

DEVANEIOS E REALIDADE EM BALZAC, FLAUBERT E JOYCE

DAYDREAMS AND REALITY IN BALZAC, FLAUBERT AND JOYCE

Hêmille Raquel Santos Perdigão¹

RESUMO: O presente trabalho parte da leitura de excertos dos romances *O Pai Goriot*, *Madame Bovary* e *Um Retrato do Artista quando Jovem*, dos autores Balzac, Flaubert e Joyce, respectivamente, usando, como embasamento teórico, os conceitos de automatização, forma e função dos formalistas russos Chkloviski e Tynianov. O objetivo foi encontrar formas símeles nos três romances e analisar se o reaparecimento de uma mesma temática se dá em uma automatização ou se há uma mudança de função. Foi encontrada a forma símele devaneio, comum aos três romances. A conclusão foi que não há uma automatização, visto que em cada uma das obras a forma aparece com uma função distinta no texto.

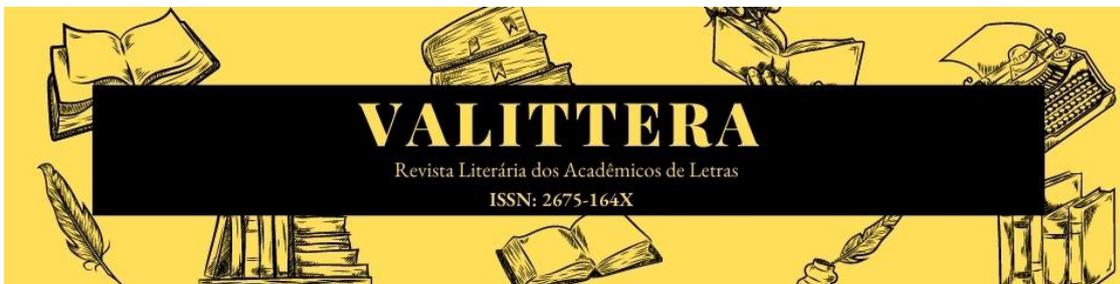
PALAVRAS-CHAVE: Automatização; Forma; Função; Devaneio.

ABSTRACT: The present work starts from the reading of excerpts of the novels *The Father Goriot*, *Madame Bovary* and *A Portrait of the Artist as a Young Man*, of the author Balzac, Flaubert and Joyce, respectively, using, as a theoretical basis, the concepts of automation, form and function of the Russian formalists Chkloviski and Tynianov. The objective was to find the similar forms in the three novels and to analyse if the reappearance of the same theme happens by an automation or if there is a change of function. It was found the similar form daydream, common in the three novels. The conclusion was that there is not an automation, since in each book the similar form appears with a different function.

KEYWORDS: Automation; Form; Function; Daydream.

No início do século XX, o formalismo russo surge com uma proposta de crítica e análise das obras literárias 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

¹Mestranda em Letras: Estudos da Linguagem na Universidade Federal de Ouro Preto – Brasil. Bolsista CAPES - Brasil ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7832-5572>. E-mail: herspeldigao@yahoo.com.br.



a explica 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.

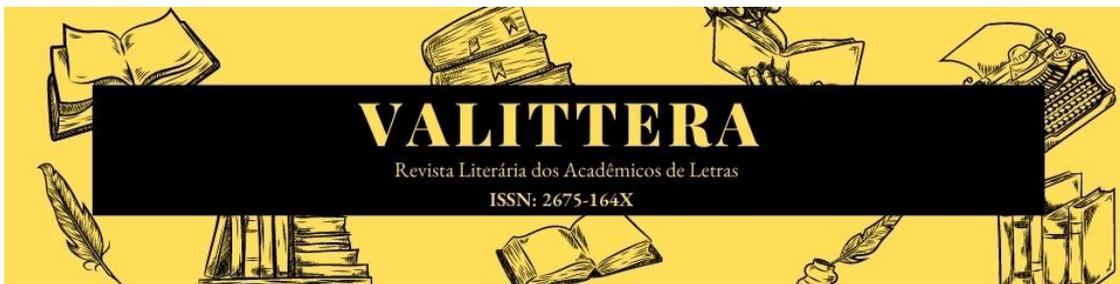
Quanto mais se compreende uma época, mais nos persuadimos de que as imagens consideradas como a criação de tal poeta são tomadas emprestadas de outros poetas quase que sem nenhuma alteração. (CHKLOVISKI, 1973, p. 41).

