

# **PERSONAGENS FEMININAS DO REALISMO: UMA RETÓRICA DA PAIXÃO**

**ELIANE FITTIPALDI PEREIRA**

Tese apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Literatura Portuguesa, sob a orientação do Prof. Dr. Massaud Moisés.

São Paulo  
1996

A ficção é um lugar ontológico privilegiado; lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude de sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação.

Anatol Rosenfeld

## AGRADECIMENTOS MUITO ESPECIAIS

Ao Prof. Massaud Moisés, pelas lições de Literatura, de vida e de amizade.

Aos amigos,

Elaine

João Bosco

Judy

Lílian

Lumena

Maria do Carmo

Maria José

Mário

Myrna

Sigurd

Stella

Sylvia

por estarem lá quando precisei.

Aos grandes garotos,  
Marcelo e Reginaldo,  
pelo trabalho de boa  
vontade.

À Capes e à Fapesp,  
pela confiança e pelo investimento.

À McKinsey, principalmente ao  
Thilo e ao Heinz-Peter, pela  
compreensão.

**Para Myrian e José,  
pela vida oferecida.**

**Para Iara e Eduardo, por se oferecerem à minha vida.**

**E para você, Raúl... porque você existe.**

**Este trabalho foi realizado com o apoio da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP.**

# SUMÁRIO

## I. O TEMA E OS TERMOS

Proposta	1
Premissas	4
- Personagem: Ser de Palavras.....	4
- Realismo: Busca de Objetividade.....	8
- Paixão: Manifestação de Força Anímica.....	14
- Retórica: Lógica da Nomeação.....	18

## II. PERFIS DE MULHERES

Luísa: Redundância e Superficialidade.....	26
Emma: Pluralidade e Coesão.....	60
Tess: Lirismo e Intensidade.....	111
Capitu: Densidade e Ambiguidade.....	150

## III. ARCABOUÇO RETÓRICO DAS PERSONAGENS

Composição Básica.....	182
- Princípio de Similaridade.....	185
- Princípio de Contiguidade.....	192
- Sinédoque <i>versus</i> Metáfora: Paradoxo.....	196
Investimento Passional na Caracterização.....	210
- A Visão Antipática.....	215
- A Visão Impassível.....	220
- A Visão Compassiva.....	227
- A Visão Apaixonada.....	233
- O Feminino Configurado.....	239

## IV. A PAIXÃO DA ÓPTICA REALISTA

A Paixão do Escritor	
Realista.....	246
- Eça: A Paixão pela Retórica.....	250
- Flaubert: A Paixão pela Arte.....	254
- Hardy: A Paixão pela Personagem.....	258
- Machado: A Paixão pela Paixão.....	262
O Realismo nas Personagens Femininas.....	269

## V. BIBLIOGRAFIA..... 274

# O TEMA E OS TERMOS

## PROPOSTA

Quatro mulheres vivem situações semelhantes: protagonizam relações amorosas problemáticas, veem-se envolvidas, de algum modo, em situação de adultério e, finalmente, acabam morrendo em circunstâncias decorridas desse mesmo adultério, de fato ou suposto; todas são fictícias, ou seja, não se trata de pessoas de carne e osso, mas sim de personagens cuja existência se manifesta exclusivamente a partir da palavra escrita; todas nascem na segunda metade do século dezenove e recebem, de algum modo, o impacto das transformações próprias desse momento histórico, ocorridas na sociedade, no pensamento, na maneira de ver o mundo e de exprimir tudo isso em linguagem literária. São mulheres que habitam o mesmo universo ficcional - o do romance assim chamado "Realista" - mas que provêm de diferentes países e regiões: a província francesa, o campo inglês e as cidades capitais do Brasil e de Portugal.

A primeira a surgir é Emma, em *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, em 1857; depois, vêm Luísa, em *O Primo Basílio* (1878) de Eça de Queiroz; Tess, em *Tess of the d'Urbervilles* (1893), de Thomas Hardy; e, por último, Capitu, em *Dom Casmurro* (1900), de Machado de Assis.

Tais criaturas, cujos pensamentos, ações e sentimentos mais recônditos nos são oferecidos sem reserva pela ficção, suscitam indagações sobre o modo como a arte representa e cria a natureza humana. Por exemplo: qual o conceito de "feminino" que se manifesta nas personagens do Realismo? Como a existência delas se afirma no e por meio do enunciado? De que maneira se dá a sua "vida, paixão e morte" num mundo com modalidades próprias,

delimitado por rigorosas leis de ordenação, e no entanto infinito de possibilidades? Mais especificamente, quais são os elementos textuais que instauram essas criaturas feitas de palavras, mulheres apaixonadas e apaixonantes, susceptíveis de nascer, morrer e voltar a nascer a cada leitura efetuada das obras que habitam? E o mais importante: qual a visão do ser no mundo que é veiculada por todas e cada uma delas?

Sem ter a pretensão de responder definitivamente a tantas questões (algumas das quais vêm intrigando os teóricos desde a Antiguidade Clássica), mas na tentativa de oferecer uma contribuição pessoal aos estudos relativos à personagem literária, foi que decidimos investigar como se constroem retoricamente as figuras femininas escolhidas e qual o papel do elemento "paixão" em sua caracterização. Acreditamos haver, nas escolhas lexicais, formulações sintáticas, recursos semânticos e processos básicos de estruturação do discurso que institui Luísa, Emma, Tess e Capitu, um investimento passional revelador de uma perplexidade ou de uma reflexão do homem diante de si mesmo, do "outro" e do mundo em que vive.

Ora, ao detectar tais procedimentos e verificar sua eficácia no produto da caracterização, estamos em pleno domínio da Retórica, da utilização da expressão verbal para criar e, mais especificamente, para nos convencer de que, dentro do âmbito da ficção, Luísa, Emma, Tess e Capitu não são menos mulheres do que as que se encontram no mundo real e que estão sujeitas a sofrer, em seu corpo e alma imaginários, as dores e as alegrias da paixão sentida por algo ou por alguém.

Em resumo, o que propomos aqui é proceder ao exame de quatro romances Realistas, limitando nosso enfoque a uma



perspectiva triádica, que tem por base o seguinte: um elemento formal (a personagem), um elemento temático (a paixão) e o instrumental que os realiza textualmente, ao mesmo tempo elemento metodológico (a Retórica).

Para isso, buscamos evitar a análise linear e exaustiva, embora o levantamento de dados nas obras estudadas tenha sido efetuado de maneira microscópica e particularizante em todos os níveis do discurso (descrição, narração, diálogo e argumentação).

Algumas ressalvas julgamos necessárias: em primeiro lugar, não se trata de esgotar, aqui, todos os pontos de contato entre as personagens ou de explorar todos os aspectos que as tornam comparáveis, mas sim de confrontar os elementos básicos utilizados em sua construção, com o objetivo de distinguir as diferentes visões que as concebem; em segundo lugar, num trabalho que elege o estudo de personagens criadas por autores de diferentes nacionalidades, é evidente que apontaremos para as semelhanças existentes nos recursos utilizados em sua estruturação, mas evitando uniformizá-las indevidamente. Assim, para chegar a uma configuração que fuja ao reducionismo, procuraremos ressaltar as semelhanças, deixando claras, ao mesmo tempo, as diferenças que há entre elas, a fim de melhor compreender o seu grau de alteridade e melhor distinguir as marcas retóricas que, ao modalizar diferentes variações de um mesmo tema em obras da mesma época, revelam as sutilezas das cosmovisões de cada um dos autores.

## PREMISSAS

### **Personagem: ser de palavras**

Por personagem literária entenderemos, basicamente, um conjunto de elementos gráficos, fonéticos, lexicais, sintáticos e semânticos, esparsos ao longo do texto, que erigem em nossa imaginação, através da leitura, um ser com características humanas – aquele que tem corpo, caráter, alma, que fala, age, pensa, sofre, ri e ama, mas que não tem existência fora da palavra escrita. No entanto, mais ou menos semelhante às criaturas de carne e osso que conhecemos, mais ou menos acessível à nossa perscrutação racional, mais ou menos aberta à nossa identificação emocional, a personagem é suscetível de apresentar, apesar da aparente "mentira" de sua existência, uma consistência e uma profundidade tais que a tornem tão complexa como qualquer um de nós (talvez até mais complexa do que muitos de nós). Isso porque uma personagem é muito mais do que a soma dos recursos que a compõem: para além das palavras que a exprimem, existe algo que resiste à análise, uma espécie de "*quid* imponderável que somente o texto, como um todo, pode suscitar".<sup>1</sup>

Restringida pelas regras da composição, pela escolha dos traços e indícios que serão enfatizados em sua configuração, pelos outros componentes da obra e pelo próprio caráter de condensação que esta apresenta em relação à vida, a personagem literária revela-se como um ser mais coeso e mais delimitado que as pessoas reais, sem no entanto perder, com esta delimitação, sua riqueza e profundidade. Na figura da personagem, facilmente tomam corpo as eternas questões relativas à existência humana: nela catalisam-se

---

<sup>1</sup> Moisés, Massaud. *Literatura, Mundo e Forma*, p. 120.

as inquietações do homem a respeito de sua origem, seu destino, seu papel como ser social e seu crescimento individual.

Por isso, acreditamos que um estudo que busque abordar o mistério de sua instauração terá de considerar duas premissas básicas, sob pena de encará-la, quer de maneira desvinculada da obra de que faz parte, quer como um ser univalente. Primeira premissa: a personagem é um elemento formal nem mais nem menos importante para a estrutura da obra do que os outros que a compõem (tempo, espaço, intriga, foco narrativo); segunda: sua importância afirma-se

não só enquanto entidade funcionalmente indispensável para a concretização do processo narrativo, como suporte da ação que normalmente é, mas sobretudo como lugar preferencial de afirmação ideológica".<sup>1</sup>

Em outras palavras, a focalização da personagem literária não deve perder de vista o fato de que ela é um signo, um fenômeno puramente verbal, e não uma pessoa real; contudo, um tratamento que exclua todo antropomorfismo, que ignore tanto a sua referencialidade como a rede de significações e temas que se tece em torno de sua existência sígnica, corre o risco de tratá-la como mero significante sem significado. Como dizem Ducrot e Todorov,

recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens *representam* pessoas, segundo modalidades próprias da ficção.<sup>2</sup>

A questão do grau de referencialidade da personagem literária é uma questão do nosso século. Antes de 1928, ano da publicação de *A Morfologia do Conto*, de Wladimir Propp, não se punha em causa a

---

<sup>1</sup> Reis, Carlos e Lopes, A. Cristina. *Dicionário de Narratologia*, p. 309-310.

<sup>2</sup> "Cependant, refuser toute relation entre personnage et personne serait absurde: les personnages représentent des personnes, selon des modalités propres à la fiction." *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, p. 286.

relação entre personagem e pessoa (embora Forster e Muir já tivessem aberto caminho para um enfoque da personagem como um dentre os componentes básicos da narrativa). É a partir do formalismo e do estruturalismo que essa relação é contestada e que surge a tendência de tratá-la exclusivamente do ponto de vista de sua funcionalidade dentro da trama de que faz parte. Ainda hoje, apesar de certas propostas teóricas<sup>1</sup> terem procurado amenizar o mecanicismo decorrente do formalismo e do estruturalismo ortodoxos, a tendência da crítica continua sendo a de analisar a personagem principalmente do ponto de vista da ação, por temer que ela seja reduzida à sua "psicologia" e a uma visão, por assim dizer, "referencialista".

Acreditamos que tais posturas críticas têm muito a ver com a própria trajetória da personagem literária ao longo da história: desde Homero até os nossos dias, ela vem passando por um processo de desmistificação que a destitui da condição exemplar de "modelo para a humanidade" para lançá-la, numa primeira instância, na segunda metade do século XIX, na condição de "herói degradado". Numa segunda instância, mais exatamente a partir de Proust, ela passa a enfrentar, principalmente no romance, uma espécie de crise que tem por base a sua dissolução, como ser agente, no discurso que a produz. Apresentando-se como uma consciência diluída que pensa e sente a realidade a partir de sua fragmentação, a personagem romanesca atual é o resultado de uma transformação operada dentro do romance enquanto fôrma, transformação essa que consiste na atenuação da intriga e na infiltração cada vez maior da poesia. Ora, acontece que a poesia é uma categoria em que não há lugar para a personagem enquanto ser funcionalizado e

---

<sup>1</sup> Como as de A. J. Greimas (semântica estrutural) e Julia Kristeva (semanálise).

temporalizado. É portanto em nosso século que chega ao auge o desmascaramento do referente e a exposição do mecanismo que constitui o ser ficcional: não só a personagem se "poetiza", mas também se despe do mistério que a envolve ao revelar-se explicitamente ao leitor como mera ilusão criada na e pela linguagem.

No trabalho que aqui apresentamos, voltado para a maneira como os seres ficcionais criam vida a partir da palavra escrita, interessa-nos sobretudo o tipo de personagem considerado pela crítica como linear, antropomorfizado, "monolítico e monofônico" (no dizer de Mikhail Bakhtin<sup>1</sup>), fortemente calcado na referencialidade, mas que já se encontra em processo de transformação ao abandonar o papel romântico do herói sempre vitorioso e, principalmente, ao abrir uma primeira camada de sua vida interior à sondagem do leitor. Nossa intenção ao escolhê-lo como objeto de estudo é verificar, entre outras coisas, em que medida aponta para uma visão de mundo calcada nos clichês resultantes do momento em que foi produzido e em que medida ultrapassa o estereótipo, instituindo-se como um foco multidimensional de compreensão da realidade e abrindo caminho para o surgimento de um modelo mais complexo de ser ficcional.

A problemática que dá origem a este trabalho poderia resumir-se, portanto, da seguinte maneira: se a personagem é um signo produzido no e pelo discurso literário, cabe-nos verificar em que medida a paixão determina retoricamente esse "signo mulher" que é a personagem feminina no Realismo do século XIX, em que medida constitui uma lógica instauradora ou transformadora desse signo.

---

<sup>1</sup> Cf. *Problemas da Poética de Dostoiévski*.

## Realismo: Busca de Objetividade

As primeiras discussões de que temos conhecimento acerca do realismo como atitude estética provêm da Antiguidade. Na *Arte Poética* de Aristóteles, ele é definido a partir do conceito de *mímesis*, segundo o qual há três possíveis maneiras de imitar a realidade: melhor do que é, pior do que é e assim como é. Este último modo de imitação (ou representação) é, dos três, o que contém maior grau de aproximação com a realidade.

Cabe sublinharmos que "realidade", para Aristóteles, significa a realidade material sensível, tal como se apresenta aos nossos olhos. Quanto à ideia de "imitar", vem sendo tomada em dois possíveis sentidos, o que tem causado polêmica entre os teóricos da literatura: por um lado, o sentido literal, de copiar, arremedar; por outro, o sentido de apreender e reproduzir os mecanismos e as leis básicas da criação, de imitar, não os fenômenos empíricos em si, mas sim "o processo demiúrgico que teria presidido à criação do mundo". Neste caso, "a *mímesis*, recusando-se a ser cópia, se concebe como processo criativo simétrico do que gerou o mundo das coisas".<sup>1</sup>

Da óptica da *mímesis* como cópia exata da realidade, a ideia de "ficção realista" constitui um oxímoro: isso porque, em sendo de fato ficção, contraria o realismo como imitação fiel do mundo empírico; em sendo ortodoxamente realista, deixa de ser ficção e volta-se para o discurso histórico ou testemunhal. Daí o desafio proposto à obra que se pretende realista: o de equilibrar um alto grau de referencialidade com a polissemia necessária para que haja Literatura. Na segunda acepção de *mímesis*, a solução do impasse:

---

<sup>1</sup> Moisés, Massaud. *Literatura, Mundo e Forma*, p. 21.

literatura é, ao mesmo tempo, invenção e representação; representação mais que dos fenômenos como se apresentam aos nossos olhos: das técnicas de instauração desses fenômenos.

Admitindo que toda obra literária contém uma deformação resultante da subjetividade do artista e da intermediação mesma do signo, cremos que o realismo na Literatura, longe de constituir cópia exata do real, é resultado do próprio processo de deformação que provoca a impressão ou efeito de real. Como diz Michel Zeraffa, "uma obra de arte revela o real por meio de sua natureza formal, devido aos próprios artifícios empregados para constituí-la".<sup>1</sup>

A partir dessa perspectiva, um texto realista poderia ser comparado a uma pintura do tipo ilusionista, que só permite a identificação daquilo que pretende figurar quando colocada sobre uma superfície côncava ou convexa; na superfície plana, consiste numa série de manchas, não deixando perceber a referencialidade que as motivou.

É assim que, para melhor compreender como se processa o realismo na Literatura, propomos, uma leitura que considere duas perspectivas possíveis quanto às personagens escolhidas para este trabalho: a côncava ou convexa, que nos permitirá apreender o seu perfil a partir da trama; e a plana, que revelará o modo de caracterização, a técnica de "pintura" e o grau de deformação subjacentes à "ilusão de real" de que tais personagens são portadoras.

Quanto ao Realismo como movimento literário, consiste na proposta de representar a realidade da maneira mais objetiva possível. Prega, entre outras coisas, a oposição ao subjetivismo

---

<sup>1</sup> "Une oeuvre d'art est révélatrice du réel de par sa nature formelle, en raison même des artifices employés pour la constituer." *Roman et société*, p. 14.

romântico e a substituição da metafísica e da teologia pelo cientificismo. De tendência republicana e socialista, seus representantes fizeram, de suas obras, armas de combate contra as instituições então vigentes (a monarquia, o clero e a burguesia). Porém, em seus momentos mais ortodoxos, percebemos que o Realismo muitas vezes acaba convertendo-se em seu oposto, o Romantismo, na medida em que seus ideais de reforma social se revelam utópicos. Na tentativa de aproximar-se da realidade em suas minúcias, na análise microscópica de seres e coisas, no desejo de levar ao limite a observação objetiva e objetivista do mundo empírico, acabaram os Realistas mostrando-se, a seu modo, idealistas, no sentido daqueles que "forja(m) em seu espírito um molde estético e a esse molde submete(m) a realidade sensível".<sup>1</sup>

Tal dialética entre Realismo e Romantismo, idealismo e objetivismo, subjacente nas obras produzidas na segunda metade do século XIX, determina um tipo de ser ficcional que carrega ambas as tendências, a tal ponto conflitivas, que acabamos por nos perguntar, o que é, afinal, o Realismo, notadamente no plano da personagem.

A classificação que Aristóteles faz das personagens em três categorias - melhores que nós, piores que nós ou iguais a nós - não chamou a atenção da crítica moderna, segundo Northrop Frye, por parecer constituir "uma concepção de literatura demasiado e estreitamente moralizadora".<sup>2</sup> No entanto, Frye aponta para o fato de que toda intriga de uma obra de ficção está assentada nas ações realizadas por alguém, o herói. Aquilo que ele faz ou poderia ter

---

<sup>1</sup> "El idealista [...] forja en su espíritu un molde estético y a ese molde somete la realidad sensible". Bonet, Carmelo. *El Realismo Literario*, s.d., p. 19. Trad. nossa.

<sup>2</sup> "Ce passage n'a guère retenu l'attention des critiques modernes, car l'importance qu'accorde Aristote à la distinction entre des caractères bons et mauvais leur paraissait relever d'une conception de la littérature trop étroitement moralisatrice". *L'Anatomie de la critique*, p. 47.



feito ou não chega a fazer são possibilidades suas definidas pelo escritor e, portanto, aquilo que o leitor pode esperar de tal personagem. Daí resulta que não são exatamente critérios morais aqueles que presidem à classificação de Aristóteles das obras de ficção em categorias diversas, mas sim, as atitudes do herói comparadas às nossas possibilidades.

É assim que Frye complementa a classificação de Aristóteles quanto aos três tipos de heróis:

- O primeiro tipo, incomparavelmente superior a todos os seres da mesma espécie, é o ser de natureza divina, cuja ação assumirá o caráter de um *mito*, no sentido comum de narrativa onde figuram os deuses. Nesta categoria, encontram-se ainda os heróis *legendários*, também com capacidades superiores às dos homens comuns, mas que mantêm os traços distintivos do ser humano. Habitantes de um mundo de fenômenos mágicos, seus prodígios ultrapassam, na mesma medida, as leis naturais, e seu recurso a armas encantadas, feiticeiras, talismãs, poções mágicas, em nada compromete a verossimilhança do discurso. Neste caso, trata-se não mais de mitologia, mas daquilo que Frye denomina "modo superior da *mímesis*" (*high mimetic mode*). Ainda na categoria dos seres superiores, encontra-se a personagem que está submetida às leis do seu meio natural: é o chefe ou guia, cuja autoridade está acima da dos demais, mas cujos atos permanecem justificáveis, tanto do ponto de vista da crítica social como da ordem natural das coisas.

- O segundo tipo, que em nada se revela superior aos outros e não domina o seu meio, funciona para nós como *alter ego*: as regras de veracidade que determinam sua existência devem ser conformes à nossa experiência. Trata-se aqui do "modo de *mímesis* inferior" (*low mimetic mode*), a personagem cômica ou realista. Como, neste caso, o inferior e o superior não representam dois níveis de um valor comparável, mas de denominações puramente descritivas, fica difícil utilizar a denominação "herói".
- A personagem que é inferior a nós em inteligência e força, de tal modo que parecemos estar assistindo de cima a um espetáculo cujos protagonistas se comportam de maneira absurda; estamos no nível da sátira e da ironia.

A personagem do Realismo situa-se entre os dois últimos tipos. Criatura comum, em cuja existência nada ocorre de extraordinário, acaba assumindo a dimensão de "herói degradado" na medida em que seus impulsos interiores entram em conflito com os padrões do meio. Sua busca consiste em obter, ao mesmo tempo, a harmonia com os outros homens e a harmonia com sua própria natureza, mas isso jamais ocorre. Em sua trajetória, o conflito não termina, a não ser, ironicamente, com a morte: a possibilidade de integração somente ocorre quando ela deixa de existir.

Considerando que o princípio norteador da criação da personagem Realista é o da objetividade, daí decorre que sua composição esteja fundamentada mais na observação de fatos e pessoas reais que na imaginação. No entanto, as criaturas ficcionais mais bem-sucedidas produzidas nessa época certamente contêm muito pouco do evento real que motivou sua existência. Tomando,

por exemplo, Emma Bovary como representante legítima do Realismo literário, verificamos que, embora sua concepção tenha como ponto de partida um *fait divers* de jornal, ela contém um alto investimento imaginativo por parte do seu criador. Este observa emoções e elabora-as por intermédio da imaginação, objetivando-as num discurso que se faz impassível por meio de técnicas de utilização do foco narrativo até então inusitadas. Para Flaubert, reconhecer que "Emma Bovary c'est moi" e assumir essa identificação significa ter plena consciência da parcela de idealismo que existe nele próprio. É, portanto, da observação do real e de sua transmutação pela imaginação que ele procede à retratação objetiva de uma criatura essencialmente idealista. E é do contraste entre o ser retratado e o modo de retratação que sobressai a ironia Realista. Ironia que, no final das contas, é também auto-ironia. Flaubert alcança o verdadeiro realismo ao voltar-se não apenas para o acontecimento exterior, mas também para o movimento interior da alma humana, ao captar, na mesma medida, a objetividade e a subjetividade das personagens, sem negar esta ou aquela.

## Paixão: Manifestação de Força Anímica

Detenhamo-nos, por um momento, nos significados atribuídos ao vocábulo "paixão" no século XIX.

No *Grand Dictionnaire Universel du XIX Siècle* de Pierre Larousse, encontramos, para essa palavra que vem do grego (*pathein*, *pathos*) e que originariamente significa "sofrer", as seguintes denotações:

- movimento, inclinação da alma que a transporta com ardor em direção a um objetivo determinado;
- diz-se particularmente do amor, da inclinação de um sexo pelo outro;
- arrebatamento, animação, movimento de vivacidade;
- forte prevenção a favor de ou contra alguém ou alguma coisa;
- sofrimentos e humilhações que precederam e acompanharam a morte de Jesus;
- calor, maneira viva de sentir e de se exprimir.

Confrontando tais conceitos com o sentido etimológico de "paixão", observamos que há uma aparente contradição entre a ideia de sofrer, que aponta para a passividade do sujeito, e a de "movimento", "arrebatamento", que implica atividade. Na verdade, se originalmente "paixão" se opõe de algum modo a ação, a única das acepções modernas que se aproxima da etimologia deste vocábulo é aquela referente à paixão de Cristo, utilizada, no entanto, de modo bastante específico. Hoje, porém, a distinção entre paixão e ação não tem mais "importância lógica; e [...] não está de acordo com o ponto de vista da física moderna, para a qual as ações e reações são consideradas como recíprocas".<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> s.d., trad. nossa.

<sup>2</sup> Lalande, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*.

Provavelmente como reflexo dessa antinomia, as interpretações do conceito de paixão e as atitudes das diferentes linhas de pensamento que até hoje se ocuparam em prescrever (e proscrever) as condutas provenientes do estado passional revelam-se díspares e contraditórias; contudo, um traço parece ser comum ao sentido original e às definições de paixão fornecidas ao longo da história: o fato de que ela implica necessariamente vida, "animação", "calor", "ardor". Afinal, só pode "sofrer" a paixão aquele que está vivo em oposição ao que está morto ou em estado de apatia (letargia, desânimo, insensibilidade).

Isso não quer dizer que a ideia de morte esteja totalmente ausente do conceito de paixão. Ao contrário. A psicanálise, teoria que complementa o processo de interiorização por que esse conceito tem passado desde a cultura pré-socrática, considera que a paixão se origina das pulsões (elementos da atividade psíquica inconsciente) em duas formas principais: a pulsão de vida (*eros*), que nos conduz a uma tensão resultante do contato com a realidade e com o outro; e a pulsão de morte (*tánatos*), que acena com a resolução dessa tensão através do repouso, da eliminação do desejo.<sup>1</sup> Acontece que essas duas formas de pulsão, apesar de antagônicas em certo sentido, obedecem a um mesmo princípio, buscam a mesma coisa: a conservação do estado de prazer, proporcionado ao mesmo tempo pelo repouso (*tánatos*) e pela completude resultante da fusão com o outro (*eros*), sem que jamais se elimine a tensão dialética. É por isso que a paixão implica necessariamente conflito, o qual se traduz em binômios do tipo: dor e prazer, atividade e passividade, força e fraqueza, vida e morte, agressividade e defesa,

---

<sup>1</sup> Freud, Sigmund. "Beyond the Pleasure Principle" e "Civilization and its Discontents", in *The Major Works of Sigmund Freud*, pp. 639-663 e 767-806.

satisfação e frustração, amor e ódio, que permeiam, quer a aproximação, quer o distanciamento, em relação ao seu objeto.

Ora, ao eleger o tema da paixão (principalmente, a paixão amorosa) como norteador do estudo da personagem, acabamos por defrontar muitos caminhos teóricos resultantes dos numerosos conceitos, da mobilidade de interpretações e da variedade de linhas filosóficas fundamentais na história do pensamento ocidental que se ocuparam em conceituá-la. Qual, então, o critério mais justo para a adoção de uma atitude que não dê margem a ambiguidades mas que, ao mesmo tempo, não se sobreponha ao fator estético?

Outra questão impõe-se ainda para o estabelecimento de premissas: certamente, a paixão vivida pela personagem não seria possível se não houvesse tal fenômeno na psicologia humana, já que ela resulta tanto da imaginação como da observação daquilo e daqueles que cercam o escritor. Mas seria cabível adotarmos, para o seu exame, os mesmos critérios de estudo que se aplicam à paixão dos seres humanos?

De qualquer modo, parece-nos que a paixão na ficção literária deve ser primeiramente estudada como um elemento interno do discurso que a institui, como um dado da estrutura geral da obra que a produz. Isso não significa que teorias como a filosofia, a sociologia ou a psicanálise não possam vir a ser utilizadas, neste estudo, com a finalidade de esclarecer suas múltiplas possibilidades de significação nos romances que nos propomos a interpretar. Importa apenas não perdermos de vista que, nos estudos literários, o ponto de referência primordial deve ser sempre o texto como manifestação artística, como forma de conhecimento que organiza, de um modo muito específico, os conteúdos da realidade.

É a essa postura equilibrada na utilização dos recursos de interpretação que se refere Antonio Cândido quando diz:

Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou lingüística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente. Mas nada impede que cada crítico ressalte o elemento da sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra.<sup>1</sup>

Por isso, a fim de não correr o risco de forçar a interpretação dos romances sob análise, ou de fornecer, deles, uma visão unilateral e empobrecedora, sujeitando-os a uma teoria pré-estabelecida, decidimos deixar que eles mesmos nos indicassem os possíveis sentidos que a ideia de paixão configura em cada um.

---

<sup>1</sup> *Literatura e Sociedade*, p. 7

## Retórica: Lógica da Nomeação

A Retórica é comumente definida, a partir de Quintiliano, como a arte de bem dizer (*ars bene dicendi* ou *bene dicendi scientia*)<sup>1</sup>.

Com base nessa formulação, amplamente assimilada pelos teóricos que se ocupam dos estudos do discurso, percebemos que o método retórico constitui-se de três fatores distintos:

1. A *arte* ou *técnica*, que implica um sistema de regras passíveis de ser ensinadas e aprendidas dentro dos limites da licença e da infração; daí o caráter descritivo e prescritivo da Retórica;

2. O *dizer*, que estabelece como objeto da Retórica tudo o que se refere ao Verbo (isolado ou articulado em discurso) e às atividades com ele relacionadas: o ato da enunciação (enquanto ato criador, instaurador de determinada realidade) e o ato da recepção e interpretação do enunciado (hermenêutica);

3. O *bem*, que indica, como finalidade da Retórica, tanto a perfeição técnica do discurso (*aptum*) como a fidedignidade do elocutor (*mores elocutori*). Cabe aqui a distinção entre Retórica e Gramática, na medida em que cada uma das duas pretende uma diferente virtude. Enquanto a Gramática tem por objetivo a correção, a Retórica busca a nomeação exata, adequada, capaz de provocar, no receptor, o efeito desejado pelo emissor, qual seja o da adesão à ideia apresentada. Por isso, a Retórica é conhecida como a arte da persuasão e é associada, em sentido restrito, à situação de tribunal, na qual o tipo de discurso que predomina é explicitamente argumentativo.

Acontece que a Retórica, como método de análise e interpretação da obra literária, é capaz não apenas de demonstrar

---

<sup>1</sup> *De Institutione Oratoria*, vol. I, liv. II, cap. XV, par. 34. *Apud* Perelman e Olbrechts-Tyteca, *La Nouvelle rhétorique*, traité de l'argumentation, p. 32.



em que medida um discurso é persuasivo, mas principalmente de reconstituir todo o seu arcabouço formal, apontar para suas questões temáticas, revelar suas possíveis modulações e também desvendar as pulsões que o produzem, a visão de mundo que determina as escolhas nele efetuadas.

Neste trabalho, consideraremos o termo "retórica" em seu sentido mais amplo, qual seja, o da arte de nomear com exatidão determinado objeto.

É dessa exatidão (e não da ornamentação do discurso) que decorrem a persuasão e o convencimento, porque a palavra exata, ao identificar-se com aquilo que denomina, não apenas torna o objeto nomeado verossímil, mas principalmente verdadeiro. Ao lidar com a Retórica, percebemos que o método valida o instrumento ao mesmo tempo que o instrumento valida o método: ao apontarmos para os recursos utilizados na caracterização das personagens escolhidas, estaremos demonstrando a lógica que preside a nomeação mesma, quer das personagens, quer dos recursos e mecanismos retóricos.

Diferentes interpretações do que significa "bem dizer" ocasionaram, ao longo da história, diferentes atitudes em relação à Retórica, enfatizando: a sua essência (Retórica Antiga, principalmente com Aristóteles); o processo específico da elocução ou da elaboração do discurso (Retórica Clássica); a classificação das figuras (Retórica das Figuras, com Fontanier e Dumarsais); o processo da invenção (Retórica Nova, com Perelman); os processos que geram as figuras (Retórica Geral, com o grupo de Liège); a sua aplicação aos sistemas de signos (Retórica Semiótica, com Kristeva, Bremond e outros).

Assim, diante de tantas abordagens válidas e complementares, impõe-se novamente a questão: que postura assumir em relação aos textos que enformam as personagens escolhidas para este trabalho?

Com a preocupação de manter o equilíbrio entre a visão Antiga (da qual aliás se originou não só o método retórico mas também a teoria da personagem e a reflexão sobre a paixão), a moderna (preocupada com a classificação do vasto emaranhado dos recursos retóricos) e a contemporânea (centrada mais na sistematização dos mecanismo retóricos que nas figuras propriamente ditas), decidimos extrair, de cada uma das obras teóricas ao nosso alcance, os elementos que venham a elucidar as obras estudadas. Isso não significa que as utilizaremos todas, mas que poderemos recorrer a conceitos expressos nesta ou naquela abordagem teórica na medida em que melhor explicarem os fenômenos propostos nos textos sob análise. Recusando toda ortodoxia, decidimos recorrer a cada uma das diferentes escolas de pensamento conforme venha a melhor elucidar o fenômeno retórico sob enfoque, sem nos restringirmos a uma delas em especial. Pretendemos, assim, evitar uma visão dirigida da obra literária. Cabe observar que, neste trabalho, nosso interesse não reside em submeter as obras a um sistema de classificação das figuras ou processos e explicar o método pelo exemplo, mas, ao contrário, em utilizar a definição de figuras e processos para melhor compreender a construção da personagem.

Escolher a Retórica como metodologia norteadora deste trabalho é atitude que provoca, de imediato, a seguinte questão: o que é "bem dizer" a personagem e, mais especificamente, a personagem apaixonada?

A resposta, de certo modo, é fornecida por Aristóteles em sua *Arte Poética*:

Tanto na representação dos caracteres como no entrosamento dos fatos, é mister ater-se sempre à necessidade e à verossimilhança, de modo que a personagem, em suas palavras e ações esteja em conformidade com o necessário e o verossímil, e que o mesmo aconteça na sucessão dos acontecimentos.<sup>1</sup>

Ora, considerando que cada discurso engendra suas próprias necessidades e que estas estão relacionadas ao entrosamento de "palavras" e "ações" nele expressas, para cada discurso haverá um critério específico do que é ou não verossímil. Assim, as palavras de uma personagem como Tess, por exemplo, estariam totalmente deslocadas numa obra que tivesse por objetivo a criação de uma *Capitu* e vice-versa. Portanto, o critério de verossimilhança da personagem é determinado, mais que tudo, pela malha dos elementos formais e intrínsecos tecida no discurso. Importa apenas que as possíveis incongruências que eventualmente surjam na caracterização sejam de tal modo sustentadas pela estruturação do discurso que, em lugar de constituir uma falha (ou *vitium*, como quer Aristóteles), acabem por erigir-se em qualidade (ou *virtus*).

Tal é o caso, por exemplo, das personagens aqui estudadas, cuja disparidade de comportamentos (como mais tarde veremos), em lugar de torná-las inaceitáveis, resulta numa ambiguidade e numa complexidade em tudo coerentes com as intenções retóricas das obras que as contêm.

Se encaramos a questão da verossimilhança como um compromisso estabelecido dentro do texto, daí decorre que, se uma personagem apresenta determinado grau de representatividade, a verossimilhança terá de se dar nessa mesma medida; porém, isso

---

<sup>1</sup> *Arte Retórica e Arte Poética*, 1959, p. 300.

não é determinado pelo referencial externo e sim pelo **modo como** esse referencial é trabalhado na obra de que tal personagem faz parte. A polêmica que gira em torno do conceito de verossimilhança na literatura reside no fato de que, por esta consistir em ficção, e portanto "mentira", seu objetivo afinal de contas é de que essa "mentira" seja de tal modo convincente que venha a instaurar a sua própria verdade. Verdade que, só por ser particular e aparentemente contraditória, não é menos verdadeira que qualquer outra. Tal dialética entre verdade/ficção, possível/impossível, verossímil/ inverossímil, dentro do texto literário, é bem demonstrada por Aristóteles, quando diz:

No que respeita à poesia, deve-se preferir o impossível crível ao possível incrível.<sup>1</sup>

Se entendermos, nesta afirmação, a palavra "poesia" como toda manifestação literária, já que a função distintiva da literatura é a função poética, fica claro que o discurso literário é que determina o possível e o verossímil, mesmo porque "é verossímil que aconteçam coisas que parecem inverossímeis".<sup>2</sup>

Ainda quanto à "personagem apaixonada ou apaixonante" e sua verossimilhança, cabe-nos uma reflexão com base no pensamento aristotélico, segundo o qual "as paixões são as causas que introduzem mudanças em nossos juízos".<sup>3</sup>

Ora, ao admitir a paixão (*pathos*) como recurso de argumentação, temos de considerar que a personagem poderá vir a ser tanto mais persuasiva quanto maior for o efeito passional do enunciado que a produz. Portanto, o elemento "paixão" nas obras

---

<sup>1</sup> *Op. cit.*, p. 328.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 328-329.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 102.

sob análise deverá ser estudado não apenas como um dado temático, mas principalmente como um dos procedimentos retóricos utilizados na configuração da personagem. Se acreditamos lícito encarar a personagem "bem dita" ou bem-sucedida como resultado de um investimento passional no nível do enunciado, então cabe verificarmos como essa paixão se manifesta no discurso dos romances escolhidos e como acaba apontando para uma diferente visão de mulher em cada um deles. Aceitemos a proposta enunciada por Oscar Tacca, em *As Vozes do Romance*:

Esqueçamos a técnica do espelho; primeiro, porque o personagem, como tudo o mais, é obra de um *autor*; segundo, porque, no caso particular do romance, o personagem não nos é apresentado diretamente, mas através de um *narrador*.<sup>1</sup> [sic]

Personagem, Paixão, Retórica e Realismo: a que tipo de equação conduzem esses termos nos romances de Eça, Flaubert, Machado e Hardy? A resposta a essa questão constituirá o objetivo último de nosso trabalho.

Para lá chegar, percorreremos uma trajetória em quatro etapas: na introdução, procuraremos delimitar o sentido em que utilizamos as palavras-chave de nosso trabalho, quais sejam: personagem, Realismo, paixão e retórica. Em seguida, efetuaremos a análise de cada uma das personagens escolhidas, sem ainda estabelecer vínculos entre elas: o intuito aqui é construir um perfil retórico de Luísa, Emma, Tess e Capitu, à maneira de ensaios independentes. Na terceira parte, buscaremos apreender, a partir dos dados levantados na análise, os procedimentos retóricos básicos que fundamentam a construção e a visão das personagens. Na

---

<sup>1</sup> p. 123.

quarta parte, estabeleceremos a relação entre Realismo e paixão, tomando por base o estudo retórico das personagens.

# **PERFIS DE MULHERES**

## LUÍSA: REDUNDÂNCIA E SUPERFICIALIDADE

Embora o título de *O Primo Basílio* coloque ênfase na personagem masculina que protagoniza a história e, com isso, destaque o tema do donjuanismo, é Luísa que se instaura como o signo estruturador da ação. É ela que dá coesão à trama, é a sua trajetória, da ingenuidade à morte, passando pelo adultério e pela punição, que está em primeiro plano em toda a obra.

Analisá-la significa reunir os indícios linguísticos e extralinguísticos que a compõem e acompanhar as modulações por que vão passando ao longo da trama. Dizemos modulações, e não transformações, porque tais indícios são apresentados quase em sua totalidade, logo no primeiro capítulo do romance. A ação, posteriormente, virá apenas a exemplificá-los ou reforçá-los, mas não a modificá-los fundamentalmente.

A cena de abertura do romance já a apresenta num quadro bem acabado, repleto de sugestões significativas. Observemos de perto a primeira apresentação de Luísa:

Tinham dado onze horas no *cuco* da sala de jantar. Jorge fechou o volume de Louis Figuier que estivera folheando devagar, estirado na velha *voltaire* de marroquim escuro, espreguiçou-se, bocejou e disse:

- Tu não te vais vestir, Luísa?

- Logo.

Ficara sentada à mesa, a ler o *Diário de Notícias*, no seu roupão de manhã de fazenda preta, bordado a *soutache*, com largos botões de madrepérola; o cabelo louro um pouco desmanchado, com um tom seco do calor do travesseiro, enrolava-se, torcido no alto da cabeça pequenina, de perfil bonito; a sua pele tinha a brancura tenra e láctea das louras; com o cotovelo encostado à mesa acariciava a orelha, e, no movimento lento e suave dos seus dedos, dois anéis de rubis miudinhos davam cintilações escarlates (p. 9).

Segundo Shlomith Rimmon-Kenan<sup>1</sup>, há dois modos possíveis de apresentação da personagem: a definição direta, que nomeia os

---

<sup>1</sup> Cf. *Narrative Fiction*.



traços caracterizadores por meio de adjetivos ou substantivos abstratos, e a apresentação indireta, em que os traços não são mencionados mas exemplificados, de maneira que o leitor possa inferir a qualidade que implicam. Enquanto o predomínio do primeiro modo leva à conceptualização e à generalização, determinando estaticidade e nitidez da personagem, o do segundo indica maior sugestividade e indeterminação.

Na protagonista d'O Primo Basílio, encontram-se os dois modos de apresentação, utilizados em maior ou menor grau conforme a intenção enunciativa em cada momento da trama.

Na cena acima citada, ela surge com características físicas bem definidas e bem delineadas, que revelam um alto grau de figurativismo. Sua descrição é analítica, seu retrato é elaborado minuciosamente, com base na sinédoque: a focalização não é globalizada, mas, por intermédio do *close-up*, concentra-se em partes do corpo e detalhes de indumentária, tudo adjetivado com abundância.

O processo descritivo que configura Luísa realiza-se mais por contiguidade que por similaridade. Cabelos, pele, cotovelo, dedos e, posteriormente, olhos, braços, pés, *toilettes*, vão compondo uma figura feminina da qual nunca é feita uma apresentação general. É como se Luísa estivesse sendo examinada por um microscópio com lente amplificadora que ganha em detalhes mas perde em distanciamento. Quando esse processo tende para a similaridade, não utiliza a metáfora plenamente realizada<sup>1</sup>, mas a imagem ou a comparação explícita.

---

<sup>1</sup> Conhecida como metáfora *in absentia*, é considerada como a verdadeira metáfora. Nela, não se encontra presente o termo comparado, que é totalmente substituído pelo comparante.

Tal apresentação, aparentemente direta, contém no entanto indicações sutis que nos levam a inferir características mais complexas, não apenas no que diz respeito ao delineamento do caráter da protagonista, mas principalmente quanto às técnicas empregadas em sua construção.

O cabelo, por exemplo, um tanto desalinhado, "com um tom seco do travesseiro", e o "movimento lento e suave dos seus dedos" apontam para uma calma e indolência que encontrarão ressonância na descrição do ambiente, feita logo a seguir com base no princípio de semelhança: se o narrador se abstém de utilizar, de imediato, em relação a Luísa, adjetivos que apontam explicitamente para o traço da preguiça, não os poupará ao cenário, caracterizado por um silêncio "sonolento" às vezes interrompido por um "zumbido monótono de moscas" e um "rumor dormente" (p. 9). Tudo isso, reforçado por verbos como "amolentava" e "arrastava-se", instaura a atmosfera modorrenta que caracteriza sua existência "fácil e doce".

A interação entre Luísa e o meio em que vive é, por um lado, enfatizada e, por outro, posta em questão: a identidade ocorre no nível da descrição, mas há um imenso contraste no nível do desejo. A verdade é que Luísa passa o tempo todo a abafar-se e rebela-se contra a "vida estreita entre quatro paredes, passada a examinar róis de cozinha e a fazer crochê", quando a vida ideal parece transcorrer algures, na cidade que constitui o centro da civilização: "ir para Paris! para Paris!" (p. 171).

O fato de ainda encontrar-se em roupão, às onze horas da manhã ("que seca ter de se ir vestir!"), demonstra a ociosidade à qual está entregue (não só nesta cena mas ao longo de toda a narrativa).

Acontece que indolência e ociosidade constituem traços fundamentais que servirão não apenas como molas propulsoras da paixão da protagonista, mas também como instrumento de crítica a toda uma classe social. À medida que Luísa é descrita, esses traços vão-se explicitando. Sempre através da sinédoque, sua figura é paulatinamente acentuada por meio de um processo de adjetivação que mescla qualidades morais a atributos físicos:

dedos preguiçosos (p. 42)  
braços frouxos (86, 123)  
lábios passivos e inertes (p. 188)

O próprio roupão que Luísa veste, "bordado a soutache", com "botões de madrepérola", constitui mais um indício: da sua condição abastada, da sofisticação e do luxo com que ela gosta de se rodear. Nos dois anéis de rubi, a marca do excesso, que já se vai delineando como um dos elementos básicos de sua maneira de ser.

Este excesso será retoricamente marcado, tanto na descrição como na narração e no diálogo, pela figura da amplificação, que consiste na expansão de termos ou ideias, dentro de frases, períodos e do texto como um todo. No trecho acima, por exemplo, identificamos a amplificação em recursos como:

- acumulação de adjetivos e locuções adjetivas;
- enumeração de verbos: "**fechou** o volume [...], **espreguiçou-se** e **disse**";
- aposições: "o cabelo louro, **um pouco desmanchado, com um tom seco do calor do travesseiro**, enrolava-se";
- sinonímia: "**devagar**", "**movimento lento e suave**".

Esses recursos vão-se acentuando e se multiplicando gradativamente, ao longo da narrativa, a ponto de encontrarmos enumerações quádruplas e até mesmo quádruplas ("[...] não queria

perder o seu marido, o seu Jorge, o seu amor, a sua casa, o seu homem!" - p. 261). A eles, virão juntar-se outros elementos de amplificação, como tipos diferentes de construções paralelísticas, assíndetos, polissíndetos e gradações, muitas vezes combinados:

se ele a enganasse, se tivesse a certeza da 'mais pequena coisa' -  
**separava-se, recolhia-se a um convento, morria decerto, matava-o!**  
(p. 196)

Neste trecho, observamos uma construção paralelística assindética com gradação chegando ao clímax, caracterizando o discurso impetuoso da protagonista e o perfil hiperbólico que está sendo delineado.

Mas o recurso de amplificação mais utilizado em *O Primo Basílio* é a repetição pura e simples de substantivos, adjetivos, verbos, advérbios, expressões e comparações.

Na própria pontuação, essa preferência pode ser facilmente visualizada. Basta abrirmos o romance em qualquer página: salta aos olhos a grande quantidade de pontos de exclamação e reticências, representando graficamente a função emotiva predominante (excesso que aponta para a ironia na caracterização de uma criatura demasiadamente romântica).

Na cena inicial que estamos analisando, uma expressão, "brancura tenra e láctea das louras", será tautologicamente retomada em outros momentos do discurso:

o seu pé pequeno, **branco como leite**, com veias azuis (p. 13);

[...] **a brancura macia e láctea** do colo e dos braços (p. 78);

o **colo branco e tenro**, azulado de veiazinhas finas (p. 42).

Observamos também, no primeiro e terceiro exemplos, a repetição, com variação, de "veias azuis" que ainda tornará a ocorrer outras vezes no discurso da narrativa.

Outra recorrência digna de nota:

As recordações da véspera redemoinhavam-lhe na alma a cada momento, **como as folhas que um vento de outono** levanta a espaços dum chão tranqüilo. (p. 128)

as suas ideias **redemoinhavam como folhas de outono**, violentadas por **ventos** contraditórios. (p. 160)

uma multidão de ideias, todas extremas e insensatas, redemoinhava no seu cérebro **como um montão de folhas secas numa ventania** [...] (p. 259)

Cabe notar que essas repetições são de tal modo espaçadas e modalizadas ao longo de toda a obra, que podem passar despercebidas a um leitor que não tenha preocupações analíticas.

O efeito final é o de um texto com linha melódica definida, repleto de *leitmotifs* que se entrecruzam. Não se trata de polifonia, no sentido que Bakhtine dá a esse termo, mas de variações "melódicas" de um mesmo tema.

À primeira vista, tal insistência na utilização das mesmas formulações linguísticas parece indicar um repertório limitado, uma falha ou *vitium* do discurso. Trata-se, porém, de um recurso intencionalmente utilizado por Eça de Queiroz, uma das características inovadoras do seu estilo. Ele próprio defende esse princípio em *Cartas Inéditas de Fradique Mendes*, ao dizer: "Bem aventurados os pobres de léxicon, porque deles é o Reino da Glória"<sup>1</sup>. E é Ernesto Guerra da Cal quem explica a função de tal escolha no efeito geral dos romances de Eça:

[...] para realizar o que ele se propunha e atingir os seus alvos estéticos mais específicos, tinha de basear-se, necessaria e inevitavelmente, na restrição do vocabulário. Uma das características mais nitidamente definidas do seu mecanismo sintático é a constante tensão visando a uma clara sobriedade. E o alicerce inicial dessa concentração expressiva - que tem, como

---

<sup>1</sup> Cf. *Problemas da Poética de Dostoiévski*.

<sup>2</sup> *Apud* Guerra da Cal, Ernesto. *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*.

veremos, manifestações muito ricas - é a limitação propositada do léxico. Mas esta economia quantitativa o obriga, para traduzir suas variadas percepções, em primeiro lugar, a extrair desse vocabulário até à última essência das possibilidades significativas que cada palavra contém e, em segundo, a forçar cada uma delas a novas acepções, totalmente inéditas, por meio de alianças sutis e choques combinatórios. Através destes meios, consegue ele obter a contribuição das forças ocultas evocativas de todos os seus significados, fazendo-as desdobrarem-se, multiplicarem-se semanticamente e saltarem dos seus trilhos consagrados pelo uso até então. E sem a menor sensação de esforço nem distorção, com uma naturalidade capaz de iludir o mais vigilante dicionarista.<sup>1</sup>

Além das razões acima expostas, gostaríamos de aventar outra hipótese: a repetição, como instrumento didático e encantatório por excelência, é capaz de promover o convencimento e a persuasão. Utilizada dentro de um texto literário que visa à reforma da sociedade, agindo sobre a própria burguesia que está a criticar, pode vir a ser muito eficaz por sua acessibilidade. Assim também o caráter coloquial da linguagem de Eça, a que Guerra da Cal se refere como "retórica da naturalidade". Trata-se da fusão entre

[...] a língua falada e a escrita numa fórmula que, sendo no fundo intensamente literária, produz a impressão de simplicidade afetiva de expressão oral.<sup>2</sup>

A coloquialidade e a limitação do léxico constituem, em Eça, um rompimento com os padrões de oratória que então imperavam na literatura, uma reação contra a afetação que predominava nos textos pós-românticos, uma tentativa de tornar mais espontâneo o diálogo, mais fluida a leitura.

No que diz respeito à estruturação da protagonista, a repetição funciona como um reforço do traço caracterizador; a

---

<sup>1</sup> *Op. cit.*, p. 75

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 79

coloquialidade, como uma opção realista de representar o humano "tal como é".

Em *O Universo do Romance*, Bourneuf e Ouellet chamam a atenção para o fato de que uma personagem "não pode existir no nosso espírito como um planeta isolado"<sup>1</sup>. Ao contrário, ela estabelece, com os "homens e coisas" do seu universo fictício, uma rede de relações reveladora daquilo que realmente é.

Assim, na cena inicial de *O Primo Basílio*, o foco descritivo alterna-se entre Luísa e Jorge: ele, estirado na *voltaire*, espreguiça-se e boceja, e sua figura plácida, bonachona, de "proseirão, burguês", põe em relevo, ainda por meio da identidade, a postura acomodada da esposa.

O diálogo significativamente lacônico e corriqueiro que se estabelece entre ambos, contrastando com a frase expandida da narração, é significativo para o desenrolar da trama, já que uma das molas da intriga é a sua situação conjugal insatisfatória. Desse diálogo, podemos depreender que o casamento aqui retratado assenta-se basicamente em exterioridades e frivolidades.

Mais adiante, saberemos quais foram os predicados de Luísa que atraíram Jorge: "seus cabelos louros, [...] sua maneira de andar, [...] seus olhos castanhos muito grandes" (p. 11). Jorge apaixona-se por sinédoque, já que Luísa se lhe apresenta apenas como um conjunto de atributos físicos. A decisão de casar-se, ele a toma antes mesmo de conhecê-la, movido por razões mais pragmáticas que passionais, ou seja, pela morte da mãe, por sentir-se "um pouco desamparado", por desejar "enlaçar uma cinta fina e doce, ouvir na casa o frufu de um vestido".

---

<sup>1</sup> p. 199.

Quanto a Luísa, tampouco se casa por amor. Ao contrário, tudo o que a motiva é uma atração física, ainda incipiente:

Jorge, ao princípio, **não lhe agradou**. Não gostava dos homens barbados; depois, percebeu que era a primeira barba, fina, rente, muito macia decerto" (p. 16).

A partir do momento em que são atendidas suas exigências sensoriais, ela passa a apresentar, em relação ao marido, um misto de admiração, respeito e dependência provenientes dessa mesma indolência que constitui o seu traço de caráter predominante:

**e, sem o amar**, sentia ao pé dele como  
uma fraqueza,  
uma dependência e  
uma quebreira,  
uma vontade      de adormecer encostada ao seu ombro e  
de ficar assim muitos anos,  
confortável  
sem receio de nada.      (p. 16)

Neste trecho, a indolência se exprime pela expansão de termos dentro do período (como se o próprio discurso se espreguiçasse) e é reforçada por:

- repetição anafórica: "uma", "de";
- paralelismo gramatical: enumeração quádrupla de artigo + substantivo e enumeração dupla de preposição + verbo;
- redundância semântica: "fraqueza", "quebreira".

Novamente, temos recursos de amplificação, resultado de um mecanismo retórico recorrente em todo o texto: a adjunção, entendida por Heinrich Lausberg como "repetição do igual e (...) acumulação do diferente".<sup>1</sup>

Observamos, no discurso que enforma a protagonista, que esse mecanismo de adjunção determinará o tipo de paixão que

---

<sup>1</sup> *Elementos de Retórica Literária.*



passará a ser vivenciado por Luísa. "Sem o amar", ela "pôs-se a adorá-lo", numa atitude que revela alto grau de idealização. Trata-se de uma paixão excessiva, mas não de sentimentos consistentes, e sim, de necessidades. O fato é que ela espera do parceiro que lhe proporcione o repouso, a eliminação das tensões, e que tome para si o papel de dar sentido ao relacionamento:

Era o seu *tudo* - a sua força, o seu fim, o seu destino, a sua religião, o seu homem! (p. 17)

Aqui, o pronome indefinido com caráter hiperbólico ("*tudo*"), seguido de aposição realizada em enumeração quádrupla e em gradação com clímax (ênfaticada pela exclamação), continua apontando para a grande quantidade de recursos adjuntivos na enunciação da personagem e de sua paixão de certo modo tanática, já que caracterizada pelo desejo de repouso.

Cada vez mais, a amplificação em excesso vai apontando para a tensão que permeia o relacionamento do casal: movida pela carência ("sem o amar"), Luísa projeta no outro a sua plena realização, a expectativa de que dele lhe venha "*tudo*". Daí resulta que sua vida conjugal, retratada pela impiedosa câmera Realista como experiência em que predominam os bocejos e falta o diálogo, não apresenta um movimento para o entrosamento e a completude. Tendo como base do seu vínculo tão somente o compromisso, tudo o que este casal encontra e cultiva em sua relação são a inércia e a trivialidade das pequenas questões cotidianas. Ironicamente e paradoxalmente, o excesso aponta para o seu oposto, a falta, indicando uma paixão impulsionada pela carência.

As grandes emoções, Luísa as vivencia de maneira vicária, quer durante a leitura dos romances de Dumas e Scott, quer

ouvindo as narrativas dos amores ilegítimos da amiga de colégio, Leopoldina.

Com a amiga, sim, Luísa mantém uma profunda intimidade, que remonta aos primeiros "sentimentos". O tema recorrente de suas conversas é a paixão,

[...] aquela grande palavra, faiscante e misteriosa, de onde a felicidade escorre como a água duma taça muito transbordante (p. 19)

Nesta concepção, formulam-se a abundância ("escorre") e o excesso ("grande e transbordante"), traduzindo as expectativas e os impulsos da protagonista. Impulsos que apresentam uma contraparte antagônica e conferem, ao seu desejo, um movimento pendular, quer voltando-se para a sensação de "um torpor agradável, um bem estar de inércia", quer para a expectativa de aventura.

O grande problema de Luísa é encontrar o equilíbrio entre essas duas tendências, a satisfação de ambos os impulsos, um que a prende ao lar e ao marido, e outro que a fará voltar-se para o primo de ares "estrangeirados".

Nas leituras de cunho romântico, ela encontra a evasão do ambiente doméstico que por vezes lhe parece abafado, a imagem de "homens ideais" e "o sabor poético de uma vida intensamente amorosa" (p. 14).

Observamos, aqui, um movimento da personagem em direção à paixão: paixão voltada para um outro impossível, fictício, devido à incompletude do contato com aquele que partilha da sua realidade. Trata-se de um movimento paradoxal, já que orientado para a passividade: Luísa não age no sentido de alterar a realidade

do seu casamento. Escolhe, em vez disso, uma maneira escapista e estática de buscar o tipo de prazer que lhe falta.

É assim que, já na primeira cena e no primeiro capítulo do romance, apresenta-se um dos temas recorrentes do Realismo: a crítica ao casamento como clichê social, cuja inconsistência tem por base a acomodação, o ócio, a superficialidade do pensamento burguês e o idealismo romântico, que faz buscar no ser amado a solução para as insatisfações pessoais. Incorporando esses temas, Luísa transforma-se, no decorrer da trama, num argumento personificado contra as instituições, às custas de sua autonomia como ser fictício. Revestida dessa função crítica, constituindo ela própria uma sinédoque ao representar toda burguesa urbana com instrução limitada que faz do casamento o seu ofício, a protagonista de *O Primo Basílio* instaura-se como estereótipo. Na trama, à medida que atribui, não a si mesma, mas ao outro, a capacidade de vivenciar o "destino", a "religião" a "força", ela se esvazia como caráter (inclusive no sentido de "*character*", palavra inglesa para "personagem"): se "tudo", para Luísa, está concentrado no marido, a ela lhe resta o nada, o vácuo, que tenta preencher com atos mecânicos e inconsistentes, como fazer "saltar com a pontinha da chinela a orla do roupão" (p. 13), bater "distraidamente no piano pedaços de valsas" (p. 63) ou fazer "recuar a película das unhas" (p. 14). Marcadas pela redundância e pela superficialidade, suas ações consistem, na maioria, em:

- Acariciar-se
- Bocejar
- Cantar
- Devanear
- Espreguiçar-se
- Fazer a toalete
- Ficar olhando as unhas
- Ler romances de evasão

Mirar-se no espelho

Passear

Suspirar

Estender-se na *voltaire* e na *causeuse* (com notável recorrência, às páginas 9, 13, 63, 128, 143, 164, 171, 172, 190, 191, 246).

As ações habituais, segundo Rimmon-Kenan, "revelam o aspecto estático ou imutável da personagem"<sup>1</sup>. Nas de Luísa, depreendemos as seguintes tendências: banalidade, egocentrismo, futilidade, hedonismo, languidez, sensualismo, narcisismo.

