

Paula Sofia Sampaio

Universidade do Porto

O TRATAMENTO DA SEXUALIDADE EM *MIDDLEMARCH*: SILÊNCIOS QUE FALAM O SEXO

Criticism can talk, and all the arts are dumb.

Northrop Frye

Na sua *História da Sexualidade*, Michel Foucault propõe uma definição de sexualidade que vem romper com visões ortodoxas, tidas como inquestionáveis. Segundo ele, a sexualidade deve ser entendida como:

... um dispositivo histórico: não realidade vinda de baixo sobre a qual se exerceriam actuações difíceis, mas grande rede de superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, o incitamento ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço das fiscalizações e das resistências se encadeiam uns com os outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder¹.

Há que distinguir nesta definição as três linhas-motoras essenciais através das quais Foucault orientará o seu estudo da sexualidade. Falo nos pressupostos de que a Sexualidade é um discurso e um discurso que dita o próprio sexo; que esse é um discurso não apenas moral, mas de racionalidade (que acentua a necessidade de analisar o sexo e de se construir uma *scientia sexualis*); e, por fim, que esse «saber o sexo» se encontra no centro do próprio poder, afirmando-se (ainda que pela negativa) como veículo do exercício desse poder². Desta forma, Foucault como que desconstrói a ideia que concebia o sexo como oposto à sexualidade (que corresponderia à oposição real, natural *versus* cultural, construído), colocando-o agora no centro desse dispositivo histórico e político (a sexualidade) que faz dele o elemento especulativo e ideal por excelência.

Por isto, torna-se conseqüentemente inviável falar-se em termos de repressão sexual, pelo menos no sentido vulgarmente utilizado, i. e. no sentido da existência de um poder altaneiro que imporia uma lei repressiva ao sexo, num movimento de cima para baixo, exterior e uni-direccionado. Chamando a atenção para a evidência histórica que mostra como, por volta do século XVIII, se constata a existência, não de um discurso único

(repressor), mas de uma multiplicidade de discursos sobre o sexo, Foucault propõe que, em vez de uma «censura pesada» no domínio do sexo, se fale antes «de um incitamento regulado e polimorfo aos discursos»³.

Ao sobrepor sexo, sexualidade, saber e poder, este autor pode, pois, concluir que o sexo não está à margem do discurso: mesmo quando este surge sob a forma de imposição de silêncios, é dentro do «dispositivo da sexualidade» que o faz (tal como o fará um discurso que se afirme como anti-repressivo, acrescentará Foucault). Ironia das ironias, ou cinismo dos cinismos, o discurso do sexo quer através de uma presença ostensiva quer através de uma ausência militante, acaba por desenrolar-se no seio do discurso político que, por intermédio da sexualidade, institui um mecanismo de incitação a falar sobre o sexo com vista a gerir esse sexo, i. e., a inseri-lo em sistemas de utilidade. Eis como a repressão aparece construída sobre a difusão do dispositivo da sexualidade. Eis também o processo sumário que conduzirá à ruptura da dualidade entre sexualidade e política.

Independentemente das consequências destas propostas teóricas nas várias áreas do conhecimento, como aceitar o desafio que Foucault lançou, aplicando-o especificamente no vasto campo que constitui a literatura – ela própria emaranhado de discursos que cruzam poder e saber, não raras vezes fazendo uso de complexos mecanismos de alusões, evocações e mesmo subversões?

Ao empreender uma análise do romance *Middlemarch* de George Eliot sob o ponto de vista da sexualidade, retendo como principal âncora teórica as ideias de Foucault, foram tomadas em consideração algumas pontes que *a priori* pareciam viabilizar tal empreendimento: a formulação da ideia de repressão, tão fortemente associada à época Vitoriana, em termos de hipótese (hipótese esta substituída por uma outra que considera a instituição de um dispositivo de sexualidade que incita, em vez de reprimir, o discurso sobre o sexo); a ideia implícita em Foucault, de que o romance terá sido uma das instâncias divulgadoras desse «dispositivo da sexualidade»; e, por último, a inserção de silêncios no próprio discurso, o que leva à curiosa conclusão por parte de Foucault: «Oculto, o sexo?...Pelo contrário, incandescente»⁴.