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. (TYNIANOV, 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 símiles ou de estarem agrupadas em um mesmo movimento literário. Isso explica a ocorrência de casos em que uma obra de um certo movimento 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).

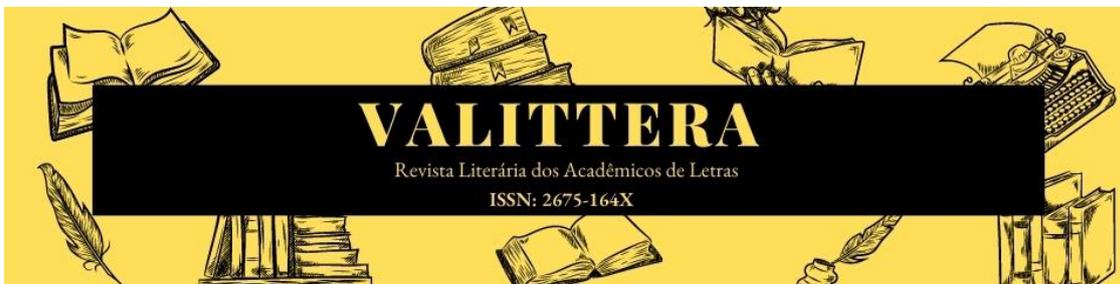
Tynianov, então, cita o caso de combinação entre léxicos separados por um intervalo de tempo como uma prova de que “a relação entre a função e a forma não é arbitrária”. Tem-se, frequentemente, uma forma que encontra uma combinação em outra série literária diferente, não através de uma automatização,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

Seguindo a teoria proposta pelo formalista russo, proponho a comparação de formas símiles - ou seja, excertos com a mesma temática - nos romances de Honoré de Balzac, Gustave Flaubert e James Joyce, *O Pai Goriot*, *Madame Bovary* e *Um Retrato do Artista quando Jovem*, respectivamente. O objetivo é constatar se, diante da repetição dessas formas, tem-se uma automatização ou se as formas aparecem com funções distintas.

A forma símile encontrada nos três romances é o devaneio. Começemos pela análise de uma cena de devaneio no romance de James Joyce. Quando criança, em seu colégio, o protagonista Stephen Dedalus se encontra doente, na enfermaria, como consequência de ter sido jogado na vala por um dos colegas:

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 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).²

² 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 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:

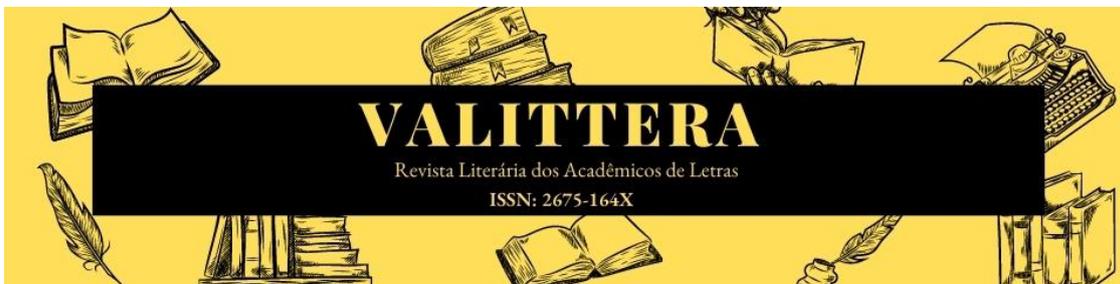
-He is dead. We saw him lying upon the catafalque.

