

A METAMORFOSE DE FLORA: MITO E HISTÓRIA EM *NA PRAIA*, DE IAN MCEWAN

THE FLORA METAMORPHOSIS: MYTH AND HISTORY ON *CHESIL BEACH*, BY IAN MCEWAN

Ana Claudia Aymoré Martins

UFAL

Resumo: O presente trabalho trata do romance *Na praia* (2007), do escritor britânico Ian McEwan, abordando, através de uma análise da personagem Florence, e em sua relação com o esposo Edward ao longo da narrativa (a qual transcorre, em sua maior parte, durante a noite de núpcias do casal, no ano de 1962), dois aspectos fundamentais: em primeiro lugar, a discussão acerca da longa permanência histórica no Ocidente de uma moral vitoriana, repressiva e baseada no controle do corpo e na normatização da sexualidade, a qual será combatida pelos movimentos feministas, libertários e da contracultura do final dos anos 1960, e, em seguida, as conexões entre a construção da personagem, o desenvolvimento do enredo e os possíveis significados arquetípicos dos mitos clássicos das vulneráveis, nos quais a posse, o controle e a violação masculinas do corpo feminino são confrontadas através da fuga, da ação mediadora ou, de forma ainda mais marcante, através da metamorfose.
Palavras-chave: *Na Praia*. Ian McEwan. História. Mito. Sexualidade.

Abstract: The present work studies the novel *On Chesil beach* (2007), by the British writer Ian McEwan, addressing, through an analysis of the character Florence, and in her relation with her husband Edward throughout the narrative (which takes place mostly during the couple's wedding night in 1962), two fundamental aspects: first, the discussion about the long historical permanence in the West of a Victorian morality, repressive and based on body control and normalization of sexuality, which will be fought by the feminist, libertarian, and counterculture movements of the late 1960s, and then the connections between character building, plot development, and the possible archetypal meanings of the classic myths of the vulnerables, in which male possession, control and rape of the female body are confronted by flight, by mediating action or, even more strikingly, through metamorphosis.

Keywords: *On Chesil beach*. Ian McEwan. History. Mith. Sexuality.

Em 1971, num escrito fundador da crítica feminista contemporânea (recentemente traduzido para o português no volume *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas*) a poeta e ensaísta norte-americana Adrienne Rich, ao refletir sobre a condição feminina em seu próprio tempo, escreve: “É emocionante viver numa época em que a consciência desperte; mas pode também ser confuso, desorientador e doloroso.” (RICH, 2017, p. 66)

O “breve século XX” de que nos fala Eric Hobsbawm (HOBSBAWM, 1997), era dos extremos em tantos campos da vida pública, política e social - entre avanços democráticos e explosões totalitárias, imperialismo e descolonização, guerras globais e avanço de ideários igualitários e pacifistas - foi (sobretudo em sua segunda metade) contexto de uma sequência de avanços e contenções dos movimentos feministas e de rupturas revolucionárias e retrações conservadoras da consciência crítica acerca da condição feminina e do papel social da mulher. A própria Rich, algumas páginas adiante no mesmo ensaio, nos alerta sobre o fato de que, após e numa reação à primeira onda do feminismo dos anos 20 aos 40, os anos 50 e 60 foram tempos em que “mulheres de classe média viam a perfeição doméstica como uma carreira” (RICH, 2017, p. 75) - sobrecarregadas de afazeres cotidianos e banais, acumulando, entre os cuidados do lar e dos filhos, o vazio e o silêncio de suas frustrações. E, seguindo numa reflexão que tem muito de autobiográfica, a escritora norte-americana lembra que, ao publicar seu segundo livro de poemas, elogiado exatamente por sua “delicadeza”, foi tomada pelo sensação ambivalente de insatisfação com seus escritos - reflexo de um sentimento mais amplo de insatisfação com sua vida privada - e culpa por se julgar “íngrata, insaciável, talvez um monstro.” (RICH, 2017, p. 75)

Então, como frequentemente ocorre na escrita feminina ao falar de si (ou, no geral sobre a condição histórica da mulher na sociedade), uma poderosa forma de expressão se encontra nos seus deslizamentos metafóricos para o movimento marinho de fluxo e refluxo - ou mesmo da desorientação e embriaguez da deriva.

