

CENAS DE UM CASAMENTO: PAIXÃO E TRANSGRESSÃO

Maria Conceição Monteiro

Bastidores

Apesar de parecer datado, devido aos avanços econômicos e políticos na situação da mulher, o senso comum tende a concordar com Simone de Beauvoir, quando ela afirma que o casamento é o destino tradicionalmente oferecido à mulher pela sociedade. Assim, o casamento moderno só poderá ser compreendido à luz de um passado que tende a se perpetuar.

No século XIX, a mulher ainda era subordinada ao homem. Ele era a cabeça do empreendimento econômico do casal. Até nos nossos dias, a mulher, com algumas exceções, ainda adota o nome do homem, tornando-se a sua metade. Nas palavras de Beauvoir, a mulher estava condenada à continuação da espécie e aos cuidados da casa – ou seja, à imanência. No entanto, o fato é que a existência humana envolve transcendência e imanência ao mesmo tempo, e o casamento para o homem permite uma síntese feliz das duas.¹

À vista disso, em uma sociedade patriarcal, em que os interesses e prazeres masculinos têm prioridade, o prazer sexual da mulher é limitado a uma forma específica e não individualizada. Entretanto, ainda que ambos os sexos sofram as consequências de uma sexualidade institucionalizada, à mulher cabe sempre a menor parte do latifúndio do prazer. Em outros termos, ao cumprir a tarefa de agente reprodutor, o homem obtém, de alguma forma, o prazer sexual; na mulher, ao contrário, a função reprodutiva é usualmente dissociada do prazer erótico. Nesse contexto, o que o otimismo burguês tem a oferecer à mulher não é a satisfação erótica, mas uma felicidade calcada em um equilíbrio tranquilo, uma vida de imanência e repetição, sem paixão. Ainda assim, mesmo com dificuldade de libertar-se dessas influências e dos

princípios que passa a vida repetindo, a mulher é capaz de preservar a sua própria visão peculiar das coisas. Essa resistência faz com que ela se subtraia ao domínio do outro.

Vale lembrar, contudo, que desde o nascimento do Cristianismo a figura da mulher tornara-se espiritualizada. Todos os atributos femininos desejados pelo homem deixam de ser qualidades tangíveis, passando a mulher a ser sua alma, a verdade do mundo. A mulher torna-se a alma do lar, da família.

Segundo Beauvoir, a mulher existe além dessa invenção. Daí não ser apenas a encarnação do sonho masculino, mas também a sua frustração. Não existe imagem figurativa da mulher que não suscite o seu oposto: ela é vida e morte, natureza e artifício, luz e noite. Sob qualquer aspecto que a mulher seja considerada, haverá sempre esse movimento alternado, pois o não essencial retorna necessariamente ao essencial.²

Contudo, para que a mulher se tornasse submissa ao homem, através de cerimônias e contratos, era necessário elevá-la à posição de pessoa humana, dando-lhe liberdade. Mas a liberdade, todavia, é aquilo que escapa à sujeição. Essa liberdade pode ter uso negativo. Daí, a mulher rejeitá-la. A mulher liberta-se quando se torna cativa; ela renuncia a esse privilégio humano para adquirir poder como objeto natural. Dessa forma, a mulher está destinada à infidelidade, forma concreta assumida pela liberdade. Consequentemente, só através do adultério a mulher prova que não é propriedade de ninguém, adquirindo assim a posição de sujeito. Se, por outro lado, a mulher rompe com as regras da sociedade, ela perde as forças incontroláveis, restando-lhe, assim, o medo, que está sempre ligado à conduta licenciosa da mulher.³

Entretanto, assim como o Cristianismo, ao criar as idéias de redenção e salvação, deu à palavra salvação um significado completo, também o fez ao colocá-la em contraste com a mulher santificada. Observa-se, assim, o Bem e o Mal como opostos: a mãe devotada e a amante pérfida. Por entre esses pólos fixos pode-se discernir uma multiplicidade de figuras ambíguas, como a angélica, a diabólica, a vítima, a pecadora etc.

