



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**



Monografia

**REALISMO E REALIDADE,
EM BALZAC, FLAUBERT E JOYCE**

HÊMILLE RAQUEL SANTOS PERDIGÃO

MARIANA

2019

HÊMILLE RAQUEL SANTOS PERDIGÃO

REALISMO E REALIDADE,
EM BALZAC, FLAUBERT E JOYCE

Monografia apresentada ao Curso de Letras – Bacharelado em Estudos Literários do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito para a aprovação na disciplina LET 009 – Monografia 2.

Área de Concentração: Literatura.

Orientador: Professor Dr. Emílio Roscoe Maciel

MARIANA

2019

P433r Perdigo, Hémille.
Realismo e Realidade, em Balzac, Flaubert e Joyce [manuscrito] /
Hémille Perdigo. - 2019.

166f.: il.: color.

Orientador: Prof. Dr. Emilio Maciel.

Monografia (Graduação). Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de
Ciências Humanas e Sociais. Departamento de Letras.

1. Realismo. 2. Realidade. 3. Tyniánov, Iúri Nikoláievith. I. Maciel,
Emilio. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 82

FOLHA DE APROVAÇÃO

Hêmille Raquel Santos

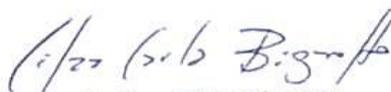
Realismo e realidade, em Balzac, Flaubert e Joyce.

Monografia apresentada ao curso de Letras Bacharelado da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Estudos Literários Aprovado pela Comissão Examinadora abaixo assinada.



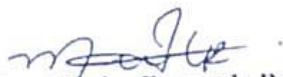
Prof. Dr. Emilio Roscoe Maciel

Departamento de Letras/UFOP - Orientador



Profa. Dra. Cilza Bignotto

Departamento de Letras/UFOP – Membro Avaliador



Profa. Dra. Mônica Fernanda Rodrigues Gama

Departamento de Letras/UFOP – Membro Avaliador

A Maria das Graças S. Perdigão,
e a Roberto Dirceu Segabinazzi.

Agradecimentos:

A meus pais, José das Graças Perdigão e Maria das Graças S. Perdigão pelos cuidados e pelo amor.

A meu irmão, Hallisson Perdigão, pela amizade, pelo incentivo e por ter me acolhido com minhas caixas de livros no Rio de Janeiro

A Emílio Maciel pela excelente orientação, não só durante a monografia, mas desde a minha primeira semana de aula no curso de Letras. Agradeço pela disponibilidade, pelos sinceros e inteligentes comentários sobre meus textos.

A Cilza Bignotto por todos os ensinamentos e pela bondade em intervir em minha vida quando eu muito precisei.

A Bernardo Amorim e a Mônica Gama pelas sugestões no parecer do projeto de monografia.

A Roberto Segabinazzi, pelas ilustrações do trabalho, pelos livros fornecidos e, principalmente, pela dedicação a mim durante o processo de escrita, o que faz com que este trabalho seja, em parte, resultado de seus esforços e de sua presença amiga, cuidadosa e compreensiva.

A Camila Fonseca e a Tatiane Oliveira por terem me apoiado desde 2015, quando tive a ideia de me mudar de Ouro Branco.

A Marco Túlio, Laura Moreira, Lucas Benevenuto, Alexandre Silveira, Talita Ferraz e Ramon Freitas pela amizade.

A Nossa Senhora das Graças e a Deus pela força e pela proteção.

“ Que mania estranha essa de passar sua vida a trabalhar sobre as palavras e a suar todo dia para arredondar períodos! Há momentos, é verdade, em que se goza, demasiadamente; mas em troca de quantos desencorajamentos e amarguras não se compra este prazer! Hoje, por exemplo, eu levei oito horas para corrigir cinco páginas, e acho que trabalhei bem.”

(Gustave Flaubert, Cartas Exemplares)

“Você fala de pérolas. Mas não são as pérolas que fazem o colar; é o fio.”

(Gustave Flaubert, Cartas Exemplares)

Resumo

O presente trabalho traz a leitura dos romances *Le Père Goriot*, *Madame Bovary* e *A Portrait of the Artist as a Young Man*, dos autores Honoré de Balzac, Gustave Flaubert e James Joyce, respectivamente, tendo como ponto de partida os conceitos de forma e função tratados nos textos dos formalistas russos Chkloviski e Tynianov. Foram identificadas as formas símiles nos três romances e suas funções foram analisadas comparativamente. Percebeu-se que a relação entre forma e função independe do agrupamento das obras em séries literárias distintas, o que levou à discussão sobre as diferenças e as semelhanças entre os estilos de Flaubert e de Balzac, tal como entre o estilo de Flaubert e o de Joyce. Para melhor compreensão dos três autores, foram utilizadas, como base de comparação, obras dos artistas Degas, Rembrandt, Brueghel e Hopper. Obteve-se, assim, um detalhado estudo, pautado em relevantes textos da Teoria Literária, de como a realidade é representada nos três romances canônicos.

Palavras-chave: Realismo; Realidade; forma; função.

Abstract

This work brings the reading of the novels *Le Père Goriot*, *Madame Bovary* and *A Portrait of the Artist as a Young Man*, from the authors Honoré de Balzac, Gustave Flaubert and James Joyce, respectively, having as a departure point the concepts of form and function from the Russian formalists Chklovski and Tynianov. The similar forms of each novel were identified and their functions were analysed in comparisons. It was perceived that the relation between form and function does not depend on the grouping of the books in literary series, what led to the discussion about the differences and similarities among Flaubert's, Balzac's and Joyce's styles. For better comprehending of the three authors, their works were compared to the paintings of Degas, Rembrandt, Brueghel and Hoper. It was obtained a detailed study of how the reality is represented in the three classic novels, based on relevant texts of Literary Theory.

Key-words: Realism; reality; form; function.

Lista de Ilustrações

Figura 1: Balzac.....	14
Figura 2: O Absinto (No café).....	24
Figura 3: Bodas na Aldeia.....	29
Figura 4: Cristo em Emaús.....	31
Figura 5: Simeão Louvando o Menino Jesus.....	33
Figura 6: O Pregador Memonista Cornelis Claesz, Anslo a Conversar com Sua Mulher Aaltje.....	35
Figura 7: Flaubert.....	37
Figura 8 :Two Haystacks.	53
Figura 9: Two Haystacks.....	54
Figura 10: Joyce.....	59
Figura 11: Balzac.....	68
Figura 12: Flaubert	67
Figura 13 Flaubert.....	75
Figura 14 Flaubert.....	75
Figura 15 Balzac.....	100
Figura 16 Flaubert.....	100
Figura 17: Flaubert.....	100
Figura 18 Joyce.....	100
Figura 19 Manhã e Cape Cod.....	114
Figura 20 Onze Horas da Manhã.....	115
Figura 21 Quarto em Nova Iorque.....	137
Figura 22 Navio de guerra com queda de Ícaro.....	141
Figura 23 Paisagem com queda de Ícaro.....	142

Sumário

Introdução.....	11
Capítulo I – Mosaico de Espelhos.....	15
Capítulo II – <i>Dal Segno al Coda</i>.....	38
Capítulo III – Universos em miniatura.....	67
3.1- Formas símiles em Balzac e Flaubert.....	68
3.1.1 – Formas símiles: baile.....	69
3.1.2 -Formas símiles: rendimento nos estudos.....	73
3.2 -Formas símiles em Flaubert e Joyce.....	76
3.2.1 - Formas símiles: sala de aula.....	77
3.2.2 -Formas símiles cenas de comunhão.....	98
3.3 Formas símiles em Balzac, Flaubert e Joyce.....	101
3.3.1 Formas símiles janelas e vidraças.....	102
Capítulo IV – “Il avait un jardin qu’on appelait la terre”.....	121
4.1 O leitor Stephen Dedalus.....	121
4.2 O leitor Rastignac.....	130
4.3 O leitor Vautrin.....	132
4.4 O leitor Charles Bovary.....	133
4.5 O leitor senhor Rouault.....	142
4.6 O leitor Rodolphe Boulanger.....	144
4.7 O leitor Léon.....	145
4.8 A leitora Emma.....	148
Conclusão.....	158

Introdução

Este texto corresponde ao trabalho de monografia, exigido para a conclusão do curso de Letras: Bacharelado em Estudos Literários. Sendo um trabalho de conclusão, no decorrer do texto, demonstrarei conhecimentos adquiridos durante a graduação. Para tal fim, escolhi, como objeto de estudo, os romances dos autores Gustave Flaubert, Honoré de Balzac e James Joyce. O ponto de partida para a análise simultânea dos três romances foram os aspectos teóricos do formalismo russo, cuja defesa, no início do século XX, era uma análise da obra literária desprendida de estudos da sociologia, da história e de análises psicológicas do autor. Dentre os textos fundamentais para a compreensão do formalismo, estão *A arte como procedimento* de Chkloviski, e *Da evolução literária*, de Tynianov, que, embora pertencentes ao mesmo movimento, divergem quanto a algumas ideias.

A Arte como Procedimento tem início com a citação de Potebnia: “A arte é pensar por imagens”. Chkloviski a explana para, posteriormente, refutá-la, sob o argumento de que quem se apoia em tal definição reduz a história da arte a uma linear “mudança de imagens”, o que não convém, visto que as imagens pouco ou nada variam em função do tempo, da geografia e mesmo da autoria.

Quanto mais se compreende uma época, mais nos persuadimos de que as imagens consideradas como a criação de tal poeta são tomadas emprestadas de outros poetas quase que sem nenhuma alteração. (CHKLOVISKI, 1973, p. 41).

Atrelada a essa convicção de imutabilidade das imagens, Chkloviski discute, também, a ideia de automatização. Primeiramente, apresenta a teoria de economia das forças de Spencer, segundo a qual convém que haja menor gasto de forças para qualquer atividade, visto que as energias não são inesgotáveis. Aplicando isso às Letras, o ideal seria a economia de palavras com uma quantidade maior de pensamentos condensados, de modo a haver uma economia das forças do leitor para a compreensão. Chkloviski argumenta que, com a automatização, “a vida desaparecia se transformava em nada” (CHKLOVISKI, 1973, p. 44). Aponta, então, que a função da arte é ir contra a automatização, através de uma singularização dos objetos.

O texto de Tynianov, por sua vez, embora também destaque a desvantagem do elo entre literatura viva e história literária, contrasta com *A arte como procedimento*, a começar pela refutação do termo demasiado empregado por Chkloviski: a automatização:

O que é o caráter “repisado”, “usado” de um verso, de um metro, de um assunto, etc? Por outras palavras, o que é automatização de um ou de outro elemento?

Vou buscar um elemento da linguística: quando a imagem significativa se usa, a palavra que exprime a imagem torna-se uma expressão da relação, torna-se uma palavra-utensílio, auxiliar. Por outras palavras, a sua função muda. Acontece o mesmo com a automatização, com “o desgaste” de um elemento literário qualquer: ele não desaparece, só a sua função muda, se torna auxiliar. (TYNIA NOV, 1978, p. 132).

Enquanto Chkloviski diz que o papel da arte é o da singularização do que é automatizado”, Tynianov defende que não há uma automatização ou desgaste, mas sim uma mudança de função das formas literárias. Assim, quando um elemento presente em certa obra literária se repete em outra, não se trata de uma deterioração, mas sim de uma mudança de função, independente de serem as obras símeis ou de estarem agrupadas em um mesmo movimento literário.

Isso explica a ocorrência de casos em que uma obra de um certo movimento literário muito se distingue das suas contemporâneas.

Põe-se uma obra em correlação com uma série literária para medir o desvio que existe entre ela e essa mesma série literária à qual pertence. [...] Quanto mais o desvio com uma ou outra série literária é nítido, mais o sistema do qual se desvia é posto em evidência. (TYNIA NOV, 1978, p. 137).

Tynianov, então, cita o caso de combinação entre léxicos separados por um intervalo de tempo como uma prova de que “a relação entre a função e a forma não é arbitrária”. Tem-se, frequentemente, uma forma que encontra uma combinação em outra série literária diferente, não através de uma automatização, mas sim desempenhando outra função.

Em seu texto *A propósito do estilo de Flaubert*, Proust discorre sobre as inovações aferidas por Flaubert à literatura através de estratégias que poderiam até mesmo ser ditas digressões gramaticais, mas que conferem uma novidade à descrição dos seres e objetos “como uma lâmpada que tenha sido deslocada, à

chegada em uma nova casa, a antiga, quando está quase vazia e que se está em plena mudança.” (PROUST, 1994, p. 71).

Todavia, releve que até mesmo o próprio inovador Flaubert encontrava antecedentes, o que era visto por ele mesmo como positivo:

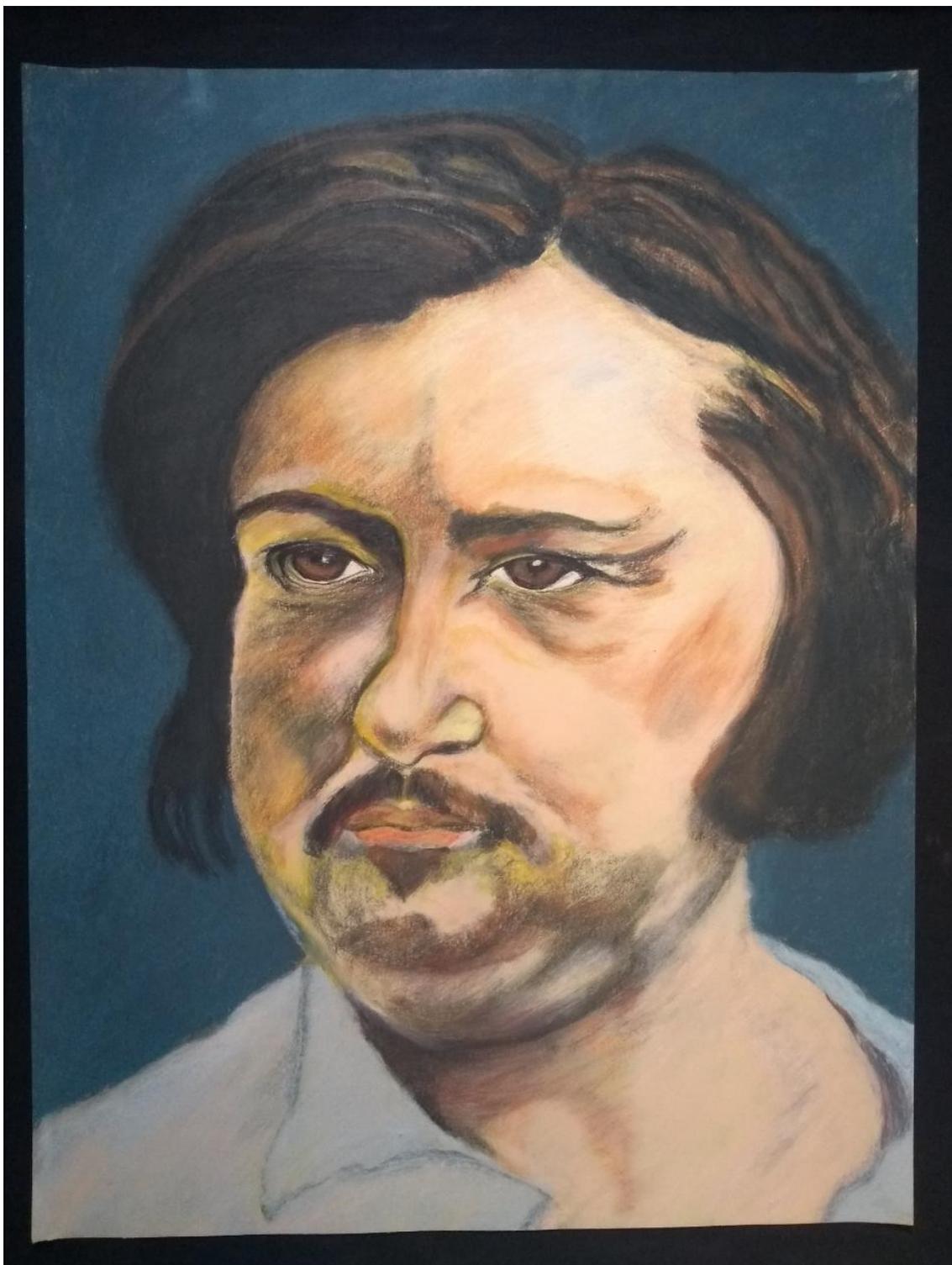
E Flaubert sentia-se encantado quando encontrava nos escritores do passado uma antecipação de Flaubert; em Montesquieu, por exemplo: [...] Entretanto, se Flaubert se deliciava com tais frases, não era, evidentemente, por causa da sua correção, mas porque, ao permitir fazer brotar do âmago de uma proposição seguinte, elas asseguravam a estreita e hermética continuidade do estilo. (PROUST, 1994, p. 67).

A explanação de Proust, apesar da distância temporal entre ele e os formalistas russos, abrange tanto a temática da automatização quanto a da mudança de função, exploradas por Chkloviski e Tynianov, respectivamente. Em um meio termo entre os dois textos, Proust apresenta que há uma singularização através do estilo do autor (em acordo com Chkloviski), mas que a existência de antecedentes ocorre, não significando uma automatização, mas sim uma mudança de função (em acordo com Tynianov).

Partindo dos três textos supracitados, proponho a comparação de segmentos dos romances de Balzac e de Flaubert que, embora agrupados em uma mesma série literária, apresentam temáticas semelhantes com funções distintas. Em seguida, proponho a comparação de trechos das obras de Flaubert e Joyce, de modo a comprovar que algumas das formas presentes nos textos de ambos têm funções semelhantes, embora estejam agrupados em séries literárias distintas. Dessa forma, chegarei à análise dos três romances tomando as temáticas textuais como formas literárias e analisando como se dá a mudança de função do texto de um autor para o outro.

Antes de dar início às comparações dos excertos dos romances, apresento, nos capítulos seguintes, discussões sobre os três romancistas, tal como sobre Realismo e efeito de realidade em suas obras, levando em conta os textos de autores relevantes para os Estudos Literários.

Figura 1: *Balzac*. (SEGABINAZZI, 2019).
Pastel seco sobre papel.
55 cm x 73 cm.¹



¹ Disponível em acervo pessoal do artista.

CAPÍTULO I

O mosaico de espelhos

Obras de arte não são espelhos, mas, como os espelhos, participam dessa artilosa mágica de transformação que é tão difícil traduzir em palavras. (GOMBRICH, 2007, p. 5).

Em qualquer história da literatura francesa se pode ler que Madame Bovary “é o primeiro romance realista”, pela observação meticulosa e representação impassível da realidade. Essa observação talvez seja injusta em relação a Balzac; não teria sido realista? O fato de que Flaubert eliminou os elementos românticos da arte balzaquiana não é decisivo, pois não eliminou a todos. [...] Mas é inegável que o autor [Flaubert] adotara os princípios da “ficção experimental”, estabelecidos pelos irmãos Goncourt, isto é: realizando por meio da ficção uma experiência com fatos encontrados na realidade. (CARPEAUX, 1967).

Balzac e Flaubert são autores comumente classificados como realistas; todavia, essa classificação, como bem expôs Carpeaux, gera sempre discussões, uma vez que, apesar de os romances dos dois autores se diferirem, muitos defendem que pode-se ter um conhecimento da realidade da França do século XIX através de ambos, o que justificaria dizê-los ambos realistas. Inserindo meu trabalho nessa série de discussões, proponho que a questão sobre o Realismo de Balzac e o de Flaubert tenha início com a seguinte indagação: o que é a realidade para Balzac e para Flaubert?

Comecemos por uma definição que Franco Moretti traz sobre o princípio de realidade de Freud :

The reality principle, in other words, has very little to do with *knowledge* of reality, and very much to do with balance and compromise: devices that ensure the coexistence of forces which, left to themselves, would bring desequilibrium. (MORETTI, 2000, p. 95).²

O princípio de realidade freudiano se aplica aos romances de Balzac, para o qual a realidade consiste em uma reunião de forças que tendem a um desequilíbrio, sendo

² O princípio de realidade, em outras palavras, tem muito pouco a ver com *conhecimento* de realidade, e muito a ver com equilíbrio e compromisso: dispositivos que garantem a coexistência de forças que, deixadas por elas mesmas, trariam desequilíbrio. (Tradução minha).

que o processo de aprendizagem dos personagens envolve cumprir sua função de exercer domínio sobre essas forças. Em Flaubert, esse não é o princípio de percepção da realidade, por isso mesmo seus personagens parecem ser os personagens de Balzac “in the mode of failure rather than success” (BROOKS, 1992, p. 176)³. Ou seja, um personagem flaubertiano que tenha as mesmas atitudes de um personagem de Balzac não alcançará o sucesso, como prova de que não basta controlar as circunstâncias. É comum, inclusive, que Flaubert faça seus personagens lerem e comentarem os romances de Balzac, de modo a salientar que, mesmo tomando como base os heróis bem-sucedidos balzaquianos, eles tendem a falhar. É o caso de Emma Bovary: Emma é menos vítima das circunstâncias do que dos sentimentos (THORLBY, 1956, p. 40), ao passo que o Realismo de Balzac coloca as circunstâncias como responsáveis pelos acontecimentos:

Balzacian ‘realism’ is founded on the rejection of sharp contrasts. Aware that the way of the world will never change at any given stage, it sees all conflicts as a necessary and yet transitory passage, which should never become binding: ‘there are no principles, there are only circumstances’. In structural terms: to be realistic means to deny the existence of stable and clearly opposed paradigms. (MORETTI, 2000, p. 153).⁴

Embora não fosse este o impulso inicial de Balzac, seus romances são permeados “de sentenças morais de caráter generalizador.” (AUERBACH, 1987, p. 428), havendo sempre uma lição, a partir dos atos das personagens, sobre como se deve ou não comportar. Balzac mostra leques de possibilidades de atitudes tanto viciosas quanto virtuosas e evidencia que a personagem pode escolher entre elas. Não se trata de um realismo de fortes contrastes, como explica Moretti, de modo que o segredo não é optar pelos vícios e seguir os conselho de um Vautrin, nem apenas optar pelas virtudes e seguir apenas os conselhos de um Horácio Bianchom, mas controlar as

³ no modo de falha ao invés de sucesso. (Tradução minha).

⁴ O ‘realismo’ de Balzac é baseado na rejeição de fortes contrastes. Consciente de que o modo como o mundo é nunca vai mudar em um dado estágio, ele vê todos os conflitos como necessários e ainda passagens transitórias que nunca deveriam se tornar obrigatórias: ‘ não há princípios, ha apenas circunstâncias’. Em termos estruturais: ser realista significa negar a existência de paradigmas estáveis e claramente opostos. (Tradução minha).

circunstâncias, construindo a sabedoria através da ponderação de tudo a que se tem acesso. Em Flaubert, ao contrário, tais escolhas não são suficientes para o sucesso:

The novel's [Madame Bovary] really shocking power is based on the unstated implications of its realism, [...] it makes it doubtful whether there is anything to choose between vice and virtue. (THORLBY, 1956, p. 45).⁵

Para que as personagens flaubertianas obtivessem sucesso, não bastaria seguir um romance balzaquiano, mas teriam que romper com o que Gaultier define como “defeito essencial de caráter fixo e de originalidade própria, de forma que não sendo *nada* por si mesmas, tornam-se *alguma coisa*, tal coisa ou tal outra, por meio da sugestão à qual elas obedecem”. (GAULTIER citado em GIRARD, 2009, p. 88).

Para melhor visualizar a ruptura do Realismo flaubertiano, consideremos os escritos de três realistas franceses:

Assim fareis vós, que, com esse livro em vossas mãos alvas, mergulhais numa poltrona macia pensando: “Talvez isso me divirta”. Após terdes lido os secretos infortúnios do pai Goriot, jantareis com apetite, levando vossa insensibilidade à conta do autor, tachando-o de exagero, acusando-o de poesia. Ah! Sabei-o: este drama não é ficção nem romance. *All is true*: ele é tão verídico que qualquer um pode reconhecer em si mesmo e, talvez em seu próprio coração, os elementos que o compõem. (BALZAC, 1949, p. 16).⁶

Pois bem, senhor, um romance é um espelho que se carrega ao longo da estrada. Tanto pode refletir para os seus olhos o azul do céu como a imundície do lamaçal da estrada. (STENDHAL, 2015, p. 364).

Se meu livro for bom, ele despertará docemente muita ferida feminina; mais de uma sorrirá ao se reconhecer. (FLAUBERT, 2005, p. 73).

Em uma primeira leitura dos três escritos, pode parecer que eles compartilham a intenção de que o romance seja um espelho para muitos leitores. Porém, é imprescindível considerar que os excertos de Balzac e Stendhal foram retirados de seus romances, *O Pai Goriot* e *O Vermelho e o Negro*, respectivamente, em

⁵ O poder realmente chocante de novela [*Madame Bovary*] é baseado nas implicações não especificadas do seu realismo. [...] ele faz ser duvidoso se há alguma coisa a escolher entre vício e virtude. (Tradução minha).

⁶ Ainsi ferez-vous, vous qui tenez ce livre d'une main blanche, vous qui vous enfoncez dans un moelleux fauteuil en vous disant : Peut-être va-t-il m'amuser. Après avoir lu les secrètes infortunes du père Goriot, vous dinerez avec appétit en mettant votre insensibilité sur le compte de l'auteur, en la taxant d'exagération, en l'accusant de pésie. Ah ! sachez-le: ce drame n'est ni une fiction, ni un roman. *All is true*, il est si véritable, que chacun peut en reconnaître les éléments chez soi, dans son coeur, peut-être. (BALZAC, 1939, p. 8).

momentos nos quais o enredo é interrompido para que o autor dê explicações ao leitor, e que o excerto de Flaubert, por sua vez, foi retirado de uma correspondência para sua amante. A voz de Flaubert não apareceria em seu romance dessa forma, interrompendo a história dos Bovary para se comunicar com seus leitores. Além do que, em páginas flaubertianas não são encontradas frases que sejam colocadas experiência de vida e leitura de romances no mesmo patamar, como a frase stendhaliana: ‘Via-se que Julien não tinha nenhuma experiência da vida, nem sequer lera romances.’ (STENDHAL, 2015, p. 358) .

Em uma correspondência a uma leitora, Flaubert escreve:

Acreditam que estou apaixonado pelo real, quando eu o execro; já que foi por ódio ao realismo que empreendi este romance. Mas não detesto menos a falsa realidade com a qual somos afligidos em nossa época. (FLAUBERT, 2005, p. 156).

O ódio ao Realismo, a que se refere, é o Realismo que considera os romances como espelhos da vida e que persuadem o leitor a crer nisso. Flaubert rompe com essa tendência ao escrever um “livro sobre o que livros fazem com os leitores de livros”, tendo, segundo Kenner, “one eye always on the sort of thing his own book is going to do to its own reader” (KENNER, 2005, p. 23).⁷ De fato, como ele mesmo escreveu à amante Louise Colet, ele esperava que os leitores se identificassem com sua Bovary, mas não considerava como sábio aquele que tomasse o livro como meio de aprendizado sobre a realidade. Como não há, no romance, a voz de um autor que julgue Madame Bovary, as leitoras que Flaubert diz que “sorrirão ao se reconhecer”, terão esse espelhamento pelas feridas em comum: pela infelicidade no casamento, pela insatisfação com as restritas possibilidades da mulher na França do século XIX, pelas decepções, e pela paixão pela leitura, e, assim, se compadecerão do fim trágico de Emma, mas não serão alertadas sobre quais atitudes devem ser imitadas e quais não. Fosse a mesma história narrada por Balzac e Stendhal, a voz do autor daria às leitoras todas as explicações e instruções sobre o que é certo e o que é errado, além de salientar as consequências de cada opção.

Ao mencionar o romance *Madame Bovary*, Culler afirma: “Literary works encourage identification with characters by showing things from their point of view.”

⁷ um olho sempre no tipo de coisa que seu próprio livro vai fazer com seu próprio leitor. (Tradução minha).

(CULLER, 1997, p. 112).⁸ A partir dessa afirmação, podemos refletir que, contraditoriamente, embora o Realismo antes de Flaubert incentive o leitor a acreditar que “*all is true*”, o efeito é o contrário. Devido à ausência do autor e ao excesso do ponto de vista de Emma, é mais fácil o leitor se identificar com a madame Bovary do que com Rastignac, uma vez que os universos criados por Flaubert acabam sendo mais críveis que os de Balzac:

todos os detalhes destinados a fazer os personagens do romance parecerem mais com pessoas reais, acabam surtindo efeito contrário:[...] como se vê a marca de Balzac, acredita-se um pouco menos na realidade desses. (PROUST, 2017, p. 224-5).

Ao optar por um Realismo em que o autor considera todos os *insights* dos personagens como pedaços de verdade, Balzac tenta construir um espelho eficaz a partir de fragmentos de espelho. Ou seja, ele crê que, juntando todos as realidades de cada pensamento, o romance dará, ao leitor, acesso a uma realidade completa. O que ele cria, porém, é um mosaico de espelhos: por mais que a realidade esteja ali refletida, ficará sempre claro que foi construída através de fragmentos de espelhos reunidos por alguém, uma vez que o fundo do mosaico evidencia o trabalho do artista, ou, em outras, palavras, a marca daquele que criou o espelho. Balzac, constituído da sua capacidade de autor de adentrar cada mente e ser juiz de todas as ações e pensamentos, constrói seu romance mosaico de espelhos com todos os pensamentos de seus personagens, tendo, ainda, um epigrama: “*All is true*”. Todavia, as visões que seu leitor tiver da realidade que o espelho reflete estarão sempre fragmentadas e transpassadas pela marca autoral. A riqueza de detalhes balzaquiana foge do efeito de realidade justamente porque a realidade não é precisa; pelo contrário: a “imprecisão é tolerável ou verossímil na literatura porque sempre tendemos a ela na realidade”. (BORGES, 2008, p.73-4).

Já Flaubert tem uma concepção distinta:

He [Flaubert] asserted even that ‘reality is no more than an illusion to be described’. It is as if the achievement of perspective had been suddenly reversed, to find man trapped by his own discovery, knowing that his new insight into the real is based on an optical illusion, yet incapable of passing beyond; and as if Flaubert had then set his art the

⁸ Trabalhos literários encorajam identificação com personagens ao mostrar as coisas do ponto de vista deles. (Tradução minha).

superhuman task of knowing reality in absolute terms. (THORLBY, 1956, p. 36).⁹

Flaubert, como defende Thorlby, entende que juntar os pensamentos de todos não é constituir uma verdade, uma vez que a visão de cada um é ilusória. Balzac defende a veracidade do seu romance realista; Flaubert duvida da veracidade da própria realidade, uma vez que as conversações, no cotidiano, são repletas de clichés, meias verdades ou inverdades. (KENNER, 2005, p; 70-1).

O caso da personagem Emma Bovary gerou, inclusive, o termo “bovarismo”. Segue a definição:

Dicionários modernos da língua portuguesa definem como “bovarismo” o pendor de certos espíritos românticos para emprestarem a si mesmos uma personalidade fictícia e a desempenharem um papel que não se coaduna com a sua verdadeira natureza. O termo significa, portanto, a intervenção desastrosa de idéias pseudo-românticas na vida real: destino próprio de pessoas educadas sob os auspícios de falsos ideais e, depois da decepção inevitável, roídos pelos ressentimentos. (CARPEAUX, 1967).

Flaubert assumiu, em sua empreitada literária, a missão de escrever sobre aqueles que sofrem de bovarismo, os quais vivem suas ilusões e a tomam como verdade absoluta. Sobre essa missão, discorre Gombrich:

A ilusão [...] é difícil de descrever ou analisar, porque, embora possamos estar intelectualmente cômnicos do fato de que qualquer experiência deva ser uma ilusão, não podemos, a bem dizer, observar a nós mesmos tendo uma ilusão. (GOMBRICH, 2007, p. 5).

Flaubert, então, teve de se afastar dessa ilusão, o que rendeu aos seus romances a classificação como objetivos. Mas não seria essa objetividade contestável?

Em suas *Lições de Literatura*, Nabokov comenta a subjetividade como um recurso literário empregado por Flaubert para causar a impressão de realidade (NABOKOV, 2015, p. 198) e caracteriza o início do romance como pseudosubjetivo, quando o narrador é um suposto colega de classe de Charles. A sequência, quando há esse misto de pensamentos de vários personagens, ele caracteriza como objetiva,

⁹ Ele [Flaubert] afirmou até que a ‘realidade não é mais que uma ilusão a ser descrita’. É como se a realização da perspectiva tivesse sido repentinamente revertida, para achar o homem encurralado por sua própria descoberta, sabendo que seu novo insight sobre o real é baseado em uma ilusão ótica, ainda incapaz de ir além, e como se Flaubert tivesse, então, atribuído à sua arte a tarefa super-humana de conhecer a realidade em termos absolutos. (Tradução minha).

lembrando o estilo tradicional dos romances. Ademais, destaca que tanto para marcar o fim dessa narração pseudossujetiva inicial quanto em outros momentos do romance, Flaubert “aproveita-se dos meandros estruturais da transição para passar em revista alguns dos personagens” (NABOKOV, 2015, p. 199).

Nabokov comenta com pormenores essas transições nas aparições dos amantes de Emma - Léon e Rodolphe -, explicando que, ao evidenciar o estado de espírito desses personagens, ficam evidenciadas, também, suas características, e chama a atenção até mesmo para o emprego de metáforas, figuras de linguagem não comuns ao realista francês, que aparecem justamente para evidenciar o pensamento da protagonista.

A função de Flaubert de traduzir os pensamentos de Emma é observada também por Auerbach:

Todavia, não é a existência de Flaubert, mas a de Emma a única que se apresenta nestas palavras; Flaubert não faz senão tornar linguisticamente maduro o material que ela oferece, em sua plena subjetividade. (AUERBACH, 1987, p. 434).

Mais adiante em sua análise de *Madame Bovary*, Auerbach emprega três adjetivos para o estilo do autor: “apartidário, impessoal e objetivo.” (AUERBACH, 1987, p 432). De fato, Flaubert se isenta de opiniões explícitas, ao contrário do que faz Balzac em seu realismo partidário. Todavia, a impessoalidade e a objetividade são questionáveis. A impressão de uma objetividade em *Madame Bovary* resulta de como Emma enxerga tudo ao seu redor: tomada pela monotonia de sua vida, os ambientes em que se encontra muito destoam daqueles dos romances que ela lê. Em função disso, as narrativas não são impessoais, mas predominantemente carregadas das impressões pessoais da protagonista.

Auerbach levanta uma hipótese sobre em que posição se encontra o leitor do romance de Flaubert, tomando como exemplo a passagem em que Emma está no extremo de seu sofrimento e que o problema é a falta de acontecimentos:

A própria passagem mostra um quadro: marido e mulher juntos, durante uma refeição. Mas este quadro não é mostrado, de forma alguma, em si ou por si mesmo, mas está subordinado ao objeto dominante, ao desespero de Emma. Por isso mesmo também, não é apresentado ao leitor de forma imediata – eis duas pessoas sentadas à mesa e lá está o leitor que as observa -, mas o leitor vê, em primeiro

lugar, Emma, da qual muito se falou nas páginas anteriores, e somente através dela é que vê o quadro. (AUERBACH, 1987, p. 433).

Desta forma, a situação não é apresentada simplesmente como quadro, mas o que é apresentado em primeiro lugar é a personagem Emma e, através dela, apresenta-se a situação. Ainda não se trata, contudo, como em alguns romances em primeira pessoa e em outras obras posteriores do mesmo tipo, da simples reprodução do conteúdo da consciência de Emma, daquilo que sente e do modo como o sente. Embora seja dela que se irradie a luz que ilumina o quadro, ela própria não deixa de ser uma parte do quadro, situando-se em seu centro. [...] Não é Emma quem fala aqui, mas o escritor. (AUERBACH, 1987, p. 433).

Analisando as duas citações, nota-se que Auerbach acaba por contradizer o que havia defendido sobre Flaubert não fazer mais que “tornar linguisticamente maduro o material que Emma oferece” (AUERBACH, 1987, p. 434), e, por isso, comete um equívoco. *Madame Bovary* dá início à tendência dos romances em primeira pessoa típicos do Modernismo, uma vez que Flaubert inaugura narrativas em que a movimentação no interior do personagem é maior que a no exterior, no ambiente que o cerca. Assim, Emma não compõe o quadro, estando no centro dele, mas o leitor vê o quadro a partir dela. O Realismo de Flaubert se difere do de Balzac justamente por mostrar que um efeito de realidade não é possível estando totalmente fora do quadro a ponto de ter uma visão total de todos que o compõem e de seus respectivos pensamentos; o efeito de realidade em Flaubert se dá por mostrar que toda a realidade, por mais apartidário que seja o narrador, está apresentada com uma visão parcial, do ponto de vista de alguém.

Para contrapor a ideia do quadro apresentada por Auerbach, a melhor forma é apresentar um outro quadro cuja comparação com o romance de Flaubert seja mais válida. É o caso da pintura *O Absinto* de Degas (Figura 2), que ilustra a posição do leitor no romance de Flaubert. Ao ver essa imagem, o leitor tem a impressão de ver o quadro pela perspectiva de um cliente do bar que, estando sentado em umas das mesas, captou aquele momento. Não temos uma visão panorâmica do espaço, e isso mostra a subjetividade da obra, uma vez que algo fez com que a pessoa, daquele ponto de vista, focasse naquele par. Havia mais pessoas no ambiente, e talvez estivessem em outro estado de ânimo, mas o observador fez um recorte apenas daqueles. Fosse um outro observador, teríamos, talvez, acesso a um retrato de um bar alegre. Ao contrário do que defende Auerbach, *Madame Bovary* não é um quadro em que Emma se encontra no centro, com a luz irradiando dela, mas ela está no

quadro, na maior parte do tempo, assim como a pessoa da qual temos o ponto de vista de *O Absinto*: ela não está no centro mas vemos tudo através dela. Em uma analogia, a protagonista do romance de Flaubert seria a cliente do bar de *O Absinto* que permite a nós contemplarmos uma cena melancólica. A escolha deste quadro para a comparação com o romance é feliz, também, por tratar da incomunicabilidade. As figuras retratadas por Degas claramente não se comunicam, embora dividindo a mesma mesa e, aparentemente, problemas afins. Em alguns momentos do texto, quando Flaubert permite que tenhamos acesso ao pensamento de Charles, fica evidente que, embora compartilhem o mesmo ambiente, ele e a esposa interpretam o momento de formas distintas, o que reforça a minha hipótese de o quadro ser apresentado ao leitor do ponto de vista de Emma. Fosse o romance predominantemente do ponto de vista de Charles, não teríamos um quadro semelhante a este de Degas, mas a um quadro em que duas figuras se entendem bem, uma vez que era assim que o médico enxergava seu relacionamento: como um perfeito matrimônio em que ambas as partes dividiam as alegrias do cotidiano.

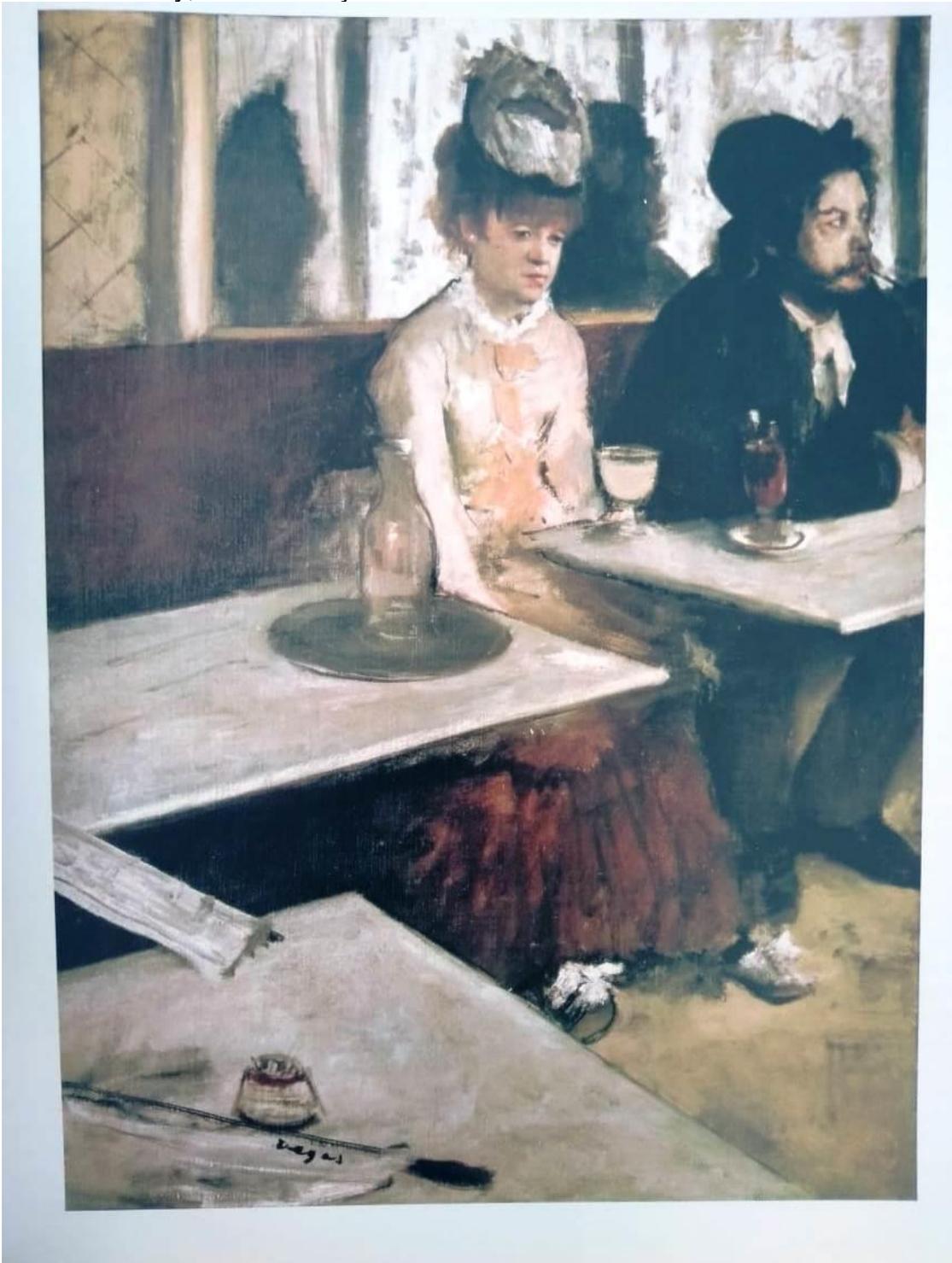
Em alguns trechos de *Madame Bovary*, Flaubert permite que o leitor tenha acesso aos pensamentos de Charles e até mesmo aos dos amantes de Emma, Léon e Charles, mas nunca do autor. Percy Lubbock defende ser esta uma estratégia de Flaubert para que compartilhem da mente dos personagens e para que “sejamos meros espectadores de suas palavras ou atos” (LUBBOCK, 1976, p. 48).

Figura 2 : *O absinto (No café)*. (DEGAS,1875-1876).

Óleo sobre tela

92x 68,5 cm

Musée d'Orsay, Paris França¹⁰



¹⁰ Fonte : (FOLHA DE S. PAULO, 2007, p. 73).

Ainda destaca que caso tivéssemos o ponto de vista de Flaubert, as descrições de Léon e Rodolphe, por exemplo, não tomariam tantas páginas, visto que, para o autor essas figuras insignificantes, sendo homens atraentes somente para Emma Bovary. Dessa forma, em alguns momentos Flaubert permite que o leitor saia da mente de Emma momentaneamente para ter uma visão temporária de quem é a madame Bovary aos olhos dos outros. Salvo estes momentos, a visão de Emma prevalece e a de Flaubert, em todo o tempo, se ausenta.

Da mesma forma que o romance de Flaubert é comparado, por Auerbach, a um quadro, o de Balzac também o é por Proust:

Seus livros resultavam de belas ideias, ideias de belas pinturas, por assim dizer, pois ele amiúde concebia uma arte sob a forma de outra. Como ele via, num efeito de pintura, uma bela ideia, da mesma maneira, ele conseguia ver, numa ideia de livro, um belo efeito. Representava para si mesmo um quadro onde há alguma originalidade assombrosa e que encantar-se-á. Imaginemos, hoje, um literato a quem viesse a ideia de tratar vinte vezes, com diversas luzes, o mesmo tema, e que teria a sensação de fazer algo de profundo, sutil, poderoso, esmagador, original, assombroso, [...] Amador apaixonado por pintura, ele sentia por vezes, alegria ao pensar que também ele tinha uma bela ideia de quadro, de um quadro de que todos falariam. (PROUST, 2017, p. 189).

O quadro flaubertiano é apresentado, como anteriormente defendido, de modo que o leitor vê a cena através de um dos personagens. Em Balzac, o autor nos localiza fora da cena e vemos tudo apresentado por ele mesmo. A semelhança entre o romance de Balzac e um quadro, percebida por Proust, é facilmente perceptível se tomarmos os trechos de apresentação dos moradores da pensão Vauquer que estarão envolvidos nos principais acontecimentos. Balzac descreve, primeiramente, a senhorita Taillefer, que representa uma possibilidade de casamento para Rastignac, o qual é apresentado em seguida. Por fim, é apresentado o vilão Vautrin, que é quem incentiva a união dos jovens com a finalidade de ter um controle sobre eles:

Entre esses dois personagens e os demais, Vautrin, o homem de quarenta anos, de suíças tingidas, servia de transição. Era uma dessas criaturas de quem o povo diz: “Aí está um grande sabido!” Tinha espáduas largas, busto bem desenvolvido, músculos salientes, mãos grandes espessas, mostrando nas falanges tufos de pelos dum ruivo ardente. (BALZAC, 1949, p. 25).¹¹

¹¹ Entre ces deux personnages et les autres, Vautrin, l'homme de quarante ans, à favoris peints, servait de transition. Il était un de ces gens dont le peuple dit : Voilà un fameux gaillard !

Balzac elucida que Vautrin está como uma figura de transição entre os dois jovens e os demais moradores da pensão, como se estivesse mesmo a pintar um quadro. É interessante notar que a expressão “Aí está um grande sabido” utiliza de um senso comum na descrição do vilão do romance, o que o diferencia, também, do romance de Flaubert, em que o senso comum aparece, sim, porém nunca na voz do narrador.

Adiante em *O Pai Goriot*:

Tal descrição devia oferecer, e oferecia, em miniatura, os elementos duma sociedade completa. Entre os dezoito convivas, havia, como no mundo, uma pobre criatura desprezada, um saco de pancadaria sobre quem choviam todas as brincadeiras. No começo do segundo ano, essa figura constituiu, para Eugênio de Rastignac, a mais saliente de todas aqueles no meio das quais estava condenado a viver ainda durante dois anos. Essa vítima era o antigo fabricante de massas, o pai Goriot, sobre cuja cabeça um pintor, como o historiador, teria feito recair toda a luminosidade do quadro. (BALZAC, 1949, p. 26-7).¹²

Isso nos permite entender que Balzac compôs seu romance com o intuito de reunir tipos que representariam toda a humanidade, o que confirma minha defesa anterior de que ele acreditava que, lendo seu romance, seria possível ter um conhecimento dos tipos de pessoas com quem conviveremos na realidade, sendo este o motivo de sua *Comédia Humana* ser tão útil quanto as experiências de vida.

Proust nos convidou a imaginar um literato que tratasse várias vezes do mesmo tema e que, em que cada vez, fizesse a luz recair sobre um personagem. Pois bem, assim é a *Comédia Humana*: um quadro em que, a cada romance, a luz recai sobre uma das figuras. Isso remete à descrição da pintura barroca, por Wolfflin:

Sem importunar o espectador com uma obscuridade que o forçaria a *procurar* os motivos no quadro, o Barroco por princípio inclui em suas intenções artísticas a clareza relativa, e até mesmo a indeterminação total. Ocorrem desvios que deslocam o essencial para o segundo plano e ressaltam os elementos secundários: isto não apenas é

Il avait les épaules arges le buste bie développé, les muscles apparents, des mains épaisses, carrées et fortement marquées aux phalanges par des bouquets de poils touffus et d'un roux ardent. (BALZAC, 1939, p. 18).

¹² Une réunion semblable devait offrir et offrait en petit éléments d'une société complète. Parmi les dix-huit convives, il se rencontrait, comme dans le monde, une pauvre créature rebutée, un souffre-douleur sur qui pleuvaient les plaisanteries. Au commencement de la seconde année, cette figure devint pour Eugène de Rastignac la plus saillante de toutes celles au milieu desquelles il était condamné à vivre encore pendant deux ans. Ce *Père Goriot* était l'ancien vermicellier, le père Goriot, sur la tête duquel un peintre aurait, comme l'historien, fait tomber toute la lumière du tableau. (BALZAC, 1939, p. 20).

permitido, como também desejado; o motivo principal, porém, deve sempre destacar-se como tal, ainda que disfarçadamente. (WOLFFLIN, 2006, p. 282).