Convém ainda notar que suas reações às ações dos outros são, em grande parte, puramente instintivas, físicas e emocionais, mas raramente racionais. Ao longo de toda a narrativa, por exemplo, não são poucas as vezes em que cora (mais exatamente às páginas 91, 93, 105, 110, 112, 116, 117, 120, 134, 149, 162 (duas vezes), 207, 208, 216, 218, 227, 243, 255, 265 e 266). Ou então torna-se "muito branca", "lívida", "pálida" um número ainda maior de vezes. Também "o seu seio arfava" às páginas 77, 79, 91, 105.

Quanto à fala de Luísa, caracteriza-se por períodos simples, orações absolutas, em sua maioria nominais. Quando há coordenação, é assindética:

- [Basílio] É o meu único parente. Fomos criados ambos, brincávamos juntos. Em casa da mamã, na Rua da Madalena, estava lá sempre. Ia lá jantar todos os dias. É como se fôssemos irmãos. Em pequena trazia-me ao colo... (p. 112)

A falta de articulação do período denota uma linguagem imatura, própria da reflexão primária da infância.

A subordinação, característica de um raciocínio mais complexo, é inexistente na fala da protagonista no início do romance. A primeira oração subordinada que enuncia é no condicional, exprimindo capricho:

---

<sup>1</sup> *Narrative Fiction.*, p. 62, tradução nossa.

Mas, enfim, se eu embirro com ela [Juliana], não me importa, posso bem mandá-la embora (p. 13)

Observamos ainda, neste exemplo, a frase suspensa e duas vezes interrompida numa espécie de anacoluto ("enfim, não me importa"), que reflete certa desconcatenação de ideias.

Outra marca da fala de Luísa é a diferença de tratamento reservado aos destinatários, conforme sejam do sexo feminino ou masculino. Em relação às mulheres, é muitas vezes ríspida:

"disse com severidade" [para Leopoldina, p. 20]

"gritou" [para Juliana, p. 61]

"disse com impaciência" [para D. Felicidade, p. 68]

Em relação aos homens, é faceira e lânguida. Dirige-se a eles por meio de trejeitos e meneios:

"mordeu o beicinho" (40);

"bateu com o pé" (80).

No que diz respeito aos verbos *dicendi* no diálogo direto de Luísa, observamos o predomínio de "murmurar" (que aparece 24 vezes em todo o texto), "exclamar" (19 vezes), "suspirar" (6 vezes) e "balbuciar" (5 vezes). Já os verbos de asserção vêm sempre acompanhados por advérbios atenuantes: disse, falou, respondeu "vagamente". Daí resulta que sua fala seja marcada por muita emotividade e pouca firmeza, o que se confirma especialmente numa discussão que tem com Basílio:

- [...] Por que não vieste?

Aquele modo enraiveceu-a:

- Porque não quis.

**Mas emendou logo:**

- **Não pude.** (p. 160)

A modalização do verbo "querer" indica uma vontade fraca, uma atitude receosa. A rebeldia, aqui, cede lugar à submissão; a autenticidade, à máscara.

A voz de Luísa passa por várias tonalidades ao longo da narrativa, conforme a emoção que esteja experimentando. Quando Basílio a corteja "com voz quente e forte, de que recebia o bafo amoroso", retribui num "tom abstrato, mal acordado" (p. 79). Sua recusa ao desejo do primo é acompanhada pelo "arrastado duma lamentação, com a moleza duma carícia" (p. 80), que resulta numa mensagem de efeito ambíguo e termina contrariando o "não" enunciado. Após ceder à insistência dele, apresenta "uma voz desvairada" (p. 124), e quando Sebastião, o amigo de Jorge, adverte-a sobre os falatórios da vizinhança, exprime sua indignação "numa vibração aguda" (p. 111) e "numa loquacidade trapalhona" (p. 112). Ao tomar conhecimento de uma possível aventura do marido no Alentejo, pronuncia-se a respeito com "uma voz sibilante" (p. 194).

Em todas essas modulações, duas características principais: a harmonia com uma atmosfera de entorpecimento e a dissonância na expressão de firmeza.

Em geral, o discurso de Luísa é caracterizado pela economia e por certo laconismo. Não que ela seja naturalmente de poucas palavras, criatura exuberante que é. Acontece que não há muito a dizer: tudo o que lhe passa pela cabeça são anseios, desejos indefinidos. O pensamento de Luísa não é disciplinado, mas caótico, fundindo aleatoriamente toda a sorte de impressões difusas:

Mil **pensamentozinhos** corriam-lhe no cérebro como pontos de luz que correm num papel que se queimou; lembrava-lhe sua mãe, o chapéu novo que lhe mandava Madame François, o tempo que faria

em Sintra, a doçura das noites quentes sob a escuridão das ramagens... (p. 87)<sup>1</sup>

O padrão feminino que se vai assim estabelecendo caracteriza-se pela imaturidade que chega às raias da infantilidade e por atitudes de muito impulso e pouca reflexão. Quando Luísa pensa, é numa

infinidade de **coisinhas** - em meias de seda que queria comprar, no farnel que faria a Jorge para a jornada, em três guardanapos que a lavadeira perdera... (p. 13)

Nos diminutivos, "coisinhas", "pensamentozinhos", e nas reticências, a ambiguidade: o narrador diante de Luísa pode muito bem ter uma predisposição carinhosa ou uma atitude irônica.

O fato é que ele transcreve a sua correnteza mental, mas não aprofunda ideias e sentimentos como faz, por exemplo, o narrador de *Madame Bovary*. Emma, assim como Luísa, não tem consciência do que se passa em seu íntimo, apresentando-se também como um feixe de sensações em lugar de uma racionalidade lúcida. Acontece que, para caracterizá-la, o narrador, em sua onisciência, verbaliza aquilo que ela própria não chega a compreender. Emma pode não saber o que ocorre consigo, mas **ele** sabe, e não deixa de transmitir isso, embora muito sutilmente, ao leitor. No caso de Luísa, não há tal defasagem entre o "discurso narrante" e o "discurso narrado". Em *O Primo Basílio*, o diálogo direto é mais frequente e, no discurso indireto livre, que mescla a voz do narrador e a da personagem, predomina o estilo desta. Como vimos observando, trata-se de uma preocupação com o coloquialismo e a verossimilhança. O

---

<sup>1</sup> Chama a atenção, neste trecho, a repetição exaustiva do conectivo "que", aproximando a voz narrativa do modo de exprimir-se da personagem: essa marca de coloquialismo, em lugar de representar um vício do discurso, contribui para a sua verossimilhança.

resultado, porém, é uma personagem pouco elaborada do ponto de vista psicológico.

É verdade que Luísa é um signo que passa por constantes alterações ao longo da narrativa. Não podemos dizer, no entanto, que há evolução, que ela caminha para a esfericidade.

O caso com Basílio, por exemplo, chega a impulsioná-la para o desenvolvimento do raciocínio e a ampliação de suas preocupações, o que pode ser observado pela nítida alteração dos verbos *dicendi*: agora, Luísa "pensa", "reflete". Ao perceber que o primo começa a tratá-la com frieza, abandona os trejeitos e assume uma postura mais adulta, um discurso mais sério, repleto de "bom senso e lógica", a ponto de surpreendê-lo ("trazias isso decorado", diz ele à página 159; mas ela mesma o havia preparado, ainda que de antemão). Insatisfeita também com a relação extraconjugal, volta o pensamento para o marido ausente, analisando seus sentimentos num discurso que ainda não é racionalmente articulado, mas que já caminha para a argumentação:

... e juntava ao acaso argumentos, uns de honra, outros de sentimento, para o amar, para o respeitar (p. 86)

instintivamente justificava-se (p. 112)

As expressões adverbiais "ao acaso" e "instintivamente" revelam que, embora já argumentativo, seu discurso ainda não tem uma estrutura amadurecida e ainda tem um impulso inconsciente.

Assim, à medida que sua relação com o amante se desgasta, nossa protagonista começa a sofisticar sua maneira de pensar e acaba pela primeira vez revelando, mesmo que em uníssono com o narrador no discurso indireto livre, um raciocínio articulado e



coerente a respeito do amor como um sentimento que "na hora em que nasce começa a morrer" (p. 159).

Neste momento da narrativa, apresenta-se, à personagem, uma possibilidade de adensamento; as frustrações amorosas a impulsionam para uma tomada de consciência e para a crítica dos relacionamentos. Se isso fosse levado adiante, o resultado seria uma espécie de precursora portuguesa da Nora de Ibsen (*Casa de Bonecas*), e o romance proporia de fato a reforma social ao oferecer a alternativa de independência à mulher nele retratada. Contudo, no momento em que começa a crescer, Luísa é obrigada a recuar, caso contrário a obra não atingiria a finalidade pré-estabelecida de mostrar, através de sua decadência, a decadência da educação e do casamento burguês. Caso esta personagem se afirmasse como individualidade complexa, estabeleceria maior autonomia em relação ao narrador, contrariando a tese taineana e comprometendo a "verdade" que o autor se propunha a demonstrar. É assim que ela termina por retroceder nesse movimento para a conscientização, voltando à postura infantil e insegura do início, e buscando ajuda no amigo de Jorge, Sebastião.

Dos traços fundamentais que compõem a protagonista de *O Primo Basílio*, o mais indicativo do seu tipo de paixão é a forte sensualidade. Apenas sugerido, na primeira cena citada, pelo ato narcisista de acariciar a orelha (que virá a se repetir mais adiante em "com o gesto acariciador e amoroso dos dedos sobre a orelha" p. 13), mas amplamente explicitado e explorado ao longo da narrativa, esse traço é marcado no discurso por uma adjetivação que remete a sensações visuais, auditivas, olfativas, gustativas e táteis. Além disso, não é apenas referido como um dado temático, mas principalmente criado na própria linguagem, por meio do

léxico, da criação de aliteraões e do ritmo ondulante das frases, como no seguinte caso:

Desejaria estar numa banheira de mármore cor-de-rosa,	
em água tépida,	(6 sílabas)
perfumada,	(4 sílabas)
e adormecer!	(4 sílabas)
ou numa rede de seda,	(7 sílabas)
com as janelas cerradas,	(8 sílabas)
embalar-se,	(4 sílabas)
ouvindo música!	(6 sílabas) (p. 13)

A atmosfera sensual, aqui, é construída por meio da excitação da percepção auditiva: a musicalidade, neste exemplo, faz-se por intermédio da metrificação, bastante uniforme para a prosa, e do deslocamento de acentos que cria uma espécie de gradação sonora em **tépida** (proparoxítona), **perfumada** (paroxítona) e **adormecer** (oxítona).

Voltando a Luísa, cabe salientarmos que também sua sensualidade mostra-se infantil, ainda em estado bruto. É uma sensualidade que mal se conhece e se manifesta com naturalidade, não encontrando objeto definido e dirigindo-se, ora para ela mesma ("acariciando devagarinho, voluptuosamente, a pele branca e fina"), ora para Jorge (cujo pedido de casamento faz "dilatarem-se docemente os seus seios"), ora para Leopoldina (por quem "tinha um fraco", "que quase lhe inspirava uma atração física"), ora para o filho imaginado ("E via-o [...] mamando a ponta rosada do seu peito [...] com "um estremecimento de um deleite infinito [...] no corpo") e, finalmente, para Basílio.

Acontece que esse impulso erótico não pode encontrar satisfação em nenhum dos objetos que se lhe apresentam: o marido, que seria o seu destinatário legítimo, não está adequado à imagem

ideal exigida pelas expectativas românticas da esposa; o filho tão desejado acaba por revelar-se impossível, já que seu casamento com Jorge é marcado pela esterilidade (não só no que diz respeito à fábula, mas principalmente no plano simbólico); Leopoldina representa a libertinagem, pouco condizente com a situação social que o casal faz questão de manter; e Basílio, mesmo quando Luísa assume viver na ilegalidade do adultério, foge ao compromisso que poria fim ao seu estilo lúdico de amar.

Se é na relação com as outras personagens que Luísa se faz mais compreensível, sua sensualidade é melhor enfatizada quando comparada à de Leopoldina:

<u>LUÍSA</u>		<u>LEOPOLDINA</u>
vestida de preto, o véu descido	x	vestidos muito colados, de uma justeza que acusava, modelava o corpo como uma pelica
ombros alvos, duma redondeza macia	=	ombros de modelo, duma redondeza descaída e cheia
o colo branco e tenro, azulado de veiazinhas finas	=	seios [...] o desenho rijo e harmonioso de duas belas metades de limão
e havia no seu andar uma lassidão que lhe quebrava a linha da cinta de um modo lânguido e prometedor	=	a linha dos quadris, rica e firme, certos quebrados vibrantes de cintura faziam voltar os olhares acesos dos homens
face mimosa	x	a cara era um pouco grosseira
brancura tenra e láctea das louras, rosado úmido	x	na pele muito fina, dum trigueiro quente e corado, havia sinaizinhos desvanecidos de antigas bexigas
magníficos olhos castanhos, luminosos e meigos	=	A sua beleza beleza eram os olhos, duma negrura intensa, afogados num fluido, muito quebrados, com grandes pestanas
beicinhos vermelhos e cheios	=	beijos gordinhos dum vermelho cáldio

Neste caso, identidade e contraste concorrem simultaneamente para o processo de caracterização. A sensualidade de Luísa, mais implícita e latente, contém certa dose de ingenuidade e ausência de intencionalidade: meiga e delicada, a protagonista do romance merece aqui um tratamento mais recatado do narrador que, porém, ao descrever Leopoldina, parece fazê-lo também ele com o "olhar aceso".

Esse narrador focaliza o **colo** de Luísa, mas volta-se para os **seios** de sua amiga; detém-se na **cintura** da protagonista, mas nos **quadris** de Leopoldina; e, enquanto designa a primeira por intermédio de um vocabulário positivamente conotado, refere-se de maneira nada eufemística à "cara um pouco grosseira" da segunda.

Não nos iludamos, porém: se, por um lado a descrição de Leopoldina parece ser mais maliciosa, por outro contém um apelo mais visual, enquanto, na caracterização de Luísa, os adjetivos relativos ao tato, como **macia** e **tenro**, demonstram que a sensualidade da protagonista não é menos forte por ser mais sugerida.

Nas duas amigas, parece esboçar-se um mesmo arquétipo: o da mulher-amante, dotada do poder de sedução, mas em versões sociais diferenciadas: a imagem da protagonista, até o momento, está protegida pela legalidade do casamento. A de sua amiga, ao romper com essa legalidade, expõe-se mais.

A esse respeito, é importante salientar que, segundo os padrões de moralidade da época, há apenas dois tipos de mulher: a santa e a cortesã. A santa é a mulher que está fechada em casa ou no convento; a cortesã é a que se volta para a rua, não se insere

num esquema produtivo e não assume a responsabilidade de cuidar do lar e dos filhos. O amor, para a figura feminina, é sempre um paradigma de comportamento, mas, no século XIX (nosso foco restringe-se a essa época...), enquanto o amor conjugal é reconhecido e normatizado, o amor passionai é considerado como nocivo ao bem-estar social e, por isso, sempre associado à morte e ao fracasso. Assim, a paixão é banida do casamento e impõe-se, à "mulher santa", um modelo de relacionamento pautado pelo respeito e pela submissão ao marido. O mapeamento da sexualidade conjugal é feito pela Igreja, que proscree a erotização das relações íntimas (por isso, Luísa sente-se envergonhada de ter "um capricho pelo marido")<sup>1</sup>.

Assim, à mulher de amantes e vícios que é Leopoldina, protótipo da visão naturalista do ser humano submetido às forças do meio, raça e momento, opõe-se, de início, a figura romântica de Luísa como "muito boa dona de casa" que tem "cuidados muito simpáticos nos seus arranjos", "asseada", "alegre como um passarinho", "serzinho louro e meigo" , que confere ao seu lar um "encanto sério".

Nestes exemplos, os termos avaliativos de conotação positiva (um deles acompanhado de intensificador, "muito") e os substantivos no diminutivo afetivo oferecem uma imagem favorável da protagonista, indicativa do alto conceito de que desfruta no seu meio. Mas, como contraponto à voz narrativa, a fala direta das outras personagens apresenta juízos de valor indicando a crítica a que Luísa está sujeita. Jorge, por exemplo,

---

<sup>1</sup> As observações contidas neste parágrafo constituem o resumo de algumas das ideias expostas pela professora Mary del Priore em palestra proferida no Instituto de Psicologia da USP em 28/04/93.

oferece-nos dela um retrato acurado, no discurso paternalista e preconceituoso que prega contra a amizade de Leopoldina:

- A Luísa é **um anjo, coitada** [...], mas tem coisas em que é **criança!** Não vê o mal. é muito boa, **deixa-se ir**. Com este caso da Leopoldina, por exemplo [...] **não tem coragem** agora para a por fora. **É acanhamento, é bondade**.

Porque ela é assim: esquece-se, **não reflexiona**. **É necessário alguém que a advirta**, que lhe diga: "alto lá, isso não pode ser!" que então cai logo em si, e é a primeira!...

Que ela, **sentindo-se apoiada**, tem decisão. Senão, **acanha-se**, deixa-a vir. sofre com isso, mas **não tem coragem** de lhe dizer: "não te quero ver, vai-te!" **não tem coragem para nada: começam as mãos a tremer-lhe, a secar-lhe a boca...é mulher, é muito mulher!**... (p. 37)

Na fala argumentativa que busca justificar a inconsistência de caráter e o comportamento a seu ver inconsequente da esposa, Jorge demonstra sua concepção estereotipada da feminilidade ao estabelecer uma relação implícita de causalidade entre "não ter coragem para nada" e "ser mulher". Na parcialidade de sua defesa percebemos, encoberta por referências à bondade, timidez e ingenuidade (que fazem parte da tradição romântica da heroína frágil e pura), a criatura dependente, covarde e indecisa que o narrador procura mostrar-nos: sob pressão, Luísa revela-se incapaz, quer de pôr fim ao contato com Leopoldina, assumindo a repulsa consciente que esta lhe desperta ("às vezes, na consciência achava Leopoldina indecente", p. 19), quer de desafiar o marido, entregando-se à atração instintiva que a impulsiona para a amiga. Tal covardia é reconhecida, por ela própria, como traço constituinte do seu caráter ("Mas pobre dela, era 'uma mosquinha'!" - p. 203).

Quando Basílio entra em cena, pondo à prova a vontade débil de Luísa, o narrador começa a tomar um partido claro, de crítica aberta contra ela: através de um léxico pejorativo, que quase chega ao impropério, começa a declarar aquilo que antes sutilmente

insinuava. O diminutivo, por exemplo, que vinha exprimindo uma afetividade ambígua, passa a ser utilizado repetidamente de maneira sarcástica e pejorativa, demonstrando desprezo:

Saiu correndo, **tontinha**, cantarolando. (p. 136)

[...] como **idiota** (p. 124)

Luísa teve uma **cobardia** inominável (p. 193)

[...] e do fundo de **sua natureza de preguiçosa** vinha-lhe uma indefinida indignação contra Jorge,

contra Basílio,  
contra os sentimentos,  
contra os deveres,  
contra tudo o que a fazia  
agitar-se  
e sofrer.

Que a não secassem, Santo Deus! (p. 86)

Observamos agora, claramente enunciada e criticada, a tendência de Luísa à inação, enfatizada ainda pela repetição anafórica da preposição **contra** e pela enumeração paralelística dupla (Jorge/Basílio; os sentimentos/os deveres), culminando em deprecação no discurso indireto livre.

Neste último exemplo, a expressão "indefinida indignação" indica que a protagonista não tem, como já apontamos, plena consciência do que ocorre com ela própria: e aí também percebemos que a atitude desdenhosa do narrador torna-se, aos poucos, cada vez mais evidente. Como vemos, o adultério funciona como *turning point*, não só do ponto de vista do enunciado, mas também da enunciação. Ele determina visível mudança na atitude narrativa, que se manifesta num discurso mais avaliativo em relação à protagonista. Há, inclusive, certa progressão no modo como o narrador se imiscui no texto, que culmina na interferência

direta. Por intermédio de epifonemas, ele explica para o leitor o processo de degradação por que passa Luísa: ([...] o primeiro erro que se instala numa alma até aí defendida facilita logo aos outros entradas tortuosas [...] - p. 128).

Dentre os traços que formam a personagem Luísa, distingue-se o contraste, concentrado principalmente na tensão entre o desejo de uma vida mais apaixonante e as pressões sociais que obstam esse desejo. Revelado exteriormente na indumentária, cuja escolha sempre recai nas cores preta ou branca, esse traço surge na descrição e reverbera no nível das ações e do diálogo, traduzindo-se retoricamente em antítese (mais um recurso de adjunção na formação da personagem).

O relacionamento com o primo é responsável pela exteriorização do lado impetuoso de Luísa. Após o reencontro dos dois, a passividade e a indolência iniciais (expressas por adjetivos como "mole", "frouxa", "lânguida", "prostrada", "imóvel") passam a alternar-se com atitudes opostas, motivadas por impulsividade e irritabilidade:

impaciente (p. 130, 134, 180, 188, 262, 268)  
agitada (p. 133, 202)  
afogueada (p. 171)  
palpitante (p. 150)  
excitada (p. 169, 158, 196)  
louca (p. 163)  
furiosa (p. 169, 194)  
alvoroçada (p. 204, 228, 193)  
resoluta (p. 247)

Essa dubiedade de comportamento e instabilidade de temperamento, ora plácido e suave, ora intempestivo e caprichoso, acaba por suscitar os mais divergentes comentários das demais personagens e do próprio narrador, muitas vezes expressos por meio da comparação com animais:



passarinho [narrador]	x	viborazinha [Jorge] é uma víbora [Basílio]
pomba [D. Felicidade]	x	que bicha! [cocheiro] grande cabra [Juliana]

Porém, em lugar de funcionar como sinal de uma maneira de ser complexa, o contraste indica uma personalidade amorfa, que está sempre tentando adaptar-se à expectativa dos outros, que se mostra, por exemplo, moralista para Leopoldina, mas libertina para Basílio; covarde para Juliana e corajosa para Castro (o homem que se oferece para resolver seus problemas financeiros em troca de favores amorosos e a quem ela acaba por chicotear). Luísa age por impulso, mas, como vimos, esse impulso se volta principalmente para a acomodação. Trata-se de uma criatura que não tem código próprio de comportamento, com base em princípios éticos. Isso fica claro no seu relacionamento com Basílio:

Luísa admirava muito a sua experiência do luxo; **obedecia-lhe, amoldava-se** às suas ideias: - até **afetar**, sem o sentir, um desdém pela gente virtuosa, para **imitar** as suas opiniões libertinas (p. 149/150).

Por um lado, Luísa desfruta de alto conceito moral no seu próprio meio, manifestado nas palavras dos amigos da casa, Sebastião ("um anjinho cheio de dignidade"), Conselheiro Acácio ("esposa modelo") e D. Felicidade ("uma pomba"); por outro, é vista com desconfiança pelos que se encontram em outros graus da hierarquia social: a opinião a seu respeito é formulada de maneira pejorativa tanto nas camadas inferiores (Julião: "tola"; Juliana: "sonsa", "grande bêbada"; Paula: "vaca solta lambe-se toda") como nas superiores (Visconde Reinaldo: "um trambolho!").

Por todos esses testemunhos, perpassa o tratamento desdenhoso do narrador, que os desautoriza na medida em que aponta para as próprias fraquezas daqueles que os enunciam: Sebastião é ingênuo e inexperiente em relação às mulheres e tem delas uma visão bastante idealizada; D. Felicidade, em sua "beatice parva de temperamento irritado", não é muito consciente do que se passa à sua volta; Juliana e Julião (versões feminina e masculina da mesma paixão, a ambição pelo poder econômico) têm inveja de Luísa; Reinaldo também é ocioso e superficial, além de indiferente aos problemas dos outros; e finalmente o Conselheiro, preocupado com o seu discurso pomposo e a máscara de homem importante, é de todas as personagens do livro a mais ridicularizada, espécie de *alazon* à mercê do juízo do narrador.

Se as demais personagens do livro mantêm atitudes antinômicas em relação a Luísa, também esta apresenta opiniões antitéticas sobre elas, dependendo do estado de espírito do momento. Ora "maldizia a vida que lhos fizera conhecer, a ele [o Conselheiro] e a todos os amigos da casa!" (p. 169); ora "todos [...] lhe pareciam adoráveis, com qualidades nobres, que nunca percebera, que repentinamente tomavam um grande encanto" (p. 180).

Ainda a respeito da antítese, cabe salientar que a figura de Luísa é posta em relevo pela imagem de sua oponente na trama, Juliana. O quadro seguinte, em que colocamos lado a lado características físicas de ambas, procura demonstrar com mais clareza de que maneira funciona o princípio de contraste:

---

<sup>1</sup> A expressão é do próprio Eça, em carta a Teófilo Braga, Newcastle, 12 de março de 1878, *O Primo Basílio*, p. 320.

LUÍSA		JULIANA
movimento lento	x	nervosamente
formas redondinhas	x	muitíssimo magra
brancura ... láctea	x	amarelidão
olhos luminosos	x	olhos ... encovados
cabelo louro ... enrolava-se torcido no alto da cabeça	x	cuia de retrós imitando tranças
cabeça pequenina	x	... lhe fazia a cabeça enorme
roupão	x	vestido chato sobre o peito

Alguns adjetivos que constroem essas diferenças referem-se a dimensões: enquanto a protagonista é marcada pelo diminutivo ("pequenina", "redondinha"), na antagonista predominam o aumentativo e o superlativo ("enorme", "muitíssimo"). Esses recursos têm um sutil efeito conotativo que marca a protagonista pela beleza, a expansão e a descontração e, ao mesmo tempo, realça a feiúra, a rigidez, e a repressão traduzidas nas "feições espremidas" e em toda a figura "antipática" da criada.

Luísa nutre, por ela, uma aversão que, a Jorge, parece gratuita. Ainda no primeiro capítulo do romance, o casal mede forças a respeito de Juliana. Quando Luísa confessa ao marido, "embirro com ela", e ameaça despedi-la, este termina por exercer sua autoridade sobre a esposa e decide pela permanência da criada.

Há, porém, indícios de que a implicância para com Juliana tem relação direta com as dificuldades que permeiam esse casamento. O universo em que Luísa vive é, antes de mais nada, o universo de Jorge, o que foi transmitido a ele pelo pai, juntamente com os "ombros fortes" que carregam as responsabilidades e os

direitos do patriarcado. Como responsabilidade principal, o sustento da casa e dos caprichos da mulher; dentre os direitos, o de vetar as amizades dela que não lhe agradam e impor-lhe as que acha convenientes (caso de Julião, de quem Luísa não gosta, "mas disfarçava, sorria-lhe, porque Jorge admirava-o" - p. 27). O que Jorge oferece à esposa é a herança de tradições que a aborrecem e tolhem: a casa onde ela vive a abafar, símbolo do obstáculo a uma vida mais livre e apaixonada; os "móveis íntimos que eram do tempo da mamã" (p. 10); o quadro em que esta aparece "direita no seu corpete espartilhado e seco" (p. 18) – já ela sufocada pelo costume (nos dois sentidos possíveis da palavra). Como parte dessa herança imposta pelo marido, encontra-se Juliana, mulher ambiciosa, inconformada com a sua posição social, invejosa do conforto e do luxo da ama. Luísa vive a assustar-se com sua figura soturna, que desliza pela casa como uma sombra. E Juliana constitui, de fato, o aspecto sombrio da figura feminina: ao arquétipo da mulher luxuriosa e exuberante, contrapõe-se como o da megera em seu celibato involuntário.

Assim desenvolve-se, entre as duas, uma relação com toques de sadismo e masoquismo, revelada explicitamente a partir da paixão amorosa entre Luísa e Basílio. Na verdade, o triângulo de paixões que se forma no romance é constituído tanto por Basílio-Luísa-Jorge como por Basílio-Luísa-Juliana. Na trama, a criada acaba por representar, ainda que por interesse próprio, a parte ofendida que se encontra ausente.

É exatamente na metade do livro que se dá a reviravolta na ação: Juliana confronta Luísa com as cartas de amor que esta trocou com o amante, criando a complicação. A partir desse momento, realiza-se plenamente a antítese nos papéis que ambas

representam, com uma permutação de funções traduzida em quiasmo: a criada impondo-se à ama e esta assumindo as tarefas da criada. É pela atuação de Juliana que a protagonista acabará vivenciando plenamente a antítese de si mesma: durante o dia, esgotada pelos pesados serviços domésticos, apresenta uma imagem descomposta, lúgubre, deprimida. À noite, com o marido, a quem "amava agora, imensamente" (p. 221), "era ela mesma, era Luísa, como dantes" (p. 223).

O fato, porém, é que, estirada entre os dois extremos, sujeita a forte pressão emocional exercida tanto por Juliana como pelo marido, Luísa acaba sofrendo a comoção cerebral que a levará à morte.

Nova faceta da personagem se apresenta: é agora dissecada em sua agonia na perspectiva de um naturalismo anátomo-patologista. Sempre pautada pela sinédoque, a descrição passa a focalizar o desmanchar-se da personagem e sua decadência: os olhos, "como largos bugalhos prateados" (p. 304), "a língua branca e dura como gesso" (p. 303), "o crânio rapado, duma cor ligeiramente amarelada" (p. 307), "as feições crispadas" (p. 306).

O final de *O Primo Basílio* descoincide com o final de *Honra e Paixão*, a peça teatral da personagem Ernestinho que, pela técnica de *mise-en-abîme*, põe em relevo a questão do adultério feminino. Quando tal peça é discutida num dos serões em casa de Luísa e Jorge, este sugere-lhe o final, com o veredito:

Mata-a [a personagem adúltera]! É um princípio de família. Mata-a quanto antes! (p. 34)

É essa atitude intransigente do marido que Luísa registrará em sua imaginação exacerbada pelas leituras romanescas, desconsiderando a natureza pacata dele. Seu conflito resulta mais

do medo de ser punida que da culpa de haver traído sua confiança ou do remorso de não haver correspondido aos seus sentimentos. Esse medo, Luísa o vivenciará no sonho em que se vê protagonista do drama de Ernestinho. Nesse sonho (que continua o processo de *mise-en abîme*), figuras masculinas simbólicas (o rei, o patriarca de Jerusalém e o marido) representam os modelos sociais de moralidade e autoridade masculina que, desafiados, não deixam de condená-la à morte.

E é finalmente Jorge quem, de maneira indireta, acaba matando Luísa. Sabendo-a doente, suscetível à menor emoção, pede-lhe contas do adultério ao interceptar a carta de Basílio. Identifica-se, então, com o marido violento e punitivo da imaginação da esposa. Na peça de Ernestinho, o marido perdoa a mulher, e também Jorge, quando já é tarde demais, oferece seu perdão a Luísa. Personifica-se, nele, a crítica a uma classe cujos valores são agentes de uma ruptura entre a maneira de sentir e a maneira de agir.

A morte de Luísa é mais melodramática que trágica. As deformações físicas por que passa, em lugar de sugerir a piedade e o horror que dão origem ao *pathos*, chegam à beira do caricatural. Sua agonia é descrita de fora: o narrador que até então lhe sondara os pensamentos, abstém-se agora de esmiuçar os delírios que lhe vão na alma, deixando que sejam percebidos nas palavras soltas por ela enunciadas. Essas palavras, porém, não contêm força dramática.

A morte dá acabamento à figura de Luísa: agora seu retrato está completo. E diante dessa morte, as outras personagens procuram exteriorizar a opinião que dela faziam. Digno de nota é o discurso laudatório que lhe dedica o Conselheiro Acácio,

enfatizando-lhe o lado angelical de "casta esposa", "virtuosa senhora" (p. 312), e que consiste numa reunião hiperbólica de clichês vazios. Esse discurso é solenemente declamado a Julião num bar, onde o diálogo rústico e grosseiro que se desenvolve paralelamente cria um efeito acentuadamente irônico e humorístico. Ao final da leitura, diz Acácio, orgulhoso:

- Creio que está digno dela, e de mim! (p. 313)

O que é motivo de orgulho para o Conselheiro pode ser submetido a uma leitura às avessas. Seu discurso é digno de ambos: tão superficial e mentiroso como a homenageada e tão pomposo e estereotipado como quem o escreve.

Mas o último retrato de Luísa é fornecido por Reinaldo:

Porque enfim fossem francos: que tinha ela? Não queria dizer mal "da pobre senhora que estava naquele horror dos Prazeres", mas a verdade é que não era uma amante chic, andava em tipóias de praça; usava meias de tear; casara com um reles indivíduo de secretaria; vivia numa casinhola, não possuía relações decentes; jogava naturalmente o quino, e andava por casa de sapatos de ouro; não tinha espírito, não tinha toilette... que diabo! Era um trambolho! (p. 318)

A enumeração exaustiva de características burguesas, finalizada em clímax constituído de uma imprecação e um insulto, funciona como um necrológio crítico tão válido (e tão superficial) como o do Conselheiro. O toque final ao quadro que configura a personagem é o pesado traço da caricatura: ao perfil delicado e meigo delineado no início do romance, sobrepõe-se a imagem grotesca, de "trambolho" deselegante.

Assim analisado o retrato da protagonista de *O Primo Basílio*, caberia perguntarmos qual o modelo de mulher que através dela se apresenta.

Reunindo os principais recursos retóricos que a enformam, a adjunção, a sinédoque, o sensorialismo e a antítese, acreditamos ser possível estabelecer uma hipótese antes de confrontá-la com as personagens dos outros romances.

Trata-se, em primeiro lugar, de um ser fragmentado em partes, uma soma de atributos físicos sem estrutura moral a sustentá-los e a conferir-lhes integridade. Eça quis fazê-la superficial e, para isso, adotou técnicas de superfície, como a repetição insistente, a comparação explícita, a linguagem sensorial epidérmica que não se aprofunda na psicologia da personagem, simplesmente porque não há complexidade no universo interior retratado.

Criatura antitética, oscilando entre a luxúria e o medo, desejando por um lado a aventura e, por outro, o repouso, Luísa tem sempre os sentimentos "numa dolorosa trapalhada"; essa dor, no entanto, não chega a provocar a adesão do leitor, exatamente por se originar de uma "trapalhada". Afinal, como pode provocar solidariedade uma criatura descrita de cima para baixo, sob a lente do sarcasmo e do desprezo?

Dentre os críticos de Eça, Machado de Assis se ressentia dessa impossibilidade de empatia. Diz ele:

Para que Luísa me atraia e me prenda, é preciso que as tribulações que a afligem venham dela mesma; seja uma rebelde ou uma arrependida; tenha remorsos ou imprecações; mas, por Deus! dê-me a sua pessoa moral.<sup>1</sup>

Acontece que há duas maneiras possíveis de se julgar a qualidade de uma personagem: tomando-a isoladamente ou considerando-a como parte de um todo, ou seja, relacionando suas

---

<sup>1</sup> O *Cruzeiro*, 16 e 30 de abril de 1878. *Apud* BOSI, A. et al., *Machado de Assis*, p. 80.



características éticas com as propostas estéticas contidas no tecido ficcional de que faz parte.

*O Primo Basílio* é um romance em que a ação predomina sobre a personagem. Ele não tem a pretensão de "atrair e prender" o leitor por intermédio de sua protagonista; ao contrário, Luísa é construída através de um mecanismo de rejeição que já se origina no próprio sarcasmo do foco narrativo. O texto procura exatamente configurar uma pessoa amoral, movida por uma paixão desorientada, que *se reconhece* culpada porque a sociedade assim a considera, mas que *não se sente* verdadeiramente culpada. As forças que agem sobre o seu comportamento são mais externas que internas: sua tortura não é originada na alma, mas na chantagem de Juliana. O grande drama de Luísa, como diz Silviano Santiago, é o da "inconsciência no mal"<sup>1</sup>. E o mal, aqui, não pode ser lido sob a luz de um moralismo que condena o seu comportamento adúltero. O grande mal de Luísa, o seu "pecado", é a divisão de si mesma em dois modelos que permanecem lado a lado, que são vivenciados paralelamente sem confrontar-se em conflito psicológico. Indelévelmente marcada pela antítese, incapaz de compreender a distância que há entre sua inclinação natural e o papel social que é obrigada a representar, dilacerada entre os arquétipos da santa e da cortesã e incapaz de fundi-los numa síntese complexa, Luísa é de fato um estereótipo, mas um estereótipo verossímil diante das intenções discursivas: aquilo que ela faz é coerente com o que ela é. Eça pretendeu fazê-la superficial. E Luísa é redundantemente superficial.

---

<sup>1</sup> "Eça, Autor de *Madame Bovary*", in *Uma Literatura nos Trópicos*, p. 65.

## EMMA: PLURALIDADE E COESÃO

É a heroína de Flaubert quem dá nome ao seu romance. Mas se nos perguntarmos quem é, na verdade, "Madame Bovary", a resposta não será tão óbvia como pode parecer a pergunta. Em primeiro lugar, porque há várias "Mesdames Bovary" na obra. Duas surgem antes da personagem principal, Emma, e assim como ela representam a insatisfação feminina em face da mediocridade do casamento sem paixão (referimo-nos, aqui, à mãe e à primeira esposa de Charles). Em segundo, porque a própria protagonista é uma criatura plural que revela, em cada momento da trama, um traço inesperado e até mesmo antinômico em relação aos outros, a tal ponto que cada descrição parece apresentar uma nova mulher.

Algumas semelhanças relacionam as três Bovarys: a atitude dominadora para com Charles, a impossibilidade de enriquecimento emocional no contato com seus maridos, a frustração daí resultante. Em Emma, especificamente, tal frustração se amplia para refletir um anseio vital de libertação, de ruptura de limites individuais e sociais que se traduz em rebeldia e a distingue das outras burguesas da época:

A rebeldia, no caso de Emma, não tem o semblante épico dos heróis viris do romance do século XIX, mas não é menos heróica. Trata-se de uma rebeldia individual e, em aparência, egoísta: ela violenta os códigos do meio estimulada por problemas estritamente seus, não em nome da humanidade, de certa ética ou ideologia. Porque sua fantasia e corpo, sonhos e apetites sentem-se oprimidos pela sociedade, é que Emma sofre, é a adúltera, mente, rouba, e, finalmente, suicida-se.<sup>1</sup>

É esse anseio vital – essa paixão – que faz da denominação "Madame Bovary" não apenas a designação de uma figura fictícia, mas principalmente um símbolo, um princípio. Tanto é assim que, a

---

<sup>1</sup> Llosa, Mario Vargas. *A Orgia Perpétua*, Flaubert e Madame Bovary, p. 16-17.

partir desse nome, foi criado o termo "bovarismo", relativo ao indivíduo que, com base na experiência romanesca, deseja um modo de vida diferente do seu; àquele que deseja ser outro que não ele mesmo, eternamente insatisfeito com sua condição de vida:

Ela, como Dom Quixote ou Hamlet, resume em sua personalidade atormentada e sua medíocre peripécia, certa postura vital permanente, capaz de aparecer sob as roupagens mais diversas em diferentes épocas e lugares, e que, ao mesmo tempo que universal e durável, é uma das mais privativas postulações do humano, da que resultaram todas as façanhas e todos os cataclismos do homem: a capacidade de fabricar ilusões e a louca vontade de realizá-las.<sup>1</sup> [sic]

Com base nessa "postura vital permanente", Emma poderia ser considerada como o protótipo de personagens femininas que virão a ser criadas ainda no século XIX, voltadas para a busca de satisfação e da liberdade individual (é inegável, por exemplo, a influência de Flaubert na concepção de Luísa de Eça. Inegável também que, em mulheres como Anna Karenina de Tolstói, na Nora de Ibsen, em Mrs. Warren de Bernard Shaw, em Anna de Arnold Bennet e na Carolina de Theodore Dreiser, Madame Bovary esteja, de algum modo, presente).

A apresentação da heroína de *Madame Bovary* não ocorre de imediato no romance. Ao contrário, o leitor chega a ser despistado com relação a quem protagoniza a trama, já que a história de Emma é precedida pela das duas outras Bovarys. De Charles, porém, é feito um retrato completo em todo o primeiro capítulo, levando a crer que se trata de uma personagem-tipo, descrita em poucas frases ou expressões que denotam comiseração e desdém ("le pauvre garçon", "pauvre diable") – personagem que é, ela própria, obrigada a enxergar-se da óptica da estupidez (ao ter de copiar vinte vezes a frase "*ridiculus sum*"). Submetida à perspectiva Realista, que se

---

<sup>1</sup> Op. cit., p. 30

baseia fundamentalmente na exploração do detalhe e no uso da metonímia e da sinédoque, a apresentação do rapaz é enfatizada pela descrição de um objeto que lhe pertence e que resume, de certo modo, suas características físicas e psicológicas - o boné:

[...] une de ces pauvres choses, enfin, dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile. (p. 4)

A história de Charles Bovary não apenas precede o surgimento de Emma mas também continua após sua morte, como espécie de moldura ao quadro que a configura. E esse quadro, complexo e completo, não se oferece por inteiro nos primeiros capítulos: ao contrário do que ocorre em *O Primo Basílio*, o perfil, mesmo físico, da protagonista de *Madame Bovary* não é todo delineado de início para ser, posteriormente, apenas reforçado por traços que o enfatizam; na verdade, a heroína de Flaubert constitui-se aos poucos, e sua figura só é apreendida por inteiro quando enunciada a última palavra a seu respeito.

A técnica utilizada na caracterização de Emma consiste em, primeiramente, fornecer um esboço enxuto, pouquíssimo detalhado, e depois acrescentar-lhe, aos poucos, os elementos que lhe complementam a figura.

Essa recusa de apresentar um retrato acabado de imediato só faz enriquecer o produto final da caracterização: caso optasse pela nitidez e pela completude logo nas primeiras cenas de apresentação, o narrador estaria imobilizando sua criatura, conferindo-lhe uma postura de estatuária que nada tem de realista. A técnica de sobreposição de detalhes aqui observada, que muito lembra o pontilhismo dos impressionistas, confere maior dinamismo ao retrato, tornando-o mais vivo.

O surgimento de Emma ocorre apenas no segundo capítulo do livro. Trata-se de uma menção casual, sem qualquer ênfase, que não indica ser ela a figura principal do romance. Não fica claro, para o leitor, se é exatamente ela a mulher que recebe Charles pela primeira vez na residência dos Rouault. Sua descrição é tão vaga que pode muito bem referir-se a alguma criada da casa. Consideremos aqui, a exemplo de outros críticos, que se trata mesmo da heroína:

Une jeune femme, en robe de mérinos bleu garnie de trois volants, vint sur le seuil de la maison pour recevoir M. Bovary, qu'elle fit entrer dans la cuisine, où flambait un grand feu. (p. 14)

O contexto quase nada informa sobre a "jeune femme" em questão. Ao contrário do que acontece na apresentação de Tess, por exemplo, em que a técnica de *close-up*, a descrição minuciosa e o tom de empatia colocam em primeiro plano a protagonista e desfocam todo o resto do cenário, aqui a "câmera" narrativa simplesmente passeia pelos objetos e seres sem distinguir muito uns dos outros, subordinando a personagem aos interesses da trama: o surgimento da tal "jeune femme" na obra parece ocorrer por mera funcionalidade – para conduzir Charles (ele sim, em posição de destaque, por dirigir o foco narrativo) ao interior da casa.

A colocação desse foco em Charles é fundamental para a significação de Emma: o olhar do médico abarca o cenário e a heroína de maneira emocionalmente distanciada, quase indiferente, como ocorreria com qualquer profissional concentrado em sua tarefa. O resultado é que a representação discursiva do real por ele percebido é tão asséptica como se não houvesse nenhuma interferência desse olhar, como se os objetos se revelassem em si,

sem a interferência da subjetividade, como se lhes fosse retirada a camada simbólica.

Diante do ainda desinteressado Charles, Emma surge como a vaga impressão provocada por uma aparição de mulher.

Um detalhe, porém, chama a atenção nesse quadro despojado: os três babados do vestido, denunciando o supérfluo onde não há sequer a descrição das características básicas. Indício supérfluo e, por isso mesmo, distintivo, considerando que é de fato Emma a mulher descrita: afinal, dentre suas inúmeras características encontra-se a necessidade excessiva de enfeitar sua existência, o universo – estreito – em que habita, os acontecimentos – poucos – que vivencia, os homens com quem se relaciona, enfim, a necessidade de adornar a si mesma. Sua maneira de enfeitar-se prima pela abundância: vestidos fartos, repletos de detalhes como pregas, rendas, botões dourados, fitas, babados, plissados, delicados e luxuosos, por vezes demasiadamente longos (p. 26, 149 e 200), indiciando preferências românticas. Já nos momentos em que é tomada pelo impulso tanático, pela depressão, "elle, en effet, si soigneuse autrefois et délicate, elle restait [...] des journées entières sans s'habiller, portait des bas de coton gris [...]" (p. 62).

Nesta primeira visita de Charles aos Rouault, Emma o conduz ao interior do lar, mais exatamente ao recinto no qual "flambait un grand feu" (p. 14). Poderíamos ver, nesse ato, o símbolo de um convite para penetrar na intimidade de um ser que alimenta uma paixão; ou a revelação de uma das inúmeras facetas da protagonista, o seu lado doméstico, dócil e zeloso, indiciado pela descrição de um ambiente hiperbolicamente limpo e aconchegante, tão enfeitado como sua indumentária, tão abundante como os seus babados:

La pelle, les pincettes et le bec du soufflet, tous **de proportion colossale, brillaient comme de l'acier poli**, tandis que le long des murs s'étendait une **abondante** batterie de cuisine [...] (p. 14).

Vendo além da representação do real em estado absoluto, que apresenta cada pormenor como se fosse univalente, percebemos que uma das técnicas de apresentação de Emma é revelar suas características pessoais, pensamentos e emoções – a paixão que a domina – no discurso, através da descrição de objetos, seres e elementos que a rodeiam. Ao invés de mencionar diretamente o que ela é ou o que lhe vai na alma, o narrador muitas vezes descreve o que está à sua volta, impregnando as mínimas coisas das sensações e sentimentos que ela experimenta.

O retrato esboçado é, portanto, marcado pela sugestividade: "na obra romanesca de Flaubert, é demasiado pouco dizer que paisagens e sentimentos estão ligados. A emoção torna-se paisagem e a paisagem nasce da emoção".<sup>1</sup>

Se no espaço onde vive Emma alguns objetos constituem índices do seu modo de ser, um dos exemplos mais significativos disso é o desenho de Minerva, por constituir um arquétipo feminino mítico:

Il y avait, pour décorer l'appartement, [...] une tête de Minerve au crayon noir, encadrée de dorure, et qui portait au bas, écrit en lettres gothiques: "A mon cher papa" (p. 15)

Esse ornamento um tanto *kitsch* revela o gosto burguês, o sentimentalismo meio ridículo, o senso estético não muito depurado. O arquétipo da sabedoria, Minerva, associado a Emma, aponta para certo desenvolvimento intelectual que a torna superior às outras burguesas de província – na expressão despeitada da

---

<sup>1</sup> Bourneuf e Ouellet, *O Universo do Romance*, p. 206.

primeira esposa de Charles, trata-se de moça que recebeu "une belle éducation", "[...] une personne, quelqu'un qui savait causer, une brodeuse, un bel esprit" (p. 17).

Tal indício, no entanto, deve ser lido pela óptica da ironia: a educação de Emma é demasiadamente restrita, principalmente por haver sido recebida no convento: lá, estimulado pela religiosidade e pelas leituras românticas, o temperamento naturalmente apaixonado da personagem desenvolve-se sem, no entanto, se refinar. A literatura e as imagens sacras servem-lhe, não como instrumento para aprimorar a sensibilidade estética (ela sempre manterá o gosto burguês pelo exagero e pelos lugares-comuns), mas por suas "excitations passionnelles", para canalizar uma emotividade que não encontra outro objeto de realização. É esse tipo de atitude que distancia Emma do padrão de Minerva, que não lhe permite adquirir sabedoria a partir das situações vivenciadas:

Il fallait qu'elle pût retirer des choses une sorte de **profit personnel**; et elle **rejetait comme inutile tout ce qui ne contribuait pas à la consommation immédiate de son coeur**, – étant de tempérament **plus sentimental qu'artiste, cherchant des émotions et non des paysages**. (p. 34)

A intensidade com que Emma busca suas emoções é associada, em todo o romance, à imagem da droga que aliena, corrompe e faz o ser adulterar-se. O tema do envenenamento não surge apenas no final da história, vinculado ao ato suicida, mas infiltra-se em toda a trama, relacionado com o excesso de voluptuosidade. Voluptuosidade que se exprime, primeiramente, na paixão dirigida aos romances, dos quais ela "**avale des longs chapitres**", provocando até mesmo a reação da sogra ("N'aurait-on pas le droit de prévenir la police, si le libraire persistait quand même dans son métier d'**empoisonneur**?" - p. 18); em segundo



lugar, na busca desesperada de um "ailleurs spirituel" que a religião, droga ineficaz, falha em oferecer; em terceiro lugar, e principalmente, na relação amorosa, cujos efeitos letárgicos lhe obscurecem o senso de realidade; paralelamente, na aquisição febril e compulsiva de objetos, para si e para os outros, que conferem uma aura de abundância e romantismo aos encontros amorosos; e, finalmente, no tipo de suicídio escolhido.

Como já observamos, nas primeiras aparições de Emma, a "câmera" narrativa passeia igualmente por ela e pelos objetos, sem conceder-lhe a primazia do enfoque. A mistura que torna personagens e coisas quase indistintas à visão garante verossimilhança ao discurso, já que o olhar tende sempre a apreender o todo antes do detalhe.

Voltado, num primeiro momento, mais para a situação geral que envolve seu doente que para a figura da moça, o olhar de Charles não a evidencia. Assim, ela surge explicitamente na história pela primeira vez através de uma menção casual e de um paralelismo sintático que a coloca no mesmo nível de funcionalidade da "servante":

[...] tandis que la servante déchirait des draps pour faire des bandes, et que Mlle. Emma tâchait à coudre des coussinets. Comme elle fut longtemps avant de trouver son étui, son père s'impacienta; elle ne répondit rien; mais, tout en cousant, elle se piquait les doigts, qu'elle portait ensuite à sa bouche pour les sucer. (p. 14)

A primeira ação da protagonista – costurar – é tipicamente feminina, própria de quem recebeu educação burguesa, e indica domesticidade. Acontece que Emma não parece ser muito eficiente na tarefa: é demorada, pica os dedos frequentemente e se põe a sugá-los em seguida. Assumindo que nenhum indício é gratuito numa obra de valor literário, cabe indagar em que medida esse

gesto de Emma é significativo em sua construção como personagem romanesca. Ele demonstra, ou que a protagonista tem pouca aptidão e paciência para tarefas domésticas, ou talvez que esse trabalho esteja sendo prejudicado pela presença perturbadora de Charles (dizemos "talvez" porque as emoções e os pensamentos de Emma nesse momento em que conhece o rapaz não são acessíveis ao leitor: o narrador se exime de exercer plenamente a demiurgia permitida pelo foco em terceira pessoa e não lhe penetra a mente).

Picar os dedos também é uma ação reveladora: esse gesto remete à figura arquetípica de Psique (ou Bela Adormecida), criatura que espera, na inconsciência de si, a chegada do elemento masculino que venha resgatá-la para uma vida rica de sentido. A ironia aqui é que essa expectativa está sendo projetada em Charles, príncipe encantado às avessas que, ele próprio meio adormecido, atravessa a noite montado num cavalo para ir ao encontro de uma mulher, sem sequer saber que esse é o objeto final de sua busca. Trata-se de criatura ainda mais inconsciente que ela, mais impotente para alterar a realidade limitada e limitante em que vive: porque desconhece qualquer outra, porque é desprovido de espírito crítico, porque se sente realizado apenas com a satisfação de suas necessidades básicas e, principalmente, porque é incapaz de traduzir seus sentimentos numa linguagem que ela compreenda e aceite.

A próxima descrição de Emma ainda é feita da perspectiva do médico que, por meio de um processo microscopicamente sinedóquico, enfoca suas unhas amendoadas, brancas e brilhantes, hiperbolicamente "*plus nettoyés que les ivoires de Dieppe*" e sua mão, aparentemente industriosa e que "*pourtant n'était pas belle*" (p. 14). Interessante o fato de que a beleza da heroína, amplamente

reconhecida por todas as personagens da história não seja evidente ao primeiro olhar de Charles. Este, em seguida, volta-se para os olhos da moça, estes sim "ce qu'elle avait de beau" (p. 14).

Castanhos que parecem negros por causa das longas pestanas (e que em determinados momentos da trama são descritos como azuis!), os olhos de Emma, assim como seu olhar, revela um traço que virá a ser explorado em toda a sua configuração física e psicológica: a mutabilidade.

Expresso em paradoxo ("... [regard] qui arrivait franchement à vous avec une **hardiesse candide**" - p. 14), esse olhar é um signo da pureza pela falta de contato com o mundo, mas ao mesmo tempo do desejo desse contato e da audácia para empreendê-lo. E tal paradoxo se desenvolve em outros aspectos da visão de mundo da personagem. O principal, acreditamos, consiste no fato de que são belos mas míopes ("elle portait, comme un homme, un lorgnon d'écaille" - p. 15); ou seja, a visão de beleza que implicam é deformada e deformante, fundamentada numa subjetividade demasiadamente romântica, na aparência das coisas e também nas "formes convenues", na predileção pelo clichê:

[...] l'essentiel, pour elle, gît dans l'apparence. Il suffit que 'le décor change' pour que sa perception de la réalité se modifie du tout au tout.

[...]

C'est par rapport à cette indiscutable prédisposition de l'héroïne à percevoir sur le mode vague qu'il faut comprendre son incapacité d'aller au-delà des apparences – fussent-elles trompeuses ou dérisoires.<sup>1</sup>

No desejo de uma realidade repleta de emoções, na revolta contra a ausência de significado em sua vida, Emma busca o exotismo nos acontecimentos e nas pessoas e, na impossibilidade de

---

<sup>1</sup> Girard, Marc. *La passion de Charles Bovary*, p. 64 e 73

obtê-lo, passa a conotar, com seu olhar, tudo aquilo que a cerca como uma ausência, uma carência:

Mais, se radicalisant et devenant pervers, cet exotisme finit par ne plus rendre désirable que ce qu'Emma ne possède pas, tout en dévalorisant tout ce qu'elle a. La haine de soi qui la travaille rend haïssable tout ce qui lui est associé et qu'elle contamine: sa maison comme son mari, ou plus tard son enfant ou ses amants. D'où, également, les folles dépenses dans lesquelles elle se lancera pour acquérir des choses qui perdront toute valeur dès qu'elles seront possédées par elle. Le bonheur s'anéantissant dès qu'il est obtenu, tout est toujours à refaire. Emma a raison de parler de supplice. Ce qu'elle endure est sisyphéen, hélas on n'est pas aux enfers mythologiques, mais en plein bocage normand, et tout héroïsme lui est par conséquent refusé.

Le bovarysme n'est pas une damnation, mais un travers banal. Et de cette banalité, de cette fondamentale absence de grandeur s'accroît la douleur de ce qui en souffre.<sup>1</sup>

É como se o olhar de Emma contaminasse, envenenasse e fizesse apodrecer, pela insatisfação, tudo aquilo que abarca. Ela busca a integridade nos homens, mas não fundamenta seu próprio comportamento em princípios morais; espera que Charles seja interessante e competente, mas não chega a desenvolver ela própria uma aptidão; procura a beleza no exterior, na paisagem, no outro, nos adornos e nos eventos, mas não cultiva em si mesma a dimensão estética:

L'idée centrale, c'est que l'essence du travail poétique – l'extraction du Beau – est approfondissement personnel. L'environnement n'est jamais poétique en lui-même – et c'est ce qu'Emma ne parvient pas à comprendre.<sup>2</sup>

A razão principal da incapacidade de Emma para obter satisfação estética é que esta requer certo distanciamento emocional do objeto observado. Ela, porém, envolve-se com tudo, tudo submete ao seu estado de espírito e ao seu modelo de ideal, calcado na convenção e na mentalidade burguesa provinciana.

<sup>1</sup> Ferraro, Thierry. *Étude de Madame Bovary*, p. 173-174

<sup>2</sup> Girard, Marc. *La passion de Charles Bovary*, p. 149

Ainda a respeito dos olhos de Emma, é feita outra descrição, desta vez mais minuciosa, logo após o episódio do casamento. Charles observa-os atentamente, de muito perto, percebendo a profundidade psicológica que deixam entrever, mas ignorando as implicações que isso tem em sua relação conjugal:

Vus de si près, ses yeux lui paraissaient agrandis, surtout quand elle ouvrait plusieurs fois de suite ses paupières en s'éveillant; noirs à l'ombre et bleu foncé au grand jour, ils avaient comme des couches de couleurs successives, et qui, plus épaisses dans le fond, allaient s'éclaircissant vers la surface de l'émail. Son oeil, à lui, se perdait dans ces profondeurs, et il s'y voyait en petit jusqu'aux épaules, avec le foulard qui le coiffait et le haut de sa chemise entr'ouvert. (p. 31)

A dimensão ampliada desses olhos, pela observação muito próxima durante o processo gradual do despertar, demonstra uma vontade ou necessidade de abarcar tudo aquilo que se encontra no seu raio de percepção. O fato de serem negros à sombra indica que o lado oculto dessa mulher é intenso e impenetrável; o fato de serem azuis escuros à luz do dia significa que podem vir a desanuviar-se sem no entanto perder a intensidade. Entre uma cor e outra, a ampla gama de tonalidades sucessivas indica a mutabilidade e a pluralidade de facetas que compõem a personalidade de Emma. E essa pluralidade também é sugerida pelo princípio estrutural de tais olhos, a *mise en abîme*. É como se houvesse várias Emmas, uma dentro da outra, num processo que se multiplica *ad infinitum*, à maneira de caixas chinesas.

Quanto à reação de Charles, é de completa absorção, como se sua personalidade se diluísse e se anulasse no abismo de emoções que esse olhar simboliza. Ele se vê pequeno **nos** olhos da mulher, mas ocorre que é mesmo visto como pequeno **aos** olhos dela. Do início até o fim do romance, Emma vivencia uma relação que a incomoda por parecer-lhe desigual: criatura mais refinada, elegante

e desenvolta que o marido, acaba por realçar, nele, a mediocridade e o desajeitamento já ridicularizados à exaustão no primeiro capítulo.