Por ser considerada o Outro, a mulher é outro dela mesma, outro do que é esperado dela. E, ao ser tudo, ela nunca é aquilo que deveria ser. A mulher fornece, dessa forma, uma variedade de comportamentos

e sentimentos que estimula os estereótipos construídos em relação a ela pela sociedade.

A leitura que proponho dos romances *Wuthering Heights* (1847), de Emily Brontë, e *Heat and Dust* (1975), de Ruth Praver Jhabvala, em que focalizo cenas de amor, rejeita teorias que tentam estereotipar o comportamento do homem e da mulher, pois tanto o homem quanto a mulher devem ter acesso ao amor e a viver suas paixões. Não importa o que os preceitos sociais e sexuais determinam.

Tal problema emerge devido ao fato de que a questão de gênero sempre remete a uma compreensão idealizada de si. Se considerarmos a posição de Beauvoir sobre o assunto, observar-se-á que a questão sobre o que é uma mulher nunca poderá limitar-se a uma única resposta. Assim, não há razão para acreditar que as palavras mulher ou homem apresentam sempre em seus respectivos significados algo de inerentemente metafísico ou essencialista.

Daí a importância, segundo Toril Moi, de se renunciar à tentação de falar sempre sobre sexo e gênero, e sim, ao contrário, de optarmos por termos como corpo e subjetividade. Para Beauvoir a relação entre o corpo e a subjetividade não é nem necessária nem arbitrária, mas contingente. Por isso a ambiguidade do corpo não está sujeita às leis naturais de causa e efeito, e tampouco constitui simplesmente um efeito da consciência, do poder, da ideologia ou dos discursos regulatórios. Para Moi, considerar que a subjetividade está numa relação contingente com o meu corpo é reconhecer que o meu corpo influenciará tanto o que a sociedade faz de mim, bem como os tipos de escolhas que farei em resposta à imagem que o outro faz de mim. Vale ressaltar, também, que nenhuma forma de subjetividade é sempre consequência necessária de se ter um corpo específico.⁴

Quando Beauvoir afirma “I am a woman”, não quer dizer que ela é uma criatura que se conforma às normas de gênero da sociedade. Para ela, o verbo significa existência, e a existência é sempre um processo que implica um tornar-se. Assim, é importante pensar o corpo e a subjetividade como formas de nos libertar de um quadro teórico determinante, buscando-se alternativas mais libertadoras na maneira de pensar.

Segundo Moi, na trilha aberta por Beauvoir, o corpo como situação constitui uma alternativa poderosa e sofisticada para as teorias de sexo e gênero. Ver o corpo como uma situação é reconhecer que o corpo da mulher está ligado à forma que usa a sua liberdade.⁵ Assim, a subjetividade não é nem uma coisa, nem o mundo emocional interior; é, ao contrário, a forma que somos no mundo.

Com esse pano de fundo, volto-me para a análise de algumas cenas de casamento expostas à sombra do adultério, quer vivenciado apenas no plano do desejo (*Wuthering Heights*), quer consumado no ato físico (*Heat and Dust*). Em ambas as narrativas estudadas, as ligações adúlteras ocupam posições centrais, estando em perfeita identificação com a ação, o tema e as estruturas respectivas. Em outras palavras, trata-se de textos que falam de amor e de outras relações de paixão entre homens e mulheres.

Abrem-se as cortinas

Quando me proponho analisar “cenas” de amor, sirvo-me da sugestão de Lucia Helena Vianna sobre a noção. Para a autora a cena ficcional “constitui o instante em que o corpo narrativo pulsa vivamente a realidade representada, garantindo o ilusionismo de que se tem a vida verdadeira”.⁶ Assim, na apresentação da cena, o leitor é arrebatado para dentro dela, interagindo no palco das paixões.

A narrativa em *Wuthering Heights* desenvolve-se em dois enredos. O primeiro envolve a primeira geração de personagens envolvidos, apresentando segredos, lacunas, paixões e morte; o segundo, por seu turno, envolve a segunda geração, num espaço redefinido, onde as relações de gênero são mais igualitárias, e onde as mulheres não são mais vítimas da autoridade patriarcal.