Face a tudo isto, serão essencialmente três as questões em torno das quais este trabalho se desenvolverá: (i) qual o tratamento que a sexualidade recebe num romance colocado bem no centro da tradição Vitoriana, como é o caso de *Middlemarch*? (ii) poderemos ver este romance como uma instância divulgadora da sexualidade, nos termos delineados por Foucault? (iii) e, se o discurso da sexualidade aparece articulado sob a forma de omissões e reticências (de acordo, aliás, com as convenções literárias da época), como entender os silêncios sexuais de *Middlemarch*?

Ainda antes de entrar na análise propriamente dita do romance, impõe-se-nos uma última qualificação: a tese de Foucault tem sido vista por muitos como insatisfatória, particularmente na discussão da sexualidade feminina. Tal se deveria ao facto de Foucault tratar o sexo como neutro, i. e. subestimando o que Nancy Armstrong viria a designar por «estratégias de diferenciação entre os sexos»⁵. Ora estas «estratégias» encontram-se profundamente inscritas em *Middlemarch*, um romance que para além

de escrito por uma mulher, tem como tema central a experiência, tomada enquanto especificamente feminina, de certa classe de mulheres, num contexto adverso definido em termos masculinos. No «Prelude» fala-se dessas mulheres, «later-born Theresas», que se vêem frustradas nas suas aspirações idealistas e humanitárias pelas teias circundantes e sufocantes de uma «history of man». Vendo-se assim o dispositivo da sexualidade assente nesta dualidade que segrega feminino e masculino, a sexualidade, entendida agora enquanto momento de convergência de corpos e sexos, não pode deixar de ser uma área extremamente complexa e mesmo paradoxal, como veremos.

O percurso de Dorothea Brooke, que acima de tudo é um percurso sexual, é sintomático dessa complexidade. Dorothea constitui desde as primeiras linhas do romance o retrato da donzela puritana por excelência: ela é modesta, simples, devota até ao excesso, sendo recorrentemente comparada à Virgem Maria e a todo um quadro litúrgico de Santas e mártires (Santa Teresa d'Ávila, Santa Bárbara, Santa Doroteia), ou seja, mulheres dadas à renúncia, ao altruísmo e ao sacrifício. Estaremos perante o estereótipo Vitoriano que concebe a mulher como «the Angel in the House», utilizando a célebre expressão de Patmore? É Celia quem subtilmente nos adverte contra esta ideia: «But Dorothea is not always consistent»⁶.

De facto, ao contrário da imagem angelical que concebia a mulher como loura, pálida, frágil e apagada (uma idealização que será por Eliot, na figura de Rosamond, subversivamente explorada), Dorothea é uma mulher morena e forte que emana paixão, força de vontade, actividade e sensualidade. A sua natureza começa por ser algo difusa e mesmo confusa, submetendo-se à ideia de «indefiniteness» a que a narradora se refere no «Prelude», ironizando desse modo as preocupações de etiquetagem da época que viam na mulher um problema taxonómico, nomeadamente na sua sexualidade. Para os devidos efeitos decorrentes de uma sociedade patriarcal capitalista (concretamente a necessidade de assegurar a propriedade hereditária por linhagem masculina), era na mulher que grande parte da discussão em torno do sexo radicava. Sendo ela detentora do poder reprodutor, havia que ser controlada, i. e., submetida a processos racionais de regulamentação e mesmo «medicalização».

Um exemplo disso é o manual de William Cobbett, *Advice to Young Men and (Incidentally) Young Women*, de 1830, em que se pode ler:

It is not enough that a young woman abstain from everything approaching indecorum in her behaviour towards men (...), she ought to appear not to understand it, and to receive from it no more impression than if she were a post⁷.

Mais do que castidade, fidelidade e pudor, é exigida à mulher a vivência sexual de um «poste», i. e. uma anestesia sexual que, em discursos contraditórios, aparece quer diagnosticada como natural quer prescrita como essencial (note-se no passo de Cobbett a evidente ruptura entre ser e parecer).

Dorothea dá corpo a esta problemática: ela pode não ser a candidata ideal ao título de Mulher-Anjo, mas uma educação puritana no seio de uma família suíça e aspirações idealistas vagas acabam por torná-la autora da sua própria castração. No primeiro

capítulo é-nos dito que Dorothea refreia o prazer que sente nas actividades ao ar livre, nomeadamente em andar a cavalo – «She felt that she enjoyed it in a pagan sensuous way» – quando no mesmo parágrafo se sublinha que «most men thought her bewitching when she was on horseback» (MDD 32). O casamento com Mr. Casaubon parece ser o corolário, ainda que a um nível inconsciente, desse processo de «dessexualização»: nas suas concepções pueris de casamento, Dorothea vê em Casaubon um professor e um pai; Mrs. Cadwallader, espécie de *Vox populi* de Middlemarch, entende a opção de Dorothea como o ingresso num convento; finalmente, Mr. Brooke sente-se aliviado por ver as suas responsabilidades de tutor transitarem para outro – «Casaubon, she will be in your hands now: you must teach my niece to take things more quietly, eh Dorothea?» (MDD 90).