O modo como o narrador trabalha tal desigualdade consiste, principalmente, em reafirmá-la a todo instante através do contraponto em quadros variados. Um deles, por exemplo, mostra Emma a uma janela do andar superior da casa despedindo-se do marido em meio a um canteiro de flores, numa alusão romântica à princesa da torre que acena para o cavaleiro a seus pés. Acontece que, aqui, os princípios de suserania e vassalagem característicos desse tipo de relação apontam para um desequilíbrio na dicotomia "superioridade e inferioridade". Enquanto, na literatura romântica, o homem coloca-se aos pés da dama e aparenta submissão apenas para simbolizar o seu respeito e render-lhe homenagem, no romance de Flaubert tal submissão não é simbólica, mas de fato: o homem que é Charles não chega aos pés da mulher que é Emma. Mais ainda, o elemento masculino em Emma prevalece sobre o de Charles: "em seu caráter dominante, na rapidez com que, mal note um sintoma de fraqueza no varão, passa ela a assumir funções varonis e impõe àquele funções femininas."<sup>1</sup>

O conflito amoroso neste e na maior parte dos romances da segunda metade do século dezenove não mais é provocado apenas pelos obstáculos externos que o casal de heróis tem de enfrentar para atingir a felicidade, mas pela mescla de fatores individuais e sociais que impossibilitam tal felicidade. Em *Madame Bovary*, o estereótipo dos papéis masculino e feminino é colocado em causa, pré-anunciando os movimentos feministas que virão a ocorrer um século mais tarde. Também as consequências emocionais que a

---

<sup>1</sup> Llosa, Mario Vargas. *A Orgia Perpétua*, 1979, p. 111

inversão desses papéis é passível de suscitar fica patente no círculo vicioso que se fecha em torno da protagonista em conflito:

O heroísmo, a audácia, a prodigalidade, a liberdade são, aparentemente, prerrogativas masculinas; entretanto, Ema descobre que os varões que a cercam – Charles, Leão, Rodolfo – tornam-se afáveis, covardes, medíocres e escravos tão logo ela assume uma atitude "masculina" (a única que lhe permite romper a escravidão a que estão condenadas as de seu sexo na realidade fictícia). Assim não há solução.<sup>1</sup>

Voltando às primeiras descrições de Emma, deparamos, no segundo capítulo, com outro retrato abrangente em que predomina a focalização global à distância com características impressionistas:

[...] Elle était sur le seuil; elle alla chercher son ombrelle; elle l'ouvrit. L'ombrelle, de soie gorge-de-pigeon, que traversait le soleil, éclairait de reflets mobiles la peau blanche de sa figure. Elle souriait là-dessous à la chaleur tiède; et on entendait des gouttes d'eau, une à une, tomber sur la moire tendue. (p. 17)

Esta descrição parece antecipar uma figura que Monet virá a representar em famoso díptico<sup>2</sup>. O jogo de reflexos e a captura da luz sobre a fisionomia da moça, conferindo-lhe vida pela afirmação de mobilidade, remete à percepção da realidade em constante transformação, o que é próprio da arte posterior ao evento da fotografia. Ainda neste flagrante, a nitidez da figura cede lugar ao esfumaçamento causado pelo movimento, na tentativa de captar o real em seu constante vir-a-ser. Mais que um retrato bem delineado, o que se percebe aqui é uma atmosfera, uma sensação, uma impressão.

Além do alto grau de visualização desta cena, transmitem-se ao leitor a sensação de calor e o apelo auditivo, que, por sua vez, dão força à imagem.

---

<sup>1</sup> *Op. cit.*, p. 112

<sup>2</sup> Quadros intitulados: "Woman with umbrella turned to the right: Attempt at figure painting outdoors" e "Woman with umbrella turned to the left: Attempt at figure painting outdoors", 1886, Musée d'Orsay.

A repetição do sujeito nas primeiras frases – que narram os movimentos de Emma – e a pequena extensão destas remetem às técnicas de utilização de câmara lenta. Contrastam, com tais frases curtas, as posteriores, de ritmo modulado, que criam estilisticamente o ruído da chuva e a mobilidade fisionômica da heroína.

Essa mobilidade, como já dissemos, não é apenas fisionômica, faz também parte de seu caráter: no próximo quadro, à imagem da moça aparentemente doméstica, quieta e industriosa que costura bandagens, sobrepõe-se uma tendência quase antípoda, a da mulher ardente e sedutora. Sua ação, agora, consiste em oferecer uma bebida a Charles, "en riant", e beber com ele, num convite à embriaguez conjunta, espécie de apelo dionisíaco para a liberação das paixões. A sensualidade que parece dirigir-se ao licor tem na verdade como objeto o rapaz, que com certeza não é indiferente ao espetáculo:

[...] elle se renVersait pour boire; et la tête **en** arrière, les lèVres aVancées, le cou **tendu**, elle riait de ne rien sentir, **tandis** que le bout de sa **lang**ue, passant **entre** les **dents** fines, léchait à petits coups le **fond** du Verre. (p. 21)

Neste exemplo, a repetição enfática de vogais abertas [Σ] e fechadas [u] e de nasais (em negrito), assim como a profusão de vibrantes (sublinhadas) e lábio-dentais [v], [f], criam uma tensão que ainda é reforçada pelo ritmo lento e pela gradação apoiada no detalhamento sinedóquico e paralelístico de características físicas e ações ("la tête en arrière/les lèvres avancés/le cou tendu").

As mensagens corporais e verbais são muito claras, até mesmo para uma sensibilidade pouco desenvolvida como a de Charles: a projeção dos lábios, o ato de lambe o fundo do copo e a afirmação



de nada estar sentindo parecem traduzir um desafio a ele, um convite para que a faça sentir alguma coisa mais. Tal apelo também se manifesta, mais especificamente, em sua voz e seu olhar:

Et selon ce qu'elle disait, sa voix était **claire, aigüe**, ou se couvrait de **langueur** tout à coup, traînait des modulations qui finissaient presque en **murmures**, quand elle se parlait à elle-même – tantôt **joyeuse** ouvrant des yeux naïfs, puis les paupières à demi-closes, le regard noyé d'ennui, la pensée vagabondait. (p. 22)

A gama de modulações dessa voz cambiante é ampla, indo da agudeza ao murmúrio conforme a situação e o interlocutor. As expressões de circunstância assinaladas ("selon", "tout à coup", "quand") indicam mudanças constantes de estados de espírito. Ao longo do romance, suas variações incluirão a rispidez, o desfalecimento, a frieza, a súplica, a vivacidade, a languidez, a irritação, a estridência e o lamento, conforme o interlocutor e as emoções que estejam dominando a personagem.

Ainda no exemplo acima, o adjetivo "naïfs" contrasta com a atitude claramente convidativa já observada e aponta para o paradoxo (anteriormente expresso como "hardiesse candide") entre a ingenuidade proveniente da inexperiência e a ação abertamente sedutora, que traduz um impulso ardente.

O hábito do devaneio é indicado pelos olhos que se semicerram, não apenas neste momento, mas durante toda a narrativa (mais exatamente, às páginas 21, 49, 137, 142, 148, 150, 152, 185, 219, 239, 248), nos vários momentos em que "la pensée vagabondait". A respeito desta expressão, aliás, interessa observar o tipo de verbo utilizado: não se trata de reflexão, como no caso de Tess, nem de cálculo como no de Capitu, mas de uma ausência de enfoque na maneira de pensar. Emma tem sonhos, ambições, desejos, mas falta-lhe uma vontade dirigida pela racionalidade para

um objetivo definido. Ela se deixa levar pelas sensações, pelo instinto, pelo impulso e pela paixão, sem submeter tais emoções a um crivo crítico ou a algum princípio de conveniência.

Olhos semicerrados simbolizam uma atitude de distanciamento voluntário da realidade, uma negação de enxergar o mundo tal como é e a opção por reter, dele, uma imagem mental idealizada. É essa dificuldade de ver as coisas e pessoas por uma perspectiva crítica, essa miopia intelectual e emocional, aliada ao tédio que sente com o tipo de existência levado até então, que leva Emma a casar-se com o primeiro que chega. Esse casamento "no ar", como o de Luísa, é sutilmente ironizado pelo narrador através de uma comparação bastante *kitsch*:

Mais l'anxiété d'un état nouveau, ou peut-être l'irritation causée par la présence de cet homme, avait suffi à lui faire croire qu'elle possédait enfin cette passion merveilleuse qui jusqu'alors s'était tenue **comme un grand oiseau au plumage rose planant dans la splendeur des ciels poétiques**; – et elle ne pouvait s'imaginer à présent que ce calme où elle vivait fût le bonheur qu'elle avait rêvé. (p. 37)<sup>1</sup>

Quanto aos motivos de Charles para casar-se com Emma, embora não muito claros para ele próprio, também são sutilmente insinuados: primeiramente, quando consideramos o critério de seleção que fora estabelecido por sua mãe para o casamento anterior, baseado no dote de "douze cents livres de rente"; mas, principalmente através da frase em discurso indireto livre: "le père Rouault était bien riche, et elle!... si belle!" (p. 22). Reflexão da personagem ou conjectura do narrador? O resultado, de qualquer modo, consiste em ironia. Na mistura de vozes, trama-se o artifício narrativo: explicita-se uma vaga tendência da qual Charles não é

---

<sup>1</sup> Observe-se, neste exemplo, um dos raros momentos de intromissão do narrador, que assume plena onisciência na prolepse.

consciente, mas que é muito bem definida posteriormente pelo narrador na antítese "hypocrysie naïve": a conveniência parece existir, mas o rapaz não é suficientemente racional ou interesseiro para verificá-la.

Na verdade, a esperada riqueza dos Rouaults acaba por revelar-se um engodo, tanto como a de Heloïse (embora Charles ainda acabe por herdar-lhe a casa). Mas a beleza de Emma, esta é um ativo que o encanta e o encantará sempre, e que constitui, pelo menos em parte, uma das razões do seu destrutivo comodismo conjugal, como bem aponta Vargas Llosa:

O desânimo, o desassossego que, pouco a pouco, convertem Emma em uma adúltera são conseqüência de sua frustração matrimonial, e esta frustração é principalmente erótica. O temperamento ardente de Emma não tem um companheiro à altura no oficial de saúde, e essas insuficientes noites de amor precipitam a queda. Em troca, acontece o contrário a Charles. Essa mulher bela e refinada o satisfaz de tal modo, a ele que aspira a tão pouco nesse campo (sai dos braços ossudos de Heloísa, velhota cujos pés gelados lhe davam calafrios ao entrar na cama) que, paradoxalmente, anula nele toda inquietação, toda ambição: tem tudo, para que quer mais? Sua felicidade sexual explica em boa parte sua cegueira, seu conformismo, sua pertinaz mediocridade.<sup>1</sup>

Assim, enquanto Charles gradativamente descobre as qualidades de Emma (que vão sendo descritas e narradas com minúcia, traçando um perfil de dona de casa excelente e extravagante em seus cuidados), enquanto ele se apaixona pela esposa e se compraz na convivência com ela, esta se decepciona com os carinhos do marido, que se lhe afiguram como "une habitude parmi les autres, et comme un dessert prévu d'avance, après la monotonie du dîner" (p. 41). Tendo como parâmetro apenas aquele ideal de amor romanesco ansiado por sua natureza exaltada e sentimental, ela não o reconhece em seu casamento sem encanto

---

<sup>1</sup> Llosa, Mario Vargas. *A Orgia Perpétua*, p. 24.

nem aventura, e acaba por entrar em conflito diante da relação insípida que é obrigada a vivenciar. A profusão de anseios experimentados pela protagonista passa a contrastar cada vez mais com a desconfortável e indesejável placidez doméstica. Os momentos em companhia do marido vão-se tornando cada vez mais desagradáveis, tensos, carregados do mais absoluto desespero:

No discuten, no se nota ningún género de conflicto palpable. Emma está desesperada por completo, pero esta desesperación no ha sido causada por una catástrofe determinada cualquiera, no existe nada concreto que ella haya perdido o que desee. Desde luego que le bailan muchos deseos, pero son completamente vagos: elegancia, amor, una vida llena de alternativas. Una desesperación tan vaga puede haber existido siempre, pero antes no se pensó en tomarla seriamente como tema de una obra literaria.

[...]

No ocurre nada, pero esta nada se ha convertido en algo pesado, agobiante, amenazador. Ya hemos visto como [Flaubert] consigue este efecto: ordena en el lenguaje las confusas impresiones de desazón que asaltan a Emma a la vista de la habitación, de la comida, del hombre, hasta darles una densa univocidad de sentido.<sup>1</sup>

Dizer que nada ocorre é detectar o cerne do conflito: a esse nada, contrapõe-se um universo de expectativas originadas por forte impulso de vida e dirigidas para um ideal de homem forjado nos romances de Scott, capaz de "exceller en des activités multiples, vous initier aux énergies de la passion, aux raffinements de la vie, à tous les mystères" (p. 39). Em contraste com essa imagem, Charles destaca-se:

Mais il n'enseignait rien, celui-là, ne savait rien, ne souhaitait rien. Il la croyait heureuse; et elle lui en voulait de ce calme si bien assis, de cette pesanteur sereine, du bonheur même qu'elle lui donnait". (p. 39)

O destaque, aqui, é voltado para a incompetência, expressa pela adjunção (repetição enfática de "rien", paralelismo sintático,

---

<sup>1</sup> Auerbach, Erich. *Mimesis: la realidad en la literatura*, 1950, p. 460.

gradações) e pelo pronome "celui-là", que reflete, no discurso indireto livre, tanto a ironia do narrador como a raiva de Emma, além, certamente, do desprezo de ambos.

O temperamento de Charles, ao invés de aventureiro, é bonachão; suas habilidades revelam mediocridade e não excelência; em lugar de passional, é tão acomodado quanto pode ser um burguês bem casado; e, no que concerne o seu grau de sensibilidade e refinamento, nada mais eloquente que as imagens sarcásticas, algumas de gosto naturalista, utilizadas pelo narrador para caracterizá-lo, em que a ironia se transforma em sarcasmo:

[...] il accomplissait sa petite tâche quotidienne **à la manière d'un cheval de manège**, qui tourne en place les yeux bandés, ignorant de la besogne qu'il broie. (p. 9)

[...] le coeur plein des félicités de la nuit, l'esprit tranquille, la chair contente, **il s'en allait ruminant son bonheur, comme ceux qui mâchent encore, après le dîner, le goût des truffes qu'ils digèrent** (p. 32)

La conversation de Charles était **platte comme un trottoir de rue** [...] (p. 38)

Em seu íntimo, esse homem simplório e pouco refinado alimenta um amor intenso e fiel pela esposa ("il aimait infiniment sa femme", p. 41), que acaba por transmutar-se do puro desejo físico em adoração alucinada no fim da trama, depois que ela morre. Tal sentimento manifesta-se constantemente em tentativas de aproximação e gestos de carinho – que resultam inúteis – e tem por base a visão estetizada, mágica e idealizada da mulher. A atmosfera que ele sente existir em torno dela "[...] était comme une poussière d'or qui sablait tout du long le petit sentier de sa vie" (p. 57). Incapaz porém de traduzir seus sentimentos numa linguagem que Emma reconheça e a que responda amorosamente (isto é, a

linguagem clichê do Romantismo), Charles se lhe aparenta um caso perdido:

Quand elle eut ainsi un peu battu le briquet sur son coeur sans en faire jaillir une étincelle, **incapable, du reste, de comprendre ce qu'elle n'éprouvait pas, comme de croire à tout ce qui ne se manifestait point par des formes convenues**, elle se persuada sans peine que la passion de Charles n'avait plus rien d'exorbitant." (p. 41).

Como resultado dessa ausência de romance em sua vida, Emma passa a cultivar emoções antípodas às suas expectativas que, por falta de canalização apropriada, começam a comprometer-lhe o equilíbrio: ódio, desprezo, frieza, repugnância, vergonha e decepção não se manifestam claramente para o marido, que interpreta sua intangibilidade como reserva e distinção de maneiras.

E o sofrimento que Emma experimenta ao conviver com criatura tão distante de seus ideais acentua-se ainda por não ser exteriorizado no diálogo. A angústia existencial torna-se ainda mais densa por sua impossibilidade de formulá-la:

Peut-être aurait-elle souhaité faire à quelqu'un la confidence de toutes ces choses. **Mais comment dire un insaisissable malaise, qui change d'aspect comme les nuées, qui tourbillonne comme le vent?** Les mots lui manquaient donc, l'occasion, la hardiesse. (p. 38)

Neste trecho, fica evidente o grau de onisciência do narrador, apesar do disfarce ("peut-être"): ele certamente conhece e transmite ao leitor aquilo que a própria Emma não teria recursos para exprimir. Embora dito "insaisissable", o tumulto interior da personagem é explicitamente enunciado nas comparações paralelas, na gradação e na própria pergunta retórica que revela ao mesmo tempo o sentimento e a dificuldade de dizê-lo. Através de recursos retóricos, atinge-se o inatingível, diz-se o indizível, sem que, no entanto, se perca o traço semântico da impossibilidade.

É sintomático o fato de quase não haver, em todo o livro, diálogo direto entre Emma e Charles (até a página 46, há apenas dois). Quando ocorre, gira em torno de superficialidades. Durante toda a narrativa, a dramatização permanece escassa, sintoma da incomunicabilidade e da ausência de intimidade e de afetividade entre os dois. O silêncio é que torna gritante o contraste entre as expectativas de uma e a inconsciência que tem o outro dessas expectativas. E a solidão compartilhada em nada alivia o conflito, só faz agravá-lo:

[...] el hombre no sospecha nada de la situación interna de ella; hay tan poco de común entre ellos, que jamás se produce una disputa, un cambio de impresiones, un conflicto abierto. Cada uno se halla tan ensimismado en su mundo propio, ella en la desesperación y en los deseos nebulosos, él en su cerrazón de provinciano, que los dos son solitarios; no tienen nada en común, ni tampoco nada propio por lo que merecería arrostrar la soledad.<sup>1</sup>

Desejosa de uma vida "enfeitada" e romanceada, Emma nada encontra no casamento, a não ser monotonia e mesmice, expressas em marcações de uma duração muito lenta e em imagens como: "éternel jardin avec la route poudreuse"; "toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette, et à la fumé du bouilli, il montait du fond de son âme comme d'autres bouffées d'affadissement" (p. 60). A narração lentíssima, mesclada à descrição minuciosa, a enumeração de verbos que detalham ações rotineiras à maneira do "nouveau roman" e os advérbios que indicam reiteração ("tous les jours à la même heure"; "soir et matin"; "la série des mêmes journées") criam essa imagem de uma vida insuportavelmente contemplativa.

Acontece que Madame Bovary, sujeita a essas condições que propiciam reflexão, não procura compreender a essência das coisas:

---

<sup>1</sup> *Op. cit.*, p. 460.

seu pensamento não tem método, mas consiste numa divagação desorientada que gira em torno, não de um ideal como geralmente se afirma, mas de suas "convoitises", e que é marcada pela imprecisão, como comprovam os verbos no subjuntivo, as perguntas retóricas, as formas dubitativas. Emma não confere à observação do real uma dimensão crítica, filosófica, religiosa ou artística, o que a caracteriza, no dizer de Marc Girard, como "l'inéducable".

O tédio que experimenta traduz-se em inúmeras ações sem objetivo, mecânicas e inúteis, como remexer a grama com a ponta da sombrinha ou fazer marcas na toalha com a ponta da faca (p. 15, 31, 50, 90, 112, 198, 243, 259, 268). Assim como Luísa, também vai muito à janela (p. 15, 31, 50, 90, 112, 118, 243, 259, 268), atitude que vale um comentário do narrador: "elle s'y mettait souvent: la fenêtre, en province, remplace les théâtres et la promenade".

Encolhida num ambiente estreito, sem possibilidade de desenvolvimento, Emma vê a felicidade como um fator externo a ela, como atributo de outro lugar. Como dizem Bourneuf e Ouellet,

[...] o romance desenrola-se sobre dois planos espaciais que correspondem a dois planos psicológicos, a "realidade" dum canto de província e o "sonho" de países longínquos. O drama para Emma vem de que ela não pode viver simultaneamente nesses dois planos, resolvendo-se a sua coexistência num conflito de que não poderá sair senão pela morte.

[...]

Todo o livro é construído sobre essa dupla oposição, espacial e temporal, do aqui-agora e do alhures-futuro.<sup>1</sup>

No "aqui-agora" – isto é, a Tostes do século XIX –, fica evidente a inadequação de Emma. Sua personalidade revela-se pouco a pouco no contexto dos "moeurs de province", quer no âmbito familiar, quer no da coletividade, através de pequenas

---

<sup>1</sup> O *Universo do Romance*, p. 138 e 180.



atitudes que lhe revelam o caráter em oposição ao de seus conterrâneos comuns. O desprezo pela mesquinhez burguesa e pela pequenez provinciana da sogra, o despotismo ríspido para com a criada preguiçosa, a tolerância irônica às investidas do sogro, o silêncio discreto em face das insinuações maliciosas dos convivas de seu casamento à noite de núpcias, a admiração desmesurada pela vida aristocrática – tudo isso realça o distanciamento de Emma do ambiente em que vive. Note-se que ela não tem amigos nem amigas, ao contrário de nossas outras heroínas. Segundo Thierry Ferraro, trata-se de "une jeune fille a-sociale":

Jamais elle ne trouvera sa place: indiscipliné au couvent, trop bien élevée pour la ferme des Bertaux, trop exaltée pour vivre autre chose que la naissance d'un amour, épouse modèle puis infidèle, mauvaise mère prise de remords ou chrétienne insatisfaite, elle ne parviendra jamais à trouver un point d'équilibre qui tienne compte des exigences de la société dans laquelle elle vit.<sup>1</sup>

Por causa dessa inadequação, as mudanças de lugar, num romance quase "imóvel" como é *Madame Bovary*, são ao mesmo tempo simbólicas e estruturalmente importantes. Simbólicas porque abrem, à personagem, a possibilidade de realização do sonho impossível e da paixão. Estruturalmente importantes porque, no dizer de Bourneuf e Ouellet, constituem pontos de mudança da intriga, da composição e da curva dramática da narrativa. Diante das insatisfações da personagem com o espaço em que vive, os deslocamentos acabam por ter implicações afetivas e acarretam modificações no seu perfil.

O primeiro de tais deslocamentos leva Emma ao lugar desejado – o castelo do marquês de Vaubyessard. Todo o evento do baile que ali ocorre é descrito pela perspectiva da protagonista e das

---

<sup>1</sup> Ferraro, Thierry. *Étude de Madame Bovary*, p. 40-41

sensações que experimenta. Misturam-se, na descrição do espaço, coisas e pessoas num embaralhamento visual – miopia – que novamente remete às técnicas impressionistas para transmitir a ideia de um mundo dinâmico, abundante de estímulos à percepção.

A sofisticação de ambientes, enfeites, vestuário, alimentos, ideias discutidas no castelo, tudo isso contrasta com o cenário sempre igual e a realidade limitada da vida provinciana comum, e provoca, em Emma, um efeito de atordoamento e de euforia que se manifesta no discurso através do ritmo acelerado da narração, dos verbos de ação, da enumeração caótica de objetos e da abundância de sinestésias. Há, nessa descrição, um apelo a todos os sentidos – a visão, a audição, o olfato, o gosto e o tato de Emma (e, por que não, do leitor?) são exacerbados pela riqueza do ambiente (e das técnicas descritivas). As sensações da personagem, há tanto tempo amortecidas por falta de estímulo, manifestam-se em impulso apaixonado que se dirige para o "Visconde" que com ela dança e que lhe parece encarnar o ideal masculino tantas vezes sonhado.

Esse episódio funciona na trama como uma história de Cinderela às avessas: Emma possui os recursos materiais para poder participar do baile – as vestimentas, a carruagem –, mas não o elemento que a faça pertencer definitivamente ao mundo nele representado, a nobreza. Ela não é encontrada nem resgatada de sua realidade insuficiente por um *deus ex machina*, um cavalheiro romântico em busca de um ideal feminino. Ao contrário, o acaso parece estar exigindo dela que assuma o papel ativo – até então atribuído pela cultura ao elemento masculino – de buscar o par que lhe convenha: nessa história, não é ela quem perde o sapatinho de cristal, mas, ironicamente, é o Visconde quem perde a charuteira. Emma encontra esse objeto, continente vazio de um elemento

tipicamente masculino (o charuto), assim como o sapatinho da história era o continente do feminino. Sua busca, a partir de então, volta-se para esse "masculino" supostamente capaz de preenchê-la. Não o faz, porém, de maneira objetiva, mas inconscientemente, projetando, em cada homem que vem a conhecer, uma imagem anímica de cavalheirismo aristocrático, de heroicidade nobre que jamais vem a encontrar.

Como consequência da efêmera realização dos potenciais de vida sempre imaginados, simbolizados pelo baile, Emma vê intensificada sua insatisfação com o casamento e entra em profunda crise emocional:

Son voyage à la Vaubyessard avait fait un trou dans sa vie, à la manière de ces grandes crevasses qu'un orage, en une seule nuit, creuse quelquefois dans les montagnes. (p. 53)

Observe-se, ainda aqui, o uso da comparação explícita para a formação da imagem; as expressões "grande crevasse", "orage" e "montagne" conferem uma dimensão grandiosa aos sentimentos de Emma, à sua turbulência interior que, embora encontre analogia com os elementos da Natureza, cada vez mais contrasta com o ambiente social.

A discrepância entre a alma agitada da personagem e a realidade insípida que vive acaba por gerar-lhe tamanha tensão no espírito que seu comportamento se torna cada vez mais paradoxal: tem atitudes incoerentes e caprichosas, muda rapidamente de humor, demonstra gostos excêntricos e atitudes contraditórias, desafia ironicamente a opinião comum, rebela-se contra a moral vigente:

D'ailleurs, **elle ne cachait plus son mépris pour rien, ni pour personne**; et elle se mettait quelquefois à exprimer des opinions

singulières, **blâmant ce que l'on approuvait, et approuvant des choses perverses ou immorales [...]** (p. 62-63)

A evolução desse comportamento, em tudo excessivo, é como sempre descrita através de toques sucessivos que vão formando, aos poucos, um quadro clínico alarmante. A impossibilidade de canalizar a paixão para um objeto e de manifestá-la verbalmente acaba provocando somatizações também elas paradoxais ("Elle pâlassait et avait des battements de coeur" - p. 63). Alternando entre a exaltação e o torpor, a depressão e a irritabilidade, Emma passa por tão turbulenta bipolaridade que faz Charles tomar a decisão de mudar-se para Yonville-l'Abbaye. Quando percebe essa disposição do marido, Emma tenta agravar ainda mais seu quadro clínico e, para isso, ingere vinagre, numa atitude manipuladora e autodestrutiva que já prefigura o suicídio final.

O deslocamento para Yonville inicia a segunda parte do livro, caracterizada por maior agilidade discursiva, presença mais acentuada do diálogo direto, descrição mais dinâmica, maior número de eventos e de personagens que estabelecem relações com a heroína.

A mudança, no entanto, não acarreta a realização de maiores possibilidades de desenvolvimento para Emma: o local não é menos provinciano que o anterior, e a rua curta onde ela mora, que conduz ao cemitério, simboliza a vida sem perspectiva cuja única saída desemboca na morte. Antes, porém, de ali chegar, a protagonista ainda tem a oportunidade de vivenciar, em seu trajeto, mais algumas de suas variadas facetas, dentre elas a de mãe e de amante.

Emma chega grávida à cidade e dá à luz uma menina, que denomina Berthe em função de uma reminiscência de la Vaubyessard. Seu instinto maternal, no entanto, revela-se tão

antitético quanto se pode esperar de uma mulher que, por vezes, recusa a feminilidade, não apenas em sua toalete ("elle portait, comme un homme, un lorgnon d'écaille"; "la taille serrée dans un gilet, comme un homme") mas também em sua atitude perante o mundo. Emma projeta, na criança concebida, as expectativas frustradas de sua existência: quer ter um menino como "revanche" pela falta de liberdade imposta à sua condição de mulher.

Un homme, au moins, est libre; il peut parcourir les passions et les pays, traverser les obstacles, mordre aux bonheurs les plus lointains (p. 83).

Na impossibilidade de "parcourir les passions et les pays" – ou seja, de vivenciar seus impulsos interiores e conhecer o mundo exterior (ambas as ideias fundidas como objetos do verbo "percorrer" num desvio semântico), Emma experimenta um sentimento de impotência, de castração mesmo, como se tivesse nascido desprovida da única característica capaz de lhe trazer a felicidade: a masculinidade que, a seu ver, implica o direito natural à liberdade. Sua concepção de mulher é a de um ser que não tem controle sobre o próprio destino, que se encontra preso ao conflito ditado pelas exigências das variações hormonais e pelas restrições que a sociedade impõe a tais exigências – tudo isso sempre expresso em paradoxo e em comparações com elementos da realidade cotidiana:

Mais une femme est empêchée continuellement. Inerte et flexible à la fois, elle a contre elle les molleses de la chair avec les dépendances de la loi. Sa volonté, comme le voile de son chapeau retenu par un cordon, palpite à tous les vents; il y a toujours quelque désir qui entraîne, quelque convenance qui retient. (83)

Por isso, sua reação ao nascimento da filha é voltar a cabeça e desmaiar; por isso, seu comportamento para com a menina será

sempre um misto de desesperada ternura revelada em carinhos exagerados e de rejeição, manifestada em gestos brutais e frios. Por isso também sua atitude para com os amantes será marcada ao mesmo tempo por toda a sensualidade feminina de que é capaz e pela iniciativa (na época vista como) masculina que ela acredita faltar-lhes.

A paixão de Emma vai tomando feições diferentes conforme o tipo de contato que estabelece com os outros. Sua insatisfação, por exemplo, é realçada pelo contraste na simples denominação de sua criada, Félicité. Embora jamais haja maior intimidade entre as jovens do que aquela estabelecida pelos desabafos de Emma, a mera presença de Félicité ao seu lado constitui um elemento de contraponto. Esse é um típico exemplo da força retórica que acaba por concentrar-se num texto onde o dado da realidade é mais nomeado que comentado e julgado.

Com L'Homais, a relação ocorre por semelhança e contraste, ao mesmo tempo: tanto ele como Emma são voltados para as conveniências e evidenciam o risco de uma cultura puramente livresca, não sedimentada pela vivência e pelo raciocínio crítico. Ocorre porém que, enquanto Emma é incapaz de exteriorizar esse (parco) conhecimento-clichê em palavras, Homais não as poupa a quem quiser ouvi-lo: a paixão pela verborragia técnica sem substância, a preferência pelo latim e pelo anglicismo, a utilização de termos raros que ninguém conhece colocam-no também, em certa medida, em situação de incomunicabilidade. Mas o ridículo de seu discurso esvaziado de sentido e a revelação de sua mediocridade contrastam com os frequentes silêncios de Emma, que lhe resguardam o mistério e, de certa maneira, a distinção. Mesmo

sendo mais distinta, porém, é ela quem sucumbe à inadaptação social e é ele quem fecha o romance com seu triunfo.

No contato com Lheureux, evidenciam-se a paixão de Emma pelos objetos e a confusão que ela estabelece entre "les sensualités du luxe et les joies du coeur". Enquanto o agiota visa o benefício material em suas negociações, ela submete o orçamento ao sonho: procura amenizar suas frustrações com toaletes e enfeites, intensificar os encontros amorosos com mimos e oferendas, idealizar a maternidade com a compra de berço e enxoval luxuosos (dos quais afinal é obrigada a desistir – e, com eles, do afeto maternal) e criar o sentimento religioso com um relicário de esmeraldas (sentimento esse que também acaba por abandonar, na impossibilidade de comprá-lo).

Perdulária, desperdiçada, inconsequente e inescrupulosa em utilizar o dinheiro do marido, Emma acaba por levá-lo à falência. Diante de sérias dificuldades econômicas, perde a distinção e o orgulho: vende coisas velhas, pede empréstimo à criada, cobra os clientes de Charles sem que ele saiba, retira-lhe dinheiro sem que ele perceba e quase chega a prostituir-se.

Retoricamente, essa paixão da protagonista pelos objetos manifesta-se no texto: pela enumeração exagerada e caótica; pelo tratamento sensual que lhes é conferido na descrição sinestésica (exploração das sensações táteis, visuais, olfativas, gustativas, auditivas); pelo estabelecimento, no discurso, de uma identidade entre o que é a personagem e aquilo que ela possui ("à ne savoir même d'où venait cette odeur, ou si ce n'était pas sa peau qui parfumait sa chemise" - p. 57); pela regência que coloca no mesmo nível os objetos e atributos psicológicos ("l'émulation de son âme et les dentelles de sa jupe"). A compreensão de Emma passa

necessariamente pela análise diegética das coisas que a cercam. Constituem elas indícios de atributos da personagem, a serem inferidos com base na quantidade, qualidade e espécie.

É, porém, em relação aos amantes, Rodolphe e Léon, que o retrato de Madame Bovary atinge o máximo de beleza e intensidade. A relação que estabelece com os dois é baseada na similaridade, não só deles para com ela, mas dos dois homens entre si. De algum modo, ambos refletem a imagem ideal que ela se formulara com base nos romances lidos e no ligeiro contato estabelecido com o "Visconde" em *la Vaubyessard*. Acontece, porém, que tal reflexo mostra-se distorcido: na imaginação de Emma, o "Visconde" está associado ao estereótipo do herói, do ser diferente do comum das gentes, enquanto Léon e Rodolphe pautam seu comportamento pelo código da burguesia e revelam-se pequenos e mesquinhos, incapazes de qualquer gesto de grandeza. Com ambos, em algum momento, Emma tem a impressão de reviver a monotonia do casamento:

Les amants d'Emma Bovary lui ressemblent et se ressemblent: ils préfèrent le désir et l'amour qu'ils éprouvent à la personne qui leur en inspire. Ce sont des bourgeois romantiques. Sourdes ou violentes, leurs passions sont provinciales, c'est-à-dire finalement sages et soucieuses de sauvegarder l'environnement social qui les protège d'un heroïsme auquel ils ne prétendent pas sérieusement. Comme Charles, ils ne feront, tour à tour, que renvoyer Emma à sa propre médiocrité, qui n'est jamais que le reflet de la leur, et à son oppressante absence de destin.<sup>1</sup>

O que importa é que tais relacionamentos acabam por revelar novas facetas do caráter da heroína, ou levar a extremos características antes apenas indiciadas.

A relação com Léon passa por três fases – platonismo, paixão física e decadência – durante as quais Emma se transmuta física,

---

<sup>1</sup> Ferraro, Thierry. *Étude de Madame Bovary*, p. 67



emocional e moralmente. Assim que ambos se conhecem, são tomados por "une sympathie commune", baseada na ânsia de mudanças, no gosto pela leitura e ironizada na formulação de diálogos diretos repletos de lugares-comuns. Logo essa simpatia se transforma em forte atração, expressa no discurso pela adjunção – comparações, paralelismos, enumerações gradativas (sublinhadas abaixo) e pelo uso de um léxico relativo às emoções (negrito nosso):

[...] ils **sentaient** une même **langueur** les envahir tous les deux; c'était comme un **murmure de l'âme**, profond, continu, qui dominait celui des voix. (p. 89)

Acontece que o ato amoroso é proibido e, à sua supressão, corresponde a supressão da fala: impossibilitada de realizar a paixão que experimenta, Emma impõe, a Léon, um silêncio que o perturba e desconcerta, e assume uma postura distanciada que o intimida. Longe de querer afastá-lo com tal reação, a jovem procura seduzi-lo, representando o papel romântico da mulher inatingível, e provocar, nele, o impulso heróico da conquista. Para isso, passa a emitir sinais de virtude, acentuando sua faceta doméstica de esposa dedicada, mãe zelosa e mulher religiosa:

[...] ses discours, ses manières, tout changea; on la vit prendre à coeur son ménage, retourner à l'église régulièrement et tenir sa servante avec plus de sévérité.  
Elle retira Berthe de nourrice. [...] (p. 99)

O efeito obtido, porém, é oposto ao esperado: embora romântico, Léon aceita o estereótipo e mantém-se distante de Emma, para melhor poder idealizá-la ("[...] et elle alla, dans son coeur, montant toujours et s'en détachant à la manière magnifique d'une apothéose qui s'envole" - p. 100).

Presa ao jogo romântico, Emma passa por uma das mais explícitas metamorfoses da trama: exteriormente, busca encarnar

um ideal de bondade e perfeição, e suas características físicas se depuram para corresponder a ele. Vale observar, no exemplo abaixo, como o impacto dessa transformação se faz sempre pela adjunção (paralelismo de construção, repetição, gradação), pela pergunta retórica carregada de ironia, delatando a artificialidade de sua devoção religiosa), pela comparação e pela recorrência de sons ([s], [wa]):

Emma maigrit,  
ses joues pâlirent,  
sa figure s'allongea.  
Avec ses bandeaux noirs,  
son nez droit,  
sa démarche d'oiseau,  
et toujours silencieuse maintenant,  
ne semblait-elle pas traverser l'existence en y touchant à peine,  
et porter au front la vague empreinte de  
quelque prédestination sublime?  
Elle était si triste et si calme,  
si douce à la fois et si réservée,  
que l'on se sentait près d'elle pris par un charme glacial,  
comme l'on frissonne dans les églises sous le parfum des fleurs mêlé  
au froid des marbres.  
[...]  
Les bourgeois admiraient son économie,  
les clients sa politesse,  
les pauvres sa charité (p. 100)

Se a imagem exterior é de serenidade, outro retrato revela a tensão provocada pela repressão das verdadeiras paixões: "elle était pleine de convoitises, de rage, de haine. Cette robe aux plis droits cachait un coeur bouleversé, et ces lèvres si pudiques n'en racontaient pas la tourmente (p. 100)."

A paixão reprimida tem um efeito destrutivo – mais uma crise emocional explode, no texto, em antíteses e paradoxos que se desenvolvem em vários parágrafos:

Mais plus Emma s'apercevait de son amour, plus elle le refoulait, afin qu'il ne parût pas, et pour le diminuer (p. 101).

La **médiocrité domestique** la poussait à des **fantaisies luxueuses**, la **tendresse matrimoniale** en des **désirs adultères**. (p. 101)

[...] et Emma vaguement s'ébahissait à ce **calme** des choses, tandis qu'il y avait en elle-même tant de **bouleversements** (p. 107)

[...] chaque effort pour **l'amoindrir** [la haine nombreuse qui résultait de ses ennuis] ne servait qu'à **l'augmenter** (p. 101)

A partida de Léon, em parte causada pela decepção amorosa, só faz exasperar a protagonista, de início. A lenta manutenção e a posterior extinção desse laço são narradas em dois parágrafos, nos quais a comparação se aprofunda em metáfora e se estende em rede, passando pela ironia e fechando-se em círculo. Nenhum trecho do livro reúne tão bem as características adjuntivas do estilo de Flaubert, nenhum tem tanto impacto imagético :

Dès lors,	ce souvenir de Léon <u>le centre de son ennui</u> ; il <b>pétillait</b> un <b>feu</b> des voyageurs abandonné	fut comme  plus fort que, dans un <b>steppe de Russie</b> , sur la <b>neige</b> .
Elle se précipitait vers lui,		(pron. pes. + verbo pron. + prep.)
Elle se blottissait contre,		(pron. pes. + verbo pron. + prep.)
Elle remuait délicatement ce <b>foyer</b> près de s'éteindre,		
elle allait cherchant tout autour d'elle ce qui pouvait l'aviver davantage;		
et les réminiscences les plus lointaines		(substantivo + adj. superlativo)
comme les plus immédiates occasions,		(adj. superlativo + substantivo)
ce qu'elle éprouvait		(pron. relativo + oração adjetiva)
avec ce qu'elle imaginait,		(pron. relativo + oração adjetiva)
ses envies de volupté qui se dispersaient,		(pos. + subst. + prep. + subst. + or. adj.)
ses projets de bonheur qui craquaient au vent,		(pos. + subst. + prep. + subst. + or. adj.)
comme des branchages morts,		
sa vertu stérile,		(pos. + subst. + adj.)
ses espérances tombées,		(pos. + subst. + adj.)
la litière domestique,		(pos. + subst. + adj.)
Elle ramassait tout,		
Elle prenait tout,		
Et faisait servir tout à <b>rechauffer</b> <u>sa tristesse</u> .		

  

Cependant, soit que ou que	les <b>flames</b> la provision d'elle meme l'entassement	s'apaisèrent, s'épuisât, fût trop considerable.
----------------------------------	--	---

L'amour peu à peu		s' éteignit par	l'absence,
Le regret		s'étouffa sur	l'habitude
Et cette lueur <b>d'incendie</b> qui empourprait		se couvrit de	son ciel pâle
		et s'effaça par degrés.	plus d'ombre
Dans l'assoupissement de sa conscience,			
elle prit même			
	les répugnances du mari	(art. + subst. + prep. + art. + subst.)	
pour	des aspirations vers l'amant	(prep. + art. + subst. + prep. + art. + subst.)	
	les <b>brulûres</b> de la haine	(art. + subst. + prep. + art. + subst.)	
pour	des <b>réchauffements</b> de la tendresse;	(prep. + art. + subst. + prep. + art. + subst.)	
mais, comme	l'ouragan soufflait toujours,	(2 conj. + art. + subst. + verbo + adv.)	
et que	la passion se consuma jusqu'au <b>cendres</b>	(2 conj. + art. + subst. + verbo + adv.)	
et qu'	aucun secours ne vint,	(2 conj. + adj. ind. + subst. + verbo)	
et qu'	aucun soleil ne parut	(2 conj. + adj. ind. + subst. + verbo)	
il fut de tous cotés nuit complète,			
et elle demeura perdue dans un <b>froid</b> horrible qui la traversait.			

Nesse discurso, a tentativa desesperada e um tanto masoquista de Emma para manter sua emoção não é simplesmente mencionada, mas detalhadamente construída por meio de um processo retórico repetitivo e enfático que cria suas sensações através da antítese sinestésica calor/frio. Esta, por sua vez, relaciona-se com a dicotomia paixão/hábito.

O processo de desenvolvimento da rede metafórica é importante, não apenas por revelar as características básicas do estilo de Flaubert, mas também por elucidar o modo de caracterização de Emma e o funcionamento dos seus mecanismos emocionais. Por um processo de isomorfismo entre personagem e linguagem, ela é o processo que a institui: repetitiva, mas em constante mutação através dessa própria repetição paradoxal, compulsiva, simbólica.

Através da anaforização, primeiramente, expande-se o núcleo da metáfora que trata da paixão, o vocábulo **fogueira**:

ce souvenir de Léon = centre de son ennui
un feu
ce foyer

sa tristesse  
 les flammes  
 l'amour  
 le regret  
 cette lueur d'incendie  
 aspirations vers l'amant  
 réchauffements de la tendresse  
 la passion

A essa rede metafórica liga-se outra, construída a partir da ideia de **reaquecer**, que, por sua vez, também virá a expandir-se.

**elle** se précipitait vers  
**elle** se blottissait contre  
**elle** remuait délicatement  
**elle** allait cherchant tout autour d'**elle**  
 aviver  
**elle** ramassait  
 prenait  
 rechauffer

Cabe observar que, aqui, o processo reiterativo não é apenas semanticamente indiciado ("remuer") mas também gramaticalmente construído pelo paralelismo dos verbos, pelo insistente uso do imperfeito de reiteração, pela repetição insistente do pronome "elle". Tudo isso é enfatizado pelo ritmo ascendente e pela gradação chegando ao clímax.

O reaquecimento da paixão-fogueira será ainda minuciosamente detalhado em nova metáfora, que se ligará à primeira, desenvolvendo-a. Textualmente construído por meio de anáforas, paralelismos, repetições lexicais e gradações, esse processo indica o modo obsessivo e contínuo (verbos no imperfeito) como Emma remói todas as suas experiências anteriores e atuais – **folhas mortas** – à luz de sua paixão por Léon, a fim de mantê-la para conferir significado a uma existência que, sem essa perspectiva emocional, não faz sentido.

**tout ce** = branchages morts  
 les reminiscences les plus lointaines  
 les plus immédiates occasions

ce qu'elle éprouvait  
ce qu'elle imaginait  
  
*ses* envies de volupté qui se dispersaient  
*ses* projets de bonheur qui craquaient au vent  
  
*sa* vertu stérile  
*ses* espérances tombées  
 la litière domestique  
  
**tout**  
**tout**  
**tout**  
  
 la provision d'elle même  
 l'entassement

Tal retórica, baseada na metáfora e na adjunção (repetição, paralelismo, antítese, gradação), constitui a própria essência de Emma, a estrutura básica de sua existência textual, de sua história. Resumidamente, Emma consiste numa consciência que, exposta a situações repetidas, não aprende com a repetição; que, ao vivenciar relações amorosas, entra em conflito neurótico e se personifica em antítese e paradoxo; que gradativamente se consome numa paixão abundante sem canal para exprimir-se de maneira construtiva.

Voltando à rede metafórica formada em torno da ideia de manter obsessivamente a paixão/calor/fogueira com experiências/folhas mortas, percebemos que dá lugar a outra rede antinômica, referente ao desaparecimento da paixão. Aqui, a metáfora expande-se em torno do núcleo **neige**:

un steppe de Russie  
**la neige**  
 l'habitude  
 son ciel pâle  
 ombre  
 répugnances du mari  
 brûlures de la haine  
 l'ouragan  
 cendres  
 aucun secours  
 aucun soleil  
 nuit complète  
 froid horrible

Lentamente a emoção esvazia-se na repetição constante, assim como a repetição insistente de uma palavra provoca sua perda de significado. E, se o processo de manter a paixão se constrói em torno da ideia de constante reaquecimento, o de sua morte se faz, paralela mas antiteticamente, por verbos pronominais no perfeito pontual, que giram em torno do núcleo **consumiu-se**:

s'apaisèrent
s'épuisât
s'éteignit
s'étouffa
se couvrit
s'effaça
se consuma

A ideia de consumo/consumação é uma das chaves para o entendimento do *modus vivendi* de Emma Bovary: lembremo-nos de que sua busca de satisfação é voltada para a "consommation immédiate de son coeur".

Emma consome, se consome e se deixa consumir ao longo da narrativa. Esse verbo, a ela aplicado, realiza-se em todos os sentidos possíveis: no etimológico, de absorver completamente, inteiramente; e nos demais sentidos de "comprar", "devorar", "absorver", "desperdiçar", "enfraquecer" e "enfraquecer-se", "mortificar" e "mortificar-se", "afligir aos outros" e "afligir-se", "destruir a substância", "gastar" ou "corroer até a destruição", "decompor-se":

[...] c'est malheureusement une vieille loi économique – ou thermodynamique – que la consommation sans création concomitante est, à terme, intenable. De là une perception de l'existence comme un écoulement, une perte qui s'accélère, de là encore ce sentiment de dépense, puis de gaspillage, de dilapidation, de dégradation enfin. Peu inventive et facilement tentée par la dépense inconsidérée, Madame Bovary a parfois des sursauts dérisoires: pour cette amoureuse du décor, l'important, ce n'est pas

de métamorphoser le réel par la puissance de l'imagination, c'est d'en prolonger *l'illusion*.<sup>1</sup>

Grande contribuidor para esse processo de consumação é Rodolphe, *don juan* mal intencionado que surge aos olhos (míopes) de Emma como um aristocrata, embora nada mais seja que um simples proprietário rural. Amante experimentado, voltado para a aventura e a conquista, percebe-lhe imediatamente a beleza e identifica-lhe a carência afetiva, expressa numa observação de caráter naturalista que em nada a dignifica ("Pauvre petite femme! Ça baïlle après l'amour, comme une carpe après l'eau sur une table de cuisine" - p. 122). Consciente ou não de uma importante necessidade dela não atendida, a da palavra ("cette voluptueuse est d'abord une cérébrale, sa soif de caresses est d'abord une soif de phrases"), logo se põe a tentar preenche-la:

[...] ce séducteur de comices agricoles n'est pas un sot. Il a compris que pour ce faire aimer d'Emma, il faut savoir lui parler. Ce que n'a jamais su faire Charles, ce que Léon, jusqu'alors, n'a jamais fait que pour éluder "sa déclaration". Or, Rodolphe, lui, est un beau parleur. S'il est habile à discourir, c'est pour mieux dire et préciser ce que ses regards et toute son attitude expriment sans ambages: son désir. Il parle moins pour séduire que pour convaincre, et sa parole toujours prélude aux actes. Ainsi, lors de la scène des Comices, s'il fait l'éloge de la passion, est-ce pour saisir enfin la main d'Emma.<sup>3</sup>

A referida fala durante a feira de gado, entrecortada pelos discursos agrícolas, tem, para o leitor, um efeito irônico e de certo modo cômico: a sobreposição do discurso amoroso argumentativo e do discurso político laudatório, cuja construção está fundamentada nos mesmos recursos retóricos, realça a falsidade de ambos. As palavras de Rodolphe, que exploram temas grandiosos relativos à moral e à paixão utilizando a função emotiva da linguagem, a

<sup>1</sup> Girard, Marc. *La Passion de Charles Bovary*, p. 94

<sup>2</sup> Ferraro, Thierry. *Étude de Madame Bovary*, p. 45

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 70



ênfase e o *pathos*, faz contraponto à exortação dos políticos locais para o desenvolvimento "des races chevalines, bovines, ovines et porcines" (p. 138). Num diálogo dissonante, que acaba na completa fusão das vozes (a ponto de não se saber mais a quem se refere a palavra "orateur"), a pretensão ao sublime revela o grotesco, o Romantismo é definitivamente ironizado pelo Realismo.

Acontece, porém, que esse discurso é eficaz em se tratando de uma interlocutora que valoriza as convenções: Rodolphe acerta na escolha do vocabulário, das imagens e comparações, no uso e abuso do clichê romântico e do *pathos*, das perguntas retóricas, das ênfases e exclamações. O impacto em Emma é imediato e se revela em suas reações físicas, retoricamente expressas na metáfora "**toute chaude et frémissante** comme une tourterelle captive qui veut reprendre sa volée" (p. 139) e no advérbio "mollement".

Daí à rendição total, é apenas um passo: Emma vai "amolecendo" ao "calor" das palavras e da insistência retórica de Rodolphe, que a entorpece em enumerações triplas cadenciadas, reforçadas também para o leitor no discurso indireto:

[...] à une place haute, solide et immaculée  
[...] de vos yeux, de votre voix, de votre pensée.  
Soyez mon amie, ma soeur, mon ange!

Il fut calme, sérieux, mélancolique [...]  
[...] respectueux, caressant, timide (p. 150).

Em todo o romance, as muitas emoções que Emma vivencia são apresentadas por meio de um processo descritivo que se poderia dizer cinematográfico: trata-se do sequenciamento de múltiplos retratos apresentando situações semelhantes e díspares, cada um deles enfatizando um gesto, um traço de caráter, uma feição física. Isso garante a caracterização dinâmica da personagem,

em que pese à estagnação de sua consciência, e é nessa discrepância que reside a tensão do retrato.

Como num filme, desenrolam-se aos nossos olhos diversas fases da paixão de Emma por Rodolphe: a transfiguração pela realização amorosa que a torna mais intensa ("jamais elle n'avait eu les yeux **si** noirs, **si** grands, **si** noirs, ni d'une **telle** profondeur" - p. 151); o êxtase ("une immensité bleuâtre l'entourait" - p. 152) que lhe advém de se aproximar do ideal das heroínas de romance; o frescor e a sensualidade bucólica, a vivacidade, a curiosidade infantil e a audácia nos encontros furtivos, nas fugas impulsivas ao castelo de la Huchette antes do amanhecer; o tédio, que a leva ao arrependimento e à expectativa de incitar Charles a alguma ação que o enobreça aos seus olhos; a decepção com a cirurgia mal sucedida de Hippolyte e o ardor na volta com Rodolphe, culminando nos excessos amorosos que acabam por enfadá-lo: excessos nos adornos, na compra de novas roupas, nos presentes que chegam a humilhá-lo e que a revelam, aos olhos dele, como "tyrannique et trop envahissante"; excesso nas atitudes inconsequentes (endivida-se e capta o dinheiro do marido antes mesmo que ele o receba) e, principalmente, nas palavras.

A fala agora apaixonada e verborrágica de Emma, que argumenta (na verdade, quase implora) pela continuidade da relação, contrasta com sua anterior reserva: marcada pelo excesso de interrogações, hipérboles e exclamações ("Je suis ta servante et ta concubine! tu es mon roi, mon idole! tu es bon! tu es beau! tu es intelligent! tu es fort!" - p. 178), essa fala revela submissão e cansa Rodolphe pela abundância de lugares-comuns. Seu insucesso com as palavras suscita a crítica do discurso amoroso por parte do narrador, que, em epifonema, manifesta a sua própria insatisfação

com a rudimentaridade dos meios retóricos para a expressão dos sentimentos:

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 [Rodolphe] 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 des celles-là; on en devrait rabattre, pensait-il, les discours exagérés cachant les affections médiocres; **comme si la plénitude de l'âme ne débordait pas quelquefois par les métaphores 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 des ours, quand on voudrait attendrir les étoiles** (p. 178-179). [grifo nosso]

Neste trecho, construído em torno de comparações e antíteses, o narrador deixa a invisibilidade para assumir a causa de Emma contra a incompreensão de Rodolphe e atribui esse desentendimento à própria palavra como meio de comunicação contaminado pelo uso. Caracterizada como instrumento rústico, inadequado e por vezes grotesco, já que se desgasta na repetição, a palavra esvazia-se de emoção, na medida mesma em que afirma, exagera e repete essa emoção. O discurso da paixão revela-se como impossível de persuadir ao resultar, por insuficiência, no oposto do que pretende: em lugar da adesão e da afeição, provoca a descrença e o afastamento do interlocutor.

Assim, à medida que Emma se torna mais bela e se realiza, "par gradation", "dans la plénitude de sa nature", à medida que seu retrato para o leitor se refina em "quelque chose de subtil qui vous pénétrait" (p. 181), torna-se ela também um estereótipo para o amante que a abandona.

Suas reações à partida de Rodolphe são narradas em ritmo acelerado e descritas em câmara lenta, o que causa um efeito tenso. A combinação de determinados recursos confere, a essa paixão, um dinamismo, uma força e um impacto que caracterizam Emma como criatura intensa. São eles:

- a rápida sucessão de verbos de ação ("elle courut dans la salle [...], renversa le panier, arracha les feuilles, trouva la lettre, l'ouvrit et [...] se mit à fuir vers sa chambre" - p. 191);
- a gradação de adjetivos relativos a emoções ("haletante, éperdue, ivre" - p. 191), que culmina em dois desmaios consecutivos, quatro dias de febre e uma recaída;
- as sequências de perguntas retóricas ("Pourquoi n'en pas finir? Qui la retenait donc?" - p. 192);
- o pensamento delirante enfatizado pela mescla, no discurso indireto livre, entre a sua confusão mental e a consciência narrativa que analisa esse tumulto interior;
- a fala entrecortada e repleta de exclamações;

E tudo isso reforçado por um léxico abundante de emoções e sensações.

Neste momento, como em vários outros ao longo do romance, observamos escolhas lexicais relativas à manifestação física da energia passional:

tout épouvantée  
haletante, éperdue, ivre  
colère  
battements de coeur  
tête creuse  
lassitude dans l'esprit  
sanglot  
rougeur  
spasme  
nerveux  
mouvements convulsifs  
paroxysme (p. 191 - 194).

Durante a longa convalescença, tal paixão é sublimada em êxtase religioso através do qual Emma busca a transcendência do desejo físico, voltada para um alhures que não é geográfico mas espiritual, para a extinção das tensões, o aniquilamento do "eu":

Pour reprendre les termes d'une dialectique que Baudelaire va mettre à la mode, au spleen qui caractérise le bovarysme comme à la souillure de la sensualité, correspond une aspiration contraire, idéale, à s'élever vers une pureté inaccessible. On retrouve alors des métaphores aériennes, mais elles ne stigmatisent plus le vide intérieur d'Emma, elles montrent, bien au contraire, une volonté de se fondre dans l'être indistinct du monde, de participer à une sorte de grand tout et de s'effacer en tant qu'individu "*dans n'importe quelle dévotion, pourvu qu'elle y absorbât son âme et que l'existence entière y disparût*".<sup>1</sup>

Sublimada, essa paixão agora se manifesta por meio de um vocabulário mais sutilizado (indicativo de que a agitação cede lugar a certa tranquilidade), mas nem por isso é menos carregada de intensidade:

chair allégée  
s'anéantir  
douceur  
humilité chrétienne  
plaisir d'être faible  
destruction de sa volonté  
état de pureté  
flottant au dessus de la terre  
mélancholie catholique  
atmosphère d'immaculation  
paroles de suavité (p. 199-200).

Mais uma vez, Emma busca a própria identidade através da representação exagerada de um papel: a todas as máscaras até o momento vivenciadas, acrescenta-se agora a de mulher fervorosamente religiosa, sempre com base nas imagens românticas idealizadas através da leitura.

---

<sup>1</sup> Ferraro, Thierry. *Étude de Madame Bovary*, p. 50-51.

Mais uma vez, muda sua aparência, muda o seu discurso ("son langage, à propos de tout, était plein d'expressions idéales" - p. 201), mudam suas atitudes ("alors, elle se livre à des charités excessives"- p. 201), mas permanece o paradoxo que lhe sustenta a complexidade e que intensifica a tensão acarretada pela discrepância entre suas forças motrizes internas e o ambiente que não lhe possibilita a expressão. Na tentativa de canalizar seu impulso erótico para a devoção religiosa, "elle avait des paroles si affectueuses et des regards si hautains, des façons si diverses, que l'on ne distinguait plus l'égoïsme de la charité, ni la corruption de la vertu" (p. 202). Entre extremos de comportamento, ocorre uma espécie de curto-circuito que faz um traço contaminar o outro, provocando como uma anulação dos princípios morais e estéticos: o Bem serve à canalização de suas emoções, o Belo é determinado por sua extravagância, o Verdadeiro é deformado pela miopia bovarista, que só enxerga o que lhe convém de imediato.

É necessário o esforço de Charles para que Emma torne a voltar-se para preocupações mais mundanas. A obsessão que ele demonstra para assistir à ópera em Rouen torna a despertar nela o impulso de *eros* que, ainda apegado a um ideal ficcional de homem, acaba por materializar-se no cantor Lagardy e, em seguida, em Léon Dupuis, reencontrado durante o espetáculo, transformado em sedutor *dandy* parisiense. Ironicamente, é ainda a insistência de Charles para que Emma permaneça em Rouen que lhe possibilita a retomada do contato com Léon, agora de maneira menos platônica.

Nessa relação, revelam-se diversas Emmas: a mulher romântica que se apegava ao passado, idealiza o amor, namora a morte e dramatiza excessivamente a emoção; a mulher segura de si que, ao contrário da inexperiente jovem na cena dos comícios

agrícolas, mantém sob o seu controle a cômica situação na Catedral de Rouen; a criatura astuta, calculista e premeditada que articula planos para rever Léon e, ao mesmo tempo, obter a procuração do marido para cuidar de suas finanças. A amante, ora maternal, ora voluptuosa, que o embriaga e ao mesmo tempo amedronta.

Diferentemente de Rodolphe, Léon tem de Emma uma percepção que remete à ideia do arquétipo, e não do estereótipo. Sensível à variedade de emoções que a povoam, atônito com a multiplicidade de facetas que nela assume o feminino, deixa-se absorver por sua forte personalidade e a vê como a concretização da imagem mítica da mulher total, a partir de todas as suas máscaras, textualmente enumeradas num paralelismo que se enfatiza pela gradação e pela repetição (ver abaixo, o pronome "elle" e o indefinido "tous"):

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 réminiscences. Elle était l'amoureuse de **tous** les romans, l'héroïne de **tous** les drames, 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! (p. 246)

Privada de uma consciência moral que lhe assegure a integridade, de princípios que lhe dirijam o comportamento, Emma procura realizar plenamente suas fantasias, mentindo a propósito de tudo, mantendo negociações escusas e dilapidando os bens de Charles para sustentar os próprios sonhos. Dominadora, passa a determinar o modo de vestir do amante, a interrogá-lo sobre cada passo dado em sua ausência, a cobrar-lhe exclusividade de atenção, a tal ponto que "il se révoltait contre l'absorption, chaque jour plus grande, de sa personnalité" - p. 262-263.