O mesmo pode ser dito de *Heat and Dust*. A diferença é que, enquanto no romance de Brontë a história dos amantes (Catherine Earnshaw e Heathcliff) é narrada por Nelly, a empregada, no romance de Jhabvala a história é contada por uma narradora sem nome que parte para a Índia cinquenta anos depois do escândalo que envolvera Olívia

Rivers, primeira esposa de seu avô, com a intenção de desvendar-lhe a história, levando consigo as cartas que Olívia trocara com a irmã, Márcia. Outra diferença é que, ao contrário de Catherine, que morre de paixão, Olívia é levada, misteriosamente, ao confinamento nas montanhas, onde adota uma vida reclusa e solitária.

Os dois romances em questão mostram o casamento, não obstante a harmonia na relação entre os cônjuges, dentro de uma moldura doméstica em que a mulher leva uma vida restrita e, às vezes, ameaçada. Tanto para Catherine quanto para Olívia, ser mulher envolve a escolha de diferentes tipos de aprisionamento. No caso da heroína de Brontë, depois de uma infância com relativa liberdade, vagando com Heathcliff pelos campos de urze, o seu encontro com Edgar Linton inicia o processo de confinamento que será interrompido apenas com a morte. Em *Heat and Dust*, Olívia renuncia a uma vida estável, ao lado do marido, que, se no início a adorava, com o decurso do tempo e as limitações da vida doméstica, acaba por entregar-se a ligações perigosas com o príncipe de Khatm.

Embora as paixões nas narrativas em causa sejam bem distintas quanto ao tempo histórico das respectivas ações, observa-se que correspondem ao culto do amor, sem dúvida inspiradas ambas nos ideais que sustentam a doutrina do amor cortês: o sentimento, é claro, é o amor, mas um amor de tipo específico, verdadeira Religião do Amor, assinada por humildade e cortesia, mas também, por paradoxal que possa parecer, pela prática do adultério.

A experiência do amor de que aqui se trata acha-se configurada em duas obras que vêm exercendo grande influência na cultura ocidental. Refiro-me a *The Allegory of Love*, de Lewis, e a *O amor no ocidente*, de Rougemont, que caracterizam e situam, no contexto da Idade Média, a paixão adúltera não punida. Entretanto, diferentemente da exaltação do amor livre de sanções, nas obras ora analisadas observam-se formas diversas de punição para a mulher adúltera.

Assim, em *Wuthering Heights*, depois de aceitar o pedido de casamento com Edgar Linton, Catherine revela a Nelly um segredo que a perturba imensamente:

Casar agora com Heathcliff me degradaria; assim ele jamais saberá o quanto o amo; e isso não porque ele seja belo, Nelly, mas porque ele é mais eu do que eu mesma me sou. Do que quer que as nossas almas sejam feitas, a dele e a minha são uma só, e a alma de Linton é tão diferente como a luz da lua o é do raio ou a geada do fogo.⁷

Segundo Beauvoir, a tragédia do casamento não está no fato de negar-se à mulher a felicidade prometida, mas em mutilá-la, pois ela se vê condenada a uma vida de repetição e rotina. As atividades “sérias” eram prerrogativas do homem; as ocupações que cabiam à mulher eram às vezes cansativas, mas nunca satisfatórias.⁸ Tal insatisfação sobre o que a vida de casada poderia acarretar é revelada no seguinte discurso de Catherine:

Qual seria o uso da minha criação se fosse totalmente reprimida aqui? Toda a minha grande tristeza neste mundo tem sido a tristeza de Heathcliff. Se tudo acabasse e restasse ele, eu continuaria existindo [...]. O meu amor por Linton é como a folhagem no campo. O tempo o mudará [...] – meu amor por Heathcliff é como os rochedos – uma fonte de pouco prazer visível, mas necessária. (p. 82).