Apenas Mrs. Cadwallader, uma mulher experiente e, nalguns aspectos, com uma moral sexual mais flexível (ela aproxima-se por vezes da figura Shakespeariana de ama-alcoviteira) exprime o ponto de vista da sexualidade feminina. Tio e marido estão de comum acordo, unindo esforços na perpetuação do modelo patriarcal, paternalista, que vê na união sexual a rede de poder e saber de que Foucault fala. «We must keep the germinating grain away from the light», afirma Casaubon a dado momento (MDD 44). Dorothea, na sua ingenuidade, cora de prazer, não dispendo ainda do necessário *insight* para compreender as reais implicações de tais palavras.

A lua de mel em Roma funcionará como rito sexual iniciático, não só para Dorothea, como provavelmente também para o noivo que, na carta de proposta de casamento falara de «an affection hitherto unwasted», numa vida isenta de episódios capazes de provocar numa jovem «either bitterness or shame» (MDD 67). A alcova nupcial encontra-se, como seria de esperar, resguardada de olhares indiscretos, no entanto transparece a insatisfação dos esposos, nomeadamente na discussão que tem como pretexto os estudos de Casaubon:

I hope you are thoroughly satisfied with our stay – I mean, with the results so far as your studies are concerned (...)

«Yes», said Mr. Casaubon, with that peculiar pitch of voice which makes the word half a negative (MDD 231).

Facilmente se destrinçarão conotações sexuais no acto de escrita de Casaubon – não preenche ele, de forma risível, os dias, e mais tarde também as noites, do par recém-casado? Vejamos um outro excerto, desta feita introspectivo de Casaubon:

(...) A young bride, who, instead of observing his abundant pen scratches and amplitude of paper with the uncritical awe of an elegant-minded canary-bird, seemed to present herself as a spy watching everything with a malign power of inference (MDD 233).

É o falocentrismo o traço que mais acentuadamente caracteriza esta personagem (entenda-se *pen* como equivalendo a *pennis*): na sua condição privilegiada de autor, i. e., de formulador de discursos dominantes e de distribuidor de papéis a terceiros,

Casaubon espera encontrar em Dorothea uma mera observadora passiva, o que, num domínio estritamente sexual, corresponderia à ideia Vitoriana de «suffer and be still». Em vez disso, Dorothea transforma-se a seus olhos em «a malign power of inference», expressão que num plano alegórico-bíblico (Casaubon é um elemento do clero), imediatamente evoca Eva, a figura arquétipa da mulher que desafiou a voz autorial e autoritária do Deus Pai, num acto simultaneamente de independência, de transgressão e de vontade de saber.

Num plano psicológico, estaríamos perante os medos sexuais de um solteirão que se vê exposto, aos olhos de uma jovem quase adolescente, num domínio que não controla, de que não detém a ansiada chave – a mesma que está na base da sua *Key to All Mithologies* – e no qual a «tinta» não fluirá tão abundantemente quanto a desperdiçada nas suas notas dispersas. A impotência sexual de Casaubon, recorde-se, tem uma presença notória ao longo do romance, não só nos comentários de Mrs. Cadwallader e de Lydgate relativamente à sua falta de vigor, mas também através do próprio topónimo associado ao erudito, «Lowick», que não deixa de ser extremamente sugestivo. Dorothea poderá ainda ter apenas suspeitas no que diz respeito à viabilidade e pertinência da obra de Casaubon; em termos sexuais, porém, a sua «inference» será mais aguda e perspicaz resultando em certezas. Como homem e mulher, ambos neófitos na área do sexo, Casaubon e Dorothea estão ao mesmo nível.

Will Ladislaw vem completar o quadro nupcial: enquanto terceiro vértice, ele representa a alternativa, nomeadamente quanto ao modelo de casamento adoptado por Casaubon e Dorothea, i. e. um modelo fixo, hierarquicamente assente na discriminação entre os sexos (masculino = activo, detentor de saber e poder; feminino = passivo, ignorante, impotente).

