenação à morte? Situação que revelava, em boa medida, o difícil cotidiano de uma personagem criada para ser “bela e virtuosa”. Como se o “mundo verossímil” dos romances parecesse sempre hostil à união da beleza com a virtude. Como se a mulher “bela e virtuosa” não devesse ser admirada (e respeitada) por um “contexto corrupto”. Como se a mulher “bela e virtuosa” devesse sempre renunciar, para ser feliz no mundo, ou uma ou outra qualidade. Enfim, como se a mulher “bela e virtuosa” não pudesse ser as duas coisas ao mesmo tempo. Diderot, através da sua personagem Suzanne, já alertava sobre isso. Ideias que ficaram explícitas, a propósito, quando se observa o diálogo travado por Suzanne e sua mãe: “(...) O que fará no mundo? É bonita; tem espírito e talentos; mas dizem que isso não conduz a nada com virtude; e eu sei que você, Suzanne, não renunciaria a esta última qualidade” (DIDEROT, 1980, p.83). Ideias que são anteriores a Diderot, inclusive. Montesquieu, nas suas *Cartas Persas*, também já “propagandeava” certo ceticismo sobre a

possibilidade de se ter, no contexto da Época das Luzes, a beleza feminina aliada a uma “conduta virtuosa”. Em carta direcionada a Usbek, Rica, coadjuvante deste romance, relatava suas observações acerca das mulheres parisienses: “(...) Não é que não haja damas virtuosas, e pode-se dizer que são respeitadas: meu guia sempre fazia questão de assinalá-las. Mas eram, todas, tão feias que, no seu caso, só um santo não odiaria a virtude” (MONTESQUIEU, 1991, p.98).

Cosi-Sancta era bela, era “virtuosa”. Mas precisava salvar a vida do marido. O “preço” já teria sido fixado. A beleza continuaria unida à virtude?

Vinte anos antes de Saint-Yves, Cosi-Sancta também entrou no salão de um homem poderoso. Ali, “vendeu” sua “virtude”. Ou melhor, Cosi-Sancta não “vendeu” sua virtude. Não se pode ser tão cruel com esta personagem. Afinal, a *benevolência* também era, para Voltaire, uma forma de ser “virtuoso”. Portanto, o mais adequado seria dizer que Cosi-Sancta apenas enfraqueceu uma “virtude” (*a castidade*) para fazer ressaltar outra (*a benevolência* para com o próximo).

No entanto, a beleza de Cosi-Sancta lhe traria mais infortúnios. O irmão é feito prisioneiro. A liberdade deste seria possível, é verdade. Todavia, o preço a pagar seria novamente alto. A situação se repete: o “bem do outro” pelo pudor de Cosi-Sancta. De novo, a dúvida. Como resultado, o “sacrifício” da personagem. Seu irmão, graças a sua benevolência, está livre. A *castidade* de Cosi-Sancta, no entanto, cada vez mais corrompida. Diante do olhar público, esta personagem não poderia ser tida por “virtuosa”. Todavia, para Voltaire, Cosi-Sancta o era.

Mas os “infortúnios da beleza” ainda não teriam tido um fim para Cosi-Sancta. Seu filho está doente. Sua vida, nas mãos de um médico encantado pelos atributos desta mãe zelosa. O filho poderia ser curado. No entanto, uma cura que teria um preço. Novamente, o mesmo: o prazer de “usufruir” o corpo de Cosi-Sancta: “(...) – Não é, com essa moeda que eu pretendo ser pago, Senhora – respondeu o galante médico. Eu próprio vos ofereceria todos os meus haveres, se quisésseis cobrar as curas que podeis fazer: curai-me apenas do mal que me causais, e eu devolverei a saúde a vosso filho” (VOLTAIRE, 2005, p.776). E a *benevolência* fez, assim como nas duas outras oportunidades, Cosi-Sancta ser considerada uma “mulher virtuosa”...

Uma “virtude”, é bem verdade, que possuía peculiaridades. Conforme anteriormente visto, se tratava de uma ideia de “virtude” que, de certa maneira, era construída contra os alicerces das convenções sociais e religiosas. Como se Voltaire dissesse que existia “ato virtuoso” mesmo no desrespeito às normas estabelecidas por sua sociedade e pelos dogmas da

religião. Proselitismo que levou o pensador francês, em seu *Dicionário Filosófico*, a não restringir o conceito de “virtude” a uma única definição. Para ser mais específico, Voltaire teria proposto, neste trabalho, “três tipos de virtudes”: a *benevolente*, a *cardinal* e a *teologal*. As duas últimas (cardinal e teologal) vistas, respectivamente, como um “fazer bem a si próprio” e, ainda, enquanto um zelo pelos preceitos da religião. Já a primeira, por seu turno, relacionada ao “fazer bem ao próximo”. Mesmo que, para isso, certas convenções fossem colocadas em “segundo plano” E que se perceba: Voltaire, pelo menos neste trabalho, parece colocá-la como uma “virtude maior” quando comparada às virtudes “cardinal e teologal”:

Que me importa que sejas temperante? É um preceito de saúde que observas; beneficiar-te-ás com isso e eu te felicito. Tens fé e esperança, redobro-te minhas felicitações: elas te concederão vida eterna. Tuas virtudes teológicas, são dons celestes: tuas virtudes cardinais são excelentes qualidades que servem para te conduzir ao bom caminho; mas não são virtudes que se relacionem com o teu próximo. O prudente faz o bem a si, o virtuoso fá-lo aos homens (VOLTAIRE, 1984, p.).

A despeito desta defesa entusiástica de Voltaire, a “virtude” entendida como *benevolência* – pelo menos quando uma mulher a praticava da forma como fizera Cosi-Sancta e Saint.Yves – parecia incomodar uma “consciência pública”. Parecia incomodar também o “senso comum”. Principalmente por se tratar de uma “virtude” construída em cima daquilo que o público entenderia por “escandaloso”. Saint.Yves, por exemplo, não sacrificou sua “virtude” por amor ao Ingênuo? Não estaria sendo, portanto, “benevolente”? E a *benevolência* não seria, para Voltaire, uma forma de “virtude”? Por que, então, o fim trágico e doloroso de Sta.Yves? Por que tanto sofrimento para uma “mulher virtuosa”? Por que o “físico castigou o moral” de Saint Yves? Porque, assim entendo, o sofrimento de Saint.Yves fazia parte de um julgamento movido por um “senso comum”. Ou seja, um julgamento que acreditava apenas na “virtude pública” (a virtude *cardinal e teologal*). Não entendia que o ato da personagem poderia ser também considerado “virtuoso” (“(...) não sabia o quanto era virtuosa no crime de que se acusava”). Nele, ao contrário, se via apenas escândalo.

Em 1767, portanto vinte anos depois de Cosi-Sancta, Saint-Yves, após ter “sucumbido por virtude”, acabou sofrendo, no físico, o peso das suas escolhas (*o físico sempre governa o moral...*). Entretanto, e a despeito de ter passado por dramas parecidos com os vividos por Saint-Yves, Cosi-Sancta não viu sua beleza física ser corrompida por seus “erros morais”. Ao contrário, Cosi-Sancta foi canonizada! Uma “canonização”, por seu turno, sem qualquer tipo de “martírio físico”. Ou seja, uma morte sem a “dor moral” experimentada, por exemplo, por Saint-Yves, Presidenta De Tourvel ou Júlia.

Assim *Cosi-Sancta*, por ter sido demasiado virtuosa, fez morrer o seu amado e condenar o marido à morte, e, por ter sido complacente, conservou os dias do irmão, do filho e do marido. Acharam que uma mulher como essa era muito necessária em uma família, canonizaram-na após a morte, por ter feito tanto bem a seus parentes, mortificando-se, e gravaram-lhe no túmulo: um pequeno mal por um grande bem (VOLTAIRE, 2005, p.776).

“(…) um pequeno mal por um grande bem”. Uma sensível diferença, sem dúvida, entre o rigor de Voltaire contra Saint-Yves e a complacência para com *Cosi-Sancta*. Saint-Yves teria cometido um erro que lhe condenou a morte. *Cosi-Sancta* fez escolhas que a canonizaram. Por quê?