A posição de Catherine frente ao amor do marido lembra a declaração de D. H. Lawrence sobre o amor sexual: a união de dois seres humanos é fadada à frustração se for uma tentativa de complementação mútua que sugere uma mutilação original.⁹

Passemos a Olívia. O primeiro encontro dela com o Nawab (o príncipe) foi num jantar oferecido por ele, no palácio de Khatm, pois, como todo governante indiano, o Nawab gostava de divertir os europeus. Fazia poucos meses que estava em Satipur, mas Olívia já começava a sentir o peso da rotina da vida de casada. Aos domingos, ela e Douglas recebiam os amigos. O resto do tempo, Olívia ficava sozinha naquela casa grande, com todas as portas e janelas fechadas para manter o calor e a poeira do lado de fora.

No palácio, Olívia sentia que, finalmente, na Índia, estava no lugar certo. Os olhos do Nawab repousavam sobre ela, e ela, por seu turno, permitia que ele a estudasse, fingindo não notar. Gostava de ser admirada por ele e percebia que, agora, alguém se interessava por ela, no seu

modo próprio e real de ser. Depois dessa festa, Olívia passou a sentir-se melhor em casa. Sabia que o Nawab viria vê-la, e assim passou a trajarse com vestidos frescos, de musselina. Na casa dela, totalmente senhora da situação, o Nawab não somente oferecia as bebidas que preparava, mas a convidava a sentar-se no sofá, de frente para ele. Em outras ocasiões, fora do domínio do lar, ele a seduzia:

Sinto que posso te dizer qualquer coisa, e me entenderás. É raro ter esse sentimento com outra pessoa [...]. Não sou do tipo que acredita em milagres [...]. Mas acredito que existam coisas que poderiam acontecer ainda que fossem milagres. Não achas? Que isso poderia ser? [...] Ele a olhou nos olhos.¹⁰

Mas, ao perceber que a desconcertava, ele a liberta do olhar intenso.

Como o Barba Azul, o Nawab a leva a um dos quartos do palácio, e o seu olhar agora era investido de pensamentos sombrios. “E se ele suspeitasse dela, ela não teria como se defender” (p. 88). Dessa forma, Olívia se deixa seduzir pelo Nawab, que um dia lhe segreda sua convicção de que a vida se torna difícil de suportar quando pessoas que nos são caras se acham ausentes. Certa vez, diz ele, perguntara a um *fakir* o porquê dessa sensação, e o *fakir* lhe respondera: “Existem pessoas que certa vez sentaram-se ao seu lado no paraíso”. E ele então pergunta a Olívia: “Não é uma ideia bonita, Olívia? Que um dia tenhamos sentado juntos no paraíso?” (p. 132). O toque do Nawab a fazia sentir-se atraída, por uma força, por um magnetismo que ela nunca havia antes experienciado.

Depois que Olívia aborta o filho do Nawab e se separa do marido, o Dr. Saunders, outro personagem, afirma que sempre soubera da existência de algo débil em Olívia, que seu sedutor descobrira e usara em proveito próprio.

Ora, o romance aponta para a imbricação de duas culturas, pelo viés do fascínio que o homem indiano exerce sobre a mulher inglesa. Esse fascínio é tão forte que pode ser considerado o tema mais importante da narrativa: o encontro e a incorporação da cultura e da sexualidade. A transmigração para a Índia torna-se assim a forma assumida pelo desejo de alteridade cultural, concretizado em atrações e fantasias que no fundo são cúmplices do próprio colonialismo.

Vale ressaltar que o príncipe tinha motivos políticos para seduzir Olívia, pois conquistá-la significava simbolicamente um triunfo da Índia sobre a Inglaterra, numa época em que crescia o nacionalismo no país – basta lembrar, nesse sentido, a iniciativa de Ghandi, que já em 1920 defendia a não-cooperação com os colonialistas britânicos, os quais, por sua vez, revidaram mediante a implementação de leis repressivas contra qualquer tentativa de sedição. Assim, observa-se que, se para o príncipe a aproximação com Olívia responde mais a intenções políticas do que a impulsos amorosos e eróticos, Olívia entra na relação de modo pleno e inocente, inteiramente alheia a qualquer outra motivação que não os seus sentimentos. E aqui podemos vislumbrar certa relação entre *Heat and Dust* e o gótico setecentista, em cujas produções os sofrimentos e torturas impostos às personagens femininas acabam induzindo o reconhecimento de que, na luta pelo poder político e material, as mulheres tornam-se não mais que meros objetos de troca entre os homens. Assim, mesmo entregando-se a uma paixão de sua livre escolha, Olívia, por não conseguir ler o Outro, para além do desejo sexual, limita-se a exercer passivamente o papel que lhe é imposto no teatro da opressão.