É em função do medo que Léon passa a evitar sua companhia e, finalmente, a aborrecer-se com ela. Emma, por sua vez, começa a perceber o engodo que a pessoa dele representa, o grau da projeção nele investida: "elle percevait un autre homme, un fantôme fait de ses plus ardents souvenirs, de ses lectures les plus belles, de ses convoitises les plus fortes" (p. 270). Nessa relação, assim como nas outras, ela jamais encontra satisfação e finalmente percebe a diferença que há entre a realidade e os contos de fadas ou romances românticos:

N'importe! Elle n'était pas heureuse, ne l'avait jamais été. D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait? [...] Rien, d'ailleurs, ne valait la peine d'une recherche; tout mentait! Chaque sourire cachait un baillement 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. (p. 263-264)

É assim que, ao seu impulso de eros, começa a sobrepor-se o de *tanatos*, o da "volupté plus haute", que consiste na dissolução absoluta do eu, na eliminação das tensões provenientes do contato com o outro, no grau zero de energia, e que não deixa de ser igualmente passional.

Na busca do amor, da religião ou da morte, o que Emma na verdade pretende é atingir a completude, a integralidade, a conciliação de todas as suas máscaras e o apaziguamento do desejo, que renasce cada vez que é satisfeito.

O desejo da morte começa a delinear-se, principalmente, quando lhe chegam as faturas em protesto que ela prefere ignorar: "Elle aurait voulu ne plus vivre, ou continuellement dormir" (p. 270). Inicia-se, com elas, sua "paixão", no sentido de calvário. Em ritmo acelerado, Emma busca auxílio dos homens, arriscando o que lhe resta de dignidade. Nessa busca, passa por diversas



transformações, causadas pelas emoções em turbilhão – do anjo sedutor que põe Rodolphe de joelhos ao demônio aliciador que assusta Léon:

Une hardiesse infernale s'échappait de ses prunelles enflammées, et les paupières se rapprochaient d'une façon lascive et encourageante; - si bien que le jeune homme se sentit affaiblir sous la muette volonté de cette femme qui lui conseillait un crime (p. 276).

Observe-se, nesse exemplo, o impacto que Flaubert obtém com as palavras: o efeito aqui obtido nada mais é que resultado de uma escolha lexical adequada, embora simples, de uma adjetivação comum mas poderosamente enfática no contexto.

Seguem-se, ao calvário, o desregramento completo das emoções e o suicídio por envenenamento com arsênico. Submetida a uma tensão constante, Emma deseja agora o relaxamento, o esvaziamento da consciência, que até o momento apenas o ato amoroso lhe proporcionara.

Sua morte é lenta e dolorosa, descrita minuciosamente pelo narrador, oscilando entre a sublimidade da transcendência religiosa obtida com a extrema unção e o grotesco, que culmina na materialização do Destino ou da Morte pelo cego com sua canção fatídica.

O último retrato de Emma é o da figura colocada dentro de três caixões *en abîme*, um deles forrado de veludo verde, em vestido de noiva e coroa na cabeça, segundo instruções de Charles. Mas esse retrato é expressionisticamente deformado pela rigidez. "Ella mourra cependant comme elle aurait voulu vivre, en heroïne romantique"<sup>1</sup>.

Mesmo morta, Emma continua agindo sobre os homens e provocando-lhes reações apaixonadas, do choro de Justin à obsessão

---

<sup>1</sup> Ferraro, Thierry. *Étude de Madame Bovary*, p. 208.

de Charles, a quem "elle [...] corrompait par delà le tombeau" (p. 317), em cujos sonhos "elle tombait en pourriture dans ses bras"(p. 320).

Quanto a Charles, o narrador poupa-lhe a descrição detalhada da morte. Sua trajetória, que se inicia grotescamente na sala de aula e continua pateticamente com a traição de Emma, termina de maneira sublime na capacidade de perdoar e de morrer de amor, em que pese à ironia sempre presente que lhe coloca o cadáver sob o mesmo caramanchão onde a mulher se entregava aos prazeres do adultério.

Completado o retrato de Emma, cabe observar que, se cada uma de suas facetas – muitas das quais excludentes em relação às outras<sup>1</sup> – fosse exclusivamente desenvolvida numa narrativa, teríamos como resultado personagens-tipo tão discrepantes que poderiam ser antagonistas de uma mesma história.

Isso porque ela reúne em si diferentes estereótipos explorados na história da ficção: a bela-adormecida, a cinderela que se prepara para o baile, a dona-de-casa extremada, a amante submissa, a burguesa *blasée*, a amante desenvolta, a esposa descontente, a mãe dedicada ou indiferente, a beata, a rebelde, a suicida. Ocorre, porém, que todos esses estereótipos são retomados mas ao mesmo

<sup>1</sup> Apenas a título de ilustração, confrontaríamos algumas delas na seguinte tabela:

Egocentrismo (198), egoísmo (62)	x	Caridade excessiva (201)
Auto-destruição (63), morbidez (36, 219)	x	Cuidados consigo mesma, coquetismo (240)
Astúcia (239)	x	Ingenuidade (22)
Irritabilidade, ímpeto (63)	x	Inação (62)
Indisciplina, rebeldia, tirania (178, 258)	x	Submissão (178)
Agressividade (282)	x	Docilidade (181)
Extravagância (116, 238)	x	Reserva (151)
Extroversão (256)	x	Introversão, melancolia (42)
Estoicismo (101)	x	Hedonismo, volúpia
Orgulho (281)	x	Humildade (199)
Exagero	x	Sobriedade (28)
Anticonvencionalismo no trajar (63, 179)	x	Convencionalismo na linguagem e nas expectativas românticas

tempo transformados pela óptica realista que os questiona e critica, daí resultando a ironia e a profunda verossimilhança.

Tão complexa e paradoxal é a personalidade da protagonista de *Madame Bovary* que poderia correr o risco da incoerência como personagem; mas ela passa ao largo desse risco. O tratamento que recebe como ser literário torna-a, ao contrário, consistente, coesa e convincente, já que enfoca o desejo insatisfeito como motivo comportamental básico que lhe amarra fortemente as várias faces.

Muitos críticos apontam para o fato de que o nome "Bovary" contém, em si, a alusão à palavra "boeuf", mas não explicam o que esse jogo morfoetimológico significa em termos da personagem e do romance.

Associado à ideia de fatalidade que é ironicamente colocada nas falas de Rodolphe e Charles, esse nome aponta para o determinismo ao qual a heroína não consegue escapar: por suas características pessoais (incapacidade de chegar à essência das coisas, "ineducabilidade") e sociais (o casamento, as condições limitadas que a mulher tem na sociedade pequeno-burguesa da província), o destino de Emma seria reprimir suas aspirações pessoais em nome da adaptação social, ou seja, igualar-se à manada provinciana a quem nada resta senão o pasto monótono de uma existência sem sentido, nem beleza, nem grandeza. E o único possível ato de recusa desse destino é o suicídio, ato passional por excelência – tanático, no esgotamento do erótico: diante da irremediabilidade de ser Bovary, Emma opta pelo não-ser. Finalmente conciliadas pela morte, suas inúmeras facetas encontram, ainda na paixão, seu principal fator de coesão: paixão que justifica o paradoxo aglutinando o divergente, explicando o

discrepante e fazendo com que o "eu" da personagem represente mais do que a soma de todas as suas máscaras.

Nossa análise da protagonista de *Tess of the d'Urbervilles* inicia-se na folha de rosto do romance: título, subtítulo e epígrafe referem-se todos a ela, indicando sua predominância na economia da obra. Diferentemente do que ocorre em *O Primo Basílio* (cujo subtítulo é "um episódio doméstico"), não se trata aqui de enfatizar uma questão social a partir de um elemento que representa o grupo, mas, sim, de traçar um perfil individualizado tendo a preocupação social como pano de fundo.

O resultado é que, embora a figura de Tess incorpore as ideias de Hardy relativas ao dogmatismo religioso, ao papel da mulher no trabalho e na sociedade, ao êxodo rural e à decadência da aristocracia (entre outras), ela permanece suficientemente autônoma para evoluir como personagem.

O subtítulo do romance, "A Pure Woman", é marcado pela definição direta, pelo discurso avaliativo: antes mesmo de apresentar sua heroína, Hardy orienta a leitura por meio de um adjetivo de valor positivo, revelando de antemão qual é o partido que virá a tomar e qual o tipo de criatura que irá apresentar. Com base em sua autoridade demiúrgica, o escritor argumenta,

---

<sup>1</sup> A respeito do romance de Thomas Hardy, *Tess of the d'Urbervilles*, cabe observar que foi iniciado em 1888, sob encomenda da editora Tillotson and Sons. Esta, porém, acabou recusando-se a publicá-lo, após a leitura da primeira metade, por acreditá-lo impróprio para o público familiar. Também as revistas *Murray's* e *Macmillan's* rejeitaram-no, o que obrigou Hardy a produzir uma versão que fosse considerada aceitável, eliminando duas cenas e fazendo outras pequenas modificações. Essa versão foi aceita pela revista *Graphic*, que a publicou em série. Outros capítulos, segundo o autor "mais especialmente destinados ao público adulto", apareceram na *Fortnightly Review* e no *National Observer*, como "esboços de episódios". Em 1891, essas partes foram reunidas e o romance foi finalmente apresentado ao público em forma de livro, contendo todas as revisões textuais que autor fizera nesse meio tempo. Hardy continuou procedendo a constantes revisões no texto, que foram a público em 1892, 1895 e 1912. É esta edição definitiva, de 1912, que adotaremos aqui para estudo, já que nosso trabalho está voltado para a personagem como produto e não para o processo de composição que a determina.

<sup>2</sup> O mesmo ocorre em *Madame Bovary* que, embora também se denomine "moeurs de province", concentra na protagonista o principal enfoque.

testemunha, julga e dá o veredito. Esse subtítulo constitui ainda uma promessa, um compromisso em relação ao leitor: provar que o julgamento proposto é correto e justo.

A asserção "a pure woman" é ambígua, significando não apenas "uma mulher pura", mas também "uma pura mulher". Nesta segunda possibilidade, o enunciado contém a intenção de retratar fielmente a alma feminina (confirmada pela afirmação seguinte, "faithfully presented by Thomas Hardy"); na primeira, revela-se como atitude irônica e paradoxal, que desafia os padrões de moralidade da Inglaterra vitoriana, segundo os quais as ações de Tess apontariam, isto sim, para o comportamento adúltero (etimologicamente, "impuro, corrompido") em relação aos dois homens de sua vida: Alec, o "marido natural", e Angel, o "marido oficial".

A epígrafe é retirada da peça shakespeariana, *The Two Gentlemen of Verona*: "...Poor wounded name! My bosom as a bed shall lodge thee!". Ela vem reforçar a defesa da protagonista recorrendo, não apenas à autoridade moral do enunciador, como acontece no subtítulo, mas principalmente ao *pathos*, que constitui um recurso à emoção para obter a adesão do receptor. Essa epígrafe revela o modo como Tess será configurada e como sua causa será defendida: por intermédio da empatia, da aproximação emocional entre criador e criatura. Várias vezes, ao longo da narrativa, em momentos de grande intensidade dramática, o adjetivo "poor" reaparecerá, promovendo a piedade característica da tragédia:

[...] as if her **poor** heart would break (p. 104)

[...] **poor** Tess, who had heard as far as this, could not bear to hear more (p. 329)

"[...] one **poor** little hand (p. 505)

"I ought to have known that such as that was not for **poor** me. (p. 428)

Voltando ao "poor wounded name" da protagonista, observamos que contém em si a oposição paradoxal estabelecida pelo subtítulo, entre os valores coletivos e os padrões pessoais. Tess é o apelido carinhoso e ressonante de Teresa, que provém do grego *therizein*, e significa "colher", "ceifar". A ligação se faz com uma das principais atividades por ela exercidas e virá a assumir, na trama, uma dimensão simbólica a partir do contraste entre decadência social e evolução individual. A determinada altura da história, o narrador comenta metaforicamente: "Tess's passing corporeal blight had been her mental harvest" (p. 160), indicando que o resultado de sua trajetória e de seu labor não se traduz em conforto material, mas em amadurecimento interior. Essa ideia também estabelece a igualdade entre termos opostos pela permutação desses elementos, num processo quiasmático:

mental	blight
X	
corporeal	harvest

O mesmo tipo de relação marca o sobrenome de Tess, objeto do incidente que abre o romance e que se instaura como causa primordial de toda a ação. Trata-se da descoberta, por parte de seu pai, John Durbeyfield, de que provém de uma família nobre, os d'Urberville. É devido ao reconhecimento dessa origem que acabará ocorrendo a ruína da protagonista, sua corrupção fundamental: a da verdadeira d'Urberville pelo falso d'Urberville (Alec, que ostenta esse sobrenome por direito adquirido através de compra). Cria-se, então, a partir da denominação da heroína do

romance, uma sutil rede de relações entre a sua história, a vida na comunidade rural e o elemento corruptor, estrangeiro, sem tradição de terra ou de nome:

In a way, the tragedy of Tess, 'A Pure Woman', is also the tragedy of the old, 'pure' Wessex from which she comes. Both are corrupted and betrayed by the modern world in its various aspects: Tess by Alec's parvenu hunger and Angel's narrow, icy enlightenment; the countryside and its customs by the relentless encroachment of the new society with its railways, its indifference, its new rich families taking over the old names and building their hideous new mansions, its gradual industrialization of the old methods of agriculture, typified by the demonic threshing-machine on which Tess is tortured. Throughout the book both Tess and Wessex are falling, falling and betrayed, and Hardy brings to both of them an equal, plangent tenderness.<sup>1</sup>

Cabe ainda notar o contraste estabelecido entre os dois sobrenomes, d'Urberville e Durbeyfield, na rede de conotações que contrapõe os valores do campo e os da cidade: o primeiro, em que pese à legitimidade de sua nobreza, refere-se a uma classe social decaída, e em seus componentes aparece o traço urbano (*urb* e *ville*). Ironica e paradoxalmente, é na sua corruptela que se mantém intacto o traço rural (*field*), com tudo o que conota, no romance, em termos de pureza. Assim, estabelece-se, novamente, uma relação de oposição entre os valores altos e baixos:

d'Urbervilles

pureza

X

Durbeyfield

corrupção

Quanto ao sumário da obra, constitui um roteiro relativo à trajetória da personagem: sua história divide-se em sete grupos de capítulos que constituem "fases". Esta palavra sugere a

---

<sup>1</sup> Alvarez, A. "Introduction", *Tess of the d'Urbervilles*, p. 13-14.



identificação entre Tess e o mundo natural, referindo-se a ela como se fosse um astro ou planeta. E, assim como ocorre com um orbe, seu movimento pode ser caracterizado como "evolução" – tanto ironicamente, no que diz respeito ao conteúdo filosófico da obra (que sofre a influência das teorias de Darwin e bem ilustra a predominância do mais forte), como no da própria estruturação da personagem: as transformações por que passa a protagonista no decorrer do romance resultam num ser que se torna gradualmente mais complexo. À medida que age contra os padrões sociais, Tess torna-se cada vez mais esférica<sup>1</sup>.

A apresentação propriamente dita de Tess ao leitor é efetuada no segundo capítulo da primeira fase, cujo título, "The Maiden", ecoa o subtítulo da obra. Estabelece-se, já aqui, a identificação entre a sua pureza e a de sua região de origem, o Vale de Blackmoor, "an engirdled and secluded region, for the most part **untrodden as yet** by tourist or landscape-painter" (p. 9).<sup>2</sup>

A apresentação desta cena procede do geral para o particular: iniciando com uma visão panorâmica do vale, o narrador volta-se para o grupo que executa a "May-Day Dance", reminiscência dos antigos ritos de Cereália. As moças que compõem o grupo, também elas "unnacustomed to many eyes" (p. 12), estão vestidas inteiramente de branco, com exceção de uma, para a qual se volta o foco narrativo em *close-up*: é Tess, que usa uma fita vermelha no cabelo. Essa marca, que a distingue das companheiras, alcança uma significação simbólica quando

---

<sup>1</sup> Segundo a visão de E.M. Forster, a personagem esférica ou redonda é aquela que obedece à condição da imprevisibilidade, aquela que "é capaz de surpreender de maneira convincente" (cf. *Aspects of the Novel*).

<sup>2</sup> Observamos, nesse nome (em português, "vale do brejo negro"), uma incongruência com a beleza do lugar que designa e, nessa incongruência, a prefiguração da morte dos valores rurais como também a morte da protagonista que com eles se identifica, já que o negro é "couleur de deuil sans espoir" (Gheerbrant, A. e Chevalier, J. *Dictionnaire des symboles*).

relacionada aos acontecimentos fatídicos de sua vida, isto é, a morte do cavalo Prince, a matança compassiva dos faisões moribundos, a perda da virgindade e o assassinato de Alec que, reunidos, constituem, metaforicamente, o "blood-red ray in the spectrum of her young life" (p. 47).

Na focalização da protagonista, especificamente, é mais uma vez utilizada a técnica do geral para o particular, que termina por enfatizar sinodoicamente olhos e boca:

She was a fine and handsome girl - not handsomer than some others, possibly - but her mobile peony mouth and large innocent eyes added eloquence to color and shape. (p. 12)

O adjetivo "fine" reúne várias das características físicas e morais de Tess. Dentre suas significações dicionarizadas, ressaltaremos:

- "beautiful and of high quality; better than most of its kind";
- "delicate ; to be understood only with an effort";
- "(of metals) pure and unmixed";
- "(of behaviour): noble".<sup>1</sup>

A penúltima acepção, associada ao adjetivo "innocent", no exemplo acima, ratifica a ideia de "pure woman". Como podemos observar neste trecho, o traço que distingue a heroína das outras mulheres do grupo não é a beleza, que, aliás, será outras vezes ligeiramente contestada pelo narrador ("[...] prettiness being an inexact definition of what struck the eye in Tess" - p. 145). Seu traço distintivo é definido como "eloquência", ou seja, "a expressão convincente da fisionomia e dos gestos"<sup>2</sup>. Essa eloquência não verbal está fundamentada na expressão de tudo aquilo que é "fine": a delicada sensibilidade, o comportamento nobre, a reserva natural, e, principalmente, a pureza.

---

<sup>1</sup> *Longman Dictionary of Contemporary English*.

<sup>2</sup> Caldas Aulete, *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*.

Observamos, na predominância da eloquência sobre a beleza, a manifestação implícita de uma postura estética por parte da consciência demiúrgica que preside à caracterização: para Hardy, mais importante que criar uma beleza absoluta, é estabelecer, na personagem, a capacidade de influir no ânimo do receptor. Tal faculdade, por sua vez, é transposta enfaticamente para o discurso por intermédio da preterição ("not handsomer than others, possibly [...] **but**").

O fato é que há uma grande força de persuasão no aspecto físico de Tess, assim como no discurso que o estabelece. Não importa quais sejam suas ações, ela mantém sempre, até mesmo aos olhos do marido que a repudia, a aparência virginal:

She looked absolutely pure. Nature, in her fantastic trickery, had set such a seal of maidenhood upon Tess's countenance that he gazed at her with a stupefied air (p. 303-304).

Aqui, a expressão "in her fantastic trickery" fica por conta de Angel. Em seu discurso empático, o narrador institui-se como advogado que afirma a honestidade da ré mesmo quando as evidências a condenam:

**He** [Angel] **argued erroneously** when he said to himself that her heart was not indexed in the honest freshness of her face; **but Tess had no advocate to set him right** (p. 301)

Conhecedor do coração da protagonista, é na exposição dos seus impulsos e paixões que o narrador encontrará fundamentação para sua defesa. Seu argumento principal resume-se em duas suposições básicas:

[...] her moral value having to be reckoned not by achievement but by tendency (p. 338)

In considering what Tess was not, he [Angel] overlooked what she was, and forgot that **the defective can be more than the entire** (p. 338)

A antinomia entre aparência e essência ("achievement" x "tendency") permeia os dois modos possíveis de considerar a personagem ("defective" x "entire"): do ponto de vista das ações, que, segundo o narrador, resulta em julgamento errôneo, e do ponto de vista dos impulsos interiores, que justificam e absolvem as ações. Esse modo de lidar com o contraste acaba sendo formulado por intermédio da antítese e do paradoxo, ambos combinados em "the defective can be more than the entire".

O fato é que Tess é formada por uma rede de oposições. Todos os seus traços possuem aspectos antinômicos, a começar pelo físico. Quando o romance se inicia, ela conta dezesseis anos de idade e encontra-se "on momentary threshold of womanhood" (p. 76). Personificação de um paradoxo, a heroína é e não é criança, é e não é mulher:

[...] for all her **bouncing handsome womanliness**, you could sometimes see her **twelfth year** in her cheeks, or her **ninth** sparkling from her eyes; and even her **fifth** would flit over the curves of her mouth now and then.  
Yet few knew, and still fewer considered this. (p.13)

O efeito, aqui, resulta da discrepância entre as partes e o todo: faces, olhos e boca mantêm vestígios da infância; o porte, no entanto, que oferece a impressão geral, é o de uma mulher. Além disso, seu caráter naturalmente reflexivo e responsável denota certa maturidade que contrasta com sua ingenuidade e inexperiência.

Decorre, dessa ambiguidade, o fato de que Tess ao mesmo tempo é e não é frágil. Apesar das forças naturais e sociais que determinam seu sofrimento, ela possui uma grande força de

trabalho, enfrentando as tarefas mais árduas com resistência moral:

[...] Tess **slaved** in the morning frosts and in the afternoon rains" - p. 365.

But Tess **set to work**. Patience, that blending of moral courage with physical timidity, was now no minor feature in Mrs. Angel Clare; and it sustained her - p. 363.

Observemos, neste segundo exemplo, a nomeação direta do traço caracterizador ("patience"), por um lado, e, por outro, a litotes, que consiste na afirmação pela formulação negativa ("no minor feature"). Esse recurso reforça o traço por intermédio da ênfase: a negação, assim utilizada, acaba por afirmar mais do que a asserção positiva. Ser e não ser fundem-se, portanto, no próprio modo de enunciação do traço caracterizador.

Também a condição social de Tess é marcada pelo contraste. Ela é uma trabalhadora do campo, mas possui sangue nobre e certa educação formal. Isso se reflete no seu modo de falar, ora em dialeto (com as pessoas da casa), ora em inglês padrão (com pessoas de qualidade). Nos momentos em que está submetida a grande emoção, os dois modos de falar misturam-se ("Think - think how it do hurt my heart not to see you ever - ever! - p. 429), produzindo um efeito convincente de tensão entre a vontade de exprimir naturalmente os sentimentos e a necessidade de policiá-los.

Em qualquer das esferas sociais que frequenta, Tess encontra-se sempre num nível mais elevado que as outras personagens: é mais madura que os pais, tem mais dignidade que Alec, sabe amar com mais integridade que Angel, é mais delicada que as outras camponesas. Em sua descrição, é muitas vezes utilizado o comparativo de superioridade:

Being mentally **older** than her mother [...] (p. 55)

[...] the cheeks are **paler**, the teeth **more regular**, the red lips **thinner** than is usual in a country girl (p. 112).

Quanto à opinião que os outros fazem dela, é exteriorizada pelo superlativo: para Alec, é "the prettiest girl in the world" (p. 87); para as outras camponesas, "the comeliest" (p. 114); para o fazendeiro Crick, "the prettiest milker I've got in my dairy" (p. 172); para Angel, "exceptionally beautiful" (p. 210), "the most honest, spotless creature that ever lived" (p. 227).

Tal superioridade pode ser também apreendida em suas ações e tendências naturais: a dedicação ao trabalho, o desprendimento em relação às companheiras também apaixonadas por Angel, a generosidade para com os irmãos menores, o estoicismo que a faz suportar condições de vida adversas. Como diz Irving Howe,

Tess is that rare creature in literature: goodness made interesting [...] She is Hardy's greatest tribute to the possibilities of human existence, for Tess is one of the greatest triumphs in civilization: a natural girl.<sup>1</sup>

Modalizando, porém, essa superioridade, constatamos, no discurso do narrador, a escolha de expressões de caráter atenuante, numa tentativa de reduzi-la a dimensões mais realistas:

"[...] a touch of dignity which was **almost** regal" (p. 119)  
"[...] but to almost everybody she was a fine and picturesque country girl, **and no more**" (p. 14)

Neste último exemplo, contudo, a primeira expressão modalizante ("almost") diminui, de certo modo, a abrangência da

---

<sup>1</sup> Thomas Hardy, pp. 130-131. *Apud* A. Alvarez, "Introduction", *Tess of the d'Urbervilles*, Penguin, 1978, p. 13-14.

segunda ("and no more"). Observamos que se trata de um modo sutil de significar o contrário daquilo que é dito, de apontar para o fato de que Tess é muito mais do que "a fine and picturesque country girl", principalmente se levarmos em conta a empatia com que vem sendo tratada. O próprio discurso estabelece um delicado jogo de oposições, em que o enaltecimento da personagem é modalizado, e a modalização, por sua vez, é limitada. Daí resultam uma idealização moderada e um realismo que parece estar levando ao seu limite máximo a subjetividade que é aceitável pelo Realismo. A diferença reside no fato de que, em Tess, a atitude romântica não é submetida a uma ironia pejorativa ou sarcástica, mas a um tratamento respeitoso e solidário que acaba por engrandecê-la, apesar das modalizações.

Ainda quanto à oposição, cabe ressaltarmos as facetas contrastantes do comportamento da heroína, que se traduzem na escolha lexical e nas ações (realizadas e não realizadas). A oscilação dos seus modos de ser pode ser observada no grande número de adjetivos e advérbios que chegam praticamente a contradizer-se. Vejamos alguns exemplos:

passionately (p. 104, 223, 186, 394, 422, 455)  
in a passionate mood (428)  
impetuously (250, 254, 97, 22)  
impulsively (274, 369)  
instinctively (381, 359)  
feverishly (118)

x

passively (87, 117, 449)  
in a mechanical way (95)  
listlessly (96)  
indifferently (99)  
in the same passive way (99)  
mechanically (101, 303, 353)  
blankly (299)  
dully (299)

É a mescla equilibrada e convincente de características opostas, como reflexão e impulsividade, independência e submissão, coragem e covardia, vivacidade e morbidez, que conferem profundidade a Tess d'Urberville, afastando-a da estereotipia. Sua bondade e pureza resultam de um tratamento que é, ao mesmo tempo, idealista no tom (às vezes grandiloquente) e realista na exposição de qualidades e defeitos, de força e fraqueza, sem se revelar maniqueísta. Segundo a perspectiva da ironia trágica<sup>1</sup> da qual ela é retratada, cada um dos traços que a constituem apresenta os dois polos, positivo e negativo, quando devidamente contextualizado. A beleza, por exemplo, é a sua "trump card" (p. 60) mas, ao mesmo tempo, um elemento que atrai infortúnio; o orgulho é resultante do seu caráter elevado, mas também revela um componente de fraqueza, pois aponta para o medo da opinião alheia. É assim que as qualidades de Tess acabam constituindo os fatores de sua derrocada: sua degradação provém exatamente de traços positivamente conotados.

Além da oposição, outro importante mecanismo retórico que contribui para a composição de Tess é a comparação. Assim como ocorre em *O Primo Basílio*, esta figura, em *Tess of the d'Urbervilles*, predomina sobre a metáfora plenamente realizada (exclusivamente no que diz respeito à construção da personagem,

---

<sup>1</sup> Adotamos, como definição de ironia trágica, aquela apresentada por Northrop Frye: "La constatation qu'un événement important de la vie du héros ne se trouve aucunement dans un rapport de cause à effet avec les traits de son caractère constitue ainsi la base profonde de l'ironie tragique. [...] La tragédie est intelligible du fait que le désastre auquel elle aboutit est logiquement en rapport avec la situation qu'il dénoue. L'ironie met en relief le caractère arbitraire de la situation tragique, l'infortune d'une victime désignée par les siens ou par le hasard et qui, pas plus que quiconque, ne mérite ce triste sort. *Anatomie de la critique*, p. 57-58).



bem entendido, já que o discurso de Hardy, de modo geral, é altamente metafórico no que concerne às descrições de ambiente e aos comentários sobre as situações).

Por intermédio de comparações explícitas que têm por comparantes plantas e animais, estabelece-se a afinidade entre a personagem e a Natureza que, por sua vez, estrutura múltiplas características com base numa única ideia: de que ela é, antes de mais nada, "a fresh and virginal daughter of Nature" (p. 155). Assim é construída, por exemplo, sua sensualidade:

Having been lying down in her clothes she was **warm as a sunned cat** (p. 218).

[...] his lips touching **cheeks that were damp and smoothly chill as the skin of the mushrooms in the fields around** (p. 99).

[...] her arm, from the dabbling in the curds, **was as cold and damp to his mouth as a new-gathered mushroom**, and tasted of the whey (p. 226).

Nos dois últimos exemplos, percebemos que a descrição tem seu efeito reforçado por vir acompanhada das sensações dos receptores (Alec e Angel) e do próprio narrador que, em sua onisciência, também as experimenta. Além disso, esses trechos estão fundamentados no princípio da repetição, que torna mais nítida e enfática a imagem.

Diferente da sensualidade de Luísa, a de Tess é exercida sem intencionalidade, sem ensaio nem sofisticação. Enquanto uma cultiva essa característica, acariciando-se, perfumando-se e enfeitando-se, percebemos que a outra nada faz deliberadamente para atrair os homens. Além disso, se o apelo sensual de Luísa é eminentemente visual, o de Tess é mais tátil e gustativo (o que se depreende da utilização dos adjetivos "warm", "damp", "chill", "cold").

A sensualidade de Tess também apresenta aspectos opostos, a docilidade e o impulso selvagem, ambos objetos de comparações e imagens às vezes recorrentes:

[...] with the constraint of **a domestic animal that perceives itself to be watched** (p. 155)

[...] her large eyes staring at him **like those of a wild animal**. (p. 64)

[...] and **there was something of the habitude of the wild animal** in the unreflecting instinct with which she rambled on (p. 351)

[...] the suspended attitude of **a friendly leopard** at pause [...] (p. 239)

No último exemplo, a expressão "friendly leopard" chega a fundir os dois opostos em antítese, revelando a presença, na mesma criatura, de tendências excludentes.

Enquanto a inclinação selvagem da personagem é ilustrada pela comparação com os felinos, sua meiguice é associada às inúmeras imagens de aves recorrentes em todo o livro:

[...] **like a fascinated bird** (p. 158)

[...] a girl of simple life, not yet one-and-twenty who had been caught during her days of immaturity **like a bird in a springe** (p. 250)

[...] **like a bird caught in a clap-net** (p. 370).

A comparação com pássaros é a mais utilizada na construção de Tess d'Urberville, recebendo um tratamento simbólico na cena em que, após ser abandonada por Angel, ela empreende uma de suas muitas romagens de volta para a casa dos pais, num estado de espírito que exprime o desejo de morte na pergunta retórica: "was there another such a wretched being as she in the world?" (p. 353). Decidindo dormir num bosque, prepara para si mesma um ninho com folhas secas ("a sort of nest"), mas ouve estranhos

ruídos que, na manhã seguinte, descobre haverem sido produzidos por um bando de faisões que, feridos num torneio de caça, agonizam dolorosamente:

[...] some were dead, some feebly twitching a wing, some staring up at the sky, some pulsating quickly, some contorted, some stretched out [...]" (p. 354).

A repetição de "some" (seis vezes), a enumeração sêxtupla de verbos em gradação e a regularidade rítmica das frases com, respectivamente, 3, 7, 7, 6, 4, 4 sílabas, enfatizam o efeito patético do episódio. Identificando-se com os faisões feridos, Tess paradoxalmente "kills the birds tenderly" (p. 355), num "crime" passional que ao mesmo tempo não é crime, dadas as intenções que o motivam. A cena assume um caráter prefigurativo, já que Tess virá a praticar um assassinato de fato e encontrará o fim de seu sofrimento através de morte semelhante, por estrangulamento na forca. Assim como os belos faisões são vítimas da crueldade dos homens, também Tess será destruída pela insensibilidade de Alec e pela intransigência de Angel. A principal característica que subjaz a essas comparações com aves é a vulnerabilidade.

Outros elementos do mundo natural também concorrem para definir esse traço, sempre por intermédio da comparação:

[...] as weak as a bled calf (p. 427)

Tess stood still upon the hemmed expanse of verdant flatness **like a fly on a billiard table of infinite length, and of no more consequence to the surroundings than that fly** (p. 135).

Importante, neste último exemplo, é a indicação da impotência da personagem em relação ao ambiente em que vive. Suas emoções, assim como as mudanças no seu destino, encontram-se sempre em perfeita correspondência com os

fenômenos da Natureza: a inocência inicial é apresentada na primavera, a descoberta do amor ocorre no verão em Talbothays, o sofrimento é vivenciado sob rigoroso inverno em Flintcomb-Ash. A Natureza, porém (em que pese ao fato de possuir, em toda a obra, padrões mais positivamente conotados que as regras sociais, rígidas e artificiais), é indiferente ao sofrimento dos seres que vivem sob as suas leis ("The familiar surroundings had not darkened because of her grief, nor sickened because of her pain" - p. 115). Por isso, a concordância entre os sentimentos de Tess e os elementos naturais assume por vezes um caráter paradoxalmente dissonante, traduzido, no exemplo seguinte, por uma comparação inusitada e poética:

The evening sun was now ugly to her, **like a great inflamed wound in the sky** (p. 174).

Observamos que, nesta figura, em lugar de nomear diretamente o sentimento da personagem, o narrador busca persuadir de sua intensidade o leitor, relatando o modo como ela o projeta num elemento do mundo natural. O efeito assim produzido pela exposição indireta é ainda reforçado pela linguagem carregada de visualidade e de musicalidade (assonância em "grEA<sup>t</sup> inflA<sup>m</sup>ed" e consonância em "iNflaMeD wouND", além do jogo com os ritmos binário e ternário nos dois cólons: - / - / - - / - - - ; - - / - / - / - - /). Tais recursos, característicos da poesia, constituem um elemento fundamental para obter o tipo de convencimento pela emoção que o texto busca produzir<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Esse tipo específico de convencimento é mais conhecido como persuasão: "Pour qui se préoccupe du résultat, persuader est plus que convaincre, la conviction n'étant que le premier stade qui mène à l'action. [...] Par contre, pour qui est préoccupé du caractère rationnel de l'adhésion, convaincre est plus que persuader. Tantôt, d'ailleurs, ce caractère rationnel de la conviction tiendra aux moyens utilisés, tantôt aux facultés auxquelles on s'adresse. Pour

Outro componente bastante significativo utilizado na construção de Tess é a sinédoque: cabelos, braços, mãos, pele, rosto, porte são objetos de descrição (através de definição direta) e comentário; no entanto, olhos e boca são as partes do corpo que mais merecem a atenção do narrador, recebendo um tratamento adjuntivo que se detém nas minúcias e reforça o traço. Esses dois elementos, focos de atração por excelência das paixões masculinas e também reveladores das paixões que agitam a alma da protagonista, têm em comum a mutabilidade. Os olhos contêm "ever-varying pupils" (p. 218); a boca, na cena que apresenta Tess pela primeira vez, é descrita como "mobile peony mouth", "hardly as yet settled into its definite shape" (p. 13). No decorrer das experiências por que passa a personagem, ela acaba por definir-se, tornando-se trágica e pálida nos momentos mais dramáticos. Tal mutabilidade, porém, não indica um caráter moldável e volúvel (como é o caso de Luísa), mas uma personalidade ainda em formação e sujeita a constantes transformações.

Os lábios vermelhos, na qualidade de agentes de sedução, funcionam como todos os outros índices que conotam perigo na narrativa e contrastam com os dentes brancos, reiterando o padrão simbólico de oposição que se configura na indumentária (vestido branco/fita vermelha). Além disso, apresentam uma peculiaridade: o superior é ligeiramente apontado para cima, de modo a poder produzir um sorriso dúbio quando a parte de baixo se encontra cerrada. O efeito final é sempre o de contraste: trata-se, como já foi dito, de uma sensualidade ingênua, involuntariamente

---

Pascal, c'est l'automate qu'on persuade, et il entend par là, le corps, l'imagination, le sentiment, bref tout ce qui n'est point la raison." Perelman, C. e Olbrechts-Tyteca, *La Nouvelle Rhétorique*, p. 35.

provocante, à qual não são indiferentes nem Alec, nem Angel, nem o próprio narrador. Analisemos as reações de cada um deles:

'I [Alec] was firm as a man could be till I saw those eyes and that mouth again – surely there never was such a maddening mouth since Eve's!' [...] 'You temptress, Tess; dear damned witch of Babylon – I could not resist you as soon as I met you again!' (p. 411)

A antítese que beira o paradoxo ("dear damned") e a perífrase que consiste em alusão bíblica ("witch of Babylon") afirmam o poder de sedução exercido por Tess. Revoltando-se contra o movimento do desejo provocado por tal objeto, Alec põe-se a culpá-la pelo que está a sentir, como se o fato de possuir tal boca constituísse, por si só, um ato de sedução, independentemente da intencionalidade dela. Portadora de tamanha carga de sensualidade, a protagonista atua sobre o "outro" sem nada fazer, apenas pelo fato de existir. Estabelecem-se sinais de identidade entre os termos da expressão "temptress Tess", com base na sonoridade e no fato de que todas as letras do substantivo estão contidas no adjetivo: ser Tess significa ser tentadora.

Também Angel e o narrador detêm-se a admirar tal boca, apresentando, no entanto, reações diferenciadas – enquanto a perspectiva do primeiro é idealizadora, a do segundo é mais racional, analítica e objetiva:

[...] her mouth he [Angel] had seen nothing to equal on the face of the earth. To a young man with the least fire in him that little upward lift in the middle of her red top lip was distracting, infatuating, maddening. He had never before seen a woman's lips and teeth which forced upon his mind with such persistent iteration the old Elizabethan simile of roses filled with snow. Perfect, he, as a lover, might have called them off-hand. But no – they were not perfect. And it was the touch of the imperfect upon the would-be perfect that gave the sweetness, because it was that which gave the humanity (p. 192)

A superlativação, a repetição enfática ("he had seen nothing to equal" e "he had never before seen"), a gradação sonora de adjetivos com o mesmo sufixo ("distracting, infatuating, maddening") traduzem a força do efeito no impulso de Angel, tanto mais forte na medida em que, nele, predomina a espiritualidade sobre a sensualidade ("rather bright than hot – less byronic than shelleyan" - p. 246-247).

Quanto ao narrador, adota novamente aqui o discurso judicativo ("but no – they were not perfect"), denunciando a percepção idealizada que Angel tem da mulher amada e opondo-se a essa visão. Produto de uma perspectiva Realista, Tess interessa-lhe exatamente pelo que tem de imperfeito, por aquilo que a torna "tal como nós".

A boca, em si, constitui um símbolo de oposição, como explicam Gheerbrant e Chevalier:

La bouche dessine aussi les deux courbes de l'*oeuf primordial*, celle qui correspond au monde d'en haut avec la partie supérieure du palais, celle qui correspond au monde d'en bas avec la mâchoire inférieure. Elle est ainsi le point de départ ou de convergence de deux directions, elle symbolise l'origine des oppositions, des contraires et des ambigüités.<sup>1</sup>

Concentra-se, portanto, num único aspecto físico, uma característica simbólica que reverbera em todos os outros traços da personagem e que se faz importante na temática da obra: trata-se da distinção entre corpóreo e anímico numa criatura que é, ao mesmo tempo, telúrica e angelical, e que sofre as pressões exercidas por valores conotados como baixos (os do corpo) e elevados (os da alma) numa sociedade de padrões morais e religiosos excessivamente rígidos.

---

<sup>1</sup> *Dictionnaire des symboles*.

Discutido pela própria Tess, o desejo de separação entre corpo e alma é motivo de um diálogo que provoca a atenção de Angel e o faz preferi-la às outras ordenhadeiras:

'I don't know about ghosts', she was saying; 'but I do know that our souls can be made to go outside our bodies when we are alive.' [...] 'A very easy way to feel'em go', continued Tess, 'is to lie on the grass at night and look straight up at some big bright star; and, by fixing your mind upon it, you will soon find that you are hundreds and hundreds of miles away from your body, which you don't seem to want at all' (p. 155)

As razões de Tess para atingir a transcendência consistem no fato de que sua aparência física só lhe trouxe infelicidade e na sensação de que o corpo está associado ao mal ("[...] the wretched sentiment that [...] in inhabiting the fleshly tabernacle with which nature had endowed her she was somehow doing wrong" – p. 395).

Enquanto a boca de Tess é um símbolo de oposição, os olhos traduzem sua profundidade interior e a complexidade do seu caráter nas cores superpostas e no aspecto infinitamente abismal ("that had no bottom to them, looking at him from their depths" - p. 246). Concentremo-nos na descrição de tais olhos, efetuada em *close-up*:

[...] large tender eyes, neither black nor blue nor gray nor violet; rather all those shades together, and a hundred others, which could be seen if one looked into their irises - shade behind shade – tint beyond tint – around pupils that had no bottom [...] (p. 114)

Nessa definição, observamos a preferência pela formulação negativa (recorrente em todo o texto) com caráter paradoxalmente afirmativo, resultando em litotes. Essa negação indica, não a exclusão, mas a presença de todas as tonalidades mencionadas: "all those shades together". Além disso, a construção paralelística e repetitiva em



- - / - / - / - / -  
 "neither black nor blue nor gray nor violet"

e em

/ - - / / - - /  
 "shade behind shade - tint beyond tint"

ênfata poeticamente esse trecho ao conferir-lhe sonoridade por meio dos ritmos binário e quaternário, respectivamente.

Contrastemos essa descrição com a seguinte:

[...] the deepness of the ever-varying pupils, with their radiating fibrils of blue, and black, and gray, and violet" (p. 218).

A frase negativa torna-se, aqui, positiva, mantendo a musicalidade no ritmo binário ("blue and black and gray and violet", / - / - / - / -) e a ênfase por intermédio da anáfora e da gradação finalizando em clímax.

Todos esses recursos apontam para um mesmo processo fundamental, o mesmo que já havíamos observado na caracterização de Luísa: a adjunção.

Mas, se em Eça de Queiroz esse mecanismo resulta de uma intenção didática, da necessidade de convencer pela insistência, configurando uma personagem excessivamente superficial tomada por uma paixão caprichosa, em Hardy constitui um efeito poético, delineando uma personagem tragicamente complexa e uma paixão marcada pela intensidade. Embora as recorrências aliterativas e rítmicas sejam minoritárias no conjunto da obra inglesa, elas revelam uma concepção de narrativa que implica lirismo. É em função desse lirismo que afirmamos ser Tess, dentre as quatro personagens aqui analisadas, a que apresenta maior grau de poeticidade em sua construção.

Quanto à intensidade é, em Tess, instrumento da eloquência e elemento caracterizador fundamental: presente na obra em todos os tipos de discurso (a descrição, a narração, o diálogo e a argumentação), revela um modo de ser movido mais pela emoção que pela razão:

Tess Durbeyfield at this time of her life was **a vessel of emotions** untinctured by experience (p. 13).

Mesmo após todas as experiências e transformações por ela sofridas no decorrer da trama, esse traço permanece imutável. Bem adiante, Tess vem a ser novamente definida como "a sheaf of susceptibilities" (226) e "a vessel of emotions rather than reasons" (p. 421).

Na descrição, a intensidade manifesta-se pela recorrência de advérbios intensificadores, que se referem não apenas às características físicas mas também ao modo de ser da protagonista e reforçam a persuasão pela identificação patética:

she was **so** modest, **so** expressive, she had looked **so** soft in her thin white gown" (p. 17)

**too** miserable

**so** earnestly (p. 157)

**too** feebly (p. 186)

**so** fervid and **so** impressionable as she was under her reserve (199)

**so** unaffectedly (p. 221)

**so** pale, **so** breathless, **so** quivering (p. 490).

No diálogo direto, a intensidade das emoções constrói-se, principalmente, pelas frases curtas, pela repetição enfática e pela pontuação:

'I shall give way – I shall say yes – I shall let myself marry him – I cannot help it!' [...] 'I can't bear to let anybody have him but me! Yet it is a wrong to him and, and may kill him when he knows! O my heart – O – O – O!' (p. 229)

As reticências, interrogações e exclamações, profusas na fala de Tess, indicam lamento, deprecação, revolta e conflito, estabelecendo o *pathos* dramático:

'**O mother, my mother!**' cried the agonized girl, turning passionately upon her parent as if her poor heart would break. '**How** could I be expected to know? I was a child when I left this house four months ago. **Why** didn't you tell me there was danger in men-folk? **Why** didn't you warn me? [...]' (p. 104)

Nas cartas a Angel, em que predomina o discurso argumentativo, esses recursos reiteram-se à exaustão, persuadindo não apenas pelo alto grau de *pathos*, mas também pela simplicidade. Na mais longa delas, o apelo "come to me" é repetido, à moda de um refrão em cantiga d'amigo, nada menos que onze vezes.

O próprio narrador relata como a paixão por Angel afeta a fala de Tess, principalmente no que diz respeito à sintaxe, mas também determinando a desarticulação das frases, a tonalidade exaltada, o ritmo subjetivo:

"[...] her **impulsive speeches**, **ecstasized to fragments** [...] the **spasmodic** catch in her remarks, **broken into syllables** by the leapings of her heart, as she walked leaning on his arm [...]" (p. 249)

Na narração, a susceptibilidade de emoções que determinará as atitudes da protagonista virá, por sua vez, a traduzir-se de diversas maneiras. A principal delas, mola propulsora dos acontecimentos posteriores é a culpabilidade, que vem à tona pela primeira vez logo após a cena da dança no vale. Ao voltar para casa, Tess ressent-se do contraste entre o espaço exterior

exuberante, a experiência prazerosa que acabara de ter e o cenário interior pobre, onde sobressaem o excesso de trabalho e o desamparo da numerosa família. Sua reação é definida como

[...] **a chill self-reproach** that she had not returned sooner, to help her mother in these domesticities, instead of indulging herself out-of-doors. [...] out of that tub had come the day before – **Tess felt it with a dreadful sting of remorse** – the very white frock upon her back which she had so carelessly greened about the skirt on the damping grass – which had been wrung up and ironed by her mother's own hands (p. 19).

Durante o evento que se segue, essa característica só faz acentuar-se. Instada a substituir o pai na entrega de colmeias durante a madrugada, a menina adormece na carroça e provoca involuntariamente um acidente: o cavalo Prince, sem ter quem o dirija, é perfurado pelo varal do veículo do correio, que vinha em disparado em sua direção. O modo de ser capenga, lento, ineficaz e que exige demais, é atropelado e morto pela ágil modernidade. Mas, como resultado, Tess culpa a si mesma, e sua autocensura é reforçada:

[...] **the self-reproach which she continued to heap upon herself** for her negligence (p. 37)

[...] **nobody blamed Tess as she blamed herself** (p. 37)

[...] as though she regarded herself in the light of a **murderess** (p. 38)

Este episódio também é significativo por sua trágica carga simbólica: ele se associa a outros eventos significativos ocorridos numa carroça e prenuncia o desfecho do livro, quando Tess submeterá Alec a uma morte semelhante à de Prince.

Tess acabará envolvida numa reação em cadeia que se inicia com a morte de Prince e passa por outras duas viagens em que não é ela quem conduz o veículo. Na primeira (que também prefigura

acontecimentos posteriores e pode ser considerada como um resumo simbólico do livro), este se encontra sob a direção de Alec, que lhe impõe o seu "kiss of mastery", amedrontando-a com uma corrida vertiginosa. A velocidade da carroça, ele atribui à égua geniosa, que já matou um homem (note-se aqui a identificação do animal com a protagonista), mas afirma-se capaz de dominá-la (assim como pretende dominar a menina). De fato, nesse momento, Alec está no controle da situação e deixa o carro despencar propositadamente ladeira abaixo, numa indicação certa do que será, para Tess, a vida em "The Slopes" (nome da residência dos d'Urberville, que significa "ladeira", "declive"). Na segunda jornada, em que Angel dirige a carroça, é Tess quem perde o controle da situação e cede ao desejo (seu e dele), concordando com o pedido de casamento tantas vezes antes rejeitado por motivos racionais.

Finalmente, essa reação em cadeia acabará conduzindo à insanidade e à morte, também representadas na obra por um veículo, a legendária carruagem dos d'Urbervilles (aquela que só é vista por um membro da família, na iminência de uma grande tragédia).

Assim, a imagem do carro (ou carroça, ou carruagem) acaba por associar-se à do destino em dois aspectos: aquele que é determinado por circunstâncias, acaso, coincidências, e aquele que é definido por Graham Handley como "an unseen destiny which seems to oversee and orchestrate everything that happens". Ambos os aspectos, combinados às ações exercidas por livre arbítrio, concorrem na mesma medida para a construção da

---

<sup>1</sup> *Tess of the d'Urbervilles*, p. 98.

protagonista como *pharmakós* ou "vítima expiatória". Segundo Northrop Frye,

[...] le *pharmakós* n'est ni un coupable ni un innocent. Il est innocent en ce sens que ce qu'il doit subir dépasse infiniment les conséquences normales ou logiques de ses actes – comme un homme qui appelle dans la montagne et déclenche une avalanche. Il est coupable en ce sens qu'il appartient à un groupe socialement réprouvé ou qu'il vit dans un monde où cette sorte d'injustice fait inévitablement partie de l'existence. Culpabilité et innocence appartiennent ici à deux ordres de faits ironiquement et absurdement sans relations communes.<sup>1</sup>

O destino de Tess é determinado ao mesmo tempo por circunstâncias externas, impulsos internos e forças superiores ("The President of the Immortals", p. 508) que ironicamente se unem para desencadear uma avalanche de consequências desproporcionais em relação às suas intenções sempre puras. Sua ida à mansão dos falsos d'Urbervilles, por exemplo, é motivada pela pobreza e pela pressão da mãe, que espera obter-lhe assim um casamento vantajoso (circunstâncias externas) e também pela sensação de culpa que ela própria alimenta (impulso interior):

[...] the **oppressive sense of the harm she had done** led Tess to be **more deferential than she might otherwise have been to the maternal wish** (p. 39).

Constitui, portanto, ato de omissão, como vários outros que virão a determinar todos os "might-have-been" de sua história (por exemplo, o ocultamento da sua relação com Alec antes do casamento com Angel, a desistência da visita aos pais deste, a recusa em pedir-lhes ajuda material, o que a faz cair novamente sob o domínio de Alec).

O resultado deste primeiro ato de omissão é indicado no título da segunda fase, "Maiden No More": Tess retorna ao seu

---

<sup>1</sup> *Anatomie de la critique*, 1969, p. 58.

ambiente de origem esperando um filho ilegítimo e carregando um sentimento de degradação que só faz exacerbar sua personalidade naturalmente sensível e marcada pela culpabilidade. A revolta com tal situação não se dirige ao seu sedutor ("hate him she did not quite", p. 104), mas a si mesma ("[...] loathe and hate myself for my weakness [...]", p. 97). À medida, contudo, que sua auto-estima diminui, aumentam paradoxalmente o seu orgulho e segurança, características que manifesta no diálogo mantido com Alec durante a viagem de volta para casa. Embora este dirija mais uma vez o veículo, agora é ela que mantém o controle da situação, e seu discurso passa a revelar uma vontade forte que recusa deixar-se dominar:

'I have said **I will not** take anything more from you, and **I will not - I cannot!** *I should* be your creature to go on doing that, and **I won't!** (p. 98)

A grande quantidade de verbos modais na forma negativa demonstra que a omissão e a submissão que anteriormente haviam marcado o seu comportamento são agora substituídas por um ato de compromisso, originado pela rebeldia visando à independência. Sua fala torna-se séria, enfática, solene, indicando um crescimento que será comentado mais adiante pelo narrador: "Tess thus changed from simple girl to complex woman" (p. 125). Esta frase, na verdade uma definição direta da personagem, é acompanhada pelos detalhes que compõem a sua transformação, que se faz através de um constante processo alternativo de dedução e de indução.

Sendo uma criatura em constante vir-a-ser, Tess passa por diferentes descrições ao longo do romance. Na tentativa de traçar seu perfil, propomos a análise de algumas delas, verificando em

que medida os recursos retóricos identificados até o momento se mantêm ou também se transformam.

Na segunda fase do romance, ocorre uma nova apresentação de Tess, como se se tratasse de outra personagem. Esta cena é construída nos mesmos moldes daquela em que a protagonista surge pela primeira vez: o narrador mais uma vez se distancia para fornecer uma visão geral do cenário (a aldeia de Marlott, no vale de Blackmoor); depois, num movimento de aproximação, volta-se para um grupo de homens e mulheres que trabalham na colheita do milho, ajusta o foco nas mulheres e, finalmente, concentra-se numa delas, "[...] the most flexuous and finely-drawn figure of them all" (p. 111). O superlativo e o advérbio "finely" fazem prever de quem se trata:

It is Tess Durbeyfield, otherwise d'Urberville, somewhat changed - **the same, but not the same**; at the present stage of her existence living as **a stranger and an alien here, though it was no strange land that she was in** (p. 112)

O paralelismo de construção entre esta cena e aquela em que a heroína aparece pela primeira vez no romance, em contraste com a situação, coloca em relevo as transformações por ela sofridas. O conflito da mulher interiormente pura mas socialmente marcada pela relação ilegítima é expresso por intermédio do paradoxo e do oxímoro. Juntamente com o quiasmo, essa figura revela um tratamento mais complexo da caracterização que aquele efetuado em *O Primo Basílio*. Vimos que o contraste, em Luísa, consistia apenas numa apresentação das antinomias lado a lado, construindo uma personalidade móbil, oscilante. Aqui, há um aprofundamento resultante da transformação de cada elemento em seu contrário, traduzindo um conflito interior de mais difícil



solução. Não basta para Tess, como bastaria para Luísa, manter seu *status quo* para voltar a ser feliz. No caso de Tess, o problema é mais consigo mesma, com a visão ética que tem de si, do que com o marido ou com a sociedade em geral: o fato é que, reconhecendo como válidos os padrões a que se opõe, ela não pode eliminar da consciência aquilo que considera como impureza para ser integralmente pura, exatamente porque, nela, esses dois elementos estão irremediavelmente fundidos. Desse modo, o seu conflito só termina com a morte ("Bygones would never be complete bygones till she was a bygone herself" - p. 391), e é para a morte que os seus pensamentos constantemente se voltam, numa morbidez tão profunda que acaba vencendo, à maneira do próprio paradoxo, o seu "invincible instinct towards self-delight" (p. 126).

Voltando à cena de reapresentação, Tess aparece amamentando um bebê, o que permite inferir a extensão da consequência do seu encontro com Alec. O quadro descrito evoca o arquétipo da Virgem Maria nas imagens da "Madona" e da "Pietà"; só que aqui se trata de uma "virgem maculada", uma criatura paradoxal que tem pelo filho um sentimento ambíguo, combinação de "passionateness with contempt" e que se torna objeto de comentário do grupo:

She's fond of that there child, though she mid pretend to hate en,  
and say she wishes the baby and her too were in the churchyard (p. 114).

O menino realmente morre, não sem antes ser batizado pela própria mãe com o significativo nome de "Sorrow", numa cena

---

<sup>1</sup> Determinado por forças externas, o conflito da protagonista de *O Primo Basílio* terminaria quando estas fossem neutralizadas: importante é que Jorge não viesse a saber do adultério da esposa e que o casamento se mantivesse, mesmo que às custas de uma mentira.

epifânica que a apresentará novamente transformada sob o olhar admirado dos irmãos menores e do narrador:

[...] her high enthusiasm having a **transfiguring effect** upon the face which had been her undoing, showing it as a **thing of immaculate beauty** [...] (p. 119)

She did not look like Sissy [...] now, but as a **being large, towering and awful - a divine personage** with whom they had nothing in common" (p. 120)

O substantivo "enthusiasm" (proveniente do grego *enthousiasmos*, que significa ser inspirado ou possuído por um deus), reforçado pela expressão "a divine personage", expõe a faceta transcendente da protagonista.

No primeiro exemplo, a oposição entre o substantivo "undoing" e o adjetivo "immaculate" produz uma imagem híbrida de mulher profanada e deusa inatingível, com evidente predomínio da segunda sobre a primeira. No segundo exemplo, a descrição do ponto de vista das crianças pende para a idealização (observada principalmente na sequência de adjetivos, "large, towering and awful"), contrastando com a atitude narrativa que, até o momento, vem buscando configurá-la como um ser "igual a nós". Esse tratamento ambivalente, que funde perspectivas opostas da mesma personagem, é reconhecido e confirmado pela crítica, que, por sua vez, também só pode comentá-lo por intermédio do paradoxo: "She is real and ideal".<sup>1</sup>

Na terceira fase, denominada "The Rally", uma nova Tess é apresentada ao leitor: recuperando o impulso de vida, ela deixa a casa dos pais pela segunda vez e segue em direção ao "Valley of the Great Dairies", região paradisíaca que o narrador descreve, acompanhando o seu olhar e os seus sentimentos. Em seguida, ele

---

<sup>1</sup> Handley, Graham, *Tess of the d'Urbervilles*, p. 8.

se afasta e passa a descrever (ainda por intermédio da técnica do geral para o particular), a própria Tess, mais uma vez minuciosamente, observando alteração em sua aparência:

Her face had latterly changed with changing states of mind, continually fluctuating between beauty and ordinariness, according as the thoughts were gay or grave. One day she was pink and flawless; another pale and tragical. When she was pink she was feeling less than when pale; her more perfect beauty accorded with her less elevated mood; her more intense mood with her less perfect beauty. It was her best face physically that was now set against the south wind. (p. 134)

A mutabilidade dos traços físicos apoia-se no duplo ponto de vista, realista ("ordinariness") e idealista ("beauty") e no contraste decorrente de um conflito que não cessa ("gay" or "grave").

Observamos, entretanto, que a figura do quiasmo, antes parcialmente expressa, agora é integralmente utilizada. Entre o rosto e a alma de Tess estabelece-se um processo de oposição em que os valores mais elevados implicam os menos elevados:

more perfect beauty	more intense mood
X	
less perfect beauty	less intense mood

É importante notar que, aqui, a discrepância entre essência e aparência ocorre apenas em termos de intensidade, mas não de qualidade, resultando paradoxalmente na coerência entre o sentimento experimentado e a sua exteriorização. Em outras palavras, a oposição entre aparência e essência não revela hipocrisia: o rosto de Tess é sempre a tradução honesta dos seus sentimentos.

A intensidade das emoções da personagem permanece acompanhada por eloquência e poeticidade, perceptíveis:

- na escolha vocabular (o uso alternativo de "less" e "more");
- na assonância e consonância em "gay or grave";
- na consonância em "pink" e "pale";
- na uniformidade do metro
- na musicalidade em

– / – – / – / –  
"one day she was pink and flawless;

– / – / – / – –  
another pale and tragical".