O questionamento é justo. Afinal, para um mesmo “crime” (ou seja, a ação contrária às convenções) houve, de fato, dois finais completamente distintos (o *sofrimento físico* e a *canonização*). Todavia, é precipitado afirmar que existiu, nestas distinções, uma clara intencionalidade de Voltaire. Dito de outra maneira, não há nada que me permita concluir que o filósofo francês tenha tido, premeditadamente, o desejo de “canonizar” *Cosi-Sancta* e “condenar” Saint-Yves. Ou, inclusive, de fazer qualquer distinção entre as duas. Assim, o que se têm, ao fim e ao cabo, são hipóteses. Em linhas gerais, possibilidades para explicar as razões que teriam levado o autor à proposição de destinos tão diferentes para “delitos” tão próximos. A mais evidente delas, no meu entender, pode estar no próprio contexto por onde se publicaram as obras. Afinal, como lembrou Bastide (2005, p.XI), “(…) as contradições do pensamento de Voltaire atenuam-se, dizem os admiradores, se é que não desaparecem por completo, quando se estudam os textos na sua ordem cronológica”.

Quando foi publicado *Cosi-Sancta*, ou seja, em 1746, Voltaire estava “embebido” de um cotidiano da vida de corte. Um cotidiano que, possivelmente, teria influído tanto na criação da imagem de *Cosi-Sancta*, quanto no próprio julgamento da personagem. Um cotidiano, a julgar por alguns romances que datam desta época, de certa “liberalização dos costumes”. Um cotidiano, inclusive, de questionamentos sobre conceitos estreitamente ligados às determinações eclesiásticas, como, por exemplo, a “moral” e a “virtude”. Ora, o que teria sido o “*pequeno mal por um grande bem*”, lido na lápide de *Cosi-Sancta*, senão a própria ideia de que existe “virtude” além do que é determinado pelas leis sociais e religiosas? Assim – e sem querer propor uma relação de “causa-consequência” – é possível dizer que Voltaire, vivendo neste ambiente de corte, estaria mais “à vontade” para defender, tão abertamente, a *virtude benevolente* em detrimento das *virtudes cardinais e teológicas*. Não apenas por ser uma época relativamente mais tolerante com as transformações do pensamento e do agir. Mas também pelo fato de Voltaire ser admirado por potenciais “protetores”. É

preciso lembrar que a década de quarenta do século XVIII foi também a época de Madame de Pompadour, entusiástica defensora de Voltaire. Dito de outra forma: sob proteção, Voltaire poderia, com uma relativa “segurança”, afirmar que *Cosi-Sancta* teria cometido um “pequeno mal” (“transgredir” as convenções sociais e religiosas) por um “grande bem” (favorecer o próximo).

Volto a 1767. Nesta época, Voltaire esteve um pouco mais distante da vida de corte. “Refugiou-se” em Ferney, para a decepção de Du Deffand: “(...) sabeis, senhor Voltaire, que não posso suportar que estejais enfiado num cantinho do mundo, apesar da apoteose da qual gozais?” (DU DEFFAND, 1996, p.117). No entanto, boa parte das críticas realizadas pelo “cortesão Voltaire” em *Cosi-Sancta*, continuaram, com algumas nuances, se repetindo, vinte e um anos depois, em *O Ingênuo*. Neste, tal como naquele, se viu, dentre outras, a virulência contra a religião, o horror à intolerância, o descontentamento contra o absolutismo e, especialmente, a ideia da “mulher virtuosa” pautada em “três virtudes”: a *cardinal*, a *teologal* e a *benevolente*. Todavia, conforme visto anteriormente, pode-se dizer que a ênfase de Voltaire na defesa desta última, em detrimento das outras duas, não foi tão evidente quanto fora em *Cosi-Sancta*.

Uma explicação possível, além da influência do contexto, pode estar no fato de Saint.Yves, diferentemente de *Cosi-Sancta*, ter sido “vítima” de um defloramento indesejado. Talvez por essa razão, Voltaire não tivesse sido tão explícito no “aplausos” à Saint.Yves como fora com *Cosi-Sancta*. A julgar pelo romance *Teresa Filósofa*, a virgindade ainda possuía um peso significativo na exposição de determinada ideia sobre o feminino. É provável, portanto, que Voltaire tivesse tido maior cuidado ao tratar o “sacrifício” de Saint.Yves. Afinal, como Voltaire, diante do público, poderia tratar o defloramento de uma jovem como sendo “um pequeno mal”? Em 1767, é importante lembrar, Voltaire já era um romancista rico e bastante admirado. No entanto, tratar o defloramento enquanto uma “coisa menor” poderia, não obstante, denegrir a imagem do filósofo francês perante o público.

Um público que, por sinal, já teria aplaudido Rousseau em 1761. Mais especificamente, quando o genebrino publicou a sua *Júlia ou A Nova Heloísa*. Um romance que teria trazido, dentre outras, a valorização daquilo que Voltaire chamou de “virtude cardinal”, ou seja, a *temperança*, a *castidade*, a *fidelidade conjugal*, a *virgindade*, o *respeito aos pais etc.* Um romance aplaudido pelo público e que esteve, de fato, muito distante de tratar o defloramento de uma moça enquanto um “pequeno mal”. Um romance aplaudido pelo

público e que aumentou o acirramento entre Voltaire e Rousseau.⁷⁹ Um acirramento que, por seu turno, acabara influenciando nas obras (e nas personagens) criadas por ambos os filósofos.

O fato é que a voz de Voltaire na defesa de uma “virtude benevolente” aplicada às mulheres (inclusive, na ideia da “benevolência” enquanto um “sacrifício sexual”), pareceu ter tido, se comparada à realizada em *Cosi-Sancta*, um maior comedimento a partir da década de sessenta dos Setecentos. Basta lembrar que um ano depois de Saint.Yves, Voltaire criou a personagem de Formosante. Ora, onde estaria a “virtude” desta protagonista senão na própria defesa da virgindade, na fidelidade sexual ao futuro esposo e na obediência aos pais? Formosante entregar sua virgindade (um “pequeno mal”?) para salvar a vida de um ente querido? Não se viu tal personagem passar por este tipo de situação.

Concluindo: a *benevolência* enquanto uma forma de “virtude” ainda existia na (e para a) construção da imagem da “mulher virtuosa” voltaireana. Saint.Yves foi um exemplo disso. Mas o tempo de “canonização” de tais imagens (como ocorrera com *Cosi-Sancta* em 1746) já dava indícios de ter passado.

⁷⁹ Em carta datada de 14 de março de 1764, enviada a Voltaire, Du Deffand, mesmo não explicitando o nome de Rousseau, deu a entender a rivalidade entre o francês e o genebrino: “(...) perguntei outro dia a diversas pessoas quem era o homem mais importante deste século. Voltaire, Voltaire, Voltaire; eu esperava por isso, mas como sonhara muito para encontrar o segundo, não me surpreendi quando se deliberou longamente para nomeá-lo, entretanto nomeou-se aquele em quem eu pensara e em quem penso que também pensareis. Vo-lo direi, mas não escreverei”. Ibidem, p.60.

CONCLUSÃO

Utilizando-se de romances, esta dissertação procurou falar de mulheres. Mais precisamente, do discurso que a filosofia das Luzes empreendeu sobre o feminino. Um discurso que se demonstrou múltiplo e diverso. Tanto em suas propostas quanto nas personagens de romances que surgiram a partir destas. Um discurso proposto por homens inquietos que desejavam fazer de “suas mulheres” aquelas que mais poderiam “ilustrar” a época por eles vivida. Um discurso que, dentre outras intenções, também foi pensado para “instruir, divertir e edificar”.

A abordagem do tema desta dissertação – *o discurso iluminista sobre o feminino* – pautou-se, sobretudo, pela observação de personagens femininas em romances do século XVIII. Ficou constatado, dentre outras, que determinadas personagens trouxeram diferentes “representações” das teorias ilustradas sobre o “belo sexo”, embora, é certo, existissem pontos em comum. Assim sendo, e partindo do pressuposto de que as personagens femininas, em seu conjunto, poderiam revelar diferentes nuances do discurso ilustrado sobre as mulheres, decidi explorar tal diversidade.

Trabalhar com o discurso iluminista sobre o feminino, tendo nos romances as fontes principais de pesquisa, demonstrou algumas importantes vantagens. A principal delas residiu no fato do gênero conter narrativas privilegiadas para descrever um “real vivido”. Ou seja, as personagens, construídas pelos romances, não habitariam um “reino distante” ou um “mundo fantástico”. Tampouco conviveriam com situações absurdas. As mulheres trazidas pelas obras, ao contrário, teriam sido construídas para viverem em ambientes (e situações) conhecidas (e reconhecíveis) pelo leitor. Mais precisamente, as personagens viviam situações próximas ao cotidiano de uma “pessoa comum”. Por tudo isso é que se pode dizer que foi possível observar – principalmente pelas escolhas das personagens que viviam em um “mundo (e em um contexto) verossímil” – qual o “comportamento ideal” que os “filósofos-romancistas” esperavam das mulheres a eles contemporâneas.