De fato, procurar os motivos do quadro é algo que não se tem em Balzac. Em Flaubert, sim, há a dificuldade de identificação, visto que o autor se ausenta e apresenta todos os componentes do quadro em igualdade. Um quadro que bem representa o estilo flaubertiano de procura do motivo é *Bodas na Aldeia*, de Bruegel (Figura 3):

É certo que a noiva se destaca das demais figuras, graças a um tapete que se encontra atrás dela mas em termos de tamanho ela é muito pequena. [...] Os olhos buscam-na como centro imaginário da cena, e por isso mesmo apreendem conjuntamente tanto os elementos pequenos quanto os grandes. Para que a atenção não se desvie, o movimento da figura sentada, que pega os pratos de um tabuleiro – uma porta desengonçada – passando-os para os demais convidados, também colabora no sentido de unir a parte dianteira com o fundo [...]. Anteriormente a essa época, já se colocavam figuras pequenas no fundo, sem contudo uni-las às figuras maiores do primeiro plano. Em Brueghel verificou-se [...] a justaposição de figuras com tamanhos realmente iguais, que parecem ter dimensões completamente diferentes. O elemento novo reside no fato de o observador ser forçado a realizar uma leitura em conjunto. (WOLFFLIN, 2006, p. 122-3).

But generations of viewers and critics have never quite been able to decide which is the bridegroom. [...] The painting is so rich in realistic details that it invites long and careful scrutiny. (FOOTE,1971, p. 135).¹³

O quadro de Bruegel, (Figura 3), como exposto por Wolfflin e Foot, não deixa tão claro quais são as figuras principais. Em muitas cenas do romance de Flaubert, a descrição de uma cena importante, envolvendo os protagonistas, se dá em meio à descrição de outras pessoas, objetos e até animais, sem que o narrador deixe claro em quais dos componentes o leitor deve ter mais atenção. Exemplo disso é a cena da feira de agricultura, cujo fragmento está transcrito a seguir:

A praça, até às casas, estava cheia de gente. Viam-se pessoas debruçadas em todas as janelas, outras de pé em todas as portas e Justin, diante da vitrina da farmácia, parecia completamente cravado na contemplação do que estava olhando. Apesar do silêncio, a voz do Sr. Lieuvain perdia-se no ar. Somente chegavam aos ouvidos fragmentos de frases interrompidas pelo barulho das cadeiras na multidão; depois cada um ouvia, de repente, atrás de si, um longo

¹³ Mas gerações de contempladores e críticos nunca foram capazes de decidir qual é o noivo. [...] a pintura é tão rica em detalhes realistas que convida a uma longa e cuidadosa análise. (Tradução minha).

mugido de boi ou então os balidos dos cordeiros que se respondiam nas esquinas das ruas. De fato, os vaqueiros e os pastores haviam levado até lá seus animais que mugiam de vez em quando, arrancando com a língua algum pedaço de folhagem que lhes pendia do focinho. (FLAUBERT, 2009, p. 136).¹⁴

- Adubo flamengo, - cultivo do linho, - drenagem, - arrendamento a longo prazo, - serviço de criados.

Rodolphe não falava mais. Olhavam-se. Um desejo supremo fazia tremer seus lábios secos; e suavemente, sem esforço, seus dedos se confundiram.

(FLAUBERT, 2009, p. 139).¹⁵

A descrição é do local em que se passará o início do flerte de Emma e Rodolphe, seu primeiro amante. Como se percebe, o início não é nada típico de uma cena de amor, sendo, por isso, bem distante dos livros que Emma lia, uma vez que o narrador descreve animais mugindo e limpando o focinho. Rodolphe e Emma entrelaçam as mãos em meio a berros vindo do palco e da platéia da feira de agricultura. Assim como na tela de Brueghel, apresentada acima, há uma riqueza tão grande de detalhes que é preciso uma análise maior para perceber onde estão os amantes, se perdem em meio aos acontecimentos. “A cidade e a sua vida não estão por trás da heroína, em tons abafados, para representar um fundo de quadro; estão *com* ela, plenamente, em primeiro plano; seu valor no quadro é tão forte quanto o dela.” (LUBBOCK, 1976, p. 58).

¹⁴ La place, jusqu'aux maisons était comble du mone. On y voyait des gens accoudés à toutes les fenêtres, d'autres debout sur toutes les portes, et Justin, devant la devanture de la pharmacie, paraissait tout fixé dans la contemplation de ce qu'il regardait. Malgré le silence, la voix de M. Lieuvain se perdait dans l'air. Elle vous arrivait par lambeaux de phrases, qu'interrompait çà et là le bruit des chaises dans la foule ; pui on entendait, tout à coup, partir derrière soi un long mugissement de boeuf, ou bien les bêlements des agneaux qui se répondaient au coin des rues. En effet, les vachers et les bergers avaient poussé leurs bêtes jusque-là, et elles beuglaient de temps à autre, tout en arrachant avec leur langue quelque bribe de feuillage qui leur pendait sur le museau. (FLAUBERT, 2006, p. 213).

¹⁵ "Engrais flamand, - culture du lin – drainage, baux à longs termes. – services de domestiques »

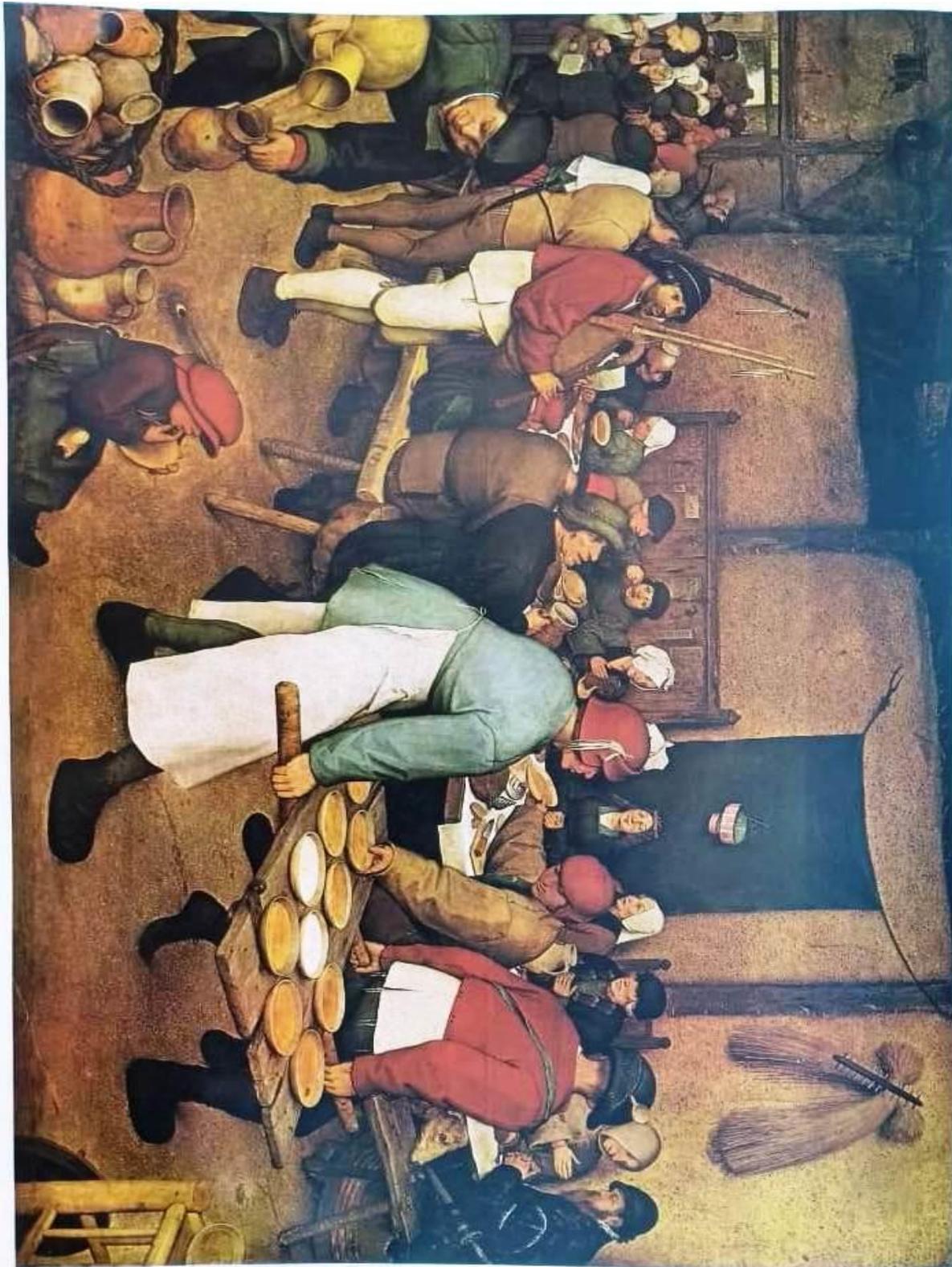
Rodolphe ne parlait plus. Ils se regardaient. Un désir sprême faisait frissonner leurs lèvres sèches ; et mollement, sans effort, leurs doigts se confondirent. ” (FLAUBERT, 2006, p. 216).

Figura 3: O Casamento do Aldeão. (Brueghel).

113,9 cm x 162,8 cm.

Viena, Kunsthistorisches Museum

16



¹⁶ Fonte: (BROWN, 1975, p. 49).

Como já dito, em Balzac não há tal dificuldade, uma vez que o narrador coloca uma luz sobre o mais importante. O estilo balzaquiano de quadro se aproxima, por isso, a Rembrandt:

A princípio, o próprio Rembrandt dispunha vigorosamente as figuras umas atrás das outras. [...] O fato de o artista, mais tarde, narrar a mesma história organizando as figuras em um sistema de faixas quase que totalmente retilíneas não significa uma retomada do estilo vigente no século anterior: graças à incidência da luz, o plano marcado pelos objetos torna-se inaparente, ou pelo menos passa a ter uma significação secundária. (WOLFFLIN, 2006, p. 127).

A comparação entre Balzac e Rembrandt pode ficar mais evidente através da gravura *Cristo em Emaús* (Figura 4):

Não existe nada mais simples do que a sua gravura *Emaús*, de 1654. A luz parece coincidir totalmente com o objeto: a luz que emana do Senhor ilumina a parede do fundo um dos apóstolos parece iluminado pela claridade que vem da janela; o outro encontra-se obscurecido, pois está sentado contra a luz. À frente, o jovem junto à escada também está envolto na penumbra. Existe alguma coisa aqui que não poderia ter existido também no séc. XVI? Porém, no canto inferior direito nota-se uma obscuridade, a mais forte de todo o conjunto, que imprime à página o selo do estilo barroco. Não é que não exista um motivo pra ela – vê-se perfeitamente por que é necessário que esse ponto seja obscurecido -, mas um tal sombreado, que não se repete, único, singular e, além disso, excêntrico, adquire um grande significado: de pronto percebe-se um movimento de luz no quadro, que evidentemente não corresponde à simetria solene das personagens ao redor da mesa (WOLFFLIN, 2006, p.275).

Assim como na descrição dos dezoitos componentes da mesa da pensão Vauquer, a simetria na gravura de Rembrandt é rompida pela prevalência de luz em certas figuras, sendo a de Jesus a mais iluminada para evidenciar ser o principal que compõe a mesa:

A iluminação chega mesmo a ser o suporte da ação. Para não haver qualquer ambiguidade, afirmamos que não estamos a falar do claro-escuro, mas sim da representação da luz que, por definição, pressupõe uma fonte de energia,[...] A luz intervém no quadro como agente. (BOCKEMÜHL, 1993, p. 36).

Figura 4: *Cristo em Emaús*. (Rembrandt, 1654).
Água-forte, buril e ponta seca.
211mm x 160 mm.



17

¹⁷Fonte: (Fundación Carlos de Amberes, 1998 , p. 74).

Outra proximidade entre os quadros balzaquianos e os de Rembrandt é a presença de opiniões dentro das obras. Balzac sempre instrui o leitor sobre o que é plausível e o que é reprovável, nas atitudes de seus personagens. Em Rembrandt, há algo similar:

o tema do observador, da testemunha, em suma, o motivo do olhar em todas as facetas. Isto leva-nos às cenas de acção, em que as personagens são numerosas. Em quase todos esses quadros, o artista inseriu personagens que seguem o acontecimento fulcral com olhos pasmados, críticos ou aprovadores, não intervindo, porém, no desenrolar da acção. [...]Tem-se considerado com frequência um tal testemunho como intermediário entre o espectador exterior e o acontecimento representado. Não só o espectador presencia o acontecimento, como se apercebe também de como este é compreendido por outros. (BOCKEMÜHL, 1993, p. 30).

Um leitor de um quadro de Rembrandt no qual haja figuras cujos olhos sejam críticos, saberá que, por senso comum, a cena é reprovável. Analogamente, um leitor de um quadro de Rembrandt no qual haja figuras tendo olhos de aprovação, será, da mesma forma, influenciado a aprovar a cena retratada. O mesmo se dá nas cenas dos romances da *Comédia Humana*, em que o leitor é guiado sobre as ações dos personagens serem louváveis ou reprováveis. A pintura *Simeão louvando o Menino Jesus* (Figura 5) é um exemplo disso: há a luminosidade sobre as principais figuras do quadro e há, - mesmo que de fundo e na parte mais escura -, várias figuras que, embora não componham a cena principal, aparecem de modo que o leitor da imagem é influenciado por eles a ter reações similares.

Para além dos personagens da pensão Vauquer, o destaque da obra de Balzac, sobre o qual há uma luz incidindo, é o próprio livro. Ao dizer que ali estão reunidas as miniaturas dos tipos humanos que representam a sociedade num todo e ao insistir na veracidade do conteúdo, o autor coloca a luminosidade também no próprio livro, de modo que o leitor tenha a ciência de que o que tem em mãos não é apenas um entretenimento, mas uma importante fonte de conhecimentos sobre vícios e virtudes.

Figura 5: *Simeão Louvando o Menino Jesus*. (Rembrandt, 1631).
Óleo sobre madeira.
60,9 x 47,8 cm.¹⁸



¹⁸ Fonte: (BOCKEMÜHL, 1993, p. 31).

. Também em Rembrandt há essa tendência para fazer a luz recair sobre o livro, como se vê em *O Pregador Memonista Cornelis Claesz, Anslo a Conversar com Sua Mulher Aaltje* (Figura 6):

Os livros, por exemplo, aparecem amiúde nas obras de Rembrandt e são pintados com amoroso cuidado, como no retrato do pregador Anslo e sua esposa. Os livros brilham sob uma luz dourada, com as espessas encadernações e páginas abertas sugerindo as riquezas que contêm. (ALPERS, 1999, p. 348).

Dessa forma, fica ilustrada a presença do autor Balzac em seus romances, além de seu estilo de fazer recair uma luz sobre os personagens principais da cena e sobre o próprio livro. A presença de opiniões nos quadros da *Comédia Humana* têm o objetivo de interferir no modo como o leitor interpreta as atitudes dos personagens. Comparado a ele, o romance de Flaubert, não fornecendo opiniões do autor, é dito impessoal. Todavia, insisto que a impessoalidade da obra não está na ausência total de um ponto de vista, mas somente na ausência de ponto de vista do autor, como o próprio Flaubert explica:

Madame Bovary não tem nada de verdadeiro. É uma história *totalmente inventada*; nela não coloquei nada de meus sentimentos nem de minha existência. A ilusão (se é que existe) vem ao contrário da impessoalidade da obra. É um de meus princípios que não se deve *escrever a si mesmo*. O artista deve ser em sua obra como Deus na criação, invisível e todo-poderoso de modo que o sentimos em toda parte, mas o vemos em nenhuma. (FLAUBERT, 2005, p. 162).

Tomemos, então, outra citação semelhante:

O artista, como o deus da criação, permanece dentro, ou atrás, ou além, ou acima de sua obra, invisível, refinado a ponto de deixar de existir, indiferente, a aparar as unhas.” Essas palavras, ditas pelo protagonista de *A Portrait of the Artist as a Young Man- Retrato do Artista Quando Jovem* – que parcialmente encarna o autor, têm servido para confirmar a visão que se tem de James Joyce como um artista altamente impessoal. (VIZIOLI,1991, p. 15).

Figura 6: *O Pregador Memonista Cornelis Claesz Anslo a Conversar com Sua Mulher Aaltje.* (Rembrandt, 1641).
Óleo sobre tela, 176 x210 cm.¹⁹



¹⁹ Disponível em (BOCKEMÜHL, 1993, p. 44)

A citação mostra a aproximação entre Flaubert e o modernista Joyce, posterior ao Realismo francês. Assim como em Flaubert, os movimentos modernistas aparentam uma objetividade justamente pela ausência de julgamento de um autor, mas há uma subjetividade, a partir do ponto de vista de um personagem:

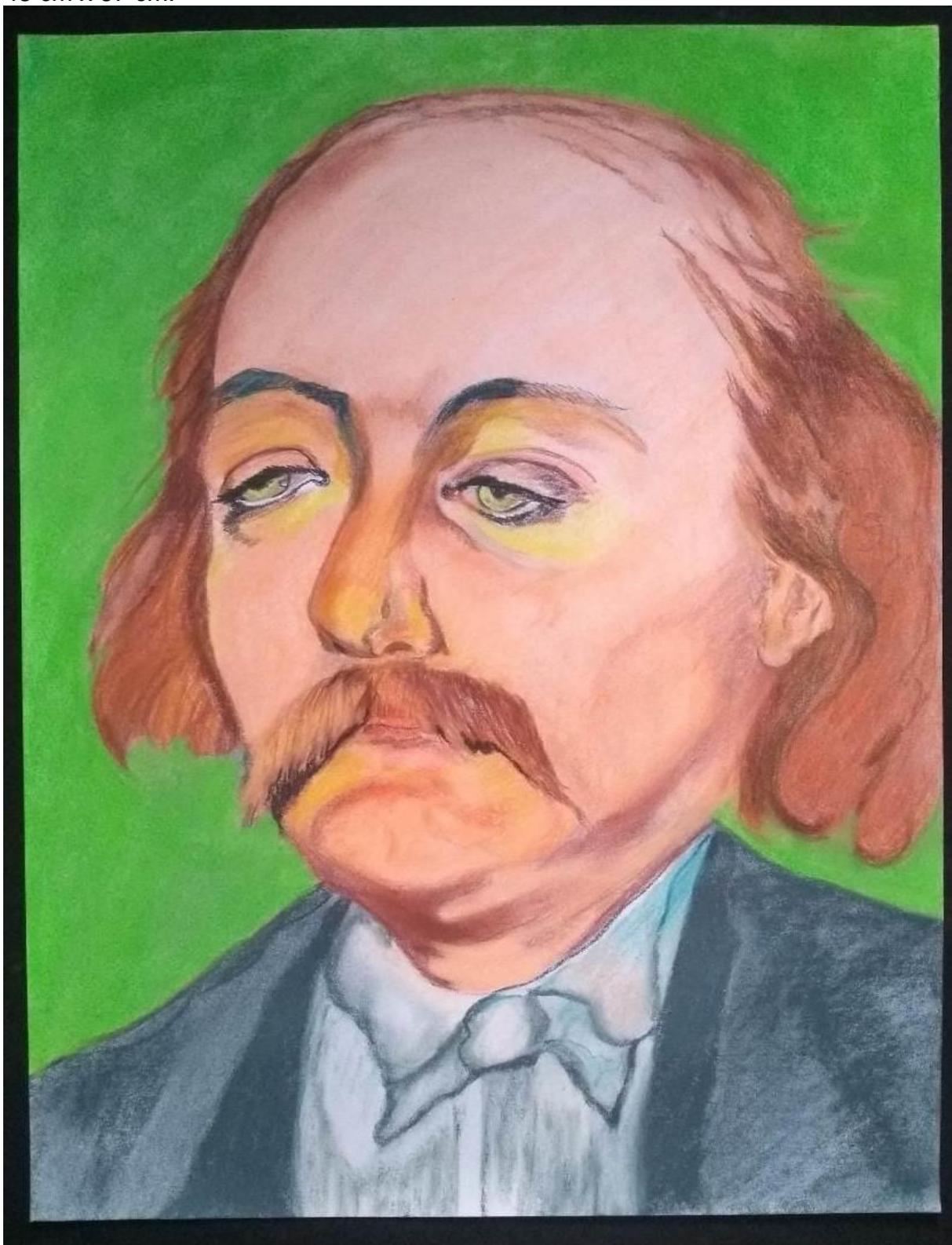
A época moderna é, na expressão de Heidegger, a “época das ‘concepções do mundo’” – aquela em que o mundo não é dado como o ser que antecede o homem, mas que se concebe como imagem inseparável da subjetividade. “Só no mundo moderno, por rebarbativo que isso possa parecer, o mundo é concebido como concepção de mundo. (WINSKI,2005, p. 25).

Cabe, aqui, a comparação entre esse Realismo Modernista e o movimento impressionista:

Os pintores impressionistas, com sua arte alegre e luminosa, certamente não desejavam exprimir nenhuma cosmovisão profunda. Desejavam, precisamente, reproduzir apenas a *aparência* passageira da realidade, a *impressão* fugaz do momento. De certa forma eram realistas ao extremo. Mas precisamente por isso já não alegam reproduzir a realidade e sim apenas a sua “impressão”. Tornaram-se subjetivos por quererem ser objetivos. E no mesmo momento a perspectiva começa a borrar-se: o pintor já não pretende projetar a realidade; reproduz apenas a sua própria impressão, flutuante e vaga. (ROSENFELD, 1996, p. 86-7).

Como diz Rosenfeld, o desejo de objetividade implica subjetividade, assim como o ódio ao Realismo de Flaubert fez dele um reproduzidor da realidade.

Figura 7: *Flaubert* (SEGABINAZZI, 2019)
Pastel seco sobre papel
48 cm x 67 cm.²⁰



²⁰ Disponível no acervo pessoal do artista.

CAPÍTULO II

Dal Segno al Coda sobre a musicalidade em Flaubert e Joyce.

Pero el naturalismo y el simbolismo, como sucede con otros ismos, pueden llegar a una armonía. De otro modo no sería posible comprender a Flaubert [...] Hasta podría decirse que en Madame Bovary la realidad y la poesía duermen en el mismo lecho. (LEVIN, 1959, p. 14)²¹

[Joyce] conseguiu formalizar na composição romanesca um número considerável de elementos e mostrar que semelhante formalização, tanto no romance como nas ciências, bem longe de nos afastar do real, forçava este a se revelar. (BUTOR, 1969, p. 14).

Após ter explicitado tantas diferenças entre o Realismo de Balzac e o de Flaubert, recorro às figuras de linguagem para melhor explicitar o que os aproxima e o que justifica, então, a associação dos dois à mesma série literária.

Em seu texto acerca da afasia, Jakobson defende que “o Romantismo está vinculado estreitamente à metáfora, ao passo que fica quase sempre despercebida a íntima vinculação do Realismo com a metonímia.” (JAKOBSON, 2003, p. 61). Ele coloca o Realismo como um “período intermediário entre o declínio do Romantismo e o aparecimento do Simbolismo, e que se opõe a ambos”, atribuindo a oposição justamente à “predominância da metonímia que governa e define efetivamente a corrente literária.” (JAKOBSON, 2003, p. 57). No mesmo texto, atentando-se à distinção dos dois tipos de afasia, podemos encontrar hipóteses sobre o porquê da predominância de cada uma das figuras de linguagem em cada período literário:

²¹ Mas o naturalismo e o simbolismo, como acontece com outros ismos, podem chegar a uma harmonia. De outro modo, não seria possível compreender a Flaubert. [...] Até poderia dizer que em Madame Bovary a realidade e a poesia dormem no mesmo leito. (Tradução minha).

Distinguimos, seguindo essa direção, dois tipos fundamentais de afasia – conforme a deficiência principal resida na seleção e substituição, enquanto a combinação e a contextura ficam relativamente estáveis; ou, ao contrário, resida na combinação e contextura, com uma retenção relativa das operações de seleção e substituição normais. (JAKOBSON, 2003, p. 42).

Para pessoas com o primeiro tipo de afasia, “o contexto constitui fator indispensável e decisivo”. (JAKOBSON, 2003, p. 42); por isso, é comum que, para melhor se expressarem, esses afásicos empreguem a metonímia, ao passo que os do segundo tipo supram sua dificuldade de comunicação através de metáforas: “ Das duas figuras polares de estilo, a metáfora e a metonímia, esta última baseada na contiguidade, é muito empregada pelos afásicos cujas capacidades de seleção foram afetadas.” (JAKOBSON, 2003, p. 49). Aplicando essa diferença de afasia aos protagonistas dos romances *Madame Bovary*, *O Pai Goriot* e *Um Retrato do Artista quando Jovem*, fica mais claro o porquê da predominância de metonímias nos romances franceses e de metáforas no irlandês.

Em *Madame Bovary*, assim como para os afásicos do primeiro tipo, o contexto é extremamente relevante. A repetição dos temas, sinfonicamente, cria contextos semelhantes e, conseqüentemente, uma ideia de monotonia. Para melhor explicar isso, tomemos exemplos de ambientes distintos que, em função das repetições metonímicas, se tornam contextos semelhantes. É importante ressaltar que as metonímias flaubertianas são, especificamente sinédoques, visto que as partes não substituem outra parte, mas um todo que é a repetição de contextos do romance. Exemplifico a seguir.

O primeiro exemplo está na cena inicial do romance. Trata-se de uma cena de sala de aula, em que Charles Bovary ainda é uma criança:

Embora não fosse espadaúdo, a jaqueta verde de botões pretos, muito apertada nas ombreiras, devia incomodá-lo bastante. [...] As pernas, enfiadas em meias azuis, saíam-lhe dumas calças amareladas muito repuxadas pelos suspensórios. (FLAUBERT, 1979, p. 7).²²

Tínhamos o hábito de, quando entrávamos na classe, jogar os bonés no chão, para termos as mãos desimpedidas; era praxe jogá-los da

²² Quoi-qu'il ne fût pas large des épaule, son habit-veste de drap vert à boutons noirs devait le gêner [...] Ses jambes, en bas bleus, sortaient d'un pantalon jaunâtre très tiré par les bretelles. (FLAUBERT, 2006, p. 61).

soleira da porta ao banco, de modo a baterem na parede, levantando muita poeira; e aí é que estava a brincadeira.

Mas ou porque não tinha notado esse costume, ou porque não se atrevesse a adotá-lo, a lição terminou enquanto o novato ainda conservava o boné sobre os joelhos. O boné era uma dessas coisas complicadas, que reúnem elementos do chapéu de feltro, chapéu redondo, fez turco, gorro de peles, barrete de algodão. (FLAUBERT, 1979, p. 10).²³

A apresentação de Charles Bovary se dá pelas suas vestes. O menino está com roupas de tamanho inadequado, mal ajustadas ao corpo, além de ter, sobre o joelho, um boné que impede seus movimentos e, por isso, faz dele o motivo de risadas de toda a sala. A posição do boné sobre as pernas marca um elemento de repetição no romance: a falta de ação de Charles. Isso reaparecerá em cenas que se passam em ambientes distintos, criando, assim, o mesmo contexto.

O romance avança com Charles se tornando um estudante mediano de Medicina que reprova nos exames finais, às vésperas da conclusão do curso. Após finalmente se formar, se casa com uma mulher mais velha, pouco atraente e ciumenta. Exercendo sua profissão de médico, uma noite é chamado a atender o Sr. Rouault, pai de Emma. Mesmo após ter curado o enfermo, continua frequentando o local, a convite do senhor que ficou muito grato com o atendimento. Ao saber que sr. Rouault tinha uma filha, a primeira senhora Bovary proíbe que o marido dê continuidade às visitas. Porém, mais tarde, a mulher morre e, não havendo mais a proibição, Charles volta a frequentar a casa dos Rouault. Logo surge o interesse, das três partes, de que haja uma união entre a moça e o recém viúvo, o que contribuiu para que, encerrado o período de luto, já ocorresse o casamento.

Na cena da cerimônia matrimonial, as sinédoques das vestes reaparecem:

O vestido de Emma, demasiado longo, arrastava um pouco por baixo; de vez em quando, ela parava para desenroscá-lo, e então, delicadamente, com os dedos nas luvas, retirava pedaços de mato com os pequenos ferrões dos cardos, enquanto Charles, com as mãos vazias, ficava esperando que ela terminasse. O pai Rouault, com um

²³ Nous avons l'habitude, en entrant en classe, de jeter nos casquettes par terre, afin d'avoir ensuite nos mais lus libres ; il fallait, dès le seuil de la porte, les lances sous le blanc, de façon à frapper contre la muraille, en faisant beaucoup de poussière, c'était là le *genre*.

Mais, soit qu'il n'eût remarqué cette manoeuvre ou qu'il n'eût osé s'y soumettre, la prière était finie que le *nouveau* tenait encore sa casquette sur ses deux genoux. C'était uns de ces coiffures d'ordre composite, où l'on retrouve les éléments du bonnet à poil, du chapska, du chapeau rond, de la casquette de loutre et du bonnet de coton (FLAUBERT, 2006, p. 62).

chapéu de seda novo na cabeça e os paramentos de seu terno preto cobrindo-lhe as mãos até as unhas, dava o braço a madame Bovary mãe. (FLAUBERT, 2017, p. 106).²⁴

O tamanho inapropriado do vestido de casamento de Emma, assim como as roupas de Charles, marcam uma inadequação. Outra repetição é o fato de o noivo, mesmo com as mãos vazias, não ser capaz de agir, ajudando a tirar os pedaços de matos do vestido. Também o pai de Emma está com roupas demasiado grandes, de modo que o início do matrimônio já é marcado por inadequações de vestes que são sinédoques que representam o todo: a união de Charles e Emma como a ocorrência de um erro.

Mais tarde, como esperado, o casamento não se desenvolve com a felicidade de ambas as partes. Charles acredita estar tudo bem, mas, para Emma, o matrimônio é motivo de infelicidade. Ela, então, começa a se indignar por não ter o marido ideal:

Por que não podia ela acotovelar-se numa sacada de chalés suíços ou trancar a sua tristeza numa casa de campo escocesa, com um marido vestido com um costume de veludo preto de longas abas, e que use botas moles, um chapéu pontudo e punhos! (FLAUBERT, 2017, p. 121).²⁵

Mais uma vez, a sinédoque das roupas. Emma descreve o marido ideal pelo que ele vestiria, em contraposição às roupas inadequadas da sua própria festa de casamento e às roupas de Charles na cena inicial. Logo em seguida à sua descrição do marido ideal, tem-se, em oposição, a descrição de como seu marido real se vestia habitualmente:

Como por muito tempo tivera o costume de usar o gorro de algodão, sua touca não lhe prendia às orelhas; assim, os seus cabelos, pela manhã, estavam achatados desordenadamente sobre o rosto e branqueados pelas penugens do travesseiro, cujos cordões se desamarravam durante a noite. Usava sempre fortes botas que tinham, no peito do pé, duas dobras espessas que seguiam obliquamente para os tornozelos, enquanto o resto do cano continuava

²⁴ La robe d'Emma, trop longue, traînait un peu par lebas de temps á autre, elle s'arrêtait pour la tirer, et alors délicatement, de ses doigts gantés, elle enlevait les heres rudes avec les peits dards des chardons, pendant que Charle, les mains vides, attendait qu'elle eût fini. Le père Rouault, u chapeau de soie neuf sur la tête et les parements de son habit noir lui couvrant les mains jusqu'aux ongles, donnait le bras à madame Bovary mère. (FLAUBERT, 2017, p. 87).

²⁵ Que ne pouvait-elle s'accouder sur le balcon des chalets suisses ou enfermer sa tristesse dans un cottage écossais, avec un mari vêtu d'un habit de velours noir à longues basques, et qui porte de bottes molles, un chapeau pointu et des manchettes ! (FLAUBERT, 2006, p. 100).

em linha reta, esticado como por um pé de madeira. Ele dizia que *estava bastante bom para a roça*. (FLAUBERT, 2017, p. 123).²⁶

Embora, por exemplo, o ambiente da sala de aula seja diferente do do baile, as sinédoques das roupas inadequadas criam o mesmo contexto da ridicularização de Charles e, conseqüentemente, da insatisfação da moça. Os contextos quase idênticos justificam o tédio de Emma, decorrente da sensação de estar sempre cercada pelos mesmos objetos e sempre vivendo as mesmas insatisfatórias situações.

A metonímia é a figura de linguagem que muito aparece nos romances de Balzac. Ambas as figuras de linguagem marcam relações de contiguidades, as sinédoques são, inclusive, consideradas uma classificação das metonímias e se distinguem por serem estas a substituição de uma parte por outra parte, enquanto aquelas são a de uma parte pelo todo. Em Flaubert, como visto, as roupas representam um todo: a monotonia de todo o enredo. Já em Balzac, tem-se as metonímias, também das roupas, porém não remetem a um contexto geral de todo o romance, mas sim a um contexto específico. Prova disso é o início de *O Pai Goriot*, quando o narrador ainda estava descrevendo o cenário principal do romance:

toda sua pessoa, enfim, explica a pensão, como a pensão implica sua pessoa. [...] Sua saia de baixo, de malha de lã, que aparece sob o velho vestido reformado e cujos chumaços saem pelos rasgões do forro cheio de fendas, resume a sala de estar, a sala de refeições e o jardimzinho, anuncia a cozinha e faz pressentir os pensionistas. (BALZAC, 1949, p. 20).²⁷

O espetáculo desolador que oferecia o interior da casa se repetia, do mesmo modo, nas roupas dos moradores, igualmente arruinados. (BALZAC, 1949, p. 22).²⁸

²⁶ Comme il avait eu longtemps l'habitude du bonnet de coton, son foulard ne lui tenait pas aux oreilles ; aussi ses cheveux, le matin, étaient rabattus pêle-mêle sur sa figure et blanchis par le duver de son oreilles dont les cordons se dénouaient pendant la nuit. Il portait toujours de fortes bottes, qui avaient au cou-de-pied deux plis épais obliquant vers le chevilles, tandis que le reste de l'empeigne se continuait en ligne droite tendu comme par un pied de bois. Il disait *que c'était bien assez bon pour la campagne*. (FLAUBERT, 2006, p. 102).

²⁷ enfin toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne. [...] Son jupon de lain tricotée, qui dépasse sa première jupe faite avec une vieille robe et dont la ouate s'échape par es gentes de l'étoffe lézardée, résume le salon, la salle à manger, le jardinet, annonce la cuisine et fait pressentir les pensionnaires. (BALZAC, 1939, p. 12).

²⁸ Aussi le spectacle désolant que présentait l'intérieur de cette maison se répétait-il dans le costume de ses habitués, également délabrés. (BALZAC, 1939, p. 15).

Na primeira citação, Balzac descreve madame Vauquer e explica que tal descrição se aplica à pensão, ou seja, explica a relação de contiguidade entre a mulher e a casa. Na segunda citação, o autor chama a atenção para a relação de contiguidade entre a casa e as roupas de moradores, além da relação entre as roupas dos moradores e a condição de vida deles. O mesmo se dá na descrição de Rastignac:

Embora poupado quanto às roupas, usando nos dias comuns os trajes velhos do ano passado, podia, contudo sair algumas vezes trajado como um rapaz elegante. Usava ordinariamente uma velha sobrecasaca, um mau colete, a detestável gravata preta de estudante, enrugada e mal atada, calças em harmonia com o resto e os sapatos consertados. (BALZAC, 1949, p. 24-5).²⁹

Balzac utiliza do hábito do rapaz de usar roupas diferentes de acordo com a ocasião para definir a característica de Rastignac que lhe permite escapar de um fim trágico: a capacidade de transitar entre meios, de ponderar os conselhos tanto dos virtuosos quanto dos viciosos.

Como Jakobson defendeu a metonímia como característica que diferencia o Realismo, fica evidenciada, então a principal semelhança entre Balzac e Flaubert: a predominância das relações de contiguidade no texto, predominantemente relacionadas às roupas dos personagens.

Sobre o segundo tipo de afasia, em que o distúrbio é de contiguidade, discorre Jakobson:

Nesse tipo de afasia, deficiente quanto ao contexto, e que poderia ser chamada de distúrbio da contiguidade, a extensão e a variedade das frases diminuem. As regras sintáticas, que organizam as palavras em unidades mais altas, perdem-se; esta perda, chamada de *agramatismo*, tem por resultado fazer a frase degenerar num simples “monte de palavras”, para usar a imagem de Jackson. [...] A afasia na qual é afetada a função do contexto tende a reduzir o discurso a pueris enunciados de frases, e até mesmo a frases de uma só palavra. Apenas algumas frases mais longas, estereotipadas, “feitas”, conseguem sobreviver. (JAKOBSON, 2003, p. 51).

²⁹ S'il était ménager de ses habits, si les jour ordinaires il achevait d'user les vêtements de l'an passé, néanmoins, il pouvait sortir quelquefois mis comme l'est un jeune homme élégant. Ordinairement, il portait une vieille redingote, un mauvais gilet, la méchante cravate noire, flétrie, mal nouée de l'étudiant, un pantalon à l'aavenant et des bottes ressemelées. (BALZAC, 1939, p. 18).

Esse tipo se aplica aos protagonistas dos romances de Joyce, nos quais o autor emprega a linguagem para dar conta dos grandes fluxos de pensamentos dos personagens. Em *Um Retrato do Artista quando Jovem*, ao descrever as sensações e impressões de Dedalus, ele faz uso de metáforas, ao invés de frases longas:

Assim, a metáfora não é um enfeite, mas o instrumento necessário a uma restituição, pelo estilo, da visão das essências, pois ela é o equivalente estilístico da experiência psicológica da memória involuntária, que é a única a permitir, pela aproximação de duas sensações separadas no tempo, a manifestação de sua *essência comum no milagre de uma analogia* – com a seguinte vantagem da metáfora sobre a reminiscência: esta é uma contemplação fugitiva da eternidade, enquanto aquela se beneficia da perenidade da obra de arte. (GENETTE, 1972, p. 42).

Para exemplificar, tomemos uma das mais importantes cenas do romance, quando Stephen, após ter sido convidado, por um padre, a refletir sobre sua vocação sacerdotal, passeia pela praia e tem uma epifania ao ver uma mulher à beira do mar. A descrição da epifania se dá nos seguintes termos: “Todo o seu rosto estava **afogueado**; todo o seu corpo **abrasado**;³⁰ (JOYCE, 1971, p. 161).³¹ Os termos grifados substituem frases explicativas do que significou, para o jovem artista, a visão da mulher na praia. O contexto - uma caminhada na orla - é corriqueiro; entretanto, acaba por assumir uma função singular devido às metáforas já terem sido empregadas, anteriormente, para a descrição de momentos memoráveis para o garoto. É importante notar que são as mesmas figuras de linguagem que aparecem em contextos bem distintos, o que vai de encontro ao que explica Jakobson sobre o contexto não ser essencial para aqueles que têm distúrbio de contiguidade e empregam as metáforas. Assim, a sinfonia metafórica de Joyce permite ao leitor de seu romance a percepção de o encontro com a mulher na praia marcar o rompimento da submissão à visão eclesiástica.

it is by virtue of the metaphor that the highlighted range of experiences is picked out as being coherent. Without the metaphor, this range of

³¹ His checks were aflame; his body was aglow; his limbs were trembling. (JOYCE, 1963, p. 186)

experiences does not exist for you as being and identifiable and coherent set of experiences. (LAKOFF, JOHNSON, 1980, p. 150-1).³²

Apesar de distintas, ambas as figuras de linguagem, metáfora e sinédoque, contribuem para o efeito de realidade nos romances de Joyce e Flaubert. Em Joyce, tem-se tal efeito através de metáforas que sintetizam as epifanias que o personagem tem durante as situações de sua própria vida, em um “monte de palavras”. (JACKSON *apud* JAKOBSON, 2003, p. 51); já em Flaubert, se dá por sinédoques que criam a repetição dos contextos, explicando a insatisfação da protagonista, tal como seu anseio por novidades.

Em Balzac, as metáforas que aparecem são frases de senso comum, tão próprias do estilo do autor. Exemplo disso é a seguinte metáfora usada na descrição de uma das moradoras da pensão Vauquer: “Feliz, teria sido encantadora: a felicidade é a poesia das mulheres, como o vestuário é seu adorno”. (BALZAC, 1949, p. 24).³³ A metáfora não tem a função de sintetizar uma variedade de experiências, como na definição de Lakoff e Johnson (1980), mas sim de colocar um senso comum em meio ao romance.

Apesar da predominância de sinédoques em Flaubert, as metáforas aparecem no seu romance para marcar a fala e/ou pensamento de um personagem:

Flaubert não usa muitas metáforas, mas quando o faz, elas traduzem emoções em termos compatíveis com a personalidade dos protagonistas.

Emma depois da partida de Léon: ‘E a tristeza logo invadiu sua alma vazia, gemendo baixinho como o vento do inverno ao penetrar nas mansões abandonadas’. Obviamente, é assim que Emma teria descrito seus sentimentos caso possuísse talento artístico.” (NABOKOV, 2015, p. 224).

É no que Proust se baseia para fazer a seguinte crítica: “creio que só a metáfora é capaz de conferir certo tipo de eternidade ao estilo, e talvez não exista em toda a obra de Flaubert sequer uma única bela metáfora.” (PROUST, 1994, p. 66). Entretanto, em

³² É por virtude da metáfora que a gama de experiências destacadas seja escolhida como sendo coerente. Sem a metáfora, essa gama de experiências não existe para você como sendo um identificável e coerente conjunto de experiências. (Tradução minha).

³³ Heureuse. Elle eût été ravissante: le bonheur est la poésie des femmes, comme la toilette en est le fard. (BALZAC, 1939, p. 17).

suas cartas sobre o processo de criação de *Madame Bovary*, Flaubert compartilha da sua tentativa de empregar boas metáforas:

Bouilhet me fez corrigir a seguinte expressão: “e nessa mistura de sentimentos em que ele se embaraçava”, porque ninguém se embaraça com um líquido. É preciso que as metáforas sejam rigorosas e exatas do princípio ao fim. (FLAUBERT, 2005, p. 86).

Eu creio que minha Bovary vai andar; mas estou incomodado pelo sentimento metafórico que decididamente me domina demais. (FLAUBERT, 2005, p. 87).

Isso mostra que nos romances de Flaubert há a predominância metonímica, que é própria dos seus contemporâneos e predecessores, além de ser ele um antecessor do que faz Joyce, ao empregar metáforas para sintetizar a complexidade dos pensamentos de Dedalus, havendo, contudo, a diferença de as metáforas modernistas serem mais ricas que as que encontramos em *Madame Bovary* e, principalmente, destreladas de um senso comum, como em Balzac. Dessa forma, fica evidenciado que Flaubert está em uma transição da predominância metonímica de Balzac para a metafórica de Joyce. Flaubert mantém as relações de contiguidade entre as roupas e as ações dos personagens e, ao mesmo tempo, se coloca como um precursor de Joyce ao se esmerar no emprego de metáforas que transmitam o pensamento de suas personagens.

Para sustentar a hipótese de Flaubert como precursor de Joyce, cabe a seguinte citação de Jean Paris:

Já que o mundo é uma máscara, o papel do escritor será de desmascarar, de descrever a humanidade da forma mais precisa, abstendo-se tanto de acusações como de elogios. Cabe à razão aproximar-se dessa realidade com objetividade científica: em vez de sentimentos, fatos; em vez de sermão, uma constatação. (PARIS, 1992, p. 17).

Os dizeres de Paris sobre objetividade científica muito dialogam com a classificação do Realismo de Flaubert por Auerbach (1987). Como já discutido, a abstenção de acusações e elogios, sendo o oposto do que fazia Balzac em seus romances repletos de julgamentos, é exatamente o que faz com que a realidade dos romances de Flaubert seja mais crível que a dos realistas anteriores a ele. Uma vez que Joyce, assim como o francês, é um autor ausente de sua obra, é plausível dizer que seus romances também são eficazes na reprodução da realidade. Jung afirma que o que

Joyce faz é “transformar a imagem da realidade num ilimitado e complexo quadro cuja tônica é a melancolia da objetividade abstrata” em “uma tendência de reproduzir a realidade, ora de um modo grotescamente concreto, ora grotescamente abstrato.” (JUNG, 1985, p. 102). A objetividade abstrata, de Jung, está mais próxima da subjetividade que, no capítulo anterior, defendi ser característica de *Madame Bovary*, uma vez que o romance, embora rico em objetos e pobre em opiniões do autor, está sob o olhar de Emma. Da mesma forma, *Um Retrato do Artista quando Jovem*, de Joyce, também seria classificado como objetivo, pelos critérios de Auerbach e, por mim, como subjetivo, visto que, à moda de Flaubert, o romance é apresentado ao leitor de um só ponto de vista: o do protagonista, Stephen Dedalus. O estilo de Joyce, visto por Jung como uma forma de reprodução da realidade, é classificado, por Ezra Pound, como realismo:

Aparte del realismo del Sr. Joyce – la vida escolar, la vida en la Universidad, la cena familiar con la discusión de Parnell que pinta su novela – aparte de, o junto con, todo esto el estilo, la forma misma de escribir: dura, clara, sin palabras de más, sin amontonamiento de frases inútiles, sin páginas llenas de fango. (POUND, 1971, p. 130).³⁴

A aparição dos termos realismo e realidade associados à obra de Joyce nos aponta para uma interseção entre sua obra e a de Flaubert. Em *Madame Bovary*, o sentimentalismo é sempre tratado de forma inferior ao que se tinha na França do século XIX, - tanto nos romances quanto na vida - uma vez que o sentimento era sintetizado sempre através de clichés que o divinizavam. Rompendo com isso, Flaubert atribui exatamente ao sentimentalismo exacerbado o motivo do fim trágico de Emma. Nesse ponto, Joyce se assemelhou ao francês:

No hay ninguna omisión en las trescientas páginas de *Retrato del Artista Adolescente* ; nada hay en la vida tan belle que Joyce no pueda tocarlo sin profanarlo – sin, sobre todo , las profanaciones del sentimiento y el sentientalismo – nada hay tan sórdido que él no pueda acercársele con su metálica exactitud. (POUND, 1971, p. 193).³⁵

³⁴ À parte o realismo do Sr. Joyce – a vida escolar, a vida na Universidade, a cena familiar com a discussão de Parnell, que pinta sua novela – a parte de, ou junto com, todo esse estilo, a forma mesma de escrever: dura, clara, sem palavras demais, sem amontoamentos de frases, sem páginas cheias de lama. (Tradução minha).

³⁵ Não há nenhuma omissão nas trezentas páginas de *Um Retrato do Artista quando Jovem*, não há nada na vida tão belo que Joyce não possa tocar sem profanar – sem, sobretudo, as profanações do sentimento e do sentimentalismo. Não há nada tão sórdido que ele não possa se aproximar com sua exatidão metálica. (Tradução minha).

Essa profanação do sentimento e do que era considerado belo até então é uma característica dos contemporâneos de Flaubert – como é o caso de Charles Baudelaire - e reaparece em autores posteriores a ele. A leitura de um poema de Rimbaud permite que constatemos isso:

À la Musique

Place de la gare, à Charleville.

Sur la place taillée en mesquines pelouses,
Square où tout est correct, les arbres et les fleurs,
Tous les bourgeois poussifs qu'étranglent les chaleurs
Portent, les jeudis soirs, leurs bêtises jalouses.

-L'orchestre militaire, au milieu du jardin,
Balance ces schakos dans la *Valse des fifres* :
-Autour, aux premiers rangs, parade le gandin ;
Le notaire pend à ses breloques à chiffres ;

Des rentiers à lorgnons soulignent tous les couacs ;
Le gros bureaux bouffis traînent leurs grosses dames
Auprès desquelles vont, officieux cornacs,
Celles dont les volants ont des airs de réclames ;

Sur les bancs, des clubs d'épiciers retraités
Qui tisonnent le sable avec leus canne à pomme,
Fort sérieusement discutent les traités,
Puis prisent en argent, et reprennent : « En somme ! ... »

Épatant sur son banc les rondeurs de ses reins,
Un borgeois à boutons clairs, bedaine flamande,
Savoure son onmaing d'où le tabac par brins
Déborde – vous savez, c'est de la contrebande ; -

Le long des gazons verts ricanent les voyous ;
Et, rendus amoureux par le chant des trombones,
Très naïfs, et fumant des roses, les pioupious
Caressent les bébés pour enjôler les bonnes...

-Moi, je suis, débraillé comme un étudint
Sous les marronniers berts les alertes filettes :
Elles le savent bien, et tournent en riant,
Vers moi, leurs yeux tout pleins de choses indiscretes.

Je ne dis pas un mot : je reagrd toujours
La chair de leurs cours blancs brodés de mèches folles :
Je suis, sous le corsage et les frêtes atours,
Le dos divin après la courbe des épaulés.

J'ai bientôt déniché la bottine, le bas...
-Je reconstruis les corps, brûlé de belles fièvres.
Elles me trouvent drôle et se parlent tout bas...

