

A HEROÍNA DE MIL FACES: DESVENDANDO AS PERSONAGENS MÍTICAS EM ROMOLA, DE GEORGE ELIOT

Jaqueline Bohn Donada*

RESUMO: *Romola é, frequentemente, considerada uma exceção na obra de George Eliot. Diferentemente de seus três romances anteriores, Romola foi recebido por seus contemporâneos com insatisfação. Apesar do sucesso dos demais livros da autora, seu quarto romance permanece significativamente desconhecido. No entanto, ele é cheio de sutilezas que não se entregam facilmente à compreensão. É importante mencionar que é Romola o romance em que os interesses artísticos e sociais de Eliot se unem às vertentes do seu pensamento literário. O presente artigo investiga as diversas faces míticas da protagonista de forma a evidenciar o seu desenvolvimento na trama e o papel que a mitologia desempenha na maneira como a autora manipula as formas do romance e do realismo inglês.*

PALAVRAS-CHAVE: *Romola – Ariadne – Baco*

ABSTRACT: *Romola is often considered an exception in the George Eliot's work. Differently from her three previous novels, Romola was received by its contemporaries with discontent. Despite the success of her other books, her fourth novel remains significantly unknown today. However, it is full of subtleties which do not surrender easily to comprehension. It is important to note that Romola is the work in which Eliot's artistic and social interests join the streams of her literary project. The present article investigates the protagonist's several mythical faces so as to highlight her development in the plot and the role mythology plays in the way the author handles the forms of the English novel and the English realism.*

KEY-WORDS: *Romola – Ariadne – Bacchus*

*“And I am Ariadne, and you are crowning me! Yes, it is true, Tito; you have crowned my
poor life”.*

Romola, George Eliot

Romola é, muito frequentemente, considerada uma exceção na obra de George Eliot. Diferentemente de seus três romances anteriormente publicados, Romola foi recebido por seus contemporâneos “com um uivo de descontentamento” (BONAPARTE, 1979, p.1). Apesar do sucesso quase estrondoso dos demais livros da autora, seu quarto romance permanece, 150 anos depois, significativamente desconhecido. Se assim o é na Europa e nos Estados Unidos, tanto mais o é no Brasil, separados que estamos da obra e da autora não apenas pela distância geográfica e cultural, mas também pela barreira do idioma. A única tradução conhecida para a língua portuguesa data de 1946 e não é facilmente encontrada em bibliotecas ou livrarias.

Apesar de ter se popularizado a ponto de estar disponível para aplicativos de iPhone, por exemplo, Romola segue sendo o romance mais desconhecido da célebre

* Instituto Federal do Rio Grande do Sul (IFRS), Mestre em Literaturas de Língua Inglesa e doutoranda em Literaturas de Língua Inglesa (UFRGS), jaqueline.donada@poa.ifrs.edu.br

autora. Muitos são os motivos mencionados ao longo da sua fortuna crítica para explicar o descontentamento da crítica literária e a rejeição do público leitor. Walter Allen (1975) afirma que o insucesso de *Romola*¹ se deve ao fato de ter George Eliot se afastado do contexto, tão bem conhecido por ela, da Inglaterra rural dos séculos XVIII e XIX. O afastamento, alega Allen, impossibilitou a Eliot calcar seu universo ficcional em experiências de seu mundo real, como havia a autora feito até então. Para alguns, a forma do romance histórico fez com que o escopo da obra fosse grande demais para os limites do romance realista. “Uma vez tendo escolhido um tema histórico de um passado distante, ela estava destinada a falhar”, acredita Joan Bennett (1966, p.150), que, como Allen, considera *Romola* um erro da parte de Eliot. F. R. Leavis acredita que, apesar de ser fruto de uma mente talentosa, *Romola* é antes “fruto de um intelecto do qual se fez mal uso” (1980, p.65). Caroline Levine e Mark Turner acreditam que o descontentamento em relação ao quarto romance de George Eliot se deva ao fato de ele “não conseguir assemelhar-se seus outros romances” (1998, p. 22).