A leitura dos romances aqui selecionados, bem como a observação das personagens femininas contidas neles, demonstrou que algumas destas últimas poderiam “representar” e “incorporar” conceitos (e preconceitos) que o discurso das Luzes empreendeu sobre o feminino. Diante de tal constatação, a pesquisa procurou entender como as personagens

lidaram com as ideias de “virtude, funções e paixões femininas”. Como resultado, o que se observou foi que várias protagonistas teriam, de fato, representado diferentes “modelos” de “mulheres virtuosas”, bem como teriam se portado de distintas maneiras no que se refere às suas “paixões” e a uma pretensa “natureza feminina”.

Pode-se dizer que os romancistas, em muitos aspectos, mantiveram posturas bastantes conservadoras sobre o ser e o agir feminino. Observando as protagonistas dos romances utilizados por esta pesquisa (com exceção, talvez, de Teresa, marquesa de Merteuil e Moll Flanders), percebe-se, facilmente, que a emancipação feminina não teria sido uma “causa” fervorosamente defendida pelos filósofos. O que esta dissertação demonstrou foi, na verdade, a forte presença de personagens que “personificaram” discursos comedidos quando o assunto foi a ideia de *liberdade* para as mulheres e *igualdade* entre os sexos. Discursos, a propósito, aceitos (e difundidos) pelos romances do século XVIII e que teriam influenciado obras de séculos posteriores. Situação que pode ser constatada, por exemplo, quando se observa que o discurso rousseuniano sobre a “natureza feminina” (conceito que, para Rousseau, teria girado em torno da ideia de mulher “casta, submissa e dedicada ao lar, marido e filhos”) conseguiu influenciar obras posteriores e, inclusive, ter sido uma das principais (senão a principal) inspiração para as representações das mulheres que viriam surgir em inícios do século XIX com o romantismo.⁸⁰

O conservadorismo no discurso que as Luzes (ou boa parte dela) empreendeu sobre as mulheres pode ser visto na própria relação das personagens com as propostas dos romances de “instrução, diversão e edificação”. Conforme visto no primeiro capítulo desta dissertação, muitos foram os romancistas que, para apresentar algum “ensinamento moral”, trouxeram condenações para algumas protagonistas (tal como Manon Lescaut ou Júlia) que ousaram agir de uma “maneira não convencional”. Ou seja, que ousaram questionar certos paradigmas em voga sobre o comportamento feminino. Para Rousseau, por exemplo, Júlia instruiria por suas “más ações”. Entenda-se: a “má ação” da protagonista estaria no fato desta ter decidido – antes do casamento e por vontade própria – dormir e ser deflorada por Saint-Preux. O que demonstra que, longe de louvar “posturas independentes” das mulheres, a filosofia das Luzes

⁸⁰ Para Buchenau, “(...) Rousseau aponta para o futuro com sua representação da mulher perfeita e ideal, Sofia, futura esposa de Emílio. Sofia é, em muitos aspectos, um protótipo da heroína romântica do início do século XIX (...) Rousseau atribui muitas características à Sofia e às mulheres em geral, que são aquelas mais altamente apreciadas pelos românticos. As mulheres têm intuição, paixão e imaginação. Ao invés de razão, como Emílio, Sofia possui sensibilidade. Esta é exatamente a mudança entre a “Idade da razão” e a “Idade da sensibilidade”. BUCHENAU, Ana Isabel Aliaga, op.cit. Sobre a relação de Rousseau e o romantismo, ver também: MORETTO, F.L.M. Introdução. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques, op.cit; SANTINI, Juliana. *Rousseau e o Romantismo*. Disponível em: <http://www.unicamp.br/~jmarques/cursos/rousseau2000/js.htm>. Último acesso em 17/03/2010.

mostrou-se refratária a tal ideia. Poucas foram também as protagonistas (com exceção de Teresa e Cunegundes) que teriam se prestado, de uma maneira veemente, ao “aspecto divertido” das obras. Dito de outra maneira, as “heroínas” (as “mulheres ideais”) não poderiam ser focalizadas em intercursos sexuais. Tal tarefa, na maioria das vezes, esteve a cargo das coadjuvantes.

Portanto, é necessário que o pesquisador interessado em analisar o discurso que as Luzes empreenderam sobre o feminino não relacione (pelo menos tão diretamente) o Iluminismo – enquanto um movimento pretensamente decidido a romper com certos paradigmas – com as avaliações que este mesmo Iluminismo tinham em relação às mulheres. Afinal, e conforme visto ao longo desta dissertação, nem sempre as conquistas femininas durante os Setecentos (conquistas tais como o comportamento menos submisso aos homens, uma busca mais intensa pelo prazer, a rejeição da maternidade e do matrimônio enquanto uma opção pessoal, a conversação mais livre, etc.) foram defendidas pelos “filósofos-romancistas”. É preciso lembrar, por exemplo, que teria sido justamente por adotarem “novos padrões de comportamentos” que as mulheres parisienses foram tão criticadas dentro das narrativas dos romances. Não por acaso, uma das razões de Sofia ter perdido sua “virtude” (leia-se: a de ser mãe dedicada e esposa submissa e fiel), foi, segundo Rousseau, por ter sido influenciada pelo “turbilhão de objetos” de Paris e pelas mulheres que nesta cidade habitavam. Mulheres, é preciso lembrar, devotadas à “moda do século” (ou seja, com a liberalização sexual, com o pouco comprometimento com a fidelidade conjugal e com o pouco interesse pelos deveres de mãe).

Sumariando agora os resultados obtidos dos capítulos aqui trabalhados, pode-se dizer, no que tange ao primeiro (“Personagens femininas nos romances setecentistas”), que teria existido, de fato, uma relação bastante próxima entre os romances e as suas personagens femininas. Mais precisamente, uma “cumplicidade” entre os objetivos propostos pelos romances (“instrução”, “diversão” e “edificação” dos leitores) e as situações vividas pelas personagens femininas ao longo da narrativa. Grosso modo, o que pôde ser constatado foi que, além de terem sido pensadas para ilustrarem um posicionamento dentro dos diferentes discursos que as Luzes empreenderam sobre o feminino, as imagens de mulheres trazidas pelos romances deveriam ser “construídas”, também, para “instruir, divertir e edificar” seus leitores.

Com relação ao “aspecto instrutivo”, viu-se que este geralmente esteve ligado a consequências de alguma escolha feita pela personagem. Dito de outra forma, a *instrução* esteve em apontamentos sobre bons e “maus caminhos” (bem como sobre os resultados destas

escolhas) a serem adotados pelas mulheres. Por sua vez, a ligação entre as personagens femininas e a *diversão* voltou-se, basicamente, ao relacionamento lúdico (e lúbrico) entre o leitor – posicionando-se como uma espécie de *voyeur* – e as personagens sendo focalizadas em situações lascivas. Por fim, pode-se dizer que as mulheres se relacionaram com o “aspecto moralizante” dos romances, sobretudo, apresentando (e servindo como um “instrumento” para apresentar) alguma espécie de “mensagem edificante” ao leitor. Podendo esta, inclusive, “usar” o feminino para criticar assuntos caros ao Iluminismo e que, não necessariamente, se direcionavam às mulheres. Como exemplo, pode-se citar a rebelião causada por Roxanna no serralho de Usbek (uma crítica evidente contra o despotismo) ou o claustro indesejado de Suzanne Simonin (crítica voltada, especialmente, contra a religião e seus dogmas).

Demonstrou-se ainda que nem sempre os romancistas tiveram em mente criar personagens femininas para serem vistas, especificamente, por mulheres. A despeito de relatarem situações vividas por pessoas do “belo sexo”, os autores de romances – ou boa parte deles – dividiam-se entre o desejo de a elas se direcionarem e a permanência de alguns preconceitos tidos contra o feminino (particularmente, o que via nas mulheres “(...) seres governados pela imaginação, inclinados ao prazer e sem ocupações sólidas que os afastassem das desordens do coração [o que faria com que] “a leitura de romances servisse apenas para aumentar o império dos sentimentos e da imaginação sobre seu espírito”) (ABREU; VILLALTA; SCHAPOCHNIK, [2005?], p.03).