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 freen velvet mantle hanging from her shoulders walking proudly and silently past the people who knelt by the waters’ edge. (JOYCE, 1948, p. 68-9)



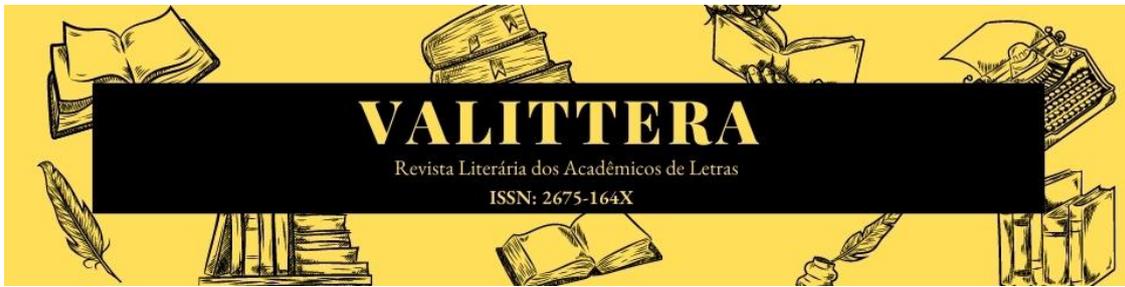
Stephen olha pela janela e, em seguida, lembra de um livro e da felicidade que ele proporciona. A obra é sobre uma terra distante, mas o devaneio permite que Stephen a veja como se estivesse diante de si. Embora o devaneio tenha começado através da lembrança de um livro, Stephen está mais ancorado na realidade, 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 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).³

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

³ 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 fazed 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 int a sombre threatening dusk, while the body that was his stood, listless and dishonoured, gazing out of darkened eyes, helpless, pertrbed and human for a bovine go to stare upon. (JOYCE, 1963, p. 137-8)



início de um devaneio. Porém, o medo que as palavras do padre lhe despertaram 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, 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 mesmo em seus devaneios, o garoto se esforça em manter algum vínculo com sua realidade.

Por fim, o protagonista, na esperança de se livrar desses devaneios que envolvem inferno e a impureza de sua alma, decide se confessar, o que fez com que ele retornasse ao estado de graça, permitindo que pudesse, novamente, 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. [...] Linguíças 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).⁴

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.

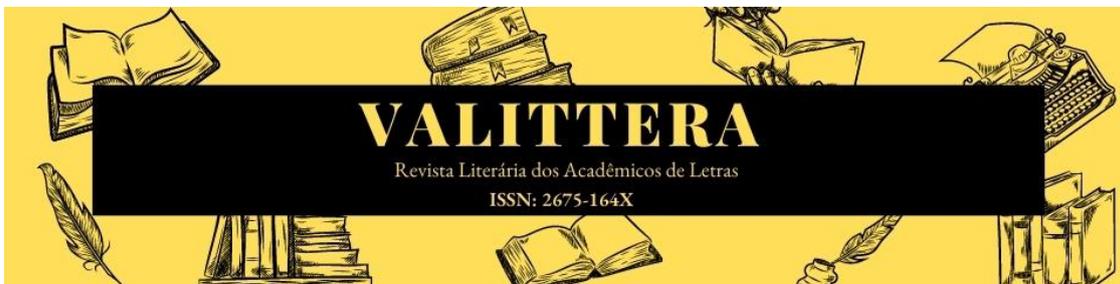
Ajoelhou diante do altar com seus colegas, segurando a toalha do altar com eles sobre um vivo gradil de mãos. Suas mãos tremiam e sua alma tremia quando ele ouviu o sacerdote passar com o cibório de comungante em comungante.

-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.

⁴ 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 sausages and cups of tea. How simple and beautiful was life after all! And life lay all before him. (JOYCE, 1963, p. 165).