Essa fase de recuperação compreende o encontro com Angel e o despertar de novas emoções. A paixão que Tess agora passa a experimentar reveste-se de um caráter sublime, já que o seu objeto é um homem de educação refinada, "admirable and poetic", e, principalmente, "above physical want" (p. 160). A idolatria e cega devoção que devota a Angel consistem num contraponto à paixão ambivalente (misto de atração e repulsa, fascínio e desprezo) experimentada pelo sensual Alec. O fato é que ambos os homens refletem uma dicotomia existente na própria protagonista, que, como vimos, se traduz, por um lado, num exuberante impulso natural e, por outro, no desejo de transcender a si mesma. Alec e Angel identificam-se com ela, ambos, por semelhança e por contraste. Ambos colocam em relevo o ponto que têm com ela em comum e também o traço oposto àquele que representam: a espiritualidade de Tess e sua sensualidade.

É nesta parte da obra que se encontram as descrições mais poéticas de Tess, efetuadas a partir de uma fusão entre a perspectiva apaixonada de Angel e a voz narrativa que procura o

distanciamento (embora, na verdade, nem sempre o encontre e acabe por mostrar-se igualmente apaixonada). Como ocorre em todo o livro, tais descrições têm como ponto de referência a Natureza. A ênfase, agora, é oferecida pela luz do dia que, em seu caráter cambiante, revela diferentes aspectos da personagem, sempre traduzidos pela técnica impressionista que produz, ora uma imagem difusa, ora uma imagem nítida. Os passeios solitários do casal, feitos em "non-human hours" (p.168), ou seja, às três da manhã, apresentam-nos uma Tess esfumaçada, o rosto apresentando "a sort of phosphorescence upon it" (p. 167). Aos olhos idealizadores de Angel, "she looked ghostly, as if she were merely a soul at large" (p. 167), deixando de ser a simples camponesa e passando a representar a Mulher, ou melhor, a reunião de vários modelos femininos:

She was no longer the milkmaid, but a visionary essence of woman - **a whole sex condensed into one typical form**. He called her Artemis, Demeter, and other fanciful names half teasingly, which she did not like because she did not understand them (p. 167).

A identificação de Tess com as figuras pagãs fundamenta-se nos traços básicos já comentados: Ártemis é a deusa virginal dos lugares agrestes, capaz de harmonizar-se com os animais e os ciclos da lua, independente em seu espírito amazônico e possuidora de uma energia indomável; representa, portanto, a faceta selvagem e telúrica da protagonista. Deméter é a imagem da mulher-mãe, não apenas por gerar filhos, mas também por ocupar-se com cuidado de tudo o que é pequeno, frágil e sem defesa. Essa alusão refere-se ao lado maternal da personagem, evidenciado não apenas no carinho culpado que tem para com o filho, mas também nos sacrifícios para proteger os irmãos, no extermínio caridoso das

aves agonizantes e na própria atitude de proteção em relação aos pais. Na tradição cristã popular, este arquétipo corresponde ao da Virgem Maria, a que anteriormente já nos referimos.

À luz do dia (mais propícia ao despertar da consciência), Angel é capaz de perceber a dimensão humana de Tess, que reassume, aos olhos dele, a vulnerabilidade:

Then it would grow lighter, and her features would become simply feminine; they had changed **from those of a divinity who could confer bliss to those of a being who craved it** (p. 168)

Na antítese, é explicitado o caráter antinômico da protagonista. No intervalo entre o que ela realmente é e o que aparenta ser reside o conflito entre a matéria, com suas carências e falhas, e a alma, elemento divino que contém a possibilidade da completude e da perfeição. Angel busca essa perfeição e projeta-a em Tess. Ela, por sua vez, faz o mesmo em relação a ele ("[...] as if she saw something **immortal** before her" - p. 246). Acontece que sua paixão, selvagem e impulsiva, aproxima-se da idolatria e apresenta a marca do excesso, que se manifesta no discurso sempre pela adjunção:

[...] **too** desperate for human conditions - **too** rank, **too** wild, **too** deadly (p. 273).

Em função dessa idolatria, Tess torna a modificar-se, moldando sua maneira de ser à do homem amado:

His influence over her had been so marked that she caught  
- / - - / -  
**his manner and habits,**  
- / - / -  
**his speech and phrases,**  
- / - - / -  
**his likings and aversions** (p. 258)

A intensidade dessa influência transmite-se pela repetição do conectivo "and" e pela construção paralelística e cadenciada das frases em gradação. À força da paixão da protagonista correspondem a ênfase e a intensidade rítmica como recursos discursivos que promovem a persuasão pela empatia.

A absorção dos hábitos de Angel resulta num refinamento ainda maior para Tess: ao adotar, como seu, o modo de pensar daquele a quem ama, ela amplia sua capacidade de expressão e passa a empregar uma linguagem mais culta. Mas, ao mesmo tempo em que se aperfeiçoa segundo os parâmetros sociais, perde paradoxalmente a individualidade. A mulher anteriormente livre, que enfrentara Alec e se recusara a ser "his creature", agora se submete cegamente à paixão:

**'No, I shan't do anything until you order me to [...]; and if you never speak to me any more I shall not ask why, unless you tell me I may'** (p. 294)

Se, no diálogo com Alec anteriormente analisado, os verbos modais eram utilizados para afirmar a independência, agora testemunham a ausência de uma vontade própria, separada da de Angel. A fala de Tess, embora ainda reflita firmeza, passa no entanto a exprimir o impulso contrário, de anulação da personalidade:

**'I will obey you like your wretched slave, even if it is to lie down and die'** (p. 294)  
**'I have no wish opposed to yours'** (p. 306).

Estas frases seguem-se à confissão do passado a Angel. Diante das reações negativas dele, alteram-se gradativamente tanto a fala e o comportamento de Tess como seus traços fisionômicos: se até esse momento sua descrição vinha sendo

marcada pela técnica impressionista, neste quadro cede lugar ao expressionismo, revelado na feição angustiada e patética, na deformação do rosto, que anteriormente fora sua "trump card" (p. 60) e da boca, que passa a externar o vazio de sua alma e o desespero alucinado, à maneira de um quadro de Munch:

Terror was upon her white face as she saw it; **her cheek was flaccid, and her mouth had almost the aspect of a round little hole.** (p. 293)

Esse processo de desfiguração virá a reiterar-se mais adiante, quando, movida pela fidelidade ao marido que a abandona, Tess decide enfeiar-se deliberadamente para evitar os olhares de admiração dos outros homens, que a ofendem e põem em risco sua segurança ("I'll always be ugly now, because Angel is not here, and I have nobody to take care of me" - p. 357). Para isso, coloca um vestido velho, cobre o rosto com um lenço, "as if she was suffering from toothache", e corta os fios das sobrancelhas, num impulso contrário ao lugar-comum da vaidade feminina. De todas as personagens aqui estudadas, é a única que procura tornar-se mais feia do que na verdade é.

Esta, porém, não é sua única atitude paradoxal, impulsionada pela excessiva idolatria em relação a Angel. Também o assassinato de Alec pode ser assim considerado, por ser uma atitude que vai de encontro à lei social e à religiosa. Encerrado na fase significativamente denominada "Fulfilment", esse episódio narra o reencontro com Angel, a discussão com Alec que culmina em assassinato, a consumação tardia do casamento, a fuga que culmina na cena simbólica em Stonehenge e a morte punitiva. "Fulfilment" refere-se, aqui, não apenas a esses acontecimentos mas, principalmente, ao toque de acabamento que



Tess recebe como personagem: só com a morte o seu contínuo processo de transformação é interrompido e ela é finalmente apresentada em sua completude. Completude que ironicamente não ocorre no nível da trama, no nível do ser. Se, como diz DH Lawrence, os romances de Hardy são "about becoming complete, or about the failure to become complete", Tess of the d'Urbervilles consiste no segundo tipo.

Essa última fase da obra é altamente dramática e revela, em toda a sua intensidade, a natureza apaixonada de Tess: a alteração emocional que experimenta ao rever Angel é percebida no diálogo pungente que estabelece com ele, repleto de perguntas e de exclamações. Esse diálogo constitui o momento de revelação (não só para Angel, mas também para o leitor) de que ela se reunira novamente a Alec, pressionada pelas necessidades de sua família. Seu tom pungente é reforçado pelo comportamento desvairado, que vai da paralisia ao crime passional:

[...] her eyes shining **unnaturally** (p. 483)

She seemed to feel like **a fugitive in a dream**, who tries to move away, but cannot (p. 483-484).

Como nesta fase o narrador opta, pela primeira vez, pela técnica do distanciamento, renunciando a narrar, do interior, o que se passa na alma de Tess, é no diálogo direto e no testemunho das outras personagens que se apresentam os indícios da transformação que nela vai ocorrendo. O principal desses indícios é observado por Angel:

But he had a vague consciousness of one thing, though it was not clear to him till later; **that his original Tess had spiritually ceased to recognize the body before him as hers** - allowing it to drift, like

---

<sup>1</sup> Cf. "Study of Thomas Hardy", in *Selected Literary Criticism*.

a corpse upon the current, in a direction dissociated from its living will. (p. 484)

Realiza-se, agora, a completa cisão entre corpo e alma, não mais como um exercício quase lúdico de evasão, mas como uma reação exacerbada contra o obstáculo ao amor – obstáculo esse personificado em Alec. E é nesse transe que Tess comete o assassinato.

Na imagem do cadáver arrastado pela correnteza, percebemos o predomínio do impulso de *tánatos* sobre o de *eros*: ao eliminar "o outro", Tess como que procura extinguir ao mesmo tempo parte de si, aquela que corresponde à matéria, e volta-se para Angel, que, como o nome indica, representa a supremacia dos valores espirituais. Para ele, oferece a herança de seu próprio *alter-ego* personificado na irmã mais nova, Liza-Lu, "a spiritual image of Tess" (p. 506): "she has all the best of me without the bad of me" (p. 503). Trata-se de uma tentativa de eliminar o conflito, de desfazer o paradoxo; mas isso significa destruir a si mesma, já que, como vimos, Tess é essencialmente paradoxo. Desfazê-lo significa condenar-se à morte.

Quanto a essa morte, efetuada por enforcamento, não é narrada nem descrita diretamente. Ao contrário, é indiciada por intermédio de um símbolo (a bandeira negra hasteada), de uma metáfora assentada na perífrase e, mais uma vez, na alusão – a Ésquilo e a Shakespeare:

'Justice' was done and the President of the Immortals, in Aeschylean phrase, had ended his sport with Tess (p. 508).

---

<sup>1</sup> "[...] I do know that our souls can be made to go outside our bodies when we are alive'. [...] A very easy way to feel 'em go, continued Tess, is to lie on the grass at night and look straight up at some big bright star; and, by fixing your mind upon it, you will soon find that you are hundreds and hundreds o' miles away from your body, which you don't seem to want at all" (p. 154-155).

<sup>2</sup> A referência, admitida pelo próprio Hardy, é feita a *King Lear*, IV, i, 37-8: "As flies to wanton boys are we to the gods;/ They kill us for their sport."

A palavra "justice" entre aspas e a palavra "sport", que remete à ideia de joguete, finalizam o livro por intermédio da ironia narrativa.

A supressão da cena de morte exerce um efeito mais eficaz do que o faria uma descrição detalhada da agonia da personagem (passível de rebaixá-la, como ocorre no caso de Luísa, em *O Primo Basílio*).

A morte eleva Tess à categoria sublime do herói trágico, que expia os erros de toda a sua espécie e promove a identificação do receptor por intermédio do *pathos* e da *catharsis*. Trata-se de uma criatura exemplar, que, como diria Hemingway, pode ser "destroyed, but not defeated".

## CAPITU: DENSIDADE E AMBIGUIDADE

O surgimento de Capitu na história de *Dom Casmurro* ocorre de duas maneiras: por alusão, no início da obra, e por participação direta, a partir do capítulo XIII, quando ela passa a interagir com Bentinho na protagonização da narrativa. De qualquer maneira, predomina sempre, no discurso, a evocação de sua imagem e de suas ações efetuadas num tempo muito anterior à enunciação, por um narrador que confessa ter má memória e que utiliza o tempo todo expressões dubitativas ("creio que", "parece-me que", "minto", "não posso dizer com segurança", "penso que", "se me não engano", "talvez").

A primeira informação que temos a respeito da heroína é fornecida no capítulo III, "A Denúncia", que constitui ao mesmo tempo revelação e complicação. Durante uma reunião familiar na casa de D. Glória, o agregado José Dias delata, a todos os presentes e também ao próprio Bentinho (que ouve às escondidas), a possível paixão entre as duas crianças:

Não me parece bonito que o nosso Bentinho ande metido nos cantos com a filha do *Tartaruga*, e esta é a dificuldade, porque se eles pegam de namoro, a senhora terá muito que lutar para separá-los. (p. 12)

Esse primeiro dado relativo à protagonista de *Dom Casmurro* é fornecido por meio de uma perífrase e de um epíteto um tanto pejorativo, que aponta para o determinismo social: ela é "a filha do *Tartaruga*", aquele que carrega a casa sempre consigo, como marca de sua espécie, e que empreende de maneira lenta e obscura sua escalada na sociedade. Outra característica da tartaruga é a capacidade de dissimular-se pela evasão, retirando-se para dentro da casca quando lhe convém.

O desprezo de José Dias por Pádua, pai de Capitu, resulta da posição inferior deste em relação à família de Dona Glória: mero empregado de repartição, deve ao bilhete de loteria, que lhe permitiu comprar a casa onde mora, a proximidade com pessoas de camada superior. Veladamente, o agregado insinua que Pádua está a estimular, pela abstenção, a amizade entre a filha e o herdeiro da mansão vizinha, com vistas à ascensão social:

A pequena é uma desmiolada; **o pai faz que não vê; tomara ele que as coisas corressem de maneira que...** compreendo o seu gesto; a senhora não crê em **tais cálculos**, parece-lhe que todos têm a alma cândida... (p. 12)

Esta fala, que aponta para a possibilidade de segundas intenções determinando as relações de Bentinho e Capitu, constitui o subsídio primordial para que se forme o discurso de acusação de Dom Casmurro. Trata-se, na verdade, de duas denúncias: em primeiro lugar, da paixão incipiente ("com que então eu amava Capitu, e Capitu a mim"? - p. 38); em segundo, do calculismo da parte interessada. Embora o menino pareça estar voltado apenas para a primeira denúncia, certamente não lhe passou despercebida a segunda, já que ele de algum modo a relata quando se torna o narrador da própria história.

É certo que, ao caracterizar o próprio José Dias como interesseiro, Bentinho desautoriza o seu testemunho, estabelecendo uma sobreposição de desconfianças que fazem prevalecer, no enunciado, o aspecto dubitativo sobre a assertividade. Também é certo que o agregado acaba mudando de opinião a respeito da menina quando sabe inevitável sua ligação com o dono da casa e exprime isso através de um superlativo hiperbólico que é, ao mesmo tempo, uma impropriedade gramatical ("um *anjíssimo*", p. 313).

Permanece, no entanto, o fato de que essa segunda denúncia subjacente contamina, desde os seus primórdios, a relação amorosa descrita no livro. Por intermédio de um jogo de subentendidos, Bentinho toma consciência, ao mesmo tempo, do amor que sente pela amiga e da possível ambição de que é objeto. Como não encará-la com suspeitas, a partir de então? E como pintar posteriormente, em seu romance, um retrato isento da companheira, a considerar o indício fornecido por José Dias?

A insinuação do agregado resulta na defesa de Dona Glória, que fornece outros indícios sobre a protagonista: a menina acabara de completar quatorze anos e fora criada junto de seu filho desde "aquela grande enchente, há dez anos, em que a família Pádua perdeu tanta coisa" (p. 12). Inicia-se, com esta informação, a trama da rede metafórica que ilustrará a mobilidade, a instabilidade e a destrutividade nas relações de Bentinho e Capitu com base na imagem da água: é a inundação, provocadora de caos e destruição, o elemento que aproxima as duas crianças.

Como vemos, Capitu entra primeiramente em cena por meio da insinuação e de uma perspectiva pejorativa estabelecida de cima para baixo: a seu respeito, já sabemos que é "desmiolada" e percebemos que poderia vir a beneficiar-se de uma relação mais estreita com Bentinho. No decorrer da trama, fica claro que se trata de um benefício material. A casa de Bento é depositária de tudo aquilo que atia a curiosidade e o desejo da menina: o piano, os livros, o conforto material, enfim, o poder, simbolizado no busto de César que lhe atrai a admiração. Porém, como observa John Gledson a respeito dela, "não é possível distinguir entre ambição e inocência. Afinal, não existe lei contra estar apaixonado e, ao mesmo

tempo, desejar subir na vida".

Assim, os traços "ingenuidade" e "ambição", características em princípio excludentes, acabam por mesclar-se de tal maneira na composição da personagem que se atenuam e se enfatizam ao mesmo tempo. Trata-se de demonstrar que o exercício do vício pode revestir-se de naturalidade ou, ao contrário, que o vício é natural no indivíduo. Das duas possibilidades, a segunda merece a condescendência do narrador, que, ao comentar em epítonema a dissimulação de Capitu, estabelece um juízo de valor entre os dois modos de agir:

Há coisas que só se aprendem tarde; é mister nascer com elas para fazê-las cedo. E melhor é naturalmente cedo que artificialmente tarde. (p. 49)

Tal afirmação contém, em si, uma questão crucial que perpassa a obra: até que ponto certas características humanas são inatas e até que ponto são aprendidas no convívio social? Em termos taineanos, e especificamente levando-se em conta o comportamento de Capitu, o que é que predomina: a raça ou o meio e o momento? O livro fecha-se com a reformulação dessa pergunta e a resposta arbitrária, fundamentada na mágoa que se sobrepõe aos fatos:

O resto é saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente. Jesus, filho de Sirach, se soubesse dos meus primeiros ciúmes dir-me-ia, como no seu cap. IX, vers. I: 'Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti.'. Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca.

A insegurança do narrador revela-se na utilização da

---

<sup>1</sup> Machado de Assis, *Impostura e Realismo*, p. 67

prolepse<sup>1</sup>. Recorrendo à citação bíblica, ele exprime a dúvida que é sua e trata de afastá-la sem recorrer a provas nem argumentos, apenas solicitando a adesão do leitor. Este, por sua vez, não tem como "**lembrar** bem da Capitu menina", pois, na verdade, só tem acesso àquilo que resta de uma imagem deformada pela má memória e pela subjetividade comprometida com uma causa. Como é possível emitir um juízo imparcial com base no relato de um narrador que diz: "as pessoas valem o que vale a afeição da gente (p. 390)?"

São esses fatores que elucidam a questão do realismo na figura de Capitu, que pode ser formulada da seguinte maneira: por premissa (considerando sempre Aristóteles), toda personagem realista busca representar um ser "tal como é"; mas, se essa representação é comprometida por uma subjetividade deformadora<sup>2</sup>, a criatura resultante revelará ser pior ou melhor do que aqueles que representa. Por isso, a verdade de Capitu oscila entre a hipérbole e a supressão: porque é exagerada ou reduzida, porém jamais atingida. Como diz o narrador, "a verdade não saiu, ficou em casa, no coração de Capitu [...]" (p. 158).

A única verdade revelada na obra é a de Bentinho/Dom Casmurro. É ele quem se coloca em primeiro plano na narrativa e, assim como acontece com as imagens cinematográficas em que só uma figura pode ocupar o primeiro plano com nitidez, tudo o que não é ele fica desfocado. A paixão por Capitu permite perceber **Bentinho** tal como é. E nesse sentido, o potencial para o adultério **nele** (indiciada na atração por D. Sancha) é a única verdade em todo o livro.

---

<sup>1</sup> Figura que consiste em prever e refutar uma suposta objeção do receptor.

<sup>2</sup> E sabemos que toda representação passa pela subjetividade; e que toda subjetividade é deformadora, o que nos fará perguntar se é possível haver arte realista...



Voltando à denúncia de José Dias, é seguida de sete capítulos em que Capitu não é sequer mencionada. Neles, o narrador apresenta as personagens participantes do diálogo inicial, constrói o cenário das relações familiares e sociais da época e tece considerações filosóficas tanto sobre a vida em geral (na alegoria que a compara a uma ópera) como sobre a sua vida em particular, anunciando ironicamente, metaforicamente e em prolepse, os acontecimentos que virão a caracterizar sua relação amorosa ("Cantei um *duo* terníssimo, depois um *trio*, depois um *quator*..." p. 33).

Capitu só volta a ser aludida no capítulo XI, intitulado "A Promessa", que mostra os dois protagonistas imitando o ritual da missa católica numa brincadeira solene e simbólica, na qual a comunhão partilhada vem a prefigurar o casamento. Para melhor compreender tudo o que aí está envolvido, lembremo-nos de algumas das acepções que a palavra "ritual" apresenta:

Usa-se o termo em biologia (para designar, por exemplo, as preliminares do acasalamento), em psicologia (para indicar, por exemplo, o comportamento compulsivo atribuído a motivos inconscientes) e na psicologia social (para denotar, por exemplo, a ação compartilhada que expressa esforços comuns).<sup>1</sup>

Nesse simulacro dos dois sacramentos, eucaristia e matrimônio, prefigura-se a amplitude que o relacionamento das crianças assumirá na trama: o primeiro sentido acima mencionado refere-se ao namoro incipiente; o segundo, ao ciúme e à dissimulação que virão a contaminar as relações do casal; o terceiro, à formação do novo núcleo familiar, ameaçado por circunstâncias que resultarão no sacrifício dos próprios participantes.

---

<sup>1</sup> Hinnels, John R. (ed.). *Dicionário das Religiões*, p. 233-234.

Na missa lúdica assim encenada, a frase "*Dominus, non sum dignus...*" (p. 35), pronunciada pelas crianças, assume uma significação mais ampla se analisada à luz dos acontecimentos posteriores. Diante da provável culpa de Capitu ou da possível injustiça de Bento, essa fórmula assume o tom interrogativo de uma charada: afinal, a quem dos dois se refere verdadeiramente? Em qual das duas bocas ela se transforma em profecia oracular?

Tal brincadeira litúrgica ilustra literalmente a afirmação irônica de Tio Cosme no episódio da denúncia: "Quanto ao pequeno, se tem de ser padre, realmente é melhor que não comece a dizer missa atrás das portas" (p. 13).

A partir daí, virá a desenvolver-se, no capítulo XIV ("A Inscrição"), a metáfora de uma "paixão" diferente da que é tradicionalmente representada pela missa. Na convivência das duas crianças, o sacerdócio de Bentinho vê-se ameaçado pelo deslocamento do seu interesse, da paixão de Cristo à paixão amorosa entre homem e mulher:

Padre futuro, estava assim diante dela como de um altar, sendo uma das faces a Epístola e a outra o Evangelho. A boca podia ser o cálix, os lábios a pátena. Faltava dizer a missa nova, por um latim que ninguém aprende, e é a língua católica dos homens" (p. 47)

Neste trecho, iniciado pela comparação e finalizado por insinuante metáfora que beira o sacrilégio com sua carga de erotismo, a expressão "padre futuro" merece algumas considerações. O projeto de transformar Bentinho em sacerdote da Igreja Católica acaba sendo abandonado, porém este acabará cumprindo duas outras funções para as quais aponta a palavra "padre": a paternidade, real ou suposta, de Ezequiel e a execução do sacrifício, na expulsão da mulher e do filho. Ao casar-se, Bentinho torna-se

herdeiro de um patriarcado que lhe confere a autoridade máxima no núcleo doméstico, e é o exercício dessa autoridade (posteriormente ameaçada pela possibilidade do adultério) que marca um dos momentos decisivos de sua transformação em Dom Camurro.

Voltando à configuração de Capitu, seu próximo surgimento ocorre, ainda de maneira alusiva, no capítulo XII ("Na Varanda"), em que Bentinho, perturbado pela ideia de estar apaixonado, procura indícios desse estado na reminiscência de seus encontros com a amiga. A narração de conversas, gestos e sonhos das duas crianças revela uma discrepância entre a sedução empreendida pelo elemento feminino do par e a passividade do masculino. Numa inversão dos papéis tradicionais, a iniciativa do namoro fica por conta da menina:

Capitu chamava-me às vezes bonito, mocetão, uma flor; outras pegava-me nas mãos para contar-me os dedos [...] ela me passava a mão pelos cabelos, dizendo que os achava lindíssimos. Eu, sem fazer o mesmo aos dela, dizia que os dela eram muito mais lindos que os meus. Então Capitu abanava a cabeça com uma grande expressão de desengano e melancolia, tanto mais de espantar quanto que tinha os cabelos realmente admiráveis; mas eu retorquia chamando-lhe maluca. (p. 38-39)

É ela quem procura seduzir, não apenas pela palavra elogiosa, mas principalmente pelo toque físico.

Nesse enunciado, que insidiosamente revela o jogo da malícia, distinguem-se duas camadas narrativas: na de superfície, predomina o tom ingênuo de Bentinho, que não compreende a reação da amiga à sua lisonja e exterioriza essa incompreensão chamando-a "maluca"; na camada profunda, o fino analista que é o narrador casmurro trabalha as causas dos comportamentos e as coloca, como quem não quer, na fala do menino. A oração aparentemente circunstancial ("eu, **sem fazer o mesmo aos dela**")

aponta para o principal motivo do "desengano e melancolia" da companheira, que vê retribuído o elogio, mas não o agrado. O objetivo dessa dupla perspectiva que aparentemente sobrepõe a voz tibia do adolescente à informação sagaz do homem vivido é promover a identificação do leitor com o primeiro sem que deixe de perceber a insinuação do segundo. Se o episódio fosse narrado unicamente do ponto de vista de Bentinho criança, nem sequer cogitaríamos a manipulação de Capitu; se exclusivamente do ponto de vista do adulto, ficaria comprometida a credibilidade na inocência do menino. Na mescla de tons narrativos, constrói-se a ambiguidade da protagonista, que tanto pode ser uma criatura ingênua focalizada por um narrador malicioso (o da camada profunda, Dom Casmurro) como uma menina maliciosa atuando sobre o narrador ingênuo (o da camada de superfície, Bentinho). As duas possibilidades, em vez de mostrar-se excludentes, reúnem-se num retrato rico em profundidade psicológica. Se tivéssemos de adotar uma figura retórica representativa de Capitu, escolheríamos o oxímoro: ela é, a uma só vez, ingênua e maliciosa, e concentra em si todas as potencialidades da mulher fiel e da mulher adúltera.

Ainda no trecho citado acima, é ressaltada a falta de clareza na relação incipiente das duas crianças: em que pese à sua capacidade de iniciativa, Capitu não expõe as razões do seu desagrado para com Bentinho, o que pode ser interpretado como a reserva típica do seu papel feminino; ou como dissimulação: ela "não pode se abrir por medo de ser considerada interesseira".<sup>1</sup> O fato é que ela sempre age de modo a provocar o comportamento desejado em Bentinho através de meios sinuosos: a persuasão sutil, o uso do imperativo, a provocação ou o negaceio amoroso, a

---

<sup>1</sup> Gledson, John. *Machado de Assis, Impostura e Realismo*, p. 74.

promessa e o juramento e, principalmente, o apelo ao ciúme. Lembremo-nos, porém, mais uma vez, que todas essas características são criadas através de um discurso que apresenta uma visão unilateral dos dados e que, ironicamente, denuncia a si mesmo através da dúvida quanto à legitimidade desses dados. Aquela Capitu que nos é dado conhecer passa primeiramente pela lente da paixão e do ressentimento; depois, pelo filtro da auto-ironia que desmascara a própria paixão, motivadora de distorção. Resultado da observação isenta ou projeção da doentia obsessão do narrador, o maquiavelismo é um traço da heroína, está presente no discurso que a configura. E como Capitu só existe nesse discurso, em que é impossível separar o material narrado do material "narrante", o traço "maquiavelismo" na caracterização pertence a ambos, à personagem feminina e ao seu narrador.

Capitu resulta de um foco narrativo duplo que, ao reunir o viço da paixão ingênua (Bentinho criança) e o laconismo da casmurrice amarga, acaba constituindo a insolúvel ambiguidade que é sua marca principal. Na relação amorosa vivida por dois protagonistas que contêm, cada um, uma dupla faceta, não é de admirar que o tipo de paixão experimentado tenha quatro componentes: o lado feminino de Bentinho (paixão romântica) em contraste com o lado masculino de Capitu (paixão pragmática), e o aspecto feminino desta (submissa) em oposição com o masculino – talvez até machista – daquele (agressivo e dominador).

A figura que se vai formando da protagonista, apoiada na alusão, é nebulosa e fragmentada, mais sugerida que afirmada. Ocupando um plano ainda secundário na trama, de corpo ausente nas cenas iniciais, ela porém avulta como uma latência poderosa, como uma força que permeia e domina a narrativa, atraindo para si

a curiosidade do leitor. Esse mecanismo de ocultamento e revelação é bem explicado por Augusto Meyer:

A presença de Capitu, aliás, é desde o começo uma presença de bastidores, uma ubiqüidade ativa, persistente, feita de golpes indiretos, de planos longamente amadurecidos com a astúcia que sabe apresentar todas as graças da ingenuidade ou da modéstia.

[...]

É a presença oculta de Capitu que imprime aos primeiros capítulos tanta leveza, tanta moderação na vivacidade, marcando, como "tempo" da composição, um movimento de andantino. Tudo converge para ela, tudo parece caminhar ao seu encontro. Estamos cá na platéia e acompanhamos sem impaciência as primeiras cenas do filme porque sabemos, com absoluta certeza, que a estrela daqui a pouco vai surgir, como uma estranha flor humana, à luz dos projetores.<sup>1</sup>

A supressão de sua figura, nos primeiros capítulos do livro, serve, assim, para conferir-lhe concisão e densidade: sua ausência diz muito mais do que diria sua presença.

Quando Capitu finalmente passa a ter presença na ação, não é como uma exuberante estrela, descrita com minúcia e abundância de recursos. Ao contrário, sua apresentação econômica e quase lacônica concentra-se em características que fazem dela a mais comum das criaturas. Dificilmente se vê nessa menina simples e pobre o ser esfingético que virá a assumir proporções míticas:

Não podia tirar os olhos daquela criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. Os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, desciam-lhe pelas costas. Morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e o queixo largo. As mãos, a despeito de alguns ofícios rudes, eram curadas com amor; não cheiravam a sabões finos nem águas de toucador, mas com água do poço e sabão comum trazia-as sem mácula. Calçava sapatos

---

<sup>1</sup> *Textos Críticos*, p. 220.

<sup>2</sup> Segundo Henri Morier, "la concision recherche une forte *densité conceptuelle* par le moyen de l'ellipse, de l'allusion, de l'asyndète; elle emploie le simple pour le composé, fuit le pléonasmе et la périphrase, se contente parfois de sous-entendus et de réticences. La prolixité recherche au contraire le délayage et préfère toutes les formes de l'inutile et de la redondance, à commencer par le pléonasmе et la périphrase". *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 1981, p. 140.

de duraque, rasos e velhos, a quem ela mesma dera alguns pontos.  
(p. 44)

Como bem aponta Augusto Meyer a respeito do trecho acima, "há uma secura linear na descrição machadiana, feita de um só traço. É o jejum das metáforas. Adjetivação mais do que discreta, quase rude na sua simplicidade"<sup>1</sup>.

De fato, na aparência, o trecho citado é tão rude e simples como Capitu. Mas, como ela, é também insinuante, sutil, ambíguo e simbólico. Insinuante por estabelecer o contraste conflitante entre a pobreza e a vaidade, nas mãos maltratadas mas "curadas com amor" e nos sapatos velhos remendados. Sutil por permitir, ao leitor, a inferência de características psicológicas a partir dos traços físicos (a boca fina indicando racionalidade e argúcia, o queixo largo apontando para a determinação e a força de vontade). Ambíguo e simbólico ao enfatizar as duas tranças "com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo", que aludem à intenção expressa no capítulo II ("Do Livro"), de "atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência" (p. 8). Nesse contexto, a expressão "à moda do tempo" pode significar não apenas o penteado em voga na época, mas principalmente o movimento de retorno, a configuração do uroboros como a temporalidade cíclica que se fecha miticamente e que encerra a união dos opostos como o bem e o mal, o princípio masculino e o feminino.

Embora o narrador apresente várias características físicas da protagonista sem, de início, concentrar-se especificamente numa delas, a sinédoque virá a ser uma das figuras mais importantes no discurso que a institui. Ao longo da narrativa, haverá uma concentração cada vez maior nos olhos, tranças e braços de Capitu,

---

<sup>1</sup> *Op. cit.*, p. 220.

a tal ponto que ela acabará por constituir-se quase apenas desses três elementos, que, por sua vez, terão seu significado simbólico aprofundado por essa focalização insistente. Trata-se, portanto de uma sinédoque com implicações simbólicas que se desenvolvem numa espécie de rede, com base no "envolvimento": olhos, tranças e braços funcionam, eles próprios, como uma teia que atrai Bentinho e o prende umbilicalmente a um destino que tem, no tempo, o fator principal de sofrimento.

A atitude descritiva linear e objetiva na apresentação de Capitu visa, entre outras coisas, a contrabalançar a subjetividade suspeita do foco narrativo e conferir fidedignidade ao narrador-personagem, estabelecendo, assim, o aliciamento do receptor. Afinal, como acreditar que um enunciador capaz de tanto despojamento esteja a analisar os mecanismos de comportamento da mulher amada pela utilização de sofisticada fantasia? O fato é que o estilo direto e enxuto camufla o predomínio da imaginação sobre a observação. Se Capitu é dissimulada, o discurso também o é, estabelecendo uma ambiguidade que se multiplica "en abîme" e desafia o leitor.

Analisar a personagem machadiana (e a trama de que participa) implica sermos obrigados, pelo próprio texto, a atentar para o modo como a mensagem se volta para si mesma, ou seja, a considerar a função poética da linguagem. É evidente que essa função também existe nas obras de Eça e Hardy analisadas anteriormente, mas ela acaba sendo mascarada por outra que a acompanha de perto: em *O Primo Basílio*, a referencial; em *Tess of the d'Urbervilles*, a emotiva. No caso de *Dom Casmurro*, a função poética alia-se à conativa e à metalinguística, as quais, em lugar de mascará-la, colocam-na em relevo, obrigando até o leitor menos avisado a



concentrar-se no discurso (e o mais avisado a questioná-lo). No romance de Eça, o leitor pode vir a ser tragado pela ilusão de real propiciada pelo alto grau de referencialidade e, no de Hardy, a ser comovido pela emocionalidade presente no texto a ponto de afastar-se da observação puramente estética. No de Machado, porém, ele se vê presa de um controle arguto, que o atrai para cada um desses aspectos (referencialidade, emotividade e esteticidade) conforme os interesses de persuasão do momento. Tal discurso, numa primeira instância, procura levar o receptor a tomar o partido do narrador, mas, numa segunda, oferece um desafio intelectual ao bom entendedor que percebe o que está por trás de suas meias palavras.

As ações que seguem a primeira aparição de Capitu em *Dom Casmurro* vêm estabelecer a antinomia inocência/malícia:

Capitu estava ao pé do muro fronteiro, voltada para ele, riscando com um prego. O rumor da porta fê-la olhar para trás; ao dar comigo, enconstou-se ao muro, como se quisesse esconder alguma coisa. Caminhei para ela; naturalmente levava o gesto mudado, porque ela veio a mim e perguntou-me inquieta:

- Que é que você tem?
- Eu? Nada.
- Nada, não; você tem alguma coisa. (p. 43-44)

[...]

Nisto olhei para o muro, o lugar em que ela estivera riscando, escrevendo ou esburacando, como dissera a mãe. Vi uns riscos abertos, e lembrou-me o gesto que ela fizera para cobri-los. Então quis vê-los de perto e dei um passo. Capitu agarrou-me, mas, por temer que eu acabasse fugindo, ou por negar de outra maneira, correu adiante e apagou o escrito. Foi o mesmo que acender em mim o desejo de ler o que era. (p. 45)

Surpreendida, a menina consegue inverter as posições e, por sua vez, surpreender Bentinho. Perspicaz, identifica a existência de um problema pela alteração no rosto do amigo e toma as rédeas da situação, desviando-lhe a atenção. O ato de encostar-se ao muro, porém, é altamente ambíguo, podendo significar um gesto de

ocultamento ou de desafio: analisando situações posteriores que mostram Capitu dissimulando com naturalidade, e considerando o modo ostensivo como agora se comporta, somos levados a concluir pelo desafio: caso quisesse verdadeiramente esconder a inscrição (que consiste na significativa justaposição dos nomes de ambos), bastaria para isso afastar-se do muro levando consigo a atenção de Bentinho. Sua intenção parece ser, na verdade, o contrário do que aparenta, ou seja, a revelação (devidamente camuflada) do seu interesse pelo amigo. Mas, impossibilitados que somos de penetrar na correnteza mental da menina, só podemos interpretar seu comportamento por meio de sinais fornecidos em segunda mão.

Cria-se, assim, no texto, uma complexa teia de dissimulações geradoras de dúvida, sempre com base na utilização dupla do foco narrativo: se Capitu esconde para revelar, isso certamente consiste em dissimulação. Seu mecanismo, porém, torna-se claro para Dom Casmurro ("Foi o mesmo que acender em mim o desejo de ler o que era"). Este, por sua vez, alega ingenuidade enquanto Bentinho, narrando o modo como caíra na suposta armadilha da revelação; mas não deixa de insinuá-la enquanto Dom Casmurro, o que demonstra a sua própria dissimulação. O resultado é que Capitu é sempre passível de enganar: quer a Bentinho, com o fingimento da ingenuidade, quer a Dom Casmurro, com um comportamento que pode parecer fingimento, mas que talvez não o seja. Por isso dizemos que Capitu tem, em sua construção, um componente oximórico: por reunir em si todas as potencialidades da mentira e da verdade, da virtude e do pecado.

Retoricamente, a complexidade da heroína deve-se ao emprego não só da supressão, mas também da adjunção, que instaura e ao mesmo tempo já enfatiza traços fundamentais como,

por exemplo, a feminilidade e a intensidade:

Na verdade, Capitu ia crescendo às carreiras, as formas arredondavam-se e avigoravam-se com grande intensidade; moralmente, a mesma coisa. Era mulher por dentro e por fora, à direita e à esquerda, mulher por todos os lados e desde os pés até a cabeça. (p. 266)

A repetição do substantivo "mulher" e a acumulação de expressões adverbiais ("por dentro e por fora", "à direita e à esquerda", "por todos os lados", "desde os pés até a cabeça") exemplificam abundantemente a oração "avigoravam-se com grande intensidade", conferindo-lhe inclusive uma visualidade cinematográfica: através de tal recurso, a personagem amplia-se fisicamente e aprofunda-se psicologicamente diante de Bento e também do leitor. Quanto ao primeiro, transmite, pelo ritmo rápido das frases, a impressão de estar atordoado com o crescimento da amiga. Confessando-se incapaz de acompanhá-lo na mesma medida ("Capitu era [...] mais mulher do que eu era homem" - p. 101), coloca-se diante dela como de uma gigantesca esfinge, cujo enigma consiste na própria essência do princípio feminino.

Outro exemplo de adjunção ajuda a conferir profundidade e inacessibilidade à protagonista:

Capitu refletia, refletia, refletia... (p. 145)

Aqui, a repetição enfática e as reticências que sugerem continuação indefinida não apenas instituem a intensidade da ação mas principalmente fazem-na moldar traços constantes e imutáveis: o ensimesmamento, a premeditação, o cálculo. Note-se, porém, que a adjunção, tal como é aqui utilizada, acaba conduzindo ao seu oposto, a supressão: sabemos que Capitu é dada à reflexão, mas jamais saberemos exatamente o que ela pensa. É por isso que, em

outro momento da narração, esse traço é expresso por meio da litotes<sup>1</sup>, figura de supressão que se limita com a ironia:

Capitu refletia. A reflexão não era coisa rara nela, e conheciam-se as ocasiões pelo apertado dos olhos. (p. 60)

Dentre os recursos de adjunção, porém, é a antítese que mais contribui para a configuração de Capitu como um ser ambíguo e misterioso, cujas ações, aparentemente incoerentes, na verdade condizem com os seus interesses conforme as circunstâncias. É o caso, por exemplo, do episódio em que ela resiste ao beijo do amigo, para finalmente ceder, na iminência de uma interrupção:

[...] mas Capitu, antes que o pai acabasse de entrar, fez um gesto inesperado, pousou a boca na minha boca, e deu de vontade o que estava a recusar à força. (p. 127)

Na construção antitética, "deu de vontade o que estava a recusar à força", impulso e calculismo misturam-se, resultando numa espécie de lógica da contradição.

O mecanismo que determina o comportamento da protagonista é bastante sutil. À entrada do pai, duas alternativas seriam possíveis: a desistência do beijo ou o flagrante do embate com Bentinho. Capitu cede para evitá-las ambas, mesmo porque sua recusa visava tão somente a acirrar o desejo do namorado, já que antes ela própria o havia induzido a beijá-la. Na manipulação da insegurança do menino e na imprevisibilidade de suas próprias ações, reside o poder de atração da protagonista. A autoridade que ela exerce sobre ele também se traduz em adjunção no diálogo direto, com a repetição de verbos no imperativo em gradação ("Ande, peça, mande", p. 64). E é nessa mesma autoridade, nas

---

<sup>1</sup> De acordo com Lausberg, essa figura consiste numa "ironia de dissimulação com valor perifrástico, que consiste em obter um grau superlativo pela negação do contrário: 'não pequeno' significa 'muito grande'". *Elementos de Retórica Literária*, p. 158.

maneiras desenvoltas e seguras, no autocontrole diante de situações ameaçadoras, na segurança com que domina o discurso e as outras pessoas, que a figura de Capitu estabelece uma antítese com a do vacilante e tímido Bentinho:

[...] éramos dois e contrários, ela encobrindo com a palavra o que eu publicava pelo silêncio. (p. 114).

No meio de uma situação que me atava a língua, usava da palavra com a maior ingenuidade deste mundo [...] mas eu, que sabia tudo, vi que era mentira e fiquei com inveja. (p. 128)

É a partir dessa inveja (paixão originada do desejo de poder) e da necessidade de emulação que o ato de escrever o livro significa, para Bentinho, ainda mais do que "atar as pontas da vida" e buscar a própria identidade. Ele significa, principalmente, afirmar essa identidade contra a de Capitu através da apropriação do discurso, do domínio demiúrgico da palavra, que lhe possibilita a recriação da mulher amada conforme seus próprios desígnios. Escrever o livro, para Bentinho, é tomar nas mãos a autoridade e o poder de persuasão dos quais se sentia invejoso. É confirmar, pela utilização do Verbo, a relação especial com a divindade, indiciada nas características do seu nascimento ("por milagre"); presente tanto em seu nome como em sua alcunha (Bento significando "ungido" e "Dom" como abreviação de "*dominus*", que significa "senhor", mestre"); patente no discurso prepotente e onipotente em tom bíblico ("Respondi-lhe [a Capitu] que ia pensar, e **faríamos o que eu pensasse. Em verdade vos digo** que tudo estava pensado e feito" - p. 413).

Tal apropriação do poder por meio da palavra equivale, no entanto, à do aprendiz de feiticeiro cujo feitiço se volta contra ele mesmo: a punição de Dom Casmurro consiste exatamente na

transformação demoníaca do menino afetuoso no homem prepotente, amargo e torturado pela dúvida, separado de si mesmo em estado de constante pecado.

É Helen Caldwell quem explica a tragicidade dessa transformação:

Evil assumes a more terrifying aspect in *Dom Casmurro*. The death of Santiago's heart is enveloped in an atmosphere of mystery and ominous suggestion: ghosts, revenge, guilt, torture, broken vows, Faust and Macbeth – both of whom were in a league with the powers of darkness; the libretto of his life's "opera" was written by God, music by Satan – and Santiago danced to that music. These innuendos give one a feeling that unholy murder has been done. Santiago insinuates that it was his wife Capitu and his friend Escobar who murdered his heart with their cruel betrayal. But his own words give him the lie: his metaphors tell the more forthright tale. He himself murdered the loving Bento and projected that murder upon Capitu and Escobar. Many readers, convinced by Santiago's cunning, believe implicitly the plain Portuguese of his clever insinuations. But even if Capitu were guilty of adultery with Escobar, the tragedy of Dom Casmurro would remain: it is *in him*. Santiago's "heart" had been killed long before the supposed betrayal – his jealous cruelty manifested itself before Capitu ever saw Escobar. If Capitu deceived him, it was not the loving Bento she deceived: it was Dom Casmurro. The title of the book is *Dom Casmurro*, not *Capitu*; the tragedy is his – the terror of a life without love, and Santiago was formed for love. Yet his life, like Macbeth's, became "a tale told by an idiot". When we finally realise the fate that has closed in upon him we are struck with awe and horror; and, as in great tragedies, we have a feeling that there has been a "change in the face of the universe".<sup>1</sup>

Não é apenas sobre ele que esse Destino se fecha ciclicamente, à maneira das tranças atadas uma à outra: vilã traiçoeira ou vítima expiatória, Capitu participa da catástrofe que consiste no término do convívio matrimonial e no exílio de todas as partes (ela e o filho exilados do país, Bentinho exilado de si mesmo).

Ainda aqui, a traição coloca-se em segundo plano diante de uma temática fundamental na estrutura da tragédia: a solidão. Como diz Northrop Frye,

---

<sup>1</sup> Machado de Assis, *The Brazilian Master and his Novels*, p.148.

"[...] c'est la solitude du héros, non pas la trahison d'un misérable, qui se trouve au centre de la tragédie, même si ce misérable n'est qu'un élément inséparable de la personnalité du héros, comme c'est fréquemment le cas".<sup>1</sup>

Culpada ou não, traidora ou traída, Capitu partilha com Bentinho tanto a condição de heroicidade como a de queda e castigo. A paixão que os une, com base no contraste e na complementaridade, jamais arrefece com a distância, permanecendo latente e sublimada pela palavra escrita. O tipo de comunicação a que se restringem, após a separação, são cartas reveladoras da personalidade de cada um, "as dela [...] submissas, sem ódio, acaso afetuosas, e para o fim saudosas", de intenção ambígua (submissão afetada por desejo de reconciliação ou resultante do apaziguamento de sua ambição social?); as dele, escritas "com brevidade e sequidão" (p. 415), caracterizam a máscara de casmurrice com que se defende das emoções.

Quanto à possível paixão paralela, proibida, que Capitu teria destinado ao amigo do marido, exprime-se, também ela, pelo mecanismo da adjunção, mas assentada no princípio de similaridade.

Versão masculina de Capitu, embora sem o mesmo viço expressivo, Escobar possui olhos "um pouco fugitivos, como as mãos como os pés, como a fala, como tudo" (p. 186). Do mesmo modo que ela, é voltado para a reflexão e o cálculo, com todas as conotações de astúcia que esta palavra carrega. A aproximação de ambos passa a assumir proporções duvidosas, submetida que é à perspectiva de um marido ao mesmo tempo ciumento, demasiadamente imaginativo e, ele próprio, capaz de sentir-se

---

<sup>1</sup> *Anatomie de la critique*, p. 253.

atraído pela esposa do amigo. Projetando essa atração na outra parte do "*quator*", acaba buscando a evidência em indícios e concentra no filho, Ezequiel, cujo físico e atitudes lembram Escobar, a prova material da culpa da esposa ("a própria natureza jurava por si, **e eu não queria duvidar dela**" - p. 408).

A recusa de Capitu em defender-se e sua aceitação incondicional da sentença de banimento a que é submetida parecem apontar, à primeira vista, para o reconhecimento da culpa. No entanto, ainda essa atitude é ambígua, podendo ser justificada pela coerência com o juramento, feito em criança, de que a relação estaria dissolvida caso Bentinho duvidasse mais uma vez de sua fidelidade:

[...] à primeira suspeita de minha parte tudo estaria dissolvido entre nós. Aceitei a ameaça, e jurei que nunca a haveria de cumprir: era a primeira suspeita e a última (p. 252).

A respeito de juramentos, o narrador virá a teorizar em epifonema, desenvolvendo um argumento irônico que na aparência defende a sua relatividade, mas que na verdade denuncia o relaxamento dos costumes, a legalização da mentira:

Ao certo, ninguém sabe se há de manter ou não um juramento. Coisas futuras! Portanto, a nossa constituição política, transferindo o juramento à afirmação simples, é profundamente moral. Acabou com um pecado terrível. Faltar ao compromisso é sempre infidelidade, mas a alguém que tenha mais temor a Deus que aos homens não lhe importará mentir, uma vez ou outra, desde que não mete a alma no purgatório. (p. 352)

O casamento de Bento e Capitu é desfeito devido à ruptura de um acordo: quer de fidelidade, por parte dela, quer da promessa de confiança, por parte dele. Qualquer que seja a hipótese, permanece o fato de que o casamento marca o início de uma transformação nas atitudes de ambas as personagens. A partir dele, o domínio explícito das situações fica por conta de "**Dom**" Casmurro, e Capitu, de



menina rebelde e independente, passa a ser esposa submissa, que deixa de ir recebê-lo à porta para não atrair olhares masculinos; que "cedeu depressa e não foi ao baile" (p. 326) para não expor os braços; e que passa posteriormente cobri-los para evitar a reação ciumenta do marido – restando-lhe apenas o inteligente artifício feminino de vedá-los com "escumilha ou não sei quê, que nem cobria nem descobria inteiramente, como o sendal de Camões" (p. 326), por saber que a sensualidade não consiste em mostrar inteiramente, mas em sugerir e insinuar.

Aliás, esse princípio mesmo de revelar escondendo e esconder mostrando é o que determina, em todo o romance, a sensualidade na caracterização da protagonista. Visando a desvendar e, a um tempo, encobrir o caráter de Capitu, Machado sobrepõe sutilmente, ao mecanismo retórico de adjunção, o de supressão, configurando assim um objeto de desejo que jamais se entrega inteiramente e que, com isso, aguça cada vez mais a curiosidade e estimula o sentimento de posse (não apenas por parte de Bentinho, mas também do leitor, que quer apreendê-la).

Como já dissemos, a supressão é quase camuflada em todo o romance pela adjunção que se evidencia no estilo abundante, naquilo que Eugênio Gomes denomina a "retórica da superlação" ("a mais bela criatura do mundo" - p. 75) e na "atmosfera hiperbólica que geralmente empola as memórias de Bentinho".<sup>1</sup> É essa supressão, no entanto, a responsável pelo alto nível de densidade<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Gomes, Eugênio, *O Enigma de Capitu*, 1967, p. 43.

<sup>2</sup> Ainda segundo Morier, a densidade consiste na "proportion des concepts purs, c'est-à-dire non grammaticaux, relativement au nombre des mots qui servent à les exprimer. 'Très haut' contient deux concepts, et 'sublime' de même. Mais la densité de 'sublime' est deux fois plus forte puisqu'il exprime la même idée en deux fois moins des mots. La formule de la densité verbale (D) est donc:

$$D = \frac{I}{M} \text{ (nombre d'idées simples)} \\ \text{M (nombre de mots employés)". } Op. cit., p. 140.$$

da heroína, pelo seu poder de atração metaforizado nos "olhos de ressaca" que tragam hipnoticamente o outro.

Como cuidadoso escritor que utiliza a técnica de "cortes" para "editar" sua personagem, Machado extrai o efeito de mistério do silêncio seletivo de Capitu; da aparente extroversão que, na verdade, encobre a reserva calculada; da angústia do narrador apaixonado na impossibilidade de saber o que ela sente ou pensa. A escolha do foco em primeira pessoa possibilita essas omissões e, ao mesmo tempo, denuncia o fato de que o discurso argumentativo que predomina sobre os demais é construído sobre meras conjecturas.

Capitu jamais é óbvia. As molas de seus impulsos jamais são devassadas, como as de Luísa, e sua transformação não segue uma lógica linear, como é o caso de Tess. A chama interior que a anima transcende a retórica que a constrói (como também acontece com Tess), pois ela não é apenas uma soma de traços, mas sim, o elemento catalisador de emoções contidas, não expressas, e representa uma paixão que nunca chega a definir-se entre a ambição e a realização amorosa.

Capitu é (parcimoniosamente) descrita, mas jamais definida. E é no reconhecimento dessa incapacidade de defini-la que o narrador opta por um tipo de enunciado que, adjuntivo na forma, mostra-se supressivo na ideia:

Capitu era Capitu, isto é, uma criatura muito particular, mais mulher do que eu era homem. (p. 101)

#### A redundância na repetição do nome soa como uma petição

---

A afirmação de que Capitu é densa é relativa, tendo por base a comparação com Luísa, Tess e Emma. Das quatro, ela é a menos verbalizada. Enquanto a caracterização de Emma, por exemplo (criatura resultante da obsessão flaubertiana pelo "mot juste"), estrutura-se na utilização de mais ou menos 228 adjetivos e locuções adjetivas, a de Capitu tem por base apenas 112, aproximadamente.

de princípio, em que se apresenta, como argumento, aquilo mesmo que se quer provar. Ao utilizá-la, o narrador transmite o sentimento da peculiaridade, mas não explica em que ela consiste.

Em outros momentos, é o contrário que ocorre, com a aparente recusa em descrever servindo de pretexto para uma exposição detalhada de características da personagem. No exemplo seguinte, essa exposição é detalhada pelo uso da enumeração tripla:

Os olhos de Capitu, quando recebeu o mimo, **não se descrevem; não eram oblíquos, nem de ressaca, eram direitos, claros, lúcidos.** (p. 165)

Noutro caso ainda, percebemos uma formulação metafórica antitética que justifica a impossibilidade de descrição e, ao mesmo tempo, nega-a sutilmente:

A resposta de Capitu foi **um riso doce de escárnio, um desses risos que não se descrevem, e apenas se pintarão.** (p. 347)

Se, nos exemplos acima, a preterição<sup>1</sup> é falsa, no seguinte assume plenamente a supressão:

Capitu não pôde deixar de rir, **de um riso que eu sinto não poder transcrever aqui [...].** (p. 409)

Se atentarmos para as páginas em que esses fenômenos ocorrem, perceberemos que há uma espécie de gradação da supressão, que se vai afirmando à medida que a trama se desenrola e que o narrador, diante da dúvida, torna-se cada vez mais "dom" e cada vez mais "casmurro". Conforme ele vai poupando as palavras para descrever Capitu, esta vai se adensando cada vez mais.

Ainda a respeito da supressão, cabe notar que é responsável pelo metaplasmo que forma o apelido da protagonista, suprimindo

---

<sup>1</sup> Anúncio expresso da intenção de deixar de lado o tratamento de um objeto referido

a parte final, adjetiva, do nome (**Capitolina**) e substantivando-o. A redução para "Capitu" ganha impacto com a gradação das vogais (A-I-U), o acento oxítono e o efeito de contundência obtido pela repetição das consoantes oclusivas surdas (/k/, /p/, /t/). O resultado é uma denominação mais incisiva, coerente com sua personalidade.

Quanto ao nome propriamente dito, "Capitolina", trata-se de uma alusão à realidade clássica: na Roma Antiga, refere-se ao templo de Júpiter, à colina onde esse templo estava assentado e à cidadela que o rodeava; é possível também que remeta à estátua helenística conhecida como Vênus Capitolina, assim denominada por encontrar-se no museu do Capitólio. Na verdade, ambas as possibilidades devem ser consideradas na caracterização de Capitu como uma criatura mítica capaz de despertar o amor (Vênus Capitolina) e ao mesmo tempo como alguém que almeja o poder (representado pelo Capitólio). Esta segunda hipótese poderia ser confirmada se considerássemos a possibilidade de um diálogo intertextual entre *Dom Casmurro* e a peça de Shakespeare, *Julius Caesar*, que lhe acrescentaria mais uma potencialidade alusiva com base no tema da traição. O ato III, cena I, desta obra narra o assassinato do imperador romano, ocorrido dentro do Senado, na colina do Capitólio. É quando ele pronuncia as famosas frases "*Et tu, Brute! Then fall, Caesar!*"

Lembremo-nos do que ocorre no capítulo XXXI de *Dom Casmurro* ("As Curiosidades de Capitu"):

Um dia, Capitu quis saber o que eram as figuras da sala de visitas. O agregado disse-lho sumariamente, demorando-se um pouco mais em César, com exclamações e latins:

– César! Júlio César! Grande homem! *Tu quoque, Brute?*

Capitu não achava bonito o perfil de César, mas as ações citadas por José Dias davam-lhe gestos de admiração. Ficou muito tempo com a

**cara virada para ele. Um homem que podia tudo! Que fazia tudo!  
Um homem que dava a uma senhora uma pérola do valor de seis  
milhões de sestércios!**

[...]

A pérola de César acendia os olhos de Capitu (p. 103/104)

Evidencia-se, aqui, uma identidade entre a heroína de *Dom Casmurro* e o imperador Júlio César com base no desejo de poder e de fortuna. Caracteriza-se a ambição de Capitu nos olhos acesos e no discurso indireto livre acima grifado. Observemos que ainda se trata de um discurso suspeito do ponto de vista da verdade da obra: o fato de a fala da protagonista encontrar-se transcrita em discurso indireto significa, ou que ela não pronunciou essas frases diante de todos e que o narrador está conjecturando o que ela estaria a pensar, ou que as transcreve à sua maneira, conferindo-lhes o tom que lhe apraz.

Quanto à relação entre a pérola de César e o brilho nos olhos da menina, também é estabelecida pelo narrador, com o objetivo de indiciar a ambição pela riqueza; no entanto, tal brilho nos olhos também poderia originar-se da satisfação de suas curiosidades, que, segundo esse mesmo narrador, "eram de vária espécie" (p. 102). De qualquer maneira, cria-se, na obra, uma relação de identidade entre a heroína e o general imperador, que é sagazmente comentada por Augusto Meyer em seu ensaio "Capitu":

Respeitadas as proporções, Capitu também empreendeu a conquista das Gálias com as armas femininas de que dispõe nessa luta surda entre a ambição e os preconceitos sociais. Demover Dona Glória da sua promessa é uma façanha que se apaga no dia a dia raso das vidinhas anônimas mas nem por isso há menos merecimento na audácia da empresa. Capitu tem quatorze anos e às vezes fala como se possuísse a experiência de um velho cacique político."<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Textos Críticos*, p. 222.

Assim sendo, o paralelo entre a traição de César e a de Capitu poderia ser encarado de duas maneiras na estrutura da obra: como resultado de contraste ou de similaridade.

Na primeira hipótese, César se caracterizaria como o poder traído e ela, como o poder traidor, o que resulta em ironia. Na segunda, ambos partilhariam da condição de traídos (o que aponta para a ironia do mesmo modo). Às frases de efeito, pronunciadas na iminência da queda do alto do Capitólio ("*Et tu, Brute! Then fall, Caesar!*"), corresponderiam aquelas que marcam a revolta e a resignação de Capitola diante de uma acusação que, caso injusta, poderia ser considerada em si mesma como a traição de um juramento feito na infância (o de Bentinho, relativo a jamais ter novamente ciúme da companheira):

Pois até os defuntos! Nem os mortos escapam aos seus ciúmes!

[...]

[...] Mas não falemos nisto; não nos fica bem dizer mais nada. (p. 410)

Em lugar de um discurso defensivo, a heroína (ou anti-heroína?) de *Dom Casmurro* opta pela supressão do diálogo: dignidade ofendida ou indício de culpa por falta de argumentos? Qualquer que seja a resposta, o fato é que sua fala econômica demonstra o alto grau de densidade que a caracteriza, já detectado na descrição despojada, na redução de seu nome ao apelido, nos silêncios indicativos de reflexão, na escolha do foco narrativo que se exime de esmiuçar-lhe os pensamentos.