-Et je sen les baisers qui me viennent aux lèvres...
(RIMBAUD, 1994, p. 76-9).³⁶

³⁶ À música

Praça da Estação em Charleville.

Na praça detalhada em canteiros mesquinhos.
Onde tudo é correto, as árvores e as flores.
Burgueses ofegando asmáticos calores
Passeiam, quinta-feira à noite, os colarinhos.

-A orquestra militar, em meio da pracinha,
Balança seus boês na *Valsa dos Flautins*.
-À volta, a se exhibir na frente, o “almofadinha”;
O notário que cai dos berloques chinfrins.

Agiotas do lornhon subiam notas fracas;
Vão gordos escrivães levando de arrastão
Grossas damas, iguais a atenciosos cornacas,
Dessas cujo trajar cheira à remarcação.

Nos bancos verdes vêem-se, em grupo, aposentados
Hortelãos, futucando a bengala na areia,
Discutem seriamente os últimos tratados,
Depois tomam rapé e rematam: “Pois creia! ...

No banco esparramando as nádegas obesas
Um burguês, os botões brancos da pança inflando,
Saboreia o cachimbo onde pendem acesas
Isclas de fumo – sim, fumo de contrabando:

Riem-se pelas aléias os malandrins e as putas,
Põe o som do trombone os corações em chamas,
E, cheirando uma rosa, ingênuos, os recrutas
Vão bulir com os bebês para embair as amas...

-E eu ali – estouvado estudante, fingindo
Não ver que as moças vão sob as árvores quietas;
Mas elas sabem bem, e me dirigem rindo
Um carregado olhar de coisas indiscretas.

Não consigo falar: mas mudo, em meus assombros,
Vejo a carne de um colo entre cachos macios;
Sigo sob o corpete e os frágeis atavios
Um dorso divinal na curva de seus ombros.
Com pouco lhes suprimo as botinhas, as meias...

-Os corpos reconstruo ardendo em febre louca .
Achando-me um bobão, põem-se a falar a meias...

-E sinto um beijo vir chegando à minha boca.
(Tradução de Ivo Barroso. Disponível em: RIMBAUD, 1994, p. 76-9).

No poema, tem-se uma descrição dos elementos da praça em certo momento, em uma aparente objetividade, uma vez que tudo é apresentado sem manifestações de opiniões do eu lírico. Entretanto, as figuras que compõem o poema formam um cenário pouco belo: em meio à banda, há escrivães gordos, os aposentados discutindo “seriamente” os seus clichés, o burguês com a roupa inadequada e os bandidos. Os personagens parecem saídos de um romance de Flaubert. Para o diálogo dos aposentados no poema, a cena correspondente em *Madame Bovary* pode ser qualquer uma das conversas entre Emma e Léon. Para mais brevemente exemplificar, escolho esta: “Um dia em que eles conversavam filosoficamente sobre as desilusões terrestres...” (FLAUBERT, 2017, p. 386).³⁷ Assim como na poesia de Rimbaud, mesmo que Flaubert não use nenhum adjetivo para descrever o diálogo entre os amantes, é possível inferir que se trata de uma conversação sustentada por clichés. Na poesia de Rimbaud, o homem tendo a barriga avermelhada em exposição, devido à inadequação do tamanho da roupa, lembra Charles, cujas calças “estavam-lhe apertadas na barriga.” (FLAUBERT, 1979, p. 44). Rimbaud, assim como Flaubert, interliga os elementos do seu poema através de uma sequência de metonímias, inclusive envolvendo roupas, como já mencionado ser característico dos romances dos franceses.

Até certo ponto do poema de Rimbaud, não se espera que haverá uma participação direta do eu lírico, o qual se apresenta somente na sétima estrofe, que começa com “*Moi, je sui...*”, marcando um ponto de inflexão. Esse é o momento em que o leitor toma conhecimento de que estava tendo acesso a toda a cena pelo ponto de vista do eu lírico. Analogamente, em Flaubert, é preciso que o leitor se atenha aos pontos em que o narrador sutilmente evidencia que estamos tendo acesso a toda a narrativa através do ponto de vista de Emma.

Outra semelhança entre o poema de Rimbaud e o romance de Flaubert é que o fato principal ocorre simultaneamente ao ridículo: como já mencionado, os momentos de amor de madame Bovary não estão separados das cenas corriqueiras; há uma disposição completa dos cenários, mesmo que haja neles figuras burlescas. Segundo Thorlby, Flaubert “restored to the language of fiction perhaps some of the

³⁷ Un jour qu'ils causaient philosophiquement des désillusions terrestres (FLAUBERT, 2006, p. 342).

symbolism of poetry.” (THORLBY, 1956, p. 37)³⁸, o que fica evidente na semelhança entre este poema e a prosa de Flaubert.

Esse estilo de Rimbaud e de Flaubert vai de encontro à citação anterior de Pound sobre Joyce tocar o belo e profaná-lo. Todo o sentimentalismo dos romances e poesias aparecem, nos trabalhos desses autores, em meio a assuntos corriqueiros e até burlescos, rompendo, assim, com a divisão existente na literatura anterior a eles. A transição para o Modernismo marcou a derrubada de muros, inclusive o que dividia classes sociais na Literatura. Há mais tempo tinha-se uma apresentação de uma totalidade, “mas essa ‘totalidade’ era a de um mundo estritamente dividido em dois mundos de experiência sem comunicação. E é essa divisão que a democracia da ficção moderna vem revogar.” (RANCIÈRE, 2017, p. 29). Por mais que o sentimentalismo, em Flaubert, tenha sido tratado como motivo de um fim trágico, o simples fato de ter sido tema de um romance indica o surgimento de “um grande espaço, e admiravelmente preenchido, para a análise dos sentimentos, mais delicados, mais complicados, mais difíceis de serem desembaralhados e compreendidos nas almas da elite do que nas do povo”. (Armand de Pontmartin citado em RANCIÈRE, 2017, p. 23). E, o mais inovador, é que os sentimentos em questão sejam de uma camponesa e não de uma mulher nobre.

Os romances modernos não tomam a realidade como algo que seja imutável a ponto de ser registrado em um livro e tomada como verdade por anos, uma vez que, em um mesmo dia, para uma mesma pessoa, a realidade se apresenta de modo diferente. É o que ocorre com o protagonista de *Um Retrato do Artista quando Jovem*: o romance começa na infância de Stephen Dedalus, quando o menino é repreendido por mencionar um desejo pueril por uma vizinha, também criança. A repreensão vem através de uma música, também infantil como tudo na cena, que ameaça que a criança terá os olhos arrancados caso não peça perdão pelo que foi dito. O romance segue com várias lacunas, sendo uma sequência de episódios de epifanias do protagonista, as quais são linguisticamente transformadas em metáforas. Mesmo que não linearmente, temos acesso a narrativas de acontecimentos da vida de Stephen no colégio e em casa. O romance dá conta de vários anos da vida do menino, porém com grandes saltos temporais, sobre os quais o leitor não é bem informado. Joyce

³⁸ Ele [Flaubert] restaurou para a linguagem da ficção talvez algo do simbolismo da poesia. (Tradução minha).

nos fornece, apenas, as impressões da realidade pelo jovem no decorrer de sua trajetória. O trecho a seguir é um exemplo:

De dia e de noite andava entre imagens distorcidas do mundo exterior. Uma figura que de dia lhe parecera acanhada e inocente se aproximava dele à noite através das trevas serpenteantes do sono, rosto transfigurado por uma astúcia lúbrica, olhos reluzentes de uma alegria bestial. (JOYCE, 2016, p. 126).³⁹

A explicação para a experiência de Stephen Dedalus, o impressionista Monet nos fornece:

For those artists who concern themselves with recording what they see, a challenging question might well be: is anything ever as it seems? Sitting all day long in front of two haystacks, the French Impressionist Claude Monet watched both change color with each change in light and made more than a dozen studies of them; two views painted at different hours are reproduced opposite. In thus portraying a single telling moment each time – rendering “my impressions in the face of the most fugitive effects” – Monet achieved freshness and spontaneity. He thus came closer than any artist before him to closing the gap between art and nature – no capturing perceptual reality.

By demonstrating that the thing observed can differ from one moment to the next, Monet raised another question: if nothing is ever exactly as it was, cannot a concept of something be more real than the thing itself? (KONINGSBERGER, 1979, p. 24)⁴⁰

³⁹ A figure that had seemed to him by day demure and innocent came towards him by night through the winding darkness of sleep, her face transfigured by a lecherous cunning, her eyes bright with brutish joy. (JOYCE, 1963, p. 127).

⁴⁰ Para aqueles artistas que se preocupam em registrar o que eles veem, uma pergunta desafiadora pode ir bem: alguma coisa é como parece ser? Sentado durante todo um dia na frente de dois palheiros, o impressionista francês Claude Monet assistiu os dois mudarem de cor com cada mudança na luz e fez mais de uma dúzia de estudos deles; duas vistas pintadas em horas diferentes são reproduzidas como opostas. Dessa forma retratando um momento singular e significativo a cada vez – apresentando “minhas impressões em face dos mais fugidios efeitos” – Monet alcançou frescor e espontaneidade. Ele, assim, chegou mais perto do que qualquer artista antes dele de preencher a lacuna entre arte e natureza – sem capturar realidade perceptiva.

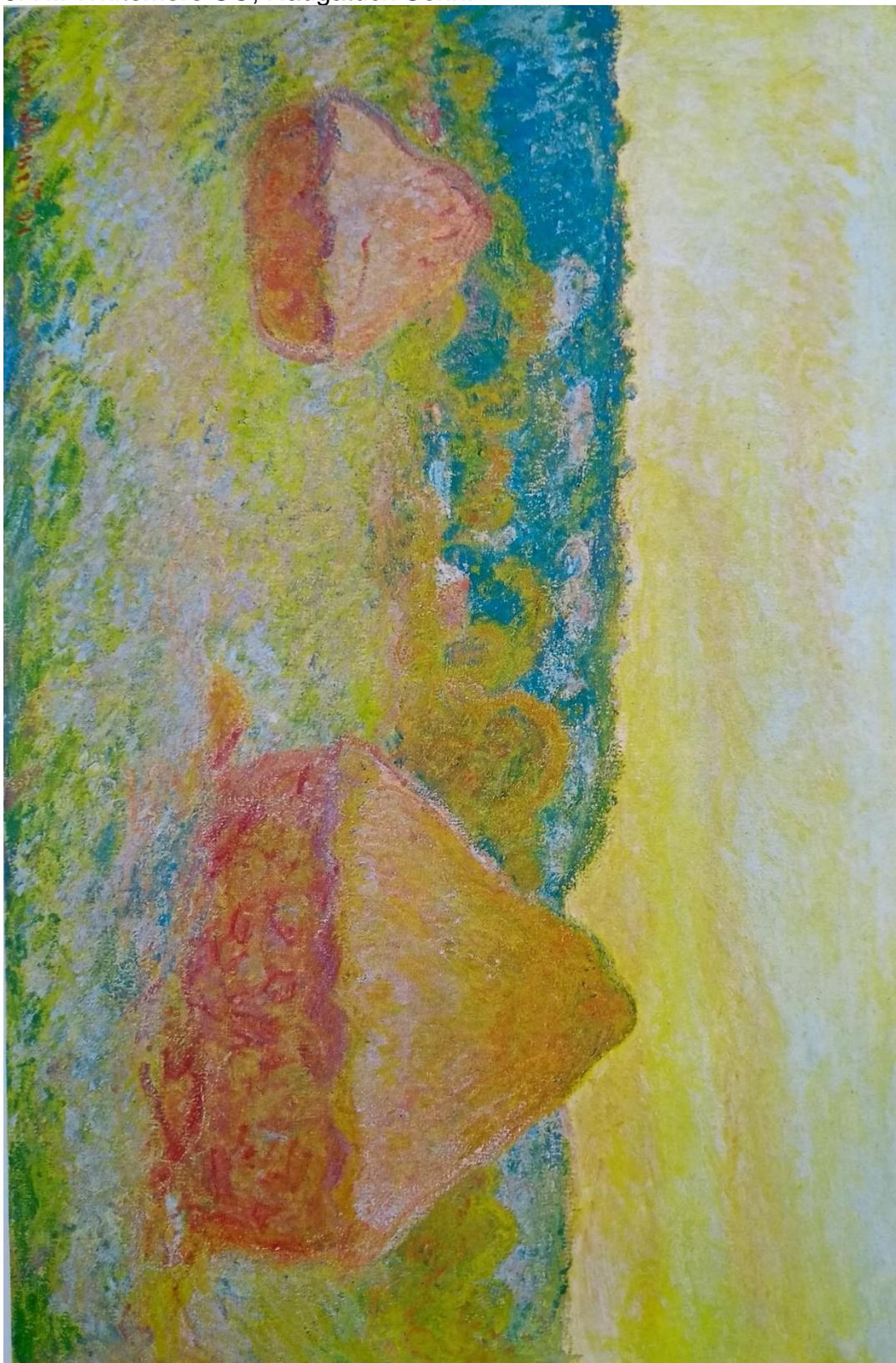
Ao demonstrar que a coisa observada pode mudar de um momento para o outro, Monet levantou outra questão: se nada é exatamente como foi, pode o conceito de uma coisa ser mais real que a própria coisa? (Tradução minha).

Figura 8: *Two Haaystacks*. (MONET, 1891).
Art Institute of Chicago. Mr and Mrs Lewis L. Coburns Memorial Collection. ⁴¹



⁴¹ Disponível em : (KONINGSBERGER, 1979, p. 25).

Figura 9: *Two Haystacks*. (Monet, 1891).
J. H. Whitmore CO, Naugatuck Conn.⁴²



⁴² Disponível em: (KONINGSBERGER, 1979, p. 25).

De fato, uma realidade decretada como imutável tem a pretensão de ser mais real que a própria realidade. Por isso, os romancistas e pintores modernos trazem os objetos do ponto de vista parcial. As pinturas de Monet não são reuniões de vários pontos de vista de modo a chegar mais perto de uma realidade consolidada, mas são resultado da sua subjetividade em dois momentos distintos. Sobre isso, discorre também Gombrich:

Quando dizemos que uma imagem se parece exatamente com o seu protótipo, em geral queremos dizer que as duas seriam difíceis de distinguir uma da outra quando vistas lado a lado, à mesma luz. Postas sob luzes diferentes, a similaridade desaparece. (GOMBRICH, 2007, p. 33).

O pensamento do impressionista dialoga com a doutrina simbolista, cuja formulação é apresentada por Edmund Wilson:

Toda percepção ou sensação que tenhamos, a cada momento de consciência, é diferente de todas as outras; por conseguinte, torna-se impossível comunicar nossas sensações, conforme as experimentamos efetivamente, por meio da linguagem convencional e universal da literatura comum.[...] Essa linguagem deve lançar mão de símbolos: o que é tão especial, tão fugidivo e tão vago, não pode ser expresso por exposição ou descrição direta, mas somente através de uma sucessão de palavras, de imagens, que servirão para sugerir-lo ao leitor. Os próprios simbolistas, empolgados com a ideia de produzir, com a poesia, efeitos semelhantes aos da música, tendiam a considerar tais imagens como que dotadas de um valor abstrato, como o de notas e acordes musicais. (WILSON, 1959, p. 22).

A tendência a produzir efeitos semelhantes aos da música não se limita à poesia, estando presente também no romance: “Joyce cria uma verdadeira música verbal que lhe é própria e que se apresenta como o equivalente linguístico da epifania, [..]. Diante do texto de Joyce, participamos da visão de Stephen”, (ECO, 1969, p. 61) e, ao participar dela, tem-se a mesma experiência que com *Madame Bovary*, de Flaubert, e com *O Absinto*, de Degas (Figura 2) : através da aparente objetividade, o leitor tem a impressão de estar inserido em uma realidade. Tomemos como exemplo disso o seguinte trecho de *Um Retrato do Artista quando Jovem*:

a gélida brisa da manhã se infiltrava pela fresta da porta do vagão a seus pés e terminava numa cadeia de palavras tolas que ele forçava a se acomodarem ao ritmo insistente do trem; e silenciosamente, a cada quatro segundos, os postes do telégrafo continham as notas

galopantes da música entre compassos pontuais. (JOYCE, 2016, p.113).⁴³

No excerto, há a descrição da gélida brisa e dos objetos, porém de nenhum ser animado, o que poderia render uma classificação da narrativa como objetiva. Entretanto, diante do que vê, o personagem tem uma epifania de os postes estarem formando uma pauta musical, na qual ele se insere. Nessa breve citação, tem-se o que o romance, em um todo, faz: criando um efeito de realidade a partir da musicalidade, chama a atenção do leitor para a sinfonia existente na sucessão de experiências da vida:

A nossa consciência não passa por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores. Não poderíamos ouvir uma sinfonia ou melodia como uma totalidade coerente e significativa se os sons anteriores não se integrassem, continuamente num padrão total, que por sua vez nos impõe certas expectativas e tensões dirigidas para o futuro musical. Em cada instante, a nossa consciência é uma totalidade que engloba, como atualidade presente, o passado e, além disso, o futuro, como um horizonte de possibilidades e expectativas. (ROSENFELD, 1996, p. 82).

A musicalidade do romance de Joyce tem precedentes nas inovações do Realismo de Flaubert:

With Balzac, the change of tempo has an active and documentary character. Flaubert was the first novelist to free this change from all parasitic growths of historical scavenging. He treated in terms of music. Nobody before him had ever done that. (PROUST citado em GENETTE, 1980, p. 155).

Essa é mais uma das explicações para o fato de o estilo de Flaubert - assim como o de Joyce, do qual ele é precursor - produzir um maior efeito de realidade que o balzaquiano. A totalidade, para Balzac, poderia ser obtida por uma junção de fragmentos, ao passo que, em Flaubert e em Joyce, tem-se uma totalidade pela sucessão de momentos. Ao invés de um mosaico de espelhos, tem-se uma partitura musical; ao invés de um leitor que se mira em um espelho, tem-se um leitor que lê e executa uma partitura, tendo de estar atento aos *ritornellos* e ao *segno*. Isso explica o porquê de a apreensão de *Madame Bovary* e *Um Retrato do Artista quando Jovem*

⁴³ The chilly morning breeze crept through the chink of the carriage door to his heet, and ended in a trail of foolish words which he made to fit the insistent rhythm of the train; and silently, at intervals of four seconds, the telegraphpoles held the galloping notes of the music between punctual bars. (JOYCE, 1963, p. 118).

exigirem não só leituras atentas, mas releituras, para que os elementos de repetição e suas funções sejam percebidos. É o que explica Kenner:

The demands Joyce makes on the reader would be impossible ones if the reader did not have his hands on the book, in which he can turn to and fro at his pleasure. (KENNER, 2005, p. 34).⁴⁴

Barthes (2012), em seu texto *Efeito de Real*, apresenta que alguns objetos detalhadamente descritos nos textos de Flaubert estão lá apenas para afirmar que o cenário é real. Rancière (2017) discorda:

Os críticos progressistas do século seguinte reconhecerão, naturalmente, nesse reino das imagens imóveis a expressão da reificação capitalista. Mas esses “quadros” não são imagens e eles não são imóveis. É por meio de diferenças, deslocamentos e condensações de intensidades que o mundo exterior penetra as almas e estas fabricam seu mundo vivido. [...] Mas ele foi primeiramente a nova música da distinção entre o ordinário e o extraordinário que coloca em uma mesma tonalidade a vida das criadas do interior e a das grandes mulheres da capital, a música que exprime a capacidade de qualquer um de sentir qualquer forma de experiência sensível. (RANCIÈRE, 2017, p. 29)

De fato, os objetos que aparentam ter sido apresentados nos romances de Flaubert e Joyce para efeito de verossimilhança, têm uma outra função no texto. Genette os chama de “insignificant seeds”⁴⁵, as quais são quase imperceptíveis e cuja importância só pode ser compreendida mais tarde e retrospectivamente. (GENETTE, 1980, p. 76).

Peter Brooks atenta-se à importância das repetições para o enredo:

all the mnemonic elements of literature and indeed most of its tropes are in some manner repetitions that take us back in the text, that allow the ear, the eye, the mind to make connections, conscious or unconscious, between different textual moments, to see past and present related and as establishing a future that will be noticeable as some variation in the pattern. [...] Narrative, we have seen, must ever present itself as a repetition of events that have already happened, and within this postulate of a generalized repetition it must make use of specific, perceptible repetitions in order to create plot, that is, to show us a significant interconnection of events. An event gains meaning by its repetitions, which is both the recall of an earlier moment and a variation of it: the concept of repetition hovers ambiguously between

⁴⁴ As demandas que Joyce faz ao seu leitor são impossíveis se o leitor não tiver o livro em mãos, o qual ele possa virar pra frente e pra cá a seu gosto. (Tradução minha).

⁴⁵ Sementes insignificantes. (Tradução minha).

the idea of reproduction and that of change, forward and backward movement. (BROOKS, 1992, p. 99-100).⁴⁶

Sobre isso, vale uma ressalva importante. Como já visto neste mesmo capítulo, as figuras de linguagem predominantes em Flaubert e Joyce se diferem. Isso resulta, também, em uma diferente organização dos enredos. Consideremos outra citação de Peter Brooks:

Yet it is equally apparent that the key figure of narrative must in some sense be not metaphor but metonymy: the figure of contiguity and combination, of the syntagmatic relation. The description of narrative needs metonymy as the figure of linkage in the signifying chain: precedence and consequence, the movement from one detail to another, the movement *toward* totalization under the mandate of desire. (BROOKS, 1992, p. 91).⁴⁷

Brooks destaca a função das metonímias de criar essas sequências de acontecimentos em cadeia. A prevalência das metáforas em Joyce, ao invés das metonímias, marca um romance em que não há essas sequências: a cada capítulo, tem-se início uma narrativa de um período da vida de Stephen Dedalus, e cada capítulo tende a ter um fim com uma epifania. Em Flaubert, como o próprio Proust destaca, (PROUST citado em ECO, 1994, p. 63) , os capítulos são finalizados com um “espaço em branco”, criando um grande vazio. Todavia, no capítulo seguinte,

⁴⁶ Todos os elementos mnemônicos da literatura e de fato a maioria dos seus tropos são de alguma forma repetições que nos levam de volta ao texto, que permitem que o ouvido, o olho e a mente façam conexões, conscientes ou inconscientes, entre os diferentes momentos textuais, para ver o passado e o presente relacionados, como que estabelecendo um futuro que será noticiável como uma variação padronizada. [...] A narrativa, nós já vimos, deve se apresentar, ela mesma, como uma repetição de eventos que já aconteceram e, com essa premissa de uma repetição generalizada, ela deve fazer uso de repetições específicas, perceptíveis para criar o enredo, isso é, para mostrar a interconecção significativa dos eventos. Um evento ganha significado por suas repetições, que são tanto uma chamada de um momento anterior quanto a variação dele: o conceito de repetição paira ambigualmente entre a ideia de reprodução e a de mudança, em movimentos de avanço e recuo. (Tradução minha).

⁴⁷ Contudo é igualmente aparente que a figura chave da narrativa pode, em algum sentido, ser não a metáfora mas a metonímia: a figura de contiguidade e combinação, da relação sintagmática. A descrição da narrativa precisa da metonímia como figura de ligação de uma corrente significativa: precedência e consequência, o movimento de um detalhe a outro, o movimento *em direção* à totalização sob o mandato do desejo. (Tradução minha).

Figura 10: *Joyce*. (SEGABINAZZI, 2019).

Técnica mista

36cm x 55 cm. ⁴⁸



⁴⁸ Disponível no acervo pessoal do artista.

Flaubert dá continuidade ao enredo de forma linear, com fatos que sucedem os apresentados no capítulo anterior. “Cada fase da história está firmemente dirigida para a que se lhe segue na ordem exata.” (LUBBOCK, 1976, p. 52). Joyce, por sua vez, não inicia um capítulo com a continuidade do anterior, mas um capítulo com a narrativa de um outro acontecimento que culminará em uma epifania do seu protagonista. “Epiphany redeems the meaninglessness of the past, revealing that Stephen’s youth had always had a secret aim – the discovery of an artist’s ‘soul’ – and that it has finally achieved it. (MORETTI, 2000, p. 241)⁴⁹.

As características dos romances modernistas abordadas até então podem ser encontradas em Flaubert. Entretanto, a função das epifanias na obra de Joyce aponta para uma característica que difere o romance moderno do romance realista, entre os quais Flaubert está em uma transição: a formação do personagem. Os *Bildungsroman*, de Goethe a Balzac, apresentam os protagonistas em um processo de aprendizado, do qual o mundo é parte essencial. Inclusive, o final da jornada de crescimento de Rastignac em *O Pai Goriot* é marcada pela sua contemplação de Paris de um ponto acima da cidade:

Ficando só, Rastignac encaminhou-se para a parte alta do cemitério e de lá viu Paris, tortuosamente deitada ao longo das duas margens do Sena, onde as luzes começavam a brilhar. Seus olhos fixaram-se quase avidamente entre a coluna da praça Vendôme e a abóbada dos Inválidos, no ponto em que vivia aquela bela sociedade na qual quisera penetrar. Lançou àquela colmeia sussurrante um olhar que parecia sugar-lhe antecipadamente o mel e proferiu esta frase suprema:

-E agora, nós!

E como num primeiro ato de desafio à sociedade, Rastignac foi jantar à casa da Sra. De Nucingen. (BALZAC, 1949, p. 230).⁵⁰

⁴⁹ A epifania resgata a insignificância do passado, revelando que a juventude de Stephen sempre teve um objetivo secreto – o descobrimento de uma “alma’ de artista – e que foi finalmente alcançada. (Tradução minha).

⁵⁰ Rastignac, resté seul, fit quelques pas vers le haut du cimetière et vit Paris tortueusement couché le long des deux rives de la Seine, où commenlaient à briller les lumières. Ses yeux s’attachèrent et le dôme des Invalides, là où vivait ce beau monde dans lequel il avait voulu pénétrer. Il lança sur cette ruche bourdonnante un regard qui semblait par avance en pomper le miel, et dit ces mots grandioses : Anous deux maintenant.

Ao dizer: “Agora nós”, Rastignac abrange o mundo em sua formação. Em Joyce, ao contrário, tem-se um mundo indiferente ao desenvolvimento do protagonista. (MORETTI, 2000, p. 233).

Para evidenciar a mudança da temática do amadurecimento/crescimento em Joyce, Flaubert e Balzac, tomemos alguns trechos dos romances nos quais é apresentado o conceito de infância.

Em Balzac, em uma conversa entre Rastignac e sua parente distante, a qual estava magoada com a falta de sinceridade do seu amante, ela o faz a seguinte pergunta:

- Seria capaz de matar uma pessoa, por mim?
- Até duas! – replicou Eugênio.
- Criança! Sim, você é uma criança – disse ela, reprimindo as lágrimas.
- Você, sim, é capaz de amar sinceramente! (BALZAC, 1949, p. 66).⁵¹

A dama o chama de criança por ver nele uma inocência que chega a emocioná-la. A ideia de uma imaturidade está associada ao amor sincero e mesmo a uma submissão a outrem.

Posteriormente, em conversa com Vautrin, Rastignac é chamado de criança novamente:

- Não diga mais nada. Não quero ouvir mais nada, pois assim o senhor me faria duvidar de mim mesmo. Neste momento, o sentimento é toda a minha sabedoria.
- Como quiser, bela criança. Pensei que você fosse mais forte. – disse Vautrin.
- [...] Em duas palavras, esse bandido me disse mais coisa sobre a virtude do que me haviam dito os homens e os livros. (BALZAC, 1949, p. 100).⁵²

Et pour premier acte du défi qu’il portait à la société, Rastignac alla diner chez Mme de Nucingen. (BALZAC, 1939, p.254) .

⁵¹ -Vous tueriez quelque’un pour moir ?
-J’en tuerais deux, fit Eugène.
-Enfant ! Oui, vous êtes un enfant, di-elle en reprimant quelques larmes ; vous aimeriez sincèrement, vous !⁵¹ (BALZAC, 1939, p. 67).

⁵² Silence, monsieur, je ne veux pas en entendre davantage. Vous me feriez douter de moi-même. En ce moment, le sentiment est toute ma science.
-A votre aise, bel enfant. Je vous croyais plus fort, dit Vautrin ; [...]En deux mots ce brigand m’a dit plus de choses sur la vertu que ne m’en ont dit les hommes et les livres. (BALZAC, 1939, p. 105).

Ser criança, então, seria não duvidar das pessoas e não ser forte o suficiente para ouvir as verdades. Todavia, como já discutido, em Balzac a sabedoria adquirida em romances era válida para a formação de seus personagens, tanto que Rastignac coloca no mesmo patamar o conhecimento que ele havia adquirido com homens e com livros.

Em *Madame Bovary*, ao contrário, o conhecimento adquirido através das leituras de Emma é responsável não pela sua sabedoria, mas pelo seu fim trágico. Sendo um texto flaubertiano, não há uma classificação explícita de Emma como criança, mas isso se dá através do sorvete como um elemento de repetição que estabelece um espelhamento entre Emma e as figuras infantis do romance. No baile, em Vaubyessard, a protagonista aparece segurando um sorvete enquanto tem um devaneio, vendo os camponeses do lado de fora da festa. Ela tem dificuldades de fazer uma leitura do momento em função da proximidade entre os camponeses e os ilustres convidados, levando-a a não conseguir distinguir qual dos ambientes era parte do seu passado e qual é parte do seu presente:

Estava comendo, então, um sorvete de marasquino que segurava com a mão esquerda numa concha de prata dourada e semicerrava os olhos com a colher entre os dentes. Uma senhora, ao seu lado, deixou cair o leque, um cavalheiro passava. (FLAUBERT, 2009, p. 59).⁵³

O sorvete seria uma das “insignificant seeds” de Genette. Trata-se de uma prolepse de quando Emma conhece Léon e se apaixona por ele:

A sra. Bovary, à noite, não foi à casa dos vizinhos e, quando Charles saiu, quando se sentiu sozinha, o paralelo recomeçou na nitidez da sensação quase imediata e com esse prolongamento de perspectiva que a memória dá aos objetos. Olhando de seu leito o fogo claro que queimava, via ainda, como lá, Léon de pé, dobrando com uma mão seu bastão e segurando com a outra Athalie, que chupava tranquilamente um pedaço de sorvete. Ela o achava encantador; não podia desviar dele o olhar; (FLAUBERT, 2017, p. 194).⁵⁴

⁵³ Elle mangeait alors une glace au marasquin, qu'elle tenait de la main gauche dans un coquille de vermeil, et fermait à demi les yeux, la cuiller entre les dents. Une dame, près d'elle, aissa tomber son éventail. Un danseur passait. (FLAUBERT, 2006, p. 112).

⁵⁴ Madame Bovary, le soir, n'alla pas chez ses voisins, et, quand Charles fut parti, lorsqu'elle se sentit seule, e parallèle recommença dans la netteté d'une sensation presque immédiate et avec cet allongement de perspective que le souvenir donne aux objets. Regardant de son lit le feu clair qui brûlait, elle voyait encore, comme là-bas, Léon debout, faisant plier d'une main

Não coincidentemente, o sorvete na mão de uma criança aparece na descrição dos sentimentos de Emma por Léon. A apaixonada moça, em um espelhamento com a criança, não consegue desviar o olhar da cena, desejando ter uma proximidade maior com Léon.

Cena semelhante ocorre na despedida do rapaz, que decide se mudar para Paris. Apesar de Emma deixar claro que o marido está ausente, ao invés de beijar a mulher, ele beija a filha, Berthe. Mais uma vez, como nas cenas anteriores, há uma transferência da imagem de Emma à de uma criança:

Léon beijou-a várias vezes no pescoço.

-Adeus, pobre criança! Adeus, querida pequena, adeus!

(FLAUBERT, 2017, p. 213-4).⁵⁵

O desfecho do romance mostra que Emma não teve nenhum crescimento no decorrer das páginas. Todavia, não teve nenhum regresso, tendo sido tratada como criança tanto através da repetição da forma símile “sorvete” quanto através da confusão entre suas leituras e a realidade. Em *Um Retrato do Artista quando Jovem*, ocorre uma regressão do protagonista, que, quando criança, parece superior a Rastignac e a Emma, por saber distinguir romances e realidade:

Suas tardes eram livres; e ele as passava com uma tradução esfrangalhada de *O conde de Monte Cristo*. A figura daquele vingador das trevas representava em sua mente tudo o que tivesse ouvido ou deduzido na infância a respeito do que fosse estranho e terrível. À noite montava na mesa da sala de estar uma imagem da fabulosa caverna da ilha com decalques e flores de papel de seda colorido e tiras do papel prata ou ouro em que vem embalado o chocolate. Quando tinha desmontado esse cenário, cansado de seu brilho, vinha-lhe à mente a luminosa imagem de Marselha, de treliças ensolaradas, e de Mercedes. Perto de Blackrock, na estrada que leva às montanhas, ficava uma casinha caiada em cujo jardim cresciam muitas roseiras: e nessa casa, ele se dizia, morava uma outra Mercedes. Tanto no caminho de ida quanto no de volta para casa ele media a distância por esse marco: e em sua imaginação vivia uma longa sequência de aventuras, maravilhosas como as do próprio livro, em cuja parte final surgia uma imagem dele mesmo, já mais velho e

sa badine et tenant de l'autre Athalie, qui suçait tranquillement un morceau de glace. Elle le trouvait charmant; elle ne pouvait s'en détacher. (FLAUBERT, 2006, p. 167).

⁵⁵ Léon la baisa sur le cou à plusieurs reprises.
-Adieu, pauvre enfant ! adieu, chère petite, adieu !
(FLAUBERT, 2006, p. 184-5).

mais triste, num jardim enluarado com Mercedes que por tantos anos recusara seu amor, e com um gesto de recusa tristemente orgulhoso, dizendo:

- Madame, eu nunca como uvas moscatel. (JOYCE, 2016, p. 83-4).⁵⁶

Stephen, como leitor, tem muitas imaginações a partir de *O Conde de Monte Cristo*. Ele identifica o vingador, do livro, com as coisas terríveis que já ouvira e mesmo as aventuras ele transfere para sua imagem. Entretanto, o próprio personagem tem ciência de ser essa imaginação algo infantil, tanto que o fim do devaneio é sempre com a figura de si mesmo velho, o que mostra a tendência de Stephen a retornar à realidade após a leitura e não misturar vida e romance. Nessa cena, o protagonista de Joyce é criança pela idade, ao passo que os de *O Pai Goriot* e *Madame Bovary* o são pela interpretação que têm da vida e dos romances, uma vez que, no “mundo da criança não há distinção clara entre realidade e aparência.[...] Não existe divisão rígida entre fantasma e realidade, verdade e impostura.”. (GOMBRICH, 2007, p. 84). De fato, Emma, durante todo o romance, não consegue fazer essa distinção e Rastignac, no início, também não. Já Stephen o faz quando criança, mas não no fim de sua trajetória no romance.

If twentieth-century heroes are as a rule younger than their predecessors, this is so because, historically, the relevant symbolic process is no longer growth but regression. The adult world refuses to be a hospitable home for the subject? Then let childhood be it (MORETTI, 2000, p. 231).⁵⁷

⁵⁶His evenings were his own; and he pored over a ragged translation of *The count of Monte Cristo*. The figure of that dark avenger stood forth in his mind for whatever he had heard or divined in childhood of the strange and terrible. At night he built out of transfers and paper flowers and coloured tissue paper and wrapped. When he had broken up this scenery, weary of its tinsel, there would come to his mind the bright picture of Marseilles, of sunny trellises and of Mercedes.

Outside Blackrock, on the road that led to the mountains, stood a small whitewashed house in the garden of which grew many rose blushes: and this house, he told himself, another Mercedes lived. Both on the outward and on the homeward journey he measured distance by this landmark; and in his imaginations he lived through a long train of adventures, marvellous as those in the book itself, towards the close of which there appeared an image of himself, grown older and sadder, standing in a moonlit garden with Mercedes who had so many years before slighted his love, and with a sadly proud gesture of refusal, saying:

-Madam, I never eat muscatel grapes. (JOYCE, 1963, p. 98).

⁵⁷ Se os heróis do século vinte são como regra mais novos que os predecessores, isso é porque, historicamente, o processo simbólico relevante não é mais o crescimento mas uma regressão. O mundo adulto se recusa a ser um lar hospitalar para o sujeito? Então deixa que a infância seja. (Tradução minha).

A evolução do Stephen criança, no início do livro, para o final, se dá pelo abandono da visão eclesiástica. Stephen, porém, se desliga de qualquer outra visão, chegando, no final do livro, a um rompimento com o mundo. Após a epifania com a mulher à beira da praia, ele não mais depende da opinião de outrem para ver o mundo, mas baseia tudo em suas leituras e interpretações pessoais. Estranhamente, uma das últimas frases do romance anuncia o encontro com a vida, marcando um desfecho do romance que muito se aproxima a um início: “Bem-vinda, vida, sigo para encontrar pela milionésima vez a realidade da experiência e engendrar na forja de minha alma a consciência incriada de minha raça.” (JOYCE, 2016, p. 309).⁵⁸ A frase de Stephen combina mais com uma frase dita por Rastignac no início da sua jornada do que no final do romance balzaquiano. Assim, tanto o Stephen criança, do início do *Retrato*, quanto o Rastignac do final de *O Pai Goriot* são mais sábios que esse Stephen que diz “Bem-vinda, vida”. Já Emma Bovary não cresce, porém não regride, o que mostra que, neste aspecto, Flaubert se encontra no meio do caminho da transição do Realismo balzaquiano para o Modernismo joyceano.

Neste capítulo foram apresentadas características dos romances modernos que justificariam a associação de Flaubert à mesma série literária de Joyce, assim como características dos romances realistas que justificariam a associação de Flaubert à mesma série literária de Balzac. A conclusão é que Flaubert se encontra em uma transição entre Balzac e Joyce, se aproximando de Balzac pelas metonímias e pela organização sequencial do enredo. Flaubert é precursor de Joyce na profanação dos sentimentos antes divinizados, na apresentação da realidade como mutável e na destruição das barreiras entre classes sociais, tal como entre o sério e o burlesco. Contudo, o que mais aproxima Joyce e Flaubert é que ambos produziram seus romances-partituras, cujos protagonistas, feitos claves, determinam a leitura correta de todas as notas, cujos *ritornellos* exigem a repetição de um mesmo compasso e que, quando se pensa ter chegado ao fim, tem-se uma sinalização de que, para apreender a obra, com suas realidades e seus símbolos, o leitor deve voltar e reler; *dal segno al coda*.

⁵⁸ Welcome, o life ! I go to the encounter for the milionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race. (JOYCE, 2016, p. 252).

Capítulo III

Universos em miniatura

Mesmo sendo um universo em miniatura, nenhuma forma particular contém em si todo o universo. Aliás, ela é simbólica justamente porque, embora particular, contém em si um universal, e não apenas remete ou faz referência a um universal. Cada forma é uma particularização do tipo, do protótipo ou arquétipo, da forma ou Idéia. Isso não implica recaída no platonismo. Um ser vivo comporta partes em harmonia, mas essas partes não são elementos e sim funções. Caso se queira imaginar a planta ou o animal prototípico goethiano, um esquema geral deles (que não se encontra inteiramente em nenhum organismo singular, nem mesmo no homem), é preciso ter presente que eles existem como conjunto de órgãos ou funções. Cada espécie vegetal ou animal teria, ao menos em princípio, de possuir os mesmos órgãos que os outros mas distribuídos de maneira própria a cada um deles. Essa distribuição também se verificará quando se estabelecerem comparações não apenas entre espécies próximas, mas também entre espécies distantes e até mesmo entre reinos diferentes, se o observador for capaz de atentar não apenas para a figura exterior, mas para aquilo que permanece na metamorfose, isto é, a função.
(SUZUKI, 2005, p. 210).

Prosseguindo a discussão sobre Balzac, Flaubert e Joyce, cabe, agora, analisar os romances *O Pai Goriot*, *Madame Bovary* e *Um Retrato do Artista quando Jovem*, usando a teoria do formalista russo Tynianov, de modo a evidenciar as formas símiles e comparar as funções em cada romance.

3.1- Formas símiles em Balzac e Flaubert

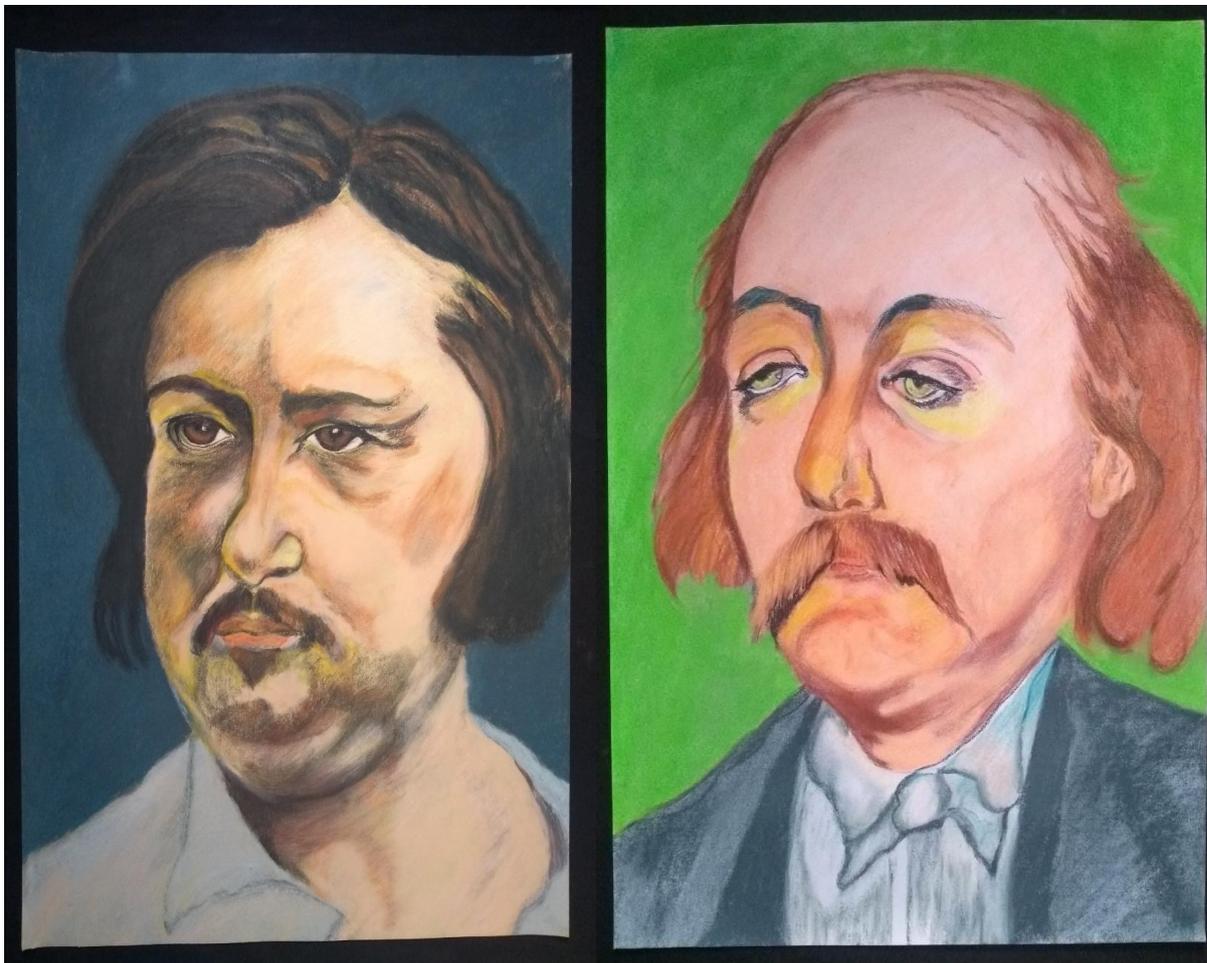


Figura 11: *Balzac*. (SEGABINAZZI, 2019)

Pastel seco sobre papel
55 x 73 cm.⁵⁹

Figura 12: *Flaubert* (SEGABINAZZI, 2019).

Pastel seco sobre papel.
48 cm x 67 cm.⁶⁰

⁵⁹ Disponível no acervo pessoal do artista.

⁶⁰ Disponível no acervo pessoal do artista.

Nos romances *O Pai Goriot* e *Madame Bovary*, foram encontradas as formas símile “baile” e “rendimento nos estudos”. Analiso, a seguir, as diferenças e semelhanças de função, tendo como embasamento teórico o formalismo russo de Tynianov.

3.1.1 – Formas símile: baile.

Comparo, primeiramente, duas formas semelhantes: a descrição de um baile na França da segunda metade do século XIX, que assume funções diferentes em Balzac e em Flaubert. A primeira descrição está no romance balzaquiano *O Pai Goriot*. A narrativa do baile ao qual Rastignac vai, a convite da Sra. De Beauseant, começa momentos após o baile e não durante o evento: “Alguns dias mais tarde, Eugênio, voltando do baile da Sra. De Beauseant, entrou em casa por volta das duas horas da madrugada,” (BALZAC, 1952, p. 37).⁶¹

Em seguida, Balzac dispensa um parágrafo na narrativa das atividades ordinárias de Rastignac: a entrada na pensão, a subida ao quarto, a troca das roupas de baile pelas de dormir. Destaca que o jovem ficou pensativo e, só então, começa, de fato, a narrativa propriamente do baile, pela reflexão sobre a notoriedade da anfitriã da festa, a Viscondessa de Beauséant, na sociedade francesa e sobre as possibilidades que Rastignac teria em decorrência do contato com ela:

Acabara de reconhecer na Viscondessa de Beauseant uma das mulheres mais em evidência em Paris e cuja casa passava por ser a mais agradável do faubourg Saint-Germain. Era ela, além disso, pelo nome e pela fortuna, uma das sumidades da sociedade aristocrática. Graças à tia de Marcillac, o pobre estudante fora bem recebido naquela casa, sem conhecer o alcance desse favor. Ser admitido nesses salões dourados equivalia a um título de alta nobreza. (BALZAC, 1952, p. 38).⁶²

⁶¹ Quelques jours plus tard, Eugène, après être allé au bal de Mme de Beauséant, rentra vers deux heures dans la nuit. (BALZAC, 1939, p. 34).

⁶² Il venait de reconnaître en Mme la vicomtesse de Beauséant d'une des reines de la mode à Paris, et dont la maison passait pour être la plus agréable du faubourg Saint-Germain. Elle était d'ailleurs, et par son mom et par sa fortune, l'une des sommités du monde aristocratique. Grâce à sa tante de Marcillac, le pauvre étudiant avait été bien reçu dans cette maison, sans connaître l'étendue de cette faveur. Etre admis dans ces salons dorés équivalait à un brevet de haute noblesse. (BALZAC, 1939, p. 34).

Em seguida, o narrador, ainda nos pensamentos de Rastignac, descreve a mulher que mais o atraiu no baile, a Condessa Anastácia de Restaud. A descrição é predominantemente física. É relatada, então, a conquista de Rastignac em tê-la tido como companheira de dança e sua impetuosidade ao declarar o desejo de revê-la:

Para Rastignac, porém, a senhora de Restaud foi a mulher desejável. Conseguiu incluir-se na lista de cavalheiros inscritos no seu leque e pudera falar-lhe durante a primeira contradança.

-Onde poderei encontrá-la de novo? – perguntara-lhe bruscamente, com essa violência de paixão que tanto agrada às mulheres.

- No Bosque, nos Bouffons, em minha casa, em toda a parte. E o venturoso meridional apressara-se em ligar-se à deliciosa condessa, tanto quanto possível a um rapaz ligar-se a uma senhora durante uma contradança e uma valsa. Declarando-se primo da Sra. De Beauséant⁶³, foi convidado por aquela senhora, que ele tomou por uma fidalga, adquiriu o direito de frequentar-lhe a casa. Pelo último sorriso que ela lhe dirigiu, deduziu que devia visitá-la. (BALZAC, 1952, p. 38).

Em seguida, tem-se a menção de diversos convidados, por nome e sobrenome. Balzac, então, adentra os efeitos que aquelas figuras causaram em seu personagem

Ser jovem, ter sede da sociedade, ter fome duma mulher e ver abrirem-se para si duas casas! [...] Mergulhar num relance nos salões de Paris e sentir-se bastante belo para encontrar neles auxílio e proteção num coração de mulher! Sentir-se suficientemente ambicioso para dar um pontapé na corda tensa sobre a qual é preciso caminhar com segurança do funâmbulo que não cai e ter como maromba uma mulher encantadora! (BALZAC, 1952, p. 39).⁶⁴

⁶³ Mais, pour Rastignac, Mme Anastasie de Restaud fut la femme désirable. Il s'était ménagé deux tours dans la liste des cavaliers écrite sur l'éventail, et avait pu lui parler pendant la première contredanse. – Ou vous rencontrer désormais, madame ? lui avait-il dit brusquement avec cette force de passion qui plaît tant aux femmes, - Mais, dit-elle, au Bois, aux Bouffons chez moi, partout. Et l'aventureux Méridional s'était empressé de se lier avec cette délicieuse comtesse autant qu'un jeune homme peut se lier avec une femme pendant une contredanse et une valse. En sedisant cousin de Mme de Beauséant, il fut invité par cette femme qu'il prit pour une grande dame et eut ses entrées chez elle. Au dernier sourire qu'elle lui jeta, Rastignac crut sa visite nécessaire. (BALZAC, 1939, p. 35).