-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).⁵

Após tantos devaneios com inferno, tendo tido, até mesmo, a sensação de já ter sido morto e condenado por Deus, ao perceber que, de fato, estava vivo, o protagonista se alegra com simples elementos que deixam evidente que ele está vivendo uma realidade: linguíças, ovos, salsichas e xícara de café. Para Stephen, a realidade era percebida como a existência de coisas simples e isso permitia a ele se alegrar por estar vivo. Além disso, como já constatado em outros trechos do romance, Stephen se esforça para voltar sempre à realidade, lutando para romper com os devaneios.

Já no romance de Flaubert, *Madame Bovary*, tem-se o oposto: a protagonista Emma rejeita as coisas simples da vida como sendo parte da realidade e se apega aos devaneios, que ela deseja que se tornem sua realidade. Vejamos isso em uma cena semelhante à anterior, de *Um Retrato do Artista quando Jovem*. Também é uma cena de comunhão da protagonista que, após ter tido experiências sexuais com seu amante e ter sido 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

⁵ 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.

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.

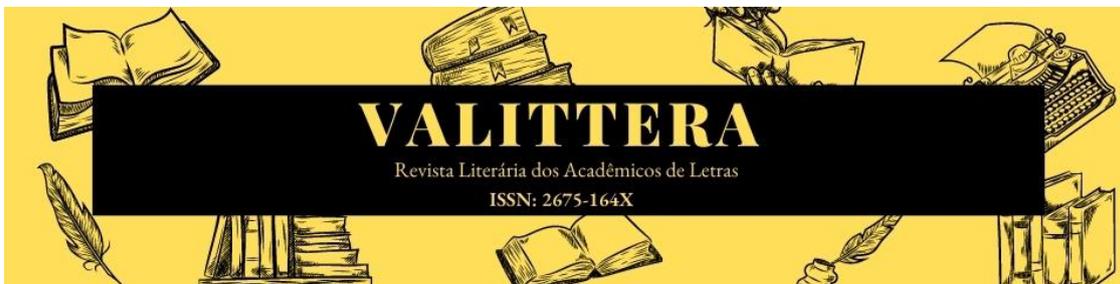
Could it be? He knelt there sinless and timid: and he would hold upon his tongue the host and God would enter his purified body.

-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).



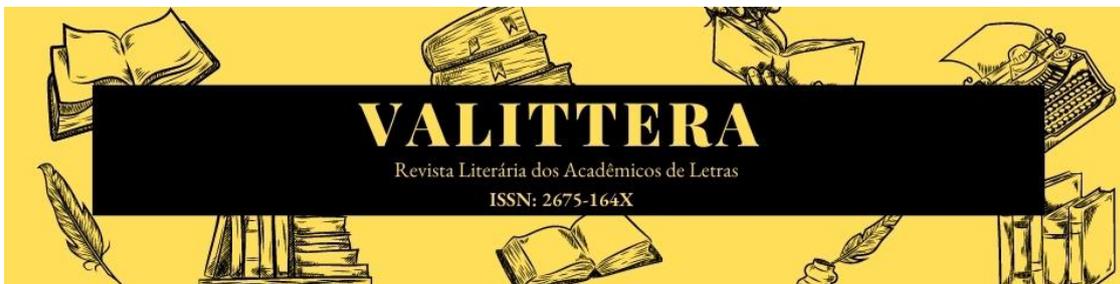
aliviada não tinha mais peso, outra vida começava; pareceu-lhe que o seu ser, subindo rumo a Deus, ia aniquilar-se nesse amor como um incenso aceso que se dissipa em vapor. Borrifaram com água benta os lençóis da cama; o padre tirou do santo cibório a branca hóstia; e foi como a desfalecer numa alegria 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 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).⁶

Ao contrário da 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, como santos com asas, harpas seráficas e trono de ouro. Enquanto a comunhão de Stephen marcou o fim dos devaneios com o inferno e a percepção da realidade, a comunhão de Emma Bovary marca, aqui, o início de seus devaneios com o céu e a recusa da sua realidade.