Em *Wuthering Heights*, Catherine, por seu turno, quando se casa com Edgar Linton e vai morar em Thrushcross Grange, passa por transformação longe de ser completa, pois não consegue deixar para trás a sua sombra, Heathcliff, ficando, dessa forma, dividida entre os dois homens.

A cena que se revela no espaço do lar, nos dois romances, mostra o aprisionamento respectivamente de Catherine e Olívia em espaços confinados: a casa, o quarto e, por último, a prisão do próprio corpo fragmentado, do qual não conseguem libertar-se, apesar de tanto quererem.

Um ponto importante a ressaltar em *Wuthering Heights* diz respeito ao desejo de dissolução das fronteiras do ser. Na famosa frase de Catherine Earnshaw – “Nelly, eu sou Heathcliff” –, ela declara a sua vida, enquanto para Heathcliff ela é sua alma. Assim, quando heroína e herói são deslocados da unidade do mundo imaginário que constroem na infância, lutam por recuperá-lo. Daí que, quando Catherine é forçada a escolher entre Linton e Heathcliff, perde o outro ser que lhe dá o sentido de totalidade. A sua única esperança é a união espiritual: “Podem me enterrar a 12 pés de profundidade e derrubar a igreja sobre mim, mas não descansarei até te

ter ao meu lado” (p. 218). Enquanto não vai ao seu encontro, Heathcliff pede a ela que o assombre, desde que não o abandone.

Apesar de não haver um encontro sexual físico entre Catherine e Heathcliff, considero de adultério a cena que se segue, simplesmente por ocorrer no plano da paixão, em que o desejo transcende o ato, em si em busca do absoluto:

Com grande ansiedade, Catherine fixou o olhar em direção à entrada do quarto. [...] e em uma ou duas passadas ele [Heathcliff] estava a seu lado e a tomara nos braços. Ele nem falou, nem a soltou, por uns cinco minutos, durante os quais cobriu-a de uma quantidade tal de beijos que nunca tinha dado antes em toda a sua vida; [...] mas, então, a minha senhora o havia beijado primeiro [...]. “Gostaria de te abraçar [...] até morrermos! [...] Vais me esquecer?” “Estás possuída do demônio [...] para falar comigo dessa maneira, quando estás morrendo? [...]. Não é suficiente para o teu egoísmo infernal que enquanto descansas em paz eu deva me debater nos tormentos do inferno?”. (p. 158-159).

Pouco depois, já em outra cena, mas ainda no quarto de Catherine:

Por um instante ficaram separados; e quase não vi como se aproximaram, mas Catherine deu um salto e ele a amparou nos braços, entrelaçando-se em um abraço do qual pensei que a minha senhora nunca mais se desprenderia com vida. (p. 160).

Observa-se que nessas cenas o amor é objeto de ambivalência e hesitação, como definido por Andreas Capellanus, no seu *The Art of Courty Love*:

O amor é certo sofrimento inato, derivado da visão da beleza do sexo oposto e de uma excessiva meditação sobre ela, que leva cada um a desejar, acima de tudo, os abraços do outro, e, por um desejo comum, a cumprir todos os preceitos do amor no abraço do outro.¹¹

Enquanto para Capellanus a dor é apresentada como a essência do amor, pois o desejo sexual não consumado nunca cessa de atormentar o amante, em *Wuthering Heights*, apesar de o impulso erótico achar-se

fadado à não consumação, os protagonistas sabem que a única fronteira entre eles é a do desejo, fronteira que só será dissolvida através da morte, que marcará o final da separação.