Com relação ao segundo capítulo (“O Discurso Iluminista sobre as mulheres: paixões e “funções” femininas”) tentei demonstrar que, a despeito de muitos autores imputarem ao feminino uma “natureza” inclinada ao “descontrole das emoções” (chegando, inclusive, a apontá-las como seres voltados a um desregramento sexual) houve, entretanto, opiniões (e personagens) que contradisseram tais discursos. Viu-se, ainda, no tópico intitulado “As “funções” da natureza feminina: matrimônio e maternidade em protagonistas de romances”, que seria possível imputar à *Nova Heloísa*, de Rousseau, um ressurgimento (ou fortalecimento) das personagens de “mães e esposas” em narrativas de romances. Obras tais como *Os sofrimentos do jovem Werther* e *O ano de 2440: nada mais que um sonho*, ambas publicadas após a *Nova Heloísa*, se propuseram, por exemplo, a apresentar (e propagandear) a mulher (e a “natureza feminina”) como sendo, sobretudo, a imagem da mãe dedicada e da esposa casta, amorosa e submissa ao marido.

O terceiro capítulo (“A virtude feminina em protagonistas de Rousseau e Voltaire”), demonstrou (especificamente em seu primeiro tópico, intitulado “A “virtude feminina”: discutindo o conceito”) que teria existido, de fato, uma ideia de “virtude específica” para as

mulheres. Uma ideia de “virtude” que ora aparecia sob a égide de um ceticismo indisfarçável por parte dos romancistas ou que, ao contrário, aparecia enquanto resultado de um “discurso teológico” empreendido pelos filósofos ilustrados.

Com relação ao segundo tópico deste capítulo três, intitulado “A virtude na mulher rousseauniana: Júlia, Sofia e a Senhora de Wolmar”, entendo que a principal conclusão esteja na importância que a castidade, a obediência ao homem (ao pai e, posteriormente, ao marido) e a dedicação ao lar e filhos tiveram na (e para a) caracterização da “mulher virtuosa” rousseauniana. Neste sentido – o da castidade e o da obediência ao homem como um dos elementos imprescindíveis para se julgar a “virtude feminina” – concluiu-se que, a despeito de serem uma mesma personagem, Júlia (a jovem que se deixou deflorar) e a senhora de Wolmar (“modelo” da esposa casta e da mãe amorosa) não representaram da mesma maneira o “papal” de “mulher virtuosa”. Para ser mais preciso: apenas na senhora de Wolmar existiu, de fato, a “virtude feminina” nos moldes propostos por Rousseau.

Sobre o terceiro tópico, intitulado “A ideia de “virtude feminina” em Voltaire: Senhorita de Saint.Yves e Cosi-Sancta”, o que se pode concluir é que, dentre as três diferentes ideias de virtudes propostas por Voltaire (mais precisamente, a virtude *teologal*, *cardinal* e *benevolente*), as personagens Cosi-Sancta e senhorita de Saint.Yves representaram, em boa parte de suas ações dentro dos romances, o papel da mulher que possuía uma virtude ligada à ideia de “benevolência para com o próximo”. Ainda dentro deste tópico, procurei justificar (e relacionar) a opção pelas “virtudes benevolentes”, tidas pelas personagens, com um próprio desejo de Voltaire em expor ao público uma teoria que, grosso modo, “alargava” o conceito de “virtude”. Ou seja, um desejo de Voltaire em afirmar que, mesmo além do convencionalizado pela sociedade e pela religião, poderiam existir “ações virtuosas”. Por fim, demonstrei que a despeito de desejar “alargar” o conceito de “virtude” (utilizando, inclusive, “suas mulheres” para a consecução de tal objetivo) Voltaire, no entanto, teria sido mais cauteloso em tratar o defloramento indesejado de uma jovem moça (mesmo se realizado por “benevolência” para com o próximo) enquanto um “pequeno mal para um grande bem”. Daí a razão pela qual Cosi-Sancta e senhorita de Saint.Yves – embora realizando “sacrifícios” parecidos – terem tido destinos tão diferentes ao final das obras.

Ao finalizar esta pesquisa, vem à tona uma entrevista concedida por Richard Morse. Ao ser indagado sobre a proximidade de seus trabalhos com a literatura (e sua relação com autores tais como Sérgio Buarque de Hollanda e Antonio Cândido), Morse lembrou um ensinamento que Frank Tannenbaum, seu orientador em história da América Latina, lhe

concedera: “(...) se você quer entender a revolução mexicana precisa ler os romancistas” (BOSMENY, 1989, p.03).

Pode-se dizer que o objetivo deste trabalho em muito se identifica com tal pensamento. Afinal, o que aqui se pretendeu foi, em linhas gerais, entender o discurso iluminista sobre as mulheres olhando para os romances e suas diferentes personagens femininas. Um olhar que procurou – é preciso mais uma vez ressaltar – abarcar as obras em seu conjunto. E nesta metodologia esteve o “grande desafio” desta dissertação. Sem dúvida, trabalhar com um romance, um autor e um número restrito de personagens seria, metodologicamente, uma tarefa mais fácil. Entretanto, tal opção iria, de certo modo, contra a convicção que moveu esta pesquisa: a de que o discurso iluminista sobre as mulheres poderia ser melhor compreendido quando se olhasse, de uma forma abrangente, para as diferentes vozes que o constituiu. Assim sendo, quis, voluntariamente, mergulhar na multiplicidade do debate iluminista e em seu mosaico de opiniões sobre o “belo sexo”.

Dentro das limitações inerentes a uma dissertação de mestrado, esta pesquisa possui, é certo, lacunas a serem preenchidas. Todavia, e a despeito deste fato, espero, de alguma forma, ter contribuído para o enriquecimento de uma historiografia (bem como de outras áreas do conhecimento) interessada no discurso que as Luzes dedicaram ao feminino. Principalmente, naqueles trabalhos que possuem, nos romances, suas principais fontes.

ANEXOS

Anexo 1. Descrição do encontro entre o padre Dirrag e a noviça Eradice.

O PADRE DIRRAG ANUNCIA A ERADICE QUE ELE
A FARÁ GOZAR DE UMA TORRENTE DE DELÍCIAS
POR MEIO DE UM PEDAÇO DO
CORDÃO DE SÃO FRANCISCO (DO QUAL É PORTADOR)

Vamos começar, minha cara filha — prosseguiu o Padre. — Cumpri bem os vossos deveres e estais certa de que, com a ajuda do cordão de São Francisco e de vossa meditação, este piedoso exercício acabará numa torrente de delícias inexprimíveis. Ajoelhai-vos, minha filha, e descobri essas partes da carne que são o motivo da cólera de Deus: a mortificação que elas sentirão unirá intimamente o vosso espírito a Ele. Eu vos repito: esquecei-vos e abandonai-vos.

ERADICE DESNUDA AS NÁDEGAS PARA RECEBER
A DISCIPLINA DO PADRE DIRRAG

A Srta. Eradice obedece imediatamente, sem replicar. Ela se ajoelha num genuflexório, com um livro diante de si. Depois, levantando as saias e a combinação até a cintura, deixa ver duas nádegas brancas como a neve e de uma forma oval perfeita, sustentadas por duas coxas de uma proporção admirável.

— Levantai mais alto a vossa combinação — diz o Padre —, ela não está bem... Aí, assim. Agora juntai as mãos e elevai a vossa alma a Deus, enchei o vosso espírito com a idéia da eterna felicidade que vos é prometida. — Então o Padre aproximou um banquinho sobre o qual se ajoelhou, atrás e um pouco ao lado dela. Sob a sua batina, que ele levantou e passou em sua cintura, estava um grosso e longo feixe de varas, que ele apresentou para que a sua penitente o beijasse.