Sucessivos críticos – desde Henry James a F. R. Leavis e Arnold Kettle⁸ – têm-se mostrado insatisfeitos com a personagem Ladislaw, seja pela sua alegada insubstantialidade, seja, talvez até essencialmente, pela sua falta de masculinidade. Mas o que uns verão como «falta de masculinidade» (numa leitura ela própria à partida colocada no âmbito do tal modelo diádico que concebe o masculino como excluindo o feminino), poderá significar antes a consideração de uma área hermafrodita, em que masculino e feminino se promiscuem num processo dialéctico dinâmico, de enriquecimento mútuo. A caracterização de Ladislaw parece desenvolver-se nesse sentido: o cabelo comprido, a estatura delicada, o olhar alegre, descontraído e mesmo infantil (lembre-se a relação privilegiada entre Will e as crianças, tanto em Roma como em Middlemarch) são traços que demarcam Ladislaw da imagem convencionalmente tida como masculina.

Diletante, nómada, de certo modo cosmopolita, Ladislaw experimenta sensações e modos de vida díspares (que passam por drogas e jejuns – nele o epicurismo alterna com o estoicismo), participando directa e intensamente de discursos polimorfos. Sobre-tudo, Ladislaw contrasta com Casaubon: o sorriso deste, «a smile like pale wintry sunshine» (MDD 48), coloca-se nos antípodas do sorriso daquele: «Will Ladislaw's smile was delightful (...): it was a gush of inward light illuminating the transparent skin as well as the eyes (...)» (MDD 237).

A arte que, para Casaubon, vale pelo significado histórico que encerra (ele responde às dúvidas de Dorothea nesta área «in a measured official tone» – MDD 229) é, para Ladislav, uma linguagem de prazer, uma experiência que passa não pelo acto de ver (guiada inicialmente apenas pelos seus olhos, como, aliás, Casaubon prescrevera, Dorothea equipara Roma a uma «disease of the retina» – MDD 226), mas pelo sentimento, pela sensualidade enquanto orquestra harmoniosa de todos os sentidos. Se Casaubon critica na jovem esposa a sua «tendency to immoderate attachment» (MDD 458), Ladislav, por seu turno, sente-se encantado precisamente por ela ser «adorably simple and full of feeling» (MDD 241).

A transição de Dorothea de rapariga para mulher casada é curiosamente experimentada em termos de «dreamlike strangeness» (MDD 224). Esta estranheza algo sonâmbula poderá ser entendida relativamente ao mito de Perséfone que, como Sandra Gilbert e Susan Gubar apontaram, aparece como uma referência recorrente na descrição da iniciação sexual feminina em várias escritoras desde o século XIX⁹. Aqui, o aspecto do mito que mais transparece é a morte: de facto, se por um lado Dorothea não foi raptada, sendo sua a vontade que, talvez num acto de «worship of the false male god», como Gilbert e Gubar sugerem¹⁰, a coloca num casamento infeliz, por outro lado, ela sente-se a ser enterrada viva num reino de sombras e ruínas, longe da sua terra natal. Imagens funéreas e sacrificiais acompanham as núpcias do casal. Casaubon é Hades (o tio de Perséfone é agora tio de Ladislav), Dorothea é a filha de Deméter, deusa da fertilidade, da terra enquanto vida (note-se por exemplo, a necessidade que Dorothea sente em deslocar-se para a zona limítrofe de Roma, «Where she could feel alone with the earth and the sky» – MDD 225). Por fim, Roma, «the eternal city» (MDD 229), é o reino dos infernos (note-se que a epígrafe que inicia o capítulo é retirada do purgatório de Dante, enquanto «See Rome and Die» é o adágio que percorre todo este episódio).

Um outro mito de iniciação sexual feminina presente neste romance é o mito de Cupido e Psique, directamente referido por Casaubon como «the fable of Cupid and Psyche» (MDD 229). Apesar de descartado pelo erudito como «probably the romantic invention of a literary period [which] cannot (...) be reckoned as a genuine mythical product» (MDD 229), é o próprio Casaubon que de certo modo encarna a figura do monstro, «uma enorme serpente, mil vezes enroscada»¹¹, à qual o oráculo destinara a bela e ingénua Psique. Mas se no mito o cortejo nupcial tornado fúnebre acaba por revelar-se uma encenação – o monstro é na verdade o deus do amor e o inferno é, afinal, o palácio maravilhoso de Cupido –, em *Middlemarch* o processo é inverso. O «visionary future» (MDD 49) que Dorothea associa a Casaubon redonda num casamento que a dado momento se define como «a perpetual struggle of energy with fear» (MDD 424) e o prazer da jovem em relação ao falso sábio é gradualmente substituído por «a violent shock of repulsion» (MDD 532). Casaubon é, afinal, a serpente, não só no sentido em que subrepticamente perverte actos e palavras de Dorothea no decorrer da sua curta convivência (a serpente insidiosa do Jardim do Éden – neste caso, o lar Vitoriano, o «walled garden»¹² de que Houghton fala – é Casaubon), mas igualmente a um nível emotivo-sexual. Tal como um réptil de sangue frio, Casaubon tem a oferecer à esposa