Mais significativa, porém, que a supressão em Capitu, é a supressão de Capitu no final do livro. Nada ficamos sabendo a respeito de sua vida no exílio, nem mesmo sobre o modo como

ocorre sua morte. Tal evento é mencionado casualmente, *en passant*, como se não fosse importante para Dom Casmurro e para a trama. Ele é narrado no momento em que o protagonista revê o filho, após muitos anos de separação.

[...] fi-lo esperar dez ou quinze minutos na sala. Só depois é que me lembrou que cumpria ter certo alvoroço e correr, abraçá-lo, falar-lhe na mãe. **A mãe – creio que ainda não disse que estava morta e enterrada. Estava; lá repousa na velha Suíça.** Acabei de vestir-me às pressas. (p. 423)

Nesse momento da história, Capitu é referida várias vezes como "a mãe". Essa ênfase no vínculo que a une a Ezequiel é indicadora de um fator latente que perpassa sutilmente toda a obra: a de que Ezequiel ele mesmo, filho ou não de Escobar, tenha também atraído os ciúmes de Bentinho. O desespero deste, na infância, diante da "ameaça de um primeiro filho, o primeiro filho de Capitu" (p. 154); a tentativa de atualizar o impulso de matar o menino; a litotes ao falar do afeto que ela dedica a ambos ("Capitu **não era menos terna** para ele e para mim" - p. 334); tudo isso pode ser interpretado como uma espécie de transformação da relação edipiana, transferida de D. Glória para Capitu (é significativo o fato de que, após o casamento, Bento leva a esposa para morar na "casa da Glória", na praia da Glória).

A tentativa de manter a exclusividade da atenção da companheira resulta inútil diante dos dois "Ezequiéis": o melhor amigo e o filho (de quem, afinal?).

Não importa o pai, Ezequiel é filho de Capitu, e isso certamente Bentinho não consegue suprimir. Tudo o que lhe resta é declarar como profana a existência da criança, indigna dele, o ungido, o "Dom", e como impura a esposa, incapaz de representar dignamente o avatar de D. Glória ("uma santa", "santíssima").

Dentro da "sagrada família" que Bento substituíra ao seminário, o menino não se encaixa, por ser "o filho do homem". Assim, também Ezequiel tem de morrer, e a vontade do pai casmurro é que lhe pegue a lepra. Não exatamente a lepra, mas a febre tifóide mata-o em Jerusalém, lugar onde vivera a personagem bíblica de mesmo nome.

A fama do profeta Ezequiel vem de haver predito a inundação e consequente destruição da cidade de Tiro, na Fenícia:

Ezéchiél prophétise contre Tyr et lui annonce la montée de l'abîme et des eaux profondes.<sup>1</sup>

Acontece que uma das possíveis interpretações do mar, na cultura universal, é como símbolo do "coeur humain, siège des passions".<sup>2</sup>

Assim também o filho de Capitu simboliza a inundação destruidora causada pela paixão ciumenta, à qual nada mais sobrevive. Nada, a não ser o discurso mítico que busca eliminar a palavra emocionada pela retórica da supressão irônica, a não ser Dom Casmurro, fantasma de si mesmo, esforçando-se toda a vida para compreender essa mulher exilada e morta, que só lhe retorna eternamente através da escrita.

A esta altura de nosso trabalho, indagamos qual o modelo de mulher representado por Capitu.

Tendo em vista o grau de deformidade a que é submetida, esta personagem se revela a mais difusa das quatro aqui estudadas e, no entanto, a mais polissêmica.

Produto de um realismo da subjetividade, que extrai, das emoções e da memória, mais o efeito que o traço, Capitu suporta

---

<sup>1</sup> Gheerbrant, A. e Chevalier, J. *Dictionnaire des symboles*.

<sup>2</sup> *Op. cit.*



ampla gama de interpretações, da criatura igual ao comum das gentes à figura mítica que simboliza o princípio feminino devorador (ou seja, sua caracterização percorre toda a gama de classificações, do "*low mimetic mode* " ao "*high mimetic mode*", se tomarmos, por exemplo, a nomenclatura de Frye).

A dificuldade de definir o comportamento e o modo de ser dessa personagem reside no fato de que a linguagem que a instaura é dissimulada e dissimulante por mesclar duas intenções conflitantes e, de certo modo, contraditórias: convencer o leitor da verossimilhança da história e levantar suas suspeitas sobre a veracidade dessa mesma história. Nesse jogo de dissimulação, dois mecanismos retóricos são utilizados com mestria para que seja atingido o *aptum* do discurso: a supressão e a adjunção. O fato é que, em *Dom Casmurro*, a tendência explícita para a economia e assepsia discursiva encontram-se a serviço de outra tendência antípoda, implícita mas nem por isso mais fraca: a do exagero.

É da seguinte maneira que funciona o mecanismo: consciente de sua tendência ao exagero, que aparentemente nada tem de realista, o narrador (e, por que não, o próprio Machado?) esforça-se por recusá-la, contê-la, projetá-la no outro (José Dias, o amante das hipérboles) e, principalmente, por ironizá-la. Se, na fala de José Dias, avulta o aspecto hiperbólico do significante, na do narrador percebe-se a ênfase engrandecedora dos fatos corriqueiros, dos pensamentos mais insignificantes. Pequenos incidentes assumem grande amplitude através do seu tom grandioso e filosófico; observações ordinárias transcendem sua dimensão medíocre para transformar-se em inquietações de todos os tempos, para construir um romance que se refere a nada menos que o Bem, o Belo e o Verdadeiro (ou não verdadeiro, mas verossímil).

Assim também ocorre com Capitu: reunindo em si a contradição entre a supressão (no retrato enxuto, mal esboçado, no silêncio de suas reflexões) e a adjunção (sinédoques, hipérboles, repetições, antíteses), a heroína de Machado acaba por revelar-se tão plena de significados que funde os dois processos na supressão-adjunção assumindo, ela inteira, a condição de metáfora (e, se isso é possível, de uma metáfora oximórica), impassível de deciframento unívoco. E assim como uma metáfora não pode ser traduzida em outras palavras além daquelas em que foi formulada, também Capitu não pode ser traduzida num estereótipo, numa fórmula ou numa frase. Corrigindo: sua melhor definição, fornecida pelo próprio narrador de *Dom Casmurro*, é aquela que afirma, redundante mas inequivocamente, "Capitu era Capitu".

# **ARCABOUÇO RETÓRICO DAS PERSONAGENS**

## COMPOSIÇÃO BÁSICA

Cada uma das personagens aqui estudadas constitui uma personificação diferente do modo Realista de ver o elemento feminino. Para além das diferenças, no entanto, há um espírito de época comum que nos permite tratá-las como pertencentes a um mesmo quadro cultural, apesar das fronteiras geográficas, temporais e sociais que as separam umas das outras.

Imaginemos essas quatro criaturas reunidas num mesmo ambiente, interagindo como se fizessem parte da mesma obra. Observemos quais são os denominadores comuns que as aproximam e, ao mesmo tempo, como elas mantêm a ipseidade a ponto de jamais poderem ser confundidas. Procuremos entendê-las, não apenas como matéria verbal que certamente são, mas também como "pessoas" representadas num contexto fictício. Busquemos definir como elas são, por que são assim, qual a verdade que concentram em sua existência textual e em que medida são convincentes e eficazes como seres que vivem a paixão.

As mulheres do Realismo são elementos do cotidiano banal e reúnem em si o sublime e o grotesco, o bem e o mal:

El realismo sólo tolera personajes de carne y hueso: amasijo de virtudes y defectos, sacos de vísceras, cajas de Pandora, recipientes de pasiones, buenas y malas; sólo tolera naturaleza humana, en fin, con sus caídas y sus ansias de redención. Los arquetipos, los héroes, los varones ejemplares, las mujeres ideales, los seres perfectos, pertenecen a otro reino, a la literatura de evasión, en la que se mueve y alienta una humanidad no como es sino como debiera ser.<sup>1</sup>

Coerentes com essa premissa, as personagens aqui analisadas são capazes de mentir, trair, manipular e cometer crimes. Elas ainda possuem muito do padrão angelical do Romantismo, só que esse

---

<sup>1</sup> Bonet, Carmelo, *El Realismo Literario*, p. 25.

padrão não sobrevive às pressões do meio para obstar as pulsões internas de buscar o prazer e evitar a dor. As forças passionais e sociais, que no romance se encontram em oposição, mesclam-se para produzir resultados caracteriológicos desmistificados.

Consciente de que o real raramente é claro e unívoco, o escritor verdadeiramente realista foge à total transparência na caracterização e procura manter a indefinição, a descontinuidade e a constante transmutação de suas criaturas à medida que elas se expõem ao contato com o mundo que as rodeia. Ele procura evitar as personagens construídas em torno de uma única qualidade e cria seres ambíguos, constantemente questionados, relativizados em função dos diversos olhares que os abarcam, seres submetidos às percepções e julgamentos dos outros:

Demander au public de renoncer au type (au *character*), lui proposer, au lieu de modèles aux contours déterminés et évidents, applicables à toute une catégorie d'individus, des oeuvres dont il comprendrait la vérité et la beauté s'il consentait à écarter les écrans des apparences et des conventions sociales pour se regarder vivre au contact de la réalité, c'était faire appel à un mode d'identification nouveau, reposant sur la certitude que l'homme n'est pas, mais qu'il se cherche.<sup>1</sup>

Esse novo modelo é composto pelos recursos retóricos que fundamentam a construção de qualquer personagem, de qualquer época. O que muda é o modo como tais recursos são utilizados e articulados a fim de produzir seres que remetem à banalidade do cotidiano e ao mesmo tempo constituem figuras de exceção.

Para poder ver as personagens em si, por um momento abstraídas da rede de relações a que estão condicionadas nos romances a que pertencem, comparemos o tratamento dado a alguns dos paradigmas retóricos que sustentam sua estrutura básica.

---

<sup>1</sup> Zérafra, Michel. *Personne et Personnage*, p. 90.

Assim, será possível interpretar esses traços com relação aos temas intrínsecos ao discurso global Realista de que fazem parte.

## Princípio de Similaridade

Em Luísa, Emma e Tess, nossa análise constatou evidente predomínio da comparação explícita e da metáfora *in praesentia* sobre a metáfora *in absentia* ou metáfora plenamente realizada. Em Eça e Hardy, principalmente, algumas dessas comparações se repetem ao longo do texto ou são reforçadas por outras que se lhes assemelham, e esse tratamento adjuntivo, que constitui uma espécie de *leitmotiv* descritivo, confere coesão às personagens que o recebem.

A comparação explícita e a metáfora *in praesentia*, ao justapor explicitamente comparante e comparado, mantêm presentes, no discurso, os referentes de ambos e os torna claros à compreensão, porém não os transforma.

Já a metáfora *in absentia*, através de um processo de curto-circuito entre comparante e comparado, e embora mantenha as características comuns a ambos, opera a transmutação do conteúdo semântico original de cada um deles. Produz-se, assim, uma terceira imagem que sintetiza os significados dos termos da comparação e ao mesmo tempo os transcende.

A opção pela comparação explícita por parte desses Realistas é coerente com as intenções de evitar ao máximo a subjetividade, a opacidade e o hermetismo poético criados pela metaforização, capazes de denunciar a ilusão de real ao apontar mais para o signo que para o referente. Trata-se, agora, de adotar o estilo mais neutro possível, de evitar as associações longínquas e de banir, da prosa, o excesso de ornamentação:

L'art vrai, ce qu'on pourchasse aujourd'hui sous le nom de réalisme [...], l'art qui consiste à prendre des idées sans "les faire danser sur la phrase", comme disait Jean-Paul Richter, l'art qui se fait modeste, l'art qui dédaigne les vains ornements du style, l'art qui creuse et qui cherche la nature comme les ouvriers

cherchent l'eau dans un puits artésien, cet art qui est une utile réaction contre les faiseurs de ronsardisme, de gongorisme, cet art trouve partout dans les gazettes, les revues, parmi les beaux esprits, les délicats, les maniérés, les faiseurs des mots, les chercheurs d'épithètes, les architectes en antithèses, des adversaires aussi obstinés que les bourgeois dont je vous ai donné le portrait.<sup>1</sup>

Eça e Flaubert elaboram a comparação com base, ou no clichê romântico (geralmente com intenção irônica), ou em associações inusitadas, mas sempre a partir de elementos do cotidiano, o que resulta em personagens bastante próximas ao comum das gentes:

As suas ideias redemoinhavam **como folhas de outono**, violentadas por ventos contraditórios (*OPB*, p. 160)

[...] Emma poursuivait la pensée douce qui caquetait tout au travers **comme une poule à demi cachée dans une haie d'épines** (*MB*, p. 161)

Já no romance de Hardy, as comparações se referem não apenas a elementos da natureza mas também a elementos bíblicos, mitológicos e metafísicos. Como resultado, Tess apresenta uma aura de trágico lirismo bucólico e se reveste de uma historicidade que em nenhuma das outras personagens tem tanto peso.

She looked ghostly, as if she was merely a soul at large (p. 167)

[...] as if they were Adam and Eve (*TD*, p. 167)

I'm like the poor Queen of Sheba who lived in the Bible. There is no more spirit in me (*TD*, p. 161)

Além disso, revela-se ora pequena, ora grandiosa, mesclando as imagens da camponesa banal, da sacerdotisa sagrada, da deusa pagã e da vítima sacrificial. Sua figura é modalizada pelo narrador, que busca conformá-la aos padrões realistas da mulher comum colocando-lhe um "touch of the imperfect upon the would-be-perfect that gave the sweetness, because it was that which gave the

---

<sup>1</sup> Champfleury, "Lettre à M. Ampère touchant la poésie populaire", *Revue de Paris*, 15 novembre 1853, repris dans *Le Réalisme*, 1857. Apud Becker, Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, p. 50.



humanity" (*TD*, p. 192) e, em várias ocasiões, adota uma visão minorizante:

Tess stood still upon the hemmed expanse of verdant flatness, **like a fly on a billiard-table** of infinite length [...] (p.135)

Ao mesmo tempo, porém, Tess sofre um processo de ampliação quando o foco acompanha o olhar das outras personagens, num movimento de vaivém entre realismo e idealismo:

She did not look like Sissy to them now, but **as a being large, towering and awful – a a divine personage** with whom they had nothing in common (p. 120)

Dessa maneira contaminada pela emoção dos que a observam, Tess acaba se transmutando numa realidade que é a fusão do empírico e do maravilhoso e que chega às raias do arquétipo:

She was no longer the milkmaid, but **a visionary essence of woman – a whole sex condensed into one typical form.** (p. 167)

Embora no discurso que a enforma predomine a comparação explícita sobre a metáfora, ela própria consiste numa metáfora, já que transcende os dois termos básicos que a compõem – a menina inocente e a mulher adulterada e adúltera – numa terceira figura que paradoxalmente funde esses dois traços e atinge uma dimensão complexa, ambígua, tensa.

No discurso machadiano, a comparação não se limita a justapor os dois termos, mas transforma de tal maneira o comparado que ele passa a assumir o sentido do comparante, como ocorre na metáfora plena:

**Olhos de ressaca?** Vá, de ressaca. [...] Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro **como a vaga que se retira da praia nos dias de ressaca.** (*DC*, p. 108)

Trata-se de um processo que alia a clareza possibilitada pela mera justaposição da metáfora *in praesentia* com a sugestividade, a ambiguidade e a poeticidade da metáfora *in absentia*. Assim construída, Capitu é, ao mesmo tempo, a moça pobre – a vizinha do lado – e o enigma do feminino, assumindo uma dimensão simbólica que só pode ser comparada a outro mistério, sempre repetido e jamais decifrado: o mistério da paixão, metaforizado na "missa nova, por um latim que ninguém aprende, e é a língua católica dos homens". (p. 47)

Também Capitu assume uma dimensão metafórica, já que o traço comum de "vizinha do lado" cede cada vez mais lugar ao "mistério feminino". Submetida que está a um olhar que nela projeta sua própria paixão, Capitu só pode ser analisada a partir do efeito que cria em Bentinho. E Bentinho, transformado pelo tempo em Dom Casmurro, distanciado do referencial que já não pertence à sua atualidade, acaba por amplificá-lo de maneira a não mais identificar o real que está fora de si e o que ele cria. Passa, dessa maneira, a transfigurá-lo – ou desfigurá-lo – na medida da sua paixão, por ela e por aquele que ele foi:

Amor de si mesmo que, sob o pretexto de iluminar o presente pelo passado, tira do esquecimento o vivido e incita a revivê-lo, melhor ou diferentemente, pelo poder do imaginário; tardia, a recordação acrescenta ou corta, acentua acontecimentos insignificantes ou negligencia acontecimentos importantes.<sup>1</sup>

Ao mesmo tempo que Bentinho tenta reconstruir textualmente Capitu (e a si mesmo), num movimento para o eterno retorno representado pelas tranças, acaba preso dessas mesmas tranças: "aqueles fios grossos que eram parte dela" (p. 110) acabam sendo também dele, são entrelaçados pela sua palavra que, em lugar de

---

<sup>1</sup> Bourneuf, R. e Ouellet, R. *O Universo do Romance*.

conduzi-lo ao eterno retorno, prendem-no qual a esfinge do eterno feminino:

[...] Capitu é submetida a um processo sagacíssimo de despersonalização, que duplica os atrativos da mulher incorporando-a, simultaneamente com o mar, ao mito do Eterno Feminino.<sup>1</sup>

Diferentes empregos do princípio de similaridade demonstram diferentes posturas diante do Realismo. Uma, mais colada ao referente, mais objetivista no tratamento da personagem, toma o dado psicológico como objeto de observação, analisa os fatos emocionais da perspectiva da razão e capta antinomias que são românticas, criticando-as. A outra, voltada além disso para as emoções do sujeito da enunciação diante do objeto de estudo, mergulha nessas antinomias e oferece delas uma visão profunda, num processo que expõe não somente o discurso interposto entre o "eu" da enunciação e a personagem enunciada, mas também – ou principalmente, como em *Dom Casmuro* – esse "eu". Na obra assim produzida, é posto a nu o mecanismo que cria o efeito de real.

A primeira postura, assumida nos romances de Eça e Flaubert, produz criaturas menos empáticas. Sua paixão, friamente configurada como um caso clínico, não visa a suscitar a emoção no receptor, mas sim sua adesão racional.

Ressentindo-se da ausência do sentimentalismo característico da fase anterior do romance, a crítica contemporânea (a dos próprios Realistas) chegou a reagir contra essa nova forma de configuração à distância das paixões humanas. Na revista *Le Réalisme* de 15 de março de 1857, Champfleury, Jules Assézat e Henri Thulier afirmam, a respeito de *Madame Bovary*:

---

<sup>1</sup> Gomes, Eugênio. *O Enigma de Capitu*, p. 102.

Il n'y a ni émotion, ni sentiment, ni vie dans ce roman, mais une grande force d'arithméticien (...). Trop d'étude ne remplace pas la spontanéité qui vient du sentiment.<sup>1</sup>

É injusto dizer que faltam vida e emoção nessa obra. Escolhas lexicais, efeitos semânticos, recorte temático, tudo nela se volta para as emoções humanas e as várias paixões que delas derivam: a inveja e a ambição (Homais), a cupidez (Lheureux), a vaidade, o ódio, a cólera, o amor (Emma), o desespero (Emma, Charles). Ocorre que o olhar estético não necessita se envolver nessa emoção para poder retratá-la, e o Realismo de Flaubert, em seu absoluto esteticismo, busca demonstrar distanciamento do objeto para melhor representá-lo, ou, pelo menos, representá-lo com mais clareza. Sabemos, pelos relatos do escritor, que ele sofria os mesmos tormentos de sua personagem<sup>2</sup>, mas que todo esse drama interior era transferido exclusivamente para o "não eu", representado de maneira objetivista para que o romance pudesse "contar a si mesmo", para que a adesão ocorresse pelo intelecto, e não pela emoção:

[Flaubert] no expresa su opinión sobre episodios e personajes, y cuando éstos hablan, sucede de modo que se nota que el autor no se identifica con sus opiniones, y que tampoco abriga el propósito de que se identifique con ellas el lector. Desde luego, oímos hablar al escritor, pero no exterioriza opinión alguna ni hace comentarios. Su papel se limita a seleccionar los episodios y a verterlos en palabras, y realiza esta función con el convencimiento de que cada episodio en que se logra una expresión pura y completa se interpreta a la perfección tanto a sí mismo como a los personajes que intervienen en él, mucho mejor y más exhaustivamente de lo que pudiera hacerlo cualquier opinión o juicio que se añadieran. En este convencimiento, es decir, en una profunda confianza en la veracidad del lenguaje,

<sup>1</sup> Apud Becker, Colette, *op. cit.*, p.52.

<sup>2</sup> Em *Les Passions*, Paris, Quintette, 1989, Marc Wetzell apresenta essas oito paixões fundamentais como resultantes da combinação três a três de 24 emoções que as originam.

<sup>3</sup> Em suas cartas a Louise Collet, Flaubert narra suas sensações ao escrever o romance: "Tantôt, à six heures, au moment où j'écrivais le mot *attaque de nerfs*, j'étais si emporté, je gueulais si fort, et sentais si profondément ce que ma petite femme éprouvait, que j'ai eu peur moi-même d'en avoir une. Je me suis levé de ma table et j'ai ouvert la fenêtre pour me calmer. La tête me tournait. J'ai à présent des grands douleurs dans les genoux, dans le dos et à la tête". Lettre à Louise Collet, 23 décembre, 1853.

empleado con plena responsabilidad, honrada y cuidadosamente, descansa el arte de Flaubert.<sup>1</sup>

A postura de Hardy e Machado, menos ortodoxamente Realista e certamente influenciada pelo Simbolismo, carrega as personagens de traços expressivos, que, em *Tess*, provocam piedade e, em *Capitu*, perplexidade, já que nesta se contaminam de uma ironia corrosiva que freia a emoção do narrador ao mesmo tempo que a desvenda. Embora menos objetivistas, nem por isso deixam esses dois autores de representar a realidade "tal como é", cientes de que "[...] el estado de alma es la realidad por excelencia, la única que no admite sospecha; y si no se desfigura al expresarlo, no hay realismo más puro"<sup>2</sup>. Próximos da metáfora completa que sintetiza o real, resgata seu caráter enigmático e busca apreendê-lo em sua polivalência e totalidade, esses autores fornecem uma visão aprofundada da realidade.

---

<sup>1</sup> Auerbach, Erich. *Mimesis: la realidad en la literatura*, p. 457

<sup>2</sup> Bonet, Carmelo. *El Realismo Literario*, p. 19

## Princípio de Contiguidade

Outro paradigma retórico detectado na construção de Luísa, Emma, Tess e Capitu diz respeito ao detalhamento dos traços físicos por intermédio da sinédoque, recurso que, como apontamos, é comum na caracterização de qualquer personagem.

Ocorre porém que, voltado para a observação de perto do objeto, para a minuciosa análise do detalhe em todas as suas facetas, o Realismo de certa maneira exacerba a utilização dessa figura e a instaura como a mais representativa desse movimento. É principalmente Roman Jakobson quem, apesar de estabelecer certo curtocircuito entre as noções de metonímia e sinédoque, aponta para essa tendência:

O primado do processo metafórico nas escolas romântica e simbolista foi sublinhado várias vezes, mas ainda não se compreendeu suficientemente que é a predominância da metonímia que governa e define efetivamente a corrente literária chamada de "realista", que pertence a um período intermediário entre o declínio do Romantismo e o aparecimento do Simbolismo, e que se opõe a ambos. Seguindo a linha das relações de contiguidade, o autor realista realiza digressões metonímicas, indo da intriga à atmosfera e das personagens ao quadro espacio-temporal. Mostra-se ávido de pormenores sinédóquicos. Na cena de suicídio de Anna Karenina, a atenção artística de Tolstói se concentra na bolsa da heroína; e em Guerra e Paz, as sinédoques "buço no lábio superior" e "ombros nus" são utilizadas para designar as personagens femininas às quais esses traços pertencem.<sup>1</sup>

Essa atitude chega a assumir, por vezes, um caráter fetichista: em Luísa e Emma, por exemplo, o pé é uma das partes do corpo mais mencionadas, principalmente na intimidade amorosa, juntamente com o porte ou "taille" (fórmula um tanto abstrata para

---

<sup>1</sup> *Linguística e Comunicação*, 2ª ed. revista, p. 57.

A confusão entre metonímia e sinédoque é bem apontada por Dubois *et al.* em *Retórica Geral*: "A sinédoque particularizante e a antonomásia que lhe corresponde constituem sem dúvida metáboles muito mais freqüentes, especialmente na prosa romanesca. É aliás visando a essa categoria de figuras, que ele confunde com as metonímias, que Jakobson pôde falar de uma predileção das escolas "realistas" pela metonímia." p.147.

designar o tronco, do pescoço à cintura). Luísa é a única que tem os seios descritos e a pele praticamente acariciada pelo narrador, que a denomina "tenra", enquanto a boca de Tess chega a ser degustada ("her mouth and breath tasted of the butter and eggs and milk and honey on which she mainly lived", p. 309) e assume caráter simbólico, assim como os olhos e tranças de Capitu. Os braços de Luísa, Tess e Capitu são objetos de descrição e índices de sensualidade, mas os de Emma jamais são mencionados – em compensação, ela é a única cujas unhas chegam ao primeiro plano. Emma, Tess e Capitu têm olhos abismais com efeito hipnótico e absorvente, enquanto os de Luísa são apenas uma vez mencionados como "magníficos [...], luminosos e meigos", e não indicam profundidade psicológica. O traço físico mais exaustivamente enfatizado nas quatro é o cabelo, símbolo universal de energia vital e de feminilidade, que exerce enorme fascínio não apenas em seus pares mas também nos narradores não personagens, que os fazem assumir as mais variadas formas ao sabor das situações.

Embora idiossincráticas, resultado de expectativas e experiências masculinas em relação ao feminino (lembremo-nos que os criadores dos romances aqui estudados são todos homens), tais escolhas determinam a consistência das personagens, sua significação dentro da obra e as limitações que a mentalidade da época impunha à apreensão do objeto. Comparando-as, por exemplo, com personagens de outros momentos históricos – com as mulheres de Boccaccio e Sade, ou com as criaturas dos romances atuais que cuidam da paixão amorosa – percebemos, por exemplo, a ausência de pernas, que o pudor novecentista preferiu não descrever.

Se essa perspectiva obsessivamente sinedóquica não produz um resultado sem vida, uma espécie de noiva de Frankenstein deformada, é porque o romance conjuga recursos micro e macroestruturais para garantir-lhe continuidade e conferir-lhe uma alma. Dando vida à personagem e investindo-a de caráter apaixonado, muitos substantivos abstratos pertencentes ao campo semântico das sensações, por exemplo, relacionam-se à descrição das partes do corpo para indiciar a paixão. Palavras como: "frisson", "convulsions", "frémissement", "volupté", "exaltation" (MB); "quebreira", "tremura", "estremecimento", "irritabilidade" (OPB); "dismay", "excitement", "stillness", "agitation", "sighs" (TD); "impaciência", "indignação", "melancolia", "sinais de fadiga e comoção" (DC) demonstram como a mera escolha lexical já é capaz de animar um corpo fictício.

Acrescentemos a isso a utilização de adjetivos afetivos, ou conotativos, que individualizam as partes do corpo escolhidas pelo olhar em "close-up"; os verbos e advérbios carregados de sensualidade que lhes conferem movimentos; o diálogo direto que, repleto de exclamações, reticências, inversões frásicas, silêncios e imprecações, exprime as emoções das personagens; as articulações lógicas que estabelecem as causas e consequências de suas ações. Assim é que se criam, não apenas essas mulheres mas também sua paixão, força anímica que as impulsiona. E é na relação harmônica de todos esses elementos, na sua estruturação ordenada e racional (paradoxalmente oposta aos processos caóticos do real), na sua dinâmica com outros recursos retóricos, que tudo isso se torna coeso, verossímil e convincente.

A exacerbação da sinédoque em Eça, Flaubert e Hardy tem um caráter quantitativo. Minuciosos, seus narradores descrevem



abundantemente, adjuntivamente, os traços mutáveis e imutáveis das mulheres que parecem estar diante de seus olhos como a paisagem diante do pintor.

Em Machado, ao contrário, ocorre a supressão da maior parte dos componentes do corpo feminino. A exacerbação, aqui, ocorre mais pela amplificação hiperbólica e pela metaforização dos poucos traços selecionados – Capitu não é muito mais que olhos, cabelos e braços: olhos que concentram o enigma feminino, cabelos que simbolizam a angústia do tempo e braços que constituem o próprio Erotismo.

### **Sinédoque *versus* Metáfora: Paradoxo**

Obsessão pela parte (representação pela sinédoque), busca de identidade com o universo empírico (uso da comparação explícita), ruptura com o todo (ausência de metáfora completa em Eça e Flaubert) e necessidade de reintegração com esse todo (símbolo em Flaubert e Hardy; metáfora, símbolo e mito em Machado): esses fatores associam-se à *Weltschmerz* do homem moderno e à nostalgia da totalidade (o progresso *versus* o paraíso perdido) vivenciadas no século XIX.

A representação minuciosa da parte pelo todo reflete a posição desse homem diante de um mundo que ele quer classificado, ordenado e desprovido de sentido metafísico, e que lhe parece cada vez mais fragmentado. Devido ao desenvolvimento acelerado do tecnicismo, à rapidez com que a informação passa a chegar pelos periódicos, devido às facilidades de locomoção e ao advento da fotografia, que revela a fugacidade do instante fixado, tudo lhe parece efêmero e transitório.

O romance, como produto da classe burguesa que promoveu tais mudanças na sociedade, reflete esse estado de coisas e se fundamenta no "mal-estar da civilização" de que Freud ainda virá a falar, mal-estar esse que, na opinião de Lukács e Lévi-Strauss, cada vez mais se acentua à medida que o homem se afasta da ordem mítica e se instaura como um ser histórico sujeito a injunções sociais, institucionais, religiosas e econômicas que o afastam de si mesmo e de sua integralidade, jamais atingida. É ainda Zérafra quem bem explica esse mecanismo:

Le roman traduit essentiellement le trajet accompli par un individu afin de réaliser une totalité, une cohérence, un être dont il porte l'image au fond de soi. Aventure vouée à l'échec, parce qu'il n'a plus de commune mesure, plus de médiation possible entre l'âme du

héros et un monde régi par des 'valeurs marchandes'. Cette contradiction, que le roman des temps modernes a pour rôle fondamental de résoudre, fait du personnage romanesque un être problématique. En effet, à la différence du héros épique, dont les exploits illustrent des valeurs que le monde reconnaît, l'individu romanesque voit l'impossible se dresser devant lui, alors que le possible existe toujours en lui. [...] A Achille ou à Énée le destin aura permis d'effectuer des vrais trajets, et pendant leur itinéraire ces héros demeurent égaux à eux-mêmes. Ils ne sont point soumis au changement. Le personnage romanesque, au contraire, est sujet à des constantes modifications, et pourtant demeure à la même place: il déploie d'incessants efforts pour concilier un plan de valeurs et un plan d'existence que la réalité historique (essentiellement économique) a irrémédiablement désunis depuis longtemps. L'harmonie à laquelle aspire ce héros de roman se trouve derrière lui. Il s'engage dans un chemin, mais le voyage est déjà terminé, dit Lukács, qui cerne ainsi, à son niveau le plus profond, l'ambiguïté du roman. De Tolstoi à Nathalie Sarraute nous voyons la réalité concrète et la recherche des valeurs, ou simplement de la vérité, en situation de décalage.<sup>1</sup>

Flaubert e Eça, mais próximos do auge do Realismo<sup>2</sup>, quando o homem acreditava ter acesso aos segredos do Universo pela razão e pelo progresso, pendem mais para um lado da balança, o da sinédoque, da visão microscópica do real. A angústia, no entanto, já está lá, na crítica aos valores burgueses e ao cientificismo exagerado.

Hardy e Machado, que assimilam a crise decadentista do fim do século, reiniciam a inversão do polo do "não eu" para o polo do "eu" e buscam, na linguagem metafórica, o elemento capaz de fornecer-lhes uma imagem de relance da integralidade perdida, de uma ordem mítica que jamais retornará. O fracasso dessa busca nostálgica é bem expresso pelo narrador de *Dom Casmurro* que, ao "tentar atar as duas pontas da vida", não consegue "recompor o que foi nem o que fui", já que "falto eu mesmo, e essa lacuna é tudo".

Cada uma à sua maneira, as personagens femininas dos romances estudados refletem esse conflito. Sua trajetória tem por objetivo a busca de uma relação equilibrada com o outro e a

<sup>1</sup> Zéaffa, Michel. *Roman et Société*, p. 109-110

<sup>2</sup> Lembremo-nos de que essa tendência chegou tardiamente a Portugal.

realização de si mesmas como seres que se harmonizam com o seu meio. Acontece que essa busca é a de uma condição heróica que já não cabe no mundo moderno, cujos valores giram em torno do capital, e aos quais elas não podem aceder por si sós, mas em função do homem – marido ou amante.

Assim, Emma, Luísa, Tess e Capitú veem-se divididas entre a heroicidade e a degradação e se revelam "heroínas problemáticas", na nomenclatura de Lukács. Desprovidas do apoio do grupo e das qualidades intrínsecas do herói, resta-lhes a perplexidade diante de sua condição e das provas a que são submetidas. E no arcabouço retórico que as fundamenta, esse conflito se constrói por meio de mais um paradigma, que consiste na oposição.

Nos romances estudados, a oposição é representada em antítese, paradoxo e oxímoro. Entendemos que a antítese representaria um fenómeno de adjunção, de carácter hiperbólico, em que os dois termos antónimos se justapõem. O paradoxo, por sua vez, nós o consideramos em seus dois sentidos: no etimológico (*para* = contra; *doxa* = opinião), de oposição ao pensamento comum, e no de enunciado contraditório<sup>1</sup>. O oxímoro representa uma forte contradição conceitual entre os dois termos opostos, de tal maneira que os conceitos assim confrontados sejam excludentes e até mesmo incongruentes.

---

<sup>1</sup> Mais especificamente, segundo Lausberg, o paradoxo pode resultar:

"a) de uma tensão entre o portador da qualidade (substantivo, verbo, sujeito) e a qualidade em si (atributo, advérbio, predicado): "a living death"; "cara minha inimiga";

b) da tensão entre qualidades (adjetivos, advérbios): "aquela triste e leda madrugada";

c) da *distinctio* enfática, que afirma a existência e inexistência, simultâneas de uma mesma coisa: "this love feel I, that feel no love in this".

Esta última modalidade, nós a consideraríamos como oxímoro. A definição que Lausberg fornece de oxímoro – aliás bastante insatisfatória – considera-o como "um paradoxo intelectual entre os membros antitéticos". *Elementos de Retórica Literária*, p. 231.

Considerando que o desafio às convenções e instituições é, por si só, um ato paradoxal, procuremos observar nossas personagens da perspectiva de seu papel social e de seu adultério.

Em termos de função social, os romances sob estudo apresentam dois tipos de personagem: aquelas que dependem economicamente de seus maridos e cuidam da casa, Luísa, Emma e Capitu, e a que se insere num esquema produtivo, que se dedica a atividades remuneradas, Tess.

Cuidar da casa, para uma mulher burguesa do século XIX sem dificuldades econômicas significa, no máximo, enfeitá-la e dirigir a cozinha. Após a Revolução Industrial,

Not only industrial activities, but more and more of the specifically feminine types of work formerly connected with household duties, were carried out on an increasing scale by the factories, e.g. bread-baking, beer-brewing, soap-making, etc. Moreover, the enormous prosperity created by the new industrial organization produced a growing veneration of wealth [...]. It produced, in the new upper and middle classes, an ambition to compete with each other in the outward signs of prosperity; in consumption, in finery, in the idleness of women. A man's prestige required that his wife and daughters did not do any profitable work. The education of girls was aimed at producing accomplished ladies, not educated women.<sup>1</sup>

Tendo em vista esse modelo, tanto *O Primo Basílio* como *Madame Bovary* tentam provar que a mulher burguesa do século XIX é produto de uma educação falha e de um modo de vida ocioso e improdutivo que a desvinculam da realidade, levando-a à busca de paixões idealizadoras, insatisfatórias e destrutivas. Por intermédio de Luísa e Emma, é tecida a crítica a um modelo social que só oferece duas alternativas à mulher: sufocar dentro do ambiente doméstico, que a oprime, e ver a vida pela janela, ou buscar a realização de suas paixões, o que em última instância leva à morte.

---

<sup>1</sup> Klein, Viola. *The Feminine Character*, p. 14.

As ações de Luísa são julgadas e ela é claramente desprezada pelo narrador, que, ao conotar negativamente sua rebeldia, demonstra, ele próprio, seguir o modo de pensar paternalista, segundo o qual a mulher deve ser casta, obediente e passar o seu tempo em casa. Em *O Primo Basílio*, a sociedade não é criticada por obstar o desejo e a felicidade humana, mas porque seus padrões para a educação da mulher são incapazes de fazê-la adaptar-se aos seus papéis de submissão ao homem e de preservação do lar.

Na configuração de Luísa há mais antítese que paradoxo, já que não ocorre discrepância entre o modo como se ela apresenta e o modo como se sente ou pensa: ela oscila entre os diferentes estímulos externos e, se age contrariamente à *doxa*, é mais por preguiça que por convicção, mais por um impulso irrefletido e inconsequente que por rebeldia. Luísa está feliz e bem adaptada à sua condição de mulher burguesa; não há um conflito interno entre o que ela é e o que gostaria de ser. Sua curiosidade pela aventura é despertada pelos romances, pelas conversas com Leopoldina (que, por vivenciar a paixão, se assemelha aos "que chegam de alguma viagem maravilhosa e difícil, de episódios excitantes" - p. 19), pelo tédio provocado pela ausência do marido e pelo fascínio causado pelo primo, que "voltava mais interessante" do exterior (45). Não se trata de um desejo intenso por algo que não possui, como no caso de Emma. O adultério de Luísa é mais uma consequência do seu jeito "cheio de deixar-se ir", um ato sem maior significação, a mera prevaricação por falta do que fazer e a oportunidade de alimentar seu narcisismo ("sentia um acréscimo de estima por si mesma" - p. 127).

Em Emma, o paradoxo é inerente, é o próprio princípio do bovarismo, que implica o desejo de ser diferente do que se é. A

profunda oposição entre o que ela sente e o que aparenta ser é evidenciada no discurso – apenas constatada, sem qualquer crítica: "Cette robe aux plis droits cachait un coeur bouleversé, et ces lèvres si pudiques n'en racontait pas la tourmente". (MB, p. 100)

Suas ações, embora igualmente irrefletidas e inconsequentes, paradoxais nos dois sentidos do termo, são as ações de uma insatisfeita e assumem várias significações: reação às coerções impostas pelo casamento<sup>1</sup>, tentativa de realizar um ideal que faz de si mesma, moldado nos padrões românticos, fuga a uma situação que encolhe sua individualidade e busca de um sentido para uma existência sem objetivo. O comportamento paradoxal, aqui, resulta de um conflito interno que tem raízes na profunda insatisfação com as limitações de sua existência, com a condição de mulher ou com as poucas possibilidades de desenvolvimento disponíveis. Suas relações extraconjugais são obsessivas e maníacas<sup>2</sup>, contrariamente à de Luísa, puramente lúdica, e à de Tess, totalmente estóica.

As ações de Emma não são diretamente adjetivadas, classificadas ou avaliadas, o que lhe confere maior autonomia. A crítica de Flaubert revela-se mais ampla, na medida em que não apresenta nenhum traço de maniqueísmo: instituições, convenções, adultério, paixão, papel da mulher na sociedade, provincianismo,

---

<sup>1</sup> Lembremo-nos que o processo civilizatório bane a paixão do casamento e que, nessa época, a Igreja é que estabelecia as regras para a sexualidade do casal, eliminando a erotização das relações e determinando a procriação como objetivo exclusivo do sexo legalizado. A paixão, sempre associada à derrota, à morte, ao fracasso, era mal vista, já que sua liberação poderia resultar na explosão das relações sociais, na impossibilidade de manutenção dos núcleos familiares. Por esse motivo, as relações sexuais no casamento eram pautadas pela submissão da mulher ao marido, enquanto a paixão, para este tolerada, está na rua, na concubina, na amásia.

<sup>2</sup> Assumimos, aqui, o conceito do psicólogo experimentalista J.A. Lee em seu artigo "Love Styles", in Sternberg and Barnes (ed.), *The Psychology of Love*. Em sua tipologia do amor, Lee considera mania como mistura de *eros* (amor passionai, baseado em forte atração física resultante do encontro com um parceiro que se aproxime de uma imagem ideal) e *ludus* (tipo que tem por base o "jogo amoroso", implicando baixa seletividade e pluralismo em detrimento do compromisso). As principais características do amor maníaco seriam o ciúme, a possessividade, a projeção e a contradição (impulsos de amor e de ódio). Nas relações com os dois amantes, Emma revela essas tendências.

ignorância e cientificismo, religião, burguesia e nobreza, tudo isso é colocado em xeque na figura da heroína e está sujeito ao mesmo tratamento distanciadamente irônico que se exime de criticar o paradoxo e condenar a marginalidade.

Diferentemente de Luísa e Emma, burguesas citadinas, Tess exerce um papel condizente com sua condição de mulher do campo: cuida da casa e dos irmãos quando lá se encontra e também ajuda a prover-lhes o sustento, participando de atividades como a colheita e a ordenha. As funções que exerce, no entanto, são mal remuneradas, e o adultério é a única solução que lhe resta para assegurar a sobrevivência da família. Enquanto Luísa, Emma e Capitu são egocêntricas e egoístas, Tess é generosa e desprendida. Sua dignidade moral fica patenteada mais pelo seu desenvolvimento "espiritual" que por suas ações: afinal, das quatro personagens analisadas, é a única que realmente se vende, a única que assassina outra pessoa e, ao mesmo tempo, a única em relação à qual o narrador toma um partido explícito e emocionado – não importa o que faça, será sempre "a pure woman", "[...] her moral value having to be reckoned not by achievement but by tendency (p. 338).

Nela, o paradoxo é intrínseco e, como já vimos durante a análise, mescla no seu próprio nome (D'Urberville/Durbeyfield) a oposição entre pureza e corrupção. Tal oposição, desdobrada em vários traços e indícios (menina x mulher, inclinações naturais x ações, força x fragilidade, hedonismo x estoicismo, rebeldia x submissão, alegria x melancolia), constitui a característica predominante de Tess. Característica que, a partir da experiência amorosa, acaba por desenvolver-se em oxímoro ("the same, but not the same" - p. 112).



Seu principal conflito se faz entre, por um lado, a forte pulsão de vida (erótica) e, por outro lado, a mentalidade puritana e o exagerado senso de responsabilidade aliados a certa morbidez (pulsão tanática). Tess age impulsivamente mas, ao mesmo tempo, é consciente das consequências desse impulso. Como resultado, sua paixão, freada pelo estoicismo e contaminada pela culpa, acaba explodindo em crime, isto é, paradoxo (contrário não apenas às normas sociais, mas também à sua própria essência compassiva e generosa).

Quanto a Capitu, provém de uma família que enfrenta evidentes dificuldades econômicas, o que a obriga a participar ativamente dos afazeres domésticos. Seu dinamismo e operosidade são repetidamente mencionados por várias outras personagens, até mesmo prima Justina que antipatiza com ela. Depois do casamento com Bentinho, contudo, não há mais alusão aos afazeres domésticos: sabemos tão somente que "Capitu gostava de rir e divertir-se" (p. 324), que aprende a tocar piano, gosta de dançar, passear e ir a espetáculos. Nenhum indício de ociosidade é fornecido, mas evidentemente ela não mais se dedica a "ofícios rudes" (p. 44), como antes.

O paradoxo, nela, é um traço de caráter e está relacionado com sua facilidade de simulação e a intenção de seduzir, com o interesse em bens materiais e a aparência de desapego:

[...] deu de vontade o que estava a recusar à força. (p. 127)

Embora gostasse de jóias, como as outras moças, não queria que eu lhe comprasse muitas nem caras, e um dia afligiu-se tanto que prometi não comprar mais nenhuma; mas foi só por pouco tempo. (p. 324)

Pragmática ou não, voltada para o marido ou para melhores condições de vida, a paixão de Capitu é mais sugerida por gestos e atitudes que afirmada no enunciado, e tudo indica que não se caracteriza tanto pelo impulso cego, em que a capacidade de reflexão e de planejamento está comprometida, mas que se realiza "pelos meios brandos, pela ação do empenho, da palavra, da persuasão lenta e diuturna" (DC, p. 62).

O adultério, se houve, fica por conta de suas potencialidades de ação e do seu alto grau de polissemia: a mulher evocada por Dom Casmurro não tem necessariamente o compromisso de verossimilhança com a figura do seu passado; é aquela que pertence ao tempo da experiência do narrador, à atualidade de suas emoções, e a verdade dessas emoções a retrata como uma possível (senão provável) adúltera. Mais que pelo paradoxo, Capitu afirma-se pelo oxímoro em função dessa mesma polissemia, que também torna igualmente possível (e provável) a inexistência do adultério: assim, ela é, a um tempo, adúltera e não adúltera.

As figuras de oposição, nessas personagens, demonstram não apenas um modo de ver o feminino como instável e mutável, mas também seres que temem ou desejam mudanças sociais: Luísa é a burguesa que teme deixar de sê-lo; Emma é a burguesa que não o quer ser e, na impossibilidade de ser nobre, opta pela marginalidade e pela morte; Tess é a nobre que decai e, ao mesmo tempo, a ordenhadeira com estirpe; Capitu, a moça pobre que quer ser burguesa. E essas questões sociais mesclam-se necessariamente à relação amorosa e ao papel sexual dessas mulheres: neuroticamente divididas entre o impulso natural pelo sexo (que é relacionado à imagem negativa da cortesã) e os valores patriarcais que lhes impõem a repressão desse impulso, elas são essencialmente

contraditórias e pagam, com a vida, o fato de ir contra a *doxa* (no caso de Capitu, como esse fato jamais fica provado, o preço é o banimento – isto é, a vida amorosa e social que deixa de viver).

O que essas mulheres buscam, como pessoas fictícias, é uma integralidade que se revela impossível.

O Realismo, ciente dessa impossibilidade, apreende-as por partes e configura-as por sinédoque. É como se a mulher do Realismo fosse a soma de Luísa, Tess, Emma e Capitu, e de quantas mais houver (Juliana, Leopoldina, Félicité, Mme. Homais, Dona Glória, Sancha, Prima Justina...). Um conjunto de estereótipos culturais prende-as num modelo insolúvel de conflito entre o seu desejo e os obstáculos que se interpõem a esse desejo. Na qualidade de personagens, elas giram eternamente nesse modelo, mas podem evoluir dentro dele: umas atingem maior grau de individualização que outras, maior humanidade em sua configuração e, portanto, maior realismo. E, paradoxalmente, o Realismo melhor representa a mulher na medida em que é capaz de apreendê-la no dinamismo dessas partes e não como um todo estático: é aí que reside a metáfora; é também aí que a paixão se torna convincente.

Eça não está interessado na psicologia da personagem ou na filosofia do adultério, mas na irracionalidade do impulso instintivo, na fisiologia da paixão, nas suas manifestações exteriores, na sensualidade das formas, cores e superfícies. Voltado para um modo predominante estético de ver a realidade, caracteriza, dessa maneira, uma adúltera padrão, estereótipo da superficialidade psicológica, da fragilidade de caráter e da supremacia do instinto sobre a razão, que ele próprio resumiu em poucas palavras: "enfim, a burguesinha da Baixa"<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Carta a Teófilo Braga, Newcastle, 12 de março de 1878, in *O Primo Basílio*, p. 320

Seu estilo é adjuntivo, mais marcado pela "repetição do igual" que pela "acumulação do diferente"<sup>1</sup>, preocupado que estava ele com o didatismo da tese social. É verdade que, como vimos, o uso exaustivo da repetição permite-lhe extrair, de um léxico limitado, inúmeras possibilidades de significação, mas essa tautologia só se revela como *virtus* no nível estético. No nível ético, não serve para desenvolver Luísa, cujos traços característicos permanecem os mesmos, do início ao fim do romance: a mulher que morre em função de sua paixão nada tem a mais, como consciência diante do mundo, do que a mulher que é descrita na primeira página. A fraqueza, a covardia, o "deixar-se ir" levam-na à morte do mesmo modo que a haviam levado ao adultério, e é assim que ela se revela redundante como pessoa dentro da trama e como personagem dentro do discurso, presa a uma estrutura imóvel que não lhe permite evoluir.

Em Flaubert, observamos o escancaramento minucioso da paixão, vista pelo microscópio de uma postura literária que tem como preceito fundamental a observação científica da realidade. Ele exerce a racionalidade para apreender a paixão em seu constante vir-a-ser, observá-la em suas múltiplas facetas e configurá-la em suas inúmeras manifestações. Também utiliza um estilo adjuntivo, acumulativo, impressionista e sinedóquico, mas aqui, sim, ocorre a "acumulação do diferente" que, em vez de fechar a personagem num círculo vicioso sem lhe permitir a autonomia, faz com que ela se amplifique aos nossos olhos. Em tudo excessiva, a personalidade de Emma se beneficia do acúmulo de traços que a fazem assumir dimensões cada vez mais paradoxais, cada vez mais complexas, mas que se desenvolvem conforme uma lógica claramente demonstrada.

---

<sup>1</sup> Cf. a definição de adjunção fornecida por Heinrich Lausberg, *Manual de Retórica Literária*.

Ela se apresenta uma mulher diferente a cada momento, em função de uma revolução interior que nem ela própria é capaz de compreender, mas que sente operar-se nela, e que a impele à insanidade e ao suicídio final. É uma mulher complexa em sua estupidez burguesa, uma criatura coerente com sua incoerência aquela que põe fim a si mesma no final do romance, e absolutamente verossímil em sua paixão cega, paixão que lhe impulsiona o significado e lhe gera a polivalência.

Também voltado para uma visão estética da realidade, Flaubert, no entanto, diferentemente de Eça, não limita seu narrador a descrever os objetos e personagens em sua superfície. Ao promover associações com o meio, as personagens e os temas tratados no romance, promove-os a uma condição crítica e simbólica que confere, a essa visão predominante estética, uma visão ética, exercitando puramente a função testemunhal e jamais a ideológica. Assim, por exemplo, a questão da aparência e da essência, em *Madame Bovary*, torna-se um tema intrínseco, relacionado à personalidade consumista e acumulativa de Emma, à sua confusão entre o ser e o ter, à sua paixão consumidora e consumista e, conseqüentemente, à maneira burguesa de lidar com a realidade, intermediada pelos valores do capitalismo.

No romance de Hardy, também a paixão é um elemento transformador do sentido da personagem: em função dela, Tess intensifica-se e se revela imprevisível, condição primordial para a esfericidade no dizer de Forster.

Ao contato com a experiência passional, a criança torna-se mulher aos olhos do leitor e vai adquirindo maior complexidade psicológica conforme as pressões do meio se exercem com cada vez mais força: sua natural exuberância amplifica-se em intensidade

emocional, sua tendência natural para a reflexão filosófica se acentua, sua fé nos valores morais cristãos é posta em xeque, mesmo que apenas por influência de Angel. Tess é uma andarilha: sempre em deslocamento, ela percorre uma *via crucis* que se inicia com o pecado original e termina com o pecado mortal. Seu ponto de chegada é um ponto de epifania: o altar de Stonehenge, simbolizando "le lieu et l'instant où un être devient sacré"<sup>1</sup>. Pelo sacrifício, ela atinge, em sua anti-heroicidade, um caráter sublime.

Em *Dom Casmurro*, a paixão de Capitu é um fator embuçado, nunca explicitado num gesto extremo (a não ser nos impropérios que ela enuncia contra a mãe de Bento quando sabe que esta o destina ao seminário). Sempre dúbia, essa paixão jamais se revela em si, mas é intermediada por outra – a do narrador, que também tenta esconder-se num discurso elíptico, enxuto e irônico.

Resultado de ambiguidades potencializadas, Capitu e sua paixão são ao mesmo tempo reduzidas pela supressão e ampliadas pela metaforização e pela hipérbole que se tenta suprimir, até que a "despersonalização" (de que fala Eugênio Gomes) e a individualização coincidam oximoricamente numa esfinge que mantém "seu segredo em casa".

Os críticos falam num estereótipo da mulher do Realismo, a que é adúltera, que se degrada em função de suas paixões. Nas obras estudadas, no entanto, verificamos que a mulher do Realismo é um objeto poliédrico, do qual cada um dos criadores apanha uma faceta. Olhando-o bem de perto e admitindo que uma dessas facetas possa prevalecer sobre as outras, veremos que o estereótipo se confirma, mas que, por intermédio de uma dinâmica iluminadora, ultrapassa o padrão e se reflete numa infinidade de matizes. A

---

<sup>1</sup> Chevalier e Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*.

mulher do Realismo não é uma só, ela é capaz de manifestar-se em diferentes personagens, assim como a linguagem literária jamais esgota as possibilidades de exprimir o feminino.

## INVESTIMENTO PASSIONAL NA CARACTERIZAÇÃO

A força de convicção de uma personagem depende do vigor da sua descrição, das relações que ela estabelece com os outros elementos da obra, da lógica que determina seus motivos e ações, e da coerência consigo mesma (a esse respeito, é sempre bom ressaltar que, "se a personagem que se pretende imitar é por si incoerente, convém que permaneça incoerente coerentemente"<sup>1</sup>).

A capacidade de persuasão da personagem também depende de outros fatores presentes na obra (questões sociais, morais, religiosas, psicológicas, filosóficas e outras), fatores esses que, embora não determinem sua qualidade estética, integram-se no discurso com as finalidades de "*docere, delectare, movere*": convencer a mente, agradar ao gosto e comover o coração. E para que isso ocorra, são necessárias não apenas "provas" lógicas (silogismos, entimemas, exemplos), mas também psicológicas (patéticas e éticas).

A respeito das provas intrínsecas ao discurso em que se apoia a persuasão, diz Aristóteles:

Obtém-se a persuasão por efeito do caráter moral, quando o discurso procede de maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de confiança [...] É preciso também que este resultado seja obtido pelo discurso sem que intervenha qualquer preconceito favorável ao caráter do orador [...] Obtém-se a persuasão nos ouvintes quando o discurso os leva a sentir uma paixão, porque os juízos que proferimos variam, consoante experimentamos aflição ou alegria, amizade ou ódio. [...] Enfim, é pelo discurso que persuadimos, sempre que demonstramos a verdade ou o que parece ser a verdade, de acordo com o que, sobre cada assunto, é suscetível de persuadir.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Aristóteles, *Arte Retórica e Arte Poética*, p. 299

<sup>2</sup> Lausberg, Heinrich. *Manual de Retórica Literária*, p. 228

<sup>3</sup> A intencionalidade emocional moderada produz uma emoção ligeira denominada *ethos*. A intencionalidade passional, mais que um estado de alma, consiste na busca de paixões violentas, o *pathos* clássico, que se manifesta na tragédia. Cf. Aristóteles, *Arte Retórica e Arte Poética*; Lausberg, H. *Manual de Retórica Literária*; Varga, Kibédi. *Teoria da Literatura*; Tringali, Dante. *Introdução às Retóricas*, p. 56

<sup>4</sup> Aristóteles, *Arte Retórica e Arte Poética*, p. 24-25.



Na análise até agora efetuada, já observamos, embora sem sistematizar a questão, que a paixão-recurso retórico é utilizada para representar e tornar persuasivas a personagem e sua paixão-elemento temático.

Algumas questões, porém, ainda se levantam, especificamente a respeito do modo de apresentação. De que maneira o narrador Realista, que se pretende objetivista e racionalista, lida com as "provas psicológicas" ou afetivas para configurar a personagem e sua paixão? Em que medida o investimento passional no discurso determina o grau de persuasão da personagem apaixonada, já que "[...] en el público solamente se pueden provocar afectos fuertes cuando el orador mismo se halla poseído íntimamente por los afectos [...]?"

Para responder a essas perguntas, pensemos primeiramente em como os tipos de discurso caracterizam a paixão.

Na descrição, constatamos que os traços físicos selecionados para a construção das personagens recebem adjetivação conotativa e estão carregados de sensualidade. Estados emocionais alterados são descritos por meio de escolhas lexicais que denotam agitação, inquietude, desespero, excitação, impulsividade.

Na narração, ações reflexas, instintivas e paradoxais levam à degradação e a consequências de caráter trágico. Advérbios de intensidade acentuam o caráter extremado dessas ações.

No diálogo direto, a paixão é indiciada por exclamações, reticências, verbos no imperativo, perguntas retóricas, silêncios tensos e significativos, imprecações, rupturas na ordem lógica das frases (hipérbatos e anacolutos), argumentações e súplicas, assim como verbos *dicendi* que indicam exaltação de ânimo.

---

<sup>1</sup> Lausberg, Heinrich. *Manual de Retórica Literária*, p. 232

Resta agora verificarmos as marcas deixadas pelo narrador, principalmente na dissertação e no discurso indireto, livre ou não. Dessa maneira, será possível identificar não apenas a perspectiva que condiciona a existência das personagens, mas também a atitude narrativa em relação a elas e à sua paixão, atitude essa que pode ser ideológica, ética, afetiva, e que é de extrema importância para o estabelecimento de uma cosmovisão. Num romance, o narrador

[...] é detentor de uma voz observável ao nível do enunciado por meio de intrusões, vestígios mais ou menos discretos da sua subjetividade, que articulam uma ideologia ou uma simples apreciação particular sobre os eventos relatados e as personagens referidas [...]. [Ele constitui] entidade por que passam e em função de quem se resolvem os fundamentais sentidos plasmados na obra.<sup>1</sup>

Em *Madame Bovary*, *O Primo Basílio* e *Tess*, o narrador é heterodiegético (na nomenclatura de Genette<sup>2</sup>, aquele que relata, em terceira pessoa, uma história à qual é estranho). Estabelecendo uma relação de alteridade com o material narrado, esse tipo de narrador assume "uma atitude *demiúrgica* em relação à história que conta, surgindo dotado de uma considerável autoridade que normalmente não é posta em causa"<sup>3</sup>.

Essa escolha de perspectiva, por si só, já dá conta de uma das provas mencionadas por Aristóteles como requisito para a persuasão, a do caráter moral. Além disso, permite grande mobilidade entre os vários tipos de focalização: a externa (que adota a perspectiva de um observador de fora), a interna (que acompanha as limitações da personagem) e a onisciente.

Em *Dom Casmurro*, estamos em presença de um narrador autodiegético (aquele que conta sua própria história), o que acarreta

---

<sup>1</sup> Reis, Carlos e Lopes, A. C. *Dicionário de Narratologia*, p. 250-251.