As cenas de amor em *Wuthering Heights* figuram, no seu descortinamento ao leitor, o amante enciumado, que, como tal, deverá viver em um mundo destituído de base firme em relação à verdade. Seu desejo desesperado por conhecimento é doloroso pelo fato de que não pode ser satisfeito na terra. A necessidade do amante de união com a amada representa a premência de uma penetração absoluta nos recessos interiores da mente. No entanto, o fato de a mulher não ser inteiramente sua em vida significa que ela sempre escapa à sua indagação. A lógica do seu desejo pode levá-lo a concluir que a única forma de evitar que o conhecimento da amante lhe escape é simplesmente aniquilá-la. Contudo, ao contrário do assassinato de Desdemona por Otelo, em *Wuthering Heights* a morte de Catherine leva Heathcliff ao começo de um prolongado tormento, que só cessará quando, através da morte, encontram a vida.

Esse desejo atormentado é revelado na cena que segue a morte de Catherine, quando, então, Heathcliff, em ato de súplica, desabafa:

Que ela acorde em tormento [...] – Catherine Earnshaw, que não descanses enquanto eu estiver vivo! Disseste que te matei – me assombra, então! Acredito – eu sei que fantasmas caminham pela terra. Está comigo sempre – toma qualquer forma – leva-me à loucura! Mas não me deixes nesse abismo onde não possa te encontrar! (p. 167).

É claro, no entanto, que o amor não está preso às leis da natureza, e por isso o modo diferente por que o experimentam os homens e as mulheres se fundamenta em diferenças sócio-culturais entre os gêneros. No caso da mulher, observa-se que, visto que ela é fadada à dependência, por um mecanismo de racionalização ela prefere servir a um deus a respeitar tiranos (pais, maridos etc.).¹² Mas o que se observa no caso dos amantes, em *Wuthering Heights*, é o amor incondicional do homem, a paixão absoluta que o leva a buscar a morte na tentativa de antecipação do reencontro amoroso.

Bataille faz uma observação sobre a morte em *Wuthering Heights* que julgo muito importante, por se aplicar à pureza das paixões. Segundo o autor, existe tanto no romance de Brontë quanto na tragédia grega, bem como, enfim, em todas as religiões, uma tendência à intoxicação divina que a prudência do mundo racional não pode suportar. Essa tendência se opõe ao Bem, que, por seu turno, está ligado a interesses comuns que envolvem considerações com o futuro. Ao contrário, a intoxicação divina concentra-se no presente, e considerá-la em nome de um futuro é, segundo Bataille, uma aberração. Entretanto, a pureza do amor é recuperada na sua verdade derradeira, através da morte. Aqui, a morte e o momento da intoxicação divina fundem-se enquanto se opõem às intenções do Bem como sustentadas pela razão. E a morte indica o momento que, por ser instantâneo, implica renúncia à busca racional da sobrevivência.¹³

Nos romances aqui analisados, as narradoras tornam-se diretoras de cena, explorando o conteúdo potencial da memória (no caso de *Wuthering Heights*) e das cartas (no caso de *Heat and Dust*), para reduplicar o real e fazer aparecer uma imagem irrevelada, secreta, que a sua leitura transforma em realidade transposta do passado para o presente, dando-lhe vida, alma.

Cai o pano

Para finalizar, pode-se dizer que os romances de adultério – quer o ato sexual seja consumado, quer exista no plano do desejo apenas – são infundidos com aquilo que um ramo da psicanálise denomina *jouissance*. Entretanto, aqui, o termo não poderia simplesmente significar uma experiência de gozo, ou alegria ou, ainda, prazer. Esses romances falam do prazer de forma angustiada. Nesse estado de angústia, desejo e erotismo, o prazer, em suma, é tratado como o mal que é, sendo levado, nas suas formas mais sombrias, a uma experiência além do limite, transgredindo cada lei.

O romance de adultério mostra como a transgressão demarca o limite do discurso, como a experiência não pode retornar ao discurso.