⁶⁴ Etre jeune, avoir soif du monde, avoir faim d'une femme, et voir s'ouvrir pour soi deux maisons, [...] plonger un regard dans les salons de Paris en enfilade, et se croire assez joli garçon pour y trouver aide et protection dans ou coeur de femme ! se sentir assez ambitieux pour donner un superbe coup de pied à la corde roide sur laquelle il faut marcher avec

Trata-se de um baile em que Rastignac conheceu uma mulher que lhe chamou a atenção, na qual viu uma possibilidade de mudança da sua condição. A descrição física da mulher é detalhada, os integrantes do baile são nomeados, mas o auge da narrativa são as explicações do narrador sobre a importância do baile para o jovem personagem.

A segunda descrição, com a qual combina a supracitada, está em *Madame Bovary*, de Flaubert. A forma, também, é a de um baile em que Madame Bovary dança com uma figura que lhe faz enxergar possibilidades de uma vida melhor, assim como se deu com Rastignac. O baile toma lugar na casa do Marquês d'Andervilles, um candidato à política de Vaubyessard. A descrição começa em um novo capítulo do livro. O sujeito da primeira oração (o palácio) é inanimado e rodeado de uma quantidade considerável de adjuntos adnominais: "O palácio, de construção moderna, à italiana, com duas alas salientes e três escadarias, surgia do meio de um extenso prado," (FLAUBERT, 1979, p. 40).⁶⁵

O parágrafo inteiro é construído de duas frases apenas, porém longas e com descrições minuciosas da paisagem que quem chegava podia contemplar, enquanto a charrete se aproximava do destino. Após Emma e o marido descerem da charrete, começa outra descrição espacial minuciosa: agora, do interior do palácio. Estando Emma diante de alguns quadros, ela lê uma sequência de nomes das figuras ali retratadas, assim como a data e o modo de falecimento. Vale a comparação com o trecho de *O Pai Goriot* em que são nomeadas as figuras importantes de Paris que se encontravam no salão do baile que Rastignac esteve. No romance de Balzac, essa nomeação ocupa o final da narrativa do evento, assegurando ao leitor a ciência do requinte do baile a partir dos nomes citados. Já no romance de Flaubert, logo no segundo parágrafo são mencionados os nomes a partir dos quais a protagonista deduzirá a importância do local em que se encontra. Todavia, não são pessoas vivas,

l'assurance du sauteur qui ne tombera pas, et avoir trouvé dans une charmante femme le meilleur des balancier ! (BALZAC, 1939, p. 35-6).

⁶⁵ Le château, de construction moderne, à l'italienne, avc deux ailes avançant et trois perrons, se déployait au bas d'une immense pelouse (FLAUBERT, 2006, p. 106).

como as do baile da Senhora de Beauséant, mas sim, mortas há tempos e já com a fama eternizada em quadros, ou seja, objetos inanimados.

Adiante no texto flaubertiano, a dança com alguém notável que vimos em Balzac se repete, porém, com outra função. Emma é tomada para dançar por um visconde cujos nome e sobrenome não são mencionados:

Entretanto, um dos valsantes, a quem chamavam familiarmente de visconde, e cujo colete muito aberto parecia ter sido moldado no seu próprio peito, foi pela segunda vez convidar a Sra. Bovary afirmando-lhe que a guiaria e que ela havia de sair-se bem. (FLAUBERT, 1979, p. 44).⁶⁶

A descrição do colete moldado ao corpo é um recurso metonímico para caracterizar o personagem como atraente, ou seja, o oposto direto de Charles Bovary. Essa oposição é criada por, anteriormente no mesmo capítulo, ter havido a descrição do marido de Emma simplesmente por: “As calças de Carlos estavam-lhe apertadas na barriga.” (FLAUBERT, 1979, p. 44).⁶⁷ Dessa forma, Flaubert utiliza algo inanimado (a roupa), para empregar a sinédoque que estabelece essa relação de oposição entre as personagens, a qual é confirmada no parágrafo seguinte, com a narrativa da dança entre madame Bovary e o visconde:

Começaram lentamente, e depois mais rápido. Giravam; tudo girava em torno deles: os candeeiros, os móveis, as paredes e o sobrado, como um disco sobre um eixo. Junto das portas, o vestido de Ema colava-se pela orla à calça do par; as pernas de ambos cruzavam-se reciprocamente; ele baixava o olhar para ela, ela erguia o olhar para ele; cheia de languidez, parou. Recomeçaram e, com um movimento mais rápido, o visconde, arrebatando-a, desapareceu com ela até o fim da galeria, onde Ema, ofegante, esteve a ponto de cair, pelo que, por um momento, apoiou a cabeça mais calmamente, reconduziu-a ao seu lugar; Ema então se inclinou para a parede e pôs a mão diante dos olhos. (FLAUBERT, 1979, p. 44).⁶⁸

⁶⁶ Cependant, un des valseurs qu'on appelait familièrement *Vicomte*, dont le gilet très ouvert semblait moulé sur la poitrine, vint une seconde fois encore inviter madame Bovary, l'assurant qu'il la guiderait et qu'elle s'en tirerait bien. (FLAUBERT, 2006, p. 113).

⁶⁷ Le pantalon de Charles le serrait au ventre. (FLAUBERT, 2006, p. 109).

⁶⁸ Ils commencèrent lentement, puis allèrent plus vite. Ils tournaient : tout tournait autour d'eux, les lampes, les meubles, les lambris, et le parquet, comme un disque sur un pivot. En passant auprès des portes, la robe d'Emma, par le bas, s'écriflait a pantalon ; leurs jambes entraient l'une dans l'autre ; il baissait ses regards vers elle, elle levait les siens vers lui ; une torpeur la prenait, elle s'arrêta . Ils repartirent ; et, d'un mouvement plus rapide, le Vicomte, l'entraînant, disparut avec elle jusqu'au bout de la galerie, où haletante, elle faillit tomber, et, un instant, s'appuya la tête sur sa poitrine. Et uis, tournant toujours, mais plus doucement, il la reconduisit

A dança de Rastignac com a senhora de Restaud, nas páginas balzaquianas se limitou a um diálogo entre os valsantes, após já ter sido dito, pelo narrador, que o jovem estudante reconheceu nela uma esperança de alcançar suas ambições. Já em Flaubert, apenas pela descrição da roupa e do ritmo da dança é que se sabe que o visconde é exatamente o que Emma anseia para sua vida, entretanto, não há, pelo narrador, uma explicitação do pensamento da jovem, nem sequer há um diálogo entre eles; entende-se, apenas, que a descrição do colete, em oposição às calças apertadas de Charles assim como as variações do ritmo da dança eram o que faltavam na monótona vida conjugal de madame Bovary. Até mesmo os objetos inanimados (os candeeiros, os móveis, as paredes e o sobrado) que, descritos ao longo do romance, geralmente reforçam quão parada era a vida de Emma, nesse parágrafo estão como sujeito do verbo “giravam” e assumem o papel de enfatizar a presença de um movimento atípico na vida da moça. Há, também, uma referência à reciprocidade dos movimentos das pernas de ambos. Não coincidentemente, três parágrafos depois, é narrado que Charles Bovary estava com as pernas cansadas simplesmente por ter estado em pé, o que indica que há, no marido, uma inércia não compatível com as expectativas da esposa.

Fica evidenciado, assim, que as formas símiles “baile”, têm funções bem diferentes em Balzac e em Flaubert.

3.1.2 – Formas símiles: rendimento nos estudos

Em *O Pai Goriot*, a cena ocorre após Rastignac perceber que, para alcançar a posição almejada na sociedade parisiense, deveria ter um gasto inicial com roupas que possibilitassem a ele frequentar os bons eventos da cidade. O rapaz se sente mal, porém determinado a obter dinheiro das senhoras parisienses:

Alguns dias depois, Eugênio foi à casa da Sra. De Restaud e não foi recebido. Três vezes voltou lá e três vezes também encontrou a porta fechada, embora chegasse em que o Conde Máximo de Trailles não estava lá. A viscondessa tinha razão. O estudante não estudou mais. Ia às aulas para responder à chamada e, uma vez atestada a presença, retirava-se. Raciocinara como a maioria dos estudantes.

à sa lace ; elle se renversa contre la muraille et mit la main devant ses yeux. (FLAUBERT, 2006, p.113).

Deixaria o estudo para a época dos exames. Acumularia as matrículas do segundo e do terceiro ano e depois estudaria seriamente todo o Direito, duma só vez, à última hora. Dispunha, assim, de quinze meses de folga para navegar no oceano de Paris, entregar-se ao tráfico de mulheres ou pescar a fortuna. (BALZAC, 1949, p. 78).⁶⁹

Em *Madame Bovary*, o contexto é a juventude de Charles Bovary, quando ele, um aluno mediano de Medicina, também se sente insatisfeito com a vida atual:

Nas belas noites de verão, na hora em que as ruas mornas estão vazias, quando as criadas jogam peteca diante das portas, ele abria a janela e se acotovelava. O rio, que faz dessa parte do bairro uma ignóbil pequena Veneza, corria lá abaixo dele, amarelo, violeta ou azul, entre as pontes e suas grades. Operários, agachados à beira dele, lavavam os braços na água. Sobre jiraus partindo do alto dos sótãos, chumaços de algodão secavam ao ar livre. À frente, além dos telhados, o grande céu puro se estendia, com o sol vermelho se pondo. Como devia estar gostoso lá longe! Que frescor sob o bosque de faias! E ele abria as narinas para aspirar os bons cheiros do campo que não chegavam até ele.

Emagreceu. O seu perfil ficou mais longo e o rosto assumiu uma espécie de expressão dolente que o tornou quase interessante.

Naturalmente, por indiferença, veio a desligar-se de todas as resoluções que havia tomado. Uma vez, faltou à visita, no dia seguinte ao curso, e, saboreando a preguiça, pouco a pouco, não voltou mais lá.

Adquiriu o hábito de ir ao cabaré, com a paixão dos dominós. Fechar-se, à noite, num imóvel público imundo, para aí bater sobre mesas de mármore ossinhos de carneiro marcados com pontos pretos, parecia-lhe um ato precioso de liberdade, que lhe levantava a estima em relação a si próprio. Era como a iniciação ao mundo, o acesso a prazeres proibidos; e, ao entrar, colocava a mão no puxador da porta com uma alegria quase sensual. Então, muitas coisas comprimidas nele se dilataram; decorou algumas trovas que cantava nas boas-vindas, entusiasmou-se por Béranger, aprendeu a fazer ponche e conheceu enfim o amor.

Graças a esses trabalhos preparatórios, fracassou completamente o exame de oficial de saúde. (FLAUBERT, 2017, p. 85-6).⁷⁰

⁶⁹ Quelques jours après, Eugène alla chez Mme de Restaud et n'y fut pas reçu. Trois fois il y retourna, trois fois encore il trouva la porte close, quoiqu'il se présentât à des heures où le comte Marime de Trailles n'y était pas.. La vicomtesse avait-eu raison. L'étudiant n'étudia plus. Il allait aux Cours pour y répondre à l'appel, et quando il avait attesté sa présence, il décampait. Il s'était fait le raisonnement que se font la plupart des étudiants. Il réservait ses études pour le moment où il s'agirait de passer ses examens ; el avai résulo d'entasser ses inscriptions de seconde et de troisième année, puis d'apprendre le Droit sérieusement et d'un seul coup au dernier momento. Il avait ainsi quinze mois de loisir pour naviguer sur l'océan de Paris, pour s'y livrer à la traite des femme ou y pêcher la fortune. (BALZAC, 1939, p. 80-1).

⁷⁰ Dans les beaux soirs d'été, à l'heure où les rues tièdes sont vides, quand les servants jouent au volant sur le seuil des portes, il ouvrait sa fenêtre et s'accoudait. La rivière, qui fait de ce quartier de Rouen comme une ignoble petite Venise, coulait en bas, sous lui, jaune, iolette ou bleue entre ses ponts et ses grilles. Des ouvriers accroupis au bord, lavaient leurs brans dans

Tanto em Balzac quanto em Flaubert o personagem tem um momento que o leva a pensar em usar seu tempo de outro modo. Para Rastignac, o estopim foi pensar que precisava de obter dinheiro para se vestir mais adequadamente. Para Charles, foi olhar pela janela e ver uma realidade além da vida dele: o ambiente do campo. Em *Madame Bovary*, essa cena reúne elementos de repetição que reaparecerão ao longo do romance: os devaneios dos personagens quando acotovelados na janela, a falta de ação de Charles e a seu fracasso na Medicina.

Rastignac, ao diminuir a dedicação aos estudos, se move, vai a casas. A cena não marca uma falta de ação, mas um direcionamento de ação do personagem que, para obter dinheiro, opta não por estudar e pedir dinheiro à família, mas por ir atrás das senhoras de Paris.

A análise das formas símile em Balzac e em Flaubert permite a conclusão de que eles têm funções diferentes, visto que as cenas, em Balzac, não apresentam nenhum elemento que se repetirá ao longo do romance.

l'eau. Sur des perches partant du haut des greniers, des écheveaux de coton séchaient à l'air. En face, au-delà des toits, le grand ciel pur s'étendait, avec le soleil rouge se couchant. Qu'il devait faire bon lánarines pour aspirer les bonnes adeurs de la campagne, qui ni venaient pas jusqu'à lui.

Il maigrit, sa taille s'allongea, et sa figure prit une sorte d'expression dolente qui la rendit presque intéressante.

Naturellement, par nonchalance, il en vint à se délier de toutes les résolutions qu'i s'était faites. Une fois, il manqua la visite, le lendemain son cours, et, savourant la paresse, peu è peu, n'y retourna plus.

Il prit l'hábitude du cabaret, avec la passion des dominons. S'enfermer chaque soir dans un sale aprttement public, pour y taper sur des tables de marbre de semblait un acte précieux de sa liberté, qui le rehaussait d'estime vis-à-vis de lui-même. C'était comme l'initiation au monde, l'accès des plaisirs défendus ; et, en entrant, il posait la main sur le bouton de la porte avec une joie presque sensuelle. Alors, beaucoup de choses comprimées en lui se dilatèrent ; il apprit par coeurs des couplets qu'il chantait aux bienvenues, s'enthousiasma pour Béranger, sut faire du punch et connut enfin l'amour.

Grâce À ces travaux préparatoires, il échoua complÈtement `son examen d'officier de santé. (FLAUBERT, 2006, p. 68).

3.2 – Formas símiles em Flaubert e Joyce

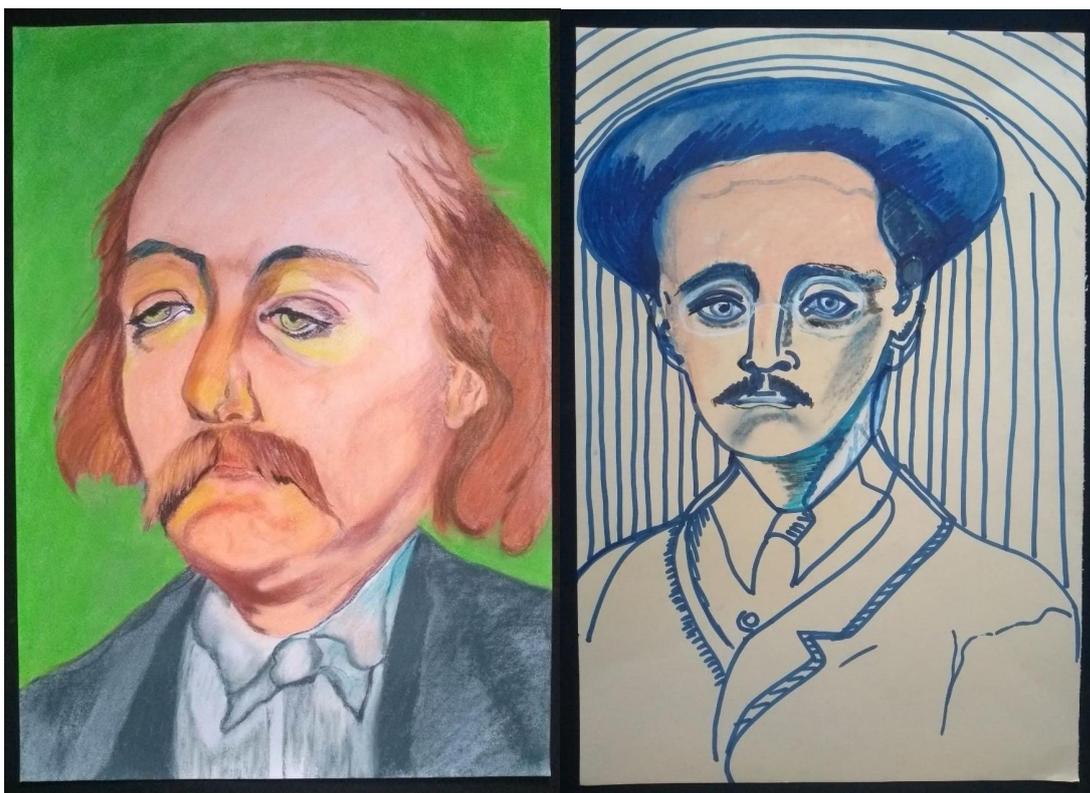


Figura 13: *Flaubert* (SEGABINAZZI, 2019)

Pastel seco sobre papel

48 cm x 67 cm.⁷¹

Figura 14: *Joyce*. (SEGABINAZZI, 2019).

Técnica mista

36cm x 55 cm. ⁷²

⁷¹ Disponível no acervo pessoal do artista.

⁷² Disponível no acervo pessoal do artista.

Nos romances *Madame Bovary* e *Um Retrato do Artista quando Jovem*, foram encontradas as formas símiles “sala de aula” e “cena de comunhão”. A seguir, analiso as semelhanças e diferenças de função entre elas, tendo como base a teoria do formalista russo Tynianov.

3.2.1 – Formas símiles: sala de aula

Em *Madame Bovary*, a cena é a de início do romance. O narrador é desconhecido, mas fica subentendido ser algum colega de classe. O narrador é atento ao novato, descrevendo-o pelos aspectos físicos:

Embora não fosse espadaúdo, a jaqueta verde de botões pretos, muito apertada nas ombreiras, devia incomodá-lo bastante. [...] As pernas, enfiadas em meias azuis, saíam-lhe dumas calças amareladas muito repuxadas pelos suspensórios. (FLAUBERT, 1979, p. 7).⁷³

Assim como descrito páginas depois na cena do baile, a roupa apertada de Charles já aparece logo quando ele ainda era um menino, sendo uma indicativa de uma temática recorrente no romance. O narrador, então, descreve o hábito que tinham de entrar na sala e jogar os bonés no chão:

Tínhamos o hábito de, quando entrávamos na classe, jogar os bonés no chão, para termos as mãos desimpedidas; era praxe jogá-los da soleira da porta ao banco, de modo a baterem na parede, levantando muita poeira; e aí é que estava a brincadeira.

Mas ou porque não tinha notado esse costume, ou porque não se atrevesse a adotá-lo, a lição terminou enquanto o novato ainda conservava o boné sobre os joelhos. O boné era uma dessas coisas complicadas, que reúnem elementos do chapéu de feltro, chapéu redondo, fez turco, gorro de peles, barrete de algodão (FLAUBERT, 1979, p. 10).

O motivo do costume de jogar os bonés era para ter as mãos desimpedidas. Esse impedimento das mãos de Charles é algo que reincide no romance, uma vez que as

⁷³ Quoi-qu'il ne fût pas large des épaule, son habit-veste de drap vert à boutons noirs devait le gêner [...] Ses jambes, en bas bleus, sortaient d'un pantalon jaunâtre très tiré par les bretelles. (FLAUBERT, 2006, p. 61).

mãos do médico claramente não são hábeis e desimpedidas como sua profissão exige.

Adiante na cena, o professor, notando o boné sobre as pernas do aluno novato, ordena que ele se levante:

-Levante-se – ordenou o professor.

Levantou-se; o boné caiu. A classe inteira pôs-se a rir.

Ele abaixou-se para erguê-lo. Um vizinho o fez cair com uma cotovelada, mas ele tornou a erguê-lo.

-Livre-se desse boné! - disse o professor, que era um homem espirituoso.

Houve uma explosão de riso entre os alunos, embaraçando o coitado de tal forma, que ele não sabia se segurava o boné, se o deixava no chão ou se o punha na cabeça. Afinal, sentou-se, pondo-o sobre os joelhos. (FLAUBERT, 1979, p. 10).⁷⁴

Charles não sabe o que fazer com o boné e opta por se sentar, ou seja, por permanecer em uma posição confortável, o que se repete mesmo na cena do baile de Vaubyessard, em que foi destacada sua falta de movimentação.

-Levante-se! – repetiu o professor – e diga-me o seu nome.

O novato articulou, com voz trêmula, um nome ininteligível.

- Diga de novo!

O mesmo murmúrio de sílabas, abafado pelas gargalhadas dos alunos.

- Mais alto! – gritou o professor. – Mais alto!

Tomando então uma resolução extrema, o novato abriu uma boca desmesurada e, como se chamasse alguém, lançou a plenos pulmões esta palavra: Carbovari.

Foi uma algazarra que explodiu de repente, num crescendo de gritos agudos (uivava-se, latia-se, sapateava-se, repetia-se: Carbovari!

⁷⁴ Levez-vous, dit le professeur.

Il se leva : sa casquette toba. Toute la classe se mit à rire.

Il se baissa pour la reprendre. Un voisin la fit tomber d'un coup de coude ; il la ramassa encore une fois.

-Débarrassez-vous donc de votre casque, dit le professeur, qui était un homme d'esprit.

Il y eut un rire éclatant des écoliers qui décontenança le pauvre garçon, si bien qu'il ne savait s'il fallait garder sa casquette à la main, la laisser par terre ou la mettre sur sa tête. Il se rassit et la posa sur ses genoux. (FLAUBERT, 2006, p. 62).

Carbovari!), que depois passou a ecoar em notas isoladas, dificilmente acalmadas; de vez em quando, subitamente, recomeçava numa fileira de bancos, reavivando-se aqui e ali, como uma bomba mal apagada.

Entretanto, sob uma chuva de castigos, pouco a pouco foi restabelecida a ordem na classe. O professor, tendo conseguido perceber o nome de Carlos Bovary, fazendo-o ditar, soletrar, reler, ordenou em seguida ao coitado que se fosse sentar no banco dos preguiçosos, ao pé da sua cadeira. O rapaz dispunha-se a obedecer, contudo hesitava.

- Que está procurando? – interpelou o professor.

- Meu bon... – tartamudeou o novato, lançando olhares inquietos à sua volta.

-Quinhentas frases à classe inteira.- bradou o mestre, sustando assim, como o *quos ego*, uma nova tormenta. – Fiquem quietos! – continuava, indignado, enxugando a testa com o lenço que acabava de tirar de dentro do gorro. – Quanto a você (e apontava o novato), copie-me vinte vezes o verbo *ridiculus sum.* (FLAUBERT, 1979, p. 10).⁷⁵

A cena é a de constrangimento diante de uma classe, quando Charles gagueja ao responder, tomado por timidez e por sua incapacidade de uma atitude. Contudo, a cena tem um significado muito além de uma descrição da humilhação do estudante: a função é a de apresentação das temáticas que reaparecem sutil e sinfonicamente durante todo o romance de Flaubert. A figura de Charles como burlesca reaparece nos diversos momentos em que a esposa se envergonha dele: “O boné é uma peça

⁷⁵ Levez-vous, reprint le professeur, et dites-moi votre nom.

Le *nouveau* articula, d'une voix bredouillante, un nom inintelligible.

-Répétez !

Le même bredouillement de syllabes se fit entendre, couvert par les huées de la classe.

-Plus haut ! cria la maître, plus haut !

Le *nouveau*, prenant alors une résolution extrême, ouvrit une bouche démesurée et lança à pleins poumons, comme pour appeler quelqu'un ce mot : *Charbovari*.

Ce fut un vacarme qui s'élança d'un bond, monta en *crescendo*, avec des éclats de voix aigus (on hurlait on aboyait, on trépignait, on répétait : *Charbovari ! Charbovari !*), puis que roula en notes isolées, se calmant à grand-peine, et parfois qui reprenait tout à coup sur la ligne d'un banc où saillissait encore çà et là, comme un pétard mal éteint, quelque rire étouffé.

Cependant, sous la pluie des pensum, l'ordre peu `peu se rétablit dans la classe, et le professeur, parvenu À saisir le nom de Charles Bovary, se l'étant fait dicter, épeler e relire, commanda tout de suite au pauvre diable d'aller s'asseoir sur le banc de paresse au pied de la chaire. Il se mit en mouvement, mais, avant de partir, hésite.

-Que cherchez-vous ? demanda le professeur.

-Mas cas..., fit timidement le *nouveau*, promenant autour de lui des regards inquiets.

-Cinq cents vers à toute la classe ! exclamé d'une voix furieuse, arrêta, comme le *Quos ego*, une bourrasque nouvelle. – restez donc tranquilles! continuait le professeur indigné, et, s'essuyant le front avec son mouchoir qu'il venait de prendre dans sa toque : Quant à vous, le *nouveau*, vous mecopierez vingt fois le verbe *ridiculus sum.*(FLAUBERT, 2006, p. 62-3).

patética e de mau gosto: simboliza toda a vida futura de Charles” (NABOKOV, 2015, p. 177). Menciono alguns trechos do romance em que os elementos dessa cena se repetem:

A primeira repetição da cena da sala de aula está no momento em que Charles Bovary e o senhor Rouault, pai de Emma têm uma conversa sobre a possibilidade do casamento da moça com o médico viúvo:

- Mestre Rouault – murmurou -, gostaria de lhe dizer algo.

Pararam. Charles ficou calado.

- Então me conte a sua história! Será que eu não sei tudo? – disse o velho Rouault, rindo suavemente.

-Seu Rouault..., seu Rouault... – balbuciou Charles.

-Eu não peço outra coisa – continuou o fazendeiro.

– Embora a menina pense como eu, é preciso pedir a sua opinião. (FLAUBERT, 2017, p. 102).⁷⁶

O diálogo muito se afasta de ser, de fato, um pedido de casamento, em função da fala incompleta de Charles, assim como na cena da sala de aula, em que ele mal consegue completar as palavras, emitindo apenas murmúrios. Não compartilhasse o senhor Rouault da mesma vontade, talvez o casamento nem se concretizasse, haja vista a incapacidade de Charles de se pronunciar com clareza sobre seu desejo.

Outro elemento de repetição da cena inicial aparece na cena do casamento, como mencionado em capítulo anterior:

O vestido de Emma, demasiado longo, arrastava um pouco por baixo; de vez em quando, ela parava para desenroscá-lo, e então, delicadamente, com os dedos nas luvas, retirava pedaços de mato com os pequenos ferrões dos cardos, enquanto Charles, com as mãos vazias, ficava esperando que ela terminasse. O pai Rouault, com um chapéu de seda novo na cabeça e os paramentos de seu terno preto

⁷⁶ -Maître Rouault, murmura-t-il, je voudrais bien vous dire quelque chose. Il s'arrêtaient. Charles se taisait.

-Mais contez-moi votre histoire! Est-ce que je ne sais pas tout ! dit le père Rouault, en riant doucement.

-Père Rouault...., père Rouault, babutia Charles.

-Moi, je ne demande pas mieux, continua le fermier. Quoique sans doute la petite soit de mon idée, il faut pourtant lui demander son avis. (FLAUBERT, 2006, p.84).

cobrindo-lhe as mãos até as unhas, dava o braço a madame Bovary mãe. (FLAUBERT, 2017, p. 106).⁷⁷

As roupas de todos, assim como as de Charles na cena inicial, estão mal ajustadas. Ao contrário da cena inicial, entretanto, as mãos de Charles estão desimpedidas, mas nem assim ele é capaz de agir com o que deveria, que seria ajudar a noiva a manter o vestido limpo.

Após o casamento, o narrador flaubertiano nos fornece a descrição da casa dos recém-casados:

A fachada de tijolos estava bem no alinhamento da rua, ou melhor, da estrada. Atrás da porta encontravam-se dependurados um casaco de gola estreita, uma rédea, um casquete de couro preto e, a um canto, no chão, um par de perneiras ainda coberta de lama seca. (FLAUBERT, 2017, p. 111).⁷⁸

A chegada de Emma na casa se dá com a percepção de que não apenas as roupas da festa de casamento estavam desajustadas, mas até mesmo os tijolos da fachada. Atrás da porta, reaparece um boné e, ao lado dele, a perneira no chão, cuja lama seca evidencia que a limpeza delas foi tão adiada a ponto de a sujeira ressecar.

No caminho para o baile em Vaubyessard, mais uma vez há elementos de repetição da cena de sala de aula:

Numa quarta-feira, às três horas, o sr. e a sra. Bovary, montados em sua charrete, partiram para Vaubyessard, com uma grande mala amarrada atrás e uma caixa de chapéus posta à frente do guarda-pó. Charles tinha, além disso, uma caixa de papelão entre as pernas. (FLAUBERT, 2017, p. 127).⁷⁹

⁷⁷ La robe d'Emma, trop longue, trainait un peu par lebas de temps á autre, elle s'arrÊtait pour la tirer, et alors délicatement, de ses doigts gantés, elle enlevait les heres rudes avec les peits dards des chardons, pendant que Charle, les mains vides, attendait qu'elle eût fini. Le père Rouault, u chapeau de soie neuf sur la tête et les parements de son habit noir lui couvrant les mains jusqu'aux ongles, donnait le bras à madame Bovary mère. (FLAUBERT, 2017, p. 87).

⁷⁸ La façade de briques était juste à l'alignement de la rue, ou de la route plutôt. Derrière la porte se trouvaient accrochés un manteau à peit collet, une bride, une casquette de cuir noir, et, dans un coins, à terre, une paire de houseaux encore couverts de boue sèche. (FLAUBERT, 2006, p. 91).

⁷⁹ Un mercredi, à trois heures, M. et Madame Bovary monté dans leur *boc*, partient pour la Vaubyessard, avec une grande malle attachée par-derrière et une boite à chapeau qui était posée devant le tablier. Charles avait, de plus, un carton entre les jambes. (FLAUBERT, 2006, p. 106).

A repetição é que Charles tem algo sobre as pernas, assim como na sala de aula, em que o boné, sobre suas pernas, o impedia de movimentar.

Porém, o elemento de repetição não se limita a Charles. Em Rouen, Emma Bovary conhece o jovem Léon, que, em uma primeira conversa, se mostra bem semelhante a ela: leitor de romances, apreciador das belas paisagens e locutor dos maiores clichés. Emma se apaixona por ele, o que é recíproco, mas o rapaz opta por se mudar da cidade ao invés de tentar concretizar seus desejos pela jovem senhora. Léon vai até a casa dos Bovary, para se despedir. Emma está sozinha e enfatiza a ausência do marido, mas o rapaz se contenta a, em uma transferência, beijar Berthe, a filha de Emma. Léon faz com Berthe o que gostaria de fazer com Emma:

Léon beijou-a várias vezes no pescoço.

-Adeus, pobre criança! Adeus, querida pequena, adeus!

E entregou-a à mãe.

-Leve-a – disse esta.

Ficaram a sós.

A sra. Bovary de costas, mantinha o rosto encostado na vidraça; Léon segurava o boné na mão e batia levemente com ele na coxa.

-Vai chover – disse Emma.

-Eu tenho um casaco – respondeu ele.

-Ah!

Ela se virou, com o queixo abaixado e a testa para a frente. A luz deslizava nela como sobre um mármore, até a curva das sobrancelhas, sem que se pudesse saber o que Emma olhava no horizonte nem o que pensava no fundo de si mesma. (FLAUBERT, 2017, p. 213-4).⁸⁰

Léon, assim como o menino Charles Bovary, segura um boné na mão e deixa de agir, ao contrário do esperado por Emma.

⁸⁰ Léon la baisa sur le cou à plusieurs reprises.

-Adieu, pauvre enfant ! adieu, chère petite, adieu !

Et il la remit à sa mère.

-Emmenez-la, dit celle-ci.

Ils restèrent seuls.

Madame Bovary, le dos tourné, avait la figure posée contre un carreau ; Léon tenait sa casquette à la main et la battait doucement le long de sa cuisse.

-Il va pleuvoir, dit Emma.

-J'ai un manteau, répondit-il.

-Ah !

Elle se détourna, le menton baissé et le front en avant. La lumière y glissait comme sur un marbre, jusqu'à la courbe des sourcils, sans que l'on pût savoir ce qu'Emma regardait à l'horizon ni ce qu'elle pensait au fond d'elle-même. (FLAUBERT, 2006, p. 184-5).

Em *Um retrato do artista quando jovem*, a cena de sala de aula é similar à de Charles menino: o tímido estudante do colégio de jesuítas, Stephen Dedalus, é o protagonista. Tem-se o início do episódio quando o prefeito de disciplina, após ter adentrado a sala disposto a fazer uso da palmatória e já ter se dirigido a um outro aluno, nota que Dedalus não está escrevendo:

-Você, garoto, quem é você?
O coração de Stephen deu um repentino salto.
- Dedalus, senhor.
-Por que é que você não está escrevendo, como os outros?
-Eu... os meus...
-E, de medo, não pôde falar.
-Por que é que ele não está escrevendo, Padre Arnall?
- Ele quebrou os óculos – disse o Padre Arnall – e eu o isentei de escrever a tarefa.
-Quebrou? Que é que eu estou ouvindo? Que história é essa? Como é mesmo o seu nome?
- Dedalus, senhor
-Saia pra cá, Dedalus. Seu trapaceirozinho preguiçoso. Estou vendo o fingimento na sua cara. Onde quebrou você os seus óculos?
Stephen tropeava no meio da sala, cego de medo e de atrapalhão.
-Onde foi que você quebrou os seus óculos? – tornou a perguntar o prefeito dos estudos.
- Na pista onde tem cinza, senhor.
-Olá! Na pista, hem? – exclamou o prefeito dos estudos. – Eu conheço essa manha.
Stephen ergueu os olhos com espanto e viu, por um instante, a cara macilenta e já avelhantada do Padre Dolan; uma cabeça raspada, cor de cera, com lanugens dos lados; os aros de aço dos seus óculos, e aqueles seus olhos sem cor olhando através dos vidros. Por que disse ele que conhecia aquela manha?
-Seu vadio, pequeno preguiçoso! – exclamou o prefeito dos estudos. – Quebrei os meus óculos! Já é muito velha essa manha! Ponha já a mão pra fora! (JOYCE, 1971, p. 48).⁸¹

⁸¹ -You, boy, who are you?

Stephen's heart jumped suddenly.

-Dedalus, sir.

Why are you not writing like the others?

-I...my...

He could not speak with fright.

-Why is he not writing, Father Arnall?

-He broke his glasses, said Father Arnall, and I exempted him from work.

-Broke? What is this I hear? What is this? Your name is? Said the prefect of studies.

-Dedalus, sir.

-Out here, Dedalus. Laze little schemer. I see schemer in your face. Where did you break your glasses?

Stephen, assim como Charles Bovary, assustou-se com o chamado da autoridade e mal conseguiu falar, deixando que padre Arnall respondesse, por ele, o questionamento do prefeito de disciplina. O fato de Stephen não conseguir ler sem auxílio de óculos indica sua incapacidade de ver as coisas por si só. Nessa idade, ele ainda não conseguia ver o mundo, julgar o que era puro ou impuro sem se pautar em sermões e ensinamentos dos padres; tanto que sequer responde à pergunta do prefeito: deixa que o padre Arnall responda. No momento em que tem início a punição com a palmatória, a narração é rica em metáforas relacionadas ao fogo, conforme se pode ler no trecho seguinte:

Stephen fechou os olhos e estendeu no ar a mão trêmula com a palma para cima. Sentiu o prefeito dos estudos tocá-la por um instante nos dedos, para esticá-la, e depois o roçar da manga da batina ao ser a palmatória erguida para bater. Uma pancada ardente, zunindo, ressoou como um pesado cair de madeira se quebrando, fazendo a sua mão trêmula revirar toda como uma folha ao fogo; e o som e a dor encheram-lhe os olhos de lágrimas escaldantes. Todo o seu corpo tremia de medo; o seu braço arriava e a sua mão entortada e lívida abanava como uma folha solta no ar. Um grito saltou-lhe aos lábios, pedindo para acabar. Mas, apesar de as lágrimas lhe encherem os olhos e os seus membros tremerem de dor e de medo, reprimiu as lágrimas quentes e o grito que lhe queimava a garganta.

- A outra mão! – berrou o prefeito dos estudos.

Stephen encolheu a mão direita crescida, inchada e trêmula, e estendeu a esquerda. A manga da batina sibilou outra vez quando a palmatória subiu; e uma pancada alta e uma dor de enlouquecer, dor forte, ardente e ecoante fez a sua mão contrair-se toda, com a palma e os dedos numa lívida e trêmula massa. O pranto escaldante rompeu-lhe dos olhos e, ardendo de vergonha, de desespero e de pavor, retirou a mão que dançava e, aterrorizado, rompeu num gemido de dor. O seu corpo sacudia todo num estertor de medo e, com vergonha e raiva, sentiu que o grito escaldante lhe subia da garganta e que as lágrimas de fogo lhe caíam dos olhos pelas faces quentes.

Stephen stumbled into the middle of the class, blinded by fear and haste.

-Where did you break your glasses? Repeated the prefect of studies.

-The cinderpath, sir.

-Hoho! The cinderpath! Cried the prefect of studies. I know that trick.

Stephen lifted his eyes in wonder and saw for a moment Father Dolan's whitegrey not young face, his badly whitegrey head with fluff at the sides of it, the steel rims of his spectacles and his nocoloured eyes looking through the glasses. Why did he say he knew that trick?

-Lazy idle little loafer cried the prefect of studies. Broke my glasses! An old schoolboy trick! Out with your hand this moment! (JOYCE, 1963, p. 87-8).

- Ajoelhe-se – gritou o prefeito dos estudos.

Stephen ajoelhou-se logo, comprimindo as mãos feridas no peito. Pensar nelas machucadas e inchadas, ardendo, o fez de súbito se sentir tão amargurado, com tanta pena delas, como se não fossem suas, e sim de uma pessoa de quem ele tivesse muito dó. E como se ajoelhasse, acalmando os últimos soluços de sua garganta e sentindo a dor ardida e crepitante ao apoiá-las nas ilhargas, ficou pensando como as estendera viradas para cima e como o prefeito dos estudos as pegara para lhes esticar os dedos trêmulos, e como aquelas duas massas inchadas e vermelhas de palmas e falanges haviam tremido no ar, sem socorro. (JOYCE, 1971, p. 48).⁸²

Em seguida à injustiça cometida pelo sacerdote, Stephen, incentivado pelos colegas, toma a decisão de contar ao reitor que foi punido injustamente por não fazer as atividades de latim:

Tinha chegado à porta e, virando rapidamente à esquerda, subiu a escadaria e, antes de poder conseguir se decidir a voltar, já tinha entrado no longo corredor escuro que levava ao castelo. E quando atravessava o limiar da porta do corredor ele viu, sem virar a cabeça para olhar, que todos os alunos passavam em fila olhando para ele.

Foi percorrendo o estreito corredor escuro, passando por portinhas que eram as portas dos quartos da comunidade. Olhou para frente e à direita e à esquerda no escuro e pensou que aquelas coisas deviam ser retratos. Estava escuro e em silêncio e seus olhos eram fracos e

⁸² Stephen closed his eyes and held out in the air his trembling hand with the palm upwards. He felt the prefect of studies touch it for a moment at the fingers to straighten it and then the swish of the sleeve of the soutane as the pandybat was lifted to strike. A hot burning stinging tingling blow like the loud crack of a broken stick made his trembling hand crumple together like a leaf in the fire: and at the sound and the pain scalding tears were driven into his eyes. His whole body was shaking with fright, his arm was shaking and his crumpled burning livid hand shook like a loose leaf in the air. A cry sprang to his lips, a prayer to be let off. But though the tars scalded his eyes and his limbs quivered with pain and fright he held back the hot tears and the cry that scalded his throat

-Other hand! shouted the prefect of studies.

Stephen drew back his maimed and quivering right arm and held out his left hand. The soutane sleeve swished again as the pandybat was lifted and a loud crashing sound and a fierce maddening tingling burning pain made his hand shrink together with the palms and fingers in a livid quivering mass. The scalding water burst forth from his eyes and, burning with shame and agony and fear, he drew back his shaking arm in terror and burst out into a whine of pain. His body shook with a palsy of fright and in shame and rage he felt the scalding cry come from his throat and the scalding tears falling of his eyes and down his flaming cheeks.

-Kneel down! Cried the prefect of studies.

Stephen knelt down quickly pressing his beaten hands to his sides. To think of them beaten and swollen with pain all in a moment made him feel so sorry for. And as he knelt, calming the last sobs in his throat and feeling the burning tingling pain pressed into his sides, he thought of the hands which he had held out in the air with the palms up and of the firm touch of the prefect of studies when he has steadied the shaking fingers and of the beaten swollen reddened mass of palm and fingers that shook helplessly in the air. (JOYCE, 1963, p. 88-9).

cansados de lágrimas então ele não conseguia enxergar. Mas pensou que eram retratos de santos e dos grandes da ordem que olhavam lá de cima para ele silentes enquanto ia passando: santo Inácio de Loyola segurando um livro aberto e apontando para as palavras *Ad majorem Dei gloriam* na página; São Francisco Xavier apontando para o peito; Lorenzo Ricci com o barrete na cabeça como um dos bedéis das linhas, os três padroeiros da juventude estudantil – santo Estanislau Kostka, são Luís de Gonzaga e o beato John Berchmans, todos com rostos jovens porque tinham morrido quando eram jovens, e o padre Peter Kenny sentado numa cadeira, enrolado numa grande capa. . (JOYCE, 2016, p. 74-5).⁸³

No momento de tomar uma decisão, Stephen tem dificuldades de enxergar. Os retratos dos santos na parede lembram os retratos das falecidas figuras renomadas na casa do marquês de Vaubyessard, em *Madame Bovary*, uma vez que objetos e não pessoas determinam a seriedade do local.

Essa temática da dificuldade da visão aparece nas primeiras páginas de *Um Retrato do Artista quando Jovem*. No início do romance, Stephen, ainda bem criança, diz que quando crescesse se casaria com Eileen, ao que a mãe exige que ele se desculpe. Então, tem-se a interferência da tia que ameaça: “Ahn! Se não pedir, as águias virão arrancar-lhe os olhos.” (JOYCE, 1971, p. 10).⁸⁴ Ou seja, uma das primeiras memórias do artista é a ameaça de perder a visão caso expressasse seus desejos, não coincidentemente, o desejo de se unir a uma menina, o que, posteriormente, se torna causa de seus medos de ser condenado ao inferno.

⁸³ He had reached out the door and, turning quickly up to the right, walked up the stairs; and before he could make up his mind to come back, he had entered the low dark narrow corridor that led to the castle. And as he crossed the threshold of the door of the corridor of the door of the corridor he saw, without turning his head to look, that all the fellows were looking after him as they went filing by.

He passed along the narrow dark corridor, passing little doors that were the doors of the community, He peered in front of him and right and left through the gloom and thought that those must be portraits. It was dark and silent and his eyes were weak and tired with tears so that he could not see. But he thought they were the portraits of the saints and great men of the order who were looking down on him silently as he passed: saint Ignatius Loyola holding an open book and pointing to the words *Ad Majorem Dei gloria*, in it, saint Francis Xavier pointing to his chest, Lorenzo Ricci with his biretta on his head like one of the prefects of the lines, the three patrons of holy youth, saint Stanislaus Kostka saint Aloysius Gonzaga and Blessed John Berchmans, all with young faces because they died when they were young, and Father Peter Kenny sitting in a chair wrapped in a big cloak. (JOYCE, 1963, p. 92).

⁸⁴ O, if not, the eagles will come and pull out his eyes” (JOYCE, 1963, p. 53).

Logo em seguida à memória sobre Eileen, tem-se a descrição de uma memória de um jogo em um pátio. “Sentia-se pequenino e fraco de corpo no meio daqueles brutos jogadores e os seus olhos lacrimejantes viam mal.” (JOYCE, 1971, p. 11).⁸⁵ Estando em meio a meninos que ele julgava superior a si, Stephen já sentia dificuldades de visão.

Em uma conversa entre Stephen, criança, e seus colegas da escola, os mesmos elementos aparecem:

Ele ficou sentado num canto da sala de jogos fingindo que estava acompanhando uma partida de dominó e uma ou duas vezes pôde ouvir por um instante a musiquinha do gás. O bedel estava à porta com uns meninos e o Simon Moonan estava atando as mangas falsas dele. Ele estava lhes dizendo alguma coisa de Tullabeg. Aí ele se afastou da porta e Wells foi até Stephen e disse:

-Diga, Dedalus, você beija a sua mãe antes de ir dormir?

Stephen respondeu.

-Beijo sim.

Wells se virou para os outros colegas e disse:

-Olha só, tem um sujeitinho aqui que diz que beija a mãe toda noite antes de ir dormir.

Os outros colegas pararam a partida e se viraram, rindo. Stephen enrubesceu diante dos olhos deles e disse:

- Não beijo não.

Wells disse:

-Olha só, tem um sujeitinho aqui que diz que não beija a mãe antes de ir dormir.

Eles todos riram de novo. Stephen tentou rir com eles. Sentia o corpo inteiro **quente** e perdido ao mesmo tempo. Qual era a resposta certa para aquela pergunta? Ele tinha dado duas e Wells ainda estava rindo. Mas o Wells devia saber a resposta certa, já que ele era da terceira de gramática. Ele tentou pensar na mãe do Wells, mas não tinha coragem de erguer os olhos para o rosto dele. Ele não gostava da cara do Wells. Foi o Wells quem deu um encontrão nele para ele cair na vala do pátio no dia anterior só porque ele não quis trocar a caixinha de rapé pela castanha da sorte do Wells [...] Ainda tentava pensar em qual seria a resposta certa. O certo era beijar a mãe ou não beijar mãe? O que um beijo significava? Você ergue o rosto desse jeito assim para dizer boa-noite e aí a mãe dele baixava o rosto. Era isso, um beijo. (JOYCE, 2016, p. 27-8)⁸⁶.

⁸⁵ He felt his body small and weak amid the throng of players and his eyes were weak and watery” (JOYCE, 1963, p. 54).

⁸⁶ He sat in a corner of the playroom pretending to watch a game of dominoes and once or twice he was able to hear for an instant the little song of the gas. The prefect was the door with some boys and Simon Moonan was knotting his false sleeves. He was telling them something about Tullabeg.

Then he went away from the door and Wells came over to Stephen and said:

-Tell us, Dedalus, do you kiss your mother before you go to bed?

A cena acima traz a mesma sensação de calor que Stephen sentiu na sala de aula, quando estava nervoso. Mais uma vez, o menino é motivo de risadas, mas não consegue erguer os olhos. Além disso, nesse período Stephen ainda depende da opinião de outrem para saber o que é certo ou errado, visto que fica em dúvida se deveria ou não beijar a mãe.

A primeira figura feminina que aparece no romance, Eileen, ainda muito criança, é mencionada pelo pequeno Stephen que logo já recebe uma ameaça de ter os olhos arrancados. Adiante no romance, em uma pequena festa à qual Stephen vai, surge outra figura feminina: Mercedes. A cena entre a menina e a protagonista se dá no trem:

Ele ouvia o que seus olhos lhe diziam por sob o capucho e soube que em algum passado obscuro, fosse em vida ou devaneio, já ouvira a história que eles contavam. Ele a via frisar suas vaidades, seu belo vestido e a faixa que o atava e suas longas meias negras, e soube que já cedera a ele mil vezes. E no entanto uma voz dentro dele falou mais alto que o barulho do coração dançarino, perguntando se ele aceitaria o presente dela, que apenas pedia que ele lhe mostrasse a mão. E ele lembrou do dia em que ele e Eileen ficaram espiando o terreno do hotel, vendo os garçons colocarem flâmulas no mastro da bandeira e o fox terrier que corria de uma hora para outra ela tinha dado uma linda gargalhada e corrido descendo curva da trilha. Agora, como naquele momento, ele ficou parado inerte, aparentemente um tranquilo observador da cena que se desenrolava à sua frente.

Stephen answered:

-I do.

Wells turned to the other fellows and said:

-O, I say, here's a fellow says he kisses his mother every night before he goes to bed,

The other fellows stopped their game and turned round, laughing. Stephen blushed their eyes and said:

-I do not.

Wells said:

-O, I say, here's a fellow say he doesn't kiss his mother before he goes to bed.