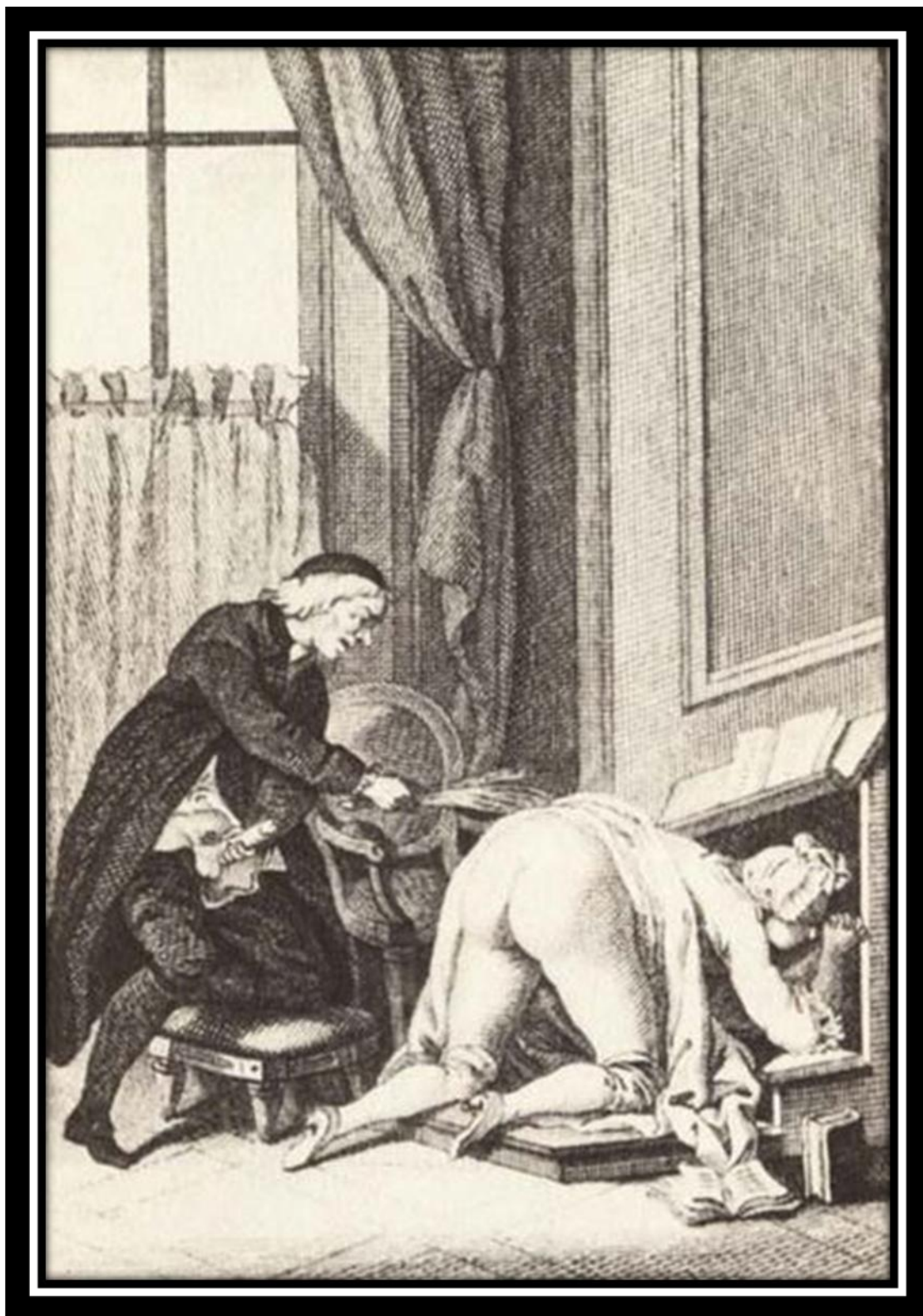


Imagem 14. Na imagem de Antoine Borel (1743-1810), o momento em que o padre Dirrag preparava Eradice para que ela viesse “a gozar uma torrente de delícias”. Nas mãos do “generoso homem”, um feixe de varas e o pretenso “cordão de São Francisco”.

O PADRE DIRRAG A CHICOTEIA
RECITANDO ALGUNS VERSÍCULOS

Atenta ao desenrolar desta cena, eu estava cheia de um santo horror, sentia uma espécie de estremecimento que não posso descrever. Eradice não dizia uma só palavra. O Padre percorria com olhar esfogueado as nádegas que lhe serviam de perspectiva, e, tendo ele os olhos fixos nelas, eu o ouvi dizendo em voz baixa, com um tom de admiração:

— Ah! Que belo colo! Que tetas encantadoras! — Depois se abaixava, levantava-se intercaladamente, resmungando alguns versículos. Nada escapava à sua lubricidade. Após alguns minutos perguntou à sua penitente se a sua alma tinha entrado em contemplação.

— Sim, meu Reverendíssimo Padre. — Ela lhe diz: — Sinto que o meu espírito se desliga da carne e vos suplico que comece a santa obra.

— Isto basta — retomou o Padre —, o vosso espírito ficará contente. — Recitou ainda algumas preces e a cerimônia começou com três varadas que ele lhe aplicou bem de leve no traseiro. Estes três golpes foram seguidos por um versículo que ele recitou e, sucessivamente, por três outras varadas um pouco mais fortes que as primeiras.

ELE TIRA O PRETENSO CORDÃO DE SÃO FRANCISCO

Depois de cinco a seis versículos recitados e interrompidos por essa espécie de diversão, qual não foi a minha surpresa, quando vi o Padre Dirrag, desabotoando as suas calças, pôr à mostra um dardo inchado, que era semelhante àquela serpente fatal que havia atraído as censuras do meu antigo diretor! Esse monstro adquirira o comprimento, a espessura e a firmeza preditas pelo capuchinho, ele me fazia estremecer. Sua cabeça rubicunda parecia ameaçar as nádegas de Eradice, que ficaram da mais bela cor encarnada. O rosto do Padre estava todo afogueado.

— Agora — disse ele —, deveis estar num estado mais perfeito de contemplação: a vossa alma deve estar desligada dos sentidos. Se minha filha não engana as minhas santas esperanças, ela não vê mais, não ouve, não sente mais.

Neste momento, este carrasco fez cair uma saraivada de golpes sobre todas as partes do corpo de Eradice que estavam a descoberto. Contudo, ela não dizia nada, parecia estar imóvel, insensível a esses terríveis golpes, e nela, simplesmente, eu não distinguia mais do que um movimento convulsivo das nádegas, que se comprimiam e se descomprimiam a todo instante.

— Estou contente convosco — diz-lhe o Padre após um quarto de hora dessa cruel disciplina —, está na hora de começardes a gozar do fruto de vossos santos trabalhos. Não me escutai, minha cara filha, mas deixai-vos conduzir. Prosternai o vosso rosto contra o chão: com o venerável cordão de São Francisco, vou expulsar o que resta de impuro de vós.

De fato, o bom padre colocou-a numa posição, na verdade humilhante, mas também a mais cômoda para os seus propósitos. Jamais se viu algo de mais belo: as suas nádegas estavam entreabertas e descobria-se por inteiro a dupla estrada dos prazeres.

Após um instante de contemplação do falso beato, ele umedeceu com saliva o que chamava de o cordão e, proferindo algumas palavras num tom que cheirava ao exorcismo de um Padre que trabalha para expulsar o diabo do corpo de um endemoniado, Sua Reverência começou a sua introdução.

Eu estava colocada de maneira a não perder o menor detalhe desta cena: as janelas do quarto onde ela se passava estavam defronte da porta do gabinete em que eu estava

trancada. Eradice acabava de ser posta de joelhos no chão, com os braços cruzados sobre o estribo de seu genuflexório e com a cabeça apoiada nos braços. Sua combinação, cuidadosamente, levantada até a cintura, deixava-me ver, meio de perfil, nádegas e uns quadris admiráveis.

ELE SE ATRAPALHA COM A ESCOLHA DAS DUAS ENTRADAS
QUE ERADICE LHE APRESENTA. A PRUDÊNCIA
O DETERMINA E PREDOMINA SOBRE O GOSTO

Esta perspectiva luxuriosa fixava a atenção do reverendíssimo Padre, que se pusera, ele próprio, de joelhos, as pernas de sua penitente entre as suas, as calças abaixadas, o seu terrível cordão na mão, resmungando algumas palavras mal-articuladas. Por alguns instantes ele permaneceu nessa edificante atitude, percorrendo o altar com olhares abrasados e parecendo indeciso quanto à natureza do sacrifício que ia oferecer. Duas aberturas se apresentavam, ele as devorava com os olhos, embaraçado quanto à escolha: uma era um manjar delicioso para um homem de sua batina, mas ele prometera prazer, êxtase para a sua penitente. Como fazer? Ele ousou dirigir várias vezes a cabeça de seu instrumento para a porta favorita, na qual esbarrava levemente. Mas, enfim, a prudência predominou sobre o gosto.

ELE O INTRODUZ... DESCRIÇÃO EXATA DOS SEUS
MOVIMENTOS, DE SUAS ATITUDES, ETC.