O que me assustava era **a sensação de estar à deriva, de ser levada por uma corrente** que se autointitulava de meu destino, mas na qual eu parecia estar perdendo contato com a pessoa que eu tinha sido, com a jovem que tinha sentido sua própria vontade e energia às vezes quase com êxtase [...] (RICH, 2017, p. 75, grifos meus)

Assim, um “despertar de consciência” que o tempo exige para as mulheres da geração de Rich emerge sob os sentimentos da incerteza e da ambiguidade, sob a tensão de ver a si mesma como monstruosa, abissal ou terrível - ou seja, sob o signo do mar, do balanço incessante das ondas, do ir-e-vir das marés, este transfigurando, como nos mostram Chevalier e Gheerbrant no *Dicionário de símbolos*, “um estado transitório entre possibilidades ainda informes [e] as realidades configuradas” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2005, p. 592) ou, ainda, “a extensão incerta, cuja travessia perigosa condiciona a chegada à costa” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2005, p. 650).

Na praia (On Chesil beach), romance do ficcionista inglês Ian McEwan publicado originalmente em 2007, tem, como se pode supor pelo título, o mar como cenário onde se desenrola o

enredo, mas também é este o mais ostensivo emblema, na construção da narrativa, da emergência complexa e permeada de obstáculos da autoconsciência feminina diante de uma sociedade falocêntrica, nas últimas décadas do século passado. Em uma das primeiras passagens da narrativa, a natureza circundante da praia de Chesil, à beira do Canal da Mancha, é descrita de forma a antecipar o confronto calcado nas divergências de vontades, desejos e expectativas entre homem e mulher, que no fragmento apresentado aqui aparecem, respectivamente, como o jardim sensual e a névoa tênue:

A vegetação do jardim **erguia-se sensual** e tropical em sua profusão, um efeito realçado pela **luz branda e cinzenta** e pela **névoa tênue** que vinha do mar, cujo **movimento regular de avanço e retração** produzia **leves estrondos que se dissipavam** num súbito assobio contra os seixos. (McEWAN, 2007, p. 9, grifos meus)

A fábula do curto romance de McEwan (que se conduz ao longo de pouco mais de cem páginas) é, a princípio, simples: no início dos anos 1960, numa estalagem à beira-mar em Chesil, na Inglaterra, a lua de mel de um jovem casal, Florence e Edward, é abalada pela crescente tensão entre, por um lado, a urgência masculina de satisfação sexual, reprimida pela ainda marcante presença de um moralismo oitocentista que seria contestado pelos movimentos libertários do final da década, e a angústia da protagonista a respeito da consumação do que socialmente se assumia como seu “dever de esposa” o que, na economia do texto, não decorre somente das convenções coletivas da época acerca do recato feminino, mas de uma apatia sexual que se constitui, em suma, de um traço imanente da sua individualidade: é importante frisar que o autor não opta, nesse romance, por tentar explicar a assexualidade da personagem em termos de ser resultante de algum trauma ou qualquer desordem psíquica - ela seria, de fato, uma orientação sexual propriamente dita¹. Assim, a noite de núpcias, ao mesmo tempo expectativa de desenlace das paixões represadas e ritual de passagem para a vida adulta, acaba por não realizar o desempenho socialmente instituído, aquele semantizado, na aurora da modernidade, por Jan Van Eyck no célebre retrato do casal Arnolfini, onde as imagens convencionais do homem como instrumento penetrante e da mulher como receptáculo encontra-se representado na postura das mãos de cada personagem: enquanto o homem ergue a mão direita, aquela que representa o poder, a ordem e a racionalidade, com o dedos juntos esticados para o alto (sinal da palavra de honra de prover e cuidar da família, mas também signo fático), a mulher pousa, suavemente, a mão esquerda, a do coração, sobre o ventre que já se anuncia potencialmente prenhe. Em ambas as representações - o romance de McEwan e o quadro de Van

¹ Apenas no início dos anos 2000 a assexualidade começou a ter visibilidade como uma orientação sexual entre outras. Em 2004, o pesquisador da Universidade de Brock, no Canadá, Anthony F. Bogaert, levou pioneiramente o tema ao meio acadêmico, fazendo um amplo estudo estatístico das práticas sexuais da população britânica, e chegando a um percentual de cerca de 1% de assexuais no país. Mais recentemente, em 2012, publicou o primeiro livro dedicado exclusivamente ao tema: nele, entende como assexualidade “o fato real - quer dizer, a ausência total de atração sexual e/ou interesse sexual” (BOGAERT, 2012, l. 132, tradução minha). Além disso, frisa que “A assexualidade nos oferece uma oportunidade única de observar a sexualidade sob novas lentes, proporcionando talvez uma visão mais clara (ou pelo menos nova) do que o sexo é e do que não é.” (BOGAERT, 2012, l. 156, tradução minha) Entre outras coisas, desmistifica a relação compulsória entre amor e sexo, mostrando que nem todo/a assexual é necessariamente arromântico.