Todos esses argumentos têm, naturalmente, sua razão de ser. Ao passo que não se pode aqui refutá-los todos, não se pode tampouco deixar de salientar aquilo que necessariamente omitem: que *Romola* é um romance de grande beleza (estética e de sentimentos), de grande magnitude artística e de grandes (ainda que amplamente despercebidas) inovações literárias. Aclamado por autores como Henry James, Robert Browning e Leslie Stephen como a melhor obra de Eliot, o romance é cheio de sutilezas que não se entregam facilmente à compreensão. Apesar de seus prováveis pontos fracos, cuja existência não se pretende negar, é importante mencionar que é *Romola* o romance em que todos os interesses artísticos e sociais de Eliot se unem a todas as vertentes do seu pensamento literário. Tal união, certamente, não está ausente de seus demais livros. No entanto, é seguro afirmar que em nenhum deles se pode percebê-la com tamanha nitidez, o que já é suficiente para que se compreenda o romance como de importância central na obra de George Eliot. Diferentemente do que acreditam Levine e Turner (1998), *Romola* carrega uma marca autoral muito forte. É possível reconhecer em seu universo ficcional trágico, nos dilemas morais de seus personagens, no detalhamento extremamente cuidadoso de tudo o que cerca os personagens e ações (contexto histórico, lugares, vestimenta e linguagem, por exemplo) que estamos diante de um romance de Eliot.

O que não se percebe com tamanha facilidade é a diversidade de maneiras através das quais Eliot introduz em seu livro inovações formais que levam o romance realista inglês do século XIX a expandir seus limites plásticos até onde não se imaginava que fosse possível. Críticos simpáticos à posição de Allen acreditam que, ao se afastar do contexto histórico que lhe era familiar, George Eliot perdeu de vista o realismo, entretanto, deixam de perceber que Eliot faz mais do que endossar ou negar as práticas literárias do realismo inglês. O que ela propõe em *Romola* é uma

¹ Tendo por cenário Florença ao final do século XV, *Romola* é o único romance de George Eliot que se passa inteiramente fora da Inglaterra e em um passado remoto.

reconfiguração do realismo que aponta para desenvolvimentos do romance que se tornam correntes várias décadas mais tarde com o advento do Modernismo europeu.

Embora fascinante, não é essa reconfiguração do realismo o assunto do presente trabalho. Tratamos aqui apenas de um aspecto de tal mudança: a forma como Eliot² se vale da mitologia para revestir seu romance de uma profundidade simbólica que, por sua vez, torna a experiência de contato com a realidade mais profunda, ou seja, mais real. Muitos dos personagens principais do romance em questão tomam emprestados de personagens mitológicos várias características de personalidade e de comportamento. Bardo de' Bardi, pai de Romola, velho estudioso cego, lembra, quase inevitavelmente, Tirésias: velho profeta tebano cego e de grande sabedoria, frequentemente visto na companhia de um jovem que lhe serve de guia, da mesma forma que Romola, e Tito depois dela, serve de ajudante ao velho pai. Não é, entretanto, um caso de correspondência direta, nem de completa equivalência temática ou simbólica: há muitas diferenças entre Bardo e Tirésias, a principal delas sendo, talvez, a caracterização da cegueira. Em relação a Tirésias, é ponto pacífico dizer que sua cegueira física serve para evidenciar sua visão interna, manifestada em suas sábias profecias. No caso de Bardo, o mesmo não acontece. Fisicamente cego, o velho patriarca da despedaçada família de' Bardi está cego a muitas outras coisas. Aparece inicialmente cego à sensibilidade da filha que, por mais dedicada ao conforto do pai, não consegue jamais mostrar-lhe o quão mais intelectualmente desenvolvida é do que o irmão, cuja ausência o pai acusa como entrave ao desenvolvimento de seu trabalho intelectual. Bardo é cego também aos ardis de Tito Melema, estrangeiro que chega para levar-lhe a filha e, mais tarde, destruir-lhe o legado. Bardo permanece, ao longo de sua existência no romance, cego ao grande fluxo da história da humanidade. Irremediavelmente preso ao passado, ele cultiva velhos e empoeirados livros, que já não pode mais ler, exceto pelos olhos sempre afetuosos e submissos da filha. Ele lamenta o envelhecimento de seus alfarrábios sem dar por conta do confinamento da jovem Romola à sua biblioteca. O legado que se empenha em deixar para o mundo é a coleção de seus escritos sobre o passado. O velho Bardo, cego, ditando sua obra para a pena da filha, lembra ainda o velho John Milton, também cego na velhice, ditando o seu *Paraíso Perdido* para suas filhas. Bardo também ecoa a imagem do velho Édipo em Colono, cego e tendo por guia sua jovem filha Antígona, claramente refletida em Romola, para quem o amor filial e familiar supera até o medo da iminente condenação à morte. É certo que John Milton é personagem histórico e não mitológico como Tirésias ou Édipo. Eliot, no entanto, entende “mito” em sua acepção