Eu lhe devo esta justiça: vi distintamente o rubicundo príapo de Sua Reverência atravessar a estrada canônica depois de ter entreaberto delicadamente os seus lábios vermelhos com o polegar e o indicador de cada mão. Este trabalho foi inicialmente começado por três vigorosas sacudidelas que fizeram entrar quase a metade dele. Então, de repente, a tranqüilidade aparente do Padre transformou-se numa espécie de furor. Que fisionomia! Ah, Deus! Imaginai um sátiro com os lábios carregados de espuma, a boca aberta, às vezes rangendo os dentes, resfolegando como um touro que muge. Suas narinas estavam inchadas e agitadas, ele mantinha as suas mãos levantadas a quatro dedos das ancas de Eradice sobre as quais via-se que ele não ousava colocá-las para ali se apoiar. Seus dedos afastados estavam em convulsão e adquiriam a forma da pata de um capão assado. Sua cabeça estava abaixada e seus olhos cintilantes, fixados no trabalho da cavilha mestra, cujas idas e vindas ele compassava de maneira que, no movimento de retroação, ela não saísse da sua bainha e que no de impulso, seu ventre não se apoiasse nas nádegas da penitente, a qual, por reflexão, poderia ter adivinhado onde se encontra o pretense cordão. Que presença de espírito! Vi que aproximadamente o comprimento de duas polegadas do santo instrumento ficou constantemente reservado do lado de fora e em nada participou da festa. Vi que cada movimento que o traseiro do Padre fazia para trás, pelo qual o cordão se retirava do seu abrigo até a cabeça, os lábios da parte de Eradice entreabriam-se e pareciam de uma cor encarnada tão viva, que encantavam a vista. Vi que por um movimento oposto, quando o Padre empurrava para a frente, esses mesmos lábios, dos quais então não se via mais do que o pequeno pêlo negro que os cobria, apertavam de forma tão exata a flecha, que ali parecia engolida, que teria sido difícil adivinhar a qual dos dois atores pertencia este pino pelo qual um e outro pareciam igualmente atados.

Que mecânica! Que espetáculo, meu caro Conde, para uma moça de minha idade que não tinha nenhum conhecimento desse gênero de mistério! Quantas idéias diferentes me passaram pela mente, sem poder me fixar em nenhuma! Lembro-me somente que por vinte vezes estive a ponto de ir me jogar nos joelhos deste célebre diretor para suplicar-lhe que me tratasse como a minha amiga. Seria um movimento de devoção? Seria um movimento de concupiscência? É o que ainda me é impossível discernir bem.

ERADICE E O PADRE DIRRAG ENLOUQUECEM DE PRAZER.
ESTA MOÇA ACREDITA ESTAR GOZANDO DE UM PRAZER
PURAMENTE CELESTE.

Voltemos aos nossos acólitos. Os movimentos do Padre se aceleraram, ele tinha dificuldade em manter o equilíbrio. Sua posição era tal que, de forma aproximada, da cabeça aos pés, ele formava um "S", cujo ventre ia e vinha horizontalmente até as nádegas de Eradice. A parte desta, que servia de canal à cavilha mestra, dirigia todo o trabalho e duas enormes verrugas, que pendiam entre as coxas de Sua Reverência, pareciam ser testemunhas disso.

— *Vosso espírito está contente, minha santinha?* — disse ele, dando uma espécie de suspiro.

— *Quanto a mim, vejo os céus abertos, a graça suficiente me transporta, eu...*

— *Ah, meu Padre!* — exclamou Eradice — *que prazer me aguilhoa! Sim, gozo da felicidade celeste, sinto que o meu espírito está completamente desligado da matéria. Expulsai, meu Padre, expulsai tudo o que resta de impuro em mim. Estou vendo... os... an...jos. Empurrai mais para a frente... empurrai, vamos... Ah!... Ah!... bom... São Francisco! Não me abandonai! Estou sentindo o cor... o cor... o cordão... não agüento mais... estou quase morrendo!*

O Padre, que sentia igualmente a aproximação do soberano prazer, gaguejava, empurrava, resfolegava, arfava. Enfim, as últimas palavras de Eradice anunciaram o sinal de sua retirada e eu vi a orgulhosa serpente, tornada humilde, rastejante, sair do seu invólucro, coberta de espuma.

Tudo foi prontamente recolocado em seu lugar e o Padre, deixando cair a sua batina, com passos trôpegos, alcançou o genuflexório que Eradice havia abandonado. Ali, fazendo de conta que começava a orar, ordenou que a penitente se levantasse, se cobrisse, depois que viesse reunir-se a ele para agradecer ao Senhor pelos favores que d'Ele acabara de receber.

O que vos direi, enfim, meu caro Conde? Dirrag saiu e Eradice, que me abriu a porta do gabinete, saltou-me ao pescoço, abordando-me:

— *Ah! Minha cara Teresa* — disse-me ela —, *participei da felicidade dos anjos. Quantos prazeres, minha amiga, em troca de um momento de dor! ela virtude do santo cordão, minha alma estava quase desligada da matéria. Pudeste ver por onde o nosso bom diretor o introduziu em mim. Pois bem! Eu te asseguro que o senti penetrar até o meu coração. Um grau de fervor a mais, não duvide, eu passaria para sempre para a morada dos bem-aventurados.*

Eradice me fez mil outros discursos com um tom, com uma vivacidade que não puderam me deixar dúvidas quanto à realidade da felicidade suprema de que gozara. Eu estava tão perturbada que mal a felicitei. Com meu coração na mais viva agitação, beijei-a e saí.

Fonte: [ANÔNIMO DO SÉCULO XVIII]. *Teresa Filósofa*. (Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Porto Alegre: L&PM Editores, 1991.

Anexo 2. O lesbianismo entre Suzanne Simonin e a madre superiora.

Eu via crescer, dia após dia, a ternura que a superiora concebera por mim. Estava constantemente em sua cela, ou ela na minha; pela menor indisposição prescrevia-me a enfermaria, dispensava-me dos ofícios, mandava-me deitar mais cedo, interditava-me a oração da manhã. No coro, no refeitório, no recreio, encontrava meios de me dar sinais de amizade; no coro, se deparava um versículo que contivesse qualquer sentimento afetuoso e terno, cantava-o dirigindo-se a mim, ou olhava-me se por outra era entoado; no refeitório, enviava-me sempre alguma coisa do que lhe tinham servido, de mais delicado; no recreio, enlaçava-me pelo meio do corpo, dizia-me coisas doces e amáveis; não se lhe fazia nenhum presente de que eu não compartilhasse: chocolate, açúcar, café, licores, rapé, linhos, lenços, fosse o que fosse; despira a própria cela de estampas, utensílios, móveis e de uma infinidade de coisas cômodas e agradáveis, a fim de ornar a minha; quase não podia ausentar-me um instante, sem que, ao retornar, a encontrasse enriquecida de alguns dotes. Ia agradecer-los, e ela transbordava de uma alegria que não se pode exprimir; abraçava-me, acariciava-me, punha-me sobre os joelhos, entretinha-me com as coisas mais secretas da casa e prometia-me, se eu a amasse, uma vida mil vezes mais feliz do que a que eu teria passado no mundo. Depois, detinha-se, olhava-me, os olhos enternecidos, e perguntava: “Irmã Suzanne, amas-me?”

“E como faria eu para não amá-la? Seria preciso que tivesse uma alma bem ingrata.”

“É verdade.”

“É tão bondosa!”

“Dize antes, que é de gosto por ti...”

Pronunciando tais palavras, baixava os olhos; a mão com que me abraçava apertava-me com mais força; a que apoiara em meu joelho pressionava-me; puxava-me a si; meu rosto ficava sobre o seu, ela suspirava, virava-se na cadeira, tremia; dir-se-ia que tinha algo a confiar-me, e que não o ousava; vertia lágrimas e depois dizia-me: “Ah, irmã Suzanne, não me amas!”

“Eu não a amo, querida madre?”

“Não.”

“Dize-me então o que devo fazer a fim de prová-lo.”

“Cumpra que adivinhasses.”

“Procuro, mas não adivinho.”