Eyck - esse momento crucial é simbolizado pela cama de dossel, entrevista ao fundo e à direita do quadro e na terceira frase do romance: “No quarto adjacente, visível através da porta aberta, ficava uma cama de dossel, mais para estreita, cuja colcha **era de um branco puro e espantosamente liso**, como se não estivesse sido esticada por mãos humanas.” (McEWAN, 2007, p. 7, grifos meus) No plano histórico do romance de McEwan, a presença da cama de dossel branca pura, lisa e de caráter quase sobrenatural - o “altar da vida conjugal” vitoriana de que nos fala a historiadora francesa Michelle Perrot (PERROT, 1991, p. 115) -, assim como da própria estalagem que remonta à era georgiana, constitui-se como marca da permanência de uma mentalidade sexualmente conservadora, e, à medida em que as exigências do ritual vão aproximando o casal do aposento íntimo, Florence percebe que se encontra diante de uma normatização historicamente constituída e respaldada pela tradição, como um antigo direito medieval:

Enquanto esperava que esse momento particular passasse, com as mãos apoiadas por convenção nos quadris de Edward, Florence se deu conta de que havia topado com um lugar-comum, bastante evidente em retrospecto, tão primitivo e antigo quanto *danegeld* [um antigo imposto territorial] ou *droit de seigneur* [um direito medieval do senhor feudal em ter relações sexuais com a noiva de seu vassalo na noite de núpcias]², e cuja definição era quase tão elementar: ao decidir casar-se, foi exatamente isso que ela aceitou. Tinha concordado que era certo fazer isso, e que isso fosse feito com ela. Quando ela e Edward e seus pais seguiram em fila para a lúgubre sacristia depois da cerimônia, para assinar o registro, foi nisso que puseram seus nomes, e todo o resto [...] era só uma distração educada. Se não gostasse, a responsabilidade era só dela, uma vez que todas as suas escolhas ao longo do ano anterior convergiram para isso, e agora ela realmente achava que ia vomitar. (McEWAN, 2007, p. 28)

A quase total ausência de diálogos ao longo do romance, e a incessante alternância do olhar do narrador entre os fluxos de consciência discordantes e assimétricos de Edward e Florence mimetiza, na construção textual, o regime de silêncio a que a voz - feminina, sobretudo - submetia-se pela força da tradição, inscrevendo-se, como rubrica, desde a frase de abertura do romance - “Eram jovens, educados e ambos virgens nessa noite, sua noite de núpcias, e viviam num tempo em que conversar sobre as dificuldades sexuais era completamente impossível” (McEWAN, 2007, p. 7) - para se desenvolver, progressiva e dramaticamente, ao longo dos dois primeiros terços da narrativa. Numa dessas passagens, a total dissonância entre os desejos e os medos das duas personagens revela não apenas os lugares-comuns a que a imposição moralizante de uma sociedade repressora conduzem, mas também a sobrecarga de uma normatividade compulsória sobre a mulher, que faz com que os sentimentos negativos (de insegurança, temor e inquietação) sejam também amplificados pela culpa. E o resultado dessa pressão social não poderia ser senão a **náusea** - outro

² Em *Calibã e a bruxa*, a filósofa e ativista feminista ítalo-estadunidense Silvia Federici comenta acerca do direito quase ilimitado dos senhores feudais do medievo sobre a vida (pública e íntima) e os corpos das mulheres: “Era o senhor que mandava no trabalho e nas relações sociais das mulheres, e decidia, por exemplo, se uma viúva deveria se casar novamente e quem deveria ser seu esposo. Em algumas regiões reivindicavam, inclusive, o *ius primae noctis* - o direito de deitar-se com a esposa do servo na noite de núpcias.” (FEDERICI, 2017, p. 52)

leitmotiv da narrativa de McEwan (como se pode observar no fragmento anterior e no seguinte) que se associa de forma fundamental à experiência marítima.