2 Grande leitora de John Milton e grande apreciadora de artes plásticas, George Eliot muito provavelmente viu e admirou a tela de Eugène Delacroix, pintada em 1826, em que o poeta, já cego, dita sua obra para as três filhas. A imagem é recorrente na obra de Eliot. Bardo de' Bardi não é o único personagem de Eliot a se assemelhar a John Milton, a quem os ingleses muitas vezes chamam “bardo”, assim como chamam a Shakespeare, tamanha é a importância de sua poesia. Mr. Edward Casaubon, personagem de *Middlemarch*, o mais célebre dos romances de Eliot também lembra um Milton caído ou esvaziado. Em *Middlemarch*, a imagem do velho Milton ditando às filhas, se repete na figura do intelectualmente cego Casaubon ditando à sua jovem esposa, Dorothea, que o auxilia em seus estudos também cegos.

aristotélica, *mythos*, significando “história” ou “enredo”. É claro que, por mito ou *mythos* não se entende qualquer história, mas um tipo específico. Para ser elevada ao status de mito, uma história tem de adquirir o poder de representar simbolicamente uma sociedade, ou pelo menos, uma dada característica de uma sociedade. Só assim a história/mito servirá como artefato artístico, como as histórias de Tirésias, Édipo, Antígona e Milton servem à George Eliot. Desse modo, Eliot não distingue (para fins de representação artística) entre narrativas ou personagens mitológicos e históricos, já que ambos têm o poder simbólico que lhe interessa. Da mesma forma, e pelo mesmo motivo, não distingue Eliot entre mitologia grega e mitologia cristã. Assim, percebe-se em um mesmo personagem, como é o caso de Bardo de Bardi, traços de personagens míticos de diferentes origens, que podem ser, por vezes, até contraditórias, como é o caso de Savonarola, célebre personagem histórico do Renascimento florentino, que incorpora traços de salvador e de algoz, de redentor e de opressor, de revolucionário e de conservador.

Alguns personagens não revelam facilmente os elementos míticos de sua composição, como é o caso de Tessa, mistura de anjo (no estilo renascentista, como os pintados por Piero di Cosimo e Michelangelo) e ninfa. Da mesma forma, Piero di Cosimo, personagem histórico que simboliza (neste romance) o ideal do artista renascentista, se revela gradualmente um alter-ego de George Eliot. Há também casos de personagens com uma caracterização mítica facilmente identificável. Desses, o mais interessante é certamente Tito Melema.

Embora inicialmente identificado pelo barbeiro Nello como um jovem Apolo, o transcorrer da história deixa claro que a figura de Tito Melema encerra, na verdade, um jovem Baco. É certo que nele se encontram também aspectos apolíneos: sua intensa beleza, sua sagacidade e inteligência e o brilho solar de seu olhar. No entanto, à medida em que o personagem se desenvolve, é a personalidade (e, conseqüentemente, o destino) de Baco que o domina.

Tito Melema aparece na história já na primeira página do romance. Estrangeiro destituído de suas posses e parentescos, ele chega à Florença como fugitivo de bárbaros que o haviam capturado e mantido prisioneiro. Tito traz consigo apenas um valioso anel, segundo ele herdado do pai, e algumas poucas jóias de valor, que conseguiu resgatar antes de fugir de seus algozes. Na busca de quem lhe compre as jóias ou que lhe sirva de padrinho, ele chega até o velho pai de Romola. Tito aparece como um raio de sol na vida da pequena família: para Bardo, ele substitui o filho que o abandonara e preenche o lugar de um tão sonhado ajudante para o trabalho intelectual. Para Romola, Tito é a alegria que faltava a seus dias e o companheiro que faltava a seu coração. Gradualmente, Tito se estabelece como um intelectual respeitado em Florença e, aos poucos, ganha a confiança de muitos. Quando do episódio de seu noivado com Romola, seus traços báquicos já são suficientemente perceptíveis para que ele mesmo se declare como Baco através de uma analogia.