dedicada apenas uma «unresponsive hardness» (MDD 462). Por outro lado, enquanto «serpente enroscada» (uma imagem fálica deveras decepcionante) é uma vez mais evidente a negação do prazer sexual.

Fechada num jardim árido desprovido de quaisquer delícias (infértil, empedernida, negligenciada), Dorothea assiste à construção e nomeação do seu próprio sexo, reduzido, por intermédio do marido, a uma concavidade sem sentido ou, se preferirmos e em consideração a Foucault, a um espaço sobrecarregado de sentidos (por processos de histerização, «medicalização», codificação) que, vindos de fora, lhe retiram qualquer sentido próprio. Enquanto ponto convergente do ilícito, do informulável e do inexistente – essa tríade que Foucault desmontou na sua contraditoriedade¹³ – o sexo de Dorothea acaba por tornar-se na própria «virtual tomb» em que ela concebe a sua existência (MDD 516).

Parece termos chegado a um ponto, na nossa análise, em que falar da repressão do sexo se apresenta como uma inevitabilidade. Como tomar essa repressão? Nos termos tradicionais ou nos termos reformulados por Foucault? A diferença destas duas perspectivas ultrapassa em muito considerações meramente terminológicas. De facto, ao tomar em conta as sexualidades ditas «periféricas», a *História da Sexualidade* de Foucault teve o mérito de expor na sua falsidade (e no seu simplismo) ideias que comodamente remetiam a sexualidade Vitoriana para o domínio da sexofobia e da prudery, ou falsa modéstia. Concebia-se, assim, um quadro mais ou menos acabado em que existiria um centro ao qual se oporiam as várias margens – espécie de pontas soltas residuais – em regime de passiva ou desconfortável submissão.

Ironicamente, fazendo pleno uso do que Eva Figes viria a designar por «a certain degree of disguise and subterfuge»¹⁴, George Eliot faz da margem o centro. No «meio» de *Middlemarch* encontramos Dorothea Brooke, ainda que submetida a um estudo da vida provinciana (o subtítulo do romance) e inerente a esta personagem, como vimos, destaca-se a problemática da sexualidade feminina, ainda que de forma mitigada e prudente.

Podemos mesmo dizer que Dorothea se apropria da margem para que foi remetida, e faz dela o seu estandarte, num processo subtil que passa pela sua própria auto-redefinição. As noções de martírio e renúncia associadas a esta figura tornam possível a sua automática sintonia com um público específico, na sua maioria burguês, que o romance necessariamente tem que considerar. Dorothea conformar-se-á, no final do seu trajecto, ao anonimato e à mediocridade de um casamento que, apesar de distanciado das convenções sociais, não deixa de a absorver – essa é, aliás, a condição inescapável da época, como nos é dito no «Finale». No entanto, por detrás deste desenlace afirmadamente visto como «not ideally beautiful» (MDD 896), entrevemos aquele que é o verdadeiro acto subversivo de Dorothea – a reformulação e reivindicação do sexo para a mulher ou, no âmbito da simbologia que temos vindo a explorar, a reclamação de uma «hidden life» para «unvisited tombs» (MDD 896).

A relação entre Will e Dorothea, experimentada por esta como «a sudden strange yearning of heart» (MDD 532), faz-se distinguir dos restantes relacionamentos amorosos,

não só pelo seu carácter de subitaneidade e estranheza (o que a coloca na esfera do «coração» por oposição à da «razão»), mas sobretudo por excluir qualquer elemento de utilidade, parâmetro essencial na determinação dos restantes casamentos.