Do alto dessa nova condição, eles podiam ver claro, mas não descrever um para o outro certos sentimentos contraditórios: separadamente, preocupavam-se com o momento [...]. Por mais de um ano, Edward esteve enfeitado pela perspectiva de que numa determinada noite de julho sua parte mais sensível habitaria, ainda que por um breve momento, uma cavidade naturalmente formada no interior dessa mulher bela, jovial e de uma tremenda inteligência. Como isso devia ser alcançado, sem maiores absurdos ou decepções, atormentava-o. Sua inquietação específica [...] dizia respeito à excitação excessiva, ao que ouvira alguém descrever como “chegar antes da hora” [...].

As angústias de Florence eram mais sérias [...]. Mas o que a atormentava era inexprimível [...]. Enquanto ele sofria apenas do nervosismo convencional da primeira noite, ela experimentava um horror visceral, uma náusea irremediável, **tão palpável quanto um enjoo no mar** [...]. Num manual moderno e antecipatório, supostamente útil para jovens noivas, escrito em tom estimulante, com pontos de exclamação e ilustrações numeradas, ela deparou com frases ou palavras que **por pouco não lhe deram ânsia de vômito** [...]. Outras frases ofenderam sua inteligência, em particular aquelas que diziam respeito a entradas [...]. Quase tão frequente era uma palavra que não lhe sugeria nada além de dor, de carne cortada por faca: *penetração*. [...]

Florence suspeitava que houvesse alguma coisa profundamente errada com ela, achava ter sempre sido diferente e que enfim seria desmascarada. Seu problema, ela pensava, era maior e mais profundo do que a simples repulsa física; todo o seu ser se rebelava contra a perspectiva do contato e da carne; sua tranquilidade e felicidade essencial estavam para ser violadas. [...] (McEWAN, 2007, p. 10-11, grifos meus)

Sem qualquer possibilidade de compartilhar suas angústias - pois “a época os retinha” (McEWAN, 2007, p. 19) - os preâmbulos sexuais dos recém-casados se dão em um silêncio quase total, apenas raramente rompidos pelas “óbvias três palavras” (McEWAN, 2007, p. 82), até que, após uma tentativa frustrada de abrir o vestido de Florence, Edward resolve abandonar as carícias preliminares e se lançar à conquista do território interdito no corpo da mulher, “batendo e socando repetidamente à entrada e ao redor da sua uretra” (McEWAN, 2007, p. 84) - a óbvia associação entre a penetração do pênis e a conquista militar tão frequente no senso comum é, no romance de McEwan, ainda sublinhada pelo fato de Edward ser um historiador, cuja ambição fora um dia analisar em detalhes as biografias de “indivíduos vigorosos” (McEWAN, 2007, p. 15) como Júlio César, Carlos Magno ou Napoleão. Mas seus temores se concretizam: ele ejacula em Florence antes de penetrá-la, e ela, “incapaz de conter o nojo original, o horror visceral de estar encharcada daquele fluido” (McEWAN, 2007, p. 85), foge da alcova e das promessas matrimoniais ditas na igreja - “com meu corpo eu te venero”. Finalmente, na praia vazia, onde o brilho difuso da lua projeta sombras melancólicas, se dá o confronto final entre as personagens. Afastada do cenário artificial da estalagem, preparado para o cumprimento de uma sexualidade compulsória, Florence inicia sua **metamorfose**, que também é o início de sua libertação.

Segundo Junito Brandão, há todo um rol de figuras femininas presentes nos mitos gregos - deusas, ninfas, musas e mulheres humanas - que correspondem ao que ele chama de **arquétipo das vulneráveis** (BRANDÃO, 1987, p. 344), sujeitas - na maior parte das vezes como consequência do arrebatamento passional de deuses masculinos, que não raro converte-se em violência - à anulação de suas vontades e à perda da liberdade. Entre elas, mitos como os de Core/Perséfone/Prosérpina, de Dafne ou de Clóris/Flora (e, no caso desse último, há que se notar a aproximação entre o nome da ninfa-deusa da primavera e a personagem do romance de McEwan) os quais podem estabelecer laços intertextuais com *Na praia*.