Pouco tempo antes do noivado, Romola havia recebido do irmão moribundo um crucifixo. Avesso ao cristianismo e não querendo que a futura esposa carregasse consigo um símbolo oposto à sua natureza báquica, Tito oferece-lhe um tabernáculo em forma

de tríptico para conter, e, dessa forma, esconder o crucifixo. Baseado nas Metamorfoses de Ovídeo, Tito cria uma imagem para ornar o tabernáculo e pede a Piero di Cosimo que o pinte no exterior do tríptico.

“Eu quero uma miniatura muito delicada inspirada em certas fábulas dos poetas, que tu saberás como combinar para mim. Ela deve ser pintada num estojo de madeira – indicarei o tamanho – na forma de um tríptico. O interior pode ser bem simples: é no exterior que quero o artifício. É um dos temas preferidos de vocês, Florentinos – o triunfo de Baco e Ariadne; mas o quero tratado de uma forma nova. Uma das histórias de Ovídio lhe dará as dicas necessárias. O jovem Baco deve estar sentado em um navio, com cachos de uva na cabeça e com uma lança tomada por folhas de videira na mão: em torno dos mastros e das velas deve haver heras, os remos devem ser de tirso e flores devem se enroscar no tombadilho; leopardos e tigres devem andar diante dele e golfinhos devem brincar ao redor do navio. Mas quero a Ariadne dos cabelos dourados com ele, tornada imortal com sua coroa de ouro – isto não está em Ovídio, mas não importa, conceberás tudo – e acima, jovens cupidos, daqueles que sabes pintar, arremessarão flechas com pontas de rosas.” (ELIOT, 2005, p. 183-4)³

A analogia é bem clara: Tito, jovem, belo, aventureiro e cheio de vivacidade, é Baco, o deus das efervescências da natureza. Assim como Baco resgata Ariadne do isolamento da ilha de Naxos, Tito resgata Romola do confinamento em que ela vivia na biblioteca do pai. Tudo parece servir como uma luva, até que se comece a perceber que a bela imagem representa apenas uma visão muito parcial da história dos jovens noivos: a versão de Tito Melema. Ele se representa como Baco, deus das forças da natureza e dos prazeres da vida. O desenvolver da história, no entanto, o mostra como Baco, deus da corrupção e da decadência. Tito, limitado em sua visão moral e intelectual, é traído pela complexa ambiguidade do deus que ele ingenuamente escolheu para se representar.

O despertar da faceta de Baco que Tito desejava esconder (como desejava esconder o crucifixo no interior do tríptico) se dá principalmente como corolário das mil faces de Romola, das muitas personagens míticas amalgamadas em sua composição. No momento em que Romola recebe o tríptico de Tito, ela imediatamente exclama: “Ah! És

3 Citação original: “I want a very delicate miniature device taken from certain fables of the poets, which you will know how to combine for me. It must be painted on a wooden case – I will show you the size – in the form of a triptych. The inside may be simple gilding: it is on the outside I want the device. It is a favourite subject with you Florentines – the triumph of Bacchus and Ariadne; but I want it treated in a new way. A story in Ovid will give you the necessary hints. The young Bacchus must be seated in a ship, his head bound with clusters of grapes, and a spear entwined with vine-leaves in his hand: dark-berried ivy must wind about the masts and sails, the oars must be thyrsi, and flowers must wreath themselves about the poop; leopards and tigers must be crouching before him, and dolphins must be sporting around. But I want the fair-haired Ariadne with him, made immortal with her golden crown – that is not in Ovid’s story, but no matter, you will conceive it all – and above there must be young Loves, such as you know how to paint, shooting with roses at the points of their arrows - ”

tu – é perfeito! (...) E eu sou Ariadne, e tu estás me coroando! Sim, é verdade, Tito; coroaste a minha pobre vida.”⁴ (ELIOT, 2005, p. 198).