They all laughed again. Stephen tried to laugh with them. He felt his whole body hot and confused in a moment. What was the right answer to the question? He had given two and still Wells laughed. But Wells must know the right answer for he was in third of grammar. He tried to think of Well's mother but he did not dare to raise his eyes to Well's face. He did not like Well's face. It was Wells who had shouldered him into the square ditch the day before because he would not swap his little snuffbox for Well's seasoned hacking chestnut, the conqueror of forty.[...] He still tried to think what was the right answer, Was it right to kiss his mother or wrong to kiss his mother? What did that mean, to kiss? You put your face up like that to say good night and then his mother put her face down. That was to kiss. (JOYCE, 1948, p. 58-9).

“Ela também quer que eu a segure”, ele pensou. ‘Foi por isso que veio comigo até o bonde. Eu podia facilmente segurá-la quando ela subir até o meu degrau; ninguém está olhando. Eu podia segurá-la e lhe dar um beijo. “

Mas não fez nem uma coisa nem outra: (JOYCE, 2016, p. 92).⁸⁷

A relação de Stephen com a figura feminina permanece sendo um problema justamente por depender da opinião alheia. Prova disso é que a possibilidade de um contato dependeria de não ter ninguém olhando. A expressão “ouvir o que os olhos lhe diziam” mostra que, apesar de não haver uma capacidade de encarar a figura feminina, alguma reação interna ele tinha, bastava que, em algum momento, ele se permitisse assumir suas próprias opiniões e agir segundo seu próprio juízo. É importante destacar a confusão que Stephen faz entre devaneio e vida, que abordarei melhor em capítulo subsequente. Por hora, basta chamar a atenção para o fato de as epifanias no romance exigirem, tanto do leitor quanto do protagonista, uma imensa atenção para diferenciar memórias, devaneios e vivências.

Adiante no romance, Mercedes reaparece nos pensamentos de Stephen Dedalus:

Dedicou-se a apaziguar os violentos desejos de seu coração diante dos quais tudo o mais era inútil e lhe era alheio. Pouco se lhe dava estar em pecado mortal, que sua vida tivesse passado a ser uma colcha de subterfúgios e falsidades. Além do desejo selvagem que trazia dentro de si, de realizar as enormidades em que pensava, nada lhe era sagrado. Aturava cinicamente os detalhes vergonhosos das secretas rebeliões em que exultava para profanar pacientemente toda e qualquer imagem que lhe atraísse os olhos. Apenas por vezes, na pausa de seu desejo, quando a luxúria que o consumia cedia espaço

⁸⁷ He heard what her eyes said to him from beneath their cowl and knew that in some dim past, whether in life or reverie, he had heard their tale before. He saw her urge her vanities, her fine dress and sash and long black stockings, and knew that he had yielded to them a thousand times. Yet a voice within him spoke above the noise of his dancing heart, asking him would he take her gift to which he had only to stretch out his hand. And he remembered the day when he and Eileen had stood looking into the hotel grounds, watching the waiters running up a trail of bunting on the flagstaff and the fox terrier scampering to and fro on the sunny lawn, and how, all of a sudden she had broken out into a peal of laughter and had run down the sloping curve of the path. Now as then, he stood listlessly in his place, scemingly a tranquil watcher of the scene before him.

-She too wants me to catch hold of her, he thought. That's why she came with me to the tram. I could easily catch hold of her when she comes up to my step: nobody is looking. I could hold her and kiss her.

But he did neither: (JOYCE, 1948, p. 103-4).

a um langor mais leve, a imagem de Mercedes atravessava o pano de fundo de sua memória. [...] Uma premonição mais doce o tocava, daquele encontro a que aspirava e, apesar da horrenda realidade que restava entre sua esperança de então e o momento de agora, do santo encontro que então imaginara, em que fraqueza e timidez e inexperiência o abandonariam.

Tais momentos passaram e nasceu de novo o fogo devorador da luxúria. (JOYCE, 2016, p. 126).⁸⁸

Destaco o pensamento da profanação da imagem que lhe atraísse os olhos. O verbo “profanar” remete à citação de Ezra Pound, em que ele defende a capacidade de Joyce de profanar o belo. Neste ponto do romance, as imagens que atraíam os olhos de Stephen eram as permitidas pela Igreja, uma vez que para as demais imagens ele sequer era capaz de erguer o olhar. O desejo de profaná-las era o desejo de deixar de tomá-las por belas e sagradas, rompendo, assim, com o que os religiosos exigiam dele. O jovem demonstra inquietação com esses pensamentos e, ainda submisso ao pensamento cristão, já pensa em um pecado: a luxúria. Entretanto, ao pensar em Mercedes, ele sente uma leveza. O fato de uma figura feminina permitir a ele uma sensação pacífica alimenta a esperança de que chegará o momento em que “fraqueza e timidez” o abandonarão. Ele se prepara, assim, para o momento em que definitivamente deixará de enxergar a figura feminina pelas lentes dos religiosos. Entretanto, logo voltou o incômodo do “fogo devorador da luxúria”.

Em seguida, Stephen tem uma maior aproximação da figura feminina

Tinha ido para num labirinto de ruas estreitas e sujas. Das ruelas imundas vinham rajadas de roucas revoltas e lutas e o engrolar de cantadores ébrios. Seguia adiante, consternado, pensando se tinha acabado no bairro dos judeus. Mulheres e meninas trajadas com longos vestidos vívidos atravessavam a rua indo de uma casa a outra. Eram tranquilas e perfumadas. Um tremor tomou seu corpo e seus olhos se ofuscaram. As chamas amarelas do gás surgiram em sua visão prejudicada contra o céu de vapores, ardendo como se diante

⁸⁸ He turned to appease the fierce longings of his heart before which everything else was idle and alien. He cared little that he was in mortal sin, that his life had grown to be a tissue of subterfuge and falsehood. Beside the savage desire within him to realize the enormities which he brooded on nothing was sacred. He bore cynically with the shameful details of his secret riots in which he exulted to defile with patience whatever image has attracted his eyes.[...] A tender premonition touched him of the tryst he had then looked forward to and, in spite of the horrible reality which lay between his hope of then and now, of the holy encounter he had then imagined at which weakness and timidity and inexperience were to fall from him. Such moments passed and the wasting fires of lust sprang up again. (JOYCE, 1963, p. 127-8).

de um altar. Na frente das portas e nos salões iluminados, grupos se reuniam dispostos como que para algum rito. Estava em outro mundo: tinha despertado de um sono de séculos.

Estava imóvel no meio da rua, com o coração batendo clamoroso no peito tumultuado. Uma jovem com um longo vestido rosa pôs-lhe a mão no braço para o deter e olhou no rosto dele. Disse alegre:

-Boa noite, meu amor!

O quarto dela era quente e luminoso. Uma boneca imensa ficava sentada de pernas abertas na copiosa poltrona ao lado da cama. Ele tentou convencer sua língua a falar para poder parecer à vontade, olhando para ela que desatava o vestido, percebendo os orgulhosos movimentos conscientes daquela cabeça perfumada.

Como ele ali parado em silêncio no meio do quarto ela veio a ele e o abraçou alegremente e com seriedade. Seus braços redondos o seguraram firme contra o corpo, e ele, vendo seu rosto erguido para ele com uma calma séria e sentindo a calma tépida subir e descer no peito dela, praticamente caiu num choro histérico. Lágrimas de alegria e alívio brilharam-lhe nos olhos encantados e seus lábios se abriram apesar de ainda não falarem.

Ela passou a mão tilintante pelo cabelo dele, que chamava de malandrinho.

-Me dá um beijo – ela disse.

Seus lábios ainda não se curvaram para beijá-la. Ele queria sentir seu abraço firme, suas carícias lentas, lentas, lentas. Nos braços dela sentiu que tinha repentinamente se tornado forte e destemido e seguro do que queria. Mas seus lábios ainda não se curvaram para beijá-la.

Com um movimento súbito ela curvou a cabeça dele e juntou seus lábios aos dele e ele leu o sentido dos movimentos dela naqueles olhos francos e erguidos. Foi demais para ele. Fechou os olhos, entregando-se a ela, corpo e mente, sem consciência de qualquer coisa no mundo que não fosse a negra pressão daqueles lábios que se abriam doces. Tocaram seu cérebro e seus lábios como se fossem o veículo de um vago discurso; e entre eles, ele sentiu uma desconhecida e tímida pressão, mais negra que o desfalecimento do pecado, mais doce do que os sons ou do que os aromas. (JOYCE, 2016, p. 127-8).⁸⁹

⁸⁹ He had wandered into a maze of narrow and dirty streets. From the foul laneways he heard bursts of hoarse riot and wrangling and the drawling of drunken singers. He walked onward, undismayed, wondering whether he had strayed into the quarter of the jews. Women and girls dressed in long vivid gowns traversed the street from house to house. They were leisurely and perfumed. A trembling seized him and his eyes grew dim. The yellow gas flames arose before his troubled vision against the vapory sky, burning as if before an altar. Before the doors and in the lighted halls groups were gathered arrayed as for some rite. He was in another world: he had awakened from a slumber of centuries.

A descrição da experiência sexual de Stephen Dedalus traz o elemento de repetição do calor, visto que o quarto é descrito como quente. A demora em se concretizar o beijo remete à dúvida de Stephen, implantada na conversa com os colegas, sobre ser certo ou não beijar a própria mãe. Se o beijo da mãe poderia ser algo errado, mais ainda o de uma mulher desconhecida. É destacado que ele não consegue manter os olhos abertos, uma vez que sua visão da mulher ainda era influenciada pelos discursos dos seus formadores padres. O jovem continua com dificuldades de encarar a mulher, fechando os olhos para conseguir vivenciar a experiência. A comparação que ele cria para descrever o momento é “mais doce do que os sons ou do que os aromas”, de modo que, fechando os olhos, o rapaz conseguia ter experiências mais profundas do momento, uma vez que ele usava de outros sentidos para apreender o momento, substituindo a visão, que já lhe fora tão oprimida. A citação é referente ao desfecho de um capítulo, o que lembra a característica já mencionada de finalizar os capítulos com o que Proust chamou de “espaço em branco”. Joyce buscou isso nos romances de Flaubert, cujos capítulos terminam de forma semelhante. A diferença, como já discutido, é que Flaubert, mesmo com um espaço em branco, retoma a temática no capítulo seguinte ao passo que Joyce simplesmente prossegue com uma nova narrativa de uma nova epifania, independente de serem momentos interligados.

He stood still in the middle of the roadway, his heart clamoring against his bosom in a tumult. A young woman dressed in a long pink gown laid her hand on his arm to detain him and gazed into his face. She said gaily:

-Good night, Willie dear!

Her room was warm and lightsome. A huge doll sat with her legs apart in the copious easychair beside the bed. He tried do bid his tongue speak that he might seem at ease, watching her as sh undid her gown, noting the proud conscious movements of her perfumed head.

As he stood silent in the middle of the room she came over to him and embraced him gaily and gravely. Her round arms held him firmly to her and he, seeing her face lifted to him in serious calm and feeling the warm calm rise and fall of her breast, all but burst into hysterical weeping. Tears of joy and relief shone in his delighted eyes and his lips parted though they would not speak.

She passed her tinkling through his hairs, calling him a little rascal.

-Give me a kiss, she said.

His lips would not bend to kiss her. He wanted to be held firmly in her arms, to be caressed slowly, slowly, slowly. In her arms he felt that he had suddenly become strong and fearless and sure of himself. But his lips would not bend to kiss her.

With a sudden movement she bowed his head and joined her lips to his and he read the meaning of her movements in her frank uplifted eyes. It was too much for him. He closed his eyes, surrendering himself to her, body and mind, conscious of nothing in the world but the dark pressure of her softly parting lips. They pressed upon his brain as upon his lips as though they were the vechicle of a vague speech; and between them he felt an unknown and timid pressure, darker than the swoon of sin, softer than sound or odour. (JOYCE, 1962, p. 128-9).

Após suas experiências sexuais, Stephen ouve um sermão de um padre sobre os sofrimentos dos condenados ao inferno:

O fogo do inferno não gera luz. Como, por ordem de Deus, o fogo da fornalha da Babilônia perdeu o calor mas não a luz, assim, por ordem de Deus, o fogo da fornalha da Babilônia perdeu o calor mas não a luz, assim por ordem de Deus, o fogo do inferno, ainda que mantendo a intensidade de seu calor arde eternamente no escuro. (JOYCE, 2016, p. 150)⁹⁰

Nosso fogo terreno também consome com maior ou menos velocidade segundo seja mais ou menos inflamável o objeto que ataca. [...] Além disso, nosso fogo terreno destrói ao mesmo tempo que queima, de modo que sua duração é sempre mais breve quanto mais intenso ele for, mas o fogo do inferno tem a propriedade de preservar o que queima e, apesar de arder com incrível intensidade, ele queima para sempre. [...] E esse fogo terrível não vai afligir apenas exteriormente os corpos dos condenados, mas cada alma perdida estará num inferno todo seu, com o fogo ilimitado consumindo suas entranhas. Ah, como é terrível o destino desses seres miseráveis! O corpo ferve e se evapora nas veias, o cérebro ferve no crânio, o coração no peito brilha e estoura, o intestino vira uma massa férvida, uma papa ardente, os delicados olhos queimam como bolas derretidas. [...]

É um fogo que procede direto da ira de Deus, que funciona não devido à própria atividade, mas como instrumento da vingança divina. Assim como as águas do batismo lavam a alma e o corpo, o fogo do castigo tortura o espírito e a carne. (JOYCE, 2016, p. 151-2).⁹¹

O pregador compara o fogo do inferno ao fogo terreno, o que causa um imenso mal a Stephen, uma vez que os queimores eram recorrentes em seu cotidiano.

⁹⁰ the fire of hell gives forth no light. As, at the command of God, the fire of the Babylonian furnace lost its heat but not its light so, at the command of God, the fire of hell, while retaining the intensity of its heat, burns eternally in darkness. (JOYCE, 1963, p. 144).

⁹¹ Our earthly fire also consumes more or less [...] Moreover our earthly fire destroys at the same time as it burns so that the more intense it is the shorter is its duration: but the fire of hell has this property that it preserves that which it burns and though it rages with incredible intensity it rages for ever.[...]

And this terrible fire will not afflict the bodies of the damned only from without, but each lost soul will be a hell unto itself, the boundless fire ranging in its very vitals. O, how terrible is the lot of those wretched beings” The blood seethes and boils in the veins, the brains are boiling in the skull, the heart in the breast glowing and bursting, the bowels a redhot mass of burning pulp, the tender eyes flaming like molten balls.[...]

It is a fire which proceeds directly from the ire of God, working not of its own activity but as an instrument of divine vengeance. As the waters of baptism cleanse the soul with the body so do the fires of punishment torture the spirit with the flesh. (JOYCE, 1963, p. 145-6).

Após o sermão, ele começa a sentir mais intensamente os sintomas que o acompanharam desde a infância, porém agora com um peso maior:

Sim. Ele era julgado. Uma onda de fogo cobriu-lhe o corpo: a primeira. De novo uma onda. Seu cérebro começou a brilhar. Outra. Seu cérebro fervilhava e borbulhava dentro do abrigo do crânio que se fendia. Chamas irrompiam-lhe do crânio como corola, guinchando como vozes:

-Inferno! Inferno! Inferno! Inferno! Inferno!

Vozes lhe diziam de perto:

-Sobre o inferno.

-Imagino que ele tenha pesado bem a mão.

-Pode apostar. Ele acabou com o dia de todo mundo.

-É disso que vocês precisam aqui: e bastante, pra fazer vocês estudarem.

Ele se reclinou fraco diante da carteira. Não tinha morrido. (JOYCE, 2016, p. 155-6).⁹²

Stephen tem um devaneio, com cenas de inferno, que é interrompido pelas vozes, comentando sobre a pregação. As ondas de calor, que ele sempre sentiu, são, agora, interpretadas como indicação de uma predestinação ao inferno. Mais uma vez, os devaneios e a realidade são separados por uma fronteira tão fina que é difícil, para o rapaz, distingui-los.

Como Deus ainda não tinha decretado sua morte? A leprosa companhia de seus pecados já o cercava mais perto, respirando em cima dele, curvando-se sobre ele de todos os lados. Tentou esquecê-los num ato de oração, agarrado ao próprio corpo com mais força e cravando as pálpebras bem cerradas: mas os sentidos de sua alma não podiam ser cerrados e, apesar de seus olhos estarem bem fechados, via locais onde havia pecado e, apesar de ter as orelhas bem tapadas, ouvia. Desejava com toda força não ouvir nem ver. Desejava até seus ossos tremerem com a tensão desse desejo e até os sentido de sua alma se fecharem. Eles se fecharam por um instante e então se abriram. Viu. (JOYCE, 2016, p. 169).⁹³

⁹² Yes. He was judged. A wave of fire swept through his body: the first. Again a wave. His brain began to glow. Another. His brain was simmering and bubbling within the cracking tenement of the skull. Flames burst forth from his skull like a corolla, shrieking like voices:

-Hell! Hell ! Hell ! Hell! Hell! Hell!

Voices spoke near him:

-On hell.

- I suppose he rubbed it into you well.

-You bet he did. He put us all into a blue funk.

That' what you fellows want: and plenty of it make you work.

He leaned back weakly in his desk. He had not died. (JOYCE, 1963, p. 148-9).

⁹³ How came it that God had not struck him dead? The leprous company of his sins closed about him, breathing upon him, bending over him from all sides. He strove to forget them in an

Stephen, então, tenta fechar os olhos. Porém, mais uma vez fica claro que, mesmo de olhos fechados, ele conseguia ter experiências através do que ele nomeia como sentidos da alma.

Diante de tanta angústia, Stephen resolve se confessar:

A portinhola se abriu de supetão. O penitente saiu. Ele era o próximo. Levantou aterrorizado e foi cego até a caixa.

Finalmente tinha chegado, Ajoelhou no escuro silencioso e ergueu os olhos para o crucifixo branco suspenso acima de si. (JOYCE, 2016, p. 176).⁹⁴

Mais uma vez, a cegueira aparece no momento em que o rapaz caminha até o confessionário. Ele consegue, como em poucas cenas do romance, erguer os olhos. Todavia, só consegue fazê-lo por ser um crucifixo que está acima de si, ou seja, uma das imagens sagradas.

Os temas do fogo e da visão culminam numa cena que marca o fim da incapacidade de Stephen de enxergar por si mesmo. O momento, tão esperado pelo protagonista, começa quando o padre conversa com ele sobre a possibilidade de sua vocação para padre:

Ele [o padre] segurou a porta pesada do átrio e estendeu a mão como que já para um companheiro de vida espiritual. Stephen saiu para a larga plataforma acima dos degraus e teve a consciência da carícia de um doce ar vespertino. Perto da igreja de Findlater um quarteto de rapazes caminhava a passos largos de braços dados, sacudindo a cabeça e andando no ritmo da ágil melodia da concertina do líder. A música passou num instante, como sempre passavam os primeiros compassos de uma música inopinada, por sobre os fantásticos tecidos da mente, que dissolveu de maneira indolor e silente como inopinada vaga que dissolve os castelos de areia feitos por criancinhas. Sorrindo para a ária trivial ele ergueu os olhos para o rosto do padre e, vendo nele um reflexo desconsolado do dia que afundara, separou da dele a

act of prayer, huddling his limbs closer together and binding down his eyelids; but the senses of his soul would not be bound and, though his eyes were shut fast, he saw the places where he had sinned and, though his ears were tightly covered, he heard. He desired with all his will not to hear nor see. He desired till his frame shook under the strain of his desire and until the senses of his soul closed. They closed for an instant and then opened. He saw. (JOYCE , 1963, p. 158).

⁹⁴ The slide was shot to suddenly. The penitent came out. He was next. He stood up in terror and walked blindly into the box. At last it had come. He knelt in the silent gloom and raised his eyes to the white crucifix suspended above him. (JOYCE, 1963, p. 163).

sua mão lentamente, que tinha aquiescido vaga ao companheirismo. (JOYCE, 2016, p. 196).⁹⁵

Mais uma vez, o jovem tem uma experiência musical e, desta vez, foi importante a ponto de permitir que ele erguesse os olhos para um sacerdote, cuja instituição representava anos de sua submissão de Dedalus, o que o leva a pensar em seu nome antecedido por um título religioso:

O reverendo Stephen Dedalus, S. J.
Seu nome naquela nova vida saltou em letras diante de seus olhos e a isso se seguiu uma sensação mental indefinida, de um rosto ou da cor de um rosto. A cor desbotou e ficou forte como um brilho mutável de pálido vermelho-tijolo. Será que era o brilho cru e rubro que tantas vezes viu nas manhas de inverno nas caras rapadas dos padres? O rosto era sem olhos e inclinado ao azedo e devoto, tinto dos róseos tons da ira sufocada. (JOYCE, 2016, p. 197).⁹⁶

Ao associar uma imagem de si mesmo ao título de reverendo, Stephen vê um rosto sem olhos e com ira sufocada. Neste momento, o jovem percebe que prosseguir neste caminho o condenaria a uma cegueira permanente, além de uma contenção eterna dos queimores internos. Ele resolve, então, mudar o curso de sua vida:

Sua alma se erguera da tumba da infância, recusando sua mortalha [...]

Afastou-se nervoso do bloco da pedra, pois não conseguia mais apagar as labaredas que trazia no sangue. Sentia o rosto em chamas e a garganta latejante de canções. Havia um desejo de errância em seus pés que ardiam de vontade de rumar aos confins da Terra.

⁹⁵ He held open the heavy halldoor and have his hands as if already to a companion in the spiritual life. Stephen passed out on to the wide plataform above the steps and was conscious of the caress of mild evening air. Towards Findlater's church a quartette of young men were striding along with linked arms, swaying their heads and stepping to the agile melody of their leader's concertina. The music passed in an instant, as the first bars of sudden music always did, over the fantastic fabrics if his mind, dissolving them painlessly and noiselessly as a sudden wav dissolves the sand built turrets of children. Smiling at the trivial air he raise his eyes to the priest's face and, seeing in it a mirthless reflection of the sunken day, detached his hand slowly which had acquiesced faintly in that companionship. (JOYCE, 1963, p. 177).

⁹⁶ The Reverend Stephen Dedalus, S. J.
His name in that new life leaped into characters before his eyes and to it there followed a mental sensation of an undefined face or color of a face. The color faded and became strong like a changing glow of pallid brick red. Was it the raw reddish glow he had so often seen on wintry mornings on the shaven gills of the priests? The face was eyeless and sourfavoured and devour, shot with pink tinges of suffocated anger. (JOYCE, 1963, p. 178).

Adiante! Adiante!, seu coração parecia gritar. (JOYCE, 2016, p. 207).
97

Todo esse queimor era conhecido por Stephen: fora acometido dele quando humilhado pelo prefeito de disciplina e quando em ato sexual com a mulher e mais, ouvira o padre discorrer sobre ser isso um sintoma de condenação da alma ao inferno. Ele passa por seus colegas e ouve gracejos com seu nome, em uma situação embaraçosa que dialoga com a da aula de latim e, também, com aquela do pátio, em que ele estava rodeado por rapazes mais fortes. Entretanto, ao invés da inferioridade que sentira em momentos anteriores, o jovem artista usa dessa chama para seguir em frente e atender seu desejo de andar. Então, no caminho, encontra uma mulher.

Marcando o fim de um período de incapacidade de visão, Stephen enxerga a mulher em uma contemplação isenta de opiniões eclesiásticas. Assim sendo, a descrição que ele dá é comparativa a uma ave, que remete à figura cristã do Espírito Santo, rompendo totalmente com a imagem profana da mulher para torná-la, pelo contrário, uma figura sagrada. Dessa forma, a enfim libertação de Stephen se dá justamente pelo olhar feminino:

Subitamente se afastou dela e seguiu através da praia. Todo o seu rosto estava afoqueado; todo o seu corpo abrasado; os seus membros tremiam. [...] Os olhos dela o tinham chamado: e a sua alma saltara a tal apelo. (JOYCE, 1971, p. 161).⁹⁸

Após a epifania com a mulher pássaro, é notável a mudança de Stephen. Tornam-se mais raros os momentos em que ele não consegue erguer o olhar e tornam-se comuns trechos como o seguinte: “Stephen virou para o companheiro e o encarou por um momento diretamente nos olhos.” (JOYCE, 2016, p. 252).⁹⁹

⁹⁷ His soul had arisen from the grave of boyhood, spurning her graveclothes. [...] He started up nervously from the stone block for he could no longer quench the flame in his blood. He felt his cheeks aflame and his throat throbbing with song. There was a lust of wandering in his feet that burned to set out for the ends of the earth. On! On! His heart seemed to cry. (JOYCE, 1963, p. 185).

⁹⁸ He turned away from her suddenly and set off across the strand. His checks were aflame; his body was aglow; his limbs were trembling. [...] Her eyes had called him and his soul had leaped at the call. (JOYCE, 1963, p. 186).

⁹⁹ Stephen turned towards his companion and looked at him for a moment boldly in the eyes. (JOYCE, 1963, p. 213).

3.2.2 – Formas símiles: cenas de comunhão.

Em *Um Retrato do Artista quando Jovem*, Stephen Dedalus, após ter decidido se confessar para se livrar dos devaneios e sonhos com inferno, tem, então, sua alma pronta para tomar a Eucaristia:

Tinha confessado e Deus lhe tinha dado seu perdão. Sua alma tinha ficado bela e santa uma vez mais, santa e bela.

Seria lindo morrer se Deus assim o quisesse. Até aquele momento não sabia como a vida podia ser linda e pacífica. [...] Linguanças e ovos e salsichas e xícaras de chá. Como afinal era simples e linda a vida! A vida toda estava exposta à sua frente. (JOYCE, 2016, p. 179).¹⁰⁰

O altar estava acumulado de montes cheirosos de flores brancas; e sob a luz da manhã as chamas pálidas das velas entre as flores brancas eram límpidas e silentes como sua alma.

Ajoelhou diante do altar com seus colegas, segurando a toalha do altar com eles sobre um vivo gradil de mãos. Suas mãos tremiam e sua alma tremia quando ele ouviu o sacerdote passar com o cibório de comungante em comungante.

-Corpus Domini nostri.

Seria possível? Estava ali ajoelhado sem pecado e tímido; e teria sobre a língua a hóstia e Deus entraria em seu corpo purificado.

-In vitam aeternam Amen.

Outra vida! Uma vida de graça e virtude e felicidade! Era verdade. Não era um sonho de que não acordaria. O passado era passado.

-Corpus Domini nostri.

O cibório tinha chegado a ele. (JOYCE, 2016, p. 180).¹⁰¹

¹⁰⁰ He had confessed and God had pardoned him. His soul was made fair and holy once more, holy and happy.

It would be beautiful to die if God so willed. It was beautiful to live in grace a life of peace and virtue and forbearance with others.

He sat by the fire in the kitchen, not daring to speak for happiness. Till that moment he had not known how beautiful and peaceful life could be. [...] White puddings and eggs and saussages and cups of tea. How simples and beautiful was life after all! And life lay all before him. (JOYCE, 1963, p. 165).

¹⁰¹ The altar was heaped with fragrant masses of white flowers: and in the morning light the pale flames of the candles among the white flowers were clear and silent as his own soul.

Essa cena também é o desfecho de um capítulo, o que me leva a reforçar a semelhança com Flaubert em terminar os capítulos em suspensão. A cena de comunhão marca, para Stephen, o fim da confusão entre realidade e devaneios que tanto o atormentava. Como vimos anteriormente, seus acaloramentos estavam sendo confundidos com uma condenação ao inferno. Ao perceber que, de fato, estava vivo, o protagonista se alegra com simples elementos que deixam evidente que está vivendo uma realidade: linguiças, ovos, salsichas e xícara de café. Para Stephen, ao contrário de Emma Bovary, a realidade era percebida como a existência de coisas simples e isso permitia a ele se alegrar por estar vivo. Além disso, como constataremos em outros trechos do romance, Stephen se esforça para voltar sempre à realidade, lutando para romper com os devaneios, ao passo que Emma se esforça para reduzir a sua realidade a devaneios e sonhos.

Em *Madame Bovary*, a cena também é de comunhão da protagonista após ter tido experiências sexuais com seu amante e, abandonada por ele, se decide pela conversão como uma forma de recomeço:

Um dia em que, no auge da doença, ela havia se considerado agonizante, pedira a comunhão; e, à medida que se faziam em seu quarto os preparativos para o sacramento, que se arrumava como altar a cômoda abarrotada de xaropes, e Félicité esparzia pelo chão flores de dália, Emma sentia algo forte passando sobre ela, que a livrava das dores, de toda percepção, de todo sentimento. Sua carne aliviada não tinha mais peso, outra vida começava; pareceu-lhe que o seu ser, subindo rumo a Deus, ia aniquilar-se nesse amor como um incenso aceso que se dissipa em vapor. Borrifaram com água benta os lençóis da cama; o padre tirou do santo cibório a branca hóstia; e foi como a desfalecer numa alegria celeste que ela avançou os lábios para aceitar o corpo do Salvador que se apresentava. As cortinas de sua alcova se estufavam molemente em torno dela, à maneira de nuvens, e os raios dos dois círios queimando sobre a cômoda lhe pareceram ser auréolas ofuscantes. Então ela deixou cair a cabeça, acreditando ouvir nos espaços o canto das harpas seráficas e perceber num céu azul, sobre

He knelt before the altar with his classmates, holding the altar cloth with them over a living rail of hands. His hands were trembling and his soul trembled as he heard the priest pass with the ciborium from communicant to communicant.

-Corpus Domini nostri.

Could it be? He knelt there sinless and timid: and he would hold upon his tongue the host and God would enter his purified body.

-In vitam eternam. Amen.

Another life. A life of grace and virtue and happiness! It was true. It was not a dream from which he would wake. The past was past.

-Corpus Domini nostri.

The ciborium had come to him. (JOYCE, 1963, p. 166).

um trono de ouro, no meio dos santos segurando palmas verdes, Deus Pai todo resplandecente de majestade, e que com um sinal fazia descer para a terra os anjos de asas de chama para levá-la em seus braços. (FLAUBERT, 2017, p. 322).¹⁰²

Ao contrário de Stephen, a comunhão de Emma marca um rompimento com a realidade em que ela se encontrava e o início de um devaneio religioso, contendo os mais banais clichés de céu e santidade.

A comparação desses dois trechos mostra a diferença da abordagem dos temas de devaneio por Flaubert e por Joyce. A seguir, comparo a abordagem dos devaneios por Balzac, por Flaubert e por Joyce.

¹⁰² Un jour qu'au plus fort de sa maladie elle s'était crue agonisante, elle avait demandé la communion : et, à mesure que l'on faisait dans sa chambre les préparatifs pour le sacrement, que l'on disposait en autel la commode encombrée de sirops et que Félicité semait par terre des fleurs de dahlia, Emma sentait quelque chose de fort passant sur elle, qui la débarrassait de ses douleurs, de toute perception, de tout sentiment. Sa chair allégée ne pesait plus, une autre vie commençait ; il lui sembla que son être, montant vers Dieu, allait s'anéantir dans cet amour comme un encens allumé qui se dissipe en vapeur. On aspergea d'eau bénite les draps du lit ; le prêtre retira du saint ciboire la blanche hostie ; et ce fut en défaillant d'une joie céleste qu'elle avançait les lèvres pour accepter le corps du Sauveur qui se présentait. Les rideaux de son alcôve se gonflaient mollement, autour d'elle, en façon de se conflater mollement, autour d'elle, en façon de nuées, et les rayons des deux cierges brûlant sur la commode lui parurent être des gloires éblouissantes. Alors elle laissa retomber sa tête, croyant entendre dans les espaces le chant des harpes séraphiques et apercevoir en un ciel d'azur, sur un trône d'or, au milieu des saints tenant des palmes vertes, Dieu le Père tout éclatant de majesté, et qui d'un signe faisait descendre vers la terre des anges aux ailes de flamme, pour l'emporter dans leur bras. (FLAUBERT, 2006, 281-2).

3.3- Formas símiles em Balzac, Flaubert e Joyce



Figura 15: *Balzac*
Figuras 16 e 17: *Flaubert*
Figura 18: *Joyce* *

*103

Analiso, agora, as formas símiles comuns aos três romances – *O Pai Goriot*, *Um Retrato do Artista quando Jovem* e *Madame Bovary*, a saber, “janelas e vidraças”. Analiso as diferenças e semelhanças de função das formas, tendo como base teórica, ainda, o formalismo russo segundo Tynianov.

3.3.1 -Formas símiles: janelas e vidraças

Madame Bovary: Moeurs de Province, [...] já era, como título, misteriosamente atraente, carregado de segredos.[...] Lendo-a com um interesse tão surpreendente, e talvez também com uma certa premonição, que [...] a janela aberta e o barulho animado da Rue Montaigne estão mais ou menos incorporados pra mim na história e a história incorporada neles. (JAMES, 2000, p; 23-4).

Tomemos para comparação as cenas dos três romances em que os personagens devaneiam tendo, como gatilho, uma janela ou uma vidraça. Em *Um Retrato do Artista quando Jovem*, a primeira cena é a que Stephen Dedalus está doente, na enfermaria, como consequência de ter sido jogado na vala por um dos colegas do colégio:

Olhou pela janela e viu que a luz do dia tinha ficado mais fraca. Havia uma luz cinzenta nublada sobre o gramado. Nenhum barulho no

¹⁰³ Balzac (SEGABINAZZI, 2019).

Pastel seco sobre papel
55 x 73 cm.

Flaubert (SEGABINAZZI, 2019).

Pastel seco sobre papel.
48 cm x 67 cm.

Joyce. (SEGABINAZZI, 2019).

Técnica mista
36cm x 55 cm.

gramado. A turma devia estar escrevendo redação ou talvez o padre Arnall estivesse lendo em voz alta.

Era esquisito não terem lhe dado remédio. Talvez o irmão Michael fosse trazer algum remédio quando voltasse. Diziam que você ganhava umas coisas horrorosas para beber quando estava na enfermaria. Mas ele agora estava se sentindo melhor do que antes. Ia ser bom ir melhorando devagarzinho. Dava para pegar um livro, daí. Tinha um livro na biblioteca sobre a Holanda. Com uns nomes estrangeiros lindos e uns desenhos de cidades e navios bem estranhos. Dava uma felicidade.

Como a luz estava pálida ali da janela! Mas isso era bom. O fogo crescia e descia pela parede. Era como ondas. Alguém tinha posto carvão e ele ouvia vozes. Estavam conversando. Era o barulho das ondas. Ou as ondas estavam conversando lá entre si enquanto cresciam e desciam.

Ele via o mar de vagas, vagas longas ondas negras que subiam e desciam, escuras sob a noite sem luar. Minúscula luz cintilava no molhe onde o barco ia entrando: e ele viu uma multidão reunida à margem da água para ver o barco que entrava em seu porto. Um homem alto de pé no convés, olhando na direção das planas terras negras: e à luz o molhe viu seu rosto, o rosto pesaroso do irmão Michael.

Ele o viu erguer a mão para as pessoas e o viu dizer com uma estentórea voz de pesar por sobre as águas:

-Ele morreu. Nós o vimos estendido no catafalco.

Um grito de tristeza percorreu a multidão.

-Parnell! Parnell! Ele morreu!

Caíram de joelhos gemendo tristes.

E ele viu a Dante com um vestido de veludo castanho e uma manta de veludo verde jogada nos ombros, caminhando orgulhosa e calada diante das pessoas ajoelhadas à beira-mar. (JOYCE, 2016, p. 42).¹⁰⁴

¹⁰⁴ He looked at the window and saw that the daylight had grown weaker. There would be cloudy grey light over the playgrounds. There was no noise on the playgrounds. The class must be doing the themes or perhaps Father Arnall was reading out of the book.

It was queer that they had not given him any medicine. Perhaps Brother Michael would bring it back when he came. They said you got stinking stuff to drink when you were in the infirmary. But he felt better now than before. It would be nice getting better slowly. You could get a book then. There was a book in the library about Holland. There were lovely foreign names in it and pictures of strangelooking cities and ships. O made you feel so happy.

How pale the light was and the window” But that was nice. The fire rose and fell on the wall. It was like waves. Someone had put col on and he heard voices. They were talking. It was the noise of the waves. Or the waves were talking among themselves as they rose and fell.

He saw the sea of the waves, long dark waves rising and falling, dark under the moonless night. A tiny light twinkled at the pierhead where the ship was entering: and he saw a multitude of people gathered by the water’s edge to see the ship that es entering their harbour. A tall

Stephen olha pela janela e, em seguida, lembra de um livro e da felicidade que ele proporciona. O livro é sobre uma terra distante, mas o devaneio permite que Stephen a veja como se estivesse diante de si. Embora o devaneio tenha começado através da lembrança de um livro, Stephen está mais ancorado na realidade do que Emma, uma vez que seu devaneio se desprende do motivo do livro e conta, ainda, com a aparição de Parnell e de tia Dante, pessoas pertencentes à realidade do país e do ambiente familiar de Stephen, respectivamente.

A segunda cena que merece análise é a viagem de trem de Stephen, ao lado de seu pai:

O terror do sono lhe fascinava a mente enquanto olhava o campo silente ou ouvia de vez em quando a respiração profunda do pai ou um seu gesto sonolento, repentino. A vizinhança de adormecidos invisíveis o enchia de um estranho pavor, como se lhe pudessem fazer mal, e ele rezava para que chegasse logo o dia. Sua oração, dirigida não a Deus nem a algum santo, começava com um estremecimento, já que a gélida brisa da manhã se infiltrava pela fresta da porta do vagão a seus pés e terminava numa cadeia de palavras tolas que ele forçava a se acomodarem ao ritmo insistente do trem; e silenciosamente, a cada quatro segundos, os postes do telégrafo continham as notas galopantes da música entre compassos pontuais. Essa música furiosa acalmava seu pavor e, apoiado no peitoril da janela, ele deixou suas pálpebras se fecharem de novo. (JOYCE, 2016, p. 112-3).¹⁰⁵

man stood on the deck, looking out towards the flat dark land: and by the light at the pierhead he saw his face, the sorrowful face of Brother Michael.
He saw him lift his hand towards the people and heard him say in a loud voice of sorrow over the water:
-He is dead. We saw him lying upon the catafalque.
A wait of sorrow went up from the people.
-Parnell! Parnell! He is dead!
They fell upon their knees, moaning in sorrow.
And he saw Dante in a maroon velvet dress and with a green velvet mantle hanging from her shoulders walking proudly and silently past the people who knelt by the waters' edge. (JOYCE, 1948, p. 68-9)

¹⁰⁵ The terror of sleep fascinated his mind as he watched the silent country or heard from time to time his father's deep breath or sudden sleepy movement. The neighbourhood of unseen sleepers filled him with strange dread. As though they could harm him, and he prayed that the day might come quickly. His prayer, addressed neither to God nor saint, began with a shiver, as the chilly morning breeze crept through the chink of the carriage door to his feet, and ended in a trail of foolish words which he made to fit the insistent rhythm of the train; and silently, at intervals of four seconds, the telegraphpoles held the galloping notes of the music between punctual bars, this furious music allayed his dread and, leaning against the windowledge, he let his eyelids close again.(JOYCE, 1963, p. 118).

Stephen tem um devaneio estando no peitoril da janela do trem. Embora soubesse que as pessoas adormecidas eram passageiros, o fato de não poder vê-las fez com que ele tivesse medo. Aparecem, mais uma vez, duas temáticas recorrentes no romance: a dificuldade de visão do garoto, com o conseqüente medo de que isso lhe causa, e a musicalidade, uma vez que o devaneio envolve a associação dos postes com compassos musicais. O protagonista sente que os momentos de sua vida se encaixam em uma pauta musical, o que aponta para o já discutido efeito sinfônico do romance. Ao se atentar à musicalidade, Stephen consegue romper o pavor que o devaneio lhe causava. Isso chama a atenção para o efeito de real que a musicalidade do próprio romance pode causar no leitor: as repetições do romance remetem às da própria vida, de modo que, para o leitor de Joyce, ler o romance causa a sensação de estar lendo fatos da realidade. Para confirmar isso, tem-se essa cena em que o devaneio chega ao fim quando ele se atenta ao fato de que as repetições da viagem, tal como as da sua vida, eram similares a uma partitura. Assim, ele volta a estar ciente de estar inserido na realidade e se acalma. Kosik defende que é possível “compreender o *sentido* da coisa se o homem cria para si mesmo um *sentido* correspondente.” (KOSIK, 1985, p. 23) e que é por meio desses sentidos que o homem descobre a realidade e o sentido dela. Isso remete à criação de símbolos através dos quais a realidade pode ser apreendida. Na cena acima, Stephen cria o símbolo da partitura como sentido correspondente ao sentido da viagem e, assim, descobre a realidade do momento que estava vivendo. Conseqüentemente, o leitor apreenderá a ideia de musicalidade, decorrente das repetições, como símbolo de uma realidade.

A terceira cena de devaneio no romance de Joyce se dá após o sermão do dia de São Francisco Xavier, em que Stephen é levado a refletir sobre os males do inferno:

Ao voltar para casa com os companheiros calados, uma névoa grossa parecia envolver-lhe a mente. Ele esperou num estupor mental que ela se erguesse e lhe revelasse o que vinha ocultando. Jantou com um apetite carrancudo e, acabada a refeição, com os pratos engordurados abandonados sobre a mesma, levantou e foi até a janela, limpando a espuma grossa da boca com a língua, lambendo-a dos lábios. Tinha então descido ao nível de um animal que lambe o focinho depois de comer. Era esse o fim; e um vago relance de medo começou a atravessar a névoa de sua mente. Apertou o rosto contra o vidro da janela e olhou para a rua que escurecia lá fora. Formas passavam para cá e para lá sob a luz opaca. Isso era a vida. As letras do nome de Dublin se impunham pesadas à sua mente, empurrando-se umas às outras de um lado para o outro com lenta insistência grosseira. Sua alma engordava e se coagulava num sebo nojento, caindo cada vez

mais fundo em seu medo opaco num crepúsculo sombrio e ameaçador enquanto o corpo que era dele restava parado, inerte e desonrado, contemplando com olhos escurecidos, desamparado, perturbado e humano para os olhos fixos de um deus bovino (JOYCE, 2016, p. 140).¹⁰⁶

Tendo em mente ainda o sermão católico, Stephen, ao olhar as pessoas indo e vindo pela janela, diz que “isso era a vida”, em uma forma de se prender à realidade e impedir o início de um devaneio. Porém, o medo que as palavras do padre despertaram nele fez com que ele cedesse a um devaneio em que sua alma se apresentava como algo sujo. É interessante notar que Stephen mescla a irrealidade com algo da realidade próxima: a alma sebosa resulta dos comentários do padre, que estão no plano da irrealidade, mas também com a gordura da comida, cujos resquícios estão no prato e também na boca do menino.

Ele, então, consegue erguer os olhos para a figura divina, como ele sempre faz, uma vez que as figuras sacras são as poucas para as quais o personagem consegue e/ou é autorizado a direcionar o olhar. Porém Deus lhe aparece como um animal medonho e não uma figura sacra que inspira amor e misericórdia. Mais uma vez, um elemento do devaneio que remete à realidade próxima: após sua refeição, Stephen lembrou de animais que lambem os focinhos quando acabam de comer. Assim, fica evidente que, mesmo que a janela seja motivo para início dos seus devaneios, o garoto se esforça em manter algum vínculo com sua realidade.

Em *Madame Bovary*, ao contrário, os personagens se esforçam para se prenderem aos devaneios, tamanho o desejo de que eles sejam reais. Vejamos nas seguintes cenas:

Nas belas noites de verão, na hora em que as ruas mornas estão vazias, quando as criadas jogam peteca diante das portas, ele abria a

¹⁰⁶ As he walked home with silent companions a thick fog seemed to compass his mind. He waited in stupor of mind till it should lift and reveal what it had hidden. He ate his dinner with surly appetite and when the meal was over and the greasestrewn plates lay abandoned on the table, he rose and went to the window, clearing the thick scum from his mouth with his tongue and licking his chops after meat. This was the end; and a faint glimmer of fer began to pierce the fog of his mind. He pressed his face against the pane of the window and faded out into the darkening street. Forms passed this way and that through the dull light. And that was life. The letters of the name of Dublin lay heavily upon his mind, pushing one another surlily hither and thither with slo boorish insistence. His soul was fattening and congealing into a gross grease, plunging ever deeper in its dull fear into a sombre threatening dusk, while the body that was his stood, listless and dishonoured, gazing out of darkened eyes, helpless, perturbed and human for a bovine go to stare upon. (JOYCE, 1963, p. 137-8)

janela e se acotovelava. O rio, que faz dessa parte do bairro uma ignóbil pequena Veneza, corria lá abaixo dele, amarelo, violeta ou azul, entre as pontes e suas grades. Operários, agachados à beira dele, lavavam os braços na água. Sobre jiraus partindo do alto dos sótãos, chumaços de algodão secavam ao ar livre. À frente, além dos telhados, o grande céu puro se estendia, com o sol vermelho se pondo. Como devia estar gostoso lá longe! Que frescor sob o bosque de faias! E ele abria as narinas para aspirar os bons cheiros do campo que não chegavam até ele. (FLAUBERT, 2017, p. 85)¹⁰⁷

O primeiro devaneio escolhido é o de Charles, ainda estudante de Medicina. A cena, já mencionada anteriormente, marca um momento em que o jovem tem desejos de estar em um ambiente diferente do seu, mais precisamente, o ambiente do qual ele é separado por uma janela. O que ele vê são operários que se movimentam, o que é contrário à sua natureza, visto que desde a cena inicial, a da sala de aula, fica evidente que ele tem seus movimentos limitados. Charles tinha uma ambição de liberdade e, por isso, abriu a janela. Porém, ele se acotovelou nela, em uma atitude corporal de comodismo, e assim permanece. Não há, portanto, tentativas de se vincular à realidade nem mesmo tentativas de alcançar a liberdade almejada.

Outro devaneio de Emma ocorre na já tão citada cena do baile de Vaubyessard:

O ar do baile era pesado; as lâmpadas empalideciam. Muita gente dirigia-se para a sala de bilhar. Um criado subiu numa cadeira e quebrou dois vidros; ao barulho dos estilhaços a Sra. Bovary virou a cabeça e percebeu, no jardim, contra as vidraças, rostos de camponeses que observavam. Então, voltou-lhe a lembrança dos Bertaux. Reviu a quinta, o pântano lamacento, seu pai com a blusa sob as macieiras e reviu-se a si mesmo, como outrora, desnatando com seu dedo as terrinas de leite na leiteira. Porém, diante das fulgurações da hora presente, sua vida passada, tão nítida até então, desvanecia-se inteiramente e ela quase duvidava tê-la vivido. Estava lá; além disso, ao redor do baile não havia mais do que sombra estendida sobre todo o resto. Estava comendo, então, um sorvete de marasquino que segurava com a mão esquerda numa concha de prata dourada e semicerrava os olhos com a colher entre os dentes. Uma

¹⁰⁷ Dans les beaux soirs d'été, à l'heure où les rues tièdes sont vides, quand les servants jouent au volant sur le seuil des portes, il ouvrait sa fenêtre et s'accoudait. La rivière, qui fait de ce quartier de Rouen comme une ignoble petite Venise, coulait en bas, sous lui, jaune, iolette ou bleue entre ses ponts et ses grilles. Des ouvriers accroupis au bord, lavaient leurs brans dans l'eau. Sur des perches partant du haut des greniers, des écheveaux de coton séchaient à l'air. En face, au-delà des toits, le grand ciel pur s'étendait, avec le soleil rouge se couchant. Qu'il devait faire bon à l'air pour aspirer les bonnes odeurs de la campagne, qui ni venaient pas jusqu'à lui.
(FLAUBERT, 2006, p. 68).

senhora, ao seu lado, deixou cair o leque, um cavalheiro passava.
(FLAUBERT, 2009, p. 59).¹⁰⁸

O devaneio de Emma foi impulsionado pelo barulho de vidro quebrado, que conduziu seu olhar para a vidraça mais próxima, a qual a separava dos camponeses lá fora. Vale mencionar, aqui, a proximidade com que aparecem os convidados do baile requintado e os camponeses, o que exemplifica o que Rancière e Pontmartin explanaram sobre as inovações dos romances modernos. Esse devaneio de Emma se difere dos outros por ter como conteúdo uma memória, algo que realmente ocorreu em um passado recente: sua vida no campo. Curiosamente, o devaneio cujo conteúdo é real não tem, para Emma, um efeito de realidade. Quando o conteúdo de seus devaneios são as leituras dos romances, ela os toma por reais, porém, quando é uma memória de um fato vivido, ela não associa à realidade, o que se deduz das palavras “duvidava tê-la vivido”. Isso prova que a vida ideal dos romances, para Emma, é mais real que sua própria vida.

Após o baile, Emma se aproxima da janela:

Charles se arrastava na rampa, os joelhos *lhe entravam no corpo*. Tinha passado cinco horas consecutivas de pé diante das mesas, olhando jogarem uíste sem nada entender a respeito. Tanto que soltou um grande suspiro de satisfação quando tirou as botas.

Emma pôs um xale nas costas, abriu a janela e se apoiou nos cotovelos.