Na realidade, há, em diversos exemplos da obra do autor inglês, toda uma transposição da realidade social e psíquica em direção a elementos caros ao mito, configurando-se numa espécie de **mitopoética narrativa**, a qual não é, de forma alguma, como já nos alertara Eliade em *Mito e realidade*, estranha ao romance moderno:

Sabe-se que, assim como outros gêneros literários, a narrativa épica e o romance prolongam, em outro plano e com outros fins, a narrativa mitológica. Em ambos os casos, trata-se de contar uma história significativa, de relatar uma série de eventos dramáticos ocorridos num passado mais ou menos fabuloso [...]. O que deve ser salientado é que a prosa narrativa, especialmente o romance, tomou, nas sociedades modernas, o lugar ocupado pela recitação dos mitos e dos contos nas sociedades tradicionais e populares. Melhor ainda, é possível dissecar a estrutura “mítica” de certos romances modernos, demonstrar a sobrevivência literária dos grandes temas e dos personagens mitológicos [...] dotados da “dupla realidade” dos personagens literários (que refletem a realidade histórica e psicológica dos membros de uma sociedade moderna, dispondo, ao mesmo tempo, do poder mágico de uma criação imaginária). (ELIADE, 2016, p. 163-164)

O mais celebrado romance de McEwan, *Reparação* (*Atonement*, 2001), conforma-se, em larga medida, em consonância com o tema iniciatório (das provas do Herói e dos combates pela restauração de uma harmonia inalcançável) e o modo épico (inclusive no tratamento dado ao tema da guerra). Já em *Na praia* as mitologias da mulher se destacam sobre o fundo da narração e fortalecem o pacto ficcional, outro atributo significativo compartilhado pelo mito e pela literatura³. O arquétipo das vulneráveis semantizado na mitologia grega através das figuras de Perséfone, Dafne e Clóris, entre outras, convergem, entre si e com a construção narrativa de *Na praia*, em três pontos principais, sendo o primeiro e mais evidente deles a própria dinâmica assédio/fuga, reinventada por McEwan no final do capítulo 3, como foi mencionado acima.

³ É este o fundamento da tese de Paul Veyne ao responder à provocativa pergunta que intitula seu *Os gregos acreditavam em seus mitos?*: “A mitologia grega, cuja relação com a religião era das mais tênues, no fundo foi apenas um gênero literário muito popular [...]. Esses mundos de lenda eram cruamente verdadeiros, no sentido de que não se duvidava, mas também não se acreditava neles como se acredita nas realidades que nos rodeiam [...]. O tempo e o espaço da mitologia eram secretamente heterogêneos aos nossos; o grego colocava os deuses “no céu”, mas ficaria espantado se os visse no céu [...]. [Foram os pensadores que] deixaram de vê-lo como um outro mundo e quiseram reduzi-lo às coisas do mundo atual. Fizeram como se o mito dependesse do mesmo regime de crença que a história.” (VEYNE, 2014, pp. 35-37) Portanto, para Veyne a “verdade” do mito, assim como a da literatura, é a que se estabelece pela via de uma suspensão da descrença (Cf. ECO, 1994, p. 81), ou seja, através do pacto ficcional.

Na célebre Galeria Borghese, em Roma, encontram-se, em salas contíguas, duas das mais expressivas representações imagéticas da violência do assédio passional masculino, da posse violenta do corpo feminino: em salas contíguas da galeria, Perséfone e Dafne, petrificadas em Carrara através do cinzel do escultor barroco Gianlorenzo Bernini, eternizam os detalhes da dinâmica assédio/fuga recorrente no arquétipo das vulneráveis. Enquanto Perséfone - alçada do chão pelo deus brutal, cujos dedos afundam em sua carne marmórea - chora eternas lágrimas por sua sina infernal, Dafne, reagindo com um misto de espanto e pavor ao toque de Apolo, já inicia, através das mãos que se convertem em galhos e pés que se enraizar ao solo, aquele que é o segundo ponto recorrente no mito: a metamorfose.

De fato, talvez o mito de Dafne seja um dos que de forma mais exemplar e fascinante representa o tema da metamorfose na cultura da Antiguidade, transfigurando “a visão de um mundo móvel, onde tudo muda, se transforma, adquire influência de forças sobrenaturais operantes em toda parte” (GIRAUD, 1998, p. 204), de forma tal que recebe de Ovídio, o mais importante compilador do tema nos primeiros anos da era cristã, um dos tratamentos mais desenvolvidos e acabados em sua obra *As metamorfoses*. A oposição entre o arrebatamento amoroso de Apolo (segundo o mito, decorrente de uma vingança de Eros, que atinge o deus que o desafia com a seta de ouro do amor) e a rejeição de Dafne (ferida pela flecha de chumbo que a torna insensível às investidas do belo e jovem deus, mas também motivada pelo voto de castidade consagrado à Diana) - que se desenrola no episódio da perseguição e culmina na “apoteose de Dafne” (Cf. GIRAUD, 1998, p. 205), transformada no loureiro que por fim Apolo consagra à sua própria pessoa divina e ao seu culto - irá, posteriormente, se prestar a exegeses várias, do idealismo platônico à doutrina mariana, passando pela lírica petrarquista e pela alquimia, frequentemente destacando a ambivalência trágica-otimista do desenlace: “Dafne perde a aparência humana e preserva sua pureza; Apolo, infeliz no amor, transcende-o” (GIRAUD, 1998, p. 205).