O artifício engendrado por Tito parece funcionar perfeitamente. Sua intenção é que, ao esconder o crucifixo presenteado à Romola por seu irmão Dino, o tríptico esconda também todas as até então sutis evidências de que, ao invés de deus da fertilidade, Tito será para ela muito mais um deus da destruição. Muito do empenho do jovem noivo em ocultar o crucifixo vem de este ter sido dado à sua jovem Ariadne junto com uma visão profética na qual ela se dava em casamento a um traidor que lhe destruíra os bens e valores mais caros. Não seria, pois, possível que ela visse a cruz sem lembrar dessa advertência contra o futuro marido. Mas Tito é apenas Baco, ao passo que Romola é um conjunto de personagens, o que lhe confere uma profundidade simbólica, moral e de sentimentos que Tito não é capaz de compreender, muito menos de enganar por muito tempo. Os ardis de Tito, embora engenhosos, são superficiais. O tríptico nada mais é do que uma superfície vazia que meramente esconde a cruz sem jamais aniquilar seu significado ou invalidar seu poder profético. Imediatamente após Romola concluir que Tito corou de alegria sua vida insípida, o narrador descreve a seguinte cena.

Eles se deram as mãos enquanto ela falava, e ambos olharam para os seus ‘eus’ simbólicos. Mas a realidade era muito mais bonita: ela toda de branco-lírio e dourado, e ele com sua beleza luminosa-escuro por sobre a túnica lilás de bordas vermelhas. (ELIOT, 2005, p. 198)⁵

Embora mais bela que a arte de Piero di Cosimo pintada no tríptico, o que a realidade mostra é o contraste existente entre o casal. Enquanto Romola está vestida de branco e dourando e, como o lírio, que é símbolo de Florença, alude à pureza e à realeza, Tito se veste de roxo e vermelho e alude ao vinho que inebria e ao sangue que mancha. Todas essas cores têm significados ambíguos. O branco de Romola vai além da pureza assim como o roxo de Tito vai além de Baco. Provavelmente a melhor forma de compreender o complexo simbolismo do jogo de cores criado por Eliot é olhar mais cuidadosamente para a miríade de papéis desempenhados por Romola, o mais evidente dos quais é o papel de Ariadne.

Inicialmente, Romola parece ser tão claramente engendrada aos moldes de Ariadne como Tito aos de Baco. Levando uma vida monótona e solitária, confinada a seu círculo familiar e dele resgatada pela chegada de Tito, Romola vive a versão do mito de Baco e Ariadne relatada por Thomas Bulfinch no Livro de Ouro da Mitologia segundo a qual “enquanto Ariadne lamentava seu destino, Baco encontrou-a, consolou-a e desposou-a” (2001, p. 203). No entanto, com o desenrolar da narrativa, Tito segue o percurso báquico de corrupção e degeneração sem perceber que o casamento com Baco não fez, nem viria a fazer, de Romola uma bacante. Enquanto Tito desenvolve grande

4 Citação original: “Ah! It is you – it is perfect! (...) And I am Ariadne, and you are crowning me! Yes, it is true, Tito; you have crowned my poor life.”

5 Citação original: “They held each other’s hands while she spoke, and both looked at their imaged selves. But the reality was far more beautiful: she all lily-white and golden, and he with his dark glowing beauty above the purple red-bordered tunic.”

apreço pelo prazer, seja carnal (em sua relação com Tessa) ou intelectual (em sua relação com pensadores iminentes de Florença) ou ainda o prazer advindo do poder (em sua relação com os principais líderes locais), Romola desenvolve cada vez mais afeição por seus laços familiares e seu senso de retidão moral. Enquanto Tito torna-se cada vez mais egoísta, Romola torna-se cada vez mais altruísta e identifica-se cada vez menos com a Ariadne de Baco.