A noite estava escura. Caíam algumas gotas de chuva. Ela aspirou o ar úmido que *lhe refrescava as pálpebras*. A música do baile zumbia ainda em seus ouvidos e ele fazia esforços para se manter acordada,

¹⁰⁸ L'air du bal était lourd : les lampes pâlissaient. On refluit dans a salle de billard. Un domestique monta sur une chaise et cassa deux vitres ; au bruit des éclts de verre, madame Bovary tourna la tête et aperçut dans le jardin, contre les carreaux, des faces de paysans qui regardaient. Alors le souvenir des Bertaux lui arriva. Elle revit la ferme, la mare bourbeuse, son père en comme autrefois, écrémant avec son doigt les terrines de lait dans la laiterie. Mais, aux fulgurations de l'heure présente, sa vie passée, si nette jusqu'alors s'évanouissait tout entière, et elle doutait presque de l'avoir vécue. Elle était là, puis, autour du bal, il n'y avait plus que de l'ombre, étalée sur tout le reste. Elle mangeait alors uns glace au marasquin, qu'elle tenait de la main gauche dans un coquile de vermeil, et fermait à demi les yeux, la cuiller entre les dents.

Une dame, près d'elle, aissa tomber son éventail. Um danseur passait.(FLAUBERT, 2006, p. 112).

a fim de prolongar a ilusão dessa vida luxuriosa que em breve seria preciso abandonar. (FLAUBERT, 2017, p. 136).¹⁰⁹

Fica claro, aqui, o esforço de Emma para se manter fora de sua realidade. Em uma tentativa de imersão em um devaneio, ela escolhe se posicionar apoiada na janela, ciente de ser esse o gatilho ideal para o que ela deseja.

A janela como elemento de repetição, em *Madame Bovary*, aparece não apenas separando os personagens de seus devaneios, mas também de sua realidade, invisível aos olhos deles. No início do romance, quando Charles, já viúvo, começa a frequentar a casa dos Rouault, ele vê Emma próximo à janela, em meio a um devaneio:

Quando Charles, depois de ter subido para se despedir do sr. Rouault, voltou para a sala antes de sair, encontrou-a de pé, com a testa encostada na janela, olhando para o jardim, onde as estacas dos pés de feijão tinham sido derrubadas pelo vento. Ela se voltou. (FLAUBERT, 2017, p. 94).¹¹⁰

O devaneio de Emma tem como pano de fundo as estacas sendo derrubadas por ação natural do vento. Não coincidentemente, a função das estacas é justamente manter a plantação de pé. O fato de terem sido derrubadas sugere que as estacas estavam mal cravadas na terra, em uma superficialidade que remete à superficialidade da própria Emma e com uma queda que remete ao fim trágico da moça.

O devaneio é interrompido pela presença de Charles:

-O senhor está procurando alguma coisa? – perguntou.
-O meu chicote, por favor – respondeu ele.
E ele se pôs a esquadrihar sobre a cama, atrás das portas, debaixo das cadeiras; tinha caído no chão, entre os sacos e a parede. A srta.

¹⁰⁹ Charles se traînait à la rampe, les genoux *ui rentraient dans le corps*. Il avait passé cin heures de suite, tout debout devant les tables, à regarde jouer au whist, sans y rien comprendre. Aussi poussa-t-il un grand soupir de satisfaction lorsqu'il eut retiré ses bottes. Emma mit un châle sur ses épaules, ouvrit la fenêtre et s'accoua.

La nuit était noire. Quelques gouttes de pluie tombaient. Elle aspira le vent humide qui lui rafraichissait les paupières. La musique du bal bourdonnait encore à ses oreilles, et elle faisait des efforts pour se tenir éveillée, afin de prolonger l'illusions de cette vie luxueuse qu'il lui faudrait tout à l'heure abandonner. (FLAUBERT, 2006, p. 114).

¹¹⁰ Quan Charles, après être monté dire adieu au père Rouault, rentra dans la salle avant de partir, il la trouva debout, le front contre la fenêtre, et qui regardait dans le jardin, où les échelas des haricots avaient été renversés par le vent. Elle se retourna. (FLAUBERT, 2006, p. 75).

Emma viu-o, inclinou-se por sobre os sacos de trigo. (FLAUBERT, 2017, p. 93).¹¹¹

O motivo de Charles ter interrompido Emma foi o chicote ter caído no chão, assim como o boné da cena inicial, caído no chão da sala de aula. O jeito desastrado de Charles e a falta de percepção do momento de Emma reaparecerão após o casamento dos dois. Mais uma vez, seu devaneio é interrompido por algo que é derrubado, de modo semelhante ao que foi interrompido pela queda do leque da senhora, na cena citada anteriormente. Estabelece-se, assim, outra oposição: o chicote que interrompe o devaneio pertence a Charles, um homem com movimentos limitados e que, portanto, precisa que *Emma* realize a ação de recuperar o que havia caído. Já em *Vaubyessard*, quem deixa cair o objeto é uma das senhoras do baile e, ao contrário, quem realiza a ação de pegá-lo é o homem, que estava dançando no baile, ou seja, alguém cujos movimentos não são limitados. Isso estabelece uma relação de oposição entre a duas cenas de interrupção dos devaneios e, conseqüentemente, uma oposição entre Charles e o gentil dançarino. Ao contrário de Stephen Dedalus, a senhora Bovary supervaloriza estar em um devaneio, pois significa um escape da realidade que ela tanto detesta. Assim sendo, ter isso interrompido é algo negativo, ao que Charles não se atenta. A superficialidade e a queda das estacas de feijão são prolepses, visto que, de forma quase imperceptível, antecipam o desfecho do romance. Embora esteja diante de uma cena que representa as conseqüências trágicas da sua superficialidade, os pensamentos de Emma estavam em outra direção. Cena semelhante ocorre poucos dias depois, quando, pela primeira vez, o médico encontra a pretendente sozinha na casa. O narrador descreve que, enquanto o par estava sentado, em uma espécie de primeiro encontro, “Algumas moscas, sobre a mesa, subiam pelos copos que tinham sido servidos e zumbiam ao se afogar no fundo, na sidra que restara.” (FLAUBERT, 2017, p. 99).¹¹² Em uma analogia às janelas que separam Emma dos seus devaneios, as moscas estão separadas da sidra pela

¹¹¹ - Cherchez-vous quelque chose? Demanda-t-elle.

-Ma cravache, s’il vous plait, répondit-il.

Et il se mit à fureter sur le lit, derrière les portes, sous les chaises ; elle était tombée à terre, entre les sacs et la muraille. Mademoiselle emma l’aperçut ; elle se pencha sur les sacs de blé. (FLAUBERT, 2006, p. 75).

¹¹² Des mouches, sur la table, montaient le long des verres qui avaient servi, et bourdonnaient en se noyant au fond, dans le cidre resté.(FLAUBERT, 2006, p. 81).

superfície de vidro dos copos. Estando fora, elas sobem e se atiram sedentas pelo restante de sidra, mas acabam se afogando. Também Emma, quando tenta chegar ao outro lado da janela, ou seja, quando tenta viver as cenas de sua imaginação, acaba por antecipar o fim de sua vida.

Bem adiante no romance, há outra cena em que Emma é separada de uma realidade através da janela. Trata-se de um momento após a decepcionante partida de Léon para Paris:

A sra. Bovary abria a janela que dava para o jardim e olhava as nuvens.

Elas se amontoavam no poente do lado de Rouen, e rolavam depressa as suas volutas negras, de onde ultrapassavam por trás das grandes linhas do sol, como as flechas de ouro de um troféu suspenso, enquanto o resto do céu vazio tinha o brancor de uma porcelana. Mas uma rajada de vento fez curvarem-se os álamos e, de repente, a chuva caiu; ela crepitava sobre as folhas verdes. Depois o sol reapareceu, as galinhas cacarejaram, pardais batiam asas nas moitas úmidas, e as poças d'água sobre a areia carregavam, ao escorrer, flores róseas de uma acácia. (FLAUBERT, 2017, p. 215).¹¹³

A vista da janela de Emma mostra que tudo ao seu redor continua inalterado, apesar de sua tristeza pela partida do amante em potencial. A natureza não reflete seus problemas: veio a chuva, mas logo voltou o sol e nada abalou a harmonia dos animais. Como já mencionado, Lubbock defende que Flaubert, em alguns momentos, permite que o leitor saia da mente de Emma e tenha acesso à protagonista de um ponto de vista distinto, embora também parcial. O crítico exemplifica serem esses os momentos em que o leitor tem acesso à visão de outros personagens. Entretanto, defendendo que, mais do que isso, em algumas cenas, Flaubert desloca o leitor para um local neutro dentro da cena. Flaubert deixou bem claro que, em sua opinião, o artista deve estar distante da obra, vendo-a de outro modo: “Não será necessário para ser artista *ver tudo* de um modo diferente do dos outros homens?” (FLAUBERT, 2005, p. 79). E, para alcançar isso, ele crê ser necessário estar em um outro meio: “Quanto mais estou em

¹¹³ Madame Bovary avait ouvert sa fenêtre sur le jardin, et elle regardait les nuages.

Il s'amoncelaient au couchant, du côté de Rouen, et roulaient vite leurs volutes noires, d'où dépassaient par-derrière les grandes lignes du soleil, comme les flèches d'or d'un trophée suspendu, tandis que le reste du ciel vide avait la blancheur d'une porcelaine. Mais une rafale de vent fit se courber les peupliers, et tout à coup la pluie tomba ; elle crépitait sur les feuilles vertes. Puis le soleil reparut, les poules chantèrent, des moineaux bataient des ailes dans les buissons humides, et les flaques d'eau sur le sable emportaient humides, et les flaques d'eau sur le sable emportaient en s'écoulant les fleur roses d'un acacia. (FLAUBERT, 2006, p. 186).

um ambiente contrário, melhor vejo o outro”.(FLAUBERT, 2005, p. 86). Embora situe o leitor predominantemente dentro da mente de Emma Bovary, em cenas como a supracitada, Flaubert desloca o leitor não da mente da protagonista para a de outro personagem, mas para essa posição de um leitor habilidoso. Lubbock argumenta que “nenhum artista (e o leitor habilidoso é um artista) pode permitir que seu material o dirija e o acue; ele precisa pairar acima dele.” (LUBBOCK, 1976, p. 19). O leitor habilidoso de *Madame Bovary* é aquele que se permite fazer todos os deslocamentos propostos por Flaubert e, assim, em alguns momentos consegue perceber que há mais ali do que uma proposta de identificação com as “feridas femininas” da protagonista. Permanecer o romance inteiro apenas pela mente de Emma, sem esses breves distanciamentos, faz com que o leitor esteja sempre olhando pela janela, como Emma, e tomando ilusões por realidade.

Alberti defende que a proposta do Renascimento é que

a narrativa deveria ser de novo apresentada ao observador como se ele fosse testemunha ocular de acontecimentos imaginários. Alberti tirou a conclusão final dessa exigência renovadora ao descrever a moldura como a janela através da qual o observador contempla o mundo do quadro. (GOMBRICH, 2007, p. 131).

Para entender os devaneios em *Madame Bovary*, devemos pensar no oposto do que propôs Alberti: pensar na janela como moldura através da qual o observador contempla o quadro do mundo. Explicando melhor, Emma se aproxima da janela como quem quer ver um quadro, uma irrealidade, e não como quem quer ver o mundo, a realidade. Por isso, caso o leitor não acompanhe as mudanças de posição propostas por Flaubert, ele corre o risco de permanecer sempre olhando pela mesma janela que Emma, tomando seus devaneios por realidade, ou, nas palavras de Gombrich, sendo “testemunha ocular de acontecimentos imaginários”. Genette afirma que “as viagens imaginárias de Ema não são para nós nem mais nem menos imaginárias que sua vida real em Yonville l’Abbaye.” (GENETTE, 1972, p. 218). Essa afirmação é resultante de uma leitura em que há esses momentos de afastamento em que é possível ter uma visão não panorâmica, mas parcial, como é típico do estilo de Flaubert, porém de um ângulo que abranja Emma e parte do que está ao redor dela. Desse modo, o leitor entende que muitos dos seus problemas estão apenas em seu interior, não havendo nada externo a ela que esteja em consonância com aquilo. Sem esse distanciamento, haverá leitores que se identifiquem com Emma e que tomem o seu ideal de vida feliz

como uma realidade possível. É verdade que isso garante o efeito de realidade no romance; porém, tal efeito não se limita a isso: mesmo em uma leitura como a de Genette, o efeito de real do romance não se perde, uma vez que a impressão de realidade, tem maior relação com a visão parcial, e, mesmo deslocando o leitor para tantos pontos de vista, nenhum deles é total. A diferença é que o efeito de real de um romance de Flaubert, para o leitor habilidoso, será obtido através da análise do cotidiano de Emma, ao passo que, para um leitor que se limita à mente da protagonista, o efeito de real será obtido pelo apego aos sonhos da moça. Cito Kosik:

O homem vive em muitos mundos mas cada mundo tem uma chave diferente, e o homem não pode passar de um mundo para o outro sem a chave respectiva, isto é, sem mudar a intencionalidade e o correspondente modo de apropriação da realidade. (KOSIK, 1985, p. 23).

O leitor que permanece em Emma durante todo o romance tende a ter o mesmo problema da personagem: a incapacidade de trocar a chave para acessar cada mundo, ao contrário do leitor habilidoso sobre o qual o romance terá o efeito de real, porém, ele fará uso de uma chave na sua transição entre o mundo *por* Emma Bovary e o mundo *de* Emma Bovary.

Para melhor compreensão desses momentos em que Flaubert convida o leitor a um deslocamento, é interessante observar as pinturas de Edward Hopper, nas quais é possível captar a angústia da situação apenas através da expressão de uma personagem. Em *Manhã em Cap Cod*, (Figura 19), tem-se uma paisagem corriqueira e a visão é parcial, de modo que só é possível captar o problema pela feição da mulher. O leitor está localizado dentro do quadro, com visão parcial, e consegue ver parte do ambiente em que a mulher se encontra, mas não visualiza nada que possa ser a causa de sua tristeza. Percebe-se, por sua expressão e pela posição do seu corpo, que ela espera por algo. Assim como na cena de *Madame Bovary*, o problema da é interno e não externo, se passa no interior da personagem e não ao seu redor.

Outra pintura de Hopper que bem ilustra esses momentos de deslocamento do leitor em *Madame Bovary* é a *Onze Horas da Manhã* (Figura 20):

Tudo é calmo nesta pintura, até as cortinas. A inevitável figura feminina nua está sentada numa poltrona estofada, o busto inclinado para a frente, os cotovelos apoiados nas coxas e olha pela janela. Os raios de Sol que entram pela janela aberta aquecem-na. Também aqui, o espectador ignora o que ela vê e o rosto dela não está virado para ele.

A jovem tem acesso ao que a pessoa que se encontra fora do quadro não pode ver. A tela cria uma realidade autônoma, dotada das suas próprias leis. O espectador é mantido à distância, tornando-se num observador a quem apenas uma parte do que se passa é acessível. (KRANZFELDER, 1996, p. 45).

Figura 19: *Manhã em Cape Cod.* (HOPPER, 1950).

Óleo sobre tela.

86,7 x 101,9 cm:

Washington (DC), National Museum of American Art/ Art Resouce, NY.¹¹⁴



¹¹⁴ Fonte: (KRANZFELDER, 1996, p. 103)

Figura 20: *Onze Horas da Manhã*. (HOPPER, 1926).

Óleo sobre tela, 71,3 x 91,6 cm.

Washington (DC), Hirschorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institute.

115



¹¹⁵ Fonte: (KRANZFELDER, 1996, p. 44.)

Como em todo o romance de Flaubert, em Hopper o espectador tem acesso apenas a uma parte do espaço. Nas cenas em que o leitor vê Emma de um ponto de vista parcial de fora da mente dela, ele não vê o que ela tem acesso e que lhe causa tristeza, justamente porque o que ela vê não é nada concreto; são seus devaneios. O leitor, em Flaubert, vê as estacas de feijão caindo do outro lado da janela, vê as moscas subindo pelo copo e caindo na sidra, vê a chuva e os animais, mas não vê os pensamentos de Emma. Já em outros momentos do romance, estando o leitor na mente do personagem, ele vê as ilusões, devaneios e desejos, mas não a realidade.

A comparação com Hopper é válida em função, também, do significado da janela na obra do artista, conforme explana Gail Levin:

Il [Hopper] commence aussi à peindre des vues de l'extérieur à travers une fenêtre; [...] La fenêtre évoque l'entendue de ce monde extérieur, mais elle sert aussi de barrière séparant le spectateur-voyeur du drame qui se déroule à l'intérieur. (LEVIN, 1985, p. 43).¹¹⁶

Quando Flaubert desloca o leitor para fora da mente de Emma e o coloca em posição semelhante à do espectador de um quadro de Hopper, o leitor vê que o que havia para além da janela não eram as ilusões de Emma, mas uma realidade comum. Assim, percebe que toda a tristeza está apenas no interior da personagem. O leitor não precisa ser, como Charles Bovary, indiferente a ponto de não notar que há uma tristeza na cena. Nos quadros de Hopper, a tristeza das figuras femininas é fácil de notar, mas percebemos que não há uma cena triste acontecendo exatamente próximo à mulher, e que a tristeza é no interior dela.

Com isso, percebemos a notável diferença entre a temática do devaneio em Flaubert e em Joyce. Essa movimentação do leitor não acontece em Joyce, visto que estamos todo o tempo na mente de Stephen. Nas citações das cenas de devaneio no *Retrato*, trazidas neste capítulo, sempre o leitor tem a visão total de todos os devaneios, os quais tentam ser interrompidos pelos personagens. Em *Madame Bovary*, como Emma não se esforça para romper com os devaneios, o próprio narrador se esforça para que o leitor se afaste deles em momentos específicos.

¹¹⁶ Ele [Hopper] começa também a pintar as visões do exterior através de uma janela. A janela evoca o entendimento daquele mundo exterior, mas ela serve também de barreira, separando o espectador- voyeur do drama que se desenrola no interior.

Vejamos uma terceira forma de tratar dos devaneios a partir da janela, agora em Balzac. Em *O Pai Goriot*, a cena é a que Rastignac vai à casa da senhora de Beauseant e encontra, de saída, o sr. d'Ajuda, seu amante. Infiel, ele está com casamento marcado com outra mulher, mas a senhora de Beauseant ainda não sabe. O senhor mente, dizendo ter um compromisso de negócios:

- Por que não pode ir aos Italianos? – perguntou a viscondessa, sorrindo ao português.

-Negócios! Vou jantar com o embaixador da Inglaterra.[...]

Tomou a mão da viscondessa, beijou-a e partiu.

Eugênio passou a mãos pelos cabelos e retorceu-se todo para cumprimentar, certo de que a Sra. De Beauseant ia ocupar-se com ele; ela, porém, saiu quase a correr precipitou-se para a galeria, chegou à janela e ficou a olhar para o Sr. d'Ajuda, enquanto este subia na carruagem. Prestou atenção à ordem que ele deu e ouviu o laçao repetir ao choceiro:

-Para a casa do Sr. de Rochefide.

Essas palavras, e a maneira pela qual o Sr. d'Ajuda mergulhou na carruagem, foram o raio e o trovão para a pobre mulher que voltou cheia de mortais apreensões. Na alta sociedade, as mais horríveis catástrofes não são mais que isso. A viscondessa dirigiu-se ao quarto de dormir, sentou-se diante duma mesa e tomou um belo papel de cartas.. Escreveu:

Uma vez que vais jantar na casa dos Rochefide, e não na embaixada inglesa, debes-me uma explicação. Espero-te. (BALZAC, 1949, p. 66).¹¹⁷

Pensando na traição da qual era vítima, a viscondessa se esquece de Rastignac:

- Há um senhor esperando a Sra. Vinscondessa na sala de visitas.

-Ah! É verdade – disse ela, abrindo a porta.

Eugênio começava a sentir-se muito embaraçado. Finalmente, percebeu a viscondessa que lhe disse com uma voz trêmula de emoção que lhe sacudiu as fibras do coração:

-Desculpe-me, eu precisava escrever uma carta. Agora, estou ao seu dispor.

¹¹⁷ -Porquoi, dit la vicomtesse en riant, ne *pouvez-vous pas* venir aux Italiens ?

-Des affaires ! Je dène chez l'ambassadeur d'Angleterre.

[...]

Il prit la main de la vicomtesse, la baisa e partit.

Eugène passa la main dans ses cheveux et se tortilla pour saluer en croyant que Mme de Beauséant allait penser à lui, tout à coup, elle s'élança, se précipite dans la galerie, accourt à la fenêtre et regarde M.d'Ajuda pendant qu'il montait en voiture furent l'éclair et la foudre pour cette femme, qui revint en proie à des mortelles appréhensions. Les plus horribles catastrophes ne sont que cela dans le grand monde. La vicomtesse rentra dans sa chambre à coucher, se mit à table, et prit un joli papier.

« *Du moment, écrivait-elle, ou vous dînez chez les Rochefide, et non à l'ambassade anglaise, vous me devez une explications, je vous attends.* »

(BALZAC, 1939, p. 65-6)

Ela não sabia o que estava dizendo, pois estava pensando o seguinte: “Ah! Ele quer casar-se com a Srta. De Rochefide! Mas acaso ele é livre? Esta noite o noivado será rompido, ou eu...eu... Ora, amanhã não se falará mais nisso.”

- Prima... -respondeu Eugênio.

-Hein! – interrompeu a viscondessa, lançando-lhe um olhar cuja onsolência enregelou o estudante.

Eugênio compreendeu esse *hein?* Aprendera tantas coisas nas últimas três horas que ficara com o espírito alerta.

-Senhora... – emendou, corando.

-Desculpe-me. Preciso tanto de proteção que uma pontinha de parentesco não me faria mal.

A Sra. De Beauséant sorriu. Foi porém, um sorriso triste, pois já começava a sentir a desgraça que a ameaçava.

-Se a senhora conhecesse a situação em que se encontra minha família – continuou ele – certamente gostaria de representar o papel duma dessas fadas benfazejas, que sentem prazer em dissipar os obstáculos que cerca seus afilhados. (BALZAC, 1949, p. 66).¹¹⁸

Apesar de dar ouvidos à sua visita, a senhora de Beauséant continua com o pensamento em sr. d’Ajuda e é pensando nele que ela pergunta a Rastignac:

- Seria capaz de matar uma pessoa, por mim?
-Até duas! – replicou Eugênio.

¹¹⁸ -Madame la vicomtesse a quelqu’un dans le salon.

-Ah ! c’est vrai ! dit-elle en poussant la porte.

Eugène commençait à se trouver très mal à l’aise ; il aperçut enfin la vicomtesse qui lui dit d’un ton dont l’émotion lui remua les fibres du coeur : pardon, monsieur, j’avais un mot à écrire, je suis maintenant tout à vous. Elle ne savait ce qu’elle disait, car voici ce qu’elle pensait : Ah ! il veut épouser Mlle de Rochefide ? Mais est-il donc libre ? Ce soir, ce mariage sera brisé, ou je...Mais il n’en sera plus question demain...

-Ma cousine... répondit Eugène.

-Hein ? fit la vicomtesse en lui jetant un regard dont l’impertinence flaça l’étudiant.

Eugène compri ce hein. Depuis trois heures, il avait appris tant de choses, qu’il s’était mis sur le qui-vive.

-Madame, reprit-il en rougissant. Il hésita, puis, il dit en continuant : Pardonnez-moi ; j’ai besoin de tant de protection qu’un bout de parenté ‘aurait rien gâté.

Mme de Beauséant sourit, mais tristement ; elle sentait déjà le malheurs qui grondait dans son atmosphère.

-Si vous connaissiez la situation dans laquelle se trouve ma famille, dit-il en continuant, vous aimeriez à jouer le rôle d’une de ces fées fabuleuses qui se plaisent à dissiper les obstacles autour de leurs filleuls. [...]

-Vous tueriez quelque’un pour moi ?

-J’en tuerais deux, fit Eugène.

-Enfant ! Oui, vous êtes un enfant, di-elle en reprimant quelques larmes ; vous aimeriez sincèrement, vous !¹¹⁸ (BALZAC, 1939, p. 66-7).

-Criança! Sim, você é uma criança – disse ela, reprimindo as lágrimas.
– Você, sim, é capaz de amar sinceramente! (BALZAC, 1949, p. 66).¹¹⁹

Essa cena mostra como são diferentes os devaneios de Balzac. Notavelmente, a viscondessa não está ligada ao fato que acontece ao seu redor, estando com os pensamentos distantes. Ela também olha pela janela, mas não se demora no devaneio porque o criado a lembra da visita. A fala do criado se assemelha às interrupções de devaneio em Flaubert e Joyce, com a diferença de que a senhora de Beauséant concilia a realidade com seus devaneios. Fica claro que ela está em um devaneio porque o narrador explica ao leitor, com todas as letras, que ela não sabe o que está falando, e ainda explicita, entre aspas, o pensamento da personagem. As falas dela sobre amar sinceramente e sobre matar uma pessoa se referem tanto ao desejo de se vingar do amante quando o de ser amada de verdade. Nesse ponto, o devaneio da senhora de Beauseant se assemelha ao de Emma, por desejar que alguém a amasse como acontecesse nos romances, a ponto de cometer inconsequentes loucuras de amor.

Dessa forma, através desses exemplos fica evidenciado que nos três romances há cenas semelhantes, tendo a janela como gatilho para devaneios. Em Balzac, o devaneio se dá em meio a uma conversa, não havendo um desligamento total da personagem com o meio; ao contrário, ela insere termos do devaneio na sua conversa. Dessa forma, a interrupção do devaneio não é tão eficaz quando em Flaubert. O narrador balzaquiano instrui o leitor, informando que a mulher não estava prestando atenção na conversa, porém não se detém muito na temática do devaneio. Em Joyce, a interrupção do devaneio se dá por ele mesmo, em um esforço de se prender a elementos da realidade, sejam parentes, figuras públicas e até mesmo a música, que representa as repetições da vida. Ao contrário de em Balzac, o narrador joyceano dispensa mais tempo na descrição do devaneio. Em Balzac, a personagem consegue se manter na realidade, inserindo temáticas do devaneio em uma conversa. Em Joyce,

¹¹⁹-Vous tueriez quelque'un pour moir ?

-J'en tuerais deux, fit Eugène.

-Enfant ! Oui, vous êtes un enfant, di-elle en reprimant quelque larmes ; vous aimeriez sincèrement, vous !¹¹⁹ (BALZAC, 1939, p. 66-7).

o personagem, embora se esforce, se mantém por um tempo no devaneio e faz o contrário: insere nele temas da realidade. Já em Flaubert, realidade e devaneio estão no mesmo lugar: do outro lado da janela, mas as personagens não se esforçam em dosá-los, com os de Balzac e Joyce. Em função disso, o narrador posiciona o leitor ora de modo a ver a realidade, ora de modo a ver o devaneio.

Capítulo IV

« Il avait un jardin qu'on appelait la terre »

Better to think we could have lived in a quite different and much bolder way if – at a certain point – an 'external, hard, gross, unpleasant' reality had not forced its 'that's life' upon us. (MORETTI, 2000, p. 127).¹²⁰

It is reasonable enough to assume that words alone don't change reality. But changes in our conceptual system do change what is real for us and affect how we perceive the world and act upon those perceptions. (LAKOFF, JOHNSON, 1980, p. 145-6).¹²¹

Neste capítulo, há uma seleção de cenas dos romances de Balzac, Flaubert e Joyce em que os próprios personagens apresentam suas leituras da realidade e do realismo dos livros que leem. Assim, teremos acesso às concepções de realidade, de devaneios e de ficção, do ponto de vista daqueles que compõem os romances;

4.1 - O leitor Stephen Dedalus

Para análise do protagonista de *Um Retrato do Artista quando Jovem*, comecemos pela noite de uma peça teatral sobre Pentecostes:

A noite da peça teatral da semana de Pentecostes tinha chegado, e Stephen da **janela** do camarim olhava para o pequeno gramado atravessado por fileiras de lanternas chinesas. Ficou olhando os visitantes descerem os degraus da casa e entrarem no teatro. Porteiros com roupa de fala, antigos alunos do Belvedere, ficavam à toa em grupinhos perto da entrada do teatro e faziam os visitantes entrar cheios de cerimônia. Sob o súbito clarão de uma lanterna ele pôde reconhecer o rosto sorridente de um padre. (JOYCE, 2016, p. 96)¹²²

¹²⁰ Melhor pensar que nós poderíamos ter vivido de uma forma bem diferente e mais ousada se – em um certo momento – uma realidade exterior, difícil, bruta, desagradável não tivesse forçado um 'essa é a vida' sobre nós. (Tradução minha).

¹²¹ É sensato o suficiente assumir que as palavras por elas mesmas não mudam a realidade. Mas as mudanças em nosso sistema conceitual de fato mudam o que é real para nós e afetam como nós percebemos o mundo sobre aquelas percepções. (Tradução minha).

¹²² The night of the Whitsuntide play had come and Stephen from the window of the dressingroom looked out on the small grass plot across which lines of Chinese lanterns were stretched. He watched the visitors come down the steps from the house and pass into the

Num canto escuro da capela, no lado do evangelho do altar, uma senhora robusta estava ajoelhada em meio às copiosas saias negras. Quando levantou, uma figura vestida de rosa com uma peruca loura de cachinhos e um chapéu de palha antiquado, com negras sobranceiras feitas a lápis e bochechas delicadamente maquiadas de vermelho e empoadas revelou-se. Um murmúrio baixo de curiosidade percorreu a capela diante da descoberta dessa figura feminina. Um dos bedéis, sorrindo e acenando com a cabeça, aproximou-se do canto escuro e, depois de ter feito uma reverência para a senhora robusta, disse agradável:

- Trata-se de uma bela moçoila ou de uma boneca essa sua acompanhante, sra. Tallon?

Então, abaixando-se para espiar o rosto pintado sob a aba do chapéu, ele exclamou:

-Não! Palavra que é de fato o jovem Bertie Tallon!

Stephen em seu posto de junto da janela ouviu a senhora e o padre rirem juntos e ouviu os murmúrios de admiração dos meninos atrás de si enquanto passavam para ir ver o menininho que tinha que fazer sozinho a dança do chapéu. Um movimento de impaciência lhe escapou. Ele deixou cair a borda da cortina e, descendo do banco onde estava de pé, saiu da capela. (JOYCE, 2016, p. 97-8).¹²³

Antes da cena da peça teatral de Pentecostes, houve o relato de que o padre Dolan contara ao sr. Dedalus o fato de Stephen ter ido reclamar da punição na aula de latim. O relato foi motivo de riso dos dois. A atitude de Stephen era, pra ele, um ato marcante e sério. Saber que o padre tomou isso como comédia e ainda contou a mais pessoas acabou por feri-lo. Na cena seguinte, Stephen está à janela. O narrador não especifica quais são os pensamentos de Stephen, mas é possível entender que ver o rosto sorridente do padre faz com que ele lembre de padre Dolan rindo dele. Por fim, quando

theatre. Stewards in evening dress, old Belvedereans, loitered in groups about the entrance to the theatre and ushered in the visitors with ceremony. Under the sudden glow of a lantern he could recognize the smiling face of a priest. (JOYCE, 1963, p. 106)

¹²³In a dark corner of the chapel at the gospel side of the altar a stout old lady knelt amid her copious black skirts. When she stood up a pinkdressed figure, wearing a curly golden wig and an oldfashioned straw sunbonnet, with black pencilled eyebrows and cheeks delicately rouged and powdered, was discovered. A low murmur of curiosity ran round the chapel at the discovery of this girlish figure. One of the prefects, smiling and nodding his head, approached the dark corner and, having bowed to the stout old lady, said pleasantly:

-Is this a beautiful young lady or a doll that you have here, Mrs Tallon?

Then, bending to peer at the smiling painted face under the leaf of the bonnet, he exclaimed:

-No! upon my word I believe it's little Bertie Tallon after all!

Stephen at his post by the window heard the old lady and the priest laugh together and heard the boys' murmurs of admiration behind him as they passed forward to see the little boy who had to dance the sunbonnet dance by himself. A movement of impatience escaped him. He let the edge of the blind fall and, stepping down from the bench on which he had been standing, walked out of the chapel. (JOYCE, 1963, p. 107).

o sacerdote e a mulher riem do menino, ele não consegue mais conter o desconforto e sai. Ao sair, Stephen encontra os amigos que zombam dele porque Mercedes, a menina de quem ele gostava, poderia estar lá para assistir a peça. Os colegas de Stephen queriam que ele admitisse que eles o haviam desmascarado, por terem descoberto que a menina era uma namorada. Ao ouvir os colegas dizendo “Admita”, Stephen se lembra de um episódio semelhante, anos antes, em que os colegas usaram o mesmo verbo, no mesmo modo verbal, para que ele admitisse ser herege. A análise da repetição da vida, pelo garoto, tem início com uma palavra. Em ambas os episódios, relacionados pelo menino, a risada aparece:

Depois de uma última fúria de pancadas ele conseguiu se libertar. Seus algozes dispararam para Jones’s Road, rindo e zombando dele, enquanto ele, quase cego por causa das lágrimas, seguira aos tropeços, punhos furiosamente cerrados, soluçante.

Enquanto ainda repetia o *Confiteor* em meio ao riso indulgente de seus ouvintes e enquanto as cenas do pérfido episódio ainda passavam cortante e velozmente por sua mente, ele ficou pensando por que não guardava rancor daqueles que o atormentavam. Não tinha esquecido absolutamente nada da covardia e da crueldade deles, mas lembrar disso tudo não despertava raiva nele. **Todas as descrições de amores e ódios ardentes que tinha encontrado nos livros lhe pareciam portanto irreais. [...]**

Continuou ali parado com seus dois companheiros ao lado do alpendre ouvindo desligado o que diziam ou as salvas de palmas no teatro. (JOYCE, 2016, p. 104-107).¹²⁴

Em sua análise das repetições da vida, Stephen diferencia a vida dos livros que lê, percebendo que, na realidade, os sentimentos não têm a mesma intensidade descrita nos romances.

¹²⁴ At last after a fury of planges he wrenched himself free. His tormentor set off towards Jone’s Road, laughing and jeering at him, while he, half blinded with tears, stumbled on, clenching his fists madly and sobbing.

While he was still repeating the *Confiteor* amid the indulgent laughter of his hearers and while the scenes of that malignant episode were still passing sharply and swiftly before his mind he wondered why he bore no malice now to those who had tormented him. He had not forgotten a whit of their cowardice and cruelty but the memory of it called forth no anger from him. All the description of fierce love and hatred which he had met in books had seemed to him therefore unreal. [...]

He remained standing with his two companions at the end of the shed listening idly to their talk or to the bursts of applause in the theatre. (JOYCE, 1963, p. 114).

Após a apresentação teatral de Pentecostes, Stephen precisava de um momento para romper com a irrealidade da peça teatral em que estava atuando e adentrar sua vida real. Opta, então, por fugir do momento de conversa com a família

Sem ficar esperando as perguntas do pai ele atravessou a rua correndo e começou a correr desesperadamente morro abaixo. Mal sabia aonde ia. Orgulho, esperança e desejo como ervas maceradas no seu coração evolavam vapores de incensos enlouquecedores diante dos olhos de sua mente. Desceu o morro a passo firme em meio ao tumulto dos vapores subitamente despertados do orgulho ferido e da esperança desabada e do desejo negado. Eles subiam diante de seus olhos angustiados em fumos densos e enlouquecedores e desapareciam acima dele até que por fim o ar ficou limpo e frio mais uma vez.

Uma película velava-lhe ainda os olhos, mas eles não ardiavam mais. Uma força, aparentada da que muitas vezes fazia a raiva ou o ressentimento se afastarem dele, fez seus passos se acalmarem. Ele se deteve e ficou olhando a escura varanda da morgue e dali levou os **olhos** para a negra viela calçada de pedra ao seu lado. Viu a palavra *Lotts* no muro da viela e respirou lento o ar pesado e malcheiroso.

“Isso é mijo de cavalo e palha podre.”, ele pensou. “É um odor bom de se respirar. Vai me acalmar o coração. Meu coração já está bem calmo. Vou voltar. (JOYCE, 2016, p. 111).¹²⁵

Após uma série de devaneios e de uma imersão em uma peça teatral, Stephen tenta recuperar a noção de realidade. O modo dele de voltar à realidade é pensar em mijo de cavalo e palha podre, elementos que o acalmam. Ao contrário de Emma Bovary, que rejeita o que há de não romântico em sua vida, Stephen percebe a realidade através de coisas fétidas e comuns.

¹²⁵ Without waiting for his father's questions he ran across the road and began to walk at breakneck speed down the hill. He hardly knew where he was walking. Pride and hope and desire like crushed herbs in his heart sent up vapours of maddening incense before the eyes of the mind. He strode down the hill amid the tumult of suddenly risen vapours of wounded pride and fallen hope and baffled desire. They streamed upwards before his anguished eyes in dense and maddening fumes and passed away above him till at last the air was clear and cold again.

A film still veiled his eyes but they burned no longer. A power, akin to that which had often made anger and resentment fall from him, brought his steps to rest. He stood still and gazed up at the sombre porch of the morgue and from that to the dark cobbled laneway at its side. He saw the word *Lotts* on the wall of the lane and breathed slowly the rank heavy air.

-That is horse piss and rotted straw, he thought. It is a good odour to breathe. I will calm my heart. My heart is quite calm now. I will go back. (JOYCE, 1963, p. 117).

Outra forma de Stephen perceber a realidade é analisando as repetições da sua vida, e a mudanças que há a cada vez que uma cena se repete:

Stephen estava uma vez mais ao lado do pai no canto de um vagão de trem em Kingsbridge. Estava viajando com o pai para Cork via correio noturno. Enquanto o trem saía fumegante da estação ele lembrou de seu espanto infantil de anos antes e de cada evento em seu primeiro dia em Clongowes. Mas agora não sentia espanto. Via escaparem de seu campo de visão as terras que escureciam, os postes silentes do telégrafo passarem velozes a cada quatro segundos, as pequenas estações reluzentes, ocupada por poucas sentinelas silentes, que o trem deixava em seu rastro e rebrilhavam um momento no escuro como grãos flamejantes no rastro de um corredor.

Ouvia sem dar muita importância às evocações de Cork que o pai fazia e às cenas de sua juventude, uma história interrompida por suspiros ou goles de sua garrafinha de bolso toda vez que aparecia a imagem de algum amigo morto ou toda vez que quem evocava recordava de repente o propósito de sua visita real. (JOYCE, 2016, p. 111-2).¹²⁶

Stephen analisa, mais uma vez, as repetições de sua própria vida. Lembra que a viagem já aconteceu antes, porém com uma função diferente. Antes era medo, agora não. Também seu pai analisa as repetições de sua própria vida, os fatos da juventude, e precisa de um esforço para se recordar do “propósito da vida real”.

Em seguida, Stephen adentra o passado do pai, indo até a sala onde ele estudara.

Entraram na sala de aula de anatomia onde o sr. Dedalus, com o auxílio do porteiro, foi procurar suas iniciais nas carteiras. Stephen ficou no fundo, deprimido a mais não poder pela escuridão e pelo silêncio da sala e pelo ar que ali restava, de estudo formal e fatigante. Na carteira ele leu a palavra *feto* entalhada várias vezes na madeira escura e manchada. A inopinada legenda deu um susto em seu sangue: parecia sentir a presença dos alunos ausentes da universidade à sua volta e se encolher diante deles. Uma visão da vida deles, que as palavras do pai não tiveram o poder de evocar, a palavra talhada na carteira fez saltar diante dele. Um aluno de ombros largos e bigode estava entalhando as letras com um canivete, compenetrado.

¹²⁶ Stephen was once again seated beside his father in the corner of a railway carriage at Kingsbridge. He was travelling with his father by the night mail to Cork. As the train steamed out of the station he recalled his childish wonder of years before and every event of his first day at Clongowes. But he felt no wonder now. He saw the darkening lands slipping away past him, the silent telegraphpoles passing his window swiftly every four seconds, the little glimmering stations, manned by a few silent sentries, flung by the mail behind her and twinkling for a moment in the darkness like fiery grains flung backwards by a runner. He listened without sympathy to his father's evocation of Cork and of scenes of his youth – a tale broken by sighs or draughts from his pocket flask whenever the image of some dead friend appeared in it, or whenever the evoker remembered suddenly the purpose of his actual visit. (JOYCE, 1963, 117-8).

Outros alunos estavam de pé ou sentados ao lado dele rindo de sua artesanaria. Um bateu-lhe no cotovelo. O grandão se virou para ele, de cara fechada. Trajava roupas cinzentas e frouxas e calçava botas marrons.

Chamavam o nome de Stephen. Ele desceu correndo os degraus do anfiteatro para ficar o mais longe possível da visão e, examinando de perto as iniciais do pai, escondeu o rosto enrubescido.

Mas a palavra e a visão cabriolavam diante de seus olhos enquanto ele retraçava seus passos pelo gramado e na direção do portão da universidade. Ficou chocado ao descobrir no mundo lá fora um vestígio do que até então lhe parecia uma moléstia individual e bestial da própria mente. Seus monstruosos devaneios atropelavam-lhe a memória. Eles também tinham saltado diante de seus olhos, súbita e furiosamente, por causa de meras palavras. Ele logo cedera a eles e permitira que varressem e degradassem o seu intelecto, imaginando sempre de onde teriam vindo, de que covil de imagens monstruosas, e sempre fraco e humilde para com os outros, inquieto e enjoado consigo quando elas o varriam. [...]

As letras talhadas na madeira manchada da carteira o encaravam, rindo-se de sua fraqueza corpórea e de seus vãos entusiasmos e fazendo ele se detestar por suas próprias orgias loucas e imundas. [...]

Ainda podia ouvir a voz do pai. (JOYCE, 2016, p. 116-7).¹²⁷

Nessa cena, uma palavra também é o gatilho dos devaneios de Stephen. Ele relaciona as repetições da vida do pai com as da sua própria vida. Pensou na risada dos alunos e isso remeteu às repetidas gargalhadas das quais ele já teve que ser o motivo. O

¹²⁷ They passed into the anatomy theatre where Mr Dedalus, the porter aiding him, searched the desks for his initials. Stephen remained in the blackground, depressed more than ever by the darkness and silence of the theatre and by the air it wore of jaded and formal study. On the desk he read the word *Foetus* cut several times in the dark stained wood. The sudden legend startled his blood: he seemed to feel the absent students of the college about him and up before him to shrink from their company. A vision of their life, which his father's words had been powerless to evoke, sprang up before him out of the word cut in the desk. A broadshouldered student with a moustache was cutting in the letters with a jack knife, seriously. Other students stood or sat near him laughing at his handiwork. One jogged his elbow. The big student turned on him, frowning. He was dressed in loose grey clothes and had tan boots. Stephen's name was called. He hurried down the steps of the theatre so as to be as far away the vision as he could be and, peering closely at his father's initials, his face flushed. But the word the vision capered before his eyes as he walked back across the quadrangle and towards the college gate. It shocked him to find in the outer world a trace of what he had deemed till then a brutish and individual malady of his own mind. His monstrous reveries came thronging into his memory. They too had sprung up before him, suddenly and furiously, out of mere words. He had soon given in to them, and allowed them to sweep across and abase his intellect, wondering always where they came from, from what den of monstrous images, and always weak and humble towards other, restless and sickened of himself when they had swept over him. [...] The letters cut in the stained wood of the desk stared upon him, mocking his bodily weakness and futile enthusiasms and making him loathe himself for his own mad and filthy orgies. The spittle in his throat grew bitter and foul to swallow and the faint sickness climbed to his brain so that for a moment he closed his eyes and walked on in darkness.

He could still hear his father's voice. (JOYCE, 1963, p. 120-1).

jovem faz a leitura da sua vida e da de seu pai e percebe, então, que as risadas são o elemento de repetição delas. Ter a voz do pai ao fundo faz com que Stephen transite para a realidade, não se entregando totalmente ao medo das risadas presentes em seu devaneio:

Stephen ouviu a voz do pai sumir numa risada que era quase um soluço.

-Ele era o homem mais bonito de Cork na época, juro por Deus! As mulheres paravam pra ficar olhando ele passar na rua.

Ele ouviu o soluço descer lento na garganta do pai e abriu os olhos com um impulso nervoso. À luz do sol irrompendo súbita em seus olhos transformou o céu e as nuvens num manto fantástico de volumes sombrios com espaços como que lacustres de uma luz rosa profunda. Até seu cérebro estava nauseado e incapaz. Ele mal conseguia interpretar as letras nas placas das lojas. Por seu modo monstruoso de vida ele parecia ter se posto além dos limites da realidade. Nada o comovia nem lhe dizia alguma coisa a respeito do mundo real a não ser que o ouvisse num eco dos gritos enfurecidos que trazia por dentro. Não conseguia reagir a qualquer apelo terreno ou humano, surdo e insensível diante do chamado do verão, da felicidade e da camaradagem. Exausto e desolado pela voz do pai. Mal conseguia reconhecer suas próprias ideias, e repetia sozinho mentalmente:

-Eu sou Stephen Dedalus. Estou caminhando ao lado do meu pai que se chama Simon Dedalus. Nós estamos em Cork, Irlanda. Cork é uma cidade. O nosso quarto fica no hotel Victoria. Victoria e Stephen e Simon. Simon e Stephen e Victoria. Nomes. (JOYCE, 2016, p. 118).¹²⁸

Abrir os olhos assusta o garoto e a transição dele para a realidade, ao contrário das cenas em que ele era criança, é mais difícil. Vale retomar, aqui, a citação de Kosik sobre serem necessárias chaves para a transição entre os mundos. (KOSIK, 1985, p. 23). Stephen, com o passar do tempo, começa a ter mais problemas em usar essas chaves de transição entre devaneios e realidade. Em função de o mundo externo estar

¹²⁸ -He was the handsomest man in Cork at the time, by God he was! The women used to stand to look after him in the street.

He heard the sob passing loudly down his father's throat and suddenly on his sight turned the sky and clouds into a fantastic world of sombre masses with lakelike spaces of dark rosy light. His very brain was sick and powerless. He could scarcely interpret the letters of the signboards of the shops. By his monstrous way of life he seemed to have put himself beyond the limits of reality. Nothing moved him or spoke to him from the real world unless he heard in it an echo of the infuriated cries within him. He could respond to no earthly or human appeal, dumb and insensible to the call of summer and gladness and companionship, wearied and dejected by his father's voice. He could scarcely recognize as his his own thoughts, and repeated slowly to himself:

-I am Stephen Dedalus. I am walking beside my father whose name is Simon Dedalus. We are in Cork, in Ireland. Cork is a city. Our room is in the Victoria Hotel. Victoria and Stephen and Simon. Simon and stephen and Victoria. Names. (JOYCE, 1963, p. 122).

tão controlado pelas visões de outros, ele chega a pensar que nada o comove na realidade, e, por isso, se coloca na confortável posição de fechar os olhos e viver a sua liberdade interior. Porém, a voz do pai interrompe esse momento e, ao abrir os olhos, a transição se torna mais difícil. Nesse ponto, os devaneios de Stephen se assemelham mais aos de Emma, por sua dificuldade de vivência da realidade; mas a semelhança é momentânea, uma vez que Stephen começa a repetir seu nome, numa tentativa de retorno à realidade, mesmo essa lhe sendo pouco atrativa.

Em cena posterior, temos outro exemplo de Stephen Dedalus como leitor da vida. Angustiado com as palavras dos sacerdotes sobre inferno, Stephen tem devaneios, pensando já estar morto e condenado ao terror eterno:

As vozes que ele conhecia tão bem, as palavras comuns, a tranquilidade da sala de aula quando as vozes se detinham e o silêncio era preenchido pelo som do gado que pastava delicadamente enquanto os outros meninos mascavam seu lanche com calma, pacificou sua alma dolorida.
Ainda havia tempo. (JOYCE, 2016, p. 156).¹²⁹

O som do gado e as palavras deixam Stephen ciente da realidade, pois pensa que, se pode ouvir tais sons, significa que ainda não está morto. Em Flaubert também aparecem referências aos sons de animais para efeito da realidade, todavia sempre mal aceitos por Emma, cuja concepção de realidade inclui apenas elementos romanescos.

Após o episódio da mulher pássaro, como já mencionado, Stephen aparece sem os medos de antes, sem as limitações com a figura feminina e sem influência da visão eclesiástica, de modo que ele consegue erguer o olhar para coisas que antes lhe eram proibidas. Porém, há uma regressão em sua leitura da realidade. Isso pode ser percebido em sua frase: “No útero virgem da imaginação o mundo fazia-se carne.” (JOYCE, 2016, p. 265).¹³⁰ Trata-se de uma analogia à concepção de Jesus no útero virgem de Maria, trocando, na frase, o nome de Maria por “imaginação” e o de Jesus

¹²⁹ The voices that he knew so well; the common words, the quiet of the classroom when the voices paused and the silence was filled by the sound of softly browsing cattle as the other boys munched their lunches tranquilly, lulled his aching soul. There was still time. (JOYCE, 1963, p. 149).