Já o mito de Clóris/Flora, análogo em muitos pontos ao de Dafne, teve a violência do rapto passional ainda mais abrandada que o anterior. Inúmeros comentadores, como o poeta dos Médicis, Angelo Poliziano, qualificam Zéfiro como a doce brisa do oeste, o deus-vento que, ao fim e ao cabo conquista o amor da ninfa e a transforma na deusa das flores e regente da primavera. Mas será um contemporâneo de Poliziano, sob o encargo de um menos conhecido membro de um ramo colateral dos poderosos Médicis, que irá realizar uma das mais célebres, e também uma das mais discutidas, sínteses do mito: Sandro Botticelli. No quadro *A primavera*, de acordo com a descrição feita pela historiadora da arte alemã Barbara Deimling,

As intenções de Zéfiro não parecem ser, no entanto, tão pacíficas como diz Poliziano. O deus penetra muito mais violentamente no jardim, ao ponto de curvar as árvores. Ele persegue uma ninfa vestida com véus transparentes, que olha para o deus com horror. Da sua boca caem flores e misturam-se com as que decoram fartamente o vestido de uma mulher que avança ao lado dela. Esta última põe a mão num bolso formado por uma prega arregaçada do seu vestido para daí tirar uma mão cheia de rosas que deita no jardim. (DEIMLING, 2005, p. 40)

As duas mulheres representadas nesse grupo à direita do quadro são, efetivamente, a mesma personagem: Clóris/Flora, em seu movimento de metamorfose. Mais uma vez, a fonte dessa cena é Ovídio, em seu calendário poético *Fastos*. Nele o poeta descreve a chegada da primavera como o momento em que Clóris se transforma em Flora, mas também - detalhe que se enlaça de forma significativa à metamorfose da Florence de McEwan, que deixamos em suspenso sete parágrafos acima - o momento em que a personagem **ganha uma voz própria**⁴, iniciando sua narrativa enquanto algumas flores escapam de sua boca: “Eu era Clóris, a quem chamam hoje Flora” (Cf. DEIMLING, 2005, p. 40).

O terceiro ponto recorrente no mito, e revisto pelo ficcionista inglês, é a presença do que poderíamos chamar de **elemento mediador**: em meio à tentativa de fuga do que se afigura para a personagem feminina vulnerável seu destino determinado pela vontade/desejo masculino, aquilo, aquele ou aquela que se constitui como refúgio ou socorro. No mito, frequentemente o elemento mediador são as figuras paterna ou materna: Deméter socorre a filha Perséfone e consegue sua libertação parcial dos domínios sombrios do Tártaro; na vulgata ovidiana do mito, Dafne é transformada em loureiro pela ação mágica de seu pai, o deus-rio Peneu. Na economia do texto de McEwan, faltam a Florence os verdadeiros laços de uma união familiar: sua família, como tantas famílias burguesas do contexto do pós-guerra, é permeada por relações apenas convencionais e pouco afetuosas. Portanto, isolada (espacial e essencialmente) de qualquer possibilidade de refúgio familiar, o elemento mediador de Florence acaba sendo uma árvore (tão cara ao mito de Dafne) caída na praia:

[...] Era ela e somente ela. Estava encostada numa grande árvore caída, provavelmente derrubada na praia por uma tempestade, com o córtex descascado pelo poder das ondas e a madeira acetinada e endurecida pela água salgada. Estava confortavelmente encravada no ângulo de um galho, sentindo no delgado das costas, através da circunferência maciça do tronco, o calor residual do dia. Assim teria ficado um recém-nascido, aninhado com segurança na dobra do braço da mãe, embora ela não acreditasse que alguma vez pudesse ter se aninhado em Violet [...] (McEWAN, 2007, p. 109)