A comparação que Tito faz de seu casamento com Romola com o triunfo de Baco e Ariadne começa a se tornar cruelmente irônica à medida que a suposta Ariadne começa a ver seu suposto Baco se revelar um deus da destruição. A transformação não se dá repentinamente, muito antes está cuidadosa e sutilmente anunciada ao longo dos primeiros capítulos do romance. Primeiramente, há a profecia de Dino, que aponta Tito como um traidor. Há também o fato de Tito tentar esconder o símbolo desta profecia sob um artifício arduo, mas vazio. Há ainda a joguete de cores que Eliot usa para expor a desarmonia entre o casal, pintando Tito com as cores de Baco e sua noiva com cores de simbologia oposta. Por fim, há uma segunda imagem profética de um carro alegórico representando a morte e suas filhas, as Horas, que aparece ao casal imediatamente após o seu noivado, confirmando assim a profecia do irmão, agora morto, de Romola. Tito tenta mais uma vez iludir a intuitiva percepção da noiva de que a união entre eles não representa uma união de seres da mesma natureza alegando que o carro alegórico não significa nada, agora que o símbolo da funesta profecia do irmão está trancafiado sob o símbolo de sua união. A resposta de Romola marca o início do fim de sua trajetória como Ariadne: “Mas ainda está lá – está apenas escondido.” (ELIOT, 2005, p. 2001)⁶.

A partir do momento em que Romola se une a Tito em casamento, sua face de Ariadne começa a entrar em conflito com outras facetas de sua natureza. Tal conflito vem também anunciado desde o início do romance em diversas profecias visuais. Nos primeiros capítulos do romance, Piero di Cosimo planeja pintar uma imagem de Édipo e Antígona e escolhe como modelo Bardo e Romola, respectivamente. O pagamento que cobra de Tito pela pintura do tríptico é que ela convença o sogro e a noiva a posar para o retrato. Na mesma ocasião, Piero faria o esboço da Ariadne a partir do rosto de Romola. Piero di Cosimo, o artista da história, serve como um profeta de diversos eventos. No entanto, suas profecias têm caráter sensivelmente diferente da profecia de Dino, que é mística e se manifesta através de uma visão delirante. As profecias de Piero são, antes, fruto do seu talento em observar e apreender o que acontece a sua volta. Suas profecias vêm de seu olho de artista aliado à sua mente de cientista e se manifestam em forma de imagens, sem jamais se identificarem diretamente como profecias.

Piero foi o primeiro a perceber a inadequação da união de Tito e Romola, que ele via como uma união entre Baco e Antígona, naturalmente fadada ao fracasso. Após o casamento, Piero diz a si mesmo que o Baco triunfante “casou-se com a bela Antígona contrariando toda história e correção” (ELIOT, 2005, p. 232)⁷. Quando Romola entra na história, no capítulo 5, é como Antígona que a encontramos, dedicando-se quase exclusivamente ao velho pai cego. Quando Tito entra em sua vida, parecendo resgatá-la

⁶ Citação original: “But it is still there – it is only hidden.”

⁷ Citação original: “has married the fair Antigone in contradiction to all history and fitness.”

da ilha de Naxos, ela se torna a Ariadne por ele coroada. À medida em que o marido se revela corrupto, Ariadne se despe da coroa de Baco e volta a ser a Antígona dilacerada entre seus deveres morais e suas afeições familiares. No entanto, acredito que antes de trazer de volta à Romola sua faceta de Antígona, o casamento com Tito faz despertar uma das faces menos perceptíveis de Romola: a de Alceste.

É quando se vê já casada com Tito que Romola se percebe transformada em Alceste, a esposa fiel que ama o marido a ponto de se sacrificar por ele. Ao contrário da esposa de Admeteu, Romola não se oferece para morrer no lugar do marido – os tempos são outros e dentro da Alceste de Romola pulsa uma forte Antígona, incapaz de doar a própria vida para salvar o destruidor da cara memória de seu pai.

A Alceste de Romola começa por fazer pequenos sacrifícios em nome do amor pelo marido. Começa por permitir que Tito negligencie o compromisso assumido com seu pai de auxiliá-lo em seu trabalho intelectual. Romola aceita ver o velho pai ansiosamente e em vão esperar por um Tito que prefere a companhia dos poderosos de Florença e os elegantes encontros sociais da elite local ao convívio com uma mulher e um velho cego cada dia menos lúcido. Ainda assim, a fiel Alceste procura justificar o comportamento de seu Baco.

O tempo todo, no fundo, sua imaginação se ocupava de tentar perceber como poderia Tito ser tão bom quanto ela o imaginara e ainda assim achar impossível sacrificar aqueles prazeres da sociedade que deveriam, necessariamente, ser mais vívidos para uma criatura brilhante como ele do que pra a maioria dos homens comuns. Ela mesma desejava um pouco mais de excitação, mais admiração: era verdade, mas ela abria mão disso com gosto pelo seu pai – abria mão de muito mais do que isso apenas por um desejo, ainda que insignificante, de Tito. (ELIOT, 2055, p. 244)⁸.