Pelo contrário, ao escolher Will para seu segundo marido, Dorothea abdica de privilégios e comodidades (alguns deles decorrentes do seu primeiro casamento), desse modo contrastando com uma Rosamond que no casamento vê apenas um veículo de ascensão a apanágios sociais. Reflectindo sobre Dorothea e Will, Lydgate curiosamente conclui: «There was certainly an unusual feeling between them» (MDD 826). O facto de ser Lydgate a proferir esta opinião não deixa de ser significativo: enquanto autoridade médica do romance, Lydgate insere-se no vasto quadro de racionalidade que institui e divulga conceitos de normalidade *versus* anormalidade; saúde *versus* patologia relativamente ao corpo humano e, por arrastamento, ao sexo. Note-se que uma das raras referências da narradora à relação entre o indivíduo e o seu corpo desenvolve-se precisamente em torno da figura de Lydgate, quando retrospectivamente se descreve a cena em que esta personagem depara pela primeira vez com um livro de anatomia:

A liberal education had of course left him free to read the indecent passages in the school classics, but beyond a general sense of secrecy and obscenity in connection with his internal structure, had left his imagination quite unbiassed... (MDD 173).

Secretismo, obscenidade e a conseqüente necessidade de uma vigilância constante capaz de fazer cumprir esses valores – o que implicaria a realização de expurgações nas áreas da linguagem e da literatura¹⁵ – seriam os três vectores principais envolvidos na percepção de sexo que terá estado na base da formação de Lydgate. Não admira, pois, que o jovem médico apresente dificuldades em compreender o que une Dorothea e Will.

A esta dificuldade de compreender adicione-se uma dificuldade ainda maior, desta vez sentida pelos dois apaixonados, de traduzir por palavras realidades que, por estarem remetidas para uma esfera de mera subjectividade, não encontram representabilidade nesse repositório social comum que é a linguagem. Dorothea recorrentemente regista essa deficiência linguística, como podemos constatar no seguinte passo:

... but those strange particulars of their relation which neither of them could explicitly mention kept her always in dread of saying too much (MDD 680).

Se por um lado este vazio verbal é experimentado nos seus efeitos negativos, de supressão e interferência comunicativa, por outro lado ele funciona como uma hipótese de afirmação de algo que se pretende destacar de códigos que lhe são exteriores e limitativos. «I never called anything by the same name that all the people about me did» (MDD 581), diz a dado momento Dorothea, agora viúva, a Mrs. Cadwallader. Na verdade, no início do romance assistimos a uma Dorothea entusiasticamente empenhada em chamar as coisas pelos seus «devidos» nomes — não é por acaso que ela escolhe para marido um mitógrafo, i. e., alguém que ao escrever sobre mitos pretende reduzir a sua

plurissignificação a um núcleo duro, definitivo, que encerra um só sentido (nomear é, neste sentido, delimitar). No seu processo de des/aprendizagem, porém, Dorothea aprenderá a substituir a palavra pelo silêncio: na cena climática que finalmente une Dorothea e Will, é por meias palavras e silêncios que os dois comunicam, visto que, como nos é expressamente dito, «each had been full of thoughts which neither of them could begin to utter» (MDD 869).

A palavra escrita que, sob a forma de carta, estabelecera o noivado com Casaubon é agora substituída por densos silêncios plenos de significado. Tal como os relâmpagos que furiosamente irrompem pela biblioteca do finado erudito, num espectáculo que convoca uma leitura de erotismo e sensualidade, também essa «unutterable affection» (MDD 867), uma espécie de impulso de vida, inflama Dorothea, fazendo-a acordar da dormência ou, se preferirmos da inanimidade, em que se encontrava. Em termos simbólicos, o túmulo é agora substituído pela «tortoise-shell lozenge-box» (MDD 864), uma caixa simplesmente vazia, com a qual Will faz anunciar a sua chegada.

Assim é que, partindo do percurso de Dorothea na sua vertente iminentemente sexual, não nos é difícil constatar a existência de silêncios que falam o sexo e, mais do que isso, o reformulam, participando de um discurso múltiplo e contraditório que envolve poder e saber e que terá despontado em força precisamente no século XIX, estendendo-se até aos nossos dias («Nós Vitorianos», escreve, ironicamente Foucault...).