Sabemos que a árvore é um dos temas simbólicos mais ricos e difundidos em diversas culturas, podendo representar a própria vida, ou fecundidade, ou a manifestação divina. Mas, além disso, no que se refere à simbologia dos sexos é, talvez, um dos signos mais ambivalentes pois, segundo Chevalier e Gheerbrant, “o tronco erguido em direção ao céu, símbolo de força e de poder eminentemente *solar*, diz respeito ao *Falo*, imagem arquetípica do *Pai*. Ao passo que a árvore oca, da mesma forma que a árvore de folhagem densa e envolvente onde se aninham os pássaros e que periodicamente se cobre de frutos, evoca, por sua vez, a imagem arquetípica lunar da *mãe fértil* [...]” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2005, p. 88) Não podemos deixar de observar que a árvore em

⁴ Num romance com raros diálogos, como já mencionado, a cena da praia é uma passagem particularmente significativa nesse ponto: o instante em que Florence efetivamente **fala**, conduzindo o tenso diálogo do casal.

que Florence busca refúgio é uma **árvore derrubada**. Portanto, mais do que a efetiva mediação ou refúgio, é o emblema do lento mas irreversível desmoronar da família tradicional burguesa, desnudando sua insuficiência no/para o desenvolvimento de novas e mais transgressoras formas de identidade e sociabilidade. Na praia de Chesil, simulando de forma insuficiente a liberdade vegetal alcançada por Dafne, Florence está irremediavelmente só, podendo apenas contar consigo mesma na conquista de sua libertação: a superação do sentimento de culpa por seu comportamento, o desejo, enfim verbalizado ao homem com quem se casara, de viverem juntos uma relação sem sexo. Ofendido e indignado com a proposta, Edward reage com a definição taxativa: “Frigida, aquela palavra terrível - ela compreendeu como se aplicava a si.” (McEWAN, 2007, p. 121)

Como observa a historiadora francesa Anne-Marie Sohn em sua contribuição ao terceiro volume da *História do corpo*, os anos 1960 marcam de fato uma transição decisiva na forma e reprodução dos discursos sobre o corpo sexuado. Nessa época, balizada pela revisão feita por Reich à concepção freudiana de libido feminina como organizada a partir de uma perspectiva falocêntrica, desenvolve-se a sexologia como ciência, e a mesma se apresenta igualmente como terapêutica. Entre as pesquisas reichianas dos anos 30/40 e o relatório Hite de 1977, multiplicam-se os estudos sobre sexualidade, bem como sua divulgação através da mídia (sobretudo nas revistas femininas do tipo *Elle* e em programas radiofônicos). Uma boa parte das contribuições ao debate, nesse tempo, vêm dos Estados Unidos. Alfred Kinsey, um zoólogo de formação, faz um amplo levantamento e elabora um quadro das práticas sexuais de homens e mulheres. Um médico e uma psicóloga, William Masters e Virginia Johnson, observam em suas pesquisas as reações sexuais e, ao analisar a importância do orgasmo durante o coito, chegam à conclusão de que a função erótica constitui-se na base do sucesso conjugal (SOHN, 2011, p. 122-124). Fundada sobre o prazer e centrada na heterossexualidade normativa, a sexologia do pós-guerra, portanto, permite na realidade - sobretudo para as mulheres - uma liberação sexual de dois gumes: se por um lado derruba o puritanismo e a repressão tradicionais, por outro instaura o mito da sexualidade compulsória. Como nos explica Sohn,

não se há de confundir liberação dos costumes e libertação das mulheres [...]. Comprova-o, assim, a má sorte das moças do *baby-boom* diante do comportamento de certos rapazes que exploraram a nova permissividade sexual e implantaram uma “dupla moral renovada”, caracterizada pela rapidez das abordagens masculinas, primeiro sinal de instrumentalização do corpo feminino. Quando esbarra com um não, o jovem [...]. tenta achar uma parceira mais complacente. Enfim [...], as moças têm que enfrentar uma tática nova: a chantagem do rompimento. Não lhes resta escolha: ou cedem ou são abandonadas [...]. Trinta anos mais tarde, a troca de parceiros, a liberação aparente das regras da moral tradicional, esconde muitas vezes a mesma manipulação das mulheres. A dominação masculina sabe, portanto, como se renovar e avançar, disfarçada, sob a bandeira da liberdade sexual. (SOHN, 2011, p. 153-154)

A dor de Florence ao ouvir de Edward a “palavra terrível” - misto de sentença jurídica e diagnóstico médico - é a síntese dessa nova condição de subordinação feminina sob uma “dupla

moral renovada”.