Para que se entenda a extensão do sacrifício de Romola, é importante salientar que, para ela assim como para a maioria das protagonistas femininas de Eliot, o amor familiar é o mais profundo dos sentimentos, e seu embate com o amor romântico pode gerar dilemas de proporções trágicas. Romola de Bardi e Maggie Tulliver são os exemplos mais contundentes desse embate. Em seu papel da fiel Alceste, Romola chega ao ponto de se permitir, embora não sem um duro sentimento de culpa, estar um tanto aliviada com morte do pai, cujas exigências desagradavam Tito. Como compensação por este alívio egoísta, a brava Antígona (temporariamente escondida pela fiel Alceste) dedica-se a levar a cabo aquilo que tinha sido o desejo mais caro de seu pai: a preservação de seus manuscritos em uma biblioteca que levasse seu nome. “A realização da vitalícia ambição de seu pai sobre sua biblioteca era uma obrigação sacramental para Romola” (ELIOT, 2005, p. 245)⁹.

8 Citação original: “But all the while inwardly her imagination was busy trying to see how Tito could be as good as she had thought he was, and yet find it impossible to sacrifice those pleasures of society which were necessarily more vivid to a bright creature like him than to the common run of men. She herself would have liked more gaiety, more admiration: it was true, she gave it up willingly for her father’s sake —she would have given up much more than that for the sake even of a slight wish on Tito’s part.”

Antes do casamento, Tito havia feito uma solene promessa de realizar tal desejo. Os sacrifícios de Romola em aceitar a desatenção, a opressão, o desafeto e ausência do marido sempre dedicado mais à vida social do que à familiar chegam a um ponto intolerável e imperdoável quando Tito decide, autoritariamente, vender os manuscritos de Bardo para seu lucro pessoal. É a traição cabal e definitiva, que revela toda a potência báquica de corrupção e destruição e aniquila completamente tanto Ariadne como Alceste. O extermínio da sagrada memória do pai faz com que Romola volte a encarnar, mais profundamente do que nunca, a brava Antígona.

Em um artigo intitulado “The Antigone and Its Moral”, publicado por Eliot em 1856, cinco anos antes do início da publicação seriada de Romola, em 1861, a autora salienta que o embate trágico em Antígona se dá quando “dois princípios, ambos igualmente válidos, entram em guerra”¹⁰ (ELIOT, 1990, p. 364). Quando Romola, traída em seus sentimentos mais caros, decide quebrar os laços supostamente sagrados estabelecidos pelo casamento e fugir de Florença, ela revive o embate trágico de Antígona. Ciente de que, ao deixar a cidade, ela descumpriria seu dever social, moral e religioso de esposa, Romola escolhe esse mal ao invés do mal, para ela, então, mais intolerável, de ver impune o destruidor da memória de seu pai.

Decidida a partir e com o crucifixo ganhado do irmão junto ao peito, Romola deixa Florença e inicia uma jornada que irá transformá-la interiormente ainda outra vez. No meio do caminho, ela chega a uma das encruzilhadas da vida que se lhe apresenta na figura de um frei dominicano, Girolamo Savonarola. O frei, como era de se esperar, aconselha a jovem a voltar atrás e cumprir com as obrigações assumidas perante Deus e sociedade. Romola, educada na descrença do cristianismo, tem a capacidade intelectual de repudiar as palavras de Savonarola, mas não o faz. Diferentemente de Antígona, que não cumpre as determinações de Creonte, Romola obedece e volta para casa, embora já sem nenhum resquício de amor por Tito.