Não só a protagonista tem cenas de devaneio no romance de Flaubert, mas também Charles Bovary:

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

⁶ 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 avança 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 confiaient 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).



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) ⁷

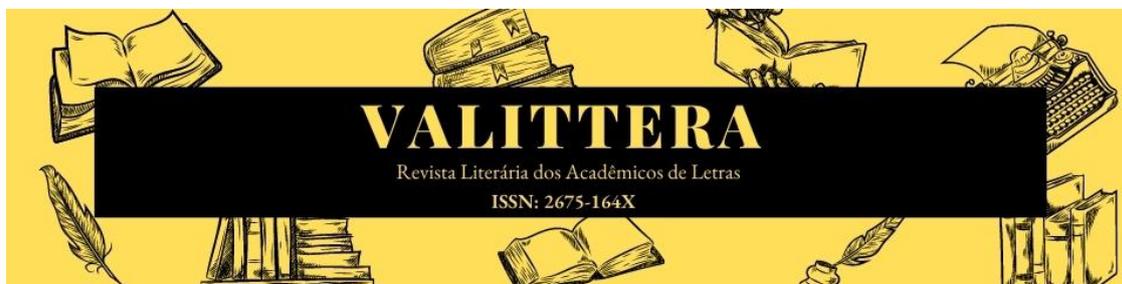
A cena se passa quando Charles ainda era um jovem estudante de Medicina e marca um momento em que ele tem desejos de estar em um ambiente diferente do seu, mais precisamente, o ambiente do qual ele é separado por uma janela. O que ele vê são operários que se movimentam, o que é contrário à sua natureza, visto que desde a cena inicial 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 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 senhora, ao seu lado, deixou cair o leque, um cavalheiro passava. (FLAUBERT, 2009, p. 59). ⁸

⁷ 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 l'anarines pour aspirer les bonnes odeurs de la campagne, qui ni venaient pas jusqu'à lui. (FLAUBERT, 2006, p. 68).

⁸ L'air du bal était lourd : les lampes pâlissaient. On refluit dans la salle de billard. Un domestique monta sur une chaise et cassa deux vitres ; au bruit des éclats 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,



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. Esse devaneio 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 “duidava 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, a fim de prolongar a ilusão dessa vida luxuriosa que em breve seria preciso abandonar. (FLAUBERT, 2017, p. 136).⁹

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.

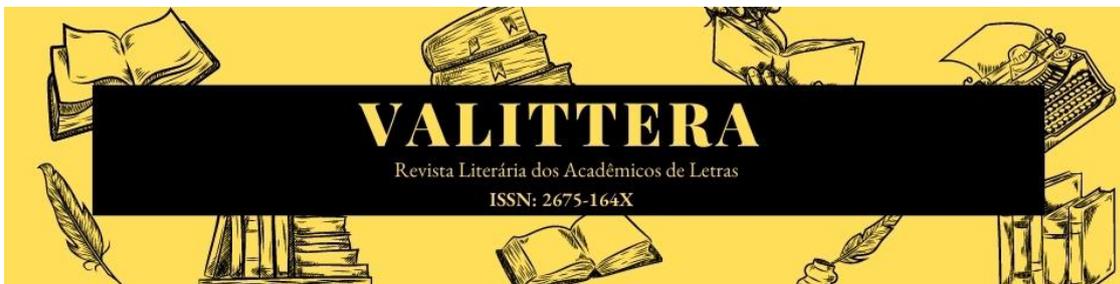
étalée sur tout le reste. Elle mangeait alors uns glace au marasquin, qu'elle tenait de la main gauche dans un coquille de vermeil, et fermait à demi les yeux, la cuiller entre les dents.

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

⁹ Charles se traînait à la rampe, les genoux *ni 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 éaules, ouvrit la fenêtrre et s'accouda.