A transgressão positivamente consome o significado. Observa-se, então, que determinados tipos de experiência, como o adultério, revelam o desconhecido no centro da própria experiência que denota o limite da língua, do discurso, da cultura.

Como nos lembra Foucault, a transgressão carrega o limite para o limite do ser, forçando-o a encarar seu desaparecimento iminente, a encontrar-se naquilo que exclui, a experienciar a verdade positiva na própria queda. A transgressão dos amantes atravessa o limite como um *flash* de relâmpago na noite, dando uma intensidade densa e sombria ao que a noite nega; o *flash* se perde nesse espaço que marca com a sua soberania e cala-se depois de ter nomeado o obscuro.¹⁴

Notas

¹ Cf. Beauvoir, *The Second Sex*, p. 449. Todas as citações dos textos em inglês, que constam das referências bibliográficas deste trabalho, são traduções de minha autoria.

² Cf. *Ibidem*, p. 218.

³ Cf. *Ibidem*, p. 222.

⁴ Cf. Moi, *What is a Woman?*, p. 59-112.

⁵ Cf. *Ibidem*, p. 65.

⁶ Vianna, *Cenas de amor e morte na ficção brasileira*, p. 27-28.

⁷ Brontë, *Wuthering Heights*, p. 80. As páginas das próximas citações desta obra serão indicadas entre parênteses no corpo do texto.

⁸ Beauvoir, *op. cit.*, p. 496.

⁹ *Apud* Beauvoir, *op. cit.*, p. 497.

¹⁰ Jhabvala, *Heat and Dust*, p. 46-47. As páginas das próximas citações desta obra serão indicadas entre parênteses no corpo do texto.

¹¹ Capellanus, *The Art of Courtly Love*, p. 28.

¹² Cf. Beauvoir, *op. cit.*, p. 653.

¹³ Bataille, *Literature and Evil*, p. 22-24.

¹⁴ Cf. Foucault, *Aesthetics, Method, and Epistemology*, p. 74.

Referências bibliográficas

- BATAILLE, Georges. *Literature and Evil*. Londres: Marion Boyars, 2001.
- BEAUVOIR, Simone de. *The Second Sex*. Londres: Vintage, 1997.
- BRONTË, Emily. *Wuthering Heights*. Oxford: Oxford University Press, 1995. [1847].
- CAPELLANUS, Andreas. *The Art of Courty Love*. Tradução de John Jay Parry. New York: Columbia University Press, 1969.
- FOUCAULT, Michel. *Aesthetics, Method, and Epistemology*. Londres: Penguin, 2000.
- JHABVALA, Ruth P. *Heat and Dust*. New York: Harper & Row, 1991. [1975].
- LEWIS, C. S. *The Allegory of Love*. Oxford: Oxford University Press, 1959.
- MOI, Toril. *What is a Woman? and Other Essays*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o Ocidente*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- VIANNA, Lúcia Helena. *Cenas de amor e morte na ficção brasileira*. Niterói: Eduff, 1999.

Resumo

O artigo analisa algumas cenas de casamento, referenciadas à experiência do adultério, quer apenas no plano do desejo (*Wuthering Heights*), quer no ato físico (*Heat and Dust*). Nas narrativas estudadas, as ligações adúlteras são centrais, estando em perfeita identificação com a ação, o tema e as estruturas. O interesse na paixão adúltera é inspirado pelo debate feminista contemporâneo sobre o amor e a sexualidade, apontando para uma concepção de literatura em que se enlaçam elementos políticos e propriamente literários.

Palavras-chave

Feminismo; narrativa; contemporaneidade.

Recebido para publicação em

07/05/2009

Abstract

This article analyses scenes of marriage, characterized through the experience of adultery, either in the field of desire (*Wuthering Heights*) or in the sexual act (*Heat and Dust*). In both narratives, the adulterous liaisons are central as they are in a perfect identification with the action, the theme and structures of each one. The interest in the adulterous passion is inspired by the contemporary feminist debate on love and sexuality, signalling to a conception of literature where political and literary elements intertwine.

Key words

Feminism; narrative; the contemporary.

Aceito em

16/06/2009