Entrementes, ela erguera o véu e colocara uma de minhas mãos em sua garganta; calava-se e eu também me calava; parecia usufruir o maior dos prazeres. Convidava-me a beijar-lhe a testa, as faces, os olhos, e a boca. A mão que ela me pousara nos joelhos passeava sobre meus vestidos, da extremidade dos meus pés à minha cintura, apertando-me ora em um lugar ora em outro; exortava-me, a voz entrecortada, alterada e baixa, a que redobrasse as carícias; eu as redobrava; enfim, veio um momento, não sei se de prazer ou de penar, em que ficou pálida como a morte: os olhos fecharam-se, o corpo se inteiriçou com violência, os lábios apertaram-se, umedecidos por leve espuma; depois, entreabriu a boca, e pareceu-me que morria, soltando um profundo suspiro. Levantei-me bruscamente; pensei que estivesse se sentindo mal; quis sair, chamar alguém. Ela descerrou debilmente os olhos e me disse, numa voz extinta:

“Inocente! Não é nada; o que vai fazer? Espere...”

Olhei-a, estonteada, incerta sobre se ficava ou saía. Ela reabriu os olhos; não podia falar, absolutamente; fez sinal de que eu me aproximasse e de que voltasse a sentar-me em seus joelhos. Não sei o que passava em mim; eu temia, tremia, o coração palpitava-me, tinha

dificuldade em respirar, perturbada, oprimida, agitada, tinha medo; parecia-me que as forças me abandonavam e que eu ia desmaiar; todavia, não saberia dizer que me sentia mal. Aproximei-me dela; fez-me de novo sinal com a mão, para que me sentasse em seus joelhos; sentei-me; ela estava como morta, eu como se fosse morrer. Assim nos demoramos muito tempo, uma e outra nesse singular estado.

Fonte: DIDEROT, Denis. *A Religiosa*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.



Imagens 15 e 16. Nas imagens, o encontro entre Suzanne e a madre superiora. A primeira, de autoria do pintor holandês Martin Van Maele (1863-1926). A segunda, no traço inconfundível do pintor francês Paul-Émile Becat (1885-1960).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES PRIMÁRIAS:

[ANÔNIMO DO SÉCULO XVIII]. *Teresa Filósofa*. (Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes). Porto Alegre: L&PM Editores, 1991.

_____. “Teresa Filósofa”. In: Darnton, Robert. *Os Best-sellers proibidos da França pré-revolucionária*. (Tradução: Hildegard Feist). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BEVERLAND, Adriaan. In: Israel, JONATHAN I. *Iluminismo Radical*. A Filosofia e a Construção da Modernidade 1650-1750. (Tradução de Claudio Blanc). São Paulo: Madras, 2009.

DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*. (Tradução de Antonio Alves Cury). São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1980.

_____. *A Vida e as Estranhas Aventuras de Robinson Crusóe*. São Paulo: Ed.Scipione, 1986.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1986.

DIDEROT, Denis. *A Religiosa*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____. *Jóias Indiscretas*. (Tradução de Eduardo Brandão). São Paulo: Global Editora, 1996.

_____. *Sobre as mulheres*. (Tradução de J. Guinsburg). In: <http://pt.scribd.com/doc/39287035/Denis-Diderot-Sobre-as-Mulheres-PDF-USP>.

DUCLOS, Charles. “Mémoires sur les moeurs de ce siècle”. In: HAZARD, Paul. *O Pensamento Europeu no século XVIII. De Montesquieu a Lessing*. (Tradução de Carlos Grifo Babo). São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1974.

DU DEFFAND, Marquesa. *Cartas a Voltaire*. (Tradução de Cristina Muracho). São Paulo: Mandarim, 1996.

FILS, Crébillon. “O Silfo”. In: LAVERGNE, Gabriel de; FILS, Crébillon; DENON, Dominique Vivant. *Na alcova: três histórias licenciosas*. (Tradução de Samuel Titan Jr). São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *O Sofá*. (Tradução: Carlota Gomes). Porto Alegre: L&PM, 1992.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Os sofrimentos do jovem Werther*. (Tradução de Leonardo César Lack). São Paulo: Abril, 2010.

GOUGES, Olympe de. *Déclaration des droits de Le femme et de la citoyenne*. In: Bibliothèque Jeanne Hersch. Textes fondateurs. Disponível em: http://www.aldh.org/biblio/text_fondat/FR_03.htm.

LACLOS, Choderlos de. *As ligações perigosas* ou Cartas recolhidas numa sociedade e publicadas para instrução de algumas outras. (Tradução de Sérgio Millet). São Paulo: Círculo do Livro (data não especificada).

MAIROBERT, Mathieu Francois Pidansat de. “Anedotas sobre Mme La comtesse Du Barry”. In: DARNTON, Robert. *Os Best-sellers proibidos da França pré-revolucionária*. (Tradução: Hildegard Feist). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MERCIER, Louis-Sébastien. “O ano de 2440: nada mais que um sonho”. In: DARNTON, Robert. *Os Best-sellers proibidos da França pré-revolucionária*. (Tradução: Hildegard Feist). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MONTESQUIEU, Charles de Secondat. *Cartas Persas*. (Tradução e prefácio de Renato Janine Ribeiro). São Paulo: Editora Paulicéia, 1991.

_____. *O Espírito das Leis*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MIRABEAU, Conde de. “Ma Conversion ou Le Libertin de Qualité”. In: DARNTON, Robert. *Os Best-sellers proibidos da França pré-revolucionária*. (Tradução: Hildegard Feist). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PRÉVOST, Abade. *Manon Lescaut*. (Tradução de Regina Célia de Oliveira). São Paulo: Martin Claret, 2010.

RAYNAL, Guillaume-Thomas François. *O estabelecimento dos portugueses no Brasil*. (Tradução de Mônica F. Campos de Almeida e Flávia Roncari Gomes). Rio de Janeiro: Arquivo Nacional; Brasília: Editora UNB, 1998.

ROCHEFOUCAULD, François, Duque de La. *Máximas e Reflexões*. (Tradução de Antonio Geraldo da Silva). São Paulo: Ed. Escala, 2007.

ROUSSEAU, Jean Jacques. *Émile e Sophie ou os solitários*. (Tradução de Françoise Galler). São Paulo: Hedra, 2010.

_____. *Júlia ou A Nova Heloísa*. Cartas de dois amantes habitantes de uma cidadezinha ao pé dos Alpes. (Tradução: Fúlvia M.L-Moretto). São Paulo: Hucitec; Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

_____. *Emílio ou Da Educação*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SWIFT, Jonathan. *Viagens de Gulliver*. São Paulo: Editora Brasileira, 1950.

VOLTAIRE, François – Mariet Arouet. *A princesa de Babilônia*. (Tradução de Mário Quintana). In: *Contos e Novelas*. São Paulo: Ed. Globo, 2005.

_____. *As cartas de Amabel*. (Tradução de Mário Quintana). In: *Contos e Novelas*. São Paulo: Ed. Globo, 2005.

_____. *Cândido ou o Otimismo*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.

_____. *Cartas Filosóficas*. São Paulo: Ed. Escala, 2006.

_____. *Cosi-Sancta*. In: *Contos e Novelas*. São Paulo: Ed. Globo, 2005.

_____. *Dicionário Filosófico*. (Tradução e prefácio de Marilena Chauí). In: VOLTAIRE, François-Marie Arouet de. *Coleção Os Pensadores* (3ª Edição). São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. *O Ingênuo*. In: *Contos e Novelas*. São Paulo: Ed. Globo, 2005.

_____. *Zadig ou O Destino*. In: *Contos e Novelas*. São Paulo: Ed. Globo, 2005.

FONTES SECUNDÁRIAS:

ABREU, Márcia; VILLALTA, Luiz Carlos; VASCONCELOS, Sandra; SCHAPOCHNIK, Nelson. *Caminhos do romance no Brasil: séculos XVIII e XIX*. Disponível em www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br.

BAKHTIN, Mikhail. *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. “Epos e Romance (Sobre a metodologia do estudo do Romance)”. In: *Questões de Literatura e Estética. A teoria do Romance*. (Tradução de Homero Freitas de Andrade; et all). São Paulo: Unesp, 1993.

BALANDIER, Georges. *O Poder em Cena*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1982.

BERGER, Peter L; LUCKMANN, Thomas. *A Construção Social*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2005.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BERRIOT-SALVADORE, Évelyne. “O discurso da medicina e da ciência”. (Tradução de Maria Carvalho Torres). In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (orgs) *História das mulheres no Ocidente*. Porto: Edições Afrontamento; São Paulo: Ebradil, 1990.

BORIN, Françoise. “Uma Pausa para a imagem”. (Tradução de Maria Carvalho Torres). In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (orgs) *História das mulheres no Ocidente*. V.3. Porto: Edições Afrontamento; São Paulo: Ebradil, 1990.