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).



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).¹⁰

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 esquadrinhar sobre a cama, atrás das portas, debaixo das cadeiras; tinha caído no chão, entre os sacos e a parede. A srta. Emma viu-o, inclinou-se por sobre os sacos de trigo. (FLAUBERT, 2017, p. 93).¹¹

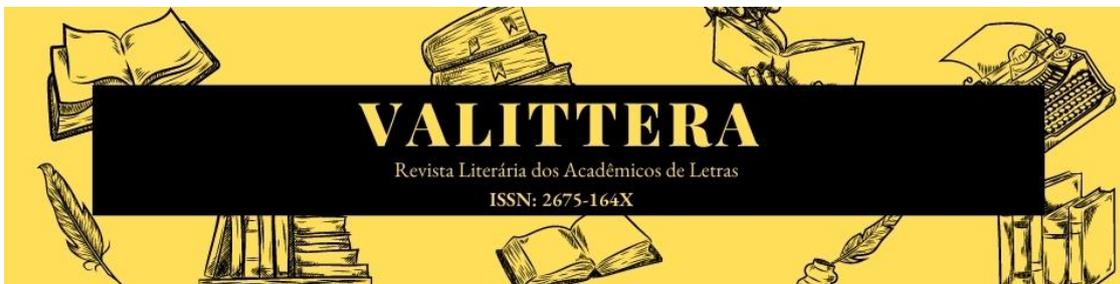
O motivo de Charles ter interrompido Emma foi o chicote ter caído no chão, assim como o boné da cena inicial, caído no chão da sala de aula. O jeito desastrado de Charles e a falta de percepção do momento de Emma reaparecerão após o casamento dos dois. Mais uma vez, seu devaneio é interrompido por algo que é derrubado, de modo semelhante ao

¹⁰ 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).

¹¹ - Cherchez-vous quelque chose? Demanda-t-elle.

-Ma cravache, s'il vous plaît, 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).

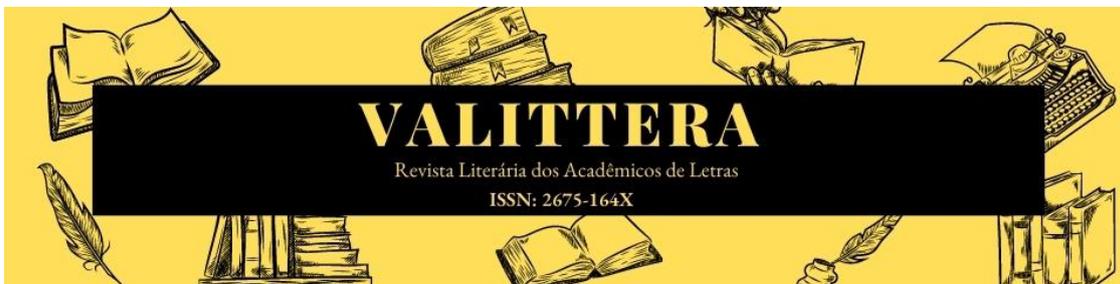


que foi interrompido pela queda do leque da senhora, na cena citada anteriormente. Estabelece-se, assim, outra oposição: o chicote que interrompe o devaneio pertence a Charles, um homem com movimentos limitados e que, portanto, precisa que *Emma* realize a ação de recuperar o que havia caído. Já em *Vaubyessard*, 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 as 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.

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.

Vejamos uma terceira forma de tratar dos devaneios, 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).¹²

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.

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.

¹² -Porquoi, dit la vicomtesse en riant, ne pouvez-vous pas venir aux Italiens ?