<sup>2</sup> *Figures III*

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 255.

consequências completamente diferentes no que toca ao modo de manipulação do enunciado:

O narrador autodiegético aparece então como entidade colocada num tempo ulterior em relação à história que relata, entendida como conjunto de eventos concluídos e inteiramente conhecidos. Sobrevém então uma distância temporal mais ou menos alargada entre o passado da história e o presente da narração; dessa distância temporal decorrem outras: ética, afetiva, moral, ideológica, etc., pois que o sujeito que no presente recorda não é já o mesmo que viveu os fatos relatados.<sup>1</sup>

Essa clivagem entre um "eu" que não mais existe e um "eu" que se busca constitui um conflito que marca a perspectiva narrativa de *Dom Casmurro*. A autoridade moral do narrador, nesta obra, provém da experiência adquirida como protagonista da história narrada, mas é constantemente colocada em xeque por um sujeito que desconfia de si, de seus motivos e impulsos, o que só faz acrescentar intensidade ao conflito.

Além de estabelecer uma relação com a história narrada, esse narrador estabelece relações com o discurso (intra e metadieéticas, que se referem à sua inclusão no universo diegético e aos comentários que faz sobre a construção desse discurso). Aqui, a paixão como recurso retórico e a paixão como tema estão intrinsecamente relacionadas e potencializadas, reforçando a verossimilhança dos fatos narrados ao mesmo tempo em que questionam a sua verdade: é pelo enfoque da paixão de Bento que se descreve, narra e julga a de Capitu. A dialética que nessa obra se estabelece entre as provas de caráter moral, as provas intelectuais e as provas passionais é, afinal, o grande tema de *Dom Casmurro*.

---

<sup>1</sup> *Op, cit.*, p. 252.

Vejamos agora, em cada um dos romances sob estudo, alguns aspectos e marcas da presença do narrador e o investimento passional que essa presença representa.

## A Visão Antipática

No romance de Eça, o narrador primeiramente "mostra" a protagonista por meio de um enfoque externo, que lhe descreve, de maneira objetiva e impessoal, as características físicas e as ações, sem lhe penetrar na alma, mas já indiciando traços que posteriormente serão reforçados por todas as falas do discurso (a sua própria, a de Luísa e a das outras personagens, quer em discurso direto, quer em indireto livre). A soma de todas essas falas deixa clara uma postura moralizante, que critica a fragilidade de caráter, o egocentrismo infantil, o impulso irrefletido da personagem.

Como já vimos, a partir do momento em que Luísa começa a sentir-se atraída por Basílio, o narrador deixa de apenas mostrá-la ou insinuar características psicológicas. Assumindo plenamente seu caráter intradieético, passa a colocar marcas avaliativas explícitas no discurso, a nomear-lhe, ele próprio, os defeitos e dizer diretamente o que pensa dela ("preguiçosa" - p.86; "como idiota" - p. 124; tontinha - p. 136; "cobardia inominável" - p. 193; "caráter móbil, inconsistente, cheio de deixar-se ir" - p. 201).

Assim também, por intermédio de epifonemas, acaba interferindo na narrativa e manifestando juízos subjetivos, geralmente metafóricos, acerca do que ocorre:

Porque nos temperamentos sensíveis as alegrias do coração tendem a completar-se com as sensualidades do luxo: o primeiro erro que se instala numa alma até aí defendida facilita logo aos outros entradas tortuosas - assim, um ladrão que se introduz numa casa vai abrindo sutilmente as portas à sua matilha esfomeada (p. 128).

Chamam a atenção, neste trecho, a palavra "erro" e a comparação com sentido pejorativo, revelando uma postura moral que não deixa dúvidas ("ladrão", "matilha"). Luxo e luxúria,

claramente considerados como crimes, fundamentam o processo de degradação do comportamento de Luísa.

Na focalização interna, que normalmente revela as dominantes éticas e afetivas da protagonista, insinua-se muito sutilmente o código de valores do narrador. Nessa dubiedade de significados, predomina o julgamento irônico dele sobre o modo como ela vê a realidade:

Ele [Basílio] tinha às vezes uma secura áspera de maneiras, era verdade; certos tons de indiferença, era certo... Mas noutros momentos, quantas denguiques, que tremura na voz, que frenesi nas carícias... Amava-a também, não havia dúvida. Aquela certeza era a sua justificação. E como era o amor que os produzia, não se envergonhava dos alvoroços voluptuosos com que ia todas as manhãs ao *Paraíso!* (p. 150)

O monólogo interior sofre ruptura na frase "aquela certeza era a sua justificação". Instala-se aí a voz do narrador, desvendando os mecanismos de racionalização da personagem e provocando o efeito irônico do enunciado: a frase "e como era o amor que os produzia" significa o contrário do que afirma. Nesse contexto, o ponto de exclamação, marca afetiva, representa a indignação do narrador.

Essa indignação, aqui apenas indiciada, torna-se mais explícita na dramatização. Em muitos outros momentos da trama, personagens funcionais ou antagonistas acabam exprimindo-a de maneira mais passional, mais intensa. Num diálogo com Sebastião, por exemplo, diz Julião a respeito de Luísa:

– Mas ela então é tola! (p. 97)

– Mas que diabo queres tu? - E a voz de Julião irritava-se. – A culpa é dela. É dela! – insistiu, vendo o olhar de Sebastião. – É uma mulher de vinte e cinco anos, casada há quase quatro, deve saber que se não recebe todos os dias um peralvilho, numa rua pequena, com a vizinhança a postos! Se o faz, é porque lhe agrada! (p. 98)

Reforça-se o julgamento contra Luísa na frase acusativa ("a culpa é dela"), na repetição enfática ("é dela!"), na adjetivação de valor negativo ("tola"). A indignação se revela nas exclamações, na expressão "que diabo", na entoação da voz ("irritava-se"), na argumentação acalorada.

Assim também, na fala de Juliana, a emoção se faz presente. Aqui, trata-se de inveja, despeito e ódio, expressos em insultos e apelidos, sempre acompanhados de exclamação:

[...] – e Juliana pôs-se logo a detestá-la: pôs-lhe logo um nome: – A *Piorrinha!*. (p. 58)

Que sonsa! (p. 62)

Grande cabra! Grande bêbada! (p.128)

Com o discurso do narrador e dos antagonistas, alterna-se o de outro tipo de personagem puramente funcional, o Conselheiro Acácio. A opinião positiva que ele tem da protagonista, expressa no necrológio repleto de clichês, é submetida a um tratamento narrativo sarcástico, a começar pela citação de Garrett que, tomada com intenções laudatórias, acaba revelando-se metáfora do adultério:

Rosa de amor, rosa purpúrea e bela,  
Quem entre os goivos te esfolhou na campa? (p. 312)

Ensaçada num café barulhento e interrompida a todo instante por um diálogo grosseiro que se desenvolve paralelamente, essa dissertação artificial torna humorístico, em vez de sublime, o tema da morte e degrada o retrato de Luísa. A última opinião a respeito dela, enunciada pelo Visconde Reinaldo ("Era um trambolho!"), emoldura o retrato com o desdém.

Assim submetida a tanto sarcasmo e ironia, Luísa é submetida a uma visão "contra", a uma perspectiva de cima para baixo que a configura como criatura inferior. Trata-se tipicamente da anti-heroína. Sua verossimilhança decorre da representatividade como tipo social, do alto nível de coesão obtido por meio da redundância textual, da coerência entre seus pensamentos e ações, da previsibilidade de seu comportamento e da coerência das opiniões a seu respeito com as personagens que as emitem. Trata-se de uma personagem pré-moldada, concebida especialmente para confirmar uma ideia de feminino que povoa um

[...] quadro doméstico, extremamente familiar a quem conhece bem a burguesia de Lisboa; – a senhora sentimental, mal-educada, nem espiritual porque cristianismo já não o tem; sanção moral da justiça, não sabe o que isso é), arrasada de romance, lírica, sobreexcitada no temperamento pela ociosidade e pelo mesmo fim do casamento peninsular que é ordinariamente a luxúria, nervosa pela falta de exercício e disciplina moral, etc., etc., – enfim, a burguesinha da Baixa [...]

Luísa é uma espécie de sinédoque de Emma Bovary, uma de suas facetas que se torna nítida pela fixidez plástica: a adúltera instintiva. A paixão feminina em *O Primo Basílio* complementa-se nos retratos de Leopoldina e Juliana, criaturas cuja rebeldia e inconformismo ampliam a gama de comportamentos passionais possíveis na história.

Como diz Wayne Booth, as atitudes para com o tema, a estrutura e a técnica num romance dependem das noções de "finalidade", "função" e "efeito", o que diferencia radicalmente "os que buscam o realismo como um fim em si próprio" e aqueles para os quais o realismo "é um meio para outros fins (autores didáticos, de um lado, e escritores puramente 'miméticos' ou objetivos, de

---

<sup>1</sup> Carta a Teófilo Braga, Newcastle, 12 de março de 1878, in *O Primo Basílio*, p. 320.



outro)"<sup>1</sup>. Nesse sentido, a atitude sarcástica do narrador de Eça na configuração de Luísa e de sua paixão, a estruturação de uma protagonista estática e a "visão contra" apontam para a finalidade revolucionária, a função didática e o efeito moralizante – tudo isso plenamente assumido pelo autor como a "bengalada do homem de bem" na sociedade sobre "falsas bases"<sup>2</sup>.

Em *O Primo Basílio*, estamos em presença de um narrador com intenção ideológica<sup>3</sup> e de um Realismo ortodoxo, que submete a personagem à exemplificação rígida de um tipo de comportamento e sacrifica a exploração dos possíveis do real a uma doutrina pré-estabelecida. Neste romance, a personagem e sua paixão, ao mostrar-se "como são", mostram-se também como "não devem ser".

---

<sup>1</sup> *A Retórica de Ficção*, p. 74-75

<sup>2</sup> Carta a Teófilo Braga, Newcastle, 12 de março de 1878, in *O Primo Basílio*, p.319-321.

<sup>3</sup> Cf. a classificação das funções do narrador elaborada por G. Genette com base em Jakobson, em *Figures III*: Além da função narrativa, ele estabelece a de administração (quando fala sobre a organização interna do texto), a de comunicação (fática e conativa), a testemunhal (que se refere à relação do narrador com sua história, seja ela moral, afetiva ou intelectual) e a ideológica (comentários explicativos, filosóficos ou didáticos sobre as personagens ou o que fazem).

## A Visão Impassível

Embora Flaubert tenha recusado o rótulo de Realista, é com ele que o romance atinge o maior grau de objetividade na captação da realidade material e psicológica da personagem. Isso se deve, em primeiro lugar, ao uso de uma técnica de descrição que confere dimensão metafórica a objetos e personagens através da relação que estes estabelecem entre si. Em segundo lugar, deve-se ao efeito de impessoalidade criado pelo narrador onisciente que se torna "invisível" diante dos objetos descritos e dos fatos relatados, procurando não os contaminar com sua própria emocionalidade:

A verdade é que, a partir de *Madame Bovary*, a descrição passou a cumprir uma função destacada naqueles romances narrados por um relator invisível, pela simples razão de que uma das táticas mais eficazes para dissimular a existência do narrador onisciente é fazer dele um imparcial e minucioso olhar, uns olhos que observam a realidade fictícia de uma distância que jamais encurta nem alarga e uma boca que refere o que esses olhos vêem com precisão científica, total neutralidade e sem insinuar nunca uma interpretação do descrito. Flaubert usou o relator invisível para dar autonomia ao narrador, conseguir que o mundo fictício parecesse soberano.<sup>1</sup>

Isso significa mais "mostrar" que "contar", fazer o leitor esquecer que se trata de uma narrativa e ter a ilusão de que fatos, objetos e personagens se apresentam à sua percepção sem qualquer intermediação. Mas é evidente que esse desaparecimento do narrador na história consiste apenas num artifício de dissimulação.

Consideremos que *Madame Bovary* se inicia na primeira pessoa do plural: o narrador, à maneira dos Românticos que se intrometiam no texto para conferir-lhe uma perspectiva memorialista, busca assim a verossimilhança da situação descrita. Uma vez estabelecida essa verossimilhança, ele se retira da história narrada, deixando marcas apenas implícitas de sua existência, na organização geral do

---

<sup>1</sup> Llosa, Mario Vargas. *A Orgia Perpétua*, p. 185-186.

discurso, no recorte das informações e nas escolhas retóricas que faz.

As marcas explícitas de presença do narrador nessa obra são raras e, quando ocorrem, caracterizam-se por uma perspectiva que parece científica, diante do objeto – ou sujeito – observado. Geralmente, constituem um recurso para tornar a história persuasiva e demonstrar a intenção de sondar a verdade ao invés de categoricamente afirmá-la. A perplexidade, por exemplo, expressa em perguntas retóricas que perscrutam os motivos do comportamento da personagem, é um recurso que atenua a onisciência e confere, ao narrador, uma postura mais especulativa que impositiva:

En effet, Emma se montra plus docile [...]. **Était-ce afin de les mieux duper l'un et l'autre? Ou bien voulait-elle, par une sorte de stoïcisme voluptueux, sentir plus profondément l'amertume des choses qu'elle allait abandonner?** Mais elle n'y prenait pas garde, au contraire: elle vivait comme perdue dans la dégustation anticipée de son bonheur prochain (p. 181).

**Était-ce sérieusement qu'elle parlait ainsi?** Sans doute qu'Emma n'en savait rien elle-même, tout occupée par le charme de la séduction et la nécessité de s'en défendre [...] (p. 220).

Na verdade, a onisciência narrativa dá conta desses motivos, mas a dúvida não apenas os coloca em relevo como também atenua essa onisciência para efeito de maior verossimilhança. Assim, o mascaramento do narrador põe em relevo a dissimulação da personagem ("duper"; "le charme de la séduction"), o caráter instintivo de suas ações, o modo de agir inconsciente ("elle n'y prenait pas garde"; "Emma n'en savait rien elle-même").

Além de perplexidades, observamos conjecturas, epifonemas e teorizações em lugar de opiniões indignadas (como ocorrem em *O Primo Basílio*), penalizadas (em *Tess*) ou ironicamente dilaceradas

(em *Dom Casmurro*). Quaisquer que sejam as intrusões, destacam-se pela racionalidade. Todas as provas no discurso do narrador são intelectuais, exceto pela ocorrência de uma única prova emocional (leve, do tipo *ethos*), a utilização de um adjetivo conotativo que exprime simpatia:

[...] et son **pauvre** coeur comprimé s'y dilatait amoureusement (p. 286)

[...] et de tous les bruits de la terre, Emma n'entendait plus que l'intermittente lamentation de ce **pauvre** coeur, douce et indistincte, comme l'écho d'une symphonie qui s'éloigne. (p. 295)

Essa busca de neutralidade não significa que o narrador se exime inteiramente de julgar a personagem; quando o faz, porém, não é por meio de adjetivos afetivos, mas de substantivos, o que dá a impressão de que está apenas constatando um fato, sem lhe atribuir juízo de valor:

Elle partit donc vers la Huchette, sans s'apercevoir qu'elle courait s'offrir à ce qui l'avait tantôt si fort exaspérée, **ni se douter le moins du monde de cette prostitution**. (p. 286)

O julgamento, aqui, ocorre pela mera nomeação ("prostitution"), que não é acompanhada de comentário moralizante ou marca de emoção. A conotação se faz apenas no registro de língua, na escolha lexical sem eufemismos. Emma não é acusada de sua ação, nem desculpada por sua inconsciência (essa inconsciência é apenas um fato, enfatizado pela expressão "le moins du monde").

Assim é feito o investimento passional nesse discurso: por intermédio da mera designação dos fenômenos emocionais, evitando-se a conotação que revela o "eu" narrativo. No levantamento do léxico referente a Emma, efetuado durante nossa análise, observamos o predomínio evidente de substantivos e verbos sobre adjetivos conotativos e advérbios. Dessa maneira, o

leitor percebe-lhe as qualidades e os defeitos como atributos que lhe compõem a essência, e não como a projeção de emoções do "eu" que a descreve. Além disso, grande número desses substantivos é de categoria abstrata, o que confere uma postura um tanto teórica à sua configuração: é como se estivesse sendo retratada a Paixão, de maneira geral, que Emma apenas exemplifica com suas variações de comportamento (no exemplo abaixo, apontando para certo masoquismo):

**Alors, les appétits de la chair, les convoitises d'argent, tout se confondit dans une même souffrance;** et au lieu de s'en détourner, elle s'y attachait davantage, s'excitant à la douleur et en cherchant partout les occasions. (p. 101)

Para chegar às raízes e motivos que dirigem o impulso passional de Madame Bovary, o narrador de Flaubert opta principalmente pelo discurso indireto livre, pela ambiguidade no uso do imperfeito, e mescla, à visão limitada de uma heroína que não sabe pensar, a sua própria visão panorâmica, que lhe apreende as sensações e pensa por ela.

Nesse discurso indireto livre, em que as vozes do narrador e da personagem se fundem, há um grande investimento passional. Já sabemos, porém, que a personagem é incapaz de exprimir suas emoções, o seu "insaisissable malaise". Portanto, se o narrador é responsável pela enunciação, o enunciado e a paixão que nele se revela são de Emma. Diluindo-se na consciência da personagem, o "eu" narrativo disfarça sua presença e sua possível emoção.

O mergulho na mente e no coração da personagem permite uma dupla postura, de íntima aproximação e, ao mesmo tempo, de distanciamento existencial. Considerando que tal opção técnica, efetuada pelo narrador, tem uma forte ligação com a visão da

realidade do escritor, essa dupla postura pode ser relacionada ao conflito do próprio Flaubert quanto à "pobre mulherzinha" que criou, entre a compreensão e a ironia, a aceitação e o desprezo:

Flaubert entenece-se e encarna-se simultaneamente sobre Emma porque ela é uma imagem de si mesmo baldeado entre a exaltação romanesca e o lirismo desenfreado, e o olhar longínquo do desprezador da pequena burguesia provinciana e da estupidez humana.<sup>1</sup>

Isso se revela, no discurso, por variadas atitudes em relação a Emma. As comparações e a adjetivação ora manifestam certa condescendência para com ela, ora certa impaciência:

Elle était ravissante à voir, avec son regard où tremblait une larme, **comme l'eau d'un orage dans un calice bleu.** (p. 288)

Alors commença **l'éternelle lamentation**: "Oh! si le ciel l'avait voulu! Pourquoi n'est-ce pas? Qui empêchait donc?" (p. 96)

Na incapacidade de Emma de expressar ou interpretar o que para ela é confuso, instala-se a consciência onisciente do narrador e infiltra-se sua ironia que põe em relevo a pequenez da mentalidade e dos costumes da burguesia provinciana. Algumas vezes, essa ironia releva da construção das situações e diálogos, como no episódio dos comícios agrícolas; outras vezes, ela é evidenciada na voz do narrador:

Ce fut vers cette époque, c'est à dire vers le commencement de l'hiver, qu'**elle parut prise d'une grande ardeur musicale.** (p. 241)

Em nome desse "ardor musical", Emma convence Charles a pagar-lhe aulas de piano em Rouen e, assim, passa a encontrar-se frequentemente com o amante. A expressão em negrito denuncia o outro tipo de impulso passional que está por trás desse, enfatiza a mentira e critica o expediente.

---

<sup>1</sup> Bourneuf, R. e Ouellet, R. *O Universo do Romance*, p. 127

Como cada um daqueles que convive com uma pessoa a vê de um modo diferente e como a cada um ela revela um aspecto de sua personalidade que talvez não revelasse a outro, Flaubert busca, por uma técnica de deslocamento sutil de foco (do narrador para a personagem e de uma personagem para outra), apreender a protagonista das perspectivas de Charles, Léon, Rodolphe e conforme as próprias paixões que os estejam movendo.

Os julgamentos, a conotação, o olhar passional que exagera a criatura observada ficam por conta dessas personagens e são registrados quer em discurso direto, quer em discurso indireto, quer em indireto livre.

Como resultado, o retrato torna-se dinâmico, complexo, vivo, intrigante e verossímil, já que as opiniões são sempre emitidas por testemunhas que convivem com a protagonista:

Pour Flaubert [...], la multiplication des points de vue vise à problématiser le sens, contribue à rendre flous le personnage ou l'objet. Emma n'est jamais décrite à la manière balzacienne par le narrateur. Elle n'a d'existence que par le regard de Charles, de Rodolphe et des autres protagonistes, qui se peignent eux-mêmes à travers leur manière de voir. Mais ces regards sont changeants et contradictoires. Le personnage – comme l'objet – se dissout dans la subjectivité de celui qui le regarde. On ne saisit, de plus, que des instants successifs de son existence en train de se faire, jamais son ensemble. La multiplication des points de vue trouble le lecteur au lieu de lui donner une connaissance plus complète, de sorte qu'il ne sait plus, souvent, que penser.<sup>1</sup>

A reunião de opiniões conflitantes e o distanciamento emocional do narrador acarretam uma autonomia da personagem que não se observa em nenhum dos outros romances: Luísa está presa a uma intenção ideológica pré-estabelecida e, marcada pelo sarcasmo do narrador, não evolui como personagem, não mantém a dignidade como "pessoa" na obra; Tess conserva a alteridade, mas é

---

<sup>1</sup> Becker, Colette. *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, p. 112.

sempre justificada, absolvida, conotada por uma solidariedade que, se em nada lhe altera o destino trágico, acompanha-lhe a trajetória com simpatia, sublima-lhe a figura e procura elevá-la à condição de heroína; Capitu tem sempre a atenuante da dúvida; Emma, porém, está absolutamente só em seu destino, nenhuma voz narrativa se faz ouvir para absolvê-la ou acusá-la. O mascaramento da presença do narrador e de sua paixão só fazem expô-la ao olhar como uma bactéria a um microscópio, e essa exposição exerce um fascínio hipnótico:

Quanto mais o narrador se mostra discreto a respeito de si mesmo, mais se intensifica, por contraste, o objeto da fascinação. Por paradoxal que possa parecer à primeira vista, é menos, sem dúvida, a aventura de Augustin Meaulnes, de Heathcliff e de Adrin Leverkühn que nos é contada do que a história de uma fascinação.<sup>1</sup>

Emma Bovary catalisa o olhar fascinado de seu narrador e, retratada pela impassibilidade fingida, reflete para o leitor a paixão nela investida. A deformação que esse processo engendra no e pelo discurso, mascarada pela técnica narrativa que estabelece ao mesmo tempo a clivagem e a fusão entre o "eu" e o "não eu", produz paradoxalmente o efeito de uma paixão tal como costumam ser as paixões femininas na vida real.

---

<sup>1</sup> Bourneuf, R. e Ouellet, R. *O Universo do Romance*, p. 260.



## A Visão Compassiva

Como já demonstramos em nossa análise, o narrador de *Tess of the d'Urbervilles* é aquele que mais expõe as próprias emoções no discurso: antes mesmo de mostrar a protagonista do romance, já emite um juízo positivo a respeito dela e defende-lhe a causa contra homens e deuses. Daí em diante, sua presença se fará sempre evidenciada por intromissões no discurso, digressões que constituem críticas sociais, suposições, comentários filosóficos, alusões bíblicas e literárias, generalizações, antecipações, epifonemas. Muitas vezes, tudo isso é revestido de ironia, refletindo forte posição ideológica. Assim, esse narrador procura dirigir a opinião do leitor e obter sua adesão, utilizando todos os recursos de persuasão, não apenas intelectuais, mas principalmente éticos e patéticos, além da autoridade moral de que se investe em sua onisciência.

Na orquestração dos diálogos, direto e indireto, todas as personagens da obra fornecem opiniões favoráveis em relação à protagonista (até mesmo as que rivalizam com ela), e essas opiniões contêm um forte componente afetivo. Mesmo assim, o narrador junta sua voz à delas e reforça pessoalmente os comentários compassivos – no exemplo seguinte, expressos em hipérbole, superlativo e exclamação:

[...] 'twas a thousand pities that it should have happened to she, of all others. But 'tis always the comeliest! [...]

It was a thousand pities, indeed; it was impossible for even an enemy to feel otherwise on looking at Tess as she sat there [...] (p. 114).

O recurso patético é óbvio e simples. Mas essa simplicidade de emoção por parte do narrador, contrastada com a sofisticação de sua linguagem nos momentos em que desenvolve raciocínios

filosóficos, produz um efeito de espontaneidade e lirismo que tornam a personagem mais poética:

It would have melted the heart of a stone to hear her singing these ditties [...] (p. 437)

Tal singeleza de expressão – semelhante à da própria Tess – cria um vínculo afetivo com a personagem que determina as dimensões de seu retrato. Apesar de inúmeras tentativas de reduzi-la a proporções banais por meio de adjetivos e advérbios modalizantes, o narrador acaba por tornar sua presença tão dominante na obra que as outras personagens parecem existir apenas em função dela:

In the end, there is only Tess, growing and deepening, until she dominates the book in a way that seems almost disproportionate, considering the size and intricacy of the world in which Hardy has placed her. Everything finally matters only to the degree in which it reflects back to her.<sup>1</sup>

Essa supremacia ocorre nos planos físico, psicológico e ético. É evidente o impacto que ela exerce em seu meio. Dentre as quatro mulheres analisadas, é a única que se eleva à condição de superioridade em relação aos seus semelhantes, a única que é tratada, no enunciado, como "our heroine" (p. 82).

Oscilando entre a idealização romântica da mulher e sua retratação realista como pessoa comum, o narrador ora lhe amplifica e intensifica o retrato, ora o modaliza e relativiza. Um padrão duplo preside a essa caracterização da figura feminina, conduz as ações da personagem e está na raiz de seu destino inevitável. Tess é resultado de uma visão paternalista que lhe afaga a cabeça e, ao mesmo tempo, de um tratamento trágico que a abandona à própria sorte contra os deuses, ou melhor, contra as próprias forças passionais

---

<sup>1</sup> A Alvarez, "Introduction", *Tess of the d'Urbervilles*, p. 20.

que a impulsionam. Orquestrando as leis de causalidade da obra, o narrador estabelece uma coincidência de circunstâncias, características hereditárias, paixões várias, condicionamentos sociais e ideológicos que levam inevitavelmente ao desastre.

O enfoque duplo, como vimos, projeta-se tanto na aparência de Tess como em sua essência, no seu caráter cingido entre ambivalências: ela é, ao mesmo tempo, símbolo da pureza e da fêmea instintiva, camponesa e aristocrata. A tensão entre esses traços se multiplica em outras características deles decorrentes, quer de caráter social, quer hereditário ou idiossincrático: passividade *versus* atividade; orgulho ancestral *versus* simplicidade e humildade; sensualidade *versus* forte formação religiosa; falta de educação formal *versus* curiosidade intelectual; obediência *versus* rebeldia; delicadeza de sentimentos *versus* violência passional. A oscilação entre essas tendências diante das solicitações sociais e econômicas leva-a sempre à alternativa mais prejudicial, o que é lamentado pelo narrador, que sofre por ela nos bastidores ("It was a misfortune – in more ways than one") e apaixonadamente se revolta contra os acontecimentos, como, por exemplo, a sedução por parte de Alec:

[...] But might some way, where was Tess's guardian angel? Where was the providence of her simple faith? Perhaps, like that other god of whom the ironical Tishbite spoke, he was talking, or he was pursuing, or he was in a journey, or he was sleeping and not to be awaked.

Why it was that upon this beautiful feminine tissue, sensitive as gossamer, and practically blank as snow as yet, there should have been traced such a coarse pattern as it was doomed to receive; why so often the coarse appropriates the finer thus, the wrong man the woman, the wrong woman the man, many thousand years of analytical philosophy have failed to explain to our sense of order. Doubtless some of Tess d'Urberville's mailed ancestors rollicking home from a fray had dealt the same measure even more ruthlessly towards peasant girls of their time. But though to visit the sins of the fathers upon the children may be a morality good enough for divinities, it is scorned by average human nature; and it therefore does not mend the matter. (p. 90-91)

As perguntas retóricas para as quais não há resposta; as hipóteses que ironicamente se voltam contra deuses, analistas e ancestrais, abominando explicações metafísicas, religiosas, históricas e filosóficas que não resolvem o presente; a adjetivação afetiva designando Tess; a metáfora singela formada por comparações tradicionais enfatizando sua fragilidade; o intensificador "such" – todas essas marcas de emoção (de humanidade) levam o narrador neste caso, como em outros de interferência no discurso, a um exagero formal que, segundo a crítica, desequilibra a sucessão dos eventos:

One fault of Hardy's which is particularly obtrusive is his practice of intruding his personal comments on events into the narrative. Often these comments slow the story in an irritating way, and frequently underline the tragedy or irony of incidents in a heavy fashion, when the reader hardly needs to have the significance of the preceding action pointed out to him.<sup>1</sup>

Na verdade, tais intrusões (do narrador, não do autor) fazem parte da estrutura da obra. Embora às vezes pareçam submeter certas cenas à ênfase em questões teóricas, não lhes retiram a poeticidade, são convincentes e decorrem naturalmente do contexto da trama.

Dentro da onisciência neste romance, há uma grande variedade de modos narrativos: a apresentação de lugares e grupos de pessoas por uma perspectiva externa ("This morning the eye returns involuntarily to the girl in the pink cotton jacket [...]" - p. 111); a descrição de uma personagem pela óptica de outra (Tess vista por Angel em diversos momentos, cada um sob o impacto de uma emoção); as cenas externas pelo enfoque de Tess (o que cria um grande envolvimento com suas sensações). Dentre eles, chama a

---

<sup>1</sup> Mahon, Maureen E. *Thomas Hardy's Novels*, p. 102-103.

atenção a brusca transição de ponto de vista, da onisciência total para a onisciência relativa. A sra. Brooks, cuja única função no livro é olhar pelo buraco da fechadura pouco antes de Alec ser assassinado, é quem fornece, para o foco narrativo, a limitada perspectiva que tal recorte permite. Essa transição tem a vantagem de estabelecer uma objetividade que seria impossível por parte do narrador, confere a verossimilhança e a credibilidade que uma testemunha ocular dá aos fatos, explica a elipse da cena violenta e mantém em suspense o leitor que, recebendo a informação aos poucos, é obrigado a inferir o que ocorreu e completar as lacunas dessa perspectiva com o seu conhecimento das personagens. Ainda aqui, o narrador deixa suas marcas no discurso, conotando o solilóquio de Tess com uma alusão mitológica que certamente não faz parte do repertório da sra. Brooks e chama a atenção para o seu tom doloroso:

All that she could at first distinguish of them was one syllable, continually repeated in a low tone of moaning, as if it came from a soul bound to some Ixionian wheel –  
'O – O – O!' (p. 486)

Após a fuga de Tess e Angel, a voz do narrador não mais se intromete no discurso para acentuar o *pathos* da situação, concentrando-o no diálogo direto. A ação se acelera, a atmosfera se adensa e tudo converge para a supressão final de Tess, embora sua presença infiltradora preencha mais que nunca o espaço diegético. A ironia final que lhe serve de necrológio constitui uma prova mais patética que o lamento ixiônico; a couraça lúcida que reveste essa ironia aponta para a revolta passional do humano contra o social, para o paradoxo final, a contestação da justiça que ignora a ligação entre a pessoa e seus atos. Visão apaixonada de quem perdeu a

causa considerada justa, de quem contesta o fatalismo e ao mesmo tempo a ele se rende: "'It was to be'. There lay the pity of it." (p. 91)

## A Visão Apaixonada

A análise de Capitu implica a consideração de um foco narrativo que utiliza com o máximo proveito as limitações da primeira pessoa. É da perspectiva parcial de uma paixão ciumenta que se configura, para o leitor, a protagonista de *Dom Casmurro*, num discurso que mescla as características mais elevadas da prosa estética às intenções de convencimento do discurso judiciário.

Se, como vimos, o narrador de Hardy procede à defesa da personagem Tess, procurando persuadir-nos de que é pura, o de Machado, ao contrário, constrói um auto de acusação que visa a justificar, tanto para o público como para ele próprio, seu julgamento da mulher amada como adúltera e a decorrente sentença de banimento à qual a submete.

No delicado processo que assim se estrutura, percebemos que Capitu não é tão central na economia da obra como é Tess no romance de que faz parte. Como bem apontam Silviano Santiago e John Gledson, é principalmente em torno da psicologia e da filosofia de Bentinho que gira *Dom Casmurro*.<sup>1</sup>

Segundo a tese de Silviano Santiago, o discurso de autodefesa de Bento e acusação de Capitu, elaborado por esse narrador-personagem que é ao mesmo tempo advogado e ex-seminarista, apresenta falácias em seus dois aspectos: o forense, por apoiar-se mais na verossimilhança que na verdade, e o moral-religioso, "por sustentar suas justificativas no provável".<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> "[...] os críticos estavam interessados em buscar a verdade sobre Capitu, ou a impossibilidade de se ter a verdade sobre Capitu, quando a única verdade a ser buscada é a de Dom Casmurro". Santiago, S., "Retórica da Verossimilhança" in *Uma Literatura nos Trópicos*, pp. 29-48.

"[...] o romance é um estudo da obsessão patológica de Bento e não do adultério de Capitu" Gledson, J. *Machado de Assis, Impostura e Realismo*, p. 33

<sup>2</sup> "Retórica da Verossimilhança" in *Uma Literatura nos Trópicos*, p. 36

De fato, uma análise minuciosa da trama e dos modos de expressão em *Dom Casmurro* revela a apresentação de fatos não comprovados e não comprováveis, a alegação de provas insuficientes, a apelação a testemunhos não autorizados, o envolvimento emocional com o material narrado e o predomínio confesso da imaginação sobre a observação e a memória. Tudo isso caracteriza o narrador como suspeitíssimo, ou melhor, "enganoso" (no dizer de Gledson).

Apresentando-nos Capitu a partir de uma perspectiva deformada pela emoção (apesar das tentativas de contê-la), tal narrador aponta, ao mesmo tempo, para essa própria deformação num movimento de autoironia que acaba por convencer o leitor, não da sua justiça, mas da sua dúvida. E é essa dúvida que instaura a ambiguidade e o mistério no retrato da protagonista. Impossibilitado o acesso "direto" ao pensamento de Capitu, ao leitor só resta conjecturar sobre as intenções dela a partir de uma intermediação que sabe ser pouco isenta.<sup>1</sup>

As marcas passionais no discurso do narrador revelam várias emoções. De início, detectamos a nostalgia e o sentimento de alienação de si próprio, a sensação de que "Dom Casmurro" nada mais é que uma máscara a esconder o vazio interior. Isso tudo é exposto racional e objetivamente, em tom solene e melancólico:

Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo. O que aqui está é, mal comparando, semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias; o interno não agüenta tinta. (p. 8)

---

<sup>1</sup> Obviamente, seria ingênuo supor como direto o acesso ao pensamento da personagem elaborado por um foco narrativo em terceira pessoa: a intermediação do narrador sempre existe. O que ocorre aqui é a limitação das possibilidades de focalização pela escolha da narração em primeira pessoa.



A função conativa ("senhor") revela a tentativa de não apenas atrair a atenção do interlocutor e convencê-lo, mas principalmente obter sua compreensão e simpatia. As antíteses ("igual" x "diferente", "outros x "eu mesmo", "externo" x "interno") mostram o conflito interno que se sobrepõe a todo o resto ("esta lacuna é tudo") e produz a sensação de carência ("faltassem", "falto", "perde") e de desconsolo, que justifica a recorrência à expressão necrológica ("como se diz nas autópsias").

O conflito entre o presente sem vida ("o hábito externo") e a vida passada ("o que fui") acaba determinando a duplicidade de forças que impulsionam a narração: a racionalidade que busca sufocar a emoção, por um lado e, por outro, a paixão que se torna mais intensa na medida em que se tenta reprimi-la. No discurso, essa constante tensão se traduz na hiperbolização ironizada e na supressão (litotes, elipse) carregada de emoção.

Narrar a história, nesse contexto, constitui ato catártico, tentativa de resolver o conflito e de voltar à vida. E esse impulso (erótico, por ser de vida) revela-se na reação explicitamente emocional, na expressão emocionada, cujo transbordamento contrasta com a casmurrice e a austeridade do início:

Fiquei tão alegre com esta idéia, que ainda me treme a pena na mão. Sim, Nero, Augusto, Massinissa e tu, grande César, que me incitas a fazer os meus comentários, agradeço-vos o conselho, e vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo. Deste modo, viverei o que vivi [...] (p. 10)

Ainda a função conativa, agora voltada para as "musas" inspiradoras, não mitológicas mas históricas, revela a função emotiva. Assumindo a demiurgia à maneira clássica, como se fosse possível contar a própria história e ao mesmo tempo adotar a postura objetiva do rapsodo, esse narrador reveste, com o tom

épico, sua visão lírica dos fatos narrados. Com o tom épico e uma monumental erudição que se registra em inúmeras alusões e citações, das quais fazem parte:

As Escrituras Sagradas, a mitologia grega, imperadores e guerreiros da Antigüidade romana, Platão, Demóstenes, Luciano de Samosata, Catão de Utica e Plutarco, Santo Agostinho, Dante, Ariosto, Erasmo, João de Barros, Montaigne, Camões, Shakespeare, Robespierre, Napoleão, o Grande, Goethe e Victor Hugo<sup>1</sup>.

Entre o tom épico e a visão lírica, a lógica silogística e a emoção latente, predomina o segundo termo da equação: dos temas tratados, o principal acaba sendo a paixão, fator de transformação de Bentinho em Casmurro – paixão do inseguro pela grandiosidade, do tímido pela desenvoltura, do imaginativo pelo calculismo; paixão que deforma o vivido e que submete o verdadeiro ao verossímil, comprometendo a apreensão do real:

[...] incapaz de compreender a verdade ou a realidade, ele [Bento] se satisfaz, não obstante com a sua própria versão delas, e assim se torna a vítima, bem como o criador, de seu ponto de vista sobre a própria existência, e sobre a de outros – ponto de vista organizado, metafórico e aparentemente verdadeiro, mas falso<sup>2</sup>.

As marcas passionais no discurso (ou a ausência delas) têm raízes no comportamento do protagonista/narrador. A tendência inata para o comodismo alia-se à situação de conforto material e à educação superprotetora ("Mas vão lá matar a preguiça de uma alma que a trazia do berço e não a sentia atenuada pela vida!" - p. 69) para afastar Bento das exigências da realidade, fazendo com que veja apenas aquilo que quer ver e fuja àquilo que não compreende:

[...] Dom Casmurro detalha muitos dos fatores que lhe impedem uma visão realística da vida; seu parasitismo econômico, a mãe pegadiga que não quer deixá-lo fazer sequer o que é normal para uma criança de sua idade e de sua classe (ir ao teatro, montar a cavalo). Bento é o

<sup>1</sup> Gomes, Eugênio. *O Enigma de Capitu*, p. 44.

<sup>2</sup> Gledson, John. *Machado de Assis, Impostura e Realismo*, p. 78.

sucessor de Estácio, de *Helena*, e do Jorge, de *Iaiá Garcia*, crianças mimadas, despreparadas para enfrentar o mundo real, que fracassam ao se defrontar com ele (sob a forma da mulher a quem amam). Evidentemente, trata-se de um dilema que nasce de suas posições como chefes de família em potencial: são forçados a assumir uma autoridade para a qual não se acham prontos e, assim, tendem a abusar dela [...].

Neste contexto, a imaginação torna-se instrumento de importância vital para o controle de uma realidade teimosa. Contudo, é uma faca de dois gumes, pois tem a desvantagem de, em virtude de permitir a fuga e a distorção, fazer com que a personagem nunca seja forçada a uma crise que leve à compreensão da verdade.<sup>1</sup>

À imaginação fértil e desenfreada de Bentinho (comparada às éguas iberas de Tácito que concebiam pelo vento), junta-se a má memória de Dom Casmurro, que não atina com a cor das calças que vestiu na véspera: "olvido e confusão" (p. 196), esses são os ingredientes que produzem *Capitu*. Metalinguisticamente, o narrador mesmo explica a riqueza com que a configurou, apesar da economia descritiva, riqueza que consiste exatamente no mecanismo de supressão:

Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. Eu, quando leio algum desta outra casta, não me aflijo nunca. O que faço, em chegando ao fim, é cerrar os olhos e evocar todas as coisas que não achei nele. [...]

É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim também podes preencher as minhas. (p. 196)

Paradoxalmente, é na elipse que reside a ênfase. Consciente disso, Dom Casmurro apara as arestas de seu discurso, procurando expurgar as provas passionais de sua superfície, optando pela aparente predominância da lógica racionalista e da erudição, e deixando a paixão por conta de Bentinho, como fato narrado.

Assim sufocada, a paixão mal resolvida contamina subrepticamente toda a obra e determina a seleção do material, as

---

<sup>1</sup> *Op. cit.*, p. 78-79.

digressões, a alternância de capítulos, as elipses temporais, a configuração das personagens. Assim também o "eu" narrativo, caracterizado pela lacuna, acaba avultando como o único real a que se pode ter acesso nessa história toda.

Quanto a Capitu, amplifica-se pela omissão mesma de sua verdade do discurso: a paixão que a anima, indiciada pela vivacidade e dinamismo, pelo apetite de aprender, pela obstinação em conseguir o que quer, pelo instinto de preservação que a faz dissimular, pode assumir qualquer dimensão que se lhe queira dar. Paixão amorosa por Bento, paixão adúltera por Escobar, ambição de ascender socialmente, vaidade de desfilar jóias, de mostrar os braços, desejo de ter um filho, todas as possibilidades se conjugam na polivalência dúbia que se cria por intermédio das lacunas do narrador, da cisão irremediável que o ato de escrever o livro, em lugar de sanar só faz expor ainda mais.

Suprimir Capitu de sua vida não resolve o conflito de Bento. Ainda apaixonado por ela ("agora, porque é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração?" - p. 431), Dom Casmurro busca revivê-la no discurso, reverter *tánatos* em *eros*. Mas, ao submetê-la ao pensamento lógico e à ironia corrosiva, só faz ressaltar a morte: a dela e também a de sua alma.

A Capitu e à história narrada, sobrevive apenas a "razão louca" – nas palavras de Sérgio Rouanet, aquela que sabota a objetividade do pensamento, que submete a paixão a "inibições supérfluas"; trata-se da razão "que se deixou arrastar, à sua revelia, pela paixão" e que "consiste não em acolher a paixão, deixando-se moldar por ela e modificando-a, como faz o sábio, mas em *imitar* a paixão", tão somente.

---

<sup>1</sup> "Razão e Paixão", in *Os Sentidos da Paixão*, p. 437-466.

## O Feminino Configurado

As mulheres que se apresentam nesses romances da segunda metade do século XIX são, antes de mais nada, criaturas instintivas.

Luísa deixa-se levar pelo instinto; Tess não o consegue controlar; Emma busca o descontrole do instinto; e Capitu, até onde nos é dado saber, dirige-o em seu favor (até que ele se volta contra ela).

Em função de impulsos irracionais (exceto, talvez, por Capitu), essas mulheres enfrentam consequências funestas: Luísa morre de uma doença nervosa, originada pelo medo de que seu adultério seja descoberto pelo marido. Emma suicida-se na impossibilidade de viver apaixonadamente. Tess é enforcada pelo assassinato do amante. Capitu morre no exílio, acusada de uma traição que pode ou não ter cometido.

A moral das relações amorosas não permite que elas sobrevivam à transgressão de suas regras (ou à suspeita de transgressão).

Todas elas são mulheres fortes: Emma controla o marido, Luísa chicoteia o homem que quer comprá-la, Tess faz pesados trabalhos braçais, Capitu empreende a escalada social através do raciocínio estratégico e da influência sobre Bento.

São todas mulheres fracas: Luísa sucumbe à chantagem da criada, Emma à pressão dos credores, Tess ao assédio de Alec e Capitu à inspiração de Júlio César.

Todas se veem às voltas com questões econômicas e, mais ou menos irracionais no modo de lidar com o dinheiro, pagam por ele um alto preço: Emma confunde-se com as contas e, incapaz de estabelecer a relação entre receita e despesa, provoca a falência do

marido; Luísa solicita dinheiro a Basílio para pôr fim à chantagem de Juliana e acaba sendo confrontada pelo marido com a carta-resposta do amante; Tess trabalha como escrava, mas acaba tendo de unir-se a um homem que não ama para sustentar a família; Capitu almeja o conforto da casa vizinha, mas tem de manipular a opinião de todos para lá chegar.

As quatro dependem dos homens para sobreviver.

Não recebem, essas mulheres, sólida educação formal. Luísa e Emma sabem bordar e leem romances; Tess tem apenas formação básica, mas nunca leu romances; Capitu quer saber tudo, mas só consegue aprender piano depois de casada, e o latim lhe é vedado por ser "coisa de homens".

Em lugar da lógica aprendida, contam todas com a intuição mais ou menos desenvolvida: Luísa a tem mais embotada pelo ambiente artificial em que vive – ocorre-lhe a vaga sensação de que algo falta em seu casamento, talvez um filho, talvez aventura, talvez paixão; Emma sabe que esse algo é o amor passionai, tal como se configura nos romances românticos; Tess busca a integridade e a estabilidade, tem forte premonição herdada de seus ancestrais e é dirigida puramente pelos instintos de sobrevivência e de morte; Capitu busca o casamento com Bento e, intuitivamente, monta sua estratégia de dissimulação para aí chegar.

Para cada uma, a religião tem um significado diferente: Luísa a encara com superficialidade; Emma a utiliza para a sublimação das paixões; Tess procura explicações que ela não fornece; Capitu tem de enfrentá-la como oponente para aceder ao objeto do desejo. Nenhuma (Capitu, talvez?) encontra na religião uma base de força moral que ofereça diretrizes seguras de comportamento.

Na história de cada uma, o casamento tem um significado. Para Luísa, é segurança e acomodação; para Emma, decepção e motivo de rebeldia; para Tess, sofrimento e privação; para Capitu, sinal de *status* e acesso a um mundo mais amplo, que começa na praia da Glória e termina na Suíça.

Instintiva e excessiva, portanto; atuante e libertária em alguns momentos; em outros passiva e submissa, essa mulher do Realismo pode ser configurada como superficial, plurifacetada, intensa, densa ou enigmática e, mediante o investimento passional efetuado no discurso que a configura, poderá apresentar-se como melhor ou pior que o comum das gentes. Quando melhor, aproxima-se da divindade, quer cristã, quer mitológica (todas, em algum momento, são descritas como Madonas). Quando pior, identifica-se com a mulher vulgar que "abre o corpete" (Luísa e Emma), deixa-se vestir pelo homem (Tess) e exhibe os braços nus (Capitu). Não se trata de conciliar as duas facetas na imagem da dama atraente, mas de configurar os dois extremos, da romântica donzela inatingível e da acessível fêmea da literatura naturalista.

Mais ou menos vaidosa, mais ou menos ambiciosa, a mulher do Realismo, ao ver seu desejo obstado, enfrenta as convenções sociais para satisfazê-lo. Comparável aos elementos de seu ambiente, com ele se identifica ao mesmo tempo em que a ele se opõe, desafiando-lhe as forças. Antitética, paradoxal ou oximórica, é uma criatura que oscila entre extremos ou que os reúne, mas que, de qualquer modo, tem de lidar com antinomias em seu próprio caráter ou no papel social que desempenha.

Cada um dos narradores que apresentam essas mulheres tem, para com elas, uma atitude passional diferente, que irá condicionar-lhes o *status* como personagens. Qual a diferença entre tratá-las com

sarcasmo, aparente indiferença, profunda simpatia ou paixão despeitada? O que significa delas aproximar-se ou afastar-se emocionalmente? Quais as consequências do fascínio exercido por elas nos narradores, cujo discurso lhes determina a existência?

O sarcasmo do narrador de Eça enfatiza a fraqueza moral de Luísa e a expõe como títere, às vezes risível, das circunstâncias. A mulher, assim vista de cima para baixo, passa uma imagem de incompetência e dependência que a aproxima da criança ou do deficiente ("é necessário alguém que a advirta, que lhe diga: 'Alto lá, isso não pode ser!' Que então cai logo em si, e é a primeira!..." - p. 37).

A impassibilidade do narrador de Flaubert dá lugar a que Emma se expanda em todas as suas possibilidades fictícias. Embora a ironia se infiltre em toda parte, do ambiente e das coisas que o compõem até os pensamentos mais íntimos das personagens, a suspensão do julgamento maniqueísta abre espaço para que ela vivencie, na trama, todos os aspectos do feminino que fazem parte do ideário universal: a vaidade, a dissimulação, a passividade, a febre passional, a irremediabilidade da introversão, o desejo do mundo exterior, a necessidade de manipulação para obter o que quer num ambiente que não lhe possibilita a independência material. Desvinculada de uma voz moralizante e provida de uma dimensão psicológica, a personagem tem a possibilidade de se comprazer na sua feminilidade e até mesmo de desejar a masculinidade, de sofrer a sua condição limitada e tentar ultrapassá-la, sem por isso receber algum epíteto que a caracterize como tipo. É uma criatura de difícil apreensão, cujo figurativismo já se encontra comprometido pela mutabilidade das formas.



Ao sofrer juntamente com Tess, o narrador de Hardy enfatiza sua vitimização pelas forças que a compõem e pelas que a cercam. Tess tem livre arbítrio mas seus atos são, por ele, isentos de culpa – as razões de sua degradação encontram-se nos antepassados ou na sociedade injusta. O feminino, aqui, não é fraco mas vulnerável, e por isso constitui bode expiatório ideal para os desatinos de todos – pais, amante, marido, patrão, classes superiores, religiosos. Todos erram, mas "the woman pays".

Eternamente apaixonado por Capitu, o narrador de Machado se dilacera entre a culpa, a desconfiança, o ciúme, o medo, a inveja, a teimosia, o orgulho, a admiração, a decepção, a tristeza, o vazio interior, a indignação, a vergonha e a vaidade. Todas essas emoções se projetam no retrato da protagonista e o deformam com a subjetividade. O feminino assim retratado assume dimensões imprecisas, demoníacas, oniricamente simbólicas e quiméricas.

Nenhuma dessas perspectivas é melhor ou pior que as outras. O grau de objetivismo ou de subjetivismo em cada personagem, a carga de paixão que acentua ou dilui os traços do retrato o faz convincente e artístico dentro da significação global de cada uma das obras.

Sem querer reduzir cada uma dessas mulheres a um sentido unívoco, nem atribuir maior ou menor acuidade a cada enfoque que as determina, diríamos que a carga de paixão nelas investida é aproximadamente a mesma, mas que o alvo é diferente em cada uma: no *Primo Basílio*, a paixão crítica passa através de Luísa para atingir a sociedade; em *Madame Bovary*, detém-se em Emma e se espalha ao seu redor, como se ela fosse um foco de expansão; em *Tess*, a paixão pelo feminino concentra-se de tal modo na protagonista que esta, ao absorvê-la toda, acaba por inflar-se e

prevalecer sobre todo o resto, que é ironizado ou iluminado pelo seu reflexo; em *Dom Casmurro*, essa paixão se faz insana ao ser expressa pela suposta razão e, como metralhadora que tudo extermina, contamina com a ironia qualquer possibilidade de regeneração humana.

Todas essas mulheres são diferentemente românticas; diferentemente realista é a visão que os autores têm delas. O que faz dessas mulheres criaturas do Realismo é exatamente a ironia – social, trágica, subjacente a tudo ou corrosiva – que revela ao mesmo tempo a paixão e sua crítica.

# **A PAIXÃO DA ÓPTICA REALISTA**

## A PAIXÃO DO ESCRITOR REALISTA

Grandes protagonistas da literatura Realista são mulheres românticas. Luísa e Emma sonham com as aventuras e as heroínas de Walter Scott, Tess alimenta um amor idealizado por Angel e Capitu planeja estratégias de conquista de fazer inveja aos da Senhora de Alencar. São mulheres educadas segundo um figurino romântico que antevê o casamento como o final feliz sempre desejado, mas que jamais ocorrerá. Muitas vezes excessivas em suas reações, são capazes de desregramentos emocionais que se traduzem em falas exageradas e atos incoerentes. Mesmo retoricamente, essas personagens ostentam, em alguns momentos, um componente romântico que consiste na superlativação ou hiperbolização de características físicas e morais.

A principal diferença entre elas e as personagens do Romantismo é o fato de serem retratadas por intermédio da ironia. O olhar irônico revela que o objeto observado é o contrário do que diz ou do que mostra ser. Submetidos a ele, os traços românticos tornam-se mais relativos, complexos e paradoxais: a criatura angelical passa a mostrar defeitos morais (a preguiça e a covardia de Luísa, a mentira de Emma e de Tess, a dissimulação de Capitu); suas ações não são movidas exatamente pelo amor sublime, mas pelo instinto passional; e as contradições, em lugar de mostrar-se como caprichos encantadores, revelam a dificuldade de integração com o meio.

As protagonistas do Realismo não são personagens realistas, dentro do modelo positivista de um Homais ou um Acácio. A ironia e o paradoxo relacionam-se a duas tendências nelas antagônicas, Realismo e Romantismo. Assim também, os textos de

que fazem parte apresentam, em diferentes graus, a rejeição e o reconhecimento de tal antagonismo.

Representar o ser humano tal como é, e não como deve ser, consiste em ver além das aparências, penetrar nas sutilezas de suas emoções, denunciar-lhe os artifícios de mascaramento. Realismo não se confunde com materialismo, já que considera, além da materialidade empírica, a realidade das paixões, das emoções e dos sentimentos. Para apreender o real em sua totalidade, necessário é representar não apenas o universo exterior mas também o interior, a realidade material e a subjetiva. Procurando abrangê-las ambas, geralmente com o predomínio de uma, a óptica realista visa a analisá-las objetivamente, isto é, a estabelecer um limite distinto entre o "eu" e o "não eu", sem sujeição apriorística do objeto analisado aos próprios desejos e expectativas. Essa objetividade, buscam os realistas apoiá-la numa atitude racionalista, que privilegia o pensamento acerca do objeto em detrimento da reação emocional diante dele.

Em se falando da arte, porém, deformação sempre há, emoção sempre há, subjetivismo sempre há. E nesse sentido, a expressão "literatura realista", como já comentamos, consiste num oxímoro, na medida em que literatura é ficção e, portanto, invenção, fingimento, "mentira", e em que o Realismo procura a representação isenta e fidedigna do real. Na verdade, o verdadeiro realismo em literatura consiste na obtenção de um fino equilíbrio entre a observação do real e a imaginação que o deforma. Se a observação predomina, a obra é mais documental que literária. Se o predomínio é da imaginação, o real sucumbe à ficção. A solução é fingir o real e mascarar o fingimento, de modo a produzir aquilo que comumente se denomina "a ilusão de real".

Tomando como objeto do conhecimento a paixão da mulher, os Realistas podem vê-la de fora, como a manifestação de sintomas emocionais, caso em que ela não persuade; ou expô-la do interior, caso em que a verdade se vê comprometida, já que é impossível saber o que vai na alma do "não eu". Afinal, como podem Flaubert, Eça, Hardy e Machado saber o que é, do interior, a alma e a paixão feminina, se a observação só lhes permite aceder a tal realidade indiretamente, através do discurso, das ações e reações das mulheres de carne e osso com quem tiveram contato? Como podem eles ser verdadeiros, verossímeis e persuasivos a respeito de um objeto de conhecimento que se não entrega diretamente à sua percepção?

Cada um dos autores estudados resolve a questão à sua maneira, mas, em princípio, a resposta está em admitir o próprio "eu" como objeto de análise e buscar, em suas vivências e emoções pessoais, parte do material para constituir a paixão das personagens. Isso significa voltar para si mesmo o enfoque realista e, aplicando a razão à emoção, transferi-la para o "não eu", isto é, a personagem. Se esse "eu" consegue analisar-se com isenção e transformar literariamente esse material, o resultado é o que denominaríamos "realismo ideal" (é estranho que, ao tratar do Realismo, estejamos sempre a deparar com o oxímoro). O processo é longamente explicado, a seguir, por Carmelo Bonet:

El realista reduce a un mínimo la conjetura, la adivinación, el 'pálpito', y tiene un recurso infalible para no trasgredir la verdad psicológica: la introspección. La introspección da nacimiento a lo que hemos llamado en otro estudio [...] "arte experimentado", un arte en que el artista utiliza su material psíquico, ya en forma de efusión lírica, a la manera romántica, o ya como los realistas puros, trasladando a los otros los propios pensamientos y sentimientos, traspasando a sus criaturas sus propias experiencias. Esto es posible porque todos los hombres se parecen en lo esencial, en lo esencial profundo, y valga el pleonismo; todos están amasados con el mismo barro.

Escribe Chateaubriand, anticipándose a Anatole France, que dijo lo mismo: 'Estamos persuadidos de que los grandes escritores han volcado en sus obras su propia historia'. Y agrega esta gran verdad: 'Sólo se pinta bien el propio corazón', es decir, lo que se lleva adentro. ¿Qué hizo Flaubert para convertir a Ema Bovary en un personaje de carne y hueso, palpitante de vida? Pues hurgar en su propia alma y endosar a la protagonista de un *fait divers* el resultado de esa pesquisa. Por eso pudo decir, contestando una pregunta impertinente: Madame Bovary soy yo. ¿Qué hizo Pirandello al pergeñar su famosa comedia *Seis personajes en busca de autor*? Lo confiesa en el prólogo: 'Cada uno de ellos, para defenderse de la acusación de los demás, expresa como pasión viva suya, como tormento propio, los tormentos y las pasiones que durante tantos años han constituido el trabajo de mí espíritu'. Con ese material psíquico fué llenando los distintos envases.

Todo gran escritor es, por consiguiente, un psicólogo, un disector de su propia alma. Gracias a esa condición 'humaniza' la obra y trasmite al lector una sensación de cosa vivida que no se logra cuando se vale de conjeturas, o inventa, o pinta sentimientos o pasiones que jamás han pasado por su mundo afectivo.<sup>1</sup>

A transfusão de emoções do autor para a personagem de que fala Bonet é indicativa do tipo de realismo de cada um dos autores e do denominador comum entre os quatro "realismos".

Nas obras analisadas, estabelecem-se variações no modo de representar a realidade objetiva e a subjetiva. Também ocorre, em cada uma, o predomínio, quer da observação, quer da imaginação, que pode ser representado por um ângulo de realismo mais ou menos aberto. São todas obras realistas, cada uma a seu modo, cada uma em determinado grau. E é esse grau, essa modulação na técnica e na temática que nos interessa aqui observar, para melhor apreender o modo como o Realismo concebe a personagem no século XIX e o modo como lida com a paixão, tida, ao mesmo tempo, como instrumento de criação e objeto de análise.

---

<sup>1</sup> El realismo literario, p. 25-26.

### **Eça: A Paixão pela Retórica**

No caso de Eça de Queiroz, a paixão da ortodoxia doutrinária sobrepõe-se à da caracterização: Luísa, como vimos, é cheia de vida e persuasiva apenas na qualidade de personagem-tipo. Ela é descrita mais de fora que do interior, e sua ausência de complexidade psicológica encolhe-a dentro do molde pré-fabricado.

Quando ocorre de o narrador penetrar-lhe o pensamento, detecta as mesmas inquietudes que povoam o universo mental de Emma Bovary. O tédio, a vontade de conhecer Paris, a ideia de que falta paixão em seu casamento também lá estão. E em termos da trama, suas emoções não são menos intensas, seu sofrimento não é menor que o de Emma: Luísa se desespera, sonha, tem pesadelos, angustia-se, e sua angústia é tão forte que lhe determina a morte. Ocorre apenas que o limite do pensamento e da emoção de Luísa é o limite da linguagem de uma mulher de sua condição. E, nisso, há coerência e verossimilhança. O Realismo queiroziano não permite que a representante da superficialidade burguesa seja aprofundada em sua psicologia. Propondo o questionamento e a utópica reforma da sociedade de sua época, Eça prefere a representatividade da personagem plana à universalidade da personagem esférica, o tragicômico ao trágico, o que muito o diferencia de Flaubert, Hardy e Machado, cujo pessimismo diante da vida, da história e da condição humana transcende o aqui-e-agora.