Resta-nos definir com mais precisão os contornos dessa união de poder/saber que podemos descortinar no tratamento que a sexualidade recebe em *Middlemarch*. Terá Eliot pretendido esbater os sentidos de centro e margem na sua discursificação do sexo, ou, pelo contrário, apenas deslocar esse centro? Nesta segunda perspectiva, que no âmbito deste trabalho não se julga pertinente aprofundar, Eliot ter-se-ia rendido a uma concepção romantizada e purificada do sexo que terá sido decisiva na transição de um regime de patriarcado para um outro de «domesticity»¹⁶. Esta ideia viria ao encontro de Nancy Armstrong, segundo a qual o discurso veiculado pelo género literário específico a que dá o nome de «domestic novel» não é um discurso de margem, mas antes de poder, tendo sido fundamental na formação e consolidação de uma sociedade que faz do lar e da família o seu centro. Consequentemente, Armstrong reconhece no «novo» tipo de mulher que se vê configurado e propagado na realidade e na ficção do século XIX (na primeira por intermédio da segunda – esta autora chama a atenção para «the power of representation over the thing represented»¹⁷), não uma *powerlessness*, mas um importante núcleo de poder:

Although certainly subjected to political force, the domestic woman exercised a form of power that appeared to have no political force at all because it seemed forceful only when it was desired. It was the power of domestic surveillance¹⁸.

O poder doméstico a que Armstrong se refere está, decerto, presente, senão em primeiro plano, pelo menos nas entrelinhas do romance em questão (por exemplo, nas figuras femininas dos Garths, em Mrs. Cadwallader, ou ainda, num extremo negativo,

mas talvez até com mais impacto, em Rosamond enquanto Mrs. Lydgate). Qualquer que seja o caso, – e isso, sim, será ponto assente – o discurso de Eliot localiza-se claramente no «dispositivo de sexualidade» de que Foucault fala, no qual «os silêncios [são] o novo regime dos discursos»¹⁹, tornando-se o sexo no «segredo que é indispensável detectar»²⁰.

Apesar destas e de outras considerações, é ainda significativa a crítica que insiste em celebrar Eliot como uma escritora em que o social se sobrepõe ao pessoal²¹, enquanto Dorothea Brooke continua a ser confundida com «the heroine of renunciation»²². Estes poderão ser vistos, como os principais mecanismos que contribuíram para fazer de *Middlemarch* um dos romances preferidos da rainha Vitória, mas nunca, a meu ver, como suporte de interpretações redutoras que concebem Eliot como uma escritora puritana, púdica, ou simplesmente «Vitoriana», no que diz respeito ao tratamento da sexualidade. A um leitor atento, que não descure a importante função da leitura de, nas palavras de Wolfgang Iser, «formular o informulado»²³, não poderão escapar as vozes que os silêncios sexuais de *Middlemarch* convocam – prudentes, dissimuladas, mas definitivamente poderosas.

- ¹ Michel Foucault, *História da Sexualidade*, vol. I, *A Vontade de Saber*, trad. Pedro Tamen (Lisboa: Relógio d'Água, 1994) 108-9.
- ² É importante o uso específico que Foucault faz do termo «poder»: «... o poder não é uma instituição e não é uma estrutura... – é um nome que se atribui a uma situação estratégica complexa numa determinada sociedade». Veja-se a obra citada, 96.
- ³ Foucault, 38.
- ⁴ Foucault, 82.
- ⁵ Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel* (Oxford: Oxford University Press, 1987). O termo no original é «strategies of gender differentiation», 14.
- ⁶ George Eliot, *Middlemarch* (Harmondsworth: Penguin Books, 1985 [1871-72]) 37. Posteriores referências a esta obra serão assinaladas no texto e nas notas pela sigla MDD seguida das respectivas páginas.
- ⁷ Citado por Kimberley Reynolds e Nicola Humble em *Victorian Heroines: Representations of Femininity in Nineteenth-century Literature and Art* (Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1993), 11.
- ⁸ Para uma ideia mais completa dos vários posicionamentos críticos em relação a Will Ladislav, veja-se Gordon S. Haight, «George Eliot's Eminent Failure», em Hugh Witemeyer (ed.), *George Eliot's Originals and Contemporaries: Essays in Victorian Literary History and Biography* (London: Macmillan, 1992).
- ⁹ «Women writers from Mary Shelley (...), to H. D. (...), Virginia Woolf (...), Sylvia Plath (...), Muriel Ruckeyser (...), and Toni Morrison (...) have described female sexual initiation in terms of the myth of Persephone, with its themes of abduction, rape, the death of the physical world, and sorrowful separation from female companions.» Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination* (London: Yale University Press, 1979), 504.