BOSMENY, Helena Maria Bousquet. *Uma entrevista com Richard Morse*. In: Estudos Históricos, vol.2, n.3. Rio de Janeiro, 1989.

BRANDÃO, Ruth Silvano. *Mulher ao pé da letra*. A personagem feminina na literatura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BUCHENAU, Ana Isabel Aliaga. *A educação da Sofia de Rousseau e da Lotte de Goethe: Pode o Romantismo ser reacionário?* (Tradução de Lígia Maria Cardoso). Data de publicação não especificada. Disponível em <http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/ligia.htm>. Último acesso em 17/03/2010.

CÂNDIDO, Antônio. *A Personagem da Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. “Timidez do Romance. Estudo sobre a justificativa da ficção no começo do século XVII”. In: *Educação pela Noite & outros ensaios*. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

CARRATO, José Ferreira. *Igreja, Iluminismo e escolas mineiras coloniais*. São Paulo: Companhia Editora Nacional: Edusp, 1968.

CASNABET, Michéle Crampe. “A mulher no pensamento filosófico do século XVIII”. (Tradução de Maria Carvalho Torres). In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (orgs). *História das mulheres no Ocidente*. V.3. Porto: Edições Afrontamento; São Paulo: Ebradil, 1990.

CASSIRER, Ernt. *A Filosofia do Iluminismo*. (Tradução de Álvaro Cabral). 2ª Edição. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

_____. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: UNB, 1994.

CHAUNU, Pierre. *A Civilização da Europa das Luzes*. (Tradução de Manuel João Gomes). Lisboa: Editorial Estampa, 1985.

DARNTON, Robert. *Os Best-Sellers proibidos da França pré-revolucionária*. (Tradução de Hildegard Feist). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. “Sexo dá o que pensar”. In: NOVAES, Adauto (org). *Libertinos Libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DOMINGUES, Beatriz Helena. *Tão Longe, tão perto: a Ibero - América e a Europa Ilustrada*. Rio de Janeiro: Editora do Museu da República, 2007.

DULONG, Claude. “Da conversação à criação” (tradução de Maria Carvalho Torres). In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (orgs) *História das mulheres no Ocidente*. V.3. Porto: Edições Afrontamento; São Paulo: Ebradil, 1990.

FALCON, Francisco José C. Da Ilustração à Revolução – percursos ao longo do espaço – tempo setecentista. In: *Acervo, Revista do Arquivo Nacional*. Rio de Janeiro, n.4, 1989.

FERNANDES, Cleudemar Alves. *Análise do discurso: Reflexões Introdutórias*. Goiânia: Trilhas Urbanas, 2005.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GOULEMOT, Jean Marie. “As práticas literárias ou A publicidade do privado”. In: ARIÈS, Phillipe; CHARTIER, Roger (orgs). *História da Vida Privada*. Da Renascença ao Século das Luzes. (Tradução de Hildegard Feist). São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GRIECO, Sarah F. Matthews. “O corpo, aparência e sexualidade”. (Tradução de Alda Maria Durães). In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (orgs). *História das mulheres no Ocidente*. Porto: Edições Afrontamento; São Paulo: Ebradil, 1990.

HAZARD, Paul. *O Pensamento Europeu no século XVIII*. De Montesquieu a Lessing. (Tradução de Carlos Grifo Babo). São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1974.

_____. *Crise da Consciência Européia*. Lisboa: Edições Cosmos, 1971.

ISRAEL, Jonathan I. *Iluminismo Radical*. A filosofia e a construção da Modernidade 1650-1750. (Tradução de Claudio Blanc). São Paulo: Madras, 2009.

JR, Bento Prado. “A Filosofia das Luzes e as metamorfoses do Espírito Libertino”. In: NOVAES, Adauto (org). *Libertinos Libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

KOSSELECK, Reinhart. *Futuro Passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: PUC-RIO; Contraponto, 2006.

LINHARES, Temístocles. *Introdução ao mundo do romance*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1976.

MATOS, Luiz F. Franklin. “Livre gozo e Livre exame. Ensaio sobre a obra “Les Bijoux indiscrets” de Diderot”. In: NOVAES, Adauto (org). *Libertinos Libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MONZANI, Luiz Roberto. “Origens do discurso libertino”. In: NOVAES, Adauto (org). *Libertinos Libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MORETTO, Fúlvia L.M. Introdução. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Júlia ou A Nova Heloísa*. Cartas de dois amantes habitantes de uma cidadezinha ao pé dos Alpes. (Tradução: Fúlvia M.L-Moretto). São Paulo: Hucitec; Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

NAHOUM-GRAPPE, Véronique. “A mulher bela”. (Tradução de Maria Carvalho Torres). In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle, (orgs). *História das mulheres no Ocidente*. V.3. Porto: Edições Afrontamento; São Paulo: Ebradil, 1990.

NOVAES, Adauto. “Por que tanta libertinagem?” In: NOVAES, Adauto (org). *Libertinos Libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NOVAIS, Fernando Antônio. *Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial: 1777-1808*. 2ª Edição. São Paulo: Hucitec, 1981.

OUTRAM, Dorinda. “La Langage male de La vertu: As mulheres e o discurso da Revolução Francesa”. In: BURKE, Peter; PORTER, Roy (orgs). *História Social da Linguagem*. (Tradução de Álvaro Hattner) São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

PATRÍCIO, Rosana Ribeiro. *Imagens de mulher em Gabriela de Jorge Amado*. Salvador: FCJA, 1999.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. (Tradução Ângela M.S.Côrrea). São Paulo: Contexto, 2007.

PORTER, Roy; ROUSSEAU, G.S. (orgs). *Submundos do sexo no Iluminismo*. (Tradução de Talita M. Rodrigues). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

PRADO, Raquel de Almeida. “Ética e Libertinagem nas Ligações Perigosas”. In: NOVAES, Adauto (org). *Libertinos Libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RIBEIRO, Renato Janine. “Literatura e Erotismo no Século XVIII Francês. O caso de “Teresa filósofa”. In: NOVAES, Adauto (org). *Libertinos Libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ROUANET, Sérgio Paulo. “Dilemas da Moral Iluminista”. In: NOVAES, Adauto (org). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. *Mal-estar na Modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SAHLINS, Marshall. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1994.

SANTINI, Juliana. *Rousseau e o Romantismo*. Disponível em: <http://www.unicamp.br/~jmarques/cursos/rousseau2000/js.htm>. Último acesso em 17/03/2011.

SCHORSKE, Carl E. *Pensando com a história*. Indagações na passagem para o modernismo. (Tradução de Pedro Maia Soares). São Paulo; Companhia das Letras, 2000.

SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais da Sociologia*. Indivíduo e Sociedade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

SOUZA, Luciana Coutinho Pagliarini. *A trama Palavra e Imagem*. In: Revista História, imagens e narrativas, nº 9, outubro de 2009. Disponível em <http://www.historiaimagem.com.br>. Último acesso em 18/03/2010.

TODOROV, Tzvetan. *O Espírito das Luzes*. (tradução de Mônica Cristina Corrêa). São Paulo; Editora Barcarolla, 2008.

TROUSSON, Raymond. “Romance e Libertinagem no século XVIII na França”. In: NOVAES, Adauto (org). *Libertinos Libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

VASCONCELOS, Sandra G.T. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: FFLCH, 2000, V.1. [Tese de Livre-Docência].

VENTURI, Franco. *Utopia e Reforma no Iluminismo*. (Tradução de Modesto Florenzano). Bauru, S.P: Edusc, 2003.

VILLALTA, Luiz Carlos. *A Sociedade como um teatro: da ficção à história, na França, no ocaso do Antigo Regime*. In: Anais do Congresso Internacional da ABRALIC. Rio de Janeiro, 2006.

_____. *Censuras e Romances: perspectivas distintas de instruir, divertir e edificar?* In: Anais do X Encontro Regional da ABRALIC. Rio de Janeiro, 2005.

_____. *Reformismo Ilustrado, Censura e Práticas de Leitura: Usos do livro na América Portuguesa*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História, 1999. [TESE DE DOUTORAMENTO].

WATT, Ian. *A Ascensão do romance*. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. (Tradução de Hildegard Feist). São Paulo: Cia das Letras, 1990.

_____. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. (Tradução de Mário Pontes). Rio de Janeiro, Zahar, 1997.