A volta inicia uma fase bastante nova, embora não completamente inusitada, na vida da protagonista. O encontro com Savonarola e a aceitação de suas palavras simbolicamente representam a conversão de Romola (e da sociedade que ela representa) ao cristianismo. De volta à Florença, ela começa a dar sinais de que é chegado o momento de deixar suas faces de heroína mítica grega para assumir sua nova face de heroína mítica cristã. A mudança, no entanto, é profunda e precisa de tempo para acontecer. Frustrada no casamento com Baco e não tendo persistido em seu papel de Antígona, Romola se dedica a cuidar dos pobres e doentes da cidade, claramente demonstrando os ideais cristãos de compaixão, caridade e perdão. Porém, uma segunda fuga de Florença, dessa vez levada a cabo, leva Romola a uma mais profunda (apesar de também mais simbólica) identificação com a Virgem Maria. Sem mais esperança de encontrar o sentido de sua vida, ela se deita em um barco e o coloca à deriva na expectativa de não mais acordar. O barco, mesmo sem Caronte a guiá-lo, leva a jovem ao que parece ser um mundo dos mortos: um vilarejo devastado pela peste, onde os

9 Citação original: “The fulfilment of her father’s lifelong ambition about his library was a sacramental obligation for Romola.”

10 Citação original: “two principles, both having their validity, are at war with each”.

moradores estão mortos ou prestes a morrer. Ali, ela novamente encontra o único conforto possível no amor ao próximo e, novamente, se dedica a cuidar dos enfermos.

Tendo assumido o cuidado de proteger um bebê órfão, Romola vai ao poço buscar água para os moribundos. Ao ser vista pelos atormentados moradores do vilarejo com seu vestido longo e um menino nos braços, ela é confundida com a Virgem Maria: “Ela traz uma jarra nas mãos para buscar água aos doentes. É a Santa Mãe que veio para cuidar dos que têm a peste¹¹” (ELIOT, 2005, p. 554). No entanto, tampouco é este o papel derradeiro da protagonista. No caminho de volta à Florença, ainda outra vez, Romola começa a ver além do Cristianismo e a se libertar da última heroína que encarnara. Já descrente do dogma cristão, Romola acredita que “se a glória da cruz é uma ilusão, a dor é apenas mais verdadeira¹²” (ELIOT, 2005, p. 560). A experiência no vilarejo, porém, havia-lhe modificado para sempre de modo que ela se torna altruísta e piedosa, como a Virgem Maria, por amor à humanidade. Ela se torna forte e decidida, como Antígona, por amor à retidão moral e torna-se triunfante, como Ariadne, em consequência disso.

Toda essa longa e complexa trajetória, Eliot representa simbolicamente. Flexibilizando a estrutura do romance realista do século XIX, a escritora maneja com ele de tal forma que este possa incorporar o mítico e o simbólico não como um sinal do enfraquecimento do realismo e do romance, mas, ao contrário, como sinal de seu amadurecimento. O papel da mitologia tem central importância nesse processo de amadurecimento: ela inicialmente parece deixar tudo mais abstrato. No entanto, como sutilezas de representação e sentimentos não podem sempre ser apresentadas de forma claramente concreta, Eliot busca na mitologia uma forma de representação que atravessasse a camada do racional e atinja o irracional justamente por ser abstrata o bastante para fazê-lo. Como a água, o realismo que George Eliot propõe em *Romola* não pára em barreiras concretas, mas cria seus próprios caminhos. Por conseguir chegar onde racionalizações concretas não costumam conseguir penetrar, a abstração se torna tão mais real, tão mais eficientemente concreta.

REFERÊNCIAS

- ALLEN, Walter. *The English Novel – A Short Critical History*. Harmondsworth: Penguin Books, 1975
- BENNETT, Joan. *George Eliot – Her Mind & Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1966.
- BONAPARTE, Felicia. *The Triptych and the Cross. The Central Myths of George Eliot’s Poetic Imagination*. New York: New York University Press, 1979.
- BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- ELIOT, George. *Romola*. London: Penguin Books, 2005.

11 Citação original: “She carried a pitcher in her hand – to fetch water for the sick. It is the Holy Mother, como to take care of the people who have the pestilence”.

12 Citação original: “If the glory of the cross is an illusion, the sorrow is all the truer”.

ELIOT, George. "The Antigone and Its Moral". IN: _____. *Selected Essays, Poems And Other Writings*. London: Penguin Books, 1990, p. 363-366.

LEAVIS, F. R. *The Great Tradition*. George Eliot. Henry James. Joseph Conrad. London: Penguin Books, 1980.

LEVINE, Caroline; TURNER, Mark. *From Author to Text*. Re-reading George Eliot's Romola. Aldershot, Brookfield, Singapore and Sydney: Ashgate, 1998.