Da dramática separação do casal após o embate decisivo na praia, nas poucas páginas que restam ao desfecho do romance, o narrador subitamente perde de vista a vida interior de Florence. Quarenta anos se passam, e estamos diante de um Edward que, depois de experimentar intensamente (pelo menos sob o ponto de vista da sexualidade e, supõe-se, dentro dos novos parâmetros de dominação masculina explicitados acima) aquela “década tão celebrada [...] - a súbita exaltação do prazer sensual sem culpa, a disposição descomplicada de tantas belas mulheres [...]” (McEWAN, 2007, p. 123), chega aos sessenta anos como um ser banal, mesquinho e acomodado. Não procura saber mais acerca de Florence, apesar de ter notícias esparsas acerca do respeito que ela atinge como violinista clássica. Completa-se, então, nas elipses da construção narrativa de McEwan, a última metamorfose de Florence - **a esfinge** jamais decifrada por Edward (cujo nome, diga-se de passagem, evoca, em sua língua original, a sonoridade de Édipo). Para Edward, a compreensão de seus sentimentos e atitudes naquela noite fatídica serão sempre parciais e equivocadas - há um momento, durante os anos da revolução sexual que ele chega a pensar na proposta de Florence, que incluía a aceitação de que ele poderia se relacionar sexualmente com outras mulheres, como “liberada e à frente do seu tempo” (McEWAN, 2007, p. 124) - restando a ele, por fim, apenas o devaneio vazio, o clichê romântico-burguês: a família socialmente aceita, “as crianças que poderiam ter tido, a menininha com um arco na cabeça que poderia ter se tornado sua filha querida” (McEWAN, 2007, p. 128) se, na praia de Chesil, tivesse gritado o nome de Florence. Mas ela segue, afinal, como na última imagem esboçada pelo narrador e que encerra o romance: desaparecendo, em “seu avanço difícil” (McEWAN, 2007, p. 128), entre a areia e as ondas, mas sem precisar escolher, necessariamente, entre velhos e novos papéis destinados às mulheres - livre para, como a personagem expressa em umas de suas últimas falas, “apenas ser” (McEWAN, 2007, p. 112).

Referências

BOGAERT, Anthony F. *Understanding Asexuality*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2012. [Kindle edition]

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Volume III. Petrópolis: Vozes, 1987.

CHEVALIER, JEAN E GHEERBRANT, Alan. *Dicionário de símbolos*. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* 19ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

DEIMLING, Barbara. *Sandro Botticelli*. Trad. Sandra Oliveira. Colônia: Taschen, 2005.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

FEDERICI, Sílvia. *Calibã e a bruxa*. Mulheres, corpo e acumulação primitiva. Trad. Coletivo Syco-rax. São Paulo: Elefante, 2017.

GIRAUD, Yves. Dafne. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sus-sekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa e Vera Whately. 2ª ed. Brasília/Rio de Janeiro: EdUnB/José Olympio, 1998.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos*. O breve século XX 1914-1991. Trad. Marcos Santarrita. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

McEWAN, Ian. *Na praia*. Trad. Bernardo Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PERROT, Michelle. Funções da família. In: _____. (org.). *História da vida privada*. Vol. 4: Da revo-lução Francesa à Primeira Guerra. Trad. Denise Bottmann e Bernardo Joffly. São Paulo: Compa-nhia das Letras, 1991.

RICH, Adrienne. Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão. Trad. Susana Bornéo Fun-ck. In: BRANDÃO, Izabel *et al.* (org.). *Traduções da cultura*. Perspectivas críticas feministas (1970-2010). Maceió/Florianópolis: EdUfal/EdUFSC, 2017. pp. 64-84.

SOHN, Anne-Marie. O corpo sexuado. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIG-ARELLO, Georges. *História do corpo*. 3. As mutações do olhar. O século XX. Trad. Ephraim Ferrei-ra Alves. Petrópolis: Vozes, 2011.

VEYNE, Paul. *Os gregos acreditavam em seus mitos?* Ensaio sobre a imaginação constituinte. Trad. Ma-riana Echalar. São Paulo: Unes, 2014.

Ana Claudia Aymoré Martins

Graduação em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1993), mestrado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1995) e doutorado em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2003). Atualmente é professora associada da Universidade Federal de Alagoas, atuando no curso de gra-duação em História e no Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística (PPGLL).
E-mail: ana_aymore@hotmail.com

Enviado em 20/08/2017.

Aceito em 30/09/2017.