Machado de Assis, como já comentamos, critica Luísa por faltar-lhe "paixão". Na verdade, a paixão de Luísa lá está, romanticamente excessiva, vista pela óptica distante e fria da autoridade moral lidando com as pequenas mazelas dos seres inferiores. A transfusão de emoções do autor para a personagem



não é abundante, mas dosada pelas medidas restritas que o próprio viés ideológico determina. É o bastante para que ocorra o *aptum* do discurso.

A paixão vigorosa de Eça, patente em todo *O Primo Basílio*, é de outra espécie: trata-se da paixão pela retórica, pela plasticidade e sonoridade da palavra, pelo brilhantismo da frase, pela linguagem encantatória que encobre a pouca imaginação temática e caracteriológica. Essa preocupação com a estética sobrepõe-se à apreensão do humano: Eça coloca sua paixão em Luísa como palavra escrita, mas não como "mulher". Ela não é extraída de sua alma, mas da observação direta de determinado tipo de criatura que não intriga e não possui o mistério feminino que as outras três personagens têm de sobra. Luísa é clara em seus motivos, em sua maneira de agir, em seu instinto. Essa pequena Emma Bovary, ao ser transposta para a realidade lisboeta, é aplainada em uma única faceta e torna-se monossignificativa; conserva-se, assim, viva e pitoresca. Reflexo da paixão pela retórica, encontra vigor na saborosa linguagem que a erige em literatura.

A vantagem da personagem-tipo é ser facilmente lembrada pelo leitor e manter-se inalterada em sua memória, já que não se transforma com as circunstâncias. Por isso, Luísa serve aos propósitos didáticos que estão na raiz de sua criação: ela é exemplar como crítica personificada da futilidade e do adultério.

Mas que espécie de realismo é esse, que aprisiona o ser fictício a uma fórmula prototípica e apriorística? Trata-se de um realismo relativo, embora Eça seja o único dentre os quatro escritores aqui referidos que assumiu a filiação ao movimento Realista (ou talvez por isso mesmo). Ao desfocar Luísa para enfatizar o gesto de desaprovação por detrás dela, ao buscar persuadir o leitor, não da

sua veracidade humana, mas da moral que através dela se prega, demonstra uma paixão deformadora que, como espelho convexo, encolhe sua humanidade e devolve uma imagem contaminada pelo apego à causa social. Ao configurar a protagonista de *O Primo Basílio*, o olhar de Eça não está concentrado nela, mas desviado para uma ideologia que acaba por revelar-se romântica em sua utopia de reforma e para a linguagem que excita a percepção do leitor e o aproxima da realidade no que ela tem de epidérmico e sensorial.

Em contraste com Luísa, Juliana é, em vários aspectos, uma personagem mais bem-sucedida. Ao criá-la, Eça não tem tanto em mente a opressão de sua classe, mas as fortes paixões que a agitam: ódio, inveja, ambição, vaidade reprimida. Por isso, embora ela tenha sido criada com a intenção da funcionalidade e seja secundária na economia da obra, acaba tornando-se mais autônoma que a protagonista e tem mais substância humana. Até algumas de suas características físicas chegam a tornar-se mais simbólicas que as de Luísa, com quem é confrontada: se o pé desta, por exemplo, representa nada mais que a graça libertina, o daquela condensa toda a projeção de sua expectativa amorosa e constitui o espelho narcísico em que o feio se vê belo.

Considerar a realidade da óptica da ortodoxia doutrinária é viciar seu recorte, limitar a escolha do real a ser representado a fim de que ele justifique a ideologia pregada. Colocar ênfase no estilo é chamar a atenção para a maneira **como** as coisas são ditas em detrimento das próprias **coisas** que assim são ditas. Sujeitar a representação de uma personagem a uma ideia central é submeter o nocional ao funcional, é paralisá-la, o que de certa maneira constitui um movimento contrário à realidade, que está em constante movimento. Se em *O Primo Basílio* há realismo, ele consiste na

representação figurativa das superfícies, no alto grau de probabilidade das situações, na vivacidade dos diálogos, na coerência entre o ideário e a história narrada. O realismo de Eça não é aquele que capta a imprevisibilidade e variabilidade do real em seu moto contínuo, mas que o torna estático para poder analisá-lo.

Nesse contexto, as paixões que movem os seres são apresentadas principalmente em suas manifestações exteriores. Acabam, porém, tornando-se atraentes e pitorescas sob um tratamento que, embora careça de imaginação quando se trata de conceber caracteres, é imaginativo, e muito, na elaboração verbal.

O realismo, em *O Primo Basílio*, é principalmente, o realismo da linguagem: consiste ele em obter, através de complexo trabalho retórico, tal vitalidade, tal sensualidade e tal efeito de simplicidade no discurso, que o "real" assim "imitado" torna-se transparente, atraente e acessível.

Ler esta obra hoje é ter acesso não apenas a um quadro da pequena burguesia lisboeta do século XIX, mas também à paixão ortodoxa de um artista pela causa defendida e, sobretudo, às transformações por que estavam passando os modos de expressão literária na busca de comunicação com um público maior, num momento em que a literatura buscava profissionalizar-se.

## Flaubert: A Paixão Pela Arte

Embora Flaubert tenha as mesmas restrições que Eça ao modo de ser burguês e embora elas façam parte da temática de sua obra, nenhuma doutrina apriorística nela é imputada. Nenhuma intenção moral ou pedagógica a inspira. Flaubert não propõe a reforma social, porque não acredita que haja solução para os problemas de sua época. Princípios puramente estéticos alimentam a óptica que se volta para a realidade e lhe conferem uma dimensão simbólica, irônica.

De fato, o discurso de *Madame Bovary* é todo ele irônico, mas não assume o registro valorativo: o trabalho com a descrição busca uma representação asséptica do real, como se a realidade se mostrasse pela palavra tal como se manifesta empiricamente, como se não houvesse nenhuma interferência do olhar, como se não passasse por uma subjetividade. Daí a ilusão de que a ironia é um atributo do referente, e não um recurso de fora: ao apresentar suas características, as coisas e os seres revelam, ao mesmo tempo, sua própria crítica (como o fiacre de Rouen, cuja "fureur de locomotion" substitui a cena suprimida da relação sexual).

De modo geral, o "eu" enunciador se apaga diante da referencialidade, deixa-se penetrar pelo objeto e se dilui no mundo representado, tornando-se a ele imanente. Não chama a atenção para si, nem tampouco volta para si próprio o olhar que faz a mediação do real. Porém, esse "eu", como já observamos, não está totalmente ausente desse discurso: não deixa de impregná-lo, aqui e ali, com índices de perplexidade, conjecturas e até mesmo marcas emotivas em relação às personagens ("Et le pauvre garçon [Charles], par là-dessus, avait des inquiétudes d'argent!" - p. 196):

Porque, assim como é quimérico pensar que um autor pode criar prescindindo totalmente de sua experiência, não o é menos presumir que um homem de carne e osso, com uma vida intelectual e emocional determinada, pode, no momento da criação, abolir suas ideias, paixões, instintos, obsessões, para converter-se em uma impessoalidade relatora, em uma máquina comunicadora de dados. A impassibilidade e a objetividade são, unicamente, maneiras astutas e sub-reptícias de despejar essa subjetividade no narrado, uma estratégia na qual conclusões, demonstrações e reações sentimentais ante o que ocorre na realidade fictícia parecem transpirar naturalmente o contado para o leitor e não lhe serem impostas por um narrador ditatorial. Em lugar de opinar diretamente, o autor o faz da invisibilidade, sinuosamente: organizando a matéria de uma certa maneira, encadeando de certo modo os episódios, iluminando e escurecendo as condutas dos personagens nos instantes oportunos, escolhendo certos instrumentos reveladores, provocando certos diálogos, efetuando certas descrições. Muitos anos depois de haver publicado *Madame Bovary*, Flaubert assim o entendeu e fez com que George Sand o soubesse através de uma fórmula incomparável: "Je ne crois même pas que le romancier doive exprimer *son* opinion sur les choses de ce monde. Il peut la communiquer, mais je n'aime pas à ce qu'il la dise". Com efeito, graças ao relator invisível, não a diz: comunica-a por osmose, contaminando com ela a matéria narrativa, convertendo seu mundo subjetivo no mundo objetivo da ficção.<sup>1</sup>

Por intermédio de sua arte, Flaubert trava a luta contra o Romantismo que é dele próprio, contra a burguesia, que reconhece ser sua classe social, contra a realidade que abomina. A propósito de *Madame Bovary*, diz a Madame Roger des Genettes: "On me croit épris du réel, tandis que je l'exerce; car c'est en haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman".<sup>2</sup>

Mas de que espécie de realismo é capaz um homem que volta as costas à vida mundana e se enclausura numa casa de campo para dedicar-se exclusivamente à literatura?

Duas paixões antagônicas subjazem à elaboração dos romances de Flaubert: o ódio à realidade e o amor à arte ("Voilà pourquoi j'aime l'Art. C'est que là, au moins, tout est liberté dans ce

---

<sup>1</sup> Llosa, Mario Vargas. *A Orgia Perpétua*, p. 143-144.

<sup>2</sup> Carta sem data, de outubro ou novembro de 1856. *Apud op. cit.*, p. 181.

monde de fictions."<sup>1</sup>). E o elemento que aglutina essas duas paixões é a ironia, que aponta para um intransponível abismo entre a verdade de uma e a de outra: enquanto a realidade se apresenta em sua vaidade e hipocrisia, a arte faz a denúncia disso tudo:

Cómo sería en realidad el mundo, el mundo de los "sensatos", nunca nos lo dice Flaubert: en su libro el mundo consiste en pura estupidez, que deja escapar la realidad auténtica, de modo que ésta no puede encontrarse en parte alguna. Y, sin embargo, está ahí, en el lenguaje del escritor, que desenmascara la necedad por el mero modo de contarla. El lenguaje viene a ser, pues, una piedra de toque de la estupidez, y participa, por lo mismo, en aquella realidad de los "sensatos", que en ninguna otra forma aparece en este libro.<sup>2</sup>

O desencanto com a realidade é o fator mesmo que faz o escritor melhor observá-la. O mergulho na literatura, a monumental erudição e a tendência para a paciente documentação são os recursos que lhe permitem aprofundá-la. A clausura e a misantropia lhe possibilitam o cultivo da imaginação. A teimosia da forma e a consciência do bem dizer obrigam-no a torturar-se pelo "mot juste" – pela sonoridade correta, pela perfeita adequação entre a palavra e o conceito expresso.

Assim integrando paixões antagônicas, a obra de Flaubert instaura-se como um modelo artístico no qual as funções referencial e estética se fundem de tal modo que a linguagem e a realidade cognoscente acabam por constituir-se, ambas, meio e fim, como no quadro de Magritte em que o mundo exterior se cola à vidraça que lhe serve de acesso.

A transfusão das paixões do criador para a personagem são, nesse contexto, evidentes: também Emma abomina a sua realidade, vira-lhe as costas e vive vicariamente por intermédio da literatura.

---

<sup>1</sup> Flaubert, Gustave. Carta a Louise Collet, 15-16 de maio de 1852. *Apud op. cit.* p. 193.

<sup>2</sup> Auerbach, Erich. *Mimesis: la realidad en la literatura*, p. 461.

Incapaz, porém, de apreciação estética e de espírito crítico, não consegue tornar essa experiência libertadora.

O gosto pelo detalhe que ela exhibe na escolha da indumentária, dos enfeites para a casa e nos presentes para os amantes (ironizado no texto), também Flaubert o demonstra na descrição minuciosa, na abundância vocabular, no estilo adjuntivo.

A relação entre Flaubert e Emma é uma relação de amor e ódio: de amor pela personagem e pela arte que a instaura, e ódio ao tipo de mulher que ela representa, ignorante e romântica. Como resultado desse investimento passional que, no fingimento realista, traduz-se em impassibilidade narrativa, o paradoxo acaba por prevalecer no retrato e na própria atitude do escritor diante do real: profundamente humana na duplicidade que fundamenta sua formação, Emma é produto de uma visão que nega denominar-se Realista, mas que se aproxima do realismo mais puro – visão que se distancia do objeto para tornar mais nítida sua focalização e que, ao mesmo tempo, dele se aproxima e mergulha em sua essência para torná-lo emocionalmente verossímil e verdadeiro.

Se "Madame Bovary c'est moi", a paixão que a anima é a de Flaubert, paixão essa que busca o rompimento de limites e a liberdade: nela convergindo para a morte, nele criando vida por intermédio da palavra.

Realismo, aqui, significa olhar para si mesmo e para seu tempo, e transformar em arte tanto o desgosto da própria condição como a paixão pelas potencialidades do ser e do mundo em que vive.

### Hardy: A Paixão pela Personagem

Hardy incorpora, em sua personagem Tess, o amor pela natureza, a nostalgia de uma época em que o trabalho do homem prevalecia sobre o da máquina, a tristeza diante da invasão dos valores rurais pelos da modernidade, da pureza pela artificialidade, da sociedade do campo por processos que ela própria não compreende. Tess catalisa a melancolia pela perda de uma cultura antiga, a qual encontrava sentido em seus mitos e tradições, e que passa a ser corrompida por interesses degradados e degradantes que a invadem e destroem. A partir da trajetória individual de Tess, evidenciam-se temas de grande amplitude, como a pressão do passado sobre o presente, o contraste entre as forças instintivas e as convenções religiosas ou sociais, o trabalho como fonte de prazer ou de dor.

O realismo que rege *Tess of the d'Urbervilles* é muito diferente daquele que em que se fundamentam *O Primo Basílio* e *Madame Bovary*. Dentre as obras aqui analisadas, é a que mais admite e incorpora o traço romântico, revelando sem subterfúgios a emoção do "eu" que preside à representação, mas muitas vezes obliterando-o em função do objeto representado, o que faz com que essa emoção pareça residir mais no objeto que no "eu".

Aqui, a paixão, em lugar de voltar-se sarcasticamente contra o romantismo da personagem, como é o caso em *O Primo Basílio*, de subjazer ao discurso como em *Madame Bovary*, ou de denunciar sua própria repressão, como em *Dom Casmurro*, transforma-se no recurso de persuasão (ou melhor, de convencimento) por excelência. O tom lírico, terno e argumentativo que narra a história visa a suscitar compreensão, simpatia e piedade em relação às fraquezas e



enganos de Tess, criatura determinada por forças hereditárias e sociais, mas que tem livre escolha para entregar-se a tais fraquezas e cometer tais enganos. Contra essas forças destrutivas, escolhas ingênuas e o acaso é que se volta a ironia investida na caracterização, jamais contra a própria heroína.

É a "persistent unity of mood and action"<sup>1</sup> que torna intensa a vida interior das personagens e faz densa a textura dessa obra<sup>2</sup>. Em *Tess of the d'Urbervilles*, os fatos são soberanos, e a descrição tem uma concretude que justifica a denominação de Hardy como realista. Ação e descrição iluminam-se em função do que as personagens pensam e sentem: aqui, a criatura encontra-se em profunda integração com o seu meio, integração essa que muitas vezes se faz dolorosa na medida em que o ambiente é indiferente ao seu sofrimento. Assim como a psicologia de Emma é aprofundada com base na descrição de objetos que fazem parte do seu cotidiano, que se conotam com suas emoções e expectativas, também a psicologia de Tess se revela em função de sua simbiose com o lugar em que vive, isto é, das plantas, dos animais, do sol e das regiões que percorre caminhando:

In Hardy, man's unconscious life is anchored immediately and constantly in physical nature - not only in man's own animality, but in the whole external world of organic life. Hardy's "alphabet" is a language of spiritualized physiognomy, physiology, botany, and topography. The next generation of novelists will be deeply indebted to Hardy for pointing out the way toward a new novelistic language to express the unconscious life of a man.<sup>3</sup>

A unidade de "mood", ação, descrição e caracterização, aliada ao modo como a vibração poética se sobrepõe à observação

<sup>1</sup> Alvarez, A. "Introduction", *Tess of the d'Urbervilles*, p. 11.

<sup>2</sup> Densidade e intensidade que faltam, por exemplo, à Tess de Polanski, em cujo conflito interno é impossível mergulhar e a quem não acompanha a voz solidária de defesa (mesmo considerando-se que, no livro, essa voz compromete o impacto dos eventos quando moraliza demais).

<sup>3</sup> Alcorn, John. *The Nature Novel from Lawrence to Hardy*, p. 14-15.

pragmática, está na origem da força evocativa de Tess. A linguagem que estabelece Luísa instaura principalmente sua presença física na obra; a que institui Emma Bovary, mais do que isso, expõe a plenitude de seus desejos e anseios; a que forma Capitu capta o incognoscível; mas a linguagem que cria Tess estabelece, mais que tudo, **o sentimento** de sua presença.

Apesar de claramente defender a causa da personagem e de recheiar a obra com seus epifonemas, Hardy reconhecia que "a novel is an impression, not an argument", e sua habilidade para captar a impressão resulta do predomínio da intuição e da imaginação sobre a observação. Embora lhe falte a arte de um Flaubert no tratamento da forma e na estruturação do romance, isso é compensado pela poeticidade que comove como *Madame Bovary* não é capaz de comover. Poeticidade essa que, como nossa análise demonstra, abusa da comparação e exclui a metáfora para não distanciar demasiadamente o objeto do olhar que o abarca:

In his last novels, *Tess of the d'Urbervilles* and *Jude the Obscure*, Hardy discards metaphor: his landscape becomes literal and stark, as if to suggest that the traditional device of metaphor has become inadequate for his purpose, creating, as it does, too wide a poetic distance between the thing itself and the writer's sensibility. We are made to feel Tess's physical movement across the land from the beginning of the story until her final moments at Stonehenge, and in her movement is her story.<sup>2</sup>

É essa delicada sensibilidade que "nos faz **sentir**" a trajetória de um ser em busca de uma completude que jamais ocorrerá.

A paixão que versa do escritor para Tess é pigmaleônica. A palavra que a descreve é cheia de encantamento. A tristeza, a revolta e o lamento suscitados por sua destruição são mais que verossímeis.

---

<sup>1</sup> "Preface to the fifth and later editions", *Tess of the d'Urbervilles*, p. viii.

<sup>2</sup> Alcorn, John. *The Nature Novel from Lawrence to Hardy*, p. 2-3.

Em *Tess of the d'Urbervilles*, a paixão é muito mais que a ilusão do real: ela extrapola o fingimento ficcional, se expõe e se impõe como uma realidade observável pela força de sua verdade. E é, paradoxalmente, dessa emoção que não busca camuflar-se em nome da objetividade, que se faz o realismo de Hardy. Realismo poético, que transmuta a paixão pelo humano contido em si mesmo na configuração de um outro; que permite a essa paixão manifestar-se tal como é, sem se mascarar em nome do Realismo.

## **Machado: A Paixão pela Paixão**

Para o escritor Dom Casmurro, o ato de escrever significa uma oportunidade de olhar para si mesmo, procurar entender suas emoções e construir sua identidade. E as paixões que o impulsionam, além daquela mal resolvida por Capitu, são paixões antagônicas que o fazem defender-se e, ao mesmo tempo, deixar aberto, ironicamente, um flanco para a acusação: o amor e o ódio por si mesmo determinarão não apenas o ângulo pelo qual serão caracterizados Bentinho, Capitu e as outras personagens, mas também o estilo do romance:

Finalmente, não é o amor de si mesmo ou o ódio de si mesmo que nos impele a conhecer-nos e, por conseqüência, nos leva inevitavelmente a embelezar ou a desfeiar o auto-retrato – ou, pelo menos, a deixar na sombra certos traços? Amor de si mesmo que, sob o pretexto de iluminar o presente pelo passado, tira do esquecimento o vivido e incita a revivê-lo, melhor ou diferentemente, pelo poder do imaginário; tardia, a recordação acrescenta ou corta, acentua acontecimentos insignificantes ou negligencia acontecimentos importantes.<sup>1</sup>

O esforço é ineficaz no sentido de "atar as duas pontas da vida, e restaurar, na velhice a adolescência" (p. 8): no final do livro, permanece a lacuna do "eu", já que, como vimos, a emoção é por ele analisada, conceituada e ironizada mas não sentida.

Como já observamos, no discurso altamente racional dessa personagem que se narra, a paixão é reprimida pela elipse, pela economia do adjetivo e da exclamação, pela luta contra o superlativo, pela ironia vigilante que arrasa qualquer extravasamento emocional. Dom Casmurro é tipicamente um narrador realista, de um realismo subjetivista. Procura olhar com objetividade para o próprio "eu" e consegue reconstruir-se como

---

<sup>1</sup> Bourneuf, R. e Ouellet, R. *O Universo do Romance*, p. 244.

personagem, como ficção, mas não consegue recuperar sua humanidade, "o que foi e o que fui", e é consciente da mentira que está a pregar a si mesmo.

Mas, para além dessa visão que se embaça ao apreender a verdade da história vivida, qual é o grau de realismo do olhar que institui esse narrador? Qual é a verdade que se tenta manifestar em *Dom Casmurro*, a partir da óptica de Machado?

Se Dom Casmurro nada mais é que a lacuna de um "eu", observemos essa lacuna e o modo como ela é tratada no romance.

Vemos aí duas camadas de ironia: aquela que é do narrador e outra ainda que se lhe impõe, uma ironia da obra, proveniente de uma perspectiva que transcende a do narrador.

Acontece que, se a ironia mostra o contrário do que aparenta significar, a ironia da ironia revela o contrário do contrário: ou anula a primeira visão irônica, desmentindo-a, ou aponta para um significado que ela não consegue apreender, como se estivesse limitada por um ponto cego. De qualquer maneira, denuncia sua ingenuidade.

Nesse jogo de ironias *en abîme*, em que a verdade da história narrada sofre uma deformação em cima de outra, só uma verdade se revela: a da personagem-narrador, que expõe sua paixão ao tentar ocultá-la de um possível olhar irônico além do seu. Trata-se de sua vida interior sugerida, e não analisada.

Nessa retórica de enganos, é na lacuna que se encontra a verdade, e não na palavra enunciada. E tal lacuna é exposta pelo olhar de um realista sobre outro, o de Machado sobre Bentinho.

Como resultado, esse romance atinge, ironica e paradoxalmente, a verossimilhança por intermédio de recursos que tradicionalmente a afastam: o estilo dubitativo, as digressões da

imaginação, a ausência de informações, o desmascaramento dos testemunhos, a estrutura truncada, a ênfase em detalhes sem importância e a supressão daquilo que é importante. Atinge, assim, o seu *aptum* por características que, em outro contexto, seriam consideradas como *vitia*: tal percepção aguda das deformações a que a subjetividade submete o real, tal consciência de que é impossível anular a paixão para ver o próprio "eu" de maneira objetiva só pode denominar-se realista.

Em que pese aos temas sociais e às teorias sobre a vida, sobre o homem e sobre a arte que formam o estofo de *Dom Casmurro*, ele se define, como aliás qualquer romance, como uma história de amor – ou de paixão. Paixão de Bentinho. Paixão por Capitu. Mas, e quanto à paixão de Dom Casmurro por Capitu? Teria desaparecido com o tempo ou lá estaria também, latente sob a palavra manifesta, oculta sob o evidente ressecamento emocional que abomina o excesso romântico? E a paixão de Machado, qual é o seu objeto? Como determina a significação da mulher que se constrói, recoberta por tantas camadas de ironia?

Dom Casmurro volta sua ironia contra o romantismo de Bentinho, mas é impulsionado pela nostalgia desse romantismo, que está associado a um tempo de vida, em que ele estava em contato com suas emoções. A ruptura ocorrida entre o "eu" anterior e o "eu" presente é ocasionadora da morte dessas emoções – ou melhor, do seu enterro. E é a esse processo de enterro das emoções, de transformação de uma consciência, que nos é dado assistir quando lemos o livro de Machado.

A transformação tem suas origens no início da história, quando o menino se põe a ouvir a conversa que o denuncia a si mesmo. Também tem origem em sua observação das atitudes

dissimuladas das pessoas ao seu redor, inclusive de Capitu. E essa é uma questão que inclui não apenas a relação dos namorados, mas a organização social da época, uma questão que tem a ver com a posição central de Bentinho num núcleo para o qual estão voltados os interesses de todos, de José Dias a Escobar. É também uma questão que implica a desconfiança da linguagem verbal, capaz de ocultar os verdadeiros motivos dos comportamentos:

Bentinho suspeita da conversação social. Observou que na conversação o dito desliza sobre o que não se diz, recobre-o, transforma-o.

Bentinho procura atravessar o social, o convencional, a mentira e ver a realidade além da aparência. Substitui o ouvido pelo olhar, a palavra pelo gesto. A importância que repentinamente adquire o olhar e o visível representa a recusa do ouvido.

[...]

Bentinho descobre que a linguagem dos olhos, das mãos, dos braços, é mais verdadeira que a das palavras. Iludido pelas palavras, descobre no visível mais seguras fontes de informação. Bentinho vê, de repente, na Capitu correta, afável, de boa reputação, uma mulher viciosa.<sup>1</sup>

O auge da transformação de Bentinho, o enterro de suas emoções, coincide com outro enterro, o de Escobar, quando o olhar de Capitu se dirige para o defunto com a mesma intensidade com que já arrastara a ele, no episódio do beijo. Nesse momento, uma ressaca sobrepõe-se à outra – a dos olhos de Capitu à do mar, como se a de fora confirmasse a de dentro. Para o desconfiado Bentinho, o significado se transpõe de um elemento para outro, por contiguidade e ao mesmo tempo por similaridade: a causa da destruição é deslocada do mar para a mulher. Ao ver Escobar sendo tragado pelos olhos de Capitu, o ciumento narrador atribui, a esses olhos, a morte do amigo:

---

<sup>1</sup> Schüler, Donaldo. *Plenitude Perdida*. Porto Alegre, Movimento, Instituto Estadual do Livro, 1978, p. 46-47 e 47.

Machado antecipa as análises sartreanas do olhar. Sob o olhar de Capitu, Bentinho sente-se transformado em objeto. Desde o princípio, contudo, observa-se também a luta de Bentinho contra a objetualização e a destruição. Bentinho, no dia do primeiro beijo, agarra-se desesperadamente no que pode para não ser destruído. A convivência com Capitu ensinou-lhe que uma vida pacífica com a ninfa sedutora não era possível. Havia só esta opção: destruir ou ser destruído. Neste aspecto, Bentinho repete a experiência de Ulisses em casa de Circe. Quando Circe pretende transformá-lo em animal, o herói reage. Ameaça Circe de morte. Bentinho vai além, não fica na ameaça. Mata a divindade que o fascina para livrar-se dos seus encantos.<sup>1</sup>

Matar Capitu dentro de si significa reprimir o sentimento e a emoção: ao fazê-lo, Bentinho transforma-se, de rapaz romântico, em "herói demoníaco". Bom aprendiz de dissimulação que é, apropria-se da linguagem de que desconfia e passa a utilizá-la, como advogado e como escritor, não para descobrir a verdade, mas para ocultá-la. Porque a única verdade a que ele tem acesso é aquela que ele recusa: sua paixão pela mulher amada. Paixão que ora a superlativiza como "lindíssima [...], a mais bela criatura do mundo" - p. 75 (em suas palavras de menino), ora suprime detalhes importantes a seu respeito ("creio que ainda não disse que estava morta e enterrada" - p. 423), ora suprime a ela própria da narração da história, assim como a suprimiu de sua presença.

Há, porém, uma consciência acima do narrador que sabe também serem os indícios gestuais, como o olhar, pouco dignos de confiança; uma consciência que desvenda o mecanismo de repressão e que o ironize; uma consciência que o próprio narrador percebe n"o grunhir dos porcos, troça concentrada e filosófica" (p. 422). Ela detecta a paixão ainda existente em Dom Casmurro, tão mais forte quanto mais o discurso busca reprimi-la.

---

<sup>1</sup> *Op. cit.*, p.53.



Ciúme e inveja, insegurança e egoísmo, ambição e poder, amizade e traição, as paixões humanas são o grande tema do romance de Machado e formam a indagação que permanece aberta no final: é possível conhecer ao outro e a si mesmo?

É nas suas pulsões de vida e de morte, na acidez irônica, na retórica dissimulada, na recusa de si mesma que a paixão de Bentinho se contorce e se distorce, induzindo a uma resposta que nega a possibilidade de se conhecer o real. E esse real incognoscível, perturbador, atraente e misterioso torna-se universalmente simbólico ao assumir a forma feminina de Capitu.

Na descrição de coisas e pessoas, no enfoque dos fatos narrados e no tratamento dado à paixão, Machado é mais seletivo que os outros três escritores aqui analisados. Diferentemente deles, não transfere as emoções para os objetos ou os ambientes para que eles caracterizem as personagens, não tenta materializar as emoções para poder exercer, sobre elas, a análise realista. E a transfusão de sua paixão não se faz no significado imediato da palavra, mas sim na sua latência simbólica e metafórica, naquilo que ela não diz ou no seu contrário.

A visão que Machado tem do real é mais ética que estética, seu modo de persuasão está mais fundamentado na autoridade moral do narrador que na exploração do *pathos*, e seu estilo caracteriza-se, não pela adjunção, mas por uma secura contundente. Difere, principalmente, de Hardy, no modo como alcança a beleza:

Não que não haja em seus livros vida e emoção; não que lhes falte beleza e poesia. Mas, vida e emoção, beleza e poesia, sentiu-as como o solitário que contempla o espetáculo da agitação humana, meditando e julgando, e não com a aceitação total da alma virgem que as recebe como a flor recebe o orvalho – sem indagar de onde vem, nem para que serve.

Um dom infinitamente precioso para o criador, a faculdade de comungar com todas as coisas, de lhes penetrar na essência pelo

choque emocional, de senti-las na sua pureza original, foi negado ao grande romancista.<sup>1</sup>

Tanto melhor para a arte, tanto melhor para o Realismo, que com ele perde a ingenuidade utópica na busca do real, passando a denunciar a impossibilidade desse objetivo.

O realismo de Machado sabe que a paixão pela total apreensão do real, pelo conhecimento objetivo das coisas, do mundo, do "eu" e do outro é uma paixão impossível.

---

<sup>1</sup> Miguel-Pereira, Lúcia. *A Leitora e seus Personagens*, p.286.

## O REALISMO NAS PERSONAGENS FEMININAS

Quatro homens procuram representar, em forma de romance, os costumes de seu tempo e formular uma reação aos excessos emocionais e formais do Romantismo que se encontra nas raízes de sua formação cultural. Nesse processo, extraem, da realidade exterior e de si mesmos, mulheres fictícias, matéria verbal a quem dão um passado, um presente e um tipo de morte diferente. Nelas, efetuam um investimento retórico que reflete a maneira como pensam e sentem o mundo em que vivem. Investimento esse que revela o seu estilo pessoal na transformação dos conteúdos do real e dá a medida de sua arte.

Uma paixão, que em parte é desses homens, passa em linha direta para as mulheres assim criadas, insufla-as de vida e, ao animá-las, configura diferentes modos de ser e de agir, de responder aos estímulos fornecidos pela natureza e pelas normas de convivência social.

Em nome dessa paixão de vê-las como são, tais homens submetem a existência de tais mulheres a um escrutínio que as faz assumir uma significação simbólica e ultrapassar os limites e circunstâncias da época para determinar uma nova maneira de codificar o comportamento feminino na literatura.

Em função dos modos como essa paixão se torna verbo, instituem-se novas regras de caracterização e, portanto, novas fórmulas de representação do humano na arte literária.

Eça de Queiroz lida com o pitoresco e opta por um realismo de escola, um realismo elementar, parcial e de certo modo ingênuo, mas que retoricamente se faz arte, extraindo das palavras enorme carga significativa e dando nova vida ao clichê batido, retirando-

lhes a artificialidade e restaurando-lhes a coloquialidade. A paixão que investe no discurso instaura um ser transparente e previsível, que se torna universal pela sua própria simplicidade.

Flaubert lida com a monotonia do cotidiano e, capaz de um realismo fotográfico, faz brotar do texto os objetos, os seres e as emoções, todos relacionados entre si, confusamente como o real se apresenta à percepção e, ao mesmo tempo, dentro de uma estrutura fechada, perfeitamente organizada segundo princípios rígidos de estruturação discursiva. A criatura que assim se produz é mutável e imprevisível, um ser que concentra em si maiores possibilidades de representação do real.

Hardy oferece, em sua obra, um realismo espontâneo, capaz de "comungar com todas as coisas, de lhes penetrar na essência pelo choque emocional, de senti-las na sua pureza original"<sup>1</sup>. Como resultado dessa atitude, de alguns toques um tanto rousseauianos na caracterização e do isomorfismo com a linguagem que produz a personagem, Tess atinge uma legitimidade telúrica, uma autenticidade e uma representatividade que a tornam tão verossímil como verdadeira. Ela se torna simbólica ao absorver, para sua figura, tudo aquilo que o mundo ao seu redor representa (ao contrário de Emma, que expande para o seu universo tudo aquilo que o seu mundo interior determina) e assume, na obra, proporções diminutas e gigantescas. Nessa desproporção, apresenta-se tal como nos apresentamos aos olhos dos outros na realidade.

Quanto ao realismo de Machado, volta-se para o suspeito, o imponderável, o incognoscível, e sua Capitu é convincentemente digna de desconfiança, escorregadia, inapreensível, e por isso

---

<sup>1</sup> Miguel-Pereira, Lúcia. *A Leitora e seus Personagens*, p. 286.

mesmo, aquela que concentra a maior carga de potencialidades humanas. Resultado de grande investimento retórico que visa à economia discursiva, à latência de múltiplas significações e ao efeito de contenção das paixões, é, das quatro, a mais densa.

Essas mulheres absorvem a questão do determinismo do meio, mas este não é absoluto, tanto é que, embora sejam criaturas comuns e representativas, constituem casos especiais. Diríamos também que, entre o Realismo de primeiro momento, o de Flaubert e Eça, e o Realismo mais tardio de Hardy e Machado, a personagem se torna mais autônoma em relação a esse meio, mais capaz de realizar suas próprias escolhas e mais "descolada" de uma tese social, embora esta sempre esteja presente.

O principal denominador comum entre os quatro romances reside exatamente na construção dessa tese por intermédio do "mostrar". Assim, a maior parte deles apresenta mais comparações que metáforas, trazendo o referente ao olhar do leitor. Ao perceber que é impossível expor o real em sua totalidade, seus escritores usam e abusam da sinédoque, de modo que as partes assumem dimensões simbólicas em relação ao todo. Compreendendo que esse real é antinômico (principalmente em se tratando de paixão, e paixão encarnada em mulher), fazem-no antitético, paradoxal, oximórico. Conscientes de que as coisas e pessoas podem aparentar o contrário daquilo que em verdade são, e impulsionados por uma visão crítica e questionadora do seu tempo, lançam mão da ironia. Defrontados com a impossibilidade de exprimir a paixão meramente pela observação do "não eu", retiram, das próprias emoções, o material com que trabalhar suas criaturas.

Em todo esse processo de representação, o real se expõe tal como é, mas ao mesmo tempo se deforma.

Ironica e paradoxalmente, é nessa deformação mesma que se faz o Realismo: na impossibilidade de uma apreensão da realidade que esteja inteiramente isenta de emoções, na exposição de subjetividades e idiossincrasias que se refletem nos temas, no ideário e no estilo.

Pura magia verbal, paixão feita discurso, a literatura Realista não se furta a incorporar seus próprios paradoxos no questionamento que faz do mundo e de um modo de representação. Irônica para consigo mesma, essa arte aponta para a sua impossibilidade, nega-se ao se fazer, desmente o mundo que representa e, ao desmenti-lo, ilumina-o.

## **BIBLIOGRAFIA**

## CORPUS

- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W. M. Jackson editores, s.d.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*, moeurs de province. Paris: Garnier, 1951.
- HARDY, Thomas. *Tess of the d'Urbervilles*, a pure woman. London: Macmillan & Co., 1958.
- QUEIROZ, Eça de. *O Primo Basílio*. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

## BIBLIOGRAFIA GERAL

- ALBÉRES, R.-M. *Histoire du roman modern*. Paris: Albin Michel, 1962.
- ALCORN, John. *The Nature Novel from Hardy to Lawrence*. London: The Macmillan Press Ltd., 1977.
- ALLEN, Walter E. *The English Novel*, a short critical history. Harmondsworth: Penguin Books, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Writers on Writing*. London: Phoenix House, 1948.
- ALVAREZ, A. "Introduction", *Tess of the d'Urbervilles*. Penguin, 1978.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. Trad. do grego e do latim: Jaime Bruna. 4. ed., São Paulo: Cultrix, 1990.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: la realidad en la literature*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- AULETE, Caldas. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. 5. ed. bras. rev., atual. e aum. Rio de Janeiro: Ed. Delta, 1986.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Trad. do francês: Maria E. G. Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.



- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. Trad. brasileira. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1988.
- BALLY, Charles. *Traité de stylistique française*, 3e. ed., Genève/Paris: Libr. Georg & Cie. S.A./Libr. C. Klincksieck, 1951, 2 v.
- BARILLI, Renato. *Retórica*. Lisboa: Editorial Presença, 1979.
- BARRETO Filho, J. "Machado de Assis". In: COUTINHO, A. (Dir.). *A Literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Sul Americana, 1969, vol. III, p. 135-137.
- BARTHES, Roland. "A Retórica Antiga". In: COHEN, Jean et al. *Pesquisa de Retórica*. Trad. brasileira. Petrópolis: Vozes, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Crítica e Verdade*. Trad. brasileira. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964.
- BARTHES, Roland et al. *Análise Estrutural da Narrativa*, pesquisas semiológicas. 3. ed. Trad. Maria Zélia B. Pinto. São Paulo: Vozes, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Masculino, Feminino, Neutro*, ensaios de semiótica narrativa. (Org. e trad. de Tânia Franco Carvalhal et al.). Porto Alegre: Globo, 1976.
- BECKER, Colette. *Lire le Réalisme et le Naturalisme*. Paris: Dunod, 1992.
- BERRINI, Beatriz. *Portugal de Eça de Queiroz*. [s.l.]: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, [s.d.]. (Coleção Temas Portugueses).
- BOLLEME, Geneviève. *La leçon de Flaubert*. [s.l.]: Juillard, 1964.
- BONET, Carmelo M. *El Realismo Literario*. Buenos Aires: Editorial Nova, [s.d.].
- BOOTH, Wayne. *A Retórica da Ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- \_\_\_\_\_. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1961.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1970.

BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.  
(Coleção Escritores Brasileiros: Antologia e Estudos, 1).

BOURNEUF, R. et OUELLET, R. *O Universo do Romance*. Trad. portuguesa José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

BRAIT, Beth. *A Personagem*. 2. ed., São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios).

BREMMOND, Claude. "Le message narratif". *Communications* 4. Paris: Seuil, 1964, p. 4-32.

\_\_\_\_\_. *Logique du récit*. Paris: Seuil, 1973.

BROMBERT, Victor. *Flaubert par lui-même*. Paris: Seuil, 1971.

BROOKS, Cleanth & WARREN, R. Penn. *Understanding Fiction*. New York: F.S. Crofts, 1943.

BROWN, Douglas. *Thomas Hardy*. London, New York, Toronto: Longman's Green & Co. Ltd., [s.d.].

BURKE, Kenneth. *A Rhetoric of Motives*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1974.

BUTOR, Michel. *Essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 1969. (Col. "Idées").

CAILLOIS, Roger. *Puissances du roman*. Buenos Aires: Ed. du Trident, 1945.

CAL, Ernesto Guerra da. *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*. Trad. Estella Glatt. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; São Paulo: EDUSP, 1969.

CALDWELL, Helen. *The Brazilian Othello of Machado de Assis*. A study of Dom Casmurro. Tese apresentada à Universidade de Berkeley, Los Angeles, 1960.

CÂNDIDO, Antônio. "Esquema de Machado de Assis". In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 13-32.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 6. ed., São Paulo: Ed. Nacional, 1980.

- CÂNDIDO, Antônio et al. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, [s.d.]. (Coleção Debates nº1).
- CARDOSO, Sérgio et al. *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e Ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional/EDUSP, 1969.
- CASTRO, Walter de. *Metáforas Machadianas: Estruturas e Funções*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.
- CECIL, Lord David. *Hardy, the Novelist*. London: Constable & Co. Ltd., 1969.
- CHABROL, Claude et al. *Semiótica Narrativa e Textual*. Trad. Leyla Perrone-Moisés, Jesus Antônio Durigan e Edward Lopes. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1977.
- CHARBONNEAU, Robert. *Connaissance du personnage*. Montréal: Éditions de l'arbre, 1944.
- CHARLES, Michel. *Rhétorique de la lecture*. Paris: Seuil, 1977.
- CINTRA, Ismael Ângelo. "Machado, Eça e o Realismo". In: SOUZA, Eneida Maria de; Pinto, Júlio César de Machado (Org.). *Anais - 1o e 2o Simpósios de Literatura Comparada*. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1987, v. 2.
- CIORANESCU, Alejandro. *Principios de Literatura Comparada*. Tenerife: Universidad de la Laguna, 1964.
- CITELLI, Adilson. *Linguagem e Persuasão*. São Paulo: Ática, 1985.
- CORBETT, Edward P. J. (Org.). *Rhetorical Analysis of Literary Works*. New York, London, Toronto: Oxford University Press, 1969.
- CORMEAU, Nelly. *Physiologie du roman*. Bruxelles: La Renaissance du Livre, 1947.
- CROUZET, Michel. "Le style épique dans *Madame Bovary*". *Europe*, set.-out.-nov. de 1969, p. 151-172.
- DEBRAY-GENETTE, Raymonde. "La pierre descriptive". *Poétique* 43, Paris: Seuil, sept. 1980.

- DÉCIO, João. "Algumas Notas em Torno d'O Crime do Padre Amaro e d'O Primo Basílio de Eça de Queiroz". *Alfa* 17. Marília, São Paulo, 1971, p. 107-114.
- DU MARSAIS. *Traité des tropes*, suivi de J. Paulhan, *Traité des Figures*, [s.l.]: Le Nouveau Commerce, 1977.
- DUBOIS, Jean et al. *Retórica Geral*. Trad. Carlos F. Moisés, D. Colombini e E. de Barros, coord. geral da trad. Massaud Moisés. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário de Lingüística*. Trad. Frederico Pessoa de Barros et al., dir. e coord. geral da trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1986.
- DUCROT, O. & TODOROV, T. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, 1972.
- DUMESNIL, René. *La publication de Madame Bovary*. 2 ed. Amiens: Edgar Malfere, 1928.
- \_\_\_\_\_. *Le réalisme et le naturalism*. Paris: del Duca/ de Gigord, [s.d.].
- \_\_\_\_\_. *Madame Bovary, étude et analyse*. [s.l.]: Mellote, 1958.
- DUMORTIER, Y.-L. & PLAZANET, Fr. *Pour lire le récit*. Bruxelles, Paris: A. de Boeck/Duculot, 1985.
- ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. Trad. bras. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- \_\_\_\_\_. *As Formas do Conteúdo*. Trad. bras. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- EHRMAN, Jacques. "Le dedans et le dehors". *Poétique* 9. Paris: Seuil, 1972.
- EIKENBAUM et al. *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- ETIEMBLE, R. *Comparaison n'est pas raison, la crise de la littérature compare*. Paris: Gallimard, 1963.
- FAGUET, Émile. *Flaubert*. Paris: Hachette, [s.d.] (Collection Les grands écrivains français).

- FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: A Pirâmide e o Trapézio*. 3 ed. Rio de Janeiro: Globo, 1988.
- FARIA, Eduardo Lourenço de. "O Primo Basílio: structure vide ou structure remplie?". *Sillage* 4, Poitiers, 1974, p. 57-58.
- FERREIRA, Edda Arzúa. *Integração de perspectivas* (contribuição para uma análise das personagens de ficção). Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Lingüística e Línguas Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 1972.
- FORSTER, E.M. *Aspects of the Novel*. Harmondsworth: Penguin, 1974.
- FREUD, Sigmund. "Beyond the pleasure principle". Trad. C.J.M. Hubback. In: *The Major Works of Sigmund Freud*. Chicago, London, Toronto: Encyclopaedia Britannica Inc., 1952, pp. 639-663.
- \_\_\_\_\_. "Civilization and its discontents". Trad. Joan Riviere. In: *The Major Works of Sigmund Freud*. Chicago, London, Toronto: Encyclopaedia Britannica Inc., 1952, pp. 767-806.
- FRYE, Northrop. *Anatomie de la critique*. Trad. do ingles: Guy Durand. Paris: Gallimard, 1969.
- GARDINER, J. H. *The Forms of Prose Literature*. New York: Charles Scribner's Sons, 1901.
- GENETTE, G. *Figures I*. Paris: Seuil, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- \_\_\_\_\_. "Frontières du récit". *Communications* 8. Paris, Seuil, 1966.
- \_\_\_\_\_. "Les silences de Flaubert", in *Figures I*, Paris: Seuil, 1966.
- GHEERBRANT, A. e Chevalier, J. *Dictionnaire des symboles*. 10e ed., Paris : Seghers, 1969.
- GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité Romanesque*. Paris: Grasset, 1961.
- GITTINGS, Robert. *The Older Hardy*. Middlesex: Penguin, 1978.

- GLEDSON, John. *Machado de Assis, impostura e realismo*. Trad. Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- GOLDMANN, Lucien. *A Sociologia do Romance*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- GOMES, Eugênio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.
- \_\_\_\_\_. *O Enigma de Capitu*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1967.
- GOTHOT-MERSCH, Claudine. *La Genèse de Madame Bovary*. Paris: Corti, 1966.
- \_\_\_\_\_. "Le Dialogue dans l'oeuvre de Flaubert". *Europe*. Set.-out.-nov.- 1969, p. 112-121.
- Grand Larousse de la Langue Française*. Paris: Larousse, 1971, 6 v.
- Grand Larousse Encyclopédique*. Paris: Larousse, 1971, 6 v.
- GUYARD, M. F. *La Littérature comparée*. 2 ed. rev. Paris: PUF, 1958.
- HAMBURGER, Käte. *A Lógica da Criação Literária*. 2 ed. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HAMON, Philippe. "Pour un statut sémiologique du personnage". *Littérature* n° 6, 1972, p. 86-111.
- HAMON, Philippe. "Qu'est-ce qu'une description?". *Poétique* 12. Paris: Seuil, 1972.
- HANDLEY, Graham. *Tess of the d'Urbervilles*. London: Penguin, 1991.
- HARVEY, W. J. *Character and the Novel*. London: Chatto & Windus, 1965.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- HERSCHBERG-PIERROT, Anne. "Problématiques du cliché - sur Flaubert". *Poétique* 43. Paris: Seuil, sept. 1980.
- HERVAL, René. *Les Véritables origines de Madame Bovary*. Paris: Nizet, 1957.

- HESSEN, Johannes. *Teoria do Conhecimento*. 8. ed. Trad. Antônio Correia. Coimbra: Armênio Amado, 1987.
- HINNELS, John R. (ed.). *Dicionário das Religiões*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.
- HORÁCIO. *Arte Poética*. Lisboa: Livraria Clássica, [s.d.].
- HORNBY, A. S. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. 3 ed. Oxford: Oxford University Press, 1974.
- INGARDEN, Roman. *A Obra de Arte Literária*. Trad. Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga, João F. Barrento. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação* 2. ed. rev. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.
- JAMES, Henry. *The Art of the Novel*. New York, London: Charles Scribner's Sons, [s.d.].
- \_\_\_\_\_. *The House of Fiction*. London: Rupert Hart-Davis, 1957.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Trad. Paulo Quintela. 6. ed. Coimbra: Armênio Amado, 1976.
- KETTLE, Arnold (ed.) *The Nineteen Century Novel*, critical essays and documents. London: Heinemann Educational Books Ltd, 1972.
- KRAMER, Dale (ed.) *Critical Approaches to the Fiction of Thomas Hardy*. London and Basingstoke: The Macmillan Press Ltd., 1979.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- \_\_\_\_\_. *O Texto do Romance*, estudo semiológico de uma estrutura discursiva transformacional. Trad. Manuel Ruas, Lisboa: Horizonte, 1984.
- LAFAY, JEAN-CLAUDE. *Le Réel et la critique dans Madame Bovary de Flaubert*. Paris: Lettres Modernes, 1986.
- LALANDE, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris: PUF, 1951.

- LANE-MERCIER, Gillian. "Pour une analyse du dialogue romanesque". *Poétique* 81. Paris: Seuil, febr. 1990.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Trad. portuguesa. 2 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Manual de Retórica Literária*. Fundamentos de una ciencia de la literature. Trad. espanhola. Madrid: Gredos, 1966-1968. 3 v.
- LAWRENCE, D. H. "From Study of Thomas Hardy". In: *Selected Literary Criticism*. London: Heinemann, 1978. p. 67-71 e 166-228.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*. Trad. José C. Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1975.
- LLOSA, Mario Vargas. *A Orgia Perpétua, Flaubert e "Madame Bovary"*. Trad. Remy Gorga Filho e Piero Angarano. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- LUBBOCK, Percy. *A Técnica da Ficção*. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1976.
- LUKÁCS, Gyorgy. *Teoria do Romance*. Trad. portuguesa. Lisboa: Presença, [s.d.].
- MACHADO, A. M. & PAGEAUX, D. H. *Literatura Portuguesa, Literatura Comparada e Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- MAHON, Maureen E. *Thomas Hardy's Novels. A study guide*. London: Heinemann Educational Books, 1978.
- MARTIN, Wallace. *Recent Theories of Narrative*. New York: Cornell University Press, 1986.
- MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1976. 4 v.
- MATHET, Marie-Thérèse. "Madame (Bovary)". *Poétique* 43. Paris: Seuil, sept. 1980.
- MAUGHAM, Somerset. "Flaubert and *Madame Bovary*". In *Ten Novels and their Authors*. Melbourne, London, Toronto: William Heinemann Ltd., 1954.
- MAURIAC, François. *Le roman*. [s.l.]: Cahiers de la Quinzaine, 1928.



- \_\_\_\_\_. *Le Romancier et ses personnages*. Paris: Corrêa, 1933.
- MENDILLOW, A. A. *O Tempo e o Romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.
- MENDONÇA, Aniceta de. "O Primo Basílio, Romance Exemplar do Realismo Queirosiano". *Revista de Letras* 14. Assis, São Paulo: 1972, p. 73-86.
- MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. 2 ed. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952.
- MEYER, Augusto. *Textos Críticos*. São Paulo: Perspectiva, Brasília, INL, 1986.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *A Leitora e seus Personagens*, seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943) e em livros. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Machado de Assis*, estudo crítico e biográfico. 3 ed. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1946.
- MILLER, J. Hillis. *Tropes, Parables, Performatives*, essays on twentieth-century literature. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1990.
- MOISÉS, Massaud. *A Análise Literária*. 5. ed. rev. e aum. São Paulo: Cultrix, 1977.
- \_\_\_\_\_. *A Criação Literária*: introdução à problemática da literature. 7. ed. rev. São Paulo: Melhoramentos/EDUSP, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário de Termos Literários*. 2. ed. rev., São Paulo: Cultrix, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Literatura: Mundo e Forma*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1982.
- MOLINIER, Georges. *Dictionnaire de Rhétorique*. Paris: Le Livre de Poche, 1992.
- MONTEIRO, A.C. *O Romance e os seus Problemas*. Lisboa: Casa do Estudante do Brasil, 1950.
- MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. 3 ed. Paris: PUF, 1981.
- MUIR, Edwin. *A Estrutura do Romance*. Porto Alegre: Globo, [s.d.].

- PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PERELMAN, C. & OLBRECHTS-Tyteca. *La Nouvelle rhétorique, Traité de l'argumentation*. Paris: PUF, 1952. 2 v.
- PERELMAN, C. *Rhétorique et Philosophie*. Paris: PUF, 1952.
- PICHOIS, C. & ROUSSEAU, A. M. *La littérature comparée*. Paris: Librairie Armand Colin, 1967.
- PLATÃO. *O Banquete*, ou do amor. 4. ed. Trad. introd. e notas J. Cavalcante de Souza. São Paulo: Difel, 1986.
- PLATZ-WAURY, Elke (org.) *English Theories of the Novel*, vol. III: 19th Century. Tübingen: Niemeyer, 1972.
- POLTI, Georges. *L'Art d'inventer les personnages*. Paris: Ed. Montaigne, 1930.
- POUILLON, Jean. *O Tempo no Romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.
- PRAZ, Mario. *The Hero in Eclipse in Victorian Fiction*. Trad. inglesa. Oxford: Oxford University Press, 1956.
- PROPP, Wladimir. *Morphologie du conte*. Trad. Marguerite Derrida, T. Todorov e C. Kahn. Paris: Seuil, 1965 et 1970.
- QUINTILIANO. *Institution Oratoire*. Paris: Garnier, s.d., 4 v.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana C. M. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 1987.
- REIS, Carlos. *Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção de Eça de Queirós*. Coimbra: Almedina, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Técnicas de Análise Textual*, introdução à leitura crítica do texto literário. Coimbra: Almedina, 1976.
- Revista de Letras* n. 29 (Tema central: Machado de Assis). São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da UNESP, 1989.
- RIDDER-BARZIN, Louise de. *Le Pessimisme de Thomas Hardy*. Paris: PUF, 1948.
- RIEDEL, Dirce Cortes. *Metáfora, o Espelho de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974.

- RIFFATERRE, Michael. "Système d'un genre descriptif". *Poétique* 9. Paris: Seuil, 1972.
- RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative Fiction*, contemporary poetics. London, New York: Methuen, 1983.
- RIVAS, Pierre. *Encontro entre Literaturas*, França, Portugal, Brasil. Coord. Trad. Durval Ártico e Maria Letícia G. Alcoforado. São Paulo: Hucitec, 1995.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um Novo Romance*. Trad. Cristóvão Santos. Lisboa: Publicações Europa-América, 1965.
- ROBERT, Paul. *Le Petit Robert*, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris: Société du Nouveau Littré, 1972.
- ROUSSET, Jean. "Madame Bovary ou le livre sur rien". In: *Forme et signification*. Paris: Corti, 1967.
- SACRAMENTO, Mário. *Éça de Queirós - Uma Estética da Ironia*. Coimbra: Coimbra editora, 1945.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos*, ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978. (Coleção Debates, 155).
- SARAIVA, Antônio José & LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. 6. ed. cor. e atual. Porto: Porto Ed. Ltda.; Lisboa: Empresa Lit. Fluminense Ltda., [s.d.]
- SARTRE, Jean-Paul. *L'Idiot de la Famille*, Gustave Flaubert de 1821 à 1857. Paris: Gallimard, 1971-1972. 3 vol.
- SCHOLES, Robert & KELLOGG, Robert. *A Natureza da Narrativa*. Trad. Gert. Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.
- SCHÜLER, Donaldo. *Plenitude Perdida*, uma análise das seqüências narrativas no romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Porto Alegre: Editora Movimento, 1978.
- SEGOLIN, Fernando. *Personagem e Antipersonagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- SOURIAU, Étienne. *A Correspondência das Artes*: elementos de estética comparada. Trad. Maria Cecília Q. de Moraes Pinto e Maria Helena R. da Cunha. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1983.

- SPITZER, Leo. *Études de style*. Trad. de l'anglais et de l'allemand par Éliane Kaufholz, Alain Coulon, Michel Foucault. [s.l.]: Gallimard, 1970.
- SPITZER, Leo. *Linguistics and Literary History*, essays in stylistics. New York: Russell & Russell, Inc., 1962.
- STALLKNECHT, N. P. & FRENZ, H. (Org.). *Comparative Literature: Method and Perspective*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1961.
- STEIN, Ingrid. *As Figuras Femininas nos Romances De Machado de Assis*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwurde der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms - Universität zu Bonn, Bonn, 1983.
- STERNBERG and Barnes (Ed.). *The Psychology of Love*. New Haven, London: Yale University Press, 1988.
- STEVICK, Philip (Org.) *The Theory of the Novel*. New York: The Free Press, 1967.
- SUHAMY, Henri. *Les Figures de style*. Paris: PUF, 1981.
- TACCA, Oscar. *As Vozes do Romance*. Trad. portuguesa Margarida C. Gouveia. Coimbra: Almedina, 1983.
- TODOROV, T. *As Estruturas Narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Littérature et signification*. Paris: Larousse, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Os Gêneros do Discurso*. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980. (Col. Ensino Superior).
- \_\_\_\_\_. *Poética da Prosa*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: edições 70, [s.d.]. (Coleção Signos).
- TODOROV, T. et al. *Théorie de la littérature*. Trad. T. Todorov. Paris: Seuil, 1965.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. *Romance: O Mundo em Equação*. Sta. Maria de Lamas: Portugália, 1967.
- TRINGALI, Dante. *Introdução às Retóricas*. Cadernos de Teoria e Crítica Literária no. 14. Araraquara: UNESP, 1984.

- van BUUREN, Maarten. "L'essence des choses". *Poétique* 43. Paris: Seuil, sept. 1980.
- van TIEGHEM, Paul. *La Littérature compare*. Paris: [s.n.], 1931.
- VARGA, A. Kibedi. *Rhétorique et littérature*. Paris: Didier, 1970.
- VÁRIOS. *Communications 8 - L'analyse structurale du récit*. Paris: Seuil, 1981. (*Communications*, 1966).
- \_\_\_\_\_. *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, 1982.
- VIEIRA, Yara Frateschi. *Níveis de Significação no Romance*. São Paulo: Ática, 1974.
- VOUILLOUX, Bernard. "Le tableau: description et peinture". *Poétique* 65. Paris: Seuil, févr. 1986.
- Webster's New International Dictionary of the English Language*. 2 ed. Massachussets: G & C Merriam Company Publishers, 1947. 3 v.
- WELLEK, R. & WARREN, A. *Teoria da Literatura*. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1982.
- WELLEK, René. "The Concept of Comparative Literature". In FRIEDERICH, W. (Org.). *The Yearbook of Comparative Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1953. Vol II, p. 1-5.
- WILSON, Edmund. "A Política de Flaubert, *The Triple Thinkers*, edição revista em 1948". In BEAVER, Harold (Org.). *Ensaio Críticos de Literatura*. Trad. A. J. Silva. Rio de Janeiro: Lidador, s.d.
- WIMSATT Jr., William K. & BROOKS, Cleanth. *Crítica Literária*. Lisboa: Fundação Calouste-Gulbenkian, 1971.
- WOOLF, Virginia. *L'Art du roman*. Trad. e pref. R. Celli. Paris: Seuil, 1973.
- XAVIER, Alberto. *O Romance, alguns aspectos da sua evolução na literatura europeia*. Lisboa: Ferin, 1934.
- ZERAFFA, Michel. *Personne et personnage, le romanesque des années 1920 aux années 1950*. Paris: Klincksieck, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Roman et société*. Paris: PUF, 1971.