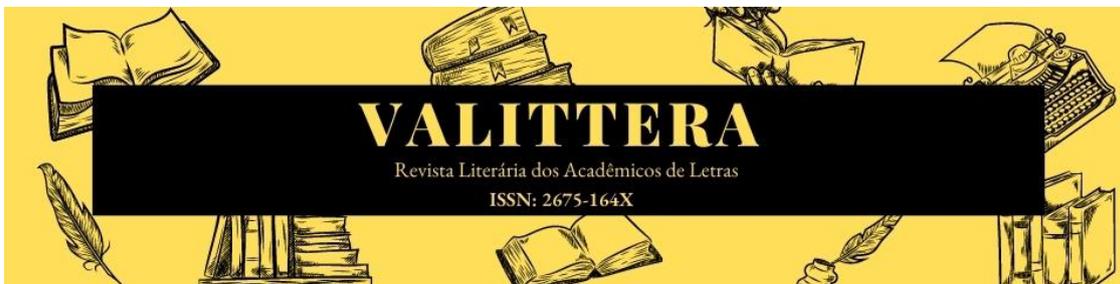
-Des affaires ! Je dène chez l'ambassadeur d'Angleterre.

[...]

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

Eugène passa a mão nos cabelos e se tortilhou para saudar acreditando que Mme de Beauséant ia pensar nele; ela, porém, saiu quase a correr precipitou-se para a galeria, chegou à janela e ficou a olhar para M.d'Ajuda enquanto ele subia na carruagem. Prestou atenção à ordem que ele deu e ouviu o laçao repetir ao choceiro: « Du moment, écrivait-elle, où vous dînez chez les Rochefide, et non à l'ambassade anglaise, vous me devez une explication, je vous attends. »

(BALZAC, 1939, p. 65-6)



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).¹³

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.

-Criança! Sim, você é uma criança – disse ela, reprimindo as lágrimas. – Você, sim, é capaz de amar sinceramente! (BALZAC, 1949, p. 66).¹⁴

¹³ -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 lus question demain...

-Ma cousine... répondit Eugène.

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

Eugène comprit 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 malheur 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 ?

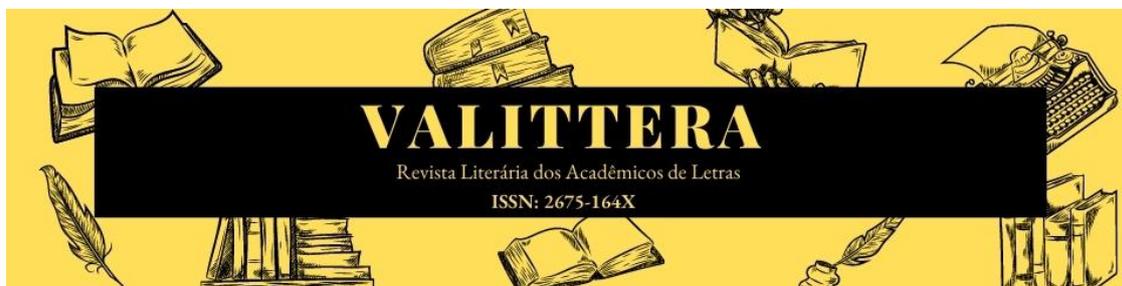
-J’en tuerais deux, fit Eugène.

-Enfant ! Oui, vous êtes un enfant, di-elle en reprimant quelques larmes ; vous aimeriez sincèrement, vous !¹³ (BALZAC, 1939, p. 66-7).

¹⁴-Vous tueriez quelque’un pour moi ?

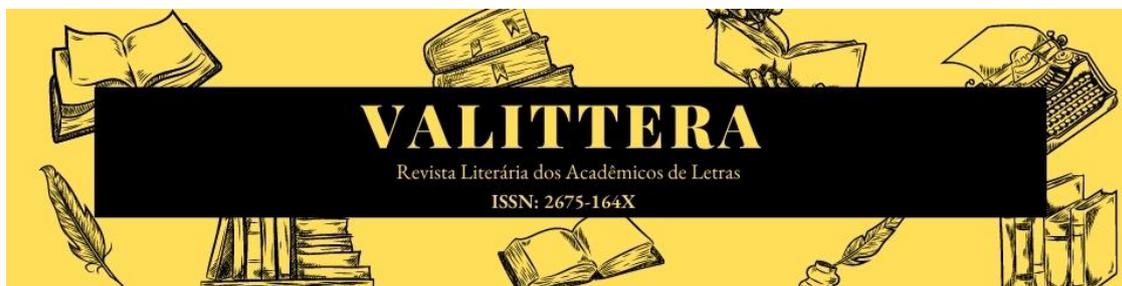
-J’en tuerais deux, fit Eugène.