¹³⁰ In the virgin womb of the imagination the word was made flesh. (JOYCE, 1963, p. 223).

por “mundo”. Em alguns momentos do romance, quando a culpa por seus pecados lhe pesava, Stephen se dirigia a Nossa Senhora, por sentir que ela não o repreenderia:

Seu pecado, que o toldara das vistas de Deus, deixara-o mais próximo do refúgio dos pecadores. Os olhos dela pareciam observá-lo com mansa piedade; sua santidade, estranha luz que brilhava leve sobre sua carne frágil, não humilhava o pecador que se aproximava dela. Se em algum momento foi impelido a lançar de si o pecado e se arrepender, o impulso que o move foi o desejo de ser seu cavaleiro. Se em algum momento sua alma, reingressando tímida em sua morada depois que o frenesi da luxúria do corpo se acabava, virou-se para ela cujo emblema é a estrela da manhã, *clara e musical, que fala do paraíso e infunde a paz*, foi quando seus nomes eram murmurados delicadamente por lábios nos quais restavam ainda palavras sujas e vergonhosas, o próprio sabor de um beijo lascivo. (JOYCE, 2016, p. 133).¹³¹

Fica claro que Nossa Senhora era seu refúgio quando ele se sentia julgado por Jesus, o qual lhe inspirava medo. Com as trocas dos elementos na frase, deduz-se que, agora, Stephen se refugia na imaginação quando sente medo do mundo. Como Moretti defende, o romance moderno tende a mostrar uma regressão da personagem. No início, Stephen tenta se manter preso à sua realidade quando os devaneios lhe amedrontam, no final, ele se entrega à imaginação diante de seus medos. Reafirmo que as frases da parte final de *Retrato* poderiam ser atribuídas aos personagens balzaquianos no início de seu aprendizado, ao passo que as frases da parte inicial poderiam ser atribuídas aos mesmos personagens no final de sua formação.

¹³¹ His sin, which had covered him from the sight of god, had led him nearer to the refuge of sinners. Her eyes seemed to regard him with mild pity; her holiness, a strange light glowing faintly upon her frail flesh, did not humiliate the sinner who approached her. If ever he was impelled to cast sin from him and to repent the impulse that moved him was the wish to be her knight. I ever his soul, reentering her dwelling shyly after the frenzy of his body's lust had spent itself, was turned towards her whose emblem is the morning star, 'bright and musical, telling of heaven and infusing peace', it was when her names were murmured softly by lips whereon there still lingered foul and shameful words, the savour itself of a lewd kiss. (JOYCE, 1963, p. 132).

4.2 - O leitor Rastignac

Em *O Pai Goriot*, Balzac qualifica o seu protagonista como um bom leitor, enfatizando que deve às suas leituras o bom resultado da narrativa.

Sem suas curiosas observações e a habilidade com que ele [Rastignac] se soube conduzir nos salões de Paris, esta narrativa não teria sido colorida com os tons preciosos que ela deva, sem dúvida, a seu espírito sagaz e a seu desejo e desvendar os mistérios duma situação espantosa, tão cautelosamente oculta pelos que a criaram como pelos que sofrem seus efeitos. (BALZAC, 1949, p. 21).¹³²

Essa característica é intrínseca dos personagens balzaquianos, que não só são leitores da própria narrativa, mas também, criadores dela, conforme explica Peter Brooks:

In systematic dissolution, man becomes his own maker: he creates himself "a second time, as if to mutiny against God". He is the dramatist of his own existence. Overcoming the repressions of the ordinary, he lives beyond the quotidian. In all senses, he lives beyond his means, in a constantly heightened drama. (BROOKS, 1995, p.114).¹³³

A primeira cena que destaco é a leitura que Rastignac faz da possibilidade de ter uma amante em Paris: "Ter uma amante- pensava- constitui uma posição quase real, é o símbolo do poder." (BALZAC, 1949, p. 108)¹³⁴. Para o estudante de Direito, ter uma amante não é apenas um sonho romântico, mas parte de uma estratégia para que ele consiga viver a vida que almeja. Está ligado não a um sentimento, mas a uma possibilidade de poder. Isso mostra que a leitura que Rastignac faz, nesse ponto do romance, é menos infantil que as que ele fizera no início da vida, uma vez que, observando as relações parisienses, ele não se ilude mais com a possibilidade de

¹³² Sans ses observations curieuses et l'adress avec aquella il sut se produire dans les salons de Paris, ce récit n'eût pas été coloré des tons vrais qu'il devra sans doute À son esprit sagace et à son désir de pénétrer les mystères d'une situation épouvantable aussi soigneusement cachée ar ceux qui l'avaient crée que par celui qui la subissait. (BALZAC, 1939, p. 14).

¹³³ Em uma dissolução sistemática, o homem se torna seu próprio criador: ele cria a si mesmo pela segunda vez, como um motim contra Deus. Ele é o dramaturgo da sua própria experiência. Superando as repressões do ordinário, ele vive além do cotidiano. Em todos os sentidos, ele vive além dos seus meios em um drama constantemente aumentado. (Tradução minha).

¹³⁴ « Avoir une maitresse et une position quasi royale, se disait-il, c'est le signe de la puissance ! »(BALZAC, 1939, p. 113).

amores sinceros por parte das notáveis damas parisienses. Comparado com Lucien de Rubempré, por exemplo, Rastignac dá provas de ter lido melhor a realidade do seu meio e, por isso, ele constrói a narrativa de sua vida com um desfecho melhor.

No final do seu processo de aprendizado, Rastignac afirma: “Por piores que sejam as coisas que te contem do mundo, acredita! Não há Juvenal capaz de descrever o que há nele de horror coberto de ouro e pedrarias.” (BALZAC, 1949, p. 210-1).¹³⁵ Juvenal é um autor romano do século I d.C. que compôs sátiras invectivas, denunciando os vícios da sociedade. O riso provocado pelos seu versos é classificado, de acordo com os subgêneros do cômico aristotélico, como *psogos*, (ARISTÓTELES, 2017, p 60), cuja característica é a “vituperação, a *maledicentia*,” e “aplica-se como deformação não ridícula, que causa horror e dor, pois reproduz a feiura própria dos vícios fortes” (HANSEN, 2006, p. 95). O gênero escolhido como referência de mais fiel à reprodução da realidade é justamente um que trata de vícios, temática muito presente nos próprios livros de Balzac. Neste momento mais uma vez o leitor é convidado a acreditar no que lê; dessa vez por um personagem. Trata-se, aí, do final do processo de aprendizagem do protagonista, quando ele aprendeu, comparando suas leituras de livros e do mundo, o quão maldosas podem ser as pessoas. É importante lembrar que, no início do romance, ele mal conseguia ouvir as verdades trazidas por Vautrin por serem mais cruéis que o que ele já havia lido e ouvido: “esse bandido me disse mais coisa sobre a virtude do que me haviam dito **os homens e os livros.**” (BALZAC, 1949, p. 100).¹³⁶ Essa frase marca o fim do momento em que ele fazia uma leitura pueril da realidade parisiense.

¹³⁵ Quelque mal que l'on te dise du monde, crois-le !!! n'y a pas de Juvénal qui puisse en peindre l'horreur couverte d'or et de pierreries. (BALZAC, 1939, p. 230).

¹³⁶ En deux mots ce brigand m'a dit plus de choses sur la vertu que ne m'en ont dit les hommes et les livres. (BALZAC, 1939, p. 105).

4.3 - O leitor Vautrin

Em conversa com Rastignac, Vautrin , confessa de onde vem sua sabedoria:

-Certamente você quer saber o que sou, o que fiz e o que faço[...] Li as *Memórias* de Benvenuto Cellini, tal como você me vê, e em italiano! Pois aprendi com esse homem, que era um notável gracejador, a imitar a Providência, que nos mata a torto e a direito e a amar o belo, por toda a parte onde ele se encontre. Não acha que é um belo jogo enfrentar sozinho todos os homens e ter sorte? Refleti muito na constituição atual da desordem social de vocês. (BALZAC, 1949, p. 91).¹³⁷

Tem-se, aqui, Vautrin como leitor das memórias de Cellini, nas quais ele se baseia para sua leitura da vida. O vilão é tido, por senso comum, como um homem inteligente e confessa que sua referência é livro, porém de memórias, ou seja, cujo conteúdo são fatos reais. Como Balzac defende, desde o início do romance, que *O Pai Goriot* é um livro no qual “*all is true*”, ele induzi o leitor a pensar que ele também será sábio se pautar suas atitudes na vida de Rastignac.

¹³⁷Vous voudriez bien savoir qui je suis, ce que j'ai fait ou ce que je fais.[...]J'ai lu les mémoires de Benvenuto Cellini, tel que vo me voyesm et en italien, encore ! J'ai appris de cet homme= -lá, qui était un fier luron, à imiter la Providence qui nous tue à tort et à travers, et à aimer le beau partout où il se trouve. N'est-ce pas d'ailleurs une belle partir à jouer que dêter seul contre tous les hommes et d'avoir la chance ? l'in ben réfléchi à la constitution actuelle de votre désordre social. (BALZAC, 1939, p. 94).

4.4 - O leitor Charles Bovary

Em *Madame Bovary*, para analisar o leitor Charles Bovary, os melhores exemplos estão nas cenas de seu casamento:

Ele se levantava. Ela se punha à janela para vê-lo ir-se embora; e ficava acotovelada à beirada, entre dois vasos de gerânio, vestida com o seu *peignoir*, que lhe ficava largo no corpo. Charles, na rua, colocava as esporas no meio-fio; e ela continuava a falar com ele do alto, enquanto arrancava com a boca algum fiapo de flor ou de planta, que assoprava na direção dele, e que voejava, sustentando-se, fazendo no ar semicírculos como um pássaro, ia, antes de cair, agarrar-se à crina mal penteada da velha égua branca, imóvel à porta. Charles, a cavalo, jogava-lhe um beijo; ela respondia com um sinal, fechava a janela, ele se ia. (FLAUBERT, 2017, p. 113).¹³⁸

A roupa de Emma, de tamanho largo, é mais uma metonímia da inadequação da situação. Nessa cena, Emma se assemelha a Charles, tanto pelo tamanho errado do *peignoir* quanto pelo acotovelamento na janela. É interessante salientar que o capítulo anterior, no qual tratei das formas símeles janelas, a primeira citação que usei foi de uma cena de *Charles* acotovelado na janela, e não de Emma. O jovem Charles estava pensando em sua insatisfação com a vida atual, mas o adulto Charles, quando vê a esposa na mesma posição de insatisfação que ele mesmo tivera, não consegue fazer a leitura da situação e não compreende o tédio da esposa. Esquece que, no passado, quando ele ficava dessa mesma forma, acotovelado na janela, estava infeliz, almejando algo que estava mais longe. Assim, ele apenas interpreta a posição da mulher como uma atitude amorosa.

A flor que Emma assoprava caía em uma égua imóvel e mal penteada. Ela direcionava a Charles, mas a flor, não coincidentemente, cai em um animal cujas características lembram os principais defeitos do marido: a imobilidade e o descuido com a aparência.

Na cena seguinte, Emma se desespera com a falta de percepção do esposo:

¹³⁸ Il se levait. Elle se mettait à la fenêtre pour le voir partir ; et elle restait accoudée sur le bord, entre deux pots de géraniums, vêtue de son peignoir, qui était lâche autour d'elle. Charles, dans la rue, bouclait ses éperons sur la borne ; et elle continuait à lui parler d'en haut, tout en arrachant avec sa bouche quelque bribe de fleur ou de verdure qu'elle soufflait vers lui et qui, voltigeant, se soutenant, faisant dans l'air des demi-cercles comme un oiseau, allait, avant de tomber, s'accrocher aux crins mal peignés de la vieille jument blanche, immobile à la porta. Charles, à cheval, lui envoyait un baiser ; elle répondait par un signe, elle refermait la fenêtre, il partait. (FLAUBERT, 2006, p. 93).

Se Charles tivesse querido, entretanto, se tivesse adivinhado, se o seu olhar, uma só vez, tivesse vindo ao encontro do pensamento dela, parecia-lhe que uma abundância súbita teria se destacado de seu coração, como cai a colheita de uma parreira quando nela se põe a mão. Mas à medida que mais se estreitava a intimidade da vida deles, dava-se um desapego interior que a desligava dele. [...]

Às vezes ela desenhava; e era para Charles uma grande diversão ficar ali, bem de pé, a contemplá-la debruçada sobre a cartolina, piscando para ver melhor o seu trabalho, ou arredondando, no polegar, bolinhas de miolo de pão. Sobre o piano, quanto mais rapidamente os dedos dela corriam sobre ele, mais ele ficava maravilhado. Ela batia nas teclas com aprumo, e percorria de alto a baixo todo o teclado sem se interromper. Assim sacudido por ela, o velho instrumento, cujas cordas vibravam, fazia-se ouvir até os confins da aldeia quando a janela estava aberta, e muitas vezes o bedel do tabelião, que passava pela estrada principal, sem chapéu e de chinelos, pairava para ouvi-la, com a folha de papel na mão. (FLAUBERT, 2017, p. 122).¹³⁹

Essa cena mostra a falta de entendimento de Charles, que não capta a insatisfação da esposa com o casamento e nem consegue ter uma conversa mais profunda sobre desenho e música, se limitando a dizer que são tudo é belo. Os movimentos ágeis de Emma no piano, assim como a força que ela põe nas teclas, resultam em um som alto, que é um apelo. Charles, mesmo estando ao lado dela, não capta a mensagem da mulher, mas quem está do outro lado da janela o consegue: o narrador descreve que o bedel, lá fora, tem uma folha de papel na mão enquanto a ouve, do que se deduz que ele escreve algo sobre a cena de angústia e má comunicação que se passa no interior da casa.

A cena pode ser ilustrada pela pintura de Hopper, *Room in New York* (Figura. 11) em que há uma incomunicabilidade do casal. A mulher, pelo seu desconforto no banco ao piano, demonstra corporalmente o incômodo com algo. O homem consegue ler um jornal, mas não a realidade na qual está inserido. Entretanto, um leitor da

¹³⁹ Si Charles l'avait voulu, cependant, s'il s'en fût douté, si son regard, une seule fois, fût venu à la rencontre de sa pensée, il lui semblait qu'une abondance subite se serait détachée de son coeur, comme tombe la récolte d'un espalier, quand on y porte la main. Mais, à mesure que se serrait davantage l'intimité de leur vie, un détachement intérieur se faisait qui la déliait de lui. [...] Elle dessinait quelquefois; et c'était pour Charles un grand amusement que de rester là, tout debout, à la regarder penchée sur son carton, clignant des yeux, afin de mieux voir son ouvrage, ou arrondissant, sur son pouce, des boulettes de mie de pain. Quant au piano, plus ses doigts y couraient vite, plus il s'émerveillait. Elle frappait sur les touches avec aplomb, et parcourait du haut en bas tout le clavier sans s'interrompre. Ainsé secoué par elle, le vieil instrument, dont les cordes frisaient. S'entendait jusqu'au bout du village si la fenêtre était ouverte, et souvent le clerc de 'huissier qui passait sur la grande route, nu-tête et en chaussons, s'arrêtait à l'écouter, sa feuille de papier à la main. (FLAUBERT, 2006, p. 100-1).

situação, do lado de fora da janela, consegue perceber o que se passa lá dentro. O espectador do quadro de Hopper corresponde, em *Madame Bovary*, ao bedel.

Há um trecho do romance em que há a comparação do leitor Charles com a leitora Emma:

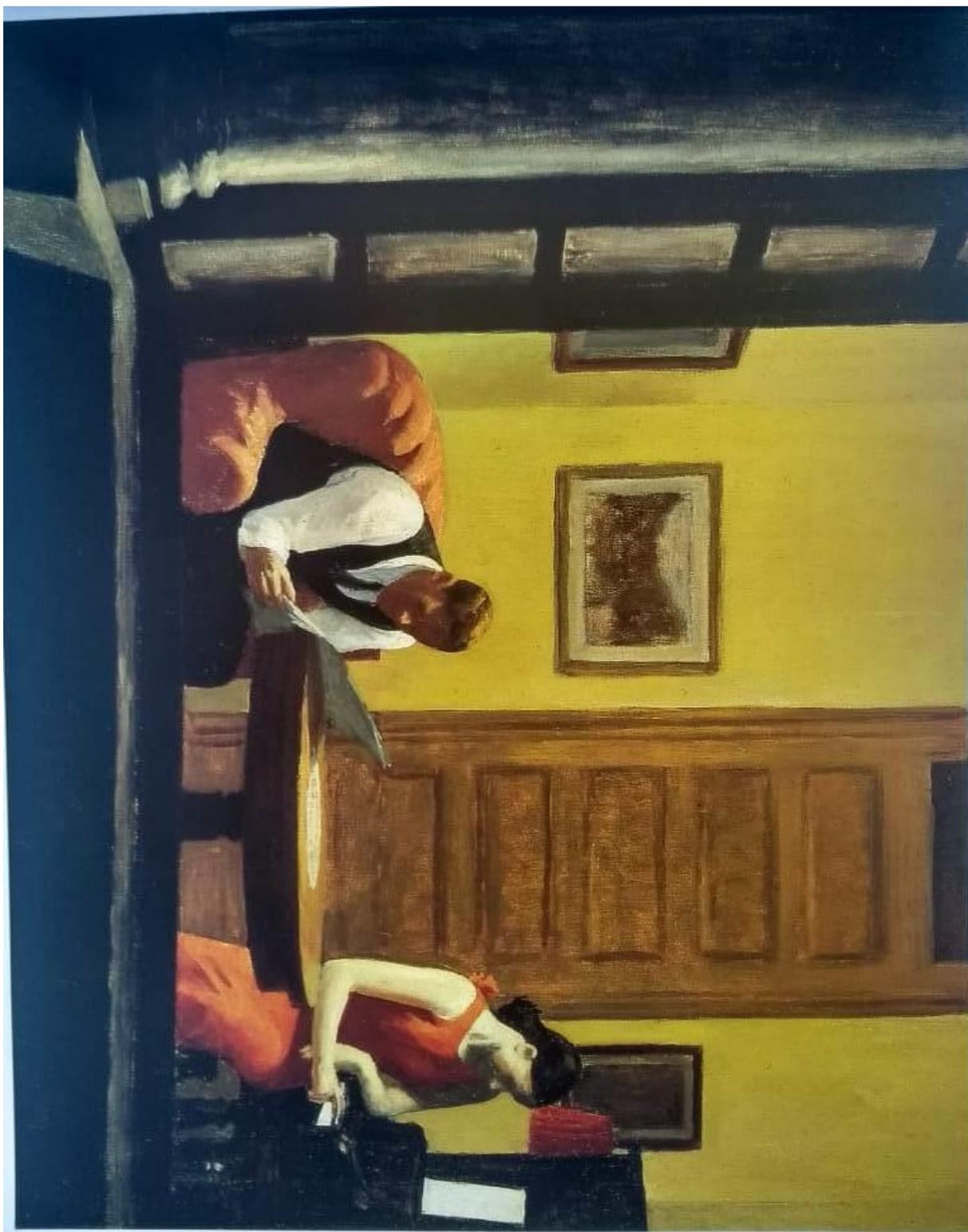
[Emma] Assinou o *La Corbeille*, jornal feminino, e o *Sylphe des Salons*. Ela devorava, sem saltar nada, todos os relatos de primeiras apresentações, de corridas e de vesperais, interessava-se pela estreia de uma cantora, pela abertura de uma loja. Conhecia as modas novas, o endereço dos bons costureiros, os dias de encontro da alta sociedade no Bois de Boulogne ou de Ópera. Estudou, em Eugène Sue, descrições de mobiliário; leu Balzac e Georges Sand, procurando neles lenitivos imaginários para as suas cobiças pessoais. Mesmo à mesa, trazia o livro e virava folhas enquanto Charles comia falando com ela. A lembrança do visconde voltara sempre em suas leituras. Entre ele e as personagens inventadas, ela estabelecia comparações. Mas o círculo de que era ele o centro pouco a pouco se expandiu em torno dele, e essa auréola que ele possuía afastando-se de sua figura, propagou-se aís longe, para iluminar outros sonhos. (FLAUBERT, 2017, p. 141).¹⁴⁰

Emma lê Balzac para achar personagens que compartilhem de suas ambições pessoais. Porém, ela não aprende nada com os romances balzaquianos e se limita a compara o marquês de Vaubyessard aos personagens da *Comédia Humana*. Essa cena comprova que os personagens flaubertianos são como os balzaquianos, porém “in the mode of failure rather than success”¹⁴¹(BROOKS, 1992, p. 176), o que Flaubert faz questão de destacar, mostrando que a leitura de Balzac não permite que as suas personagens aprendam sobre realidade.

¹⁴⁰ Elle s’abonna à la *Corbeille*, journal des femmes, et au *Sylphe des Salons*. Elle dévorait, sans en rien passer, tous les comptes rendus de premières représentations, de courses et de soirées s’intéressait au début d’une chanteuse, à l’ouverture d’un magasin. Elle savait les modes nouvelles, l’adresse des bons tailleurs, les jours de Bois ou d’Ópera. Elle étudia, dans Eugène Sue, des descriptions d’ameublements ; elle lut Balzac et George Sand, y cherchant des assouissements imaginaires pour ses convoitises personnelles. A table même, elle apportait son livre, et elle tournait les feuillets, pendant que Charles mangeait en lui parlant. Le souvenir du Vicomte revenait toujours dans ses lectures. Entre lui et les personnages inventés, elle [etablissait des rapprochements. Mais le cercle dont il était le centre peu à peu s’élargit autour de lui, et cette auréole qu’il avait, s’écartant de sa figure, s’étala plus au loin, pour illuminer d’autres rêves. (FLAUBERT, 2006, p. 118).

¹⁴¹ no modo de falha ao invés de sucesso. (Tradução minha).

Figura 21: *Quarto em Nova Iorque.* (HOPPER, 1932).
Óleo sobre tela. 73,7 x 91,4 cm.
Lincoln (NE), UNL – F.M. Hall Collection
Sheldon Memorial Art Gallery, University of Nebraska-Lincoln.



Na mesma cena, tem-se o leitor Charles:

Finalmente, *para manter-se informado*, assinou o *La Ruche médicale*, jornal novo de que recebera o prospecto. Ele lia um pouco depois do jantar; mas o calor do cômodo, junto com a digestão, fazia com que, ao cabo de cinco minutos, pegasse no sono; e ficava ali, com as duas mãos no queixo e os cabelos espalhados como uma crina até o pé da lâmpada. Emma olhava para ele e dava de ombros. Pelo menos ela não tinha com marido um desses homens de ardores taciturnos que trabalham de noite nos livros e que, finalmente, aos sessenta anos, quando chegam os reumatismos, carregam no peito uma penca de medalhas e de condecorações, sobre o terno preto, malfeito. Ela quisera que o nome Bovary, que era seu, fosse ilustre, vê-lo exposto nas livrarias, repetido nos jornais, conhecido por toda a França. Mas Charles não tinha ambição! Um médico de Yvetot, com quem estivera em consulta recentemente, o havia humilhado um pouco, no próprio leito de um doente, diante dos parentes reunidos. Quando Charles lhe contou, à noite, o ocorrido, Emma irritou-se em voz alta com o confrade. Charles comoveu-se com isso. Beijou sua testa com uma lágrima. Mas ela estava exasperada de vergonha, tinha vontade de bater nele., foi ao corredor abrir a janela e aspirou o ar fresco para se acalmar. (FLAUBERT, 2017, p. 145).¹⁴²

No mesmo capítulo em que é dito que Emma lia Balzac, surge o tema ambição, que é tão balzaquiano. A madame Bovary deseja que seu marido tenha ambições, como os personagens balzaquianos, e deixa claro que seu marido ideal não seria um homem que lesse muito, mas que ambicionasse se destacar. Mais uma vez, Charles é um mau leitor da realidade, pois não percebe o motivo da irritação da esposa, e é um mau leitor da revista de Medicina, uma vez que dorme enquanto a lê. Emma é

¹⁴² Enfin, *pour se tenir au courant*, il prit un bonnement à la *Ruche médicale*, journal nouveau dont il avait reçu la prospectus. Il en lisait un peu après son dîner, mais a chaleurs de l'appartement, jointe à la digestion, faisait qu'au bout de cinq minutes il s'endormait ; et il restait là, le menton sur ses deux mains, et les cheveux étalés comme une crinière jusqu'au pied de la lampe. Emma le regardait en haussant les épaules. Que n'avait-elle, au moins, pour mari un de ces hommes d'ardeurs taciturnes qui travaillent la nuit dans des livres, et porte enfin, à soixante ans, quando vient l'âge des rhumatismes, une brochette de croix, sur leur habit noir, mal fait. Elle aurait voulu que ce nome de Bovary, qui était le sien, fût illustre, le voir étalé chez des libraires, répété dans les journaux, connu par toute la France. Mais Charles n'avait point d'ambition ! Un médecin d'Yvetot, avec qui dernièrement il s'était trouvé en consultations, l'avait point d'ambition ! Un médecin d'Yvetot, avec qui dernièrement il s'était trouvé en consultation, l'avait humilié quelque peu, au lit même du malade, devant les parents assemblés. Quand Charles lui raconta, le soir, cette anecdote, Emma s'emporta bien haut contre le confrère. Chares en fut attendri. Il la baisa au front avec une larme. Mais elle etait exaspérée de honte, elle avait envie de le battre, elle alla dans le corridor ouvrir la fenêtrre et huma l'air frais pour se calmer. (FLAUBERT, 2006, p. 122).

uma má leitora dos livros, pois se limita a identificações superficiais, e é má leitora da realidade, uma vez que projeta os romances em sua própria vida. O desconforto da cena culmina com a aproximação da janela, já identificado, neste trabalho, como gatilho para devaneios. Novamente, Charles não é capaz de analisar que o acotovelamento na janela é um elemento de repetição na vida da mulher e de comparar com seu próprio hábito, quando jovem insatisfeito.

Segue a cena de jantar do casal, após a notícia da morte do pai de Charles:

Quando a toalha de mesa foi retirada, Bovary não se levantou. Emma tampouco; e, à medida que ela o encarava, a monotonia desse espetáculo bania pouco a pouco de seu coração qualquer sentimento de piedade. Ele lhe parecia franzino nulo enfim, um pobre homem, de todas as maneiras. Como livrar-se dele? Que noitada interminável! Algo estupefaciente como um vapor de ópio a entorpecia. Eles ouviram no vestibulo o barulho de um bastão nas tábuas do assoalho. Era Hippolyte que trazia as bagagens da senhora. Para descarregá-las, descreveu penosamente um quarto de círculo com a sua perna de madeira.

Ele nem pensa mais nisso! dizia-se ela olhando para o pobre coitado cuja vasta cabeleira vermelha gotejava de suor.

Bovary procurava um trocado no fundo da bolsa; e, sem parecer entender tudo que havia de humilhação na simples presença daquele homem que estava ali, como a acusação personificada de sua incurável inépcia:

- Olha! Você tem um bonito ramallete! – disse ele ao notar na lareira as violetas de Léon. (FLAUBERT, 2017, p. 366).¹⁴³

Emma não se solidariza com o sofrimento do cônjuge, por perder o pai; ao contrário, julga-o ainda mais desprezível em seu sofrimento. Emma espera que Charles reflita

¹⁴³ Quand la nappe fut ôtée, Bovary ne se leva pas. Emma non plus ; et, à mesure qu'elle l'envisageait, la monotonie de ce spectacle bannissait peu à peu tout apitoiement de son coeur. Il lui semblait chétif, faible, nul, enfin être un pauvre homme, de toutes les façons. Comment se débarrasser de lui ? Quelle interminable soirée ! Quelque chose de stupéfiant comme une vapeur d'opium l'engourdissait.

Ils entendirent dans le vestibule le bruit sec d'un bâton sur les planches. C'était Hippolyte qui apportait les bagages de Madame.

Pour les déposer, il décrivit péniblement un quart de cercle avec son pilon.

-Il n'y pense même plus ! se dit-elle en regardant le pauvre diable, dont la grosse chevelure rouge dégouttait de sueur.

Bovary cherchait un patard au fond de sa bourse ; et, sans paraître comprendre tout ce qu'il y avait pour lui d'humiliation dans la seule présence de cet homme qui se tenait là, comme le reproche personnifié de son incurable ineptie :

-Tiens ! tu as un joli bouquet ! dit-il en remarquant sur la cheminée les violettes de Léon. (FLAUBERT, 2006, p. 324-5).

sobre a dificuldade de movimento de Hyppolite, resultado do seu erro médico, mas, para ele, dificuldade de movimento não é um problema, uma vez que é algo intrínseco dele, até. Em mais uma má leitura, o senhor Bovary pensa que a esposa está desconfortável com a morte do sogro e tenta mudar de assunto para que ela não sofra tanto. Entretanto, até nessa mudança ele comete erros, elogiando um ramallete dado a ela pelo amante Léon.

A má leitura da realidade, por Charles, culmina com o suicídio de Emma, sem que ele entendesse o que a afligia. Assim como ocorreu com sua esposa tantas vezes, o sofrimento está apenas no interior do médico, estando tudo ao seu redor em perfeita harmonia:

Bovary estava longe. Caminhava a passos largos, ao longo do muro, perto do caramanchão, e rangia os dentes, erguia ao céu olhares de maldição; mas nenhuma folha se mexeu por isso. (FLAUBERT, 2017, p. 455).¹⁴⁴

O narrador faz questão de mostrar que nada se altera em função do sofrimento de Charles; “nenhuma folha se mexeu por isso”. Tem-se o mesmo efeito na narrativa da morte do médico:

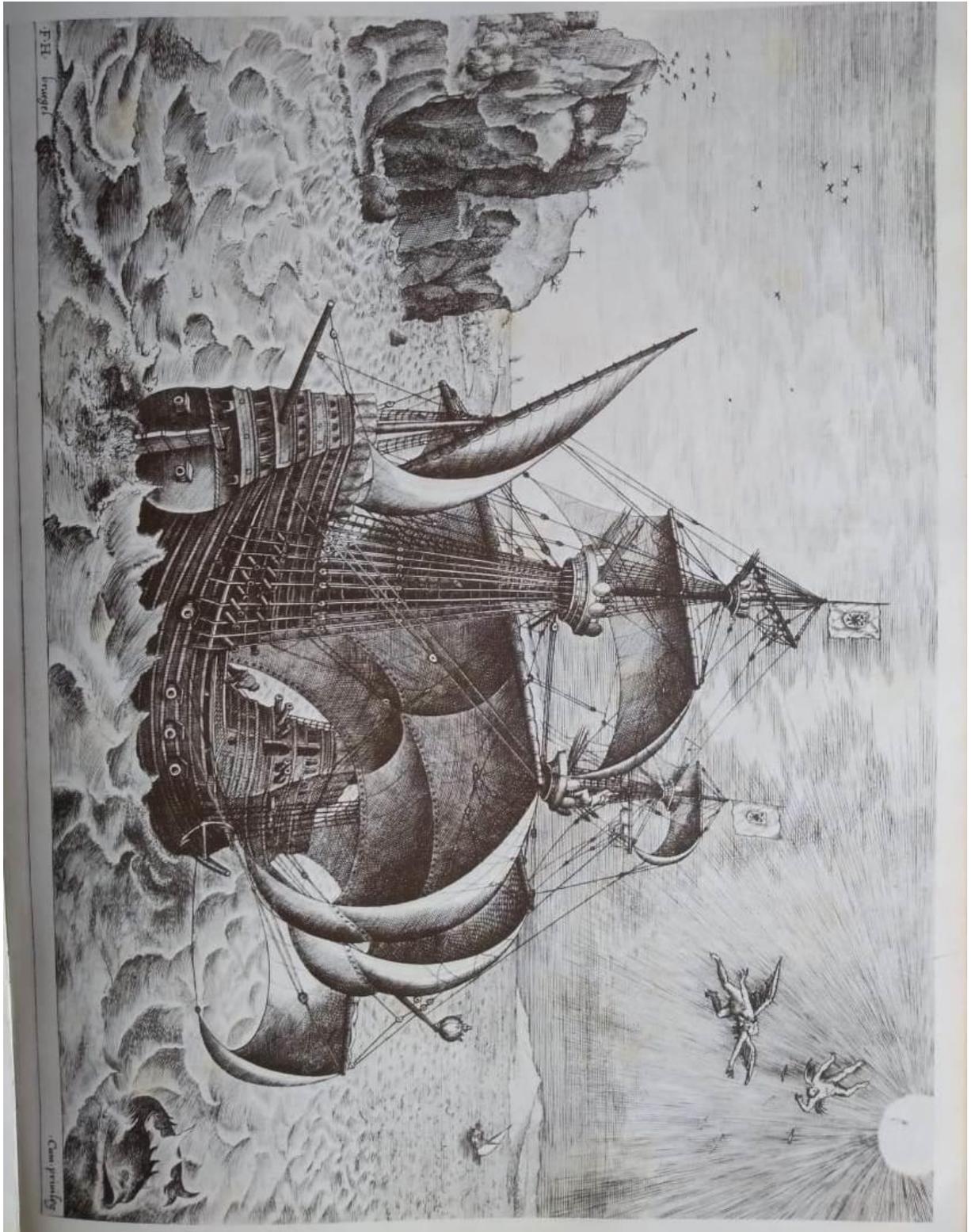
No dia seguinte, Charles foi sentar-se no banco, debaixo do caramanchão. Claridades passavam pela treliça; as parras desenhavam as suas sombras na areia, o jasmim embalsamava, o céu estava azul, cantáridas zumbiam em torno dos lírios em flor, e Charles sufocava como um adolescente sob os vagos eflúvios amorosos que inflamavam o seu coração magoado. (FLAUBERT, 2017, p. 455).¹⁴⁵

Uma leitura da realidade da morte seria a conclusão de que, por mais que, para quem sofre, pareça ser algo grandioso, o sofrimento de uma pessoa é algo muito pequeno, tendo em vista a quantidade de acontecimentos que se passam simultaneamente. Essa temática, assim como a forma que é abordada em Flaubert, é bem ilustrada nos trabalhos de Brueghel sobre a queda de Ícaro.

¹⁴⁴ Bovary e´tait loin. Il marchait à grand pas, le long du mur, près de l'espalier, et il grinçait des dents, il levait au ciel des regards de malédiction ; mais pas une feuille seulement n'en bougea. (FLAUBERT, 2006, p 403).

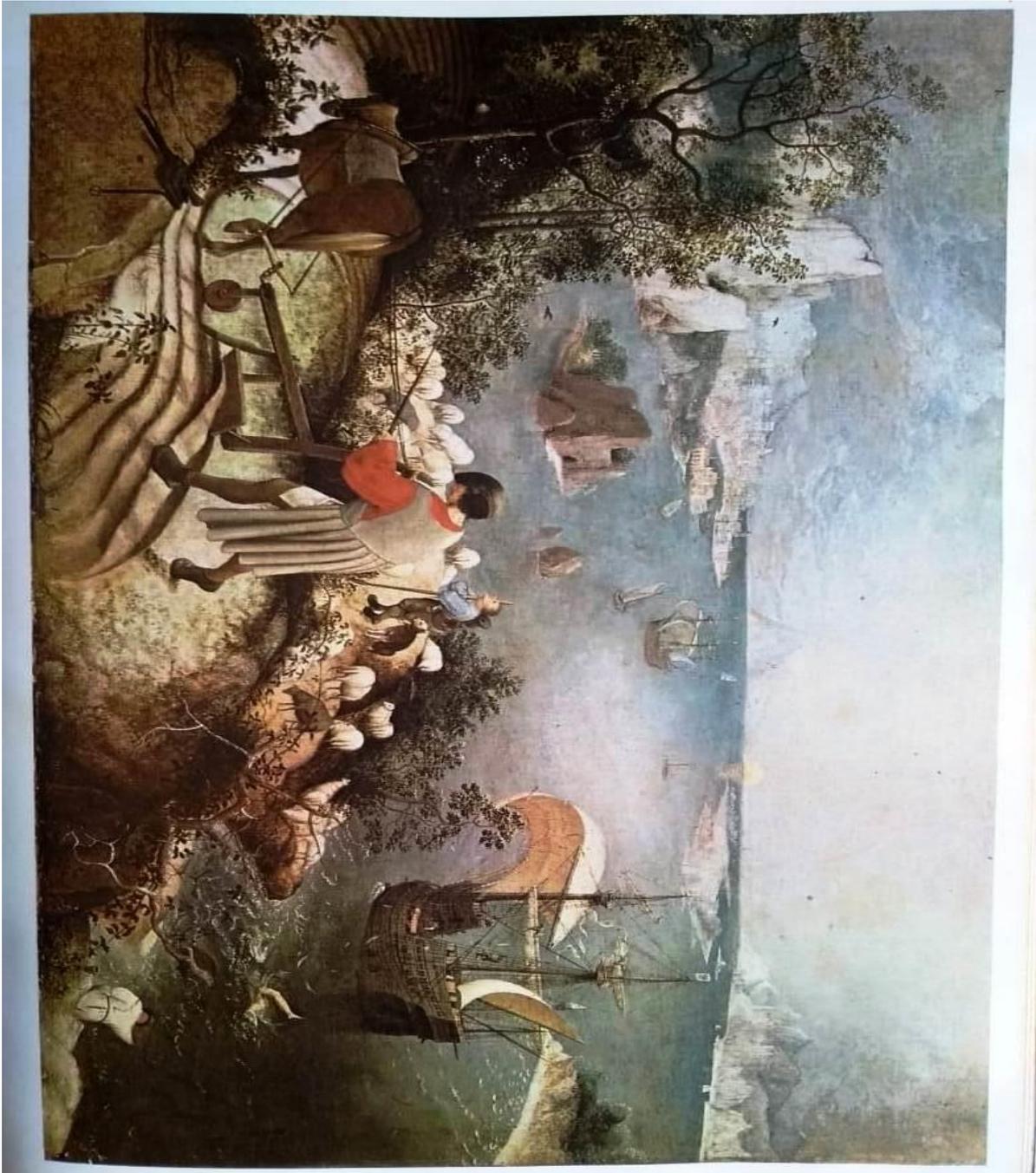
¹⁴⁵ Le lendemain, Charles alla s'asseoir sur le banc, dans a tonnelle. Des jours passaient par les trillis ; les feuilles de vigne dessinaient leurs ombres sur le sable, e jasmin embaumait, le ciel était bleu, des cantharides bourdonnaient autour des lis en fleur, et Charles suffoquait comme un adolescent sous les vagues effluves amoureux que gonflaient son coeur chagrin. (FLAUBERT, 2006, p. 424).

Figura 22: *Navio de guerra com queda de Ícaro.* (BRUEGHEL)¹⁴⁶
Gravura, 22,5 cm x 28,8 cm. Londres. Museu Britânico.



¹⁴⁶ Fonte : (BROWN, 1975, p. 02).

Figura 23: *Paisagem com queda de Ícaro.* (BRUEGHEL).¹⁴⁷
Transferido de painel para tela, 73,6 cm x 112 cm.
Bruxela, Museus Reais das Belas Artes.



¹⁴⁷ Fonte : (BROWN, 1975, p. 04).

Em ambos os trabalhos de Brueghel, a morte de Ícaro aparece como algo menor, sendo necessário procurar o motivo do quadro. O ordinário acaba se destacando mais que o trágico, assim como nas cenas de *Madame Bovary*.

4.3 - O leitor Sr. Rouault

Em alguns trechos do romance *Madame Bovary*, a figura do pai de Emma aparece com certa semelhança a Charles. É o caso do planejamento da cerimônia de casamento da filha: “Emma gostaria, ao contrário, de casar à meia-noite, à luz de tochas; mas o pai Rouault não entendeu nada dessa ideia.” (FLAUBERT, 2017, p. 103).¹⁴⁸ O pai é descrito como o marido, por não entender os desejos de Emma e as suas referências a cenas de romances. Entretanto, há uma cena em que o senhor Rouault se mostra um bom leitor da realidade:

Dois dias depois do casamento, os recém casados se foram. Charles, por causa dos seus doentes, não podia se ausentar por muito tempo. O pai Rouault mandou que os levassem em seu trole e ele próprio os acompanhou até Vassonville. Lá, beijou a filha uma última vez, apeou e retomou seu caminho. Após ter andado uns cem passos, parou e, como visse que o trole se afastava cujas rodas giravam na poeira, lançou um grande suspiro. Depois lembrou-se das suas núpcias, do seu tempo de outrora, a primeira gravidez de sua mulher; estava bem alegre, também ele, no dia em que a levava da casa do pai para a sua, quando a carregava na garupa trotando sobre a neve; pois estava-se na época do Natal e a campina estava toda branca; ela segurava nele com um braço, no outro estava presa a sua cesta; o vento agitava as longas rendas de suas toca cauchesa, que às vezes lhe passava pela boca e quando virava a cabeça, via perto dele, por sobre o ombro, o pequeno rosto rosado que sorria silenciosamente, sob a placa de ouro de seu boné. Para esquentar os dedos, ela os colocava de vez em quando, no peito. Como tudo isso já estava velho! O filho deles, agora, teria trinta anos! Então olhou para trás, nada avistou a não ser a estrada. Sentiu-se triste como uma casa sem móveis; as ternas lembranças mesclando-se aos pensamentos negros no cérebro obscurecido pelos vapores da comilança, teve vontade, num momento, de ir dar uma volta pelos lados da igreja. Como tivesse medo, entretanto, que aquela vista o fizesse ficar mais triste ainda, voltou diretamente para casa. (FLAUBERT, 2017, p. 110).¹⁴⁹

¹⁴⁸ Emma eût, au contraire, désiré se marier à minuit, aux flambeaux ; mais le père Rouault ne comprit rien à cette idée.(FLAUBERT, 2006, p. 85).

¹⁴⁹ Deux jour après la noce, les époux s'en allèrent : Charles, à cause de ses malades, ne pouvait s'absenter plus longtemps. Le père Rouault, les fit reconduire dans sa carriole et les accompagna lui-même jusqu'à Vassonville. Là, il embrassa sa fille une dernière fois, mit pied à terre et reprit sa route. Lorsqu'il eut fait cent pas environ, il s'arrêta, e, comme il vit la carriole

Essa cena é um daqueles momentos em que temos acesso a um ponto de vista diferente do de Emma, sendo, neste caso, o ponto de vista de seu pai. O senhor Rouault tem um devaneio em que aparece o filho, que faleceu prematuramente. Não por coincidência, a lembrança do filho falecido vem quando Emma está se afastando dele para dar início a uma vida de casada que resultará em sua morte, a qual causará em seu pai sofrimento semelhante à da morte do filho. Nessa cena, a leitura do senhor Rouault marca a antecipação do fim da história.

Há outra cena em que o senhor Rouault aparece associado a Charles, por causar aborrecimento e tédio em Emma:

Pelo fim de fevereiro, o velho Rouault, em lembrança de sua cura, levou pessoalmente ao genro um enorme peru, e ficou três dias em Tostes. Enquanto Charles cuidava de seus doentes, Emma fez-lhe companhia. Ele fumou no quarto, cuspiu na grelha, falou sobre agricultura, novilhos, vacas, aves domésticas e conselho municipal, com um sentimento de satisfação com que ela mesma se surpreendeu. (FLAUBERT, 2017, p. 150-1).¹⁵⁰

Todavia, para além do tédio da moça, é interessante ressaltar o apego de Rouault às repetições. Quando Charles Bovary lhe prestou serviços médicos, o pai da protagonista deu a ele um peru, de presente. Desde então, o velho fez disso um elemento de repetição de sua vida, uma vez que, mesmo após a morte da filha, ele continua a enviar, para o genro, o mesmo presente na mesma época do ano.

s'éloignant, dont les roues tournaient dans la poussière, il poussa un gros soupir. Puis il se rappela ses noces, son temps d'autrefois, la première grossesse de sa femme ; il était bien joyeux, lui aussi, le jour qu'il l'avait emmenée de chez son père dans sa maison, quand il la portait en croupe en trottant sur la neige ; car on était aux environs de Noël et la campagne était toute blanche ; elle le tenait par un bras, à l'autre petait arroché son panier ; le vent agitait les longues dentelles de sa coiffure cauchoise qui lui passaient quelquefois sur la bouche, et, lorsqu'il tournait la tête, il voyait près de lui, sur son épaule, sa petite mine rosée qui souriait silencieusement, sous la plaque d'or de son bonnet. Our sa réchauffer les doigts, elle les lui mettait de temps en temps dans la poitrine. Comme c'était vieux, tout cela ! Leurs fils, à présent, aurait trente ans. Alors il regarda derrière lui, il n'aperçut rien sur la rout. Il se sentit triste comme une maison démeublée ; et les souvenirs tendres se mêlant aux pensées noires dans sa cervelle obscurcie par les vapeurs de bombance, il eut bien envie un moment d'aller faire un tour du côté de l'église. Comme il eut peur, cependant, que cette vue ne le rendît plus triste encore, il s'en revint tout droit chez lui. (FLAUBERT, 2006, p. 90).

¹⁵⁰ Vers la fin de février, le père Rouault, en souvenir de sa guérison, apporta lui-même à son gendre une dinde superbe, et il resta trois jours à Tostes. Charles étant à ses malades, Emma lui tint compaigne. Il fuma dans la chambre, cracha sur les chenets, causa culture, veaux, referma la porte, quan il fut parti, avec un sentiment de satisfaction qui la surprit elle-même. (FLAUBERT, 2006, p. 127).

4.4- O leitor Rodolphe Boulanger

Rodolphe sempre aparece no romance como um homem prático, que não cede aos caprichos de Emma e que, por isso, chega a deixá-la irritada. O fim do romance dos dois, quando a senhora Bovary combina com ele uma fuga, mostra que viver um acontecimento tão romanesco com uma amante nunca fez parte dos seus planos. A seguir, a leitura da madame Bovary, pelo senhor Boulanger:

Ele tinha escutado tantas vezes essas coisas, que já não tinham para ele nada de original. Emma era parecida com todas as amantes; e o encanto da novidade, caindo pouco a pouco como uma roupa, deixava ver a nu a eterna monotonia da paixão, que tem sempre as mesmas formas e a mesma linguagem. Ele não distinguia, esse homem tão cheio de prática, a dessemelhança dos sentimentos sob a paridade das expressões. Porque lábios libertinos ou venais tinham murmurado frases iguais, ele só acreditava francamente no candor delas; dever-se-ia, pensava, desconsiderar os discursos exagerados que escondem as afeições medíocres; como se a plenitude da alma não se derramasse às vezes pelas metáforas mais vazias, posto que ninguém, nunca, pode dar a exata medida de suas necessidades, nem de suas concepções, nem de suas dores e que a palavra humana é como um caldeirão trincado onde batemos melodias para fazer os ursos dançarem, quando se quereria enternecer as estrelas. (FLAUBERT, 2017, p. 296).¹⁵¹

Rodolphe analisa as repetições de sua vida, sobretudo as das falas de sua amante e se questiona sobre a monotonia das expressões da linguagem, que tanto já ouvira. Para ele, por trás de todo o exagero nas palavras, há uma mediocridade. Isso mostra

¹⁵¹ Il s'était tant de fois entendu dire ces choses, qu'elles n'avaient por lui rien d'original. Emma ressemblait à toutes les maîtresses ; et le charme de la nouveauté, peu à peu tombant comme un vêtement, laissait voir à nu l'éternelle monotonie de la passion, qui a toujours les mêmes formes et le même langage. Il ne distinguait pas, cet homme si plein de pratique, la dissemblance des sentiments sous la parité des expressions. Parce que des lèvres libertines ou vénales lui avaient murmuré des phrases pareilles, il ne croyait que faiblement à la candeur de celles-là, on en devait rabattre, pensait-il, les discours exagérés cachant les affections médiocres : comme si la plénitude de l'âme ne débordait pas quelquefois par les métaphres les plus vides, puisque personne, jamais, ne peut donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions ni de ses douleurs, et que la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles. (FLAUBERT, 2006, p. 259).

a incompatibilidade entre ele e Emma, uma vez que, o que para ela era um ideal de felicidade, para ele era mais uma repetição medíocre. Em parte, Rodolphe faz uma boa leitura de sua amante, a qual se entedia com as repetições da vida, sem perceber que suas falas criam uma repetição de clichés que entediam seu amado.

4.5 - O leitor Léon

O leitor Léon se assemelha muito à madame Bovary, em sua primeira aparição:

- A minha mulher não cuida disso – disse Charles -; ela prefere, embora se lhe recomende o exercício, ficar sempre em seu quarto, lendo.

- É como eu – replicou Léon -; o que há de melhor, realmente, do que ficar à noitinha no canto da lareira com um livro, enquanto o vento bate nas vidraças, a lamparina queima?...

- Não é mesmo? – disse ela, fixando sobre ele os grandes olhos negros bem abertos.

- Não se pensa em nada – continuou ele -, as horas passam. A gente passeia imóvel por lugares que acredita ver, e o seu pensamento, lançando-se à ficção, brinca nos detalhes ou persegue o contorno das aventuras. Ele sem mescla às personagens; parece que é a gente que palpita sob as roupas.

-É verdade! É verdade! – dizia ela.

- Já lhe aconteceu alguma vez – retomou Léon – encontrar num livro uma ideia vaga que se teve, alguma imagem obscurecida que volta de longe, e como a exposição inteira do seu sentimento mais sutil?

-Experimentei isso. – respondeu ela.

-É por isso que – disse ele – gosto sobretudo dos poetas. Acho os versos mais ternos do que a prosa, e que eles fazem chorar mais facilmente.

-Entretanto, com o tempo, eles cansam – retomou Emma -; e agora, ao contrário, adoro as histórias que se seguem num só fôlego, onde se tem medo. Detesto os heróis comuns e os sentimentos temperados, como existem na natureza.

- De fato – observou o escrivão -, ao não tocar os corações, essas obras se afastam, parece-me, do verdadeiro objetivo da Arte. É tão doce, entre os desencantos da vida, pode evocar, em ideia, nobres personalidades, afeições puras e quadros de felicidade. Quanto a mim, vivendo aqui, longe do mundo, é a minha única distração; mas Yonville oferece tão poucos recursos! (FLAUBERT, 2017, p. 172).¹⁵²

¹⁵² - Ma femme ne s'en occupe guère, dit Charles ; elle aime mieux, quoiqu'on lui recommande l'exercice, toujours rester dans sa chambre, à lire.

-C'est comme moi, répliqua Léon ; quelle meilleure chose, en effet, que d'être le soir au coin du feu avec un livre, pendant que le vent bat les carreaux, que la lampe brûle ?...

-N'est-ce-pas ? dit-elle, en fixant sur lui ses grands yeux noirs tout ouverts.

-On ne songe à rien, continuait-il, les heures passent. On se promène immobile dans des pays que l'on croit voir, et votre pensée, s'enlaçant à la fiction, se joue dans les détails ou poursuit le contour des aventures . Elle se mêle aux personnages ; il semble que c'es vous qui palpitez sous leurs costumes.

-C'est vrai ! c'est vrai ! disait-elle.

Léon é um leitor superficial, como Emma, e emprega todos os clichés esperados ao expressar seu gosto pela leitura. Ele, também, tem o mesmo tédio com o local e despreza todos aqueles com quem convive em Yonville, aos quais ele atribui a culpa pela sua insatisfação com a vida. A chegada da senhora Bovary pareceu ser, para ele, uma possibilidade de uma aventura amorosa, porém duvida da reciprocidade de seus sentimentos:

Léon estava cansado de amar sem resultado; depois começava a sentir aquele desânimo que é causado pela repetição da mesma vida, quando nenhum interesse a norteia e nenhuma esperança a sustenta. Estava tão enjoado de Yonville e dos yonvillenses que a vista de certas pessoas, de certas casas, o irritava a ponto de não aguentar mais; e o farmacêutico, embora fosse uma boa pessoa, tornava-se para ele completamente insuportável. Entretanto, a perspectiva de uma situação nova o espantava tanto quanto o seduzia. Essa apreensão logo virou impaciência, e Paris então agitou para ele, ao longe, a fanfarra de seus bailes de máscaras com o riso de suas mocinhas. (FLAUBERT, 2017, p. 211).¹⁵³

Léon analisa as repetições da vida com tédio e quis viver a Paris que lia em seus livros.

-Vous est-il arrivé parfois, reprit Léon, de rencontrer dans un livre une idée vague que l'on a eue, quelque image obscurcie qui revient de loin, et comme l'exposition entière de votre sentiment le plus délié ?

-J'ai éprouvé cela, répondit-elle.

-C'est pourquoi, dit-il, j'aime surtout les poètes. Je trouve les vers plus tendres que la prose, et qu'ils font bien mieux pleurer.

-Cependant ils fatiguent à la longue, reprit Emma ; et maintenant, au contraire, j'adore les histoires qui se suivent tout d'une haleine, ou l'on a peur. Je éteste les héros communs et les sentiments tempérés, comme il y en a dans la nature.

-En effet, observa le clerc, ces ouvrages ne touchant pas le cœur, s'écartent, il me semble, du vrai but de l'Art Il est si doux, parmi les dérenchantements de la vie, de pouvoir se reporter en idée sur de nobles caractères, des affections pures et des tableaux de bonheur. Quant à moi, vivant ici, loin du monde c'est ma seule distraction ; mais Yonville offre si peu de ressource ! (FLAUBERT, 2006, p 147-8).

¹⁵³ Léon était las d'aimer sans résultat ; puis il commençait à sentir cet accablement que vous cause la répétition de la même vie, lorsque aucun intérêt ne la dirige et qu'aucune espérance ne la soutient. Il était si ennuyé d'Yonville et des Yonvillais, que la vue de certaines gens, de certaines maisons l'irritait à n'y pouvoir tenir ; et le pharmacien, tout bonhomme qu'il était, lui devenait complètement insupportable. Cependant, la perspective d'une situation nouvelle l'effrayait autant qu'elle le séduisait.

Cette appréhension se tourna vite en impatience, et Paris alors agita pour lui, dans le lointain, le fanfare de ses bals masqués avec le rire de ses grisettes. (FLAUBERT, 2006, p. 183).

Estando Léon em Paris, Emma vive o romance com Rodolphe de Boulanger. Quando este chega ao fim, ela vai a uma peça de teatro e encontra Léon, a partir do que, surge a oportunidade de finalmente viverem o que outrora não tiveram corage. No início da relação, Léon sente uma alegria por estar vivendo uma cena livresca :

“Era a primeira vez que comprava flores para uma mulher; e o seu peito, respirando-as, encheu-se de orgulho, como se aquela homenagem que ele destinava a outrem tivesse voltado para ele.” (FLAUBERT, 2017, p. 352).¹⁵⁴

Porém, com o tempo de relacionamento, a impressão de Léon se torna diferente:

Léon finalmente jurara nunca mais encontrar-se com Emma; e se censurava por não ter cumprido a palavra, considerando tudo o que aquela mulher ainda poderia atrair-lhe de confusões e de discursos, sem contar os gracejos de seus colegas, que eram feito de manhã, ao pé da lareira. Aliás, ele estava prestes a se tornar primeiro escrivão: era o momento de ficar sério. Renunciava também à flauta, aos sentimentos exaltados, à imaginação, pois todo burguês, no calor da juventude, ainda que fosse um só dia, um minuto, acreditou-se capaz de intensas paixões, de altos empreendimentos. O mais medíocre libertino sonhou com sultanas; cada tabelião carrega em si os escombros de um poeta.
(FLAUBERT, 2017, p. 410).¹⁵⁵

Léon, aparentemente, leu tantos romances de Balzac que parece querer forçar, para sua vida, o processo de formação pelo qual os personagens passaram. Para isso, ele quis viver uma aventura amorosa, como sendo algo essencial da juventude, mas, sentindo que chegou a fase adulta, conclui que o tempo de ter uma amante e de ser entregue às paixões chegou ao fim e, para romper com o período anterior da vida, deve assumir novos comportamentos, se livrando de tudo que fazia parte da imaturidade.

¹⁵⁴ C'était la première fois qu'il achèrait des fleurs pour une femme ; et sa poitrine, en les respirant, se gonfla d'orgueil, comme si cet hommage qu'il destinait à une autre se fût retourné ver lui. (FLAUBERT, 2006, 311).

¹⁵⁵ Léon enfin avait juré de ne plus revoir Emma ; et il se reprochait de n'avoir pas tenu sa parole, considérant tout ce que cette femme pourrait encore lui attirer d'embarras et de discours, sans compter les plaisanteries de ses camaades, qui se débitaient le matin autour d poêle. D'ailleurs, il avait devenir primer clerc : c'était le moment d'être sérieux. Aussi renonçait-il à la flûte, aux sentiments exaltés, à l'imagination : - car tout bourgeois, dans l'échauffement de sa jeunesse, ne fût-ce qu'un jour, une minute, s'est cru capable d'immenses passions, de hautes entreprises. Le pls médiocre libertin a rêvé des sultanes ; chaque notaire porte en soi les débris d'un poète. (FLAUBERT, 2006, p. 363-4).

4.6 - A leitora Emma

Fica claro, na leitura de *Madame Bovary*, que a leitura de romances é um hábito da protagonista. A seguir, proponho a comparação entre a sua leitura dos romances e a sua leitura da vida. Começemos pelo seguinte pensamento da moça:

Antes de se casar, ela achava ter amor; mas não tendo chegado a felicidade que deveria resultar desse amor, era preciso que ela tivesse se enganado, pensava. E Emma buscava saber o que exatamente se entendia na vida pelas palavras *felicidade*, *paixão* e *embriaguez*, que lhe tinham parecido tão belas nos livros. (FLAUBERT, 2017, p. 114).¹⁵⁶

Em *O Vermelho e o Negro*, está dito que “O amor apaixonado era ainda antes um modelo que se imitava do que uma realidade.” (STENDHAL, 2015, p. 349). Para Emma, ao contrário, o amor apaixonado, repleto de “felicidade, paixão e embriaguez” era algo real, descrito nos romances, e que deveria ser encontrado na realidade. A sua leitura da vida é prejudicada pela busca de elementos específicos, os quais ela nunca encontrou, ou, se encontrou, não permaneceram por muito tempo.

No capítulo do baile em Vaubyessard, tão importante no romance, Emma encontra um ancião que nada mais é que uma repetição de Charles, porém em idade mais avançada:

Entrementes, na outra extremidade da mesa, sozinho entre todas aquelas mulheres, curvado sobre seu prato cheio e com o guardanapo preso às costas como uma criança, um ancião comia, deixando cair da boca gotas de molho. [...] Era o sogro do marquês [...]. Levava uma ruidosa vida de dissipação, cheia de duelos, de apostas, de mulheres raptadas, devorara sua fortuna e assustara toda a família. Um criado, atrás de sua cadeira, dizia-lhe em voz alta, ao ouvido, os nomes dos pratos que ele, gaguejando, indicava com o dedo; e a todo momento os olhos de Emma voltavam automaticamente para aquele ancião de lábios caídos, como a algo de extraordinário e de augusto. Ele vivera na Corte e dormira na cama das rainhas! (FLAUBERT, 2009, p. 56-57).¹⁵⁷

¹⁵⁶ Avant qu'elle se mariât, elle avait cru avoir de l'amour ; mais le bonheur qui aurait dû résulter de cet amour n'étant pas venu, il fallait qu'elle se fût trompée, songeait-elle. Et Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de *felicité*, de *passion* et d'*ivresse*, qui lui avaient paru si beaux dans les livres. (FLAUBERT, 2006, p. 94).

¹⁵⁷ Cependant, au haut bout de la table, seul parmi toutes ces femmes, courbé sur son assiette remplie et la serviette nouée dans le dos comme un enfant, un vieillard mangeait, laissant tomber de sa bouche des gouttes de sauce. [...] C'était le beau-père du marquis, [...]. Il avait

O ancião, semelhante a Charles, é uma figura burlesca, com um guardanapo colocado de forma errada, nas costas. Porém o fato de o homem ter vivido no corte e ter dormido com rainhas anulou a capacidade de leitura da repetição que a figura do velho representava.

Entretanto, em outras ocasiões Emma consegue fazer uma boa leitura das repetições de sua vida:

Era a quarta vez que ela dormia em um lugar desconhecido. A primeira tinha sido no dia de sua entrada no convento; a segunda, a de sua chegada a Tostes; a terceira, em Vaubyessard; a quarta era esta; e acontecia que cada uma acabara por abrir em sua vida como que uma fase nova. Não acreditava que as coisas se pudessem apresentar as mesmas em lugares diferentes e, visto que a porção vivida tinha sido má, sem dúvida o que restava a consumir seria melhor. (FLAUBERT, 2017, p. 174).¹⁵⁸

Embora quase o tempo todo as repetições a entediem, madame Bovary, nessa cena, analisa os elementos que se repetem, pensando na mudança de função de cada um deles. É válido ressaltar que essa cena é o final de um capítulo, o que remete ao que Proust discorre sobre os finais dos capítulos em suspensão em Flaubert. Esse, em especial, marca uma possível reflexão demorada da Emma sobre as repetições de sua vida, no que Flaubert se coloca como precursor das epifanias de Joyce.

Todavia, a condição de boa leitora de Emma não perdura. Basta ler a cena do seu primeiro passeio com Léon, quando ele ainda era um amante em potencial:

A sra. Bovary disse que estava indo visitar a filha, mas começava a se sentir cansada.

- Se...- retomou Léon, que não ousava prosseguir.
- O senhor vai fazer algo em algum lugar? – perguntou ela.
E, diante da resposta do escrivão, ela pediu-lhe que a acompanhasse.

mené une vie bruyante de débauches, pleine de duels, effrayé toute sa famille. Un domestique, derrière sa chaise, lui nommait tout haut, dans l'oreille, les plats qu'il désignait du doigt en bégayant ; et sans cesse les homme à lèvres pendantes, comme sur quelque chose d'extraordinaire et d'auguste. Il avait vecú à la Cour et couché dans le lit des reiner ! (FLAUBERT, 2006, p. 109).

¹⁵⁸ C'était la quatrième fois qu'elle couchait dans un endroit inconnu. La première avait été le jour de sos enrée au couvent, la seconde cell de son arrivée à Tostes, la trisième à a Vaubyessard, la quatrième était celle-ci, et chacune s'était trouvée faire dans sa vi comme l'inauguration d'une phase nouvele. Elle se croyait pas que les choses pussent se représenter les mêmes à des places différentes, et, puisque la portion vécue avait été mauvaise, sans doute ce qui restait à consommer serait meilleur. (FLAUBERT, 2006, p 150).

Já naquela tarde, isso ficou conhecido em Yonville, e a sra. Tuvache, mulher do prefeito, declarou diante de sua criada que *a sra. Bovary estava se comprometendo*.

Para chegar à casa da ama era preciso, depois da rua, virar à esquerda, como para tomar a direção do cemitério, e seguir, entre casinhas e largos, um pequeno caminho ladeado de alfeneiros. Eles estavam floridos e as verônicas também, as rosas caninas, as urtigas, as urzes leves que se lançavam das moitas. Pelos furos das sebes, avistavam-se, nas mansardas, algum porco sobre o estrume, ou vacas encabrestadas, esfregando os chifres no tronco das árvores. Ambos, lado a lado, caminhavam devagar, ela se apoiando nele e ele segurando o passo que media sobre os dela; diante deles, um enxame de moscas girava, zumbindo no ar quente. (FLAUBERT, 2017, p. 182).¹⁵⁹

Eles se encontraram quando ela ia à casa da ama de sua filha Berthe. Léon balbuciava, o que remete a Charles, tanto na cena de sala de aula quanto na de pedido de casamento. Todavia, assim como na cena do ancião em Vaubyessard, Emma não se atenta à repetição, não percebendo a semelhança entre o marido o jovem rapaz, o qual ela considera admirável. Emma, ao contrário de Stephen Dedalus, ignora os elementos “porco sobre o estrume”, “vacas encabestradas esfregando chifres” moscas “zumbindo no ar quente” como componentes da realidade, tentando obter, do momento com Léon, uma experiência de amor parecida com suas leituras.

Outro fim de capítulo, marcando o início de uma reflexão de Emma, cito a seguir:

Quanto a Emma, não se interrogava para saber se o amava. O amor, acreditava ela, devia chegar de repente, com grandes brilhos e fulgurações – tufão dos céus que cai sobre a vida, revira-a, arranca as vontades como folhas e carrega para o abismo o coração inteiro. Não sabia que, no terraço das casas, a chuva faz lagos quando as calhas

¹⁵⁹ -Si...reprit Léon, n'osant poursuivre.

-Avez-vous affaire quelque part ? demanda-t-elle.

Et, sur la réponse du clerc, elle le pria de l'accompagner. Dès le soir, cela fut connu dans Yonville, et madame Tuvache, la femme fu maire, déclara devant se servante que *madame Bovary se comprometait*.

Pour arriver chez la nourrice, il falait, après la rue, tourner à gauche, comme pour gagner le cimetière, et suivre, entre des maisonnettes et des cours, en petit sentier que bordaient des troène. Ils étaient en fleur et les véroniques aussi, les églantiers, les orties et les ronces légères qui s'élançaient des buissons. Par le trou des haies, on apercevait, dans les *masures*, quelque pourceau sur un fumier, ou des vaches embricolées, frottant leurs cornes contre le tronc des arbres. Tous les deux, côte à côte, ils marchaient doucement, elle s'appuyant sur lui, et lui retenant son pas qu'il mesurait sur les siens ; devant eux un erraim de mouches voltigeait, en boudonnant dans l'air chaud. (FLAUBERT, 2006, p. 156).

estão entupidas, e ela permaneceu assim em sua segurança, quando descobriu subitamente uma rachadura na parede. (FLAUBERT, 2017, p. 192).¹⁶⁰

Emma continua presa aos devaneios e ao conceito romanesco de amor e ignora a realidade ao seu redor no caso, o problema da calha que acarretará problemas na sua casa. O fim do capítulo, em suspensão, indica que Emma permaneceu em seu devaneio, enquanto algo da realidade carecia de um olhar, para ser consertado

Adiante no romance, Emma tem a brilhante ideia de tentar a leitura de gêneros mais sérios:

Tentou fazer leituras sérias da história e da filosofia. [...] Mas acontecia com as suas leituras o mesmo que com suas tapeçarias que, todas começadas, entulhavam o seu armário; ela as pegava, abandonava-as, passava a outras. (FLAUBERT, 2017, p. 220).¹⁶¹

Isso mostra que leituras sobre fatos reais, como é o caso dos livros de história, a entediavam, levando-a a interrompê-las. O mesmo acontece em sua vida: quando o relacionamento com os amantes passa daquele início romântico, ela se entedia. Quando, em seu cotidiano, ela não consegue mais encontrar correspondentes às suas leituras, ela a interrompe vida com arsênico.

Sobre o período romanesco de Emma com seus amantes, há os trechos a seguir. Começo pela cena do primeiro beijo de Emma e Rodolphe:

As sombras da noite baixaram; o sol horizontal, passando por entre os galhos, ofuscava-lhe os olhos. Aqui e acolá, ao redor dela, nas folhas ou no chão, manchas luminosas tremiam, como se colibris, voando, tivessem espalhado as suas plumas. O silêncio estava por toda parte; algo suave parecia sair das árvores; ela sentia o coração, cujos batimentos recomeçavam, e o sangue circular em sua carne como um rio de leite. Então ouviu bem ao longe, para além do bosque, sobre as outras colinas, um grito vago prolongado, uma voz que se arrastava, e ela escutava silenciosamente, mesclando-se como uma música às últimas vibrações de seus nervos comovidos. Rodolphe, de charuto

¹⁶⁰ Quant à Emma, elle ne s'interrogea point pour savoir se elle l'aimait. L'amour, croyait-elle, devait arriver tout à coup, avec de grands éclats et de fulgurations, - ouragandes cieux qui tombe sur la vie, la bouleverse, arrache les volontés comme des feuilles et emporte à l'abime le coeur entier. Elle ne savait pas que, sur la terrasse des maisons, la pluie fait des lacs quand les gouttières sont bouchées, et elle fût ainsi demeurée en sa sécurité, lorsqu'elle découvrit subitement une lézarde dans le mur. (FLAUBERT, 2006, p. 165).

¹⁶¹ Elle essaya des lectures sérieuses, de l'histoire et de la philosophie.[...] Mail il en était de ses lectures comme de ses tapisseries, qui, toutes commencées, encombraient son armoire ; elle les prenait, les quittait, passait à d'autres. (FLAUBERT, 2006, p. 191).

entre os dentes, consertava com o canivete uma das duas rédeas arrebitada. (FLAUBERT, 2017, p. 261).¹⁶²

Emma teve várias sensações no primeiro beijo de Rodolphe. O amante, por sua vez, consertava uma rédea, o que mostra que ele se atentava a um problema prático, coisa que Emma não fazia, haja vista ela ignorar o problema das rachaduras na parede. Após o beijo, Emma, estando sozinha, pensa na sua nova condição de amante:

Mas, ao se ver no espelho, ficou espantada com o seu rosto. Nunca tinha tido os olhos tão grandes, tão negros, nem de tamanha profundidade. Alguma coisa de sutil espalhada por sua pessoa a transfigurava.[...].¹⁶³ Ela repetia a si mesma: “Eu tenho um amante! Um amante!”, deleitando-se com essa ideia como com de outra puberdade que lhe tivesse advindo. Ia finalmente possuir aquelas alegrias do amor, aquela febre da felicidade que já tinha perdido as esperanças. (FLAUBERT, 2017, p. 262).¹⁶⁴

Em sua ilusão, Emma pensa que o início da relação com o senhor Boulanger representa o ápice de sua vida e, até mesmo, crê que, fisicamente, já há alterações decorrentes do romance recém iniciado. Isso se assemelha à cena em que Léon se alegra por estar portando um buquê para entregar a uma amante. Cito Girard, cujas palavras bem explicam o sentimento de Emma nas cenas acima:

Essas personagens não conseguem se igualar ao modelo que propuseram para si. Entretanto, o amor por si próprias lhes proíbe de confessar a si mesmas sua impotência. Cegando seu juízo, ele as impele para a postura de enganar a si próprias e de se identificar em sua própria visão com a imagem pela qual elas substituíram sua pessoa. (GIRARD, 2009, p. 88).

¹⁶² Les ombres du soir descendaient, ; le soleil horizontal, passant entre les branches, lui éblouissait les yeux. Çà et là, tout autour d'elle, dans les feuilles ou par terre, des taches lunineuses tremblaient, comme si des colibris, en volant, eussent éparpillé leurs plumes. Le silence était partout ; quelque chose de doux semblait, sortir des arbes ; elle sentait son coeur, dont les battements recommençaient, et le sang circuler dans sa chair comme un fleuve de lait. Alors, elle entendit tout au loin, au-delà du bois, sur les autres collines, un cri vague et prolongé, une voix qui se trainait, et elle l'écoutait silencieusement, se mêlant comme une musique aux dernières vibrations de ses nerfs émus, Rodolphe, le cigare aux dents, raccommoait avec son canif une des deux brides cassée. (FLAUBERT, 2006, p. 228).

¹⁶³Mais, en s'apercevant dans la glace, elle s'étonna de son visage. Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. Quelque chose de subtil épandu sur sa personne la transfigurait. (FLAUBERT, 2006, p. 229).

¹⁶⁴ Elle se répétait: “J'ai un amant ! un amant ! » se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue. Elle allait donc posséder enfin ces joies de l'amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré.(FLAUBERT, 2006, p. 229).

Emma segue iludida de ter se igualado ao modelo de si que ela mesma propôs, até que, criando uma situação de falsa irritação para que Rodolphe a bajulasse, o amante não tem a reação esperada. Por mais irrisório que isso fosse, representou, para Emma, um acontecimento sério o suficiente para despertar o desejo de ser fiel ao marido. Porém, ciente de que precisaria de algo que tornasse Charles mais admirável, sugere a ele que tente curar os pés tortos de Hyppolyte.

Após a cirurgia, aparentemente bem-sucedida, Emma muda sua atitude em casa:

Depois Charles, tendo prendido o doente no motor mecânico, voltou para casa, onde Emma, ansiosa, esperava-o à porta. Ela pulou em seu pescoço; puseram-se à mesa; ele comeu muito e quis até, na hora da sobremesa, uma xícara de café, extravagância que só se permitia aos domingos quando havia visitas.

A noite foi encantadora, cheia de conversas, de sonhos em comum. Falaram da fortuna futura, das melhorias a serem introduzidas na casa; ele via estender-se a sua consideração, o seu bem-estar aumentar, a sua mulher a amá-lo sempre; e ela se achava feliz por refrescar-se num sentimento novo, mais sadio, melhor, enfim, por experimentar alguma ternura por esse pobre moço que a queria tanto. A ideia de Rodolphe, por um momento, passou-lhe ela cabeça pela cabeça; mas os seus olhos se voltaram para Charles: ela notou até com surpresa que ele não tinha os dentes feios. (FLAUBERT, 2017, p. 281).¹⁶⁵

A leitura de toda a cena de jantar, com o marido, foi positiva por Emma pensar estar casada com um inovador da Medicina de Yonville. A chegada do marido após um dia de trabalho e o jantar são acontecimentos cotidianos, porém apenas neste dia ela vê como algo bom. Ao lembrar do amante, Emma faz uma nova leitura do marido, percebendo que, surpreendentemente, os seus dentes não eram feios.

¹⁶⁵ Et il descendit conter le résultat à cinq ou six curieux qui stationnaient dans la cour, et qui s'imaginaient qu'Hippolyte allait repaître marchant droit. Puis Charles, ayant bouclé son malade dans le moteur mécanique, s'en retourna chez lui, où Emma, tout anxieuse, l'attendait sur la porte. Elle lui sauta au cou ; il se mirent à table ; il mangea beaucoup, et même il voulut, au dessert, prendre une tasse de café, débauche qu'il ne se permettait que le dimanche lorsqu'il y avait du monde.

Le soirée fut charmante, pleine de causeries, de rêves em commun. Ils parlèrent de leur fortune future, d'améliorations à introduire dans leur ménage ; il voyait sa considération s'étendant, son bien-être augmentant, sa femme l'aimant toujours ; et elle se trouvait heureuse de se rafraîchir dans un sentiment nouveau, plus sain, meilleur, enfin d'éprouver quelque tendresse pour ce pauvre garçon qui la chérissait. L'idée de Rodolphe, un moment, lui passa par la tête ; mais ses yeux se reportèrent sur Charles : elle remarque même avec surprise qu'il n'avait point les dents vilaines. (FLAUBERT, 2006, p ; 245).

Em seu segundo relacionamento extraconjugal, Emma tem uma impressão inicial semelhante à que teve em seu relacionamento com Rodolphe, porém, em sua má leitura, diz ser a primeira vez que tem tal experiência :

Ela saboreava pela primeira vez a inexprimível delicadeza das elegâncias femininas. Nunca tinha encontrado essa graça de linguagem, essa reserva de roupa, essas poses de pomba adormecida. Admirava a exaltação de sua alma e as rendas de sua saia. Aliás, acaso não era *uma mulher do mundo*, e uma mulher casada! Uma verdadeira amante enfim?

Pela diversidade de seu humor, ora místico, ora alegre, tagarela, taciturno, exaltado, sossegado, ela ia recordando a ele mil desejos, evocando instintos ou reminiscências. Ela era a apaixonada de todos os romances, a heroína de todos os dramas, o vago *ela* de todos os volumes de versos. Ele reencontrava em suas espáduas a cor de âmbar da *odalisca no banho*, tinha o corpete longo das castelãs feudais; parecia-se também com a *mulher pálida de Barcelona*, mas estava acima de todo anjo!

Muitas vezes, olhando para ela, parecia-lhe que a sua alma, escapando rumo a ela, expandia-se como uma onda sobre o contorno de sua cabeça e descia arrastada na brancura de seu peito. (FLAUBERT, 2017, p. 382).¹⁶⁶

A sua felicidade consiste em se sentir comparável a figuras das pinturas, das poesias e dos romances. A leitura do trecho acima fica mais interessante quando lidas, em seguida, as impressões da mesma mulher sobre o mesmo relacionamento, tempos depois:

Ela estava tão enfarada dele quanto ele estava fatigado dela. Emma reencontrava no adultério todas as platitudes do casamento.

Mas como poder livrar-se dele? Depois, por mais que se sentisse humilhada com a baixeza de tal felicidade, mantinha-a por hábito ou por corrupção; e, a cada dia, mais se encarniçava nela, bloqueando toda felicidade por querê-la demasiado grande. Ela acusava Léon de suas esperanças frustradas, como se ele a tivesse traído; e até

¹⁶⁶ Il savourait pour la première fois l'inexprimable délicatesse des élégances féminines. Jamais il n'avait rencontré cette grâce de langage, cette réserve du vêtement, ces poses de colombe assoupie. Il admirait l'exaltation de son âme et les dentelles de sa jupe. D'ailleurs, n'était-ce pas *une femme du monde*, et une femme mariée ! une vraie maîtresse enfin ?

Par la diversité de son humeur, tour à tour mystique ou joyeuse, babillarde, taciturne, emportée, nonchalante, elle allait rappelant en lui mille désirs, évoquant des instincts ou des reminiscences. Elle était l'amoureuse de tous les romans, l'héroïne de tous les dramas, le vague *elle* de tous les volumes de vers. Il retrouvait sur ses épaules la couleur ambrée de l'*odalisque au bain* ; elle avait le corsage long des châtelaines féodales ; elle ressemblait aussi à la *femme pâle de Barcelone*, mais elle était par-dessus tout Ange!

Souvent, en la regardant, il lui semblait que son âme, s'échappant vers elle, se répandait comme une onde sur le contour de sa tête, et descendait entraînée dans la blancheur de sa poitrine. (FLAUBERT, 2006, p. 338).

desejava uma catástrofe que levasse à separação, pois que não tinha coragem de decidir-se. (FLAUBERT, 2017, p. 410).¹⁶⁷

A insatisfação com Léon levou Emma a refletir sobre sua vida, desde a adolescência, se questionando sobre quando havia sido feliz:

Um dia em que eles tinham se separado cedo e que ela vinha voltando sozinha pela avenida, avistou os muros de seu convento; então sentou-se num banco, à sombra dos olmeiros. Que calma naquele tempo! Como anelava os inefáveis sentimentos do amor que tentava, segundo os livros, imaginar!

Nos primeiros meses de casamento, os seus passeios a cavalo na floresta, o visconde que valsava, e Lagardy cantando, tudo voltou a passar diante de seus olhos.... E Léon pareceu-lhe de repente tão distante quanto os outros.

- Eu o amo entretanto! – dizia-se ela.

Não importa! Não estava feliz, nunca tinha estado. De onde vinha então insuficiência da vida, essa podridão instantânea das coisas em que ela se apoiava? Mas, se havia em algum lugar um ser forte e belo, uma natureza valorosa, cheia, ao mesmo tempo, de exaltação e de refinamento, um coração de poeta sob a forma de anjo, lira com cordas de bronze, soando para o céu epitalâmios elegíacos, por que, porventura, ela não o encontraria? Oh! Que impossibilidade! Nada, aliás, vali a pena de uma procura; tudo mentia! Cada sorriso escondia um bocejo de tédio, cada alegria uma maldição, cada prazer o seu desgosto, e os melhores beijos não deixavam nos lábios senão uma irrealizável vontade de uma volúpia mais alta. Um estertor metálico arrastou-se pelos ares e quatro badaladas se fizeram ouvir no sino do convento. Quatro horas! E parecia-lhe que estava ali naquele banco, havia uma eternidade. Mas um infinito de paixão pode caber em um minuto, como uma multidão num pequeno espaço. (FLAUBERT, 2017, p. 403).¹⁶⁸

¹⁶⁷ Elle était aussi dégoûtée de lui qu'il était fatigué d'elle. Emma retrouvait dans l'adultère toutes les platitudes du mariage.

Mais comment pouvoir s'en débarrasser ? Puis, elle avait beau se sentir humiliée de la bassesse d'un tel bonheur, elle y tenait par habitude ou par corruption ; et, chaque jour, elle s'y acharnait davantage, tarissant toute félicité à la vouloir trop grande. Elle accusait Léon de ses espoirs déçus, comme s'il l'avait trahie ; et même elle souhaitait une catastrophe qui amenât leur séparation, puisqu'elle n'avait pas le courage de s'y décider. (FLAUBERT, 2006, p. 364).

¹⁶⁸ Un jour qu'il s'étaient quittés de bonne heure, et qu'elle s'en revenait seule par le boulevard, elle aperçut les murs de son couvent ; alors s'assit sur un banc, à l'ombre des ormes. Quel calme dans ce temps-là ! Comme elle enviait les ineffables sentiments d'amour qu'elle tâchait, d'après des livres, de se figurer.

Les premiers mois de son mariage, ses promenades à cheval dans la forêt, le vicomte qui valsait, et Lagardy chantant, tout repassa devant ses yeux... Et Léon lui parut soudain dans le même éloignement que les autres.

-Je l'aime pourtant ! se disait-elle.

N'importe ! elle n'était heureuse, ne l'avait jamais été. D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait ?... Mais, s'il y avait quelque part un être fort et beau, un nature valeureuse, pleine à la fois d'exaltation et de raffinements, un cœur de poète sous une forme d'ange, lyre aux cordes d'airain, sonnait vers le ciel

Emma nota que a memória de felicidade que ela tem é de suas leituras no convento, e começar a pensar que não conseguirá encontrar, no mundo, o que ela lia nos romances, de modo que não há mais como buscar a felicidade almejada.

A próxima cena marca o início do que culminará na morte de Emma:

E chegou diante da loja do farmacêutico.

Não havia ninguém. Ela ia entrar, porém, ao ruído da campainha alguém poderia vir; e deslizando pela cancela, retendo a respiração, tateando as paredes, avançou até a soleira da cozinha onde ardia uma vela colocada sobre o fogão. Justin, em mangas de camisa, carregava um prato.

-Ah, estão jantando. Esperemos.

Ele voltou. Ela bateu na **vidraça**. Ele saiu.

-A chave! Lá de cima, onde estão os...

-Como?

E ele a olhava assombrado pela palidez de seu rosto que sobressaía no fundo negro da noite. Ela pareceu-lhe extraordinariamente bela, e majestosa como um fantasma; sem compreender o que ela queria, ele pressentia algo de terrível. Porém, ela redarguiu com rapidez, em voz baixa, com voz doce, dissolvente:

-Eu a quero! Dá-ma.

Como a parede era fina, ouvia-se o tinido dos garfos sobre os pratos na sala de jantar.

Ela afirmava que precisava matar os ratos que a impediam de dormir. (FLAUBERT, 2009, p. 271).¹⁶⁹

épithalames élégiaques, pourquoi, par hasard, ne le trouverait-elle pas ? Oh ! quelle impossibilité ! Rien, d'ailleurs, ne valait la peine d'une recherche ; tout mentait ! Chaque sourire cachait un bâillement d'ennui, chaque joie une malédiction, tout plaisir son dégoût, et les meilleurs baisers ne vous laissaient sur la lèvre qu'une irréalisable envie d'une volupté plus haute. Un râle métallique se traîne dans les airs et quatre coups se firent entendre à la cloche du couvent. Quatre heures ! et il lui semblait qu'elle était là, sur ce banc, depuis l'éternité. Mais un infini de passions peut tenir dans une minute, comme une foule dans un petit espace. (FLAUBERT, 2006, p. 357).

¹⁶⁹ et arriva devant la boutique du pharmacien.

Il n'y avait personne. Elle allait entrer ; mais, au bruit de la sonnette, on pouvait venir ; et, se glissant par la barrière retenait son haleine, tâtant les murs, elle s'avança jusqu'au seuil de la cuisine, ou brûlait une chandelle posée sur le fourneau. Justin, en manches de chemise, emportait un plat.

-Ah ! ils dînent. Attendons.

Il revint. Elle frappa contre la vitre. Il sortit.

-La clef ! celle d'en haut, où sont les...

-Comment !

Et il la regardait, tout étonné par la pâleur de son visage, qui tranchait en blanc sur le fond noir de la nuit. Elle lui apparut extraordinairement belle, et majestueuse comme un fantôme ; sans comprendre ce qu'elle voulait, il pressentait quelque chose de terrible.

Mais elle reprit vivement, à voix basse, d'une voix douce, dissolvant :

-Je la veux ! Donne-la-moi.

Comme la cloison était mince, on entendait le cliquetis des fourchettes sur les assiettes dans la salle à manger.

É assim que Emma consegue o frasco do ácido com o qual ela se matará. Apesar da gravidade do momento, a família de Homais janta tranquilamente ao lado. Há uma fina vidraça que separa um momento trágico de um momento calmo e corriqueiro em família. É interessante nos atentarmos para a fala de Emma sobre os ratos. Trata-se de uma metáfora, das empregadas por Flaubert para dar conta do fluxo de pensamentos de Emma, no que ele é precursor de Joyce.

Após tomar arsênico, Emma pensa: “*Ah, é bem pouca coisa, a morte!, pensava; vou adormecer, e tudo estará acabado!*” . (FLAUBERT, 2017, p. 440).¹⁷⁰ Uma vez que, em vida, não conseguiu viver o que lera nos romances, Emma tem a última esperança de que possa então, na morte, viver um romance.

Elle prétendit avoir besoin de tuer les rats qui l'empêchaient de dormir. (FLAUBERT, 2006, p. 388-9).

¹⁷⁰ Ah, c'est bien peu de chose, la mort ! pensait-elle : je vais dormir, et tout sera fini ! (FLAUBERT, 2006, p. 390).

Conclusão

The answer, my friend, is blowin' in the wind
The answer is blowin' in the wind
(*Bob Dylan*).

A partir deste trabalho, foi possível concluir que, para Balzac, o Realismo consiste em riqueza de detalhes e em reunir os fragmentos da realidade de acordo com cada personagem de modo a construir a realidade total. Além disso, ele crê que o romance ensinará seus leitores, motivo pelo qual ele intervém no texto tanto para convencer o leitor da realidade dos fatos quanto para instruí-lo sobre o que deve ou não ser reproduzido em sua vida.

Para Flaubert, o Realismo consiste em uma parcialidade, predominantemente do ponto de vista da protagonista, porém deslocando o leitor em alguns momentos específicos. O autor, durante todas as páginas, se ausenta, se eximindo de opinar sobre as erros e acertos dos personagens. O mesmo se dá em Joyce, que também não opina em seus romances e, indo além do que começou Flaubert, constrói uma narrativa de um ponto de vista parcial, porém apenas do protagonista. Flaubert pode ser dito precursor de Joyce, também, pela presença de elementos de repetição ao longo de todo o romance, criando uma musicalidade na narrativa.

A partir da análise comparativa dos romances pautada na teoria do formalista russo Tynianov, foram encontradas formas símiles nos romances de Balzac, Flaubert e Joyce. As formas símiles de sala de aula apresentam, em Flaubert e em Joyce, a mesma função de criar uma musicalidade no romance e um efeito de realidade, visto que na vida também há essas repetições. Já as formas símiles de comunhão apresentam funções diferentes em Flaubert e Joyce, visto que, em *Madame Bovary*, a protagonista despreza a realidade, enquanto Stephen Dedalus, ao contrário, tenta encerrar seus devaneios durante a maior parte do romance.

As formas símiles baile e rendimento nos estudos, em Balzac e Flaubert, apresentam funções diferentes, visto que em Balzac não há elementos de repetição, porém os dois autores se assemelham no emprego de metonímias e sinédoques, de modo que ambos estabelecem relações de contiguidade a partir das roupas dos personagens.

As formas símeles janelas e vidraças aparecem nos três romances associadas a devaneios dos personagens. Todavia, os devaneios muito se diferem nos três. Em Balzac, as personagens se mantêm na realidade, e acrescentam, nela, elementos do devaneio. Em Joyce, ao contrário, elas acrescentem ao devaneio elementos da realidade. Progressivamente, no *Retrato*, fica mais difícil para o personagem se desligar dos devaneios e se prender à realidade. Em Flaubert, durante todo o romance Emma tem dificuldades de se desligar do devaneio, mas, ao invés de mesclar elementos do irreal e do real, ela simplesmente ignora a realidade e se esforça por viver seus devaneios.

Em relação ao crescimento dos personagens ao longo do romance, em Balzac, temos um romance em que o personagem principal apresenta um aprendizado com o tempo e o mundo, assim como os livros, o ajudam a aprender. Em Flaubert, Emma se mantém a mesma até a hora da morte, quando ainda pensa que viverá uma cena romanesca. Charles, também, até a morte faz lê a sua realidade como um matrimônio feliz, mesmo diante de todas as demonstrações de insatisfação de Emma. O senhor Rouault lê a realidade como uma repetição de fatos, visto que a perda do filho se repete quando a filha morre. Em função disso, ele se apega tanto às repetições que as reproduz, enviando periodicamente o mesmo presente ao genro. Rodolphe lê a realidade com tédio, visto que o exagero na linguagem é, para ele, uma repetição que o entedia. Léon se entedia com as repetições quando jovem, mas, tendo como espelho um romance de formação, ele entende que a sua juventude chegou ao fim e encerra, em sua vida, o capítulo das paixões. Em Joyce, Stephen regride, visto que, quando criança, consegue discernir realidade e imaginação, mas no final do romance é possível deduzir que ele tem medo do mundo e planeja se refugiar na imaginação.

Em seu texto *Realidade Artística*, Jakobson (1973) divide o Realismo em tipos, de acordo com os conceitos teóricos já apresentados até então, e faz uma crítica à ideia de se chegar a uma definição de algo com conceitos tão distintos e relativos. Faço, então, uma analogia entre o que fez Jakobson e este meu trabalho: assim como o romance de Balzac não causa um efeito de realidade por ser uma reunião de fragmentos, reunir os conceitos de Realismo e tentar construir um conceito único seria fazer o mesmo que Balzac: tentar construir um espelho a partir de retalhos. O Realismo, assim como a realidade, perde o seu sentido se se tornar um mosaico de

espelhos. Ao longo do trabalho, apresentei os conceitos de Realismo de Realidade de teóricos, pintores, romancistas, poetas e, até mesmo dos próprios personagens. A intenção não é reunir todos e criar um conceito comum. A conclusão à qual eu chego uma vez que a realidade é subjetiva, parcial, mutável e indefinível e somente quando os autores tiveram ciência disso é que conseguiram alcançar o efeito de real em suas obras, como foi o caso de Flaubert e Joyce.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BALZAC, Honoré. **Le Père Goriot**. Paris: Librairie Gründ, 1939.
- BALZAC, Honoré de. SILVEIRA, Gomes da. (Trad). **O Pai Goriot**. Porto Alegre: Editora Globo, 1952.
- BARTHES, Roland; ARNICHAND, Anne, LORENCINI, Alvaro (Trad.). **O grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BARTHES, Roland. **O Rumor da língua**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- BOCKEMÜHL, Michael. **Rembrant 1606-1669** : O mistério da aparição. Lisboa: Taschen, 1993.
- BOREL, Jacques. Joyce e a Poesia. In _____ *et al* (Orgs). NETTO, T. C. (Trad.). **Joyce e o Romance Moderno**. São Paulo: Editora Documentos, 1969.
- BORGES, Jorge Luís. BAPTISTA, Josely Vianna (Trad.). **Discussão (1932)** .São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BRASIL, Assis. **Joyce**: O romance como forma. Rio de Janeiro: Livros do Mundo Inteiro, 1971.
- BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination**: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess. Yale University Press: London, 1995.
- BROOKS, Peter. **Reading for the plot**: design and intention in narrative. New York: Harvard University Press, 1992.
- BROWN, Chistopher. **Obras-primas de Brueghel**. Lisboa: Verbo, 1975.
- BUTOR, Michel. Joyce e o Romance Moderno. In _____ *et al* (Orgs). NETTO, T. C. (Trad.). **Joyce e o Romance Moderno**. São Paulo: Editora Documentos, 1969.
- CARPEAUX, Otto Maria. Madame Bovary. In FLAUBERT, Gustave. DUARTE, Sérgio.(Trad). **Madame Bovary**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.
- CHKLOVSKI Arte como processo. In TODOROV, Tzvetan. **Teoria da Literatura I**: Textos formalistas russos. Lisboa, Portugal: Edições, 1999.

CHKLOVSKI, Victor. *A arte como procedimento*. In: TOLEDO, Dionísio de (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

CULLER, Johnathan. **Literary Theory: A Very Short Introduction**. Oxford: New York, 1997.

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

ECO, Umberto. Sobre uma noção joyceana. In _____ *et al* (Orgs). NETTO, T. C. (Trad.). **Joyce e o Romance Moderno**. São Paulo: Editora Documentos, 1969.

FLAUBERT, Gustave. MACHADO, Carlos Eduardo. **Cartas Exemplares**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

FLAUBERT, Gustave. LARANJEIRA, Mario. (Trad.). **Madame Bovary**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

FLAUBERT, Gustave. MORETTO, Fúlvia M. L. (Trad.). **Madame Bovary**. São Paulo: Nova Alexandria, 2009;

FLAUBERT, Gustave. NABUCO, Araújo. (Trad.) **Madame Bovary**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Paris: Flammarion, 2006.

FOLHA DE S.PAULO; RUSSO, Martin Ernesto (Trad.). **Edgar Degas**. Barueri: Folha, 2007.

FOOTE, Timothy. **The World of Bruegel: c. 1525-1569**. New York: Time Life Books, 1971.

FUNDACIÓN CARLOS DE AMBERES. **Rembrandt: El paisaje natural y humano Grabados**. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 1998.

GENETTE, Gérard; MANTOANELLI, Ivonne Floripes.(Trad.). **Figuras**. São Paulo: Perspectiva,1972.

GENETTE, Gérard. LEWIN, Jane E. (Translator). **Narrative Discourse**. Oxford: Basil Clackwell, 1980.

HANSEN, J. A. "Categorias Epidíticas do Retrato" in *Revista USP*, vol. 71, São Paulo, 2006, pp. 85-105.

JAKOBSON,Roman. Do Realismo Artístico. In In: TOLEDO, Dionísio (org.). **Teoria da literatura: Formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1978.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix,2003.

JAMES, Henry. CASTRO, Léa Viveiros de. (Trad.). **Gustave Flaubert** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

JOYCE, James. **A Portrait of the Artist as a Young Man**. In LEVIN, Harry. **The Essential James Joyce**. Whitehorse: Penguin Books, 1948.

JOYCE, James. GALINDO, Caetano (Trad.). **Um Retrato do artista quando jovem**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

JOYCE, James. VIEIRA, José Geraldo. (Trad.). **Retrato do Artista quando Jovem**. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

JUNG, C. G. **O Espírito na Arte e na Ciência**. Petrópolis: Vozes, 1985.

KENNER, Hugh. **Flaubert, Joyce and Beckett: The Stoic Comedians**. London: Dalkey Archive Press, 2005.

KONINGSBERGER, Hans. **The World of Wermeer**. New York: Time Life Books, 1979.

KOSIK, Karel. **Dialética do Concreto**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

KRANZFELDER, Ivo. LUNA, José Luís (Trad.). **Edward Hopper: Visão da realidade**. Hohenzollernring: Taschen. 1996.

LAKOFF, G. e JOHNSON, M. **Metaphors we live by**. University of Chicago Press: Chicago, 1980.

LEVIN, Gail. **Edward Hopper**. Flammarion: Paris, 1985.

LEVIN, Harry. LEAL, Antonio Castro (Trad). **James Joyce: Introducción crítica**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1959.

MORETTI, Franco. SBRAGIA, Albert. (Trad). **The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture** New York: Verso, 2000.

NABOKOV, Vladimir. **Lições de literatura**. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

PARIS, Jean. ESTRADA, Maria Ignez Duque. (Trad.). **Joyce**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

POUND, Ezra. Joyce e Flaubert. In _____ *et al* (Orgs). NETTO, T. C. (Trad.). **Joyce e o Romance Moderno**. São Paulo: Editora Documentos, 1969.

POUND, Ezra. LAUER, Mirko(Trad.). **Sobre Joyce**. Barcelona: Barral Editores, 1971.

PROUST, Marcel. **Contra Sainte-Beuve**. Belo Horizonte: Âyné, 2017.

PROUST, Marcel; COELHO, Plínio Augusto (Trad.) **Nas Trilhas da Crítica**. São Paulo: EDUSP, 1994.

RANCIÈRE, Jacques. MORI, Marcelo.(Trad.). **O Fio Perdido**: Ensaio sobre a ficção moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

RIMBAUD, Arthur. BARROSO, Ivo (Trad.). **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Toopbooks, 1994.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SAID, Edward; BOTTMAN, Denise. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

STENDHAL; PRADO, Raquel. (Trad.). **O Vermelho e o Negro**: Crônica do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SVEVO, Italo. Uma visão de Ulisses. In _____ *et al* (Orgs). NETTO, T. C. (Trad.). **Joyce e o Romance Moderno**. São Paulo: Editora Documentos, 1969.

SUZUKI, Márcio. A ciência simbólica do mundo. In NOVAES, Adauto.(Org.). **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

THORLBY, Anthony. **Gustave Flaubert and the Art of Realism**. London: Bowes& Bowes, 1956.

TYNIANOV, Iuri. Da evolução literária. In: TOLEDO, Dionísio (org.). **Teoria da literatura**: Formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1978.

VIZIOLI, Paulo. **James Joyce e sua Obra Literária**. São Paulo: E.P.U., 1991.

WILSON, Edmund. PAES, José Paulo. (Trad.) **O Castelo de Axel**. Estudo acerca da Literatura Imaginativa de 1870- 1930.São Paulo: Cultrix, 1959.

WOLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes,2006.

WISNIK, José Miguel. Drummond e o mundo. In NOVAES, Adauto (Org.). **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Certifico que a aluna **Hêmille Raquel Santos Perdigão**, autora do trabalho de conclusão de curso intitulado "**Realismo e Realidade, em Balzac, Flaubert e Joyce**", efetuou as correções sugeridas pela banca examinadora e que estou de acordo com a versão final do trabalho.



Dr. Emilio Roscoe Maciel