- ¹⁰ Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, 506.
- ¹¹ Veja-se a interpretação psicanalítica deste mito, na qual este trabalho se baseou, de Bruno Bettelheim, *Psicanálise dos Contos de Fadas* (Lisboa: Bertrand, 1988) 368-73.
- ¹² Walter E. Houghton, *The Victorian Frame of Mind: 1830-1870* (New Haven: Yale University Press, 1957) 343.
- ¹³ Foucault, 88.
- ¹⁴ Eva Figs, *Sex and Subterfuge: Women Novelists to 1850* (London: Macmillan Press, 1982) 113-14.
- ¹⁵ As expurgações literárias dominaram a época Vitoriana. Em 1818 aparecia a 1ª edição do *Family Shakespeare* de Thomas Bowdler, que programaticamente excluía «Whatever is unfit to be read by a gentleman in the presence of ladies», citado por Morton M. Hunt, *The Natural History of Love* (London: Hutchinson, 1960) 268.
- ¹⁶ A oposição «patriarchy» vs. «domesticity» foi tratada por Randolph Trumbach em *The Rise of the Egalitarian Family* (New York: Academic Press, 1978) 119-163 e vem citada na obra de Nancy Armstrong, 18-19.
- ¹⁷ Nancy Armstrong, 21.
- ¹⁸ Nancy Armstrong, 19.
- ¹⁹ Foucault, 31.
- ²⁰ É interessante como esta ideia de Foucault vai, aliás, ao encontro de D. H. Lawrence que faz do sexo vitoriano e pós-vitoriano «the dirty little secret». Poderíamos especular que o grande esforço de George Eliot foi no sentido de fazer esse segredo simultaneamente menos sujo e menos calado. Veja-se «Pornography and Obscenity», in *Selected Literary Criticism*, Ed. Anthony Beal (London: Heinemann, 1969) 40.
- ²¹ Veja-se o exemplo de Barbara Prentis: «George Eliot's primary interest as a novelist was in the group rather than the pair-bound...», in *The Brontë Sisters and George Eliot* (London: Macmillan Press, 1988) 108. É no tratamento da sexualidade que esta autora faz radicar um maior contraste entre Eliot e as Brontë.
- ²² Elaine Showalter, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing* (London: Virago Press, 1978) 112. Neste artigo Showalter refere-se especificamente a Maggie Tulliver, mas as características implícitas na noção de «heroine of renunciation» têm sido por leitores e críticos frequentemente atribuídas a Dorothea.
- ²³ Wolfgang Iser, *The Implied Reader – Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1974) 294. Minha tradução do original «formulate the unformulated»

Armstrong, Nancy, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*, Oxford: Oxford University Press, 1987.

Bettelheim, Bruno, *Psicanálise dos Contos de Fadas*, Lisboa: Bertrand, 1988.

Eliot, George, *Middlemarch*, Harmondsworth: Penguin Books, 1985 (1871-2).

Figs, Eva, *Sex and Subterfuge: Women Novelists to 1850*, London, Macmillan Press, 1982.

Foucault, Michel, *História da Sexualidade*, vol. I, *A Vontade de Saber*, trad. Pedro Tamen, Lisboa, Relógio d'Água, 1994.

- Gilbert, Sandra e Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, London, Yale University Press, 1979.
- Haight, Gordon S., *George Eliot's Originals and Contemporaries: Essays in Victorian Literary History and Biography*, Ed Hugh Witemeyer, London, Macmillan Academic and Professional, 1992.
- Houghton, Walter E., *The Victorian Frame of Mind: 1830-1870*, New Haven, Yale University, 1957.
- Hunt, Norton M., *The Natural History of Love*, London, Hutchinson, 1960.
- Iser, Wolfgang, *The Implied Reader: Patterns of Communications in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1974.
- Lawrence, D. H., *Selected Literary Criticism*, ed. Anthony Beal, London, Heinemann Educational Books, 1969.
- Prentis, Barbara, *The Brontë Sisters and George Eliot*, London, Macmillan Press, 1988.
- Reynolds, Kimberly e Nicole Humble, *Victorian Heroines: Representations of Femininity in Nineteenth-century Literature and Art*, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1993.
- Showalter, Elaine, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, London, Virago Press, 1978.

Abstract

This paper intends to analyse the place and treatment of sexuality in George Eliot's *Middlemarch*, by looking into the sexual awakening and maturation process of Dorothea Brooke, the main character in the novel. A twentieth-century perspective has been adopted (namely through ideas propounded in Foucault's *The History of Sexuality*, vol. 1), keeping at the same time to the context in which the writing took place, that is, Victorian England. Questions concerning gender are central, though in those limits that are considered as sustained by the novel itself. Finally, the analysis here undertaken aims mainly at exposing the ways in which things left unsaid in the text are thus said, by means of the co-operative agency of narrator, character and reader.