-Enfant ! Oui, vous êtes un enfant, di-elle en reprimant quelques larmes ; vous aimeriez sincèrement, vous !¹⁴ (BALZAC, 1939, p. 66-7).



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 as formas símile dos devaneios. Em Balzac, o devaneio se dá em meio a uma conversa, não havendo um desligamento total da personagem com o meio; ao contrário, a senhora de Béauseant 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 atenta à conversa, porém não se detém muito na temática do devaneio. Em Joyce, a interrupção do devaneio se dá pelo próprio personagem, Stephen Dedalus, em um esforço de se prender a elementos da realidade, sejam parentes, figuras públicas ou outros elementos do ambiente em que ele se encontra. 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, 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: mas as personagens não se esforçam em dosá-los, com os de Balzac e Joyce, visto que os personagens, sobretudo a protagonista Emma Bovary, tem especial desejo de se manter presa aos devaneios e ignorando a realidade.

Diante disso, percebe-se que, embora os três romances tenham sido escritos em diferentes épocas e mesmo agrupados em séries literárias distintas, eles apresentam uma temática em comum: o devaneio, o que vem a ser a forma símile comum aos três. Todavia, não há uma automatização do tema, visto que em cada romance a mesma forma aparece com uma função distinta.

REFERÊNCIAS

BALZAC, Honoré. *Le Père Goriot*. Paris: Librairie Gründ, 1939.

BALZAC, Honoré de. *O Pai Goriot*. Tradução de Gomes da Silveira. Porto Alegre: Editora Globo, 1952.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

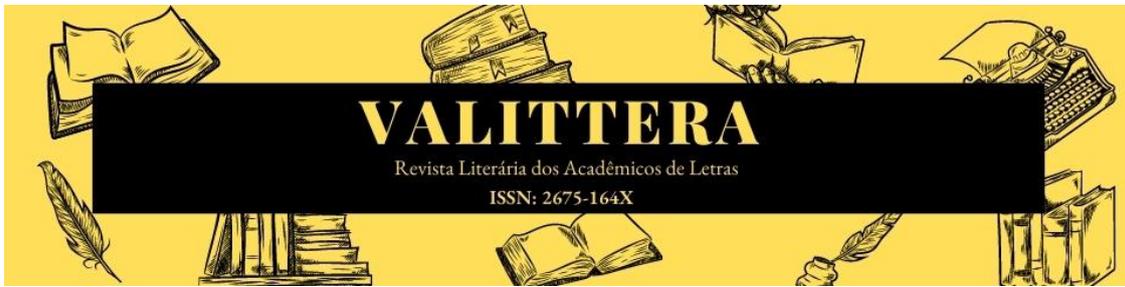
FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Tradução de Mário Laranjeira. Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Fúlvia Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 2009;

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Paris: Flammarion, 2006.

JOYCE, James. A Portrait of the Artist as a Young Man. In LEVIN, Harry. *The Essential James Joyce*. Whitehorse: Penguin Books, 1948.

JOYCE, James. *Um Retrato do artista quando jovem*. Tradução de Caetano Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.



JOYCE, James. *Retrato do Artista quando Jovem*. Tradução de José Geraldo Vieira. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

TYNIANOV, Iuri. Da evolução literária. In: TOLEDO, Dionísio (org.). *Teoria da literatura: Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.

Recebido em 28/05/2021.

Aceito em 28